

BÜRGERLICHE REPRÄSENTATION IN DER FRÜHEN NEUZEIT

Zwei neu aufgedeckte Freskenzyklen in Krems

Elisabeth Vavra

Ursprüngliche Innenraumdekorationen in Bürgerhäusern sind nur in den seltensten Fällen unversehrt auf uns gekommen, waren sie doch vielmehr als sakrale Ausstattungen vom wechselnden Zeitgeschmack abhängig und somit der Gefahr ausgesetzt, der jeweiligen Mode angepaßt und damit verändert zu werden. Umso erfreulicher ist es, wenn unter der Tünche solcher Modernisierungen unvermutet Reste von Dekorationen wieder auftauchen und dank dem Verständnis der jetzigen Besitzer restauriert und die Räumlichkeiten somit, soweit wie möglich, in den ursprünglichen Zustand zurückversetzt werden. Dieser seltene Glücksfall ist in jüngster Zeit anlässlich der Renovierung zweier Bürgerhäuser in Krems eingetreten. Die zutagegetretenen Funde sollen im folgenden vorgestellt werden.

Die erste Freskenausstattung befindet sich im Haus Margarethenstraße 7. Der schlichte Bau gehört mit den für Kremser Häuser dieser Zeit typischen Bauformen — Schopfdach mit Attika, Steingewände mit Ablauf — der Zeit um 1500 an. In einem gassenseitig gelegenen Zimmer im zweiten Stock wurden 1974 Fresken aufgedeckt, die durch Akad. Restaurator Helmut Rogenhofer einer Restaurierung unterzogen wurden. Dabei wurden die Fehlstellen, die durch Verlegung einer Lichtleitung in Unkenntnis der im damaligen Zustand noch unter Putz befindlichen Fresken entstanden waren, im jeweiligen Farbton retuschiert. Fehlstellen, die darüber hinausgingen, wurden nicht ergänzt. An der Westwand des Zimmers konnte die Darstellung einer Bärenjagd, an der Nordwand eine Tanzszene aufgedeckt werden. Der in dieser Wand befindliche baulich abgesetzte Schornstein trägt die kulturhistorisch interessante Darstellung eines Harlekins, der durch eine rundbogig abgeschlossene Maueröffnung den Raum zu betreten scheint. Die Fresken zeigen einen etwas derben, volkstümlichen Stil.

Auf einem welligen, ockerfarbigen Bodenstreifen, der zum Teil mit Grasbüscheln besetzt ist, sind die einzelnen Figurengruppen etwas über Augenhöhe friesartig aneinandergereiht. Der Hintergrund der beiden Szenen wird mit dekorativen Blatt- und Blütenranken in grüner und roter Farbe gefüllt.

Auf dem Bärenjagdfresko haben Jäger mit ihren Jagdhunden einen Bären gestellt, der sich gegen die Bisse der ihn anfallenden Hunde zu wehren sucht (Abb. 1). Ein Berittener kommt mit gezogenem Schwert auf einem schwarz aufgezäumten Roß von rechts herangesprengt (Abb. 2). Die Farbigkeit des Freskos ist, soweit man es dem heutigen Bestand nach beurteilen kann, schlicht, abgestimmt auf den Dreiklang Rot — Braun — Schwarz, ergänzt durch das Grün der Ranken und das Ocker des Bodens. Rot sind die Kittel der beiden Jäger, schwarz die Stiefel; dem entspricht die Farbigkeit der Bären-Hunde-Gruppe: zwei rotbraune Hunde fallen einen schwarzen Bären an.

Im Gegensatz dazu steht die Atmosphäre der anschließenden Tanzszene (Abb. 4). Am linken Rand spielt ein Musikant auf einer Schalmel oder einem Bomhart zum Tanz auf. In drei Tanzphasen werden einzelne Phasen eines Tanzes dargestellt: Aufforderung, Drehtanz und Hüpfen.

Die Kleidung des ersten Tänzers ist — soweit es der fragmentarische Zustand erkennen läßt — rot; rot sind die Strümpfe, rot auch der knielange Rock, schwarz im Gegensatz dazu die Strumpfbänder und der Hut, an den der Tänzer gerade greift. Seine Partnerin trägt ein zweifärbiges Kleid, bestehend aus einem roten Miederoberteil und einem blauen Rock. Ergänzt wird dieses Kostüm durch eine weiße langärmelige Bluse und eine ebenfalls weiße, schmale, reich gefältelte Schürze, die am Saum aufwendige Stickereien aufweist. Weiters trägt sie eine barettartige Kopfbedeckung; ihre Haare sind aufgesteckt, unter einem Haarnetz und dem Hut verborgen. Das mittlere Paar weist die umgekehrte Farbverteilung auf: er trägt einen blauen, kurzen Rock, dazu Strümpfe in einem helleren Blau und kniehohe Stiefel, während sie einen roten Rock mit weißer Schürze trägt. Das dritte erhaltene Paar trägt die Farben alternierend: er blau für den Rock, rot für die Strümpfe, sie rot für das Mieder und blau für den Rock.

Das Kremser Tanzfresko gehört zu der großen Gruppe von Tanzdarstellungen die vor allem für den Volkskundler von großem Interesse sind, da er mit ihrer Hilfe Volkstänze, die man sonst nur aus der schriftlichen Überlieferung kennt, rekonstruieren kann.

Die dargestellten Tanzfiguren gehören nicht mehr den im Mittelalter gebräuchlichen Reigentänzen an, sondern zeigen Paartänze, wie sie im 15. Jahrhundert aufkommen und zunächst vor allem von der bäuerlichen Bevölkerung getanzt werden¹. Anstelle des gemessenen Schreitens und An-Ort-Tretens treten ausgelassene Tanzformen mit Stampfen, Springen, heftigem Drehen und derbem Anpacken der Tänzerin; ein weiteres Vergnügen war, die Tänzerin hochzuheben und zu schwenken, wie es Geiler von Kaysersberg in seiner Predigt tadelnd beschreibt: *Es was nit des tantzens, als man hie pflicht und durcheinander laufft, als sei man unsinnig, und die man die weiber uffwerfen, das man sicht, was weiß ich wahin, sunder als man in welschen landen tantzet, da nur zwo parteyen zwo mal tantzen und eins vor dem andern tantzet; gat züchtig zwo*². Trotz der Verbote durch die Obrigkeit und des vehementen Auftretens der Kirche gegen diese unsittlichen Tanzweisen verbreiten sie sich aber im zunehmenden Maße im 16. Jahrhundert und werden in gemäßigter Form auch vom Bürgertum übernommen.

Das mittlere Tanzpaar des Kremser Tanzfreskos läßt in seiner engen, geschlossenen Haltung zunächst an eine beliebte Passage in spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Tänzen denken: Der Kuß während des Tanzes als Tanzfigur gehörte, wie die Predigen Geiler von Kaysersberg und anderer zeigen, zu manchen neuen Tänzen, wie etwa zum Schäfertanz³, als fester Bestandteil. Der Nürnberger Rat untersagt ausdrücklich diese neuen Tänze und befiehlt unter Strafandrohung, daß die Tänzer *an den tenntzen an einander nit halsen oder umbfahen sollen*⁴. Einer solchen Tanzfigur widerspricht aber die Beinstellung des Tanzpaares, das offensichtlich in Bewegung gedacht werden muß; die beiden Tänzer dürften daher eher einen Drehtanz in geschlossener Fassung ausführen.

Der Deutsche Drehtanz, wohl als Vorform des Ländlers anzusprechen, läßt sich in schriftlichen Quellen ab etwa 1500 nachweisen. Seine große Beliebtheit und rasche Verbreitung beweist der Umstand, daß er 1525 bereits auf



Abb. 1

Krems, Margarethenstraße 7; Bärenjagd (Ausschnitt)



Abb. 2
Krems, Margarethenstraße 7; Bärenjagd (Ausschnitt)



Abb. 3

Krems, Margarethenstraße 7; Narr



Abb. 4
Krems, Margarethenstraße 7; ländliche Tanzszene

Der Schaffer von der Ueren sat
 Mit syner Ellen umber knat
 Et het vil lieber Kotten biolichen
 Doch thet ers omß die alten großsichen

Der ne geßelans vom Kochere parg
 Der dangt im reyen ribet zwerech
 Mit Gumpels ward die war betrans
 Dem Klumpach auf dem Staden bau

†Nerten Stoch schäster von Zolgarren
 Der foler iteg mit seiner Goharten
 Die war erst von dem Gang bet funnen
 Und het den Egel mayt gnummen

Demach der meiser von Schwinen
 Der danges mit des Platters hau
 Von Schünglingen die het er lies
 Vil scherrens er am dungen tre.



Vom Dorenstein der Eßelmiller
 Der war am dyvß der groß Süller
 †Mit mayer Gred auch vmbin nulpß
 Lad herget sie das sie er gulpt

Das grollet voff der Treckel naber
 Wock nur mit im an fahen bader
 Daber mit mayer Gredhen tet
 Und se zu nacht gefenker het

Von an dungen von Pauren diere
 Zween Kuchel doren den rayen fere
 Den Xayen sich ich vmbin spunge
 Ir vil die gerßensa der Clunge

Ich dacht es wirt ind leng nicht sien
 Sie werden an ein ander Stielen
 Und wirt ein groffe schlaben diaus
 Ich macht mich auff vnd gang zu haus

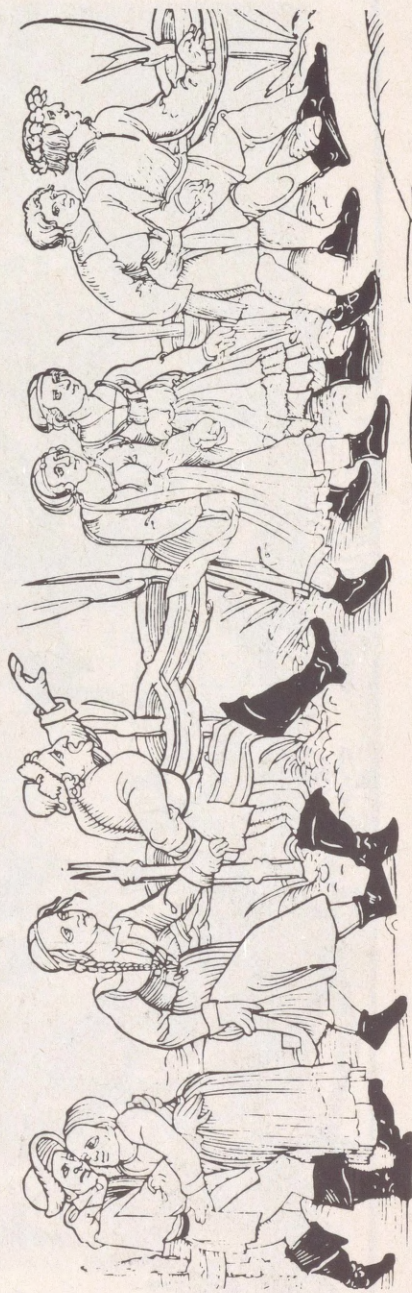




Abb. 6

Barthel Beham, Kirchweihfest, 1534



Abb. 7

Krems, Margarethenstraße 2 — Pfarrplatz 15; Löwe

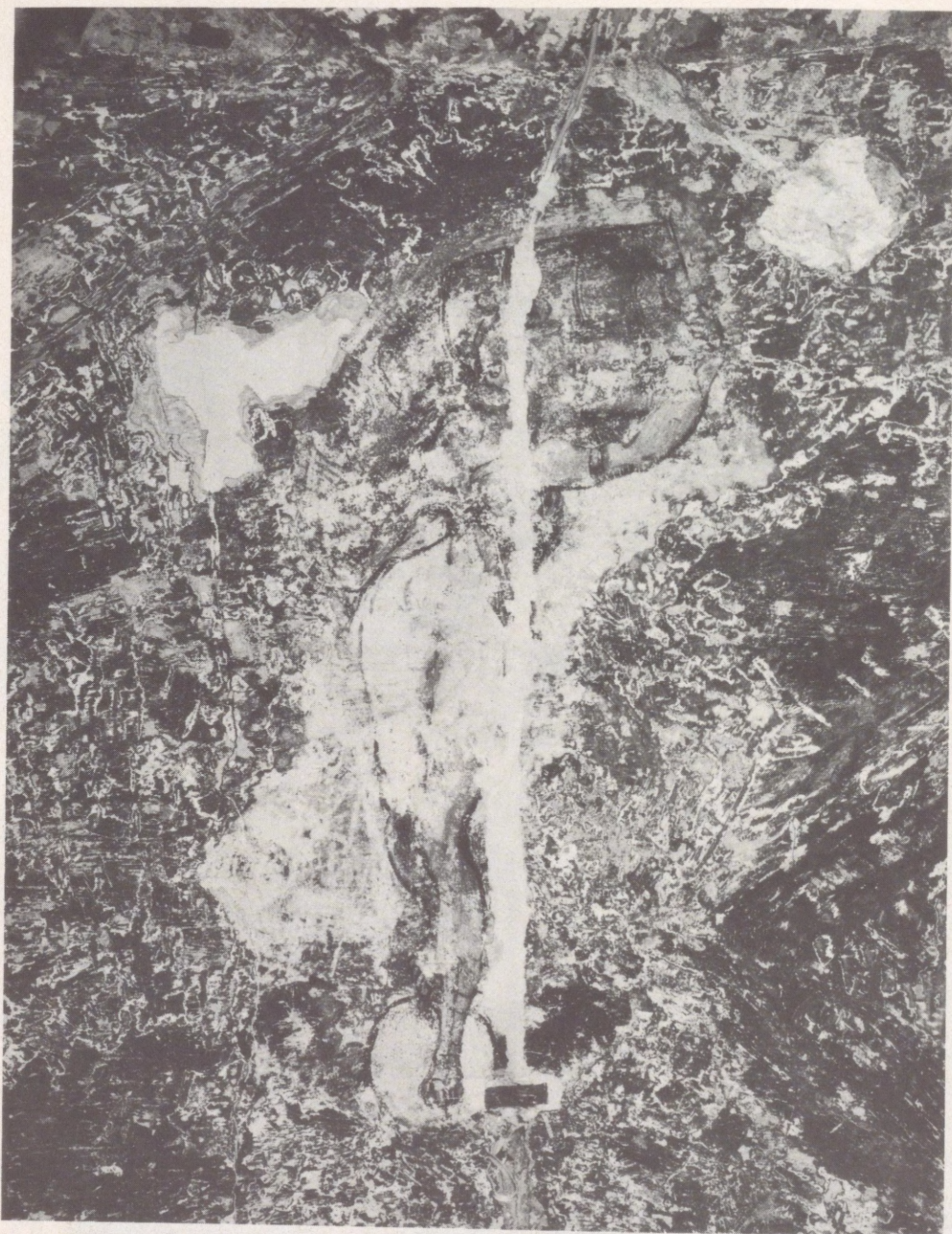


Abb: 8
Krems, Margarethenstraße 2 — Pfarrplatz 15; Fortuna

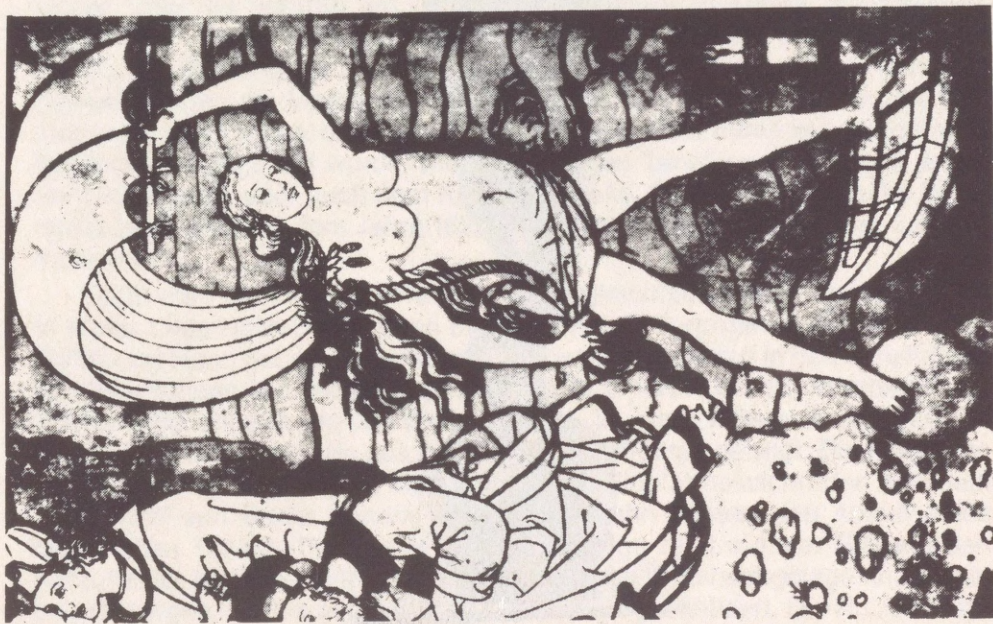


Abb. 9

Fußbodenmosaik nach Entwurf Pinturicchios,
1504-1506; Siena, Dom

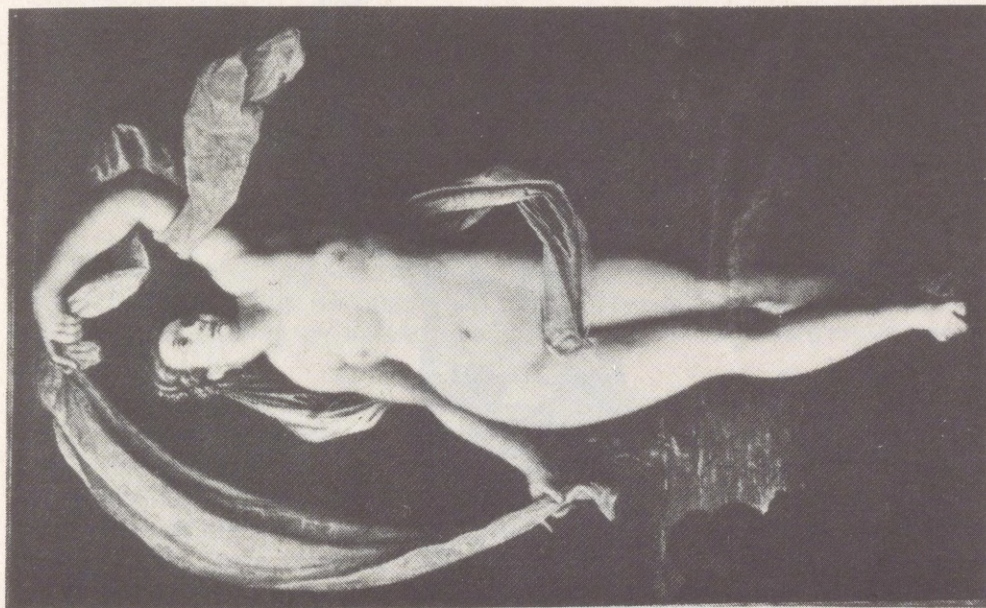


Abb. 10

Bartholomäus Spranger, Fortuna, um 1500;
The Dayton Art Institute, Dayton Ohio

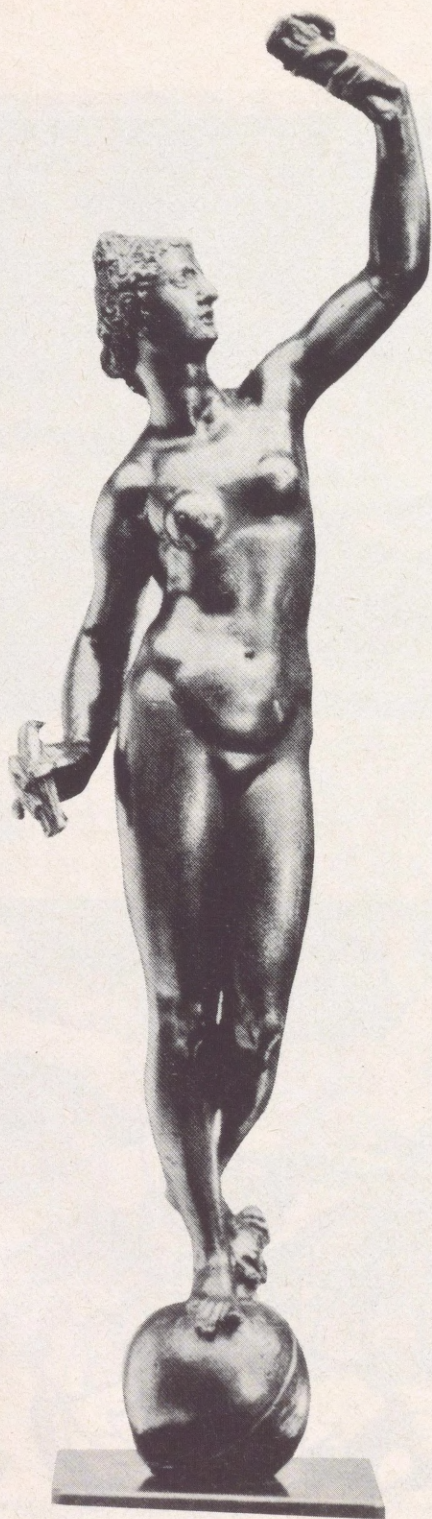


Abb. 11

Fortuna, nach Giambologna, um 1600;
Metropolitan Museum of Art, New York

Hochzeiten getanzt wird, wie der Spruch des Nürnberger Meistersingers Kunz Has zeigt⁵:

... wo man yetzund ein hochzeit macht:

*thun sie nit, als die vor jaren,
die an tentzen züchtig waren...*

... ir tantzen was subtil und schlecht:

*deb dritten tritt und Appenzeller.
Ytzund tantzt man den wüsten weller,
den spinner oder wie sie's nennen...*

Mit *weller* und *spinner* sind wohl Drehtänze gemeint. Als *Volte* dringt der Drehtanz auch in die Belustigungen der gehobenen Gesellschaftsschichten ein. So tanzen die Hochzeitstänzer auf den Stichen Aldegrevers (1538) diesen Tanz⁶.

Für den österreichischen Bereich ist der älteste bildliche Beleg für den Drehtanz das Tanzfresko in Wels, Stadtmuseum, das aufgrund des baugeschichtlichen Befundes des Hauses, in dem es aufgefunden wurde, kurz vor oder nach 1500 entstanden sein muß⁷. Auf diesem Tanzfresko ist zum ersten Mal ein Paar in einer Drehfigur in geschlossener Haltung zu sehen. Der nächst jüngere Beleg muß in den Tanzdarstellungen auf dem Tafelbild *Adelige Lustbarkeiten* (Linz, Oberöstr. Landesmuseum) aus dem Jahre 1538 gesehen werden⁸. Zwar spielen die dargestellten Szenen in einem anderen Milieu — sie gehören dem adelig-höfischen Bereich an, was besonders in den Kostümformen und im Ambiente zum Ausdruck kommt — aber die Paare im Vordergrund tanzen die gleichen Tanzfiguren, wie sie auch auf den Stichen bäuerlicher Tanzvergnügungen vorkommen. In zeitlicher Abfolge schließen sich der Linzer Tafel die Sgraffiti am Großen Sgraffitohaus in Krems, Margarethenstraße 5, an, die im Auftrage Hans Trakhs, eines Kremser Handelsherrn, von Hanns vom Bruch in der Zeit zwischen 1553 und 1559 angefertigt wurden⁹. Die Fassade gegen die Margarethenstraße zu zeigt im unteren Streifen die Darstellung eines Tanzes, die, wie die restlichen Sgraffiti, durch zeitgenössische Kupferstiche angeregt wurde. Die dargestellten Tanzfiguren gleichen denen der Linzer Tafel, aber auch dem Kremser Fresko. Der nächste bildliche Beleg dürfte dann erst aus dem Jahre 1622 stammen: der Bauerntanz, Linz, Landesmuseum¹⁰.

Sucht man dem Kremser Tanzfresko vergleichbare Werke, so bieten sich in erster Linie Holzschnittfolgen mit bäuerlichen Tanzszenen aus dem Werk Bartel und Hans Sebald Behams an¹¹. Sie weisen nicht nur in den Tanzfiguren Entsprechungen auf, sondern passen auch in ihrer derben volkstümlichen Schilderung, ähnlich wie das Welser Fresko, in unseren Bereich. Als Beispiel seien hier nur Ausschnitte aus zwei Holzschnittfiguren gezeigt: Die Mögeldorfer Bauernkirchweih, eine Folge von sechs Einblattholzschnitten aus dem Jahre 1527 von Bartel Beham, bringt in vierzehn Phasen den Ablauf eines bäuerlichen Tanzes. Die zweite Holzschnittfolge zeigt auf vier Blättern den Ablauf einer Kirchweihfeier; neben dem üblichen Wirtshausgelage und Volksbelustigungen werden auch diverse Tanzformen geschildert. Die Holzschnitte wurden nach einer Vorlage Bartel Behams 1534 angefertigt. Für unser Fresko interessant sind Phasen, wie sie Abb. 5 und Abb. 6 zeigen. In ähnlicher Weise wird hier unter anderem eine Form des Springtanzes gezeigt, wie sie auch das

rechte Kremser Tanzpaar vollführt. Bei diesen, jetzt noch in norwegischen Volkstänzen lebendig erhaltenen Formen zeigt der Tänzer seine Geschicklichkeit und Kunstfertigkeit in diversen Sprüngen, während seine Partnerin, die er an der Hand führt, mit einfacheren Schritten folgt und in die Rolle der Bewunderin gedrängt wird.

Fassen wir nun die Entwicklung der Tanzformen und ihre Darstellung zusammen, so läßt sich das Kremser Fresko am besten nach dem sicher älteren Welser Fresko und den eben angeführten Holzschnittfolgen einordnen, und man gelangt zu einer zeitlichen Einordnung der Fresken in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. Ob dem Sgraffito Margarethenstraße 5 oder dem Fresko freilich Priorität zukommt, diese Frage möchte ich unbeantwortet lassen.

Eine Datierung in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts stützt auch der kostümkundliche Befund. Die weiblichen Trachten zeigen bereits die vollzogene Trennung von Rock und Leibchen, was die verschiedenen Farben beider Kleidteile beweisen. Wichtige, das äußere Erscheinungsbild bestimmende Teile sind das Hemd und die Schürze geworden. Das Hemd, reich im Ausschnitt und an den Ärmeln gefältelt, wird an Hals und Handgelenken zu kleinen Krausen zusammengefaßt. Die reich bestickte Schürze erfüllt den Zweck der Repräsentation, eine Funktion, der sie etwa ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in verstärkter Weise nachkommt. Zuvor nur ein notwendiger Bestandteil der Hauskleidung, wird sie jetzt auf der Straße und bei festlichen Anlässen, wie Kirchgang, Tanz und dgl. mehr, nicht nur von der bäuerlichen, sondern auch von der bürgerlichen Bevölkerungsschicht getragen. Die Form des von der linken Tänzerin getragenen Barettes — klein, ungeschlitz, einer Kappe ähnlich — läßt sich in die Spätphase der Entwicklung dieses Kleidungsstückes setzen und ist somit bis etwa 1600 möglich. Auch der Berittene des Bärenjagdfreskos weist in kostümlichen Details und in der Aufzäumung des Pferdes in diese Entstehungsepoche. Sein an Ärmeln und Brust geschlitztes Wams erinnert an die verklingende Mode der Landsknechte, während der hohe schwarze Hut bereits Anklänge an die spanische Mode, die im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts für die europäische Mode bestimmend wird, erkennen läßt. Das reiche Hinterzeug des Sattels gehört dem ausgehenden Spätmittelalter und der beginnenden Renaissance an. In der Folge verschwindet es bei der Sattlung vollständig und macht einem einfachen Sattel, der nur vom Sattelgurt gehalten wird, Platz.

Eine kulturhistorisch interessante Figur ist die des Narren oder Harlekins auf der Schornsteinmauer desselben Raumes (Abb. 3). Außer der Narrenkappe identifiziert ihn auch die bunte, gelb-schwarz gestreifte Kleidung, die am Ärmel mit einer Schelle besetzt ist. Er trägt ein bis zu den Knien reichendes Oberkleid, das anscheinend zwei getrennt geschnittene Hosenbeine besitzt. Die Abfolge des Streifens betont die Trennung der einzelnen Schnittteile. Die ebenfalls in den Farben Gelb und Schwarz längsgestreiften Strümpfe reichen nur bis knapp oberhalb der Knie. Da es keinerlei Hinweise auf die Funktion des Raumes gibt — gehörte er zum privaten Wohnbereich oder diente er für offizielle Zusammenkünfte bestimmter Gesellschaftsgruppen? — läßt sich auch die Funktion des Narren innerhalb der Ikonographie der Freskenausstattung nicht näher bestimmen.

Fassen wir die Ergebnisse zusammen, so handelt es sich bei den aufgedeckten Fresken um ein frühes Beispiel für die Dekoration eines bürgerlichen Wohn- oder Versammlungsraumes, das sich aufgrund ikonographischer und kostümkundlicher Details in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts einordnen läßt. Eine genauere Datierung lassen schlechter Erhaltungszustand, mangelnde künstlerische Qualität und fehlende Aussagen aus Baubefund oder schriftlicher Quellen nicht zu. Interessant sind die Fresken zum ersten, weil sie als weiterer Beleg für die große Bedeutung der vervielfältigenden Kunst für die Kunstausbübung im 16. Jahrhundert anzusprechen sind. Zum zweiten sind sie ein weiterer Beweis für die rege Auftragstätigkeit des durch Handel und Gewerbe erstarkten Bürgertums in Krems, das es verstand, die infolge mangelnder kirchlicher Aufträge freigesetzten künstlerischen Kräfte zu binden¹². Sicher erreichen die Fresken nicht das künstlerische Niveau der gleichzeitigen architektonischen Leistungen, aber sie zeugen vom erstarkten Selbstbewußtsein, das sich in repräsentativen Bauten und Räumlichkeiten den entsprechenden Rahmen zu geben verstand.

Bei Umbauarbeiten im Haus Margarethenstraße 2 — Pfarrplatz 15 wurden im Gewölbe des ehemaligen Geschäftslokales im Erdgeschoß Reste einer Freskenausstattung gefunden, die wegen ihres interessanten Bestandes bereits jetzt der Öffentlichkeit vorgestellt werden sollen, obwohl sie noch nicht endgültig restauriert sind.

Die Besitzgeschichte des Hauses läßt sich nur bis 1645 zurückverfolgen. Schuld daran ist das lückenhaft erhaltene Archivmaterial; das erste erhaltene Häuserbuch stammt aus dem Jahre 1745. Weiter zurück lassen sich die Besitzer nur anhand der Steuerbücher feststellen, die wenigstens bis 1645 einigermaßen geschlossen vorhanden sind. Dann klaffen größere Lücken, die ein Auffinden der Vorbesitzer unmöglich machen. Gerade in unserem Fall, da es sich um die Dekoration eines Geschäftslokales handelt, wäre es äußerst interessant, die Professionen der einzelnen Hauseigentümer festzustellen. Der älteste in den Steuerlisten aufscheinende Hausbesitzer war Bartholomä Eggartner, nach dem das Haus auch während des gesamten 18. Jahrhunderts in den Steuerlisten als Eggartnerisches Haus bezeichnet wird. Bartholomä Eggartner scheint erstmals 1645 in den Steuerlisten auf¹³. 1646 heiratet er zum ersten Mal¹⁴. In der Eintragung im Copulationsbuch wird als seine Herkunft die Grafschaft Ortenburg in Kärnten angegeben. Dies bestätigt auch der Umstand, daß sein ältester Sohn im Testament als Handelsherr in Villach bezeichnet wird. Bartholomä Eggartner war in den Jahren 1663-1664, 1667, 1669-1670, 1672, 1675 Bürgermeister. In einem Attest vom 2. Mai 1658 tritt er als gewester polnischer Faktor auf¹⁶. 1679 faßt er sein Testament ab und stirbt im selben Jahr¹⁷; das 1679 abgefaßte Inventar weist ihn als durchaus wohlhabenden Mann aus¹⁸. Der baugeschichtliche Befund schließt allerdings ein Entstehen des Baues unter seiner Leitung aus. Das Haus gehört zu den zahlreichen Um- und Neubauten, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts einsetzten und bis zu Beginn des Dreißigjährigen Krieges fortgeführt wurden. Zahlreiche gotische Wohnhäuser wurden von den wohlhabenden Bürgern durch moderne, repräsentative Bauten ersetzt. Für diese Bauten, soweit sie noch erhalten sind, charakteristisch ist, neben dem Arkadenhof im Inneren, die Anbringung von Erkern, die flach oder rund ausgebildet über mehrere

Stockwerke sich erstrecken können. Zu den schönsten Vertretern dieses Typus zählt unter anderem das Haus Untere Landstraße 52 (das sog. Gattermannhaus), das zwischen 1553 und 1559 vom Ziegeleibesitzer Hanns Rättenberger errichtet wurde¹⁹. Die für den Neubau der Pfarrkirche St. Veit herangezogenen italienischen Meister wurden auch durch die Bürgerschaft mit privaten Aufträgen versorgt. So ließ der Händler Theobald Müllner 1618 durch Johann Baptist Spazio sein neues Wohnhaus (Obere Landstraße 10, sog. Fellnerhof) errichten, dessen Fassade gegen die Dominikanerkirche zu einen Runderker aufweist²⁰.

Versucht man das Wohnhaus Margarethenstraße 2 in die erhaltenen Baudenkmäler zeitlich einzuordnen, so ergeben sich anhand der Bauformen — schriftliche Nachrichten fehlen aus dieser Zeit, wie erwähnt — gewisse Affinitäten zu letztgenanntem Bauwerk. Zwar erstreckt sich der Runderker zum Pfarrplatz hin über drei Geschosse, im architektonischen Aufbau weist er aber nächste Verwandtschaft zu dem des Fellnerhofes auf. Beiden gemeinsam ist der muschelartig gerippte Ablauf des Erkers, der auf zwei, in der Art gotischer Kragsteine ausgebildeten Auflagern zu ruhen scheint, welche figural ausgestaltet sind. Aufgrund dieser Einzelheiten möchte ich für die Entstehungszeit dieses Hauses am ehesten das erste Viertel des 17. Jahrhunderts annehmen. Zieht man die bauliche Ausgestaltung des Hauses im Inneren mit einer Stuckdecke im ersten Stock und den späteren Ankauf durch den Handelsherrn B. Eggartner in Betracht, so möchte man annehmen, daß dieses Haus bereits seit seiner Erbauung als Sitz eines größeren Händlers diente.

Die ursprüngliche Ausmalung des Raumes, die zum Großteil freigelegt werden konnte, war in dunkelblauer Farbe gehalten. Die neu aufgedeckten Fresken befinden sich im Gewölbescheitel: dem jetzigen Geschäftsportal benachbart ein Rundmedaillon mit der Darstellung eines Löwen, daran anschließend die Figur einer fast unbedeckten jungen Frau, auf deren Deutung ich im Anschluß zu sprechen komme.

Der geflügelte Löwe stützt sich mit einer Pranke auf ein aufgeschlagenes Buch, während er mit der anderen ein Szepter schwingt. Zugleich mit dem Buch hält er auch eine Brillenfassung fest, dessen linke Hälfte noch gut zu erkennen ist (Abb. 7). Auf den Buchseiten sind zwei Inschriften zu lesen, links:

LA CHIAVE D'ORO APRI OGNI PORTA.

Die rechte Buchseite ist stärker fragmentiert, folgende Worte lassen sich noch entziffern (Kürzungen werden aufgelöst):

CHI NON BEN APRI GLI OCCHI A' FATTI SUOI STENTANDO FAR...
L'ALTRUI.

In beiden Fällen handelt es sich um Sprichwörter; das der rechten Seite lautet sinngemäß ergänzt: Chi non apre ben gli occhi a'fatti sui, standando va per arricchire altrui. Während das erste Sprichwort auch durchaus im deutschen Sprachraum als gebräuchlich bezeichnet werden kann, läßt sich das zweite in der oben genannten Form zwar bis heute in der italienischen Sprache nachweisen, findet aber sonst in keiner anderen Sprache Verwendung. Beide Sprichwörter beziehen sich aber eindeutig auf den Bereich des Handels, der Geldwirtschaft.

Das zweite Fresko zeigt eine fast unbedeckte junge Frau, die auf einer Kugel balanzierend in ihrer linken Hand eine Stange, an der ein Tuch befestigt ist, hält (Abb. 8). Dieses Tuch bauscht sich, von einem imaginären Wind gebläht über Kopf und Körper der Person und wird von deren Rechten etwa in Hüfthöhe, soweit erkennbar, festgehalten. Von eben diesem Wind wird auch das schleierartige Gewand, dessen Farbe nicht mehr eruierbar ist, weggeweht und läßt so, obwohl es unter der Brust gebunden zu sein scheint, die meisten Körperpartien unbedeckt. Als Schmuck trägt die Figur einen Armreif am linken Oberarm. An den Füßen trägt sie Sandalen, wie sie von Darstellungen der Götterboten Merkur und Iris bekannt sind. Die lockigen langen Haare weisen noch Spuren von rotbrauner Farbe auf. Am besten erhalten ist das Inkarnat und damit die Modellierung des linken Armes und der Unterschenkel, die einen zwar nicht erstklassigen, aber doch durchaus die Technik beherrschenden Künstler erkennen lassen.

Trotz des stark beschädigten Zustandes der Figur läßt sie sich ikonographisch näher bestimmen. Es handelt sich um eine Darstellung der Fortuna, die in unserem Fall als Attribut eine Segelstange mit Segel trägt, eine Darstellungsweise, die ab dem 15. Jahrhundert gebräuchlich wird und in der Renaissance- und Barockkunst besondere Verbreitung findet²¹. Fortuna als Schicksals- und Glücksgöttin mit dem Attribut des Segels tritt zunächst auf Münzen und Medaillen des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts in Italien auf. Die italienische Renaissance übernimmt damit ein antikes Motiv, das z. B. in den Oden des Horaz auftritt, wo Fortuna als Königin der Wogen bezeichnet wird. Auch die Druckgraphik, zunächst die Florenz', greift dieses Motiv auf und verschafft ihm so weite Verbreitung. 1504 verwendet es Pinturicchio in seinen Entwürfen für die Fußbodenmosaik des Domes in Siena (Abb. 9). Die Kugel, auf der sie balanciert, wird als weiteres Attribut, zum Zeichen der Flüchtigkeit und Unbeständigkeit der Fortuna. Fortuna mit der Segelstange und dem Segel in der Hand, von einem ungewissen Wind in eine ungewisse Richtung getrieben, wird gerade von den seefahrenden Nationen des Mittelmeeres als Fortuna di mare zur Wind- und Sturmgöttin umgedeutet, von deren Willen die glückliche Heimkehr der Handelsschiffe abhängig ist.

Als Vermittler dieses Motives erscheinen für das Kremser Fresko zwei Werkgruppen maßgebend gewesen zu sein, die, wenn auch nicht unmittelbar als Vorlage dienend, doch einen Eindruck vermitteln, welcher Art das Vorbild gewesen sein könnte.

Zum einen ist dies eine Gruppe von Bronzeplastiken aus dem Umkreis von Giambologna. Den Prototyp dieser Fortuna stellt die nach einem Modell Giambolognas geschaffene Plastik von Antonio Susini dar (Paris, Louvre)²². Der Kremser Fortuna verwandter ist eine Statuette im Metropolitan Museum of Art, New York, die auf dasselbe Vorbild zurückgehen dürfte (Abb. 11)²³. Fortuna steht in diesem Fall auf einem Erd- oder Himmelsglobus; die Unsicherheit des Standmotivs betont die Wechselhaftigkeit der von jedem Windstoß ins Schwanken und in Bewegung versetzten Fortuna, während der Erd- oder Himmelsglobus an sich die Allmacht der Göttin zum Ausdruck bringt.

Im Motiv und auch im Habitus der Figur als nächst verwandte Schöpfung anzusprechen ist ein Gemälde Bartholomäus Sprangers aus der Zeit um 1590, das sich jetzt im Dayton Art Institute, Ohio, befindet (Abb. 10)²⁴. Vergleicht

man die Kremser Fortuna mit der Bartholomäus Sprangers so fällt die Verwandtschaft in Proportion und betontem Standmotiv auf. Zwar hat der Kremser Künstler diese Art von Standmotiv mißverstanden, da er die Figur falsch ponderiert, aber er verwendet den manieristisch anmutenden S-Schwung und erhält somit die harmonisch geschwungene Umrißlinie der Figur. Richtig wäre eine umgekehrte Ponderierung, wie sie die Werke Sprangers und Giambolognas zeigen. Denn es ist nahezu unmöglich, das Gleichgewicht zu wahren, wenn das Körpergewicht auf das linke Bein verlagert wird, dabei aber die rechte Hüfte herausgedreht wird, obwohl das rechte Bein als Spielbein nicht aufgesetzt ist. Trotz dieser deutlichen Schwächen versteht es der Künstler, die graziöse Haltung und damit die präziöse Grundstimmung dieser Werke und damit dieser ganzen Epoche zu wahren.

Die herangezogenen Vergleichsbeispiele und auch die mögliche zeitliche Ansetzung des Hausneu- oder -umbaus lassen an eine Entstehung der Fresken im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts denken. Eine Zuordnung an einen bestimmten Künstler ist nicht möglich. Auch ist schwer zu entscheiden, ob flämische oder italienische Einflüsse bestimmender waren. Das Vorkommen eines nur in Italien gebräuchlichen Sprichwortes läßt an die Dominanz der italienischen Komponente denken. Andererseits waren gerade in dieser Zeit die kulturellen Verbindungen und Austausch besonders eng und intensiv, was eine genauere Trennung beider Komponenten erschwert. Nicht nur durch ihre ungewöhnliche Funktion als Dekoration eines für Handelszwecke benützten Raumes, sondern auch durch ihre Entstehung in einer Zeit, aus der gerade auf dem Gebiet der Malerei in Krems nur spärliche Reste erhalten sind, werden somit die neu aufgefundenen Fresken zu bedeutenden Dokumenten Kremser Kunstschaffens.

ANMERKUNGEN

- ¹ C. Sachs, Eine Weltgeschichte des Tanzes, Berlin 1933.
- ² Zitiert nach A. Schultz, Deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhundert, Wien 1892, S. 490 f.
- ³ J. Bolte, Zur Geschichte des Tanzes, in: Alemannia 18, Bonn 1890, S. 74 ff.; Schultz, Deutsches Leben, S. 491 f.
- ⁴ J. Baader, Nürnberger Polizeiordnungen aus dem 13. bis 15. Jahrhundert, Stuttgart 1861, S. 91.
- ⁵ Zitiert nach Bolte, Geschichte des Tanzes, S. 77.
- ⁶ Sachs, Weltgeschichte, S. 252 ff.
- ⁷ R. Wolfram, Zwei Volkstanzbilder aus dem ausgehenden Mittelalter, in: Jahrbuch des Musealvereines Wels 8, Wels 1961/62, S. 52 ff.
- ⁸ H. Commenda, Landlabilder aus fünf Jahrhunderten, in: Heimatgäue 17, Linz 1936, S. 156 ff.
- ⁹ F. Dworschak, Die neu aufgedeckten Sgraffiti in Krems an der Donau, in: Zeitschrift für Denkmalpflege 3, 1928/29, S. 43 ff.; Katalog 1000 Jahre Kunst in Krems, Krems 1971, S. 122.
- ¹⁰ Commenda, Landlabilder, S. 153 f.
- ¹¹ M. Geisberg, The German single-leaf Woodcut 1500-1550, Band I, New York 1974.
- ¹² Zur künstlerischen Situation vgl. H. Kühnel, Forschungen zur Kunstgeschichte von Krems, MKStA 3, 1963, S. 23 ff.
- ¹³ StAK SteuB 6, 1645, fol 7 v.
- ¹⁴ APK, CB 2, fol. 219.

BÜRGERLICHE REPRÄSENTATION IN DER FRÜHEN NEUZEIT

- 15 H. Kühnel, Wegweiser durch die Geschichte der Stadt Krems an der Donau, MKStA 7, 1967, S. 36-37.
- 16 StAK, Gedenkbuch 6, fol. 83.
- 17 StAK, TP 18, fol. 621 ff.
- 18 StAK, IP 39, fol. 177 ff.
- 19 A. Gattermann — R. Donin, Ein Kremser Bürgerhaus der Renaissance und seine Stubengesellschaft (Forschungen zur Landesgeschichte von Niederösterreich 10) Wien 1959.
- 20 H. Kühnel, Die Baumeister Cipriano Biasino und Johann Baptist Spazio d. Ä., MKStA 2, 1962, S. 61 f; ders., Forschungen zur Kunstgeschichte von Krems, MKStA 3, 1963, S. 26.
- 21 A. Doren, Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance, in: Vorträge des Warburg Institutes I, S. 71 ff, im bes. S. 134 f; G. de Tervarent, Attributs et Symboles dans l'Art profane 1450-1600, Genf 1958, Sp. 410 ff.
- 22 Katalog Giambologna 1529-1608. Ein Wendepunkt der europäischen Plastik, Wien 1978, S. 94, Kat. Nr. 13.
- 23 Giambologna, S. 95, Kat. Nr. 15.
- 24 Giambologna, S. 57, 97.

