



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Das Sgraffitohaus in Mikulov und seine genetischen
Vorbilder

Verfasserin

Claudia Plessl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im August 2011

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

Ao. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

Vorwort

An dieser Stelle möchte ich mich bei all jenen Personen bedanken, die mich während meines Studiums unterstützt haben, vor allem bei meinen Eltern, die mir stets tatkräftig zur Seite standen.

Mein besonderer Dank gilt Ao. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel, der ich die Idee zum Thema dieser Diplomarbeit verdanke und die mir jederzeit mit Ihrem Wissen und Ihren Anregungen eine große Hilfe war.

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	3
2. Forschungsstand	4
3. Allgemeines zum Sgraffito	7
3.1. Herstellungsverfahren	8
3.2. Mögliche Vorläufer	9
4. Die Entwicklung des Sgraffito in Italien.....	10
4.1. Toskana	10
4.2. Rom	12
5. Mikulov –Stadtgeschichte	13
5.1. Kurzbeschreibung des heutigen Erscheinungsbildes und Gliederung der Wandflächen	14
5.2. Baugeschichte des Hauses	15
5.3. Stellung unter Denkmalschutz	24
5.4. Ikonographisches Programm	25
5.4.1. Biblische Themen	26
5.4.2. Mythologische Motive	31
5.4.3. Zeitgenössische Darstellungen	34
5.5. Zusammenfassung	38
5.6. Versuche einer Stilanalyse	39
5.7. Überlegungen einer möglichen Autorschaft	40
6. Verbreitungswege des Sgraffito oder mögliche regionale eigenständige Entwicklungen	41
7. Vergleichsbeispiele aus Österreich	43
7.1. Typus I	44
7.1.1. Retz	45
7.1.2. Horn	46
7.1.3. Gmünd	46
7.1.4. Weitra	47
7.1.5. Eggenburg	48
7.2. Typus II	49
7.2.1. Weitra	50
7.2.2. Krems	50
8. Vergleichsbeispiele aus Böhmen und Mähren.....	54
8.1. Prag	55
8.2. Slavonice	56
8.3. Třebíč	59
8.4. Prachatice	60
8.5. Litoměřice	61
8.6. Schlossbauten	61
8.7. Schlussfolgerungen	64

9. Programmwahl der Fassaden	65
9.1. Politische und religiöse Situation Mikulovs.....	66
9.2. Protestantische Einflüsse auf die Fassadengestaltung?.....	67
Conclusio.....	70
Abstract	73
Literaturverzeichnis	75
Abbildungsverzeichnis.....	82
Abbildungen.....	84
Abbildungsnachweis.....	121

1. Einleitung

In der folgenden Arbeit werde ich das unter Denkmalschutz stehende Sgraffitohaus in Mikulov näher beleuchten, da diesem bisher in der Forschung keine besondere Aufmerksamkeit gewidmet wurde, obwohl es meiner Meinung nach viele interessante Aspekte birgt. 1923 erschien ein Artikel in den Nikolsburger Wochenschriften, der ursprünglich dem Sgraffito gewidmet war und den Satz beinhaltet, dass „bisher schriftliche Nachrichten über diese Nikolsburger Kunstarbeiten leider nicht zur Verfügung stehen¹“, woran sich bis heute nicht viel geändert hat. Doch dies soll nun geschehen.

Zu Beginn werden die Technik und mögliche Ursprünge beziehungsweise Entwicklungen des Sgraffito erklärt und gesucht, um ein besseres Verständnis für diese Art der Dekoration zu erhalten, wobei auch die detaillierte Überlieferung von Vasari und die Abhandlung von Gottfried Semper mit einbezogen werden, da vor allem erstere einen Eindruck der Technik ungefähr zur Zeit ihrer Entstehung und Entwicklung veranschaulicht.

Danach folgt der Hauptteil meiner Arbeit, deren Schwerpunkt auf der Erfassung der Bau- bzw. Restaurierungsgeschichte liegen wird, welche eine genaue Beschreibung der Dekoration erfordert. Weiters geht es um die Deutung der dargestellten Szenen, sowie der Findung ihrer Motivvorlagen aus dem Bereich der Graphik, liegen wird. An dieser Stelle sei vorweggenommen, dass das reichhaltige ikonographische Programm in seinem heutigen Erscheinungsbild nicht mehr zur Gänze dem ursprünglichen entspricht und sich daher nicht mit absoluter Sicherheit auf ein Gesamtkonzept schließen lässt. Aufgrund mangelnder Quellen und den zahlreichen restaurierenden Eingriffe ist die Findung des zuständigen ausführenden Künstlers nahezu unmöglich. Anhand von Vergleichsbeispielen der Umgebung in Böhmen und Mähren, als auch auf Grund desselben Kulturreises in Österreich, sollen anschließend sowohl Gemeinsamkeiten als auch Differenzen aufgezeigt werden, damit das Sgraffitohaus in Mikulov seinen Platz im kunstgeschichtlichen Kontext erhält. Dabei wird die Frage nach der politischen und religiösen Situation des 16. Jahrhunderts, dem Aufkommen reformatorischer Gedanken, eine Rolle spielen, da letztere eventuell die Motivwahl der Fassadengestaltung beeinflusst hat.

¹ Matzura1923, S. 2.

2. Forschungsstand

In Anbetracht der Tatsache, dass das Gebäude unter Denkmalschutz steht, ist es umso erstaunlicher, dass ihm bisher keine besondere Beachtung in der Forschung geschenkt wurde und so wenige Berichte in den Archiven vorhanden sind. Das Sgraffitohaus in Mikulov wird zwar gelegentlich in der Literatur als ein Beispiel aus dem böhmisch-mährischen Bereich dieser Dekorationsart erwähnt, jedoch wird kaum näher darauf eingegangen. Erst nach der Restaurierung von 1993-1994 fand eine Ausstellung statt, bei der Restaurierungsprotokolle und alte Aufnahmen, die den Zustand der Fassade vor bzw. während der Restaurierung dokumentieren, gezeigt wurden. Jedoch wurde nie ein Ausstellungskatalog oder ähnliches herausgegeben, was sich in diesem Zusammenhang angeboten hätte.

Es existiert ein Häuserverzeichnis der Stadt aus dem Jahre 1675, welches jedoch nur eine Aufzeichnung von Möglichkeiten zur Einquartierung von Mannschaft und Pferden ist und keinerlei Beschreibung über die Gebäude beinhaltet. In den Nikolsburger Heften wurde im Jahre 1975 kurz vom Haus berichtet, wobei sich der Artikel vor allem mit der Inschrift zur Sintflut beschäftigt. Ansonsten wird nur erwähnt, dass die Sgraffiti 1923 freigelegt wurden, wobei die Datierung der ursprünglichen Entstehung wage in das 15. oder 16. Jahrhundert ausfällt.² Selbst in tschechischen Publikationen wird das Sgraffitohaus nur kurz erwähnt, was vermutlich damit zusammenhängt, dass nur wenige Quellen zur Rekonstruierung seiner Baugeschichte vorhanden sind. Lediglich in Sameks Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Tschechischen Republik findet sich eine kurze Beschreibung zum Erscheinungsbild des Sgraffitohauses, in der er auch die dargestellten Themen erwähnt. Jedoch nennt er nur die offensichtlichen, einfach zu erkennenden Szenen und lässt jene, die nicht gleich auf den ersten Blick identifizierbar sind, aus der Aufzählung weg. Er ist auch bemüht, die wichtigsten Daten zu nennen, wie jene zur Freilegung der Dekoration, dem Anbau im Hof im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts, sowie das Datum der Fertigung des Sgraffitos 1591 und die Initialen des ausführenden Künstlers, welche er beide als Inschrift gesehen haben will.³ Darauf werde ich später in der Arbeit zurückkommen und näher darauf eingehen, da letztere auf jeden Fall zu widerlegen ist.

Theodor Seifert publiziert in seinem Werk „Nikolsburg“ von 1937 zwar eine Beschreibung der Stadt, jedoch ohne genauere Stellungnahme.⁴ Somit sind auch hier keine detaillierten

² Brust 1975 (1), S. 123.

³ Samek 1999, S. 489.

⁴ Seifert 1937; vgl. dazu Brust 1975 (1), S. 121.

Informationen zum Sgraffitohaus zu finden. In Vaclav Richters Werk „Mikulov“, in tschechischer Sprache verfasst, wird neben der detaillierten Stadtgeschichte auch das Sgraffitohaus kurz erwähnt. Er beschreibt in grober Zusammenfassung die Fassadengliederung und benennt in diesem Zusammenhang ein paar der Motive, wobei er auch betont, dass der Fassade ein einheitliches Programm fehlt. Die Datierung betreffend lassen sich hier keine brauchbaren Aussagen finden, denn Richter zufolge legen „einige Details des Ornamentes nahe, dass es aus dem 16. Jahrhundert stammt.⁵“ An dieser Stelle sei jedoch schon vorweggenommen, dass die meisten Ornamente Ergänzungen aus diversen Restaurierungen sind und daher nicht für eine Datierung entscheidend sein können.

Selbst der Artikel Josef Matzuras mit dem Titel „Die Sgraffito-Malerei auf dem Müllerhause (ehem. Lahnerhaus) am Stadtplatz in Nikolsburg“ beschäftigt sich nicht, wie der Titel verspricht, mit dem Mikulover Haus an sich, sondern mit einer allgemeinen Einführung in Thema und Technik des Sgraffito und endet mit den Worten „Nach diesen allgemeineren, übersichtlich einführenden Vorbemerkungen wird es uns leichter sein, mit besserem Verständnis an die Betrachtung und Beurteilung der Nikolsburger Kratzmalerein zu gehen, die in einem nächsten Abschnitte folgen sollen.⁶“ Doch leider ist mir nicht bekannt, dass ein solcher folgender Abschnitt je erschienen ist.

Milada Lejsková-Matyásová erwähnt das Sgraffitohaus in Mikulov in ihrem Artikel über „den Einfluss der Frankfurter Buchillustration auf die dekorative Kunst der böhmischen Renaissance“, in welchem sie auch drei der graphischen Vorlagen zu den entsprechenden Szenen im Sgraffito nennt.⁷ Des Weiteren liefert sie eine sehr grobe Zusammenfassung der Baugeschichte.

August Prokop widmet in seiner Publikation von 1904 der „Malerei der Renaissance in Mähren“ ein eigenes Kapitel, in welchem er die Dekoration mit Sgraffito kurz erwähnt, wobei er schon zu Beginn darauf verweist, dass eine Vielzahl der Kunstwerke verloren ging. „Brände, Umbauten und auch die unbarmherzige Tünche haben gewiß viele künstlerische Leistungen der damaligen Malkunst vernichtet.⁸“ Er erwähnt jedoch nur das Palais Schwarzenberg, Trebitsch und die Quaderimitationen auf Schloss Náměst, da die übrigen Sgraffiti zu dieser Zeit noch unter der Tünche verborgen waren.

⁵ Richter 1971, S. 144.

⁶ Matzura 1923, S. 3.

⁷ Lejsková-Matyásová 1973, S. 49-60.

⁸ Prokop 1904, S. 885.

Zur Sgraffitodekoration allgemein, sind einige Publikationen vorhanden, welche die Entstehung und das Herstellungsverfahren erklären.⁹ Christel und Gunther Thiem stellten einen umfassenden Katalog über die Sgraffitodekoration der Toskana zusammen, in dem versucht wurde, den gesamten Bestand zu erfassen. So werden in ihrer Arbeit 65 Objekte, deren architektonische Beschaffenheit, Besitzer, Sgraffito, Erhaltung, Datierung und gegebenen Falls ausführende Meister beschrieben und die jeweiligen literarischen Quellen angegeben.¹⁰

Auch die dekorierten Fassaden in Österreich, die für Vergleiche mit Mikulov für diese Arbeit von großer Bedeutung sind, wurden von der Forschung recht ausführlich behandelt.¹¹ Abgesehen von einigen Artikeln in den Zeitschriften zur Denkmalpflege in Niederösterreich, entstanden auch diverse selbstständige Werke. Den Anfang einer umfassenderen Arbeit startete Gertraud Klimesch mit ihrer Dissertation „Beiträge zur Fassadenmalerei der Renaissance an Profanbauten in Österreich“ 1984, in der sie die einzelnen Fallbeispiele des nördlichen Donauraumes behandelt. Bearbeitet werden die Sgraffithäuser der niederösterreichischen Städte Krems, Zwettl, Horn, Gmünd und Weitra, wobei sowohl ihre Baugeschichte als auch die ikonographischen Themen und die dazugehörigen Vorlagen aus der Graphik berücksichtigt werden.

1989 lieferte Sigrid Günther einen Überblick über die ornamentale Sgraffitokunst in Österreich, wobei sie zu Beginn ihrer Dissertation einen allgemeinen Teil einfügt, in dem sie ebenfalls die Entstehung, Entwicklung und Verbreitung beschreibt. Auch den figuralen Sgraffiti widmet sie einen Abschnitt, in dem auch die historischen Aspekte, das neue humanistischen Weltbild und die dadurch bestimmte Motivauswahl, beleuchtet werden.¹² Es folgt eine Diplomarbeit Konstanze Knittlers im Jahre 2001, welche anhand der fünf Einzelbeispiele Weitra, Retz, Gmünd, Eggenburg und Horn vor allem die Ikonographie behandelt und durch übergreifende Fragestellungen versucht, die Motive zu erklären. Des Weiteren berücksichtigt sie die Auftraggeber und die Besitzer des Hauses, um deren Bedeutung für die Wahl des Programms aufzuzeigen.¹³

Die neueste Erscheinung zum Thema Sgraffito ist eine Übersicht über die österreichischen Beispiele von Wolfgang Westerhoff aus dem Jahr 2009, dessen Augenmerk vor allem auf

⁹ Vgl. dazu z.B. Holzinger 1948.

¹⁰ Thiem 1964.

¹¹ Siehe dazu: Klimesch 1984, Knittler 2001, Kohlert 2000, etc.

¹² Günther 1989. Auch Kohlert verweist auf das humanistische Gedankengut, welches vom Bürgertum gerne an den Fassaden dargestellt wurde, indem Werte wie Tapferkeit, Opferbereitschaft und Mut durch die „Helden“ der römischen Antike oder biblischen Gestalten verbildlicht wurden. (Kohlert 2000, S. 24).

¹³ Knittler 2001.

den ornamentalen Sgraffiti liegt, wobei er die figural verzierten Fassaden ebenfalls beschreibt und sogar die Objekte in der Tschechischen Republik auflistet, jedoch ohne näher darauf einzugehen.

3. Allgemeines zum Sgraffito

Der Begriff Sgraffito lässt sich einerseits vom griechischen „graphein“ (schreiben) herleiten, andererseits entwickelte sich im 14. Jahrhundert in Italien der Begriff „sgraffiare“ oder „graffiare“, was übersetzt „zerkratzen“ bedeutet.¹⁴ Diese Bezeichnung ist Programm, denn bei diesem Verfahren wird mit einem spitzen, eisernen Griffel in Mauerputz gekratzt. Giorgio Vasari befasste sich mit dieser Art der Dekoration und widmete im Jahr 1568 dieser Technik in seinen Künstlerbiographien ein eigenes Kapitel.¹⁵ Er beschrieb sie sehr detailliert, da er auch selbst damit arbeitete.¹⁶ Bei ihm wird es als „Zeichnung und Malerei zugleich“ beschrieben, „und sie dient zu nichts anderem als zu Ornamenten an den Fassaden der Häuser und Paläste, die sich schnell in dieser Technik ausführen lassen und die mit Sicherheit dabei wasserbeständig werden.“¹⁷ Diese Aussage zeigt deutlich, warum das Sgraffito sich seiner Beliebtheit erfreute- es war wasserbeständig und somit haltbarer als die „gewöhnliche“ Malerei.

Auch Jakob Burckhardt berichtet in seiner Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens, dem Cicerone, von den Sgraffiti. Er spricht von dem „schmucklustigen Jahrhundert“, in dem die Mörtelflächen seit Beginn der Renaissance gerne entweder „al fresco oder allo

¹⁴ Knittler 2001, S. 8

¹⁵ Capitolo XXVI. *Degli sgraffiti delle case che reggono a l'acqua; quello che si adoperi a fargli, e come si lavorino le grottesche nelle mura.*

“Hanno i pittori un'altra sorte di pittura che è disegno e pittura insieme, e questo si domanda sgraffito e non serve ad altro che per ornamenti di facciate di case e palazzi, che più brevemente si conducono con questa spezie, e reggono all'acque sicuramente; perché tutti' i lineamenti in vece di essere disegnati con carbone o con altra materia simile, sono tratteggiati con un ferro dalla mano del pittore, il che si fa in questa maniera: pigliano la calcina mescolata con la rena ordinariamente, e con paglia abbruciata la tingono d'uno scuro che venga in un mezzo colore che trae in argentine, e verso lo scuro un poco più che tinta di mezzo, e con questa intonacano la facciata. E fatto ciò e pulita col bianco della calce di trevertino, l'imbiancano tutta, et imbiancata ci spolverono su i cartoni, ovvero disegnano quel che ci vogliono fare; e dipoi, agravando col ferro, vanno dintornando e tratteggiando la calce, la quale, essendo sotto di corpo nero, mostra tutti i graffiti del ferro come segni di disegno. E si suole nei campi di quelli radere il bianco e poi avere una tinta d'acquerello scuretto molto acquidoso, e di quello dare per gli scuri, come si desse a una carta, il che di lontano fa un bellissimo vedere; ma il campo, se ci è grottesche o fogliami, si sbattimenta, cioè ombreggia con quello acquarello. E questo è il lavoro che per esser dal ferro graffiato, hanno chiamato i pittori *sgraffito*. Restaci or a ragionare delle grottesche, che si fanno sul muro. Dunque, quelle che vanno in campo bianco non ci essendo il campo di stucco, per non essere bianca la calce, si dà per tutto sottilmente il campo di bianco, e fatto ciò si spolverano e si lavorano in fresco di colori sodi, perché non arebbono mai la grazia ch'anno quelle che si lavorano su lo stucco. Di questa spezie possono essere grottesche grosse e sottili, le quali vengono fatte nel medesimo modo che si lavorano le figure a fresco o in muro.” (Opere di Giorgio Vasari. MDCCC.XL, S. 29+30).

¹⁶ Knittler, 2001, S. 8.

¹⁷ Vasari 1568, deutsche Übersetzung zit. nach Burioni 2006, S. 122.

sgraffito“ verziert wurden.¹⁸ Marianne Stockebrand meint, dass der Besitzer sich mit dem an der Fassade dargestellten Dekor identifiziert und damit „seinen sozialen Status repräsentiert.“¹⁹ Dmitrieva-Einhorn stellte ebenfalls fest, dass die Gestaltung der Fassaden mittels Malerei eine „Hinwendung an die Öffentlichkeit“ bedeutet und wie „ein Buch gelesen“ werden sollte.²⁰ Weiters schreibt sie, die Gemeinsamkeit aller figuralen Sgraffitofassaden, unabhängig von der Wahl der dargestellten Motive, bestehet in „dem Drang zu moralisierenden Gleichnissen und allegorischen Gestalten, zur Demonstration von sozialem Status und humanistischer Bildung: Fassaden als exempla.“²¹

Allgemein ist festzustellen, dass Fassaden mit Sgraffitoverzierungen in Niederösterreich und der tschechischen Republik nur in einem relativ geringen Zeitraum entstanden sind. Denn schon um 1600 verlor diese Art der Dekorationsform an Bedeutung und wurde erst in der Zeit des Historismus „wiederentdeckt“.²²

3.1. Herstellungsverfahren

Das Sgraffito gehört zu jenen Putztechniken, die aufgrund ihrer Herstellungsart zu den so genannten „Naß-in-Naß“-Techniken gehören, genauso wie das Fresko.²³ Zuerst wird die Wand mithilfe des Mörtels von allen Unebenheiten befreit, danach wird die Grundsicht, der Verputz aufgetragen, der zu 1-1,5 Teilen Sumpfkalk und ca. 3 Teilen Sand zusammengesetzt ist, wobei diese Zusammensetzung je nach Region variieren kann. Anschließend wird der Oberputz, der meist heller ist als der Unterputz, aufgetragen. Auf diesem werden die gewünschten Motive entweder freihändig, oder mit Hilfe von Kartons oder Schablonen „vorgezeichnet“.²⁴ Die Übertragung vom Karton auf die Wand kann, wie bei der Freskomalerei, auf unterschiedliche Arten erfolgen. Entweder durch das „Pauspunktverfahren“ oder das „Durchdrücken“. Kurt Wehlte zufolge wird das Durchdrückverfahren in der Sgraffitotechnik bevorzugt, da beim Durchpausen die obere, helle Putzsicht verschmutzen könnte. Außerdem weist Wehlte darauf hin, dass der Künstler vom Karton abweichende Äderungen vornehmen wollte, die Pausfarbe dabei behindern würde, während beim Durchdrücken oftmals absichtliche tief gezogene

¹⁸ Burckhardt MDCCCLX, S. 292.

¹⁹ Stockebrand 1983, S. 5.

²⁰ Dmitrieva-Einhorn 2001, S. 151.

²¹ Dmitrieva-Einhorn 2001, S. 167.

²² Kohlert 2000, S. 30; vgl. dazu auch Weninger 1974: Er schreibt die Wiedereinführung der „langvergessenen Sgraffitotechnik“ Gottfried Semper zu und führt Beispiele der „neuen“ Sgraffitodekorationen an. So sind in Wien z.B. am Natur-und Kunsthistorischen Museum Sgraffiti aus den Jahren 1872-1881 von Ferdinand Laufenberger zu sehen. (Weninger 1974, S. 266).

²³ Reclams Handbuch 1990, S. 107.

²⁴ Reclams Handbuch 1990, S. 107.

Konturen „dem Sgraffitowerkzeug eine willkommene Leitspur bieten“.²⁵ Nun werden die Flächen, die dunkel bleiben sollen ausgekratzt.²⁶ Zum Bearbeiten, also zum Auskratzen der Flächen und schneiden der Grenzen werden Messer, Spachteln und Schaber verwendet.²⁷ Wichtig dabei ist, dass nur der feuchte, noch nicht ganz eingetrocknete Putz bearbeitet werden kann, weswegen bei zeitaufwändigen Motiven bzw. großen Flächen in Tagewerken gearbeitet werden muss.²⁸ Durch dieses Herstellungsverfahren ergeben sich die typischen Merkmale des Sgraffito, nämlich seine Zweifarbigkeit und der daraus entstehende Kontrast.²⁹ Räumlichkeit kann nur sehr schwer zum Ausdruck gebracht werden, da durch die Beschränkung auf nur zwei Farben keine Schattenwirkung durch Farbschattierungen erzielt werden kann. Ende des 15. Jahrhunderts wurde daher Plastizität mittels eng aneinander gesetzter Schraffur erwirkt.³⁰

3.2. Mögliche Vorläufer

Woraus sich das Sgraffito entwickelte, ist schwer zu sagen, da von möglichen Vorstufen nichts schriftlich überliefert ist. Weder Vasari selbst, noch ein Künstler vor ihm, berichtet davon. Den einzigen Anhaltspunkt bietet Sebastiano Serlio (1475-1554), der in seinem Architekturtraktat im XI Kapitel auf das Chiaroscuro eingeht.³¹ Christel Thiem weist darauf hin, dass auch der Kupferstich trotz der verwandten Grabstichelarbeit nicht als möglicher Vorfahre in Frage kommen kann, da dieser erst später entwickelt wurde.³² Das Sgraffito der Renaissance in Italien ist auch nicht vergleichbar mit dem Einkratzen primitiver Muster in den Putz, wie zum Beispiel an der Gartenmauer der Villa Salviati oder an deutschen Fachwerkhäusern (z.B. in Oberfranken), da es sich nicht um das hier beschriebene zweischichtige Sgraffito handelt.

Außerdem bezeichnet im Italienischen Sprachgebrauch „Sgraffito“ sämtliche Ritztechniken, auch jene auf Keramik und Zwischengoldgläsern.³³ Gottfried Semper verfasste genau 300 Jahre nach Vasari einen Artikel in der Kunstchronik, in dem er sich

²⁵ Wehlte 2000, S. 485.

²⁶ Reclams Handbuch 1990, S. 107.

²⁷ Holzinger 1948, S. 29.

²⁸ Schönburg 1991, S. 184.

²⁹ Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass zuerst eine dunklere Putzschicht aufgetragen wird, deren Farbpalette je nach Beimengung von farbgebenden Stoffen, wie z.B. Holzkohle, von Natursandfarbe (wie am großen Sgraffitohaus in Krems) bis Schwarz (wie in Mikulov) reichen kann. Darüber wird ein hellerer Putz gezogen. Die an Sgraffitofassaden dunklen Stellen sind also jene, an denen der Putz weggekratzt wurde, während die hellen Flächen die obere, stehengebliebene Putzschicht darstellen. Wie in Mikulov zu sehen ist, werden teilweise riesige Wandflächen weggekratzt, was natürlich einen großen Arbeitsaufwand erfordert.

³⁰ Stockebrand 1983, S. 10.

³¹ Thiem 1964, S. 18.

³² Thiem 1964, S. 18.

³³ Thiem 1964, S. 18.

ebenfalls Gedanken über die Herkunft des Sgraffito macht. Zunächst erwähnt er die in der Töpferei vor allem für Vasen gebräuchliche Methode, dunkle Flächen mit helleren zu überziehen, um anschließend durch das Auskratzen die gewünschten Muster zu erhalten. Der weitere Entwicklungsverlauf bleibt ihm unbekannt, jedoch schreibt er „doch ist mir, als hätte ich Spuren linearer Verzierungen, schwarz auf weißem Putzgrunde in Sgraffitomanier ausgeführt, auf einigen der gotischen Zeit angehörigen Fachwerksgebäuden auf meinen Reisen gesehen.³⁴“ Noch weiter zurück greift Hans Urbach, der in seiner Publikation „Geschichtliches und Technisches vom Sgraffitoputz“ „eine Überleitung von den Ritzzeichnungen der Urmenschen der Eiszeit“ zur Keilschrift und Hieroglyphen und gleich darauf zur einschichtigen Putzritzung des Mittelalters, dem unmittelbaren Vorläufer der mehrschichtigen Sgraffito der Renaissance herstellt.³⁵ Ihm selbst fällt jedoch schon auf, dass diese These nicht haltbar ist.³⁶ Jedoch sieht er in den Ritzzeichnungen des Magdeburger Doms, datiert in das 13. Jahrhundert, einen Vorläufer der mehrschichtigen Sgraffiti der Renaissance.³⁷ Auch Stockebrand ist sich sicher, dass in den direkt in den einfachen Putz eingeritzten Muster die „Vorfahren“ der zweifarbigen Sgraffitotechnik zu sehen sind.³⁸

4. Die Entwicklung des Sgraffito in Italien

Im Rahmen dieser Arbeit wird nicht die gesamte Entwicklung des Sgraffito in Italien nachgezeichnet werden, sondern nur die wichtigsten Aspekte, die zu einem besseren Verständnis und der Stellung des Mikulover Beispiels in seinem kunstgeschichtlichen Kontext beitragen. Der Hauptteil der Sgraffiti, die ich an dieser Stelle besprechen möchte, befindet sich in Florenz, da diese Stadt als der ursprüngliche Ort der Entwicklung gilt, jedoch werde ich auch, der Vollständigkeit halber, einen kurzen Exkurs zu den römischen Beispielen machen.

4.1. Toskana

Die Anfänge der Sgraffitodekoration in Italien sind im Trecento in der Toskana anzutreffen, wie z.B. an der Casa Davanzati³⁹ in der via Porta Rossa in Florenz (1360/70), welche als das älteste, erhaltene Sgraffito gilt, und an der Castellani-Kapelle von S.

³⁴ Semper, S. 46.

³⁵ Urbach 1928, S.14; vgl. dazu ebenso Thiem 1964, S. 19.

³⁶ Urbach 1928, S. 17.

³⁷ Vgl. dazu ebenso Westerhoff 2009, S. 8.

³⁸ Stockebrand 1983, S. 15.

³⁹ Vgl. dazu Thiem 1964, Abb. 1, 2, 3 und 4.

Croce⁴⁰, ebenfalls in Florenz, die beide in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts zu datieren sind.⁴¹ Erstere hat sich seit mehr als 500 Jahren erhalten, was Thiem darauf schließen lässt, dass die Technik davor bereits erprobt worden sein muss, da die Haltbarkeit sonst nicht gewährleistet sein würde. An der Castellani-Kapelle wird ein regelmäßiges Quadermauerwerk vorgetäuscht, das die gesamte Fläche füllt.

Die Sgraffitokunst bestand anfangs in der Vortäuschung von Steinfassaden und Quadern und bediente sich einfacher, geometrischer Muster und Blumen- bzw. Rankenwerke, wobei bereits vorhandene Ornamente aus der Baukunst als Vorlage übernommen wurden, wie z.B. die Verzierung des Doms in Florenz oder anderer Kirchen. Mit dem Beginn der Entstehung der neuen Renaissancepalazzi wuchs das Motivrepertoire bedingt durch die Möglichkeit, nun im Vergleich zu den gotischen Wohnhäusern eine größere Dekorationsfläche zur Verfügung zu haben. So traten zum Beispiel am Palazzo Gerini illusionistische Architekturelemente in den Vordergrund.⁴² Zudem wurden später die so genannten Grotesken verwendet, welche die gesamte Fassade überzog und durch ihren vegetabilen Zierat in Kontrast zu den plastischen Fassaden stand, wie z.B. an der Casa di Bianca Capello.⁴³ Daraus entwickelte sich die Gestaltung mit rein figuralen Motiven. Zu den bestimmenden Themen zählten sowohl Personifikationen von Tugenden, als auch mythologische Szenen mit belehrendem Charakter.⁴⁴

Zu Beginn der Sgraffitodekoration war es üblich, eine Sockelzone frei von dieser Verzierung zu lassen und glatt zu verputzen oder aus Rustika zu bauen, wobei diese bis über die Höhe der Türe hinausging und die Sgraffiti erst darüber ansetzten. Dieses Prinzip besteht bis ca. 1400. Danach wurde die Sockelzone auf halbe Türhöhe reduziert, wie z.B. am Palazzo Morelli zu Beginn des 15. Jh. zu beobachten ist.⁴⁵ Zu Beginn des 16. Jh. wird der Sockel noch einmal reduziert, wie z.B. am Palazzo Lanfredini⁴⁶ 1515, bis er gänzlich in Sgraffito ausgeführt wird, wie z.B. am Palazzo Cavalieri 1562-64 in Pisa.⁴⁷ Wie bereits erwähnt, konnte Plastizität nur sehr schwer illusioniert werden, obwohl auch mit Hilfe der Zentralperspektive versucht wurde, einen Tiefenzug zu erreichen, wie z.B. am Palazzo Lapi⁴⁸(um 1460) und im Innenhof des Palazzo Vecchietti⁴⁹ (um 1460). Dennoch gelang

⁴⁰ Vgl. dazu Paatz 1940, S. 554 und 619.

⁴¹ Thiem 1964, S. 19.

⁴² Knittler 2001, S. 10; vgl. dazu auch Thiem 1964, Abb. 19 und 22-24.

⁴³ Vgl. dazu Thiem 1964, Abb. 136-138.

⁴⁴ Knittler 2001, S. 10.

⁴⁵ Stockebrand 1983, S. 25; vgl. Dazu Thiem 1964, Abb. 16-18.

⁴⁶ Vgl. dazu Thiem 1964, Abb. 85-87.

⁴⁷ Stockebrand 1983, S. 26; vgl. dazu Thiem 1964, Abb. 122-124.

⁴⁸ Vgl. dazu Thiem 1964, Abb. 30-33.

⁴⁹ Vgl. dazu Thiem 1964, Abb. 41-46.

dies nicht überzeugend und wirkt eher wie reine Dekoration. Die versucht illusionistischen Pilaster am Palazzo Lapi sind zwar in perspektivischer Schrägsicht gezeigt (vgl. ebenso Palazzo Nasi⁵⁰), erzeugen aber dennoch keinen Tiefenraumzug. Für den Betrachter bietet sich das Bild von „schmalen weißen Streifen auf dunklem Grund“. Auch an ca. 100 Jahre später entstandenen Fassaden, an denen sogar Nischen mit eingesetzten Figuren imitiert werden sollten, gelang dies nicht, da stets die dunkle Fläche des Sgraffito als Hintergrund bestehen bleibt und so einen überzeugenden Tiefenzug verhindert, wie z.B. am Palazzo Montalvo⁵¹, datiert 1573 und von B. Poccetti angefertigt, zu sehen ist.⁵²

In Italien ist zwar ein Entwicklungsverlauf der Sgraffiti nachvollziehbar, jedoch treten auch hier Schwierigkeiten im Bezug auf Datierung und Autorschaft auf. Die Problematik der Restaurierungen, bei welchen nicht nur konserviert sondern auch rekonstruiert wurde, wird heute sichtbar, denn damit ist die „Echtheit“ des Sgraffito nicht immer gewährleistet.⁵³ Bei der Datierung der Sgraffiti behelfen sich die Gunther und Christel Thiem mit Vergleichen der Ornamentik datierter Objekte aus anderen Kunstgattungen. So sind im Trecento Übereinstimmungen der ornamentalen Sgraffiti mit dem Bauornament, im Quattrocento mit der Bildhauerei und im Cinquecento mit der Malerei festzustellen.⁵⁴ Jedoch fehlen bis zur Mitte des Quattrocento die Namen der ausführenden Sgraffitokünstler. Der erste, namentlich erwähnte, verantwortliche Meister tritt in der Dekoration des Hofs des Palazzo Medici-Riccardi⁵⁵ 1452 in Erscheinung: Maso di Bartolomeo. Dieselben Probleme begegnen uns auch später im deutschsprachigen bzw. böhmischen-mährischen Raum.

4.2. Rom

Auch in Rom sind in einem beschränktem Zeitraum Sgraffiti anzutreffen, jedoch ist deren Häufigkeit nicht mit jener in Florenz vergleichbar. In Rom haben sich nur mehr 30 Sgraffitofassaden erhalten, die in den Zeitraum von der Mitte des Quattrocento bis ins erste Drittel des Cinquecento fallen. An ihnen ist eine deutliche eigenständige Entwicklung festzustellen, da sie nicht von den florentinischen Beispielen beeinflusst zu sein scheinen,

⁵⁰ Vgl. dazu Thiem 1964, Abb. 50-52.

⁵¹ Vgl. dazu Thiem 1964, Abb. 131-134.

⁵² Stockebrand 1983, S. 10.

⁵³ Thiem 1964, S. 22.

⁵⁴ Thiem 1964, S. 27. So lassen sich z.B. Übereinstimmungen des Sgraffitodekors an der Casa Davanzati mit den Schachbrett- und Bogenfriesen sowie den Rosetten des Florentiner Doms feststellen. (Thiem 1964, S 51). Ähnliche Beobachtungen können auch für die vergleichbaren Motive am Palazzo Gerini, frühes 15. Jh. mit dem Croscia-Grab (1427) von Donatello und Michelozzo, oder mit Donatellos Sängerkanzel (1433-39) gemacht werden (Thiem 1964, S. 60). Im Cinquecento lassen sich die Groteskenmalereien als beeinflussendes Element für das Sgraffito nachweisen, z.B. am Palazzo Lanfredini (Thiem 1964, S. 89).

sondern vielmehr die antiken Denkmäler zum Vorbild haben. Im Unterschied zu Florenz treten hier Motive auf, die der Toskana fremd sind, wie zum Beispiel Medaillons mit Bildnissen, Trophäen, Friese mit Bukranien, Putti in Verbindung mit Tieren, wie Hunde, geflügelte Löwen, Stiere, Greifen ferner Tritone und Nereiden, Faune und Satyrn. Vor allem letztere verdeutlichen eine Verbindung zur Antike, welche schon Burckhardt feststellte.⁵⁶ Er Schreibt im ersten Kapitel des zweiten Buches der „Geschichte der Renaissance in Italien“: „Auf keinem anderen Gebiet der Kunst und der Kultur überhaupt zeigt sich die Renaissance dem römischen Altertum so völlig geistesverwandt als hier.“⁵⁷

5. Mikulov- Stadtgeschichte

Das heutige Mikulov, ehemals Nikolsburg, liegt an der so genannten Bernsteinstraße (später Kaiser-, heutige Brünnerstraße), direkt an der strategisch bedeutenden mährisch-österreichischen Grenze, also an einer guten Handelsposition. Zwei mächtige Adelsgeschlechter, die Liechtensteiner und die Dietrichsteiner, hatten hier ihre Residenzen erbaut, wodurch die Stadt zu einer wichtigen „Metropole“ wurde.⁵⁸ Die Existenz einer Gründungsurkunde ist nicht bekannt, jedoch war dieses Gebiet Richter zu Folge schon „seit den ältesten Jahrtausenden“ besiedelt.⁵⁹ Die erste namentliche Erwähnung findet sich erst in späteren Urkunden. 1249 ging „Nikulsburch“ als Lehen an Heinrich von Liechtenstein, was durch eine Schenkungsurkunde des mährischen Markgrafen Premysl Ottokars vom 14. Jänner 1249 belegt ist.⁶⁰ Schon wenige Jahre später, am 24. August 1279, bekam Nikolsburg das Recht auf einen Wochenmarkt von Rudolf I. von Habsburg verliehen, welches die Stadt zu einem wichtigen Handelsort erhob.⁶¹ 1421 kam es durch die Auswanderung der Juden aus Wien und Niederösterreich zur Gründung einer jüdischen Gemeinde in Mikulov und bald wurde sie zum Zentrum des Mährischen Judentums. Die Stadt blieb bis 1560 im Familienbesitz der Liechtensteiner, doch in diesem Jahr wurde sie aus finanziellen Gründen an die Kereczenys verkauft.⁶² Ladislaus von Kereczin und Kaniafeld war ungarischer Freiherr, der die Stadt um 90. 000 Silbergulden kaufte. Nach seiner Hinrichtung durch die Türken 1566 ging die Stadt kurz in den Besitz seines Sohnes Christoph über, der jedoch 1572 ohne Nachkommen starb, in Folge dessen Nikolsburg als

⁵⁵ Vgl. dazu Thiem 1964, Abb. 25 und 26.

⁵⁶ Thiem 1964, S. 41.

⁵⁷ Burkhardt 1867, S. 130.

⁵⁸ (Hg.) Avedon, o.J., S. 2.

⁵⁹ Richter 1971, S. 308.

⁶⁰ (Hg.) Kulturverein Südmährerhof 1999, S. 11.

⁶¹ (Hg.) Kulturverein Südmährerhof 1999, S. 13.

⁶² Richter 1971, S. 308-309.

erledigtes Reichslehen an Kaiser Maximilian II. fiel.⁶³ Aber schon 1575 erwarb die Familie Dietrichstein, genauer gesagt Adam von Dietrichstein, die Stadt. Unter Kardinal Franz von Dietrichstein, der seinen Sitz in Mikulov hatte, kam es zu einem erneuten Aufschwung. Er errichtete zwischen 1611 und 1636 in der Stadt unter anderem eine Druckerei, erhöhte die Pfarrkirche zu einer Kollegiatkapitelkirche, erbaute die Kapuzinerkirche mit Kloster und die Loretokapelle, zog die Piaristen in die Stadt und verlieh der Stadt zahlreiche Privilegien und Vorrechte, welche für den Handel von großer Bedeutung waren.⁶⁴ Von Bedeutung war auch der Umbau der von König Premysl Ottokar II. erbauten Burg in den Jahren von 1611-1618 zu einem Renaissanceschloss.⁶⁵ Die Stadt war gleich mehrere Male von Bränden betroffen, die verheerende Schäden anrichteten. Erwähnt seien hier vor allem die Jahre 1536, 1561 und 1584, sowie 1711, 1719 und 1784.⁶⁶ Vor allem der Brand 1561 wird für das Sgraffitohaus von Bedeutung sein.

Am historischen Stadtplatz befindet sich das Eckhaus Nummer 27 (früher Nr. 11 bzw. Nr. 31) mit einer Sgraffitofassade. Es ist das einzige Haus im Renaissancestil mit einer Fassadendekoration dieser Art in Mikulov. Das Haus verfügt über mehrere Namen bzw. Bezeichnungen, wie z.B. U Rytířů (deutsch „Zu den Rittern“). Woher und aus welcher Zeit dieser Name genau stammt ist unklar, wobei davon auszugehen ist, dass die Bezeichnung, basierend auf der Darstellung der zwei Ritter am Erker, eine tschechische Erfindung des 20. Jahrhunderts ist. Eine weitere Bezeichnung lautet „Müllerhaus“, die aufgrund des damaligen Besitzers zu Stande kam, was durch die Aussage in den Nikolsburger Heften bestätigt wird: „Zu unserer Zeit gehörte es dem Tischlermeister Müller.“⁶⁷

5.1. Kurzbeschreibung des heutigen Erscheinungsbildes und Gliederung der Wandflächen

Da die Fassade im Laufe der Jahre einige Veränderungen erfuhr, sollte zunächst ein kurzer Überblick über das heutige Erscheinungsbild gegeben werden, damit die Umbauten leichter nachzuvollziehen sind. Die beiden Sichtseiten am Hauptplatz (Abb. 1) sind sehr uneinheitlich dekoriert, wobei nachträglich versucht worden ist, ein einheitliches Aussehen zu erzielen. Der erste Stock wird vollkommen mit imitierenden Diamantquadern überzogen, wie es auch am Prager Palais Schwarzenberg anzutreffen ist.⁶⁸ Sowohl auf der

⁶³ Schwetter 1884, S. 232.

⁶⁴ Richter 1971, S. 310.

⁶⁵ (Hg.) Avedon, o.J., S. 4.

⁶⁶ Richter 1971, S. 309.

⁶⁷ Brust 1975 (1), S. 123.

⁶⁸ Vgl. Abb. 58.

Ost-, als auch auf der Nordseite sind sieben dieser Quaderungen übereinander gereiht, jedoch sind diese auf der Ostseite größer und reichen daher höher hinauf, als es auf der anderen Seite der Fall ist. Dadurch ergibt sich auch, dass die Ostseite nur drei horizontale Bildreihen aufweist. Während die Nordseite theoretisch vier zur Verfügung hätte, wobei die unterste nur am rechten Rand eine Tiergestalt zeigt und der Rest der Zeile motivfrei bleibt, sind nur noch einzelne Fragmente der ursprünglichen Sgraffiti zu erkennen, die auch im Zuge der letzten Restaurierung nicht entfernt oder ergänzt wurden. Die Fenster in dieser Zone sind auf beiden Seiten mit einer Scheinarchitektur umrahmt.

An der Ostseite werden die Bildreihen horizontal durch eine einfärbige, weiße Borte getrennt, außer der untersten Szene, die durch eine Eierstabbdüre von den Diamantquadern abgegrenzt wird. Im Unterschied dazu finden sich an der Nordseite zwei Bildfelder, die auch in der Vertikalen von den übrigen Szenen geteilt werden, wobei beide leicht versetzt zu den übrigen Bildreihen sind.

Der Erker passt sich prinzipiell an die Gliederung der beiden Platzseiten an, wird also ebenfalls in drei bzw. vier horizontale Reihen unterteilt, wobei die zwei Ritter auf der Vorderseite des Erkers, welche auch namens gebend für das Haus sind, weiter in die Zone der Diamantquader hinunterreichen als die übrigen Motive.

Im Arkadenhof (Abb. 2), der durch einen späteren Anbau der umliegenden Gebäude entstand, sind noch die Reste der Sgraffitodekoration dieser Wand erhalten. Als Reste werden sie deshalb bezeichnet, weil nur noch wenige Motive komplett zu sehen sind. Die anderen werden von den späteren Umbauten soweit verdeckt, dass keinerlei Spekulationen über die übrigen Szenen angestellt werden können, vor allem, weil das gesamte Programm nicht aus einer Entstehungszeit stammt, sondern in mehreren Phasen im Zuge von „Restaurierungen“ ergänzt wurde und so nicht auf eventuell „fehlende“ Motive geschlossen werden kann.

Im Vergleich zu den bekannten Sgraffitohäusern in Weitra, Gmünd, Horn etc. fällt auf, dass die Mikulover Fassadendekoration viel „einfacher“ ausfällt, als die übrigen. Der gravierendste Unterschied besteht darin, dass alle österreichischen Beispiele von Spruchbändern oder zumindest von kurzen Betitelungen, wie im Fall des Kremser Beispiels, begleitet werden, die in Mikulov nicht vorkommen. Die einzigen Bei- bzw. Inschriften sind, abgesehen von den beiden bereits erwähnten zur Sintflut und jener am Erker, nur jene in der obersten Reihe an der Nordseite, welche die Götter betiteln und über den beiden Frauenfiguren in der mittleren Bildreihe, worauf später genauer eingegangen wird.

5.2. Baugeschichte des Hauses

Aufgrund mangelnder Quellen kann ein genauer Ablauf der Bautätigkeiten seit seiner Entstehung nicht vollständig und zum Teil nur sehr lückenhaft wiedergegeben werden, wobei vor allem die Veränderungen der Fassade im 20. Jahrhundert durch diverse Fotos bzw. Restaurierungsberichte rekonstruiert werden können. Vorweg sei jedoch erwähnt, dass auf der Nordseite nur wenige Szenen im Original erhalten sind, die übrigen wurden in mehreren Etappen während der diversen Restaurierungen hinzugefügt.

Ein Stadtplan (Abb. 3) zeigt, dass es sich bei dem Gebäude durch den Zusammenschluss mehrerer Häuser um eine rechteckige Anlage mit eingeschlossenem Hof handelt, wobei nur die Fassaden des Eckhauses mit Sgraffito verziert sind. Das Tor auf der Nordseite führte in eine große Halle (heute ein Restaurant) und eine Kammer, von der aus die Wohnetage erreichbar war. In den Hof führt seit jeher ein Portal, das an der Ostseite anschließt.⁶⁹ Durch den Erker hebt sich das Gebäude von den umliegenden ab und erhebt einen höheren Anspruch. Erich Hubala zufolge, setzt sich mit dem Erker das „Stadthaus in Positur, gewinnt eine Ausnahmestellung, indem es sich einerseits etwas vom Turm aneignet, andererseits mittels der Konsole über die Baulinie zu gehen im Stande ist.“⁷⁰

Über die genaue Entstehungszeit der Sgraffiti kann nur spekuliert werden. Laut dem neuen Stadtführer von Mikulov entstand das Haus nach einem Brand von 1561 durch die Verbindung mehrerer gotischer Häuser, wobei das dritte, sgraffitofreie Stockwerk eine Aufstockung aus dem 19. Jahrhundert ist.⁷¹ Diese mögliche Datierung in das 16. Jahrhundert wird begründet durch die Tatsache, dass drei große Brände im 16. Jahrhundert (1536, 1561 und 1584) in Mikulov wüteten, die als Anlass für einen generellen Umbau der Stadt im Renaissance-Stil genutzt wurden. In den wenigen Publikationen, in welchen das Sgraffitohaus erwähnt wird, herrscht jedoch keine einheitliche Meinung über die Datierung vor. So verlegt z.B. Karel Kuča die Entstehung der Sgraffiti in das Jahr 1560.⁷² Bohumil Samek hingegen meint, dass Inschriften auf der Nordseite sowohl die Initialen des Baumeisters, KTK, als auch das Jahr 1591 belegen.⁷³ Erstere sind zwar noch zu sehen, welche aber lediglich die Initialen der Restauratoren sind, worauf später noch genauer eingegangen werden wird. Die Datierung nach Samek stellt ebenfalls ein Problem dar, da die Inschrift im Zuge der letzten Restaurierung entfernt wurde. Jedoch ist diese noch auf einem Foto zu erkennen, das später besprochen wird. An dieser Stelle sei jedoch erwähnt,

⁶⁹ (Hg.) Stadtamt Mikulov 1998, S. 45.

⁷⁰ Hubala 1985, S. 166.

⁷¹ (Hg.) Avedon, S. 10.

⁷² Kuča 1998, S. 886.

⁷³ Samek 1999, S. 489.

dass das Datum, welches Samek gesehen hat, mit ziemlicher Sicherheit weder 1591, noch die Entstehungszeit markiert. Samek gibt außerdem an, dass nach Fertigstellung der Sgraffiti im Hof ein einstöckiger Flügel mit Arkadengang entstand, welchen er in das erste Viertel des 17. Jh. datiert.⁷⁴ Der Großteil der Forscher hingegen geht von einer Entstehung der Sgraffiti um 1561 aus, nach der großen Feuerbrunst, in deren Folge der Stadtkern und die gesamte Stadt im Renaissancestil umgebaut wurden.⁷⁵

Das weitere Schicksal der Fassade bleibt ein Rätsel und wird erst wieder durch Aufnahmen im 20. Jahrhundert greifbar. Irgendwann im Laufe der Zeit, wurden die Sgraffiti überdeckt⁷⁶, was auf zwei Fotos (Abb. 4 und Abb. 5), welche sich im Besitz des Regionalmuseums von Mikulov befinden, zu sehen ist.⁷⁷ Die Fotos zeigen leider nicht die gesamte Fassade, sondern nur die Ecke des Hauses, allerdings von beiden Seiten. Schon auf den ersten Blick fällt auf, dass einige bauliche Veränderungen stattgefunden haben. Abgesehen von einem neuen Dach wurde der oberste Stock des Erkers abgetragen und eine halbe Kuppel aufgesetzt. Zudem sind die Türen auf beiden Seiten, Eingänge in die Geschäfte, zu sehen, die heute nicht mehr existieren. Außerdem sind auf beiden Seiten im ersten Stock reale, architektonische Fensterverdachungen in Form von Giebeln vorhanden. Die beiden Aufnahmen müssen aus der Zeit vor 1923 stammen, da erst in diesem Jahr die Sgraffiti freigelegt wurden.⁷⁸ 1923 befand sich das Haus im Besitz des Tischlermeisters Ernst Müller, der auch die Freilegung der Sgraffiti beantragte, nachdem er nach einem Schaden im Putz entdeckte, dass sich darunter noch eine ältere Dekoration befindet.⁷⁹

Nach der Freilegung der Sgraffiti dürfte der Zustand der Fassade katastrophal gewesen sein, da Matthias Brust in den Nikolsburger Heften davon berichtet, dass die Inschrift zur Sintflut an der Ostseite ursprünglich für eine lateinische gehalten wurde.⁸⁰ Er selbst beschäftigte sich dann vor Ort mit der Inschrift und stellte fest, dass sie zwar in lateinischen Buchstaben, jedoch in deutscher Sprache verfasst ist. Er beschreibt seine Probleme mit der Entzifferung der vier Zeilen ziemlich detailliert und kommt am Ende seines Artikels zu folgender „Übersetzung“, wobei er zugibt „eine buchstabengeheure Wiedergabe der Inschrift ist mir heute, nach siebenunddreissig Jahren, nicht mehr möglich,

⁷⁴ Samek 1999, S. 489.

⁷⁵ Vgl. dazu Líbal 1970, S. 9.

⁷⁶ Brust stellt die Vermutung an, dass die Sgraffiti 1675 noch nicht übertüncht waren. (Brust 1975 (1), S. 123.)

⁷⁷ Inventarnummern sind leider keine vorhanden. Die Fotos sind über die homepage des Regionalmuseums (<http://www.rmm.cz/fotogalerie/historicke/mesto>) zugänglich und laut Aussage der Stadthistorikerin von Mikulov, Dobromila Brichtová nur vage um 1905 datiert.

⁷⁸ Brust 1975 (2), S. 131.

⁷⁹ Laut mündlicher Mitteilung der Tochter Ernst Müllers, Ernestine Erna.

⁸⁰ Brust 1975 (2), S. 131.

so genau habe ich die Einzelheiten doch nicht mehr im Kopfe. Ich kann sie also nur in einer der Gegenwart angepassten Form niederschreiben. Sie lautet: Da kam die Sintflut überall. Die Welt ertrank allzumal. Starb alles Fleisch nach seiner Art. Noah selbacht gretten ward.⁸¹

Nach der Freilegung oder gleich anschließend fand eine Restaurierung statt, zu der leider keine Dokumente in den Archiven erhalten sind. Aber ein Foto (Abb. 6), welches sich im Besitz des Mikulover Regionalmuseums befindet, zeigt vermutlich den Zustand nach diesen ersten Arbeiten. Die Aufnahme kann nach Auskunft des Archivars und der Stadthistorikerin nicht datiert werden.⁸² Zu sehen sind nur das linke Eck des Erkers und die Ostseite der Fassade mit einem Teil des angebauten Nebengebäudes. Zu beachten ist der Anbau, der bis zur erwähnten Sintflutdarstellung hinaufreicht, denn dieser dient als wichtiger Anhaltspunkt für die Datierung dieses Fotos auf die Zeit unmittelbar nach der Restaurierung von 1923, was ein Vergleich mit einer später datierten Aufnahme zeigen wird. Da sich links neben dem ersten Fenster ein schmaler Streifen mit Resten des Sgraffito befindet, ist eindeutig, dass das Gebäude erst später angebaut wurde und die darunter liegenden Sgraffiti verdeckt- zumindest bis zu diesem Zeitpunkt. Die Fensterverdachung im Ersten Stock wurde bis auf das Stück Gesims reduziert, vermutlich um die darunter befindlichen Sgraffiti wieder freizulegen. Auffallend sind der schon zu diesem Zeitpunkt bestehende starke Hell-Dunkel-Kontrast und der aus heutiger Sicht „unfertige“ Charakter, den die Fassade zu diesem Zeitpunkt aufweist. So ist am Erker im ersten Stock auf dieser Seite nur eine Szene zu erkennen, während die übrige Mauerfläche in dieser Ebene frei von jeglicher Gestaltung bleibt. Zudem wurde noch nicht versucht, eine einheitliche Gestaltung der Fensterrahmung im Erdgeschoss herzustellen, denn über dem linken Fenster befindet sich eine Art gemalter Aufsatz mit Dreiecksgiebel, während das rechte keine Rahmung besitzt. Gemein ist ihnen nur, dass unterhalb das Diamantquadermotiv unterbrochen wird und eine weiße Fläche zu sehen ist. Wichtig im Vergleich mit späteren gestalterischen Veränderungen ist der zwischen Ostwand und Erker befindliche gemalte Pilaster. Er reicht vom oberen Drittel des Erdgeschosses bis auf die Höhe der Unterkante der Fenster im ersten Stock und ist nur teilweise mit Binnenmotiven gefüllt. Aufgrund der Tatsache, dass zu diesem Zeitpunkt weder die linke Ritterfigur am Erker ergänzt wurde, noch die Seite des Erkers im ersten Stock mit dunklem Putz versehen

⁸¹ Brust 1975 (2), S. 132. Der genaue Wortlaut der Inschrift weicht ein wenig von Brusts Erinnerungen ab, worauf später genauer eingegangen wird.

⁸² Diese Aufnahme ist ebenfalls auf der homepage des Regionalmuseums ohne zugehörige Inventarnummer zu sehen.

wurde (so wie er sich heute präsentiert), ist anzunehmen, dass bei dieser Restaurierung wirklich nur der Originalbestand bearbeitet wurde und alle hier zu sehenden Szenen der ursprünglichen Dekorierung entsprechen. Dies ist jedoch lediglich eine Annahme, da, wie bereits angesprochen, keine Dokumente darüber vorliegen.

Der Zustand der Fassade vor der Mitte des 20. Jahrhunderts wird auf zwei Fotos (Abb. 7 und Abb. 8) sichtbar, welche als Beigabe eines Briefes vom 23. Mai 1944 an das Denkmalamt in Wien gesendet wurden und daher genau datierbar sind. „Ich war vor wenigen Tagen gelegentlich eines besonderen Anlasses in Nikolsburg und habe mir bei diesem Anlass das Sgraffitohaus Nummer 31 angesehen. Ich erlaube mir anruhend 2 Fotos dieses Hauses im gegenwärtigen Zustand zu übermitteln, [...].⁸³“ In diesem Brief ersucht Prof. Dr. Kühn das Denkmalamt, die „störenden“ Anschriften an der Fassade entfernen zu lassen. Am linken Bildrand des ersten Fotos ist noch das vorher erwähnte Nachbargebäude zu erkennen, an dem aber schon eine bauliche Veränderung vorgenommen wurde und somit nach dem im vorigen Abschnitt beschriebenem Foto entstanden sein muss. Die Datierung dieses Umbaus wird anhand eines Schriftstückes, welches sich im Wiener Denkmalamt befindet, ermöglicht. Es handelt sich dabei um eine Bescheinigung vom 28. September 1942, in der es heißt „Der Besitzer des Hauses, Herr Ernst Müller in Nikolsburg hat bei dem Gaukonservator die Zustimmung für eine Notreparatur des einstöckigen Teils des Hauses nachgesucht. Da die Erhaltung des in Frage stehenden Hauses unbedingt im öffentlichen Interesse liegt, wird das Vorhaben des Hauseigentümers von der Denkmalpflege als dringend angesehen und auf das wärmste befürwortet.⁸⁴“ Da von einem „einstöckigen Teil des Hauses“ die Rede ist, kann es sich nicht direkt auf die Sgraffitofassade beziehen und da das Dokument zeitlich in die Abfolge der durch Fotos rekonstruierbaren baulichen Veränderungen passt, gehe ich davon aus, dass es diesen Teil des Gebäudes betriff. Leider befinden sich im Bundesdenkmalamt Wien keine Dokumente, die beschreiben, welche Veränderungen nun tatsächlich stattgefunden haben. Lediglich eine Auflistung mit Bedingungen vom Vertreter des Gaukonservators ist im selben Archivbestand enthalten. Diese beinhaltet die Forderung, dass weder Zement- noch Zementzusatz, sondern nur reiner Kalkmörtel verwendet werden darf, die Neufärbung des Hauses sollte wenn möglich vermieden und der Naturputz wieder hergestellt werden, und „die Fehlstellen der Schindelbedachung der Platzseite werden mit Schindeln von der weniger sichtbaren Rückseite des Hauses, die vorläufig mit Dachpappe gedeckt werden kann, ausgebessert.“ Sichtbar wird diese Veränderung erst auf einem der Fotos von 1944,

⁸³ Brief an das Denkmalamt Wien vom 23. Mai 1944.

allerdings nur schwer zu erkennen im Hintergrund am linken Bildrand. Die Mauer wurde bis auf die Höhe des Erdgeschosses des Sgraffitohauses abgetragen und durch eine Balkonbrüstung ersetzt.

Doch nun zurück zu den Fotos von 1944. Diese Aufnahmen, beide nur von der Nordwand, sind die frühesten erhaltenen, die den Zustand dieser Seite nach der Freilegung und der anschließenden Restaurierung zeigen. Der Zustand der Fassade ist nahezu katastrophal, denn im Vergleich zu der Aufnahme unmittelbar nach der Restaurierung von 1923 ist der Hell-Dunkel Kontrast wesentlich schwächer, was nicht nur mit der Qualität der Fotos zusammenhängt. Vergleicht man den Erker, der als einziger zu beiden Zeiten auf den Fotos festgehalten ist, fällt auf, dass um 1944 die Diamantquaderung der Witterung bereits zum Opfer gefallen und verschwunden ist. Trotzdem darf davon ausgegangen werden, dass die wenigen Szenen, die diese Seite der Fassade, die einzigen sind, die nach der Freilegung erhalten waren, da die Fenster im ersten Stock noch die komplette Verdachung besitzen und nicht wie auf der Ostwand entfernt wurden, um den Sgraffiti ihren Platz einzuräumen. Zu erkennen sind, abgesehen von den imitierenden Diamantquadern, nur in der obersten Reihe eine kleine Figurengruppe am rechten Rand und teilweise Inschriften am oberen Rand, die jedoch auf den Aufnahmen nicht mehr lesbar sind. In der Zone darunter befinden sich zwischen dem dritten und vierten Fenster zwei Frauen- und links vom vierten Fenster zwei Männergestalten. Die Reihe darunter zeigt, ebenfalls zwischen den Fenstern, von links nach rechts betrachtet, ein „tanzendes Paar“, eine Personengruppe aus drei Figuren, eine Szene bei Tisch und in der Zone darunter eine Tiergestalt. Am Eckrisalit sind ebenfalls Sgraffiti zu erkennen, nämlich die beiden bereits erwähnten Ritter, und Figurengruppen auf der zur Nordwand führenden Seite.

1962 fand eine Restaurierung statt, zu welcher im Národní Památkový Ústav in Brünn⁸⁵ Dokumente und einige Fotos der zuständigen Firma vorhanden sind.⁸⁶ Was genau gemacht wurde und aus welchen Gründen ist nicht nachvollziehbar. Auf den Aufnahmen (Abb. 9 und Abb. 10) wird nun auch eine weitere Szenen auf der Ostwand sichtbar, die vorher durch die Mauer des Nebengebäudes verdeckt war, allerdings befindet sich in deren Mitte eine Türe. Im Zuge dieser Restaurierung wurden die Türen im Erdgeschoss auf beiden Seiten zugemauert und stattdessen an der Nordseite ein größeres Rundportal eingesetzt. Des Weiteren wurde auch eine Inschrift, welche sich im ersten Stock an der Nordwand

⁸⁴ Bescheinigung vom 28.Sept.1942, BDA Wien, IIId-147/42.

⁸⁵ Národní Památkový Ústav v. Brně, in weiterer Folge als NPU abgekürzt, ist das nationale Institut für Denkmalpflege in Brünn.

⁸⁶ Ein Akt mit der Inventarnummer 063.014/4 enthält Fotos, sowie einige Schriftstücke die Restaurierung betreffend.

rechts neben dem dritten Fenster befunden hat, entfernt. Jedoch wurde diese von den Restauratoren immerhin auf einem Foto (Abb. 11) festgehalten. Sie lautete: „Renoviert anno domini 1923 unter dem Besitzer Ernst Müller ausgeführt von der Firma J. Rejnart in Brünn durch A. Zeitnamer.⁸⁷“

In den Berichten zur Restaurierung von 1962 werden die zuständigen akademischen Bildhauer Kricka, Kolar und Tursky genannt, deren Initialen noch heute im obersten Fries der Götterdarstellungen an der Nordwand zu sehen sind und von Samek als Hinweis auf den Erbauer gedeutet wurden. Leider befinden sich im NPU in Brünn keine Fotos, die den Zustand direkt nach Vollendung der Arbeiten zeigen. Aber ein Foto (Abb. 12), auf dem noch das Gerüst für die Arbeiter zu sehen ist, welches leider die meisten Teile der Fassade verdeckt, ist dennoch zu erkennen, dass im Zuge dieser Restaurierungen der Erker sein heutiges Aussehen mit der Kuppel erhielt und gemalte Eckpfeiler angebracht wurden. Ebenfalls im Zuge der Restaurierung von 1962 entstand eine Aufnahme des Innenhofes (Abb. 13), die früheste mir bekannte. Zu diesem Zeitpunkt war der Zustand der Fassade katastrophal. Auf dieser Aufnahme ist zu erkennen, dass große Teile des Sgraffitoputzes bereits abgenommen wurden, um diesen dann später zu erneuern, bzw. zu ergänzen. Die Dekoration der oberen beiden Reihen scheint demnach zu dem Programm vor 1962 und somit vermutlich auch zum Originalbestand zu gehören. Der geflügelte Kopf in der unteren Zone auf der rechten Seite der Wand zählt jedoch zu den Neuschöpfungen der 60er Jahre des 20.Jahrhunderts. Leider können keine Aussagen betreffend der restlichen, unter dem Treppenaufgang befindlichen Dekoration dieser Zone getroffen werden, da auf der Aufnahme nicht zu erkennen ist, was sich bis 1962 an dieser Stelle befunden hat. Der Vergleich mit einem Foto um 1971 (Abb. 14) zeigt, dass das Erscheinungsbild der Dekoration der Hofseite weitgehend dem heutigen entspricht.

Der Zustand der Fassade vor der erneuten Restaurierung 1993 wird in der Publikation Richters aus dem Jahre 1971 bildlich festgehalten. Auf einer Gesamtansicht des Hauses (Abb. 15)⁸⁸ lassen sich die 1962 durchgeführten Arbeiten nachvollziehen. Am Erker wurde die Diamantquaderung wieder bis zur Standfläche der Ritterfiguren ergänzt, allerdings nicht nur auf der Vorder- sondern auch auf den Seitenflächen. 1923 reichte dieses Motiv noch bis zum Trengesims des ersten Stockes hinauf, was vermutlich eine der zur Vereinheitlichung dienenden Maßnahmen war. Seltsam dabei wirkt nur das einzelne

⁸⁷ Diese Firma existiert zum heutigen Zeitpunkt leider nicht mehr, zumindest nicht unter diesem Namen.

⁸⁸ Hier stellvertretend eine nicht datierte Aufnahme aus dem Regionalmuseum Mikulov, da die Qualität besser und daher mehr zu erkennen ist. Aufgrund eines genauen Vergleiches des Zustandes der Fassade konnte diese Abbildung jedoch in den gleichen Zeitraum verlegt werden, wie jene in Richters Werk.

Element dieser Diamantquaderung, das entweder das einzige erhaltene Fragment in dieser Reihe war, oder den Arbeitern schlichtweg ein Fehler unterlaufen ist. Ein weiterer Hinweis auf das Bestreben nach einem einheitlichen Aussehen der Fassade bieten die motivfreien Wandflächen, die nun gänzlich mit schwarzem Putz versehen wurden. Es wurden an Erker und Ostwand keine Figuren ergänzt oder hinzugefügt, denn die linke Ritterfigur hat noch immer ihren fragmentarischen Zustand. Jedoch wurden illusionistische architektonische Elemente hinzugefügt. So zieren seit diesem Eingriff in die Gestaltung Eckpilaster den Erker, deren Motiv die Restauratoren vermutlich aus dem kleinen, erhaltenen, originalen Stück Pilaster an der Ostwand, auf das vorher hingewiesen wurde, abgeleitet haben. Dieses wurde nun aber auch vollständig mit dem Binnenmotiv gefüllt. Des Weiteren wurden die Fenster des Erdgeschosses vereinheitlicht. Nun verfügen alle drei über den gemalten Aufsatz mit Dreiecksgiebel, der vorher nur am linken Fenster anzutreffen war. Zudem erhielten sie seitliche gemalte Rahmungen, die demselben Muster der Pilaster entsprechen. An der Nordwand präsentiert sich jedoch ein anderes Bild, das von dieser Vereinheitlichung abweicht. Zu erkennen ist dies zwar schon auf der eben besprochenen Aufnahme Richters, jedoch wurde bei der Ausstellung 1994 ein Foto (Abb. 16), das nur die Nordwand vor den Arbeiten von 1993 zeigt, ausgestellt, das eine genauere Betrachtung ermöglicht. Hier ist deutlich zu erkennen, dass das realarchitektonische Trennband zwischen Erdgeschoss und erstem Stock entfernt wurde. Zudem wurde zwar auch die gesamte bis dato motivfreie Mauerfläche mit schwarzem Putz gefüllt und überall ein fortlaufender, weißer Boden, der den erhaltenen Figuren als Standfläche dient, ergänzt, jedoch erhielten die Fenster im Erdgeschoss nicht dieselbe Rahmung wie jede der Ostseite, was einer Vereinheitlichung sehr förderlich gewesen wäre. An dieser Seite wurden jedoch auch Figuren ergänzend hinzugefügt, was auch in einem der Protokolle zur Restaurierung bestätigt wird. Jedoch ist der Zustand der Fassade zum Zeitpunkt dieser Aufnahme schon ziemlich schlecht und daher sind die Figuren nicht mehr deutlich erkennbar. Auch die Dokumente⁸⁹ der zuständigen Restauratoren liefern keinen Hinweis darauf, nach welchem Bestreben die Figuren ergänzt wurden. Ob sie sich an die erhaltenen Inschriften gehalten haben, soweit diese noch lesbar waren, ist fraglich. Ein paar wenige nachvollziehbare Arbeiten werden im Zusammenhang mit den einzelnen Motiven besprochen werden. Seltsam erscheint auf den ersten Blick auch, dass in der untersten Zone zwar winzige

⁸⁹ Die Schriftstücke befinden sich heute im Besitz der Galerie 27 in Mikulov, in welcher die Ausstellung anlässlich der letzten Restaurierung stattfand. Sie wurden zu diesem Zweck, zusammen mit weiteren Dokumenten der damaligen Hausbewohner (z.B. Ansuchen an die Stadtgemeinde einen neuen Rauchfang errichten zu dürfen) und Fotos an einem Karton aufgeklebt.

Fragmente von Figuren erhalten sind, diese jedoch weder ergänzt, noch entfernt wurden. Ebenso wurde, wie bereits besprochen, der fragmentarische Zustand der Ritterfigur beibehalten.

Nach diesem datierbaren Eingriff in die Fassade herrscht wieder einige Zeit Ungewissheit, wobei ich davon ausgehe, dass in der Zeit bis zur nächsten dokumentierten Restaurierung keine weiteren Veränderungen vorgenommen wurden. Aus den Jahren 1993-94 sind wieder Dokumente zu einer Restaurierung erhalten. Ein Schriftstück vom 02.03.1993 der Firma Lukas, ein Angebot zur Restaurierung mit Kostenvoranschlag, listet die Schäden und nötigen Maßnahmen zu deren Behebung auf. Das Hauptproblem dürfte die Feuchtigkeit in den Mauern bis in die Höhe von 1- 1,5 Metern gewesen sein. Als Vorschlag für die gelockerten Flächen der Sgraffitodekoration steht geschrieben „Das Sgraffito wird gereinigt, die fehlenden Teile werden ersetzt.“ Jedoch wird mit keinem Wort erwähnt, nach welchen Kriterien die ergänzenden Figuren ausgewählt werden. Zuständiger Leiter der Restaurierung war Jan Knor. Die Inschrift auf dem Erker „opraveno nakladem mesta LP MCMXCIV.“ besagt, dass die Stadt 1994 für die Renovierungskosten aufgekommen ist. Die Arbeiter der zuständigen Firma Lukas restaurierten scheinbar nach eigenem Belieben, wobei laut einem Protokoll vom 5.10.1993⁹⁰ darauf geachtet werden sollte, dass die Originalhandschrift des Autors beibehalten und die einzelnen Figuren erhalten werden sollten. Zum Teil gelang dies auch, jedoch fällt vor allem im Vergleich mit alten Aufnahmen vor den Restaurierungsarbeiten auf, dass an der Nordseite einiges verändert wurde und nicht mehr dem vorherigen und damit vermutlich auch nicht dem originalen Zustand entspricht. So wurden sowohl Figuren hinzugefügt, als auch Gestalten, die während der vorangegangenen Restaurierung ergänzt wurden, wieder entfernt und neue an ihre Stelle gesetzt. Vermutlich geschah dies nach eigenem Ermessen der zuständigen Künstler. Zudem wurden nun auch über den Fenstern im Erdgeschoss illusionistische Aufsätze und eine seitliche Rahmung hinzugefügt. Dies sollte vermutlich die Vereinheitlichung steigern, was jedoch trotzdem nicht vollkommen gelungen ist, da auf der Ostseite die seitlichen Rahmungen mit vegetabilen Ornament gefüllt ist, während jene auf der Nordseite vollflächig weiß bleiben. Anschließend an die Restaurierung fand vom 1.7.-14.08.1994 eine Ausstellung in der Galerie 27 statt, im Zuge derer einige Fotos vom Zustand vor der Restaurierung zur Schau gestellt und der Fortschritt bildlich dokumentiert wurden, die sehr hilfreich für weitere genauere Betrachtungen sind, welche im Zuge der Beschreibung der einzelnen Szenen folgen werden.

⁹⁰ Vgl. Anm. 89.

5.3. Stellung unter Denkmalschutz

Ein offizieller Bescheid der Zentralstelle für Denkmalschutz in Wien an Ernst Müller, datiert am 26. Jänner 1940, bestätigt die Wichtigkeit dieses Hauses: „Die Zentralstelle für Denkmalschutz teilt bezüglich des Hauses Nikolsburg, Adolf Hitler Platz 31 EZ 3834 welches in Ihrem Eigentume steht, die auf Grund des §3 des Denkmalschutzgesetzes vom 25. September 1923, BGBl Nr. 533 erfolgte h.a. Feststellung mit, dass das oben angeführte Objekt als ein Denkmal zu betrachten ist, an dessen Erhaltung ein öffentliches Interesse im Sinne des §1 zitierten Gesetzes besteht. Für diese Stellung unter Denkmalschutz ist maßgebend, daß das Gebäude wegen seiner künstlerischen Eigenart als ein Denkmal von hohem Wert erkannt würde, deren Erhaltung unbedingt gewährleistet sein muss. An diese Stellung unter Denkmalschutz knüpfen sich die in dem zitierten Denkmalschutzgesetz statuierten besondern Rechtsfolgen (§§5, 7 und 8 dieses Gesetzes). Wie sich aus diesen Bestimmungen insbesonders ergibt, ist zur Zerstörung eines unter Denkmalschutz gestellten Objektes, sowie zu jeder Veränderung an demselben, die den Bestand, die überlieferte Erscheinung oder künstlerische Wirkung desselben beeinflussen könnte, die ausdrückliche Zustimmung der Zentralstelle für Denkmalschutz erforderlich. [...].“

Doch nach all diesen, teilweise gravierend in die Fassadengestaltung eingreifenden Maßnahmen, ist es doch fraglich, was in diesem Falle Denkmalschutz bedeutet. Schon oft wurde in der Forschung die Problematik der Restaurierungen behandelt.⁹¹ Es soll nicht die Aufgabe dieser Arbeit sein, die lang anhaltende Diskussion um das Problem der Frage nach Konservierung oder Rekonstruierung zu behandeln, sondern lediglich aufgezeigt werden, dass das heutige Erscheinungsbild der Fassade mit Vorsicht in Hinblick auf seine Authentizität zu betrachten ist, da die letztere nur zum Teil gewährleitet ist. Dies trifft nun nicht nur auf das Sgraffitohaus in Mikulov zu, sondern nahezu alle Fassaden mit einer Dekoration dieser Technik teilen ein ähnliches Schicksal. Meist blieb das Sgraffito durch die Übertünchung bis zu ihrer Freilegung, welche im böhmischen und niederösterreichischen Raum zu Beginn des 20. Jahrhunderts erfolgten, geschützt. Jedoch war sowohl die Dokumentation als auch die Qualität der Restaurierungen teilweise eher fragwürdig. Es existieren zwar vereinzelt Dokumente der jeweiligen Restaurierungen, jedoch beinhalten diese keine detaillierten Beschreibungen, inwieweit sich die Restauratoren an den Originalbestand hielten bzw. in welchem Ausmaß ihre persönlichen Vorstellungen ausschlaggebend für die Restaurierung sind. Auch Knittler stieß im Zuge

⁹¹ Z.B. Knittler 2001, S. 82.

ihrer Forschung über die Sgraffitofassaden in Niederösterreich auf dieses Problem und schreibt, dass der erhaltene Originalbestand zugunsten einer Vervollständigung aufgegeben und rekonstruierend ergänzt wurde.⁹² Dies sind genau die Kernpunkte, die auch auf Mikulov zutreffen. Im Beispiel Mikulov wird anhand der alten Fotos deutlich, wie viel im Laufe der Zeit verändert wurde, was ein Hauptproblem bei der Erforschung des Bildprogramms bildet, das in den folgenden Kapiteln näher beschrieben wird.

5.4. Ikonographisches Programm

Die heutige Dekoration umfasst sowohl biblische Szenen, als auch mythologische Darstellungen und zeitgenössische Elemente, die für den Betrachter von heute nicht immer eindeutig identifizierbar sind. Um die Wende zum 16. Jahrhundert vollzog sich nördlich der Alpen ein Umschwung der politischen, religiösen, geistigen und gesellschaftlichen Anschauungen. Es herrscht nun nicht mehr das Christentum in seiner alleinigen Vormachtstellung vor, sondern es entstand eine Mischung aus christlich-mythischer und heidnisch-mythischer Richtung.⁹³ Dieses reichhaltige Motivrepertoire soll nun genauer betrachtet und anschließend versucht werden herauszufinden, ob ein zusammenhängendes Gesamtkonzept dahinter steht, wobei die im Zuge der diversen Restaurierungen hinzugefügten Motive ausgeklammert werden müssen, bzw. Platz für Spekulationen über die ursprünglichen Darstellungen an den betreffenden Stellen an der Fassade bietet. Vorweggenommen sei an dieser Stelle schon einmal, dass die Vorbilder der einzelnen Figuren vor allem in Graphiken⁹⁴ zu finden sind, wobei ich bisher leider nicht zu allen Figuren die entsprechenden Drucke finden konnte, was jedoch nicht von unbedingter Notwendigkeit ist, da anhand des vorliegenden Materials dennoch einige allgemeine Aussagen getroffen werden konnten. So ist zum Beispiel die Beschränkung der Darstellung auf das Hauptgeschehen, genauer gesagt nur die handelnden Personen vor dunklem Hintergrund zu zeigen, ein typisches Charakteristikum für alle Szenen an dieser Fassade.

⁹² Knittler 2001, S. 85.

⁹³ Prokop 1904, S. 661.

⁹⁴ Vor allem die Frankfurter Buchillustration der zweiten Hälfte des 16. Jh. diente als Vorlagenquelle. Neben den damaligen in großer Auflage vorhandenen, weit verbreiteten Büchern mit erklärenden Texten, dienten den Künstlern die so genannten „Figuren“ oder „Icones“, kleine Bücher, die Holzschnitte und Kupferstiche mit nur kurzen, vier- bis achtzeiligen Versen, enthielten, als nützliche Werkvorlagen. (Lejšková-Matýšová 1973, S. 49.)

5.4.1. Biblische Themen

An der Ostseite (Abb. 17) dürften alle Szenen mit ziemlicher Sicherheit dem originalen Bildprogramm entsprechen, da das Foto nach der Restaurierung von 1923 alle Szenen zeigt⁹⁵, mit Ausnahme jener, die bis dahin durch das Nachbargebäude verdeckt wurden. In der obersten Bildreihe befindet sich eine Darstellung der Sintflut, welche durch die bereits erwähnte Inschrift eindeutig als solche belegt ist und zum Originalbestand gezählt werden kann. Die genaue Inschrift, so wie sie zum momentanen Zeitpunkt lesbar ist, lautet: DO KAM DIE SINFLVS VBERAL DI WELD ERTRENKT ALZVMAL STARAP ALES FISISCH NACH SEINER ART NOA SELBACHT GRAET VART.⁹⁶

Im Zentrum der Szene ist die Arche zu sehen, ein „Holzhäuschen“ in einem Schiffsrumphf, an dem Menschen verzweifelt versuchen hochzuklettern, umgeben von Ertrinkenden, die noch bemüht sind, sich an allen möglichen Gegenständen, wie Bäumen oder im Wasser treibenden Dingen, vor der Flut zu retten. *Das Wasser war fünfzehn Ellen über die Berge hinaus angeschwollen und hatte sie zugedeckt. Da verendeten alle Wesen aus Fleisch, die sich auf der Erde geregt hatten, [...] übrig blieb nur Noach und was mit ihm auf der Arche war.* (Gen 7,20-24)

Eine vergleichbare Darstellung bietet eine Graphik von Virgil Solis⁹⁷. Der Holzschnitt, „die Sintflut“ (Abb. 18), mit den Massen 5,0 x 21,8 cm, ist am Baum, der den linken Bildrand begrenzt, mit dem Monogram VS versehen. Schon auf den ersten Blick fällt auf, dass die beiden Szenen nahezu identisch sind. Jedoch werden im Sgraffito die Figuren nicht so muskulös dargestellt wie in der Graphik und einige Details werden verändert. So „fehlen“ auf der Fassade zum Beispiel die Taube mit dem Ölzweig neben der Arche ebenso wie ein paar Figuren, wie z.B. das Kind auf dem Schoß einer am Pferd sitzenden Person, oder eine sich am rechten Baum festhaltende Figur. Im Gegenzug dazu werden im

⁹⁵ Vgl. Abb. 6.

⁹⁶ Es handelt sich dabei um eine „Verkürzung“ bzw. „Zusammenfassung“ der entsprechenden Stelle in der Heiligen Schrift, indem ein ähnlicher Wortlaut aus der zeitgenössischen Bibel gewählt wurde. Vgl. dazu: Martin Luther, Biblia. Das ist die ganze Heilige Schrift deutsch, Das erste Buch: *Da kam die Sindflut viertzig Tage auff erden/ und die wasser wuchsen und hoben den Kasten auff/ und trugen ihn empor ober der erden/ Also nahm das gewesser überhand/ und wuchs seer auff erden/ das der Kaste aus dem gewesser fur/ und das gewesser nahm überhand [...] Da ging alles fleisch unter/ das auf erden kroch [...]Also ward vertilgett alles was auff dem erdboden war [...] Allein Noah bleibt über.* (erstes Buch Mose, Luther Biblia Bd. 1, Reproduktion nach der Facsimile Ausgabe der ersten vollständigen Lutherbibel Wittemberg, Lufft 1534, Leipzig 1935).

⁹⁷ Virgil Solis, einer der so genannten „Nürnberger Kleinmeister“ wurde 1514 geboren und verstarb 1562 an der Pest. Ein Portrait Solis', angefertigt 1962 von Balthasar Jenichen, ermöglicht die Festlegung seines Geburtsjahrs und zeugt zudem von der Wertschätzung, die Solis schon zu Lebzeiten genoss: „Virgilius Solis war ich gnat...mei Kust in aller Welt bekat. Mit meiner hat ich bracht das macher Künstler wart gem(?) Die Künstner mich Vater hissen. In 3v dienen war ich gflissen mit moln stechn illuminire mit reisse eczn und vesiren. Es thet mirs keinr glich. Mit recht drv his ich billich Solis. Allei da ich war in meinem 48 Jar...v 62

Sgraffito einige Personen hinzugefügt, vor allem im Hintergrund. Allerdings sind diese nur sehr schemenhaft wiedergegeben und wirken unfertig oder, wenn man das auf dem Rücken treibenden Pferd betrachtet, eher unbeholfen.⁹⁸ Den zahlreichen Übereinstimmungen zufolge lässt sich aber davon ausgehen, dass diese Graphik dem Sgraffitokünstler in Mikulov als Vorlage diente.

In der mittleren Bildreihe ist am linken Rand die Darstellung der Taufe Christi durch Johannes den Täufer zu sehen. Christus steht, mit den Armen vor der Brust verschränkt, im Jordan, während Johannes der Täufer seine rechte Hand über Jesus Haupt hält. Über den beiden Figuren schwebt der heilige Geist in Gestalt der Taube, ebenfalls mit einem Nimbus bekrönt. Links von ihnen stehen zwei männliche Figuren, die Zeuge der Taufe werden. Der vordere, bärtige hält in seiner rechten Hand einen Gehstock, während er in seiner Linken einen Gegenstand, vermutlich ein Buch, trägt. Wer diese Beiden Randfiguren sind ist schwer zu sagen, da sie in den Bibelstellen nicht erwähnt werden. *In jenen Tagen kam Jesus von Nazareth in Galiläa und liess sich von Johannes im Jordan taufen. Und als er aus dem Wasser stieg, sah er, dass der Himmel sich öffnete und der Geist wie eine Taube auf ihn herabkam [...] (Mk 1,9-11) bzw. Zusammen mit dem ganzen Volk liess auch Jesus sich taufen. Und während er betete, öffnete sich der Himmel, und der heilige Geist kam sichtbar in Gestalt einer Taube auf ihn herab [...] (Lk 3,21-22).*

Dieses Bildfeld war zur Zeit der Restaurierung 1923 durch die Mauer des angrenzenden Gebäudes verdeckt und ein Teil fehlte aufgrund einer Türe. Wann diese Türe zugemauert und das Sgraffito ergänzt wurde, ist schwer zu sagen, da dieser Teil der Mauer weder auf den bei Richter publizierten Fotos noch auf dem anderen, welches den Zustand der Fassade vor 1993 zeigt, zu sehen ist. Daher lässt sich auch nicht mit Sicherheit beweisen, ob diese Szene zum Originalbestand zählt. Meiner Meinung nach darf aber angenommen werden, dass sie zum ursprünglichen Programm zählt, da bis zur Restaurierung von 1962 keine Beweise vorliegen, dass an der Fassade ergänzende Maßnahmen vorgenommen wurden.

Getrennt durch ein Fenster folgt die nächste Szene, die auf den ersten Blick nicht einfach zu identifizieren ist. Zu sehen ist ein Mann in Ritterrüstung, der mit seiner rechten Hand einen ihm gegenüberstehenden Mann mit seinem Schwert ersticht, während er ihn mit der

die Jarzal Christi war. fordert mich Got ab dieser Welt bi nv unter die selige Welt.“ (Vgl. dazu The new Hollstein. Part I, Abb. 1).

⁹⁸ Kohlert stellte fest, dass die „Umsetzung der graphischen Vorlagen in die Monumentalmalerei oft dilettantisch und mitunter auch unbeholfen wirkt. Oft wurden dabei detailreiche Vorlagen vereinfacht, selbst wenn dabei ikonographisch wichtige Nebenszenen verloren gingen.“ (Kohlert 2000, S. 27). Eine ähnliche Aussage ist auch schon bei Weninger im Bezug auf die Sgraffitodekorationen in Österreich zu finden: „Alle in Österreich erhaltenen Sgraffiti haben ausgesprochen heimischen Charakter, was Form, Auffassung und

linken am Bart festhält. Das gesamte Bildfeld, das auch auf der rechten Seite von einem Fenster begrenzt wird, ist nur auf die beiden Figuren beschränkt. Den Hintergrund bildet die schwarze Fläche des ausgekratzten Putzes, lediglich der Boden, auf dem die biblischen Gestalten stehen, wird gezeigt. Erst die Findung der graphischen Vorlage ermöglichte eine Identifizierung und Zuordnung zu folgender Bibelpassage: *Joab sagte zu Amasa: Geht es dir gut mein Bruder? Und griff mit seiner rechten Hand nach dem Bart Amasas, um ihn zu küssen. Amasa achtete aber nicht auf das Schwert, das Joab in der (linken) Hand hatte, und Joab stieß es ihm in den Bauch, so dass seine Eingeweide zu Boden quollen* (2 Sam. 20,9-11). Die Vorlage dazu ist offensichtlich ein Werk Sebald Behams⁹⁹ mit dem Titel „Joab ersticht Amasa“ (Abb. 19). Dieser Holzschnitt stammt aus der *Biblicae historiae artificiosissime depictae*, die 1537 bei Christian Egenolph in Frankfurt erschien.¹⁰⁰ Die beiden Figuren wurden in Mikulov fast wörtlich zitiert, jedoch fehlt im Sgraffito das rechte Bein Amasas. Schon auf der Aufnahme nach der Restaurierung von 1923 ist dies festzustellen, was den Eindruck hervorruft, als habe der Künstler des Sgraffitos keinen Wert auf Genauigkeit gelegt. Oder es ging bei der Freilegung verloren und die Restauratoren haben dem nicht entgegengewirkt, um den Originalbestand nicht zu verändern?

Das anschließende Bildfeld zeigt einen nach links schreitenden Mann, der mit seiner linken Hand etwas auf den Grund streut. Über bzw. neben ihm ist ein Vogel zu sehen. Eine entsprechende graphische Vorlage konnte ich bisher leider nicht ausfindig machen, jedoch lässt dich diese Szene aufgrund diverser Vergleiche als ein Gleichnis des Neuen Testaments entziffern, nämlich als „der Sämann“. ¹⁰¹ *Ein Sämann ging aufs Feld, um seinen Samen auszusäen. Als er säte, fiel ein Teil der Körner auf den Weg; sie wurden zertreten und die Vögel des Himmels fraßen sie.* (Lk 8,5-6) Ohne genauer auf den Stil des Sgraffito einzugehen, lässt sich dennoch sagen, dass die Proportionen dieser Figur äußerst unbeholfen wirken.

auch Ausführung angelangt, die oftmals etwas unbeholfen um die Wiedergabe der Vorlagen bemüht ist.“ (Weninger 1974, S. 261).

⁹⁹ Hans Sebald Beham, geboren 1500 in Nürnberg, gestorben 1550 in Frankfurt am Main zählt, aufgrund der kleinen Größe seiner graphischen Werke, zu den sogenannten „Kleinmeistern“. Am 25. Jänner 1525 wurde er, zusammen mit seinem zwei Jahre jüngerem Bruder, Barthel Beham, und Georg Pencz, wegen seiner radikalen Sicht der Religion aus Nürnberg verbannt. In diesem Zusammenhang findet sich auch die Bezeichnung „gottlose Maler“. (Turner 1996, S. 505).

¹⁰⁰ Zwickauer Facsimiledrucke No1. Hans Sebald Beham's Holzschnitte zum Alten Testament nach der 1537 bei Christian Egenolph in Frankfurt erschienenen Ausgabe: *Biblicae Historicae artificiosissime depictae*, Zwickau 1910.

¹⁰¹ Ein später in der Arbeit folgender Vergleich mit dem Sgraffitohaus in Eggenburg wird dies bestätigen. Ebenso lässt sich im Oeuvre Solis' die Darstellungen eines Sämanns nachweisen, nämlich in einem Holzschnitt zu der Ausgabe der „Aesoppi Phrygis Fabulae“, fol. 56v. (vgl. dazu The New Hollstein 2006, Abb. S. 67, Kat.Nr. 41.65).

Die nächste Figur ist ein gekrönter, jung wirkender Mann, der ansonsten keinerlei Attribute besitzt, die eine Identifizierung erleichtern würden. Die Vorlage der dargestellten Person stammt wieder von Sebald Beham aus demselben Gebetsbuch wie auch schon „Joab ersticht Amasa“. Die Figur wurde aus der Szene „Salomon singt eyn Lied“ (Abb. 20) entlehnt. Sowohl Kleidung als auch Haltung sind fast identisch, jedoch ist es schwer zu sagen, ob mit der Figur am Sgraffitohaus auch wirklich Salomon gemeint ist, was anhand von Vergleichen mit anderen Sgraffitohäusern erläutert wird.

An der Nordwand befinden sich auf derselben Höhe, also in der mittleren Bilderreihe zwischen zweitem und drittem Fenster, zwei, sich einander zugewendete Frauengestalten (Abb. 21). Es handelt sich hierbei um eine Szene, die dem Originalbestand zuzuordnen ist, da sie schon auf dem Foto direkt nach der Freilegung zu erkennen ist. Große Übereinstimmungen lassen sich mit den Allegorien Griechenlands und Spaniens als törichte Jungfrauen von Virgil Solis (Abb. 22 und Abb. 23) feststellen, die daher als Motivvorlagen angenommen werden können. Die linke Figur wurde nahezu identisch von der Graphik übernommen, wobei die Kopfbedeckung aufgrund des Platzmangels abgeschnitten wurde. Auch die an der Fassade befindlichen Buchstaben „CIA“ deuten darauf hin, dass die Graphik samt Untertitel GRECIA als Vorlage gewählt wurde. Die andere Protagonistin entspricht in Haltung und Kleidung der graphischen Ausführung der Hispania, jedoch ist für diese Figur die Beischrift an der Fassade nicht mehr entzifferbar. Nun stellt sich die Frage, warum nur die törichten Jungfrauen an der Fassade dargestellt sind, da sie üblicherweise zusammen mit den klugen Jungfrauen gezeigt werden, wie z.B. auch an der Fassade des großen Sgraffitohauses in Krems. Vermutlich waren sie auch ursprünglich Teil der Dekoration, sind jedoch im Laufe der Jahrhunderte verloren gegangen.

Anschließend folgt eine Szenen mit zwei Männergestalten¹⁰², von denen der linke dem rechten etwas in ein Gefäß gibt. Der, vom Betrachter aus gesehen, linke bärtige Mann wirkt etwas älter als sein Gegenüber. Der Jüngere hält in seiner linken Hand einen Krug oder eine Kanne, während er in der rechten einen Becher/Kelch dem anderen Mann entgegenhält. Diese Szene wurde bisher in keinem veröffentlichten Text auch nur erwähnt, vermutlich deshalb, weil sich die Deutung als schwierig gestaltet. Zudem ist dieses Bildfeld ohnehin mit Vorsicht zu betrachten, denn auf den Fotos von 1944 sind nur mehr die Beine der beiden Figuren deutlich zu erkennen und es kann nicht gesagt werden, ob bei der Freilegung und anschließenden Restaurierung von 1923 noch die gesamten Figuren

¹⁰² Vgl. Abb. 21.

vorhanden waren. Somit lässt sich nicht festlegen, ob die Szene dem ursprünglichen Programm nachempfunden wurde. Nur die Beine sind definitiv der Dekoration der Renaissance zuzuschreiben. Der Rest der Figuren, so wie sie heute zu sehen sind, resultiert aus der Restaurierung von 1993-94. Daher verwundert es nicht, dass ich keine graphische Vorlage finden konnte. Warum dieses Bildfeld dennoch im Rahmen der biblischen Motive besprochen wird, folgt in der Zusammenfassung dieses Kapitels.

Im Innenhof sind über dem Dach des Treppenaufgangs nur zwei Szenen zu sehen. Die eine, zwei Männer zeigend, verfügt wie auch schon einige der vorangegangenen Bildabschnitte, über eine Motivvorlage aus der Graphik. Die Darstellungsweise wurde von Hans Sebald Behams „Jonathan tröst David“ (Abb. 24) übernommen. Eine entsprechende Bibelstelle findet sich im ersten Buch Samuel, in dem David um sein Leben fürchtet, da Saul eifersüchtig ist. Jonathan steht David bei und die beiden schließen auf einem Feld stehend ein Abkommen. *David floh aus dem Prophetenhaus in Rama, ging zu Jonathan und hielt ihm vor: was habe ich denn getan? Was ist meine Schuld? Was habe ich gegen deinen Vater verbrochen, daß er mir nach dem Leben trachtet? [...] Jonathan sagte zu David: Komm, wir wollen aufs Feld hinausgehen.[...]* (1 Sam 20,1-42)

Wie schon des Öfteren beschrieben, wurde auch bei dieser Szene auf die umgebende Landschaft verzichtet, während die Figuren in ihrer Haltung und zum Größten Teil auch ihre Kleidung der Graphik nachempfunden wurde. Aus welcher Zeit diese Szene stammt ist schwer zu sagen, da keine Fotos aus früheren Zeiten existieren, aber vermutlich sind sie dem Originalbestand zuzuordnen, was ein späterer Vergleich mit den Kremser Sgraffiti zeigen wird.

Rechts neben dem Fenster ist eine einzelne, gekrönte Frauengestalt zu sehen. Da sich nur eine einzelne Blume als Attribut vor ihr befindet, ist schwer zu sagen, um wen es sich handelt. Milada Lejsková-Matyásová meint, es handle sich um die zweite Hälfte der bereits erwähnten Szene „Salomo singt ein Lied“ nach der Vorlage Behams.¹⁰³ Meiner Meinung nach ist diese Deutung jedoch nicht überzeugend, da die weibliche Figur im Sgraffito stark von der Graphik abweicht. Sowohl Kleidung, Frisur, Krone als auch die Haltung ihrer linken Hand sind nicht dem Holzschnitt entsprechend wiedergegeben, während die Königsfigur an der Ostwand ziemlich getreu nachempfunden wurde. Es erscheint mir persönlich unlogisch, warum die übrigen Figuren, nämlich auch jene der übrigen Szenen, so eine starke Übereinstimmung zu ihren Vorlagen aufweisen und diese Figur nicht. Ganz zu schweigen von den stilistischen Unterschieden, auf die später noch genauer

¹⁰³ Lejsková-Matyásová 1973, S. 59.

eingegangen wird. Wobei diese Abweichungen möglicherweise auch das Resultat der Restaurierungen sein könnten, im Zuge derer die Sgraffiti zum Teil großflächig abgenommen wurden, wie eine Aufnahme von 1962 (vgl. Abb.13) gezeigt hat. Hinzu kommt noch die Blume als Attribut, die weitere Fragen aufwirft.¹⁰⁴

5.2.2. Mythologische Motive

Die Nordseite zeigt in der obersten Zone eine Reihe römischer Götter, welche durch Beischriften gekennzeichnet sind, von denen allerdings nicht mehr alle lesbar sind und zum größten Teil nicht mehr dem Originalbestand entsprechen. An dieser Stelle sei erwähnt, dass zum Teil 1962 Figuren hinzugefügt wurden, andere erst bei der Restaurierung 1993-94, im Zuge derer auch Figuren der vorangegangenen Restaurierung wieder entfernt wurden. Diese Veränderungen werden nach der Beschreibung des heutigen Erscheinungsbildes aufgezeigt werden.

Zu Beginn steht eine nackte, lediglich durch einen Lendenschurz bedeckte Männergestalt, welche in seiner linken Hand Weintrauben hält, während seine rechte eine Weinrebe/Weinstock umfasst. Die Inschrift betitelt ihn als Dionysos, den Gott des Weines und der Ekstase. Den Überlieferungen zufolge war er oft in Begleitung von Satyrn und der Silene, welche die Fruchtbarkeit schützten. Die meisten seiner Anhänger waren „rasende Frauen“, so genannte Mänaden, die sich wilden Tänzen hingaben und in Rehfelle gehüllt waren.¹⁰⁵

Die nächste Figur in dieser Götterreihe eine nach links schreitende, weibliche Gestalt, die in ihrer erhobenen rechten Hand einen Zweig hält, während ihre Linke von einem ihr folgenden Mann berührt wird, zu dem sie ihren Blick wendet. Die Frau ist durch die Inschrift als Flora betitelt. Sie ist die römische Göttin des Frühlings, der Blumen und der Blüten. Die Herrschaft über die Blumen erhielt sie von Zephyros, dem Gott des Frühlingswindes, der sich in Flora verliebte und sich mit ihr vermählte.¹⁰⁶ Eventuell handelt es sich bei der dargestellten Figur um eben diesen Gott, denn die beiden Inschriften „Ixsa(s)“ und „Hloeri“ passen zu keiner mir während der Recherchen untergekommenen

¹⁰⁴ Eine Mögliche Deutung wäre als die biblische Figur Ester, basierend auf einem Vergleich mit dem Blatt fol. 45r aus der Bible Zamojských (vgl. dazu Stejskal/Voit 1991, Abb. 52). Hier ist ebenfalls Esther, als einzelne, gekrönte Frauengestalt vor einem einfärbigen Hintergrund ohne jegliche weitere Attribute zu sehen, deren Körperhaltung mit dem ausgestreckten Betestus ähnlich jener in Mikulov scheint. Nun ist dies zwar nur eine wage Hypothese, jedoch sind Frauengestalten aus dem AT durchaus an Sgraffitofassaden anzutreffen, wie z.B. der Vergleich mit den Kremser Häusern zeigen wird.

¹⁰⁵ Grant/ Hazel 1976, S. 122.

¹⁰⁶ Zuffi 2003, S. 107.

mythologischen Figuren. Möglicherweise sind die Schriftfelder unvollständig erhalten oder während der Restaurierungen falsch ergänzt worden.

Die nächste Figur, eine Frauengestalt, ist wieder durch eine Inschrift als „Lentz“ gekennzeichnet. Sie hält, ebenso wie Flora, einen Zweig in ihrer Hand. Es ist etwas verwunderlich, dass der Frühling gleich zweimal auf dieser Fassade dargestellt wird, noch dazu unmittelbar aufeinander folgend, einmal als Göttin und einmal als Personifikation des Frühlings überhaupt.

Die nächste Inschrift lautet „Jupiter“ und befindet sich zweigeteilt über dem nächsten Figurenpaar. Eine männliche, nach links schreitende Gestalt, die sich so nach hinten wendet, dass nur Rückenansicht und Hinterhaupt zu sehen sind, hält in ihrer rechten Hand ein Blitzbündel, aufgrund dessen auch ohne Inschrift eine Identifizierung als Jupiter möglich wäre. Ebenso eindeutig anhand der Attribute zu erkennen ist der mit geflügeltem Helm und Schlangenstab ausgestattete Merkur, der Götterbote.

Danach befinden sich zwei männliche Gestalten, eine von beiden gekrönt, und über ihnen die Initialen der Restauratoren KTK (Abb. 25). Danach sind die Inschriften leider kaum lesbar. Es folgen zwei in Fell gekleidete Frauengestalten, vermutlich die in Zusammenhang mit Dionysos genannten Mänaden, ein kleiner Satyr und eine Figurengruppe mit zwei Vögeln vor ihnen und eine scheinbar davonlaufende Figur. Die Götterdarstellungen stammen aus unterschiedlichen Entstehungsperioden, wobei nur zwei Figuren mit Sicherheit dem Originalbestand zugeordnet werden können. Es handelt sich dabei um das Figurenpaar am rechten Ende der Bildreihe, beide durch Blätterkränze gekrönt. Vergleichbare graphische Werke, die als Motivvorlagen verwendet wurden, konnte ich lediglich zu den Figuren des Originalbestandes finden, was darauf hindeutet, dass sich die Restauratoren keine Mühe machten, Vorlagen zu finden, die dem Originalbestand entsprechen hätten können. Die Allegorie des Sommers (Abb. 26), mit dem Monogramm Virgil Solis' versehen, hat die Maße 5,3 x 24,4 cm und entspricht somit der schmalen längsrechteckigen Fläche, die an der Hausmauer zur Verfügung stand. Diese Darstellung enthält dieselbe Gruppe. Die beiden mit Blätterkranz gekrönten Figuren, die hintere eine Obstschale in die Höhe haltend, und die vordere aus einem Krug trinkend, sind ebenso wie die Vögel nahezu identisch auf die Fassade übertragen worden. Nachdem nur mehr diese Szene original erhalten ist, könnte auch vermutet werden, dass die restlichen Figuren dieser Jahreszeitenallegorie dargestellt waren? Ein Grund zu der Annahme bildet die übereinstimmende Positionierung der Gestalten innerhalb dieses Streifens. Im Druck, ebenso wie an der Fassade, sind sie in verhältnismäßig gleichem Abstand zum rechten

Bildrand angeordnet. In der Graphik ist rechts noch eine Figur mit der Beschrift „APO“ zu sehen, dessen Platz im Sgraffito durch eine beliebige Figur während der Restaurierung 1962 bzw. 1993 gefüllt wurde.

Leider war es mir nicht möglich nachzuvollziehen, nach welchen Auswahlkriterien die Figuren der Götter während der beiden Restaurierungen ausgewählt und ergänzt wurden. Fest steht jedoch, dass dies nicht nach den gleichen Prinzipien stattgefunden haben kann, denn sonst wären dieselben Figuren, die 1962 hinzugefügt wurden 1993 wieder hergestellt worden. Leider lässt sich anhand der mangelhaften Genauigkeit bei der Protokollierung der Restaurierung von 1962 nicht feststellen, ob die Inschriften zu diesem Zeitpunkt noch soweit lesbar waren, dass dementsprechend Figuren rekonstruiert werden konnten. Ein Foto, das bei der Ausstellung 1994 präsentiert wurde und die Nordwand des Gebäudes vor der Restaurierung 1993 zeigt, ermöglicht eine Gegenüberstellung der gesamten Zone mit den Götterdarstellungen (Abb. 27). Jedoch ist diese aufgrund des nahezu katastrophalen Zustandes der Fassade sehr schlecht erkennbar. Im Vergleich zum heutigen Aussehen lässt sich jedoch ohne Zweifel feststellen, dass schon die erste Figur, ebenso wie die nach ihr folgenden, in ihrer Haltung nicht identisch ist. 1994 wurden auch einige Einzelaufnahmen der Figuren ausgestellt, die einen genaueren Vergleich zum heutigen Zustand ermöglichen, der nun folgen soll. 1962 hielt die Figur, die heute als Flora betitelt ist (Abb. 28), das Bündel Ähren in ihrer rechten Hand seitlich von ihr auf Hüfthöhe, während ihre linke im Gegensatz zu heute abgewinkelt ist. Zudem trug sie ein bodenlanges Kleid. Im Grunde genommen handelt es sich um eine gänzlich andere Komposition als heute, obwohl die Figur während der Arbeiten 1993 noch deutlich erkennbar war. Das Selbe gilt für ihren männlichen Partner, der 1962 frontal dargestellt war, während der Betrachter heute seine Rückenansicht zu sehen bekommt. Nun stellt sich die Frage, warum die Restauratoren sich nicht an den Bestand der vorangegangenen Restaurierung hielten? Bis 1993 folgte anschließend eine kleine figurenfreie Fläche, an der sich bis dato lediglich eine Pflanze befand. An diese freie Stelle wurde nun die Personifikation des Frühlings platziert. Die Bezeichnung „Lentz“ ist auch schon auf dem Foto vor der Restaurierung von 1993 lesbar, was vermuten lässt, dass es sich um eine originale, der ursprünglichen Ausstattung entsprechenden Inschrift handelt. Ich persönlich halte es für wahrscheinlich, dass die Restauratoren 1962 zumindest die noch lesbaren Inschriften beibehalten haben. Diese Theorie würde in weiterer Folge bedeuten, dass in dieser Zone Frühling und Sommer nach den Vorlagen Virgil Solis' dargestellt gewesen sein könnten. Auch das nächste Figurenpaar verfügt im Vergleich nach den Restaurierungen 1962 (Abb. 29) und 1993 über

wenige Gemeinsamkeiten. Wieder wurde die gesamte Komposition einschließlich der Attribute verändert. Die einzige offensichtliche Übereinstimmung besteht in der Inschrift „Jupiter“, die beibehalten wurde, und in der Tatsache, dass zwei männliche Gestalten nach links schreiten. Jedoch besaß die linke Figur als Attribut ein Tier in ihrer rechten Hand, vermutlich einen Adler, während die ihr folgende Gestalt lediglich denselben geflügelten Hut trägt, wie er auch heute erscheint. Ob die Figur weitere Attribute in Händen hielt, lässt sich aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes, den die Fotos zeigen, nicht mehr feststellen. Wieder erscheint komisch, dass nichts von der Komposition von 1962 übernommen wurde, abgesehen von dem geflügelten Hut.

Die beiden folgenden Figuren wurden, soweit der Erhaltungszustand auf den Fotos erkennen lässt, weitgehend übernommen (Abb. 30). An Stelle der heute anzutreffenden in Fell gekleideten Frauengestalt ist 1962 jedoch eine vollkommen andere gewesen, ebenso wie die darauf folgende. Auf einer Aufnahme (Abb. 31 und 31A) ist gut zu sehen, dass eine männliche Gestalt, beide Arme zur Seite in die Höhe haltend, dargestellt war. Über ihr befand sich eine Datierung mit römischen Ziffern, MDCCCCLXII, gefolgt von den Buchstaben „RENO“. Unter Berücksichtigung der falschen Schreibweise, es dürfen keine vier gleichen römischen Ziffern nebeneinander stehen, ergibt sich das Jahr 1962. Mit viel Fantasie lassen sich auch heute noch Teile dieser römischen Ziffern erahnen. Möglicherweise hat Bohumil Samek jene gesehen und ebenso wie die Initialen KTK falsch interpretiert und für die Datierung 1591 gehalten? Abgesehen davon stellt sich mir die Frage, wie die Restauratoren von 1993 auf die Idee kamen, eine männliche Gestalt durch eine weibliche, in Fell gekleidete zu ersetzen? Auch die Gestalt am rechten Bildrand scheint vor der letzten Restaurierung nicht als davonlaufende dargestellt gewesen zu sein, sondern eher dem vorigen Figurenpaar zugewandt. Nach all diesen (für mich) nicht nachvollziehbaren Veränderungen verwundert es beinahe, dass die Figurengruppe, die dem Originalbestand angehört, tatsächlich so belassen wurde!

5.4.3. Zeitgenössische Darstellungen

Im Innenhof sind nur mehr wenige Fragmente der Dekoration erhalten. In der obersten Reihe befindet sich ein Rankenwerk, das von verschiedenen Vögeln bevölkert wird. Eine exakte graphische Vorlage konnte bisher nicht ausfindig gemacht werden, jedoch ist dieses Motiv schon aus der Buchmalerei bekannt. Stellvertretend sei hier ein Beispiel aus der Bibliothek von König Matthias Corvinus angeführt (vgl. dazu Abb. 32). Es handelt sich um ein Blatt aus den Comentarii in Ciceronis, angefertigt von C. Marius Victorin um

1460.¹⁰⁷ Vergleichbar sind die locker geschwundene Arte der Akanthusranken sowie die Blütenform.¹⁰⁸ Auch im Oeuvre Solis lassen sich Ornamentfriese nachweisen, die über eine starke Ähnlichkeit und partielle Übereinstimmungen verfügen (Abb.33). Das Akanthusrankenwerk an der Fassade weicht zwar von der Graphik ab, jedoch wurden die Vögel nahezu identisch für das Sgraffito übernommen, wobei jener am linken Bildrand an der Fassade aufgrund einer Fehlstelle im Sgraffito nicht mehr vorhanden ist (vgl. Abb.14). Ob nun ursprünglich die gesamte Zone an der Fassade nach der Vorlage des Frieses von Solis ausgeführt war, kann nicht eindeutig geklärt werden. Teilweise Abweichungen dürften wohl auf die Restaurierungen zurückzuführen sein, jedoch ist das Rankenwerk meiner Meinung nach zu unterschiedlich, als dass eine vollkommen exakte Übertragung der Graphik an die Fassade angenommen werden darf.

In der untersten Zone sind rein dekorative Elemente zu sehen. Von links nach rechts: ein geflügelter Kopf, gefolgt von einer halbfigurigen Gestalt und anschließend, getrennt von dem Anbau, wieder ein geflügelter Kopf (vgl. Abb.2 und Abb.14). Auffallend ist, dass sich unter dem Dach des angebauten Laubenganges noch eine Reihe mit imitierenden Diamantquadern befindet, wobei die Frage offen bleibt, ob diese noch zum ursprünglichen Dekor zählt oder nicht, während auf der rechten Seite der Mauer keine Quaderung anzutreffen ist. Der geflügelte Kopf auf der rechten Seite der Mauer ist, wie bereits erwähnt, während der Restaurierungen 1962 ergänzt worden. Jedoch zeigt sich sowohl nach den Restaurierungen von 1962, als auch heute noch, ein unvollständiges Bild. Es erweckt den Anschein, als ob die Dekoration an dieser Stelle der Mauer nicht vollständig fertig gestellt wurde. So wurde lediglich bei der vorletzten Restaurierung die übrige Wandfläche mit schwarzem Putz versehen, was auch im Zuge der letzten Arbeiten so beibehalten wurde. Es wurden keine weiteren ergänzenden Maßnahmen vorgenommen, wie z.B. die Weiterführung einer Reihe imitierender Diamantquader, was nach all den an den Hauptplatzseiten vorgenommenen Veränderungen, vor allem dem Versuch einer Vereinheitlichung, sehr verwundert. Möglicherweise wurde die Hofseite als weniger wichtig empfunden, da sie von den meisten Betrachtern nicht wahrgenommen wird und daher nicht der „Vervollständigung des Fassadenbildes“ unterzogen.

An der Ostwand zieht sich über die gesamte Mauerlänge eine Jagdszene, die jedoch durch den Anbau des benachbarten Gebäudes abgeschnitten wurde. Zu sehen sind von links nach

¹⁰⁷ Berkovits 1963, S. 20.

¹⁰⁸ Eine weitere Vergleichsmöglichkeit bietet z.B. folio 1r aus den Ms. O Antiphonarium proprium Sanctorum (ca. 1490/1500), in dessen Randleiste ebenfalls die Motive des Pfaus, sowie ein Akanthusrankenwerk mit ähnlichen Blüten, wie sie auch am Sgraffitohaus in Mikulov vorkommen, zu sehen sind. (vgl. Zanichelli 1994, Abb. 22 (Detail) bzw. 72).

rechts betrachtet, ein Rudel freilaufender Hunde, ein Jäger mit Lanze und mit einem weiteren Hund an der Leine und zwei aufeinander zureitende Personen, eine davon aufgrund der Kleidung vermutlich eine Frau. Am rechten Bildrand befindet sich noch eine weitere Reiterfigur, die auf die Szene zusteert und das Horn/ Trompete bläst. Vor ihm sind noch zwei Hunde, leider sehr schlecht vom Hintergrund zu unterscheiden, dargestellt. Eine spezifische Motivvorlage zu dieser Szene konnte ich nicht finden, aber im Oeuvre Solis sind mehrere Szenen mit gleichem Thema anzutreffen. Stellvertretend sei hier ein Druck einer Hirschjagd genannt. Zwei Jäger, einer zu Pferd mit einer Lanze bewaffnet, der andere zu Fuß mit einem Jagdhund an der Leine, jagen das Wild, welches von einem Rudel Hunde verfolgt wird (Abb. 34).¹⁰⁹

Am Erker sind die zwei Ritter, welche später für das Haus namensgebend wurden. Sie entsprechen wohl noch den ursprünglichen Sgraffiti des 16. Jahrhunderts, obwohl die linke Figur während der Restaurierungen ergänzt bzw. vervollständigt wurde. Zudem befinden sich an beiden Seitenwänden des Erkers/Risalits Musikanten mit Laute, Flöte und einem, dem Dudelsack ähnlichen Instrument (Abb. 35). Manche dieser Figuren lassen sich auch in den Werken Behams nachweisen, wie z.B. auch in der „großen Kirchweih“ (Abb. 36 und Abb. 36A) von 1535. In diesem Druck sind die beiden Dudelsack- und Flötespielenden Musikanten anzutreffen, von denen allerdings nur die Komposition der Oberkörper für das Sgraffito übernommen wurde, da die Beine von den Personen im Vordergrund verdeckt werden. Die Übernahme scheint ziemlich der Vorlage entsprechend zu sein, wobei die Flöte an der Fassade viel kürzer ist, als im Holzschnitt, was sich jedoch vermutlich auf einen partiellen Verlust des Sgraffito zurückführen lässt. Vergleicht man nämlich die Position der Finger, ist festzustellen, dass sie identisch sind, wodurch es unwahrscheinlich wird, dass der Rest des Instrumentes nicht übernommen wurde.¹¹⁰

An der Nordseite, in der Reihe unter den Götterdarstellungen, befinden sich eine Männer- und eine Frauengestalt in Kleidung des 16. Jahrhunderts. Diese beiden Figuren wurden jedoch erst bei den Arbeiten 1993-94 hinzugefügt, denn sie sind auf keiner der älteren Aufnahmen sichtbar. Meine Vermutung ist nun, dass sich an dieser Stelle möglicherweise die Allegorien der klugen Jungfrauen befunden haben, jedoch schon bei der Freilegung 1923 (oder schon früher?) verschwanden.

¹⁰⁹ Auch in der Malerei sind Parallelen anzutreffen, wie z.B. in der „Hirschjagd des Kurfürsten Friedrich des Weisen“ von Lucas Cranach dem Älteren (Das Gemälde befindet sich in Wien, im Kunsthistorischen Museum; vgl. <http://bilddatenbank.khm.at>).

¹¹⁰ Ebenso fehlt die linke Hand des Flötespielers, doch bei genauer Betrachtung kann man eine Art „Erhöhung“ der Flöte an jener Stelle entdecken, an der im Druck die Finger auf das Instrument treffen.

In der Reihe darunter befindet sich die Darstellung eines tanzenden Paars¹¹¹ und stellt eine weitere zeitgenössische Szenerie dar. Auch in diesem Fall dient die große Kirchweih Behams als Vorbild, bzw. andere graphische Blätter Behams (er selbst kopierte einzelne Figuren und verwendete sie in anderen Konzeptionen wieder.) Dieses Figurenpaar wurde nahezu identisch übernommen und zählt zum Originalbestand. Die Handhaltung entspricht exakt jener der Vorlage, allerdings sind die Finger der linken Hand des Mannes aus Platzmangel nicht ausgestreckt. Auch die Kleidung wurde der Vorlagen nachempfunden, nur das Schuhwerk des Mannes erfuhr eine Veränderung. Im Sgraffito trägt er keine Stiefel mehr, sondern Halbschuhe. Im Gegensatz zur Graphik wird das räumliche Verhältnis der beiden Figuren verunklärt. Ist in Bahams Werk die weibliche Gestalt deutlich vor der männlichen positioniert, wird die Beinstellung an der Fassade so verändert, dass dies nicht mehr der Fall ist. Hier wird das rechte Bein des Mannes an die vorderste Bildkante gerückt und das linke Bein der Frau abgewinkelt dahinter. Daraus ergibt sich folgendes Problem beim Lesen: der Beinstellung zufolge wäre der Mann vor, der Armhaltung nach hinter der Frau positioniert.

Das folgende Bildfeld konnte ich bis dato nicht identifizieren. Es zeigt einen Mann vor einer Frau kniend, während eine dritte, vermutlich weibliche Figur etwas im Hintergrund steht und in den Armen etwas Tuchartiges hält. Diese Szene ist anhand des Fotos nach der Freilegung dem Originalbestand zuzuordnen, zumindest das Paar, die 3. Figur wurde ergänzt. Zudem fällt auf, dass die Proportionen der Figuren anders sind.

Den Abschluss dieser Reihe bildet eine „Festmahl“. Mehrere Personen, ihrer Kleidung nach Bauern, sitzen und stehen um einen Tisch und essen, trinken und musizieren. Die Vorlage zu dieser Szene ist in dem Oeuvre Hans Sebald Behams zu finden. „Die große Kirchweih“, beinhaltet genau die gleiche Gruppe von Personen (vgl. Abb. 36A), welche vollkommen identisch übernommen wurde. Jedoch fällt auf, dass in der Graphik ein sich übergebender Mann im Vordergrund auf der Bank liegt, der auf der Fassade fehlt. Diese Dissonanz resultiert allerdings aus einer Restaurierung im 20. Jahrhundert. In der Publikation Vaclav Richters findet sich eine Abbildung (Abb. 37) dieser Szene¹¹², die vor 1993 aufgenommen wurde. Sie zeigt noch eine weitgehende Übereinstimmung mit der graphischen Vorlage. Da sich heute im Erdgeschoss ein Restaurant befindet, lässt sich vielleicht erklären, warum die vomitierende Figur entfernt wurde.

Entweder ist wieder ein Verlust des Sgraffito die Ursache für die Unvollständigkeit der Figur, oder das mangelnde Können bzw. Interesse des Sgraffitokünstlers.

¹¹¹ Vgl. Abb. 21.

¹¹² Richter 1971, Abb. 25.

Der Vollständigkeit halber sei an dieser Stelle auch das einzelne Kamel in der vierten Reihe der Nordseite erwähnt. Da jedoch die übrigen Sgraffiti dieser Reihe nicht erhalten, sondern nur noch bis heute einzelne Fragmente von Figuren erkennbar sind, ist nicht mehr nachvollziehbar, in welchem Zusammenhang diese Tiergestalt zum Rest der Fassade stand. Das Kamel darf aber wohl zum Originalbestand gezählt werden, da es schon auf den datierten Fotos von 1944 zu sehen ist.

5.5. Zusammenfassung

Aufgrund der zahlreichen Fotos des 20. Jahrhunderts konnten die meisten Szenen, zumindest ihre Motive, dem Originalbestand zugeordnet werden. Das Motivrepertoire ist breit gefächert und wirkt auf den ersten Blick nicht zusammenhängend, was zum Teil vermutlich auch stimmt, jedoch stellte schon Vaclav Richter fest, dass zumindest die Bereiche gegliedert sind. So entspricht die Sintflutdarstellung der durchgehenden Reihe jener an der Nordseite, in der mittleren Zone sind sowohl auf beiden Straßenseiten als auch im Hof biblische bzw. religiöse Themen zu sehen, wobei die beiden 1993-94 hinzugefügten Figuren an der Nordseite neben dem ersten Fenster im ersten Stock ausgeschlossen werden müssen, da sie auf keinen Fall dem originalen Bestand angehören und willkürlich an diese Stelle gesetzt wurden. Die Szene mit den beiden Männerfiguren rechts neben der klugen und törichten Jungfrau hingegen, könnte zu dieser Einteilung passen, wobei nicht mehr gesagt werden kann, um welche Szene es sich im Originalzustand gehandelt hat, da lediglich die Beine der ursprünglichen Dekoration erhalten sind.

Die unterste Reihe ist auf beiden Seiten mit zeitgenössischen Szenen besetzt. Diese Gliederung berücksichtigt jedoch nicht die vierte Reihe auf der Nordseite, in der nur mehr das Kamel zu sehen ist.¹¹³ Dennoch ergibt sich aus dieser Einteilung die Annahme eines biblischen Motives an Stelle der beiden Männerfiguren an der Nordseite, von denen nur die Beine original sind. Ob aber wirklich diese beiden Figuren oder gänzlich andere dargestellt waren, lässt sich nicht sagen. Ebenso wenig, ob nun ein zusammenhängendes Konzept hinter der Dekoration steht, oder ob planlos Motive jeglicher Art nach Gefallen bzw. Vorhandensein graphischer Vorlagen gewählt wurden. Diese Frage wird nach der Betrachtung und dem Vergleich mit anderen Sgraffitohäusern besprochen. Zuvor sollen jedoch noch zumindest Versuche einer Stilanalyse, sofern bei dem vorhandenen Material

¹¹³ Richter 1971, S. 144.

überhaupt möglich und eine Eingrenzung des Umfeldes, aus dem der Künstler stammen könnte, unternommen werden.

5.6. Versuche einer Stilanalyse

Zu Beginn der Arbeit wurde bereits erwähnt, dass eine Stilanalyse der Originalsgraffiti aufgrund der zahlreichen Restaurierungen nicht mehr vollständig möglich ist. Da nur wenige Szenen anhand alter Photographien dem Originalbestand zugeordnet werden können, soll an dieser Stelle nur kurz auf die stilistischen und qualitativen Unterschiede hingewiesen werden, da einige Merkmale festzustellen sind, die selbst ohne die Kenntnis alter Aufnahmen verdeutlichen, dass unterschiedliche Künstler tätig waren.

Als Ausgangspunkt für eine stilistische Analyse können jene Figuren auf der Nord-Seite herangezogen werden, die auf den Fotos von 1944 zu sehen sind. Zum Beispiel die weiblichen Allegorien Griechenlands und Spaniens als törichte Jungfrauen, die unorganisch wirken und in ihrer Schraffur Unterschiede zu den 1993-94 hinzugefügten männlichen und weiblichen Figur lins neben ihnen aufweisen. Viel augenscheinlicher ist, dass die Proportionen der Musikanten am Erker, sowie jede des Sämanns und des tanzenden Paars nicht stimmen, denn die Beine sind im Verhältnis zum restlichen Körper viel zu groß und zu plump. Nun stammen zwar die Motivvorlagen aller drei Szenen von Beham, was als eine Ursache für diese Art der Darstellung gesehen werden kann. Denn im Vergleich zu den ebenfalls im Original erhaltenen Sgraffiti nach den Vorlagen von Virgil Solis, wie z.B. die Figuren in der Reihe der Götter, entsprechen sie einem anderen Typus. Die Schwierigkeit, eine wirklich gültige Aussage betreffend des Stils des Originalsgraffitos zu machen, zeigt das Beispiel der Festmahlsszene. Sie gehört zwar zur ursprünglichen Ausstattung, jedoch wird aus den Vergleichen der Fotos aus den verschiedenen Jahrzehnten klar, dass der heutige Zustand trotzdem nicht den vollen Anspruch auf seine Authentizität hat. Schon auf den im NPU aufbewahrten Aufnahmen, die im Zuge der Restaurierungen 1962 angefertigt wurden, ist der Zustand der Szene sehr schlecht, wurde aber soweit restauriert, dass sie wieder der Graphik entsprechend aussahen. Dies wird durch eine Abbildung in Richters Publikation „Mikulov“ von 1971 sichtbar.¹¹⁴ Vergleicht man diese Aufnahme mit dem heutigen Zustand, fällt auf, dass die Beine der links vom Tisch stehenden Personen schmäler sind und die Beine des einen Mannes falsch zusammengesetzt wurden. Richtigerweise würde der Oberschenkel des linken Beines im rechten Unterschenkel seine Fortsetzung finden und umgekehrt. Dies zeigt ein weiteres

¹¹⁴ Richter 1971, Abb. 37.

Mal die Ungenauigkeit der Restauratoren. Hätten sie sich die alten Aufnahmen vor Beginn ihrer Arbeit angesehen, wäre dies vermutlich nicht passiert.

5.7. Überlegungen einer möglichen Autorschaft

Welcher Künstler die originalen Sgraffiti gekratzt hat, konnte bisher leider nicht ausfindig gemacht werden. Dies verwundert jedoch nicht in Anbetracht der Tatsache, dass Prokop zufolge zwar in den Stadtbüchern der mährischen Städte einige Künstlernamen, aber nicht deren ausgeführten Werke erwähnt werden. Natürlich gibt es vereinzelt auch Ausnahmen, bei denen der zuständige Künstler der Sgraffitodekoration bekannt ist. So kann z.B. für das Schloss in Litomyšl (dt. Leitomischl) der italienische Künstler Simon Vlach eindeutig als verantwortlicher Autor der Sgraffiti festgelegt werden, da er sich an der Fassade mit seinem Namen und einem Selbstbildnis als Narr verewigt hat.¹¹⁵ Diese Art von Quellen bildet jedoch eine Ausnahme. Somit können im Fall der Mikulover Sgraffitofassade nur Vermutungen angestellt werden, wobei die Findung eines spezifischen Künstlernamens so gut wie unmöglich ist.

Mähren stand zur Zeit der Renaissance unter ungarischer, später unter österreichischer Herrschaft. In Österreich waren häufig nachweislich italienische Künstler tätig, welche dem Stil Italiens getreu hier bauen sollten.¹¹⁶ Somit wäre die Annahme eines italienischen Künstlers nicht abwegig. Einige Motivvorlagen stammen, wie bereits besprochen, aus der Graphik der Nürnberger Künstler. Die Verbindung zu dieser, zur Zeit der Renaissance sehr reichen Stadt, bestand ohne Zweifel durch die Handelsbeziehungen. Doch aufgrund der weiten Verbreitung der graphischen Blätter kam es dazu, dass sowohl italienische als auch regionale Künstler in deren Besitz waren. Daraus alleine können also keine Schlüsse gezogen werden. „Für heimische Meister spricht sehr stark die weite Verbreitung, welche die Sgraffitotechnik auch in Böhmen gefunden hat.“¹¹⁷

Ein weiterer möglicher Hinweis lässt sich aus einem Briefwechsel zwischen Franz von Dietrichstein und den Ordensgründern der Piaristen ableiten. Die ersten Piaristen kamen am 2. Juni 1631 nach Mikulov und schilderten die Zustände ihrer neuen Heimat. In einem Brief vom 7. August 1631 schreibt Ambrogio della Concezione „Wir haben hier im Seminar die Buchdruckpresse mit lateinischen und deutschen Schriftzeichen, eine sehr

¹¹⁵ Dimitrieva-Einhorn 2001, S.155. Dargestellt werden neben imitierenden Steinquadern, Schlachtenszenen, wobei eine davon eine genaue Kopie eines Kupferstiches der „Schlacht an der Milvischen Brücke“ aus den Stanzen Raffaels im Vatikan ist. Eine weitere ist mit Leonardo da Vinci „Anghiarischlacht“ in Verbindung zu bringen. Daneben werden noch Szenen aus der Samsongeschichte an die Fassade gesetzt.(Dmitrieva-Einhorn 2001, S.162.)

¹¹⁶ Prokop 1904, S. 662.

große Bequemlichkeit. Falls von dort (Rom) der ein oder andere Tischler, Drechsler und Paramentenmacher (die Priestergewänder machen können) hierher kommen könnten, wäre es gut; denn ich habe noch niemals stumpfsinnigere Leute gesehen, als die hiesigen und es ist geradezu ein glücklicher Zufall, einen Handwerker zu finden, der einmal nicht vom Wein gequält ist. Und wenn sie nicht die gute Eigenschaft hätten, dass sie in der Kirche sehr fromm sind, glaube ich, täten sie sonst nichts Gutes.¹¹⁸“ Nun datiert dieser Brief zwar mit ziemlicher Sicherheit nach der Entstehung der Sgraffitofassade, aber die Aussage bezieht sich eindeutig auf einheimische und, seiner Ansicht nach, unfähigen Handwerker, denn sonst würde sich Ambrogio nicht extra italienische Künstler wünschen. Nun stellt sich die Frage, ob dies nun auch für den zuständigen Sgraffitokünstler zutreffen könnte, obwohl er vermutlich 70 Jahre früher die Fassade dekorierte? Anhaltspunkte für eine gewisse Ungenauigkeit in der Ausführung lassen sich ohne weiteres im Sgraffito feststellen, wie zum Beispiel das fehlende Bein Amasas, was schon auf dem Foto unmittelbar nach der Restaurierung 1923 festzustellen ist, wobei dies natürlich auch ein Resultat des 20. Jahrhunderts sein könnte. Meiner Meinung nach kann keine Lösung für die Frage nach der Autorschaft gegeben werden, sofern nicht doch noch in einem Archiv Dokumente auftauchen. Deshalb sollten alle Aspekte und die verschiedensten Möglichkeiten aufgezeigt werden, um weder das eine, noch das andere auszuschließen.

6. Verbreitungswege des Sgraffito oder mögliche regional eigenständige Entwicklungen?

In der Forschung wird weitgehend einstimmig Florenz als Ausgangspunkt des Sgraffito angesehen, doch der Weg der weiteren Verbreitung ist nicht dokumentiert.¹¹⁹ Fest steht, dass sich die Sgraffitodekoration in der Renaissance auch vor allem in Böhmen, Mähren, Niederösterreich und im Schweizer Engadin großer Beliebtheit erfreute. Es stellt sich natürlich auch die Frage, ob Italien als Ausgangspunkt angenommen werden muss, oder ob ebenso selbstständige, regionale Entwicklungen möglich wären. Grund zu dieser Überlegung in der Forschung geben zwei Bauwerke, einerseits der Dom von Magdeburg, der im Kreuzgang ein Sgraffito des 13. Jahrhunderts mit Karl dem Großen und seinen zwei Frauen zeigt, und andererseits ein Sgraffito im Augustinerkloster Zelle bei Aue, welches

¹¹⁷ Dworschak 1928-29, S. 44.

¹¹⁸ Zit. nach: Triesel 1935, S. 11.

¹¹⁹ Reclams Handbuch 1990, S. 108.

auf 1236 datiert wird.¹²⁰ Jedoch gelten diese beiden genannten Objekte nicht als Sgraffitowerke an sich, sondern werden eher als deren Vorläufer angenommen.

Margarete Baur-Heinhold stimmt der allgemeinen Forschungsmeinung zu, dass die Sgraffiti in Italien ihren Ursprung haben und verweist auf drei Verbreitungsbahnen, die auch in der Literatur oft zitiert wurden. Die erste wäre über die Schweiz in die Rhein- und Bodenseegegend bis in das Elsaß und den Niederrhein, die zweite führt über den Brenner nach Tirol und in das altbayrische Gebiet, München und Landshut und die dritte wäre über Salzburg, die weiter bis nach Böhmen und Dresden reicht.¹²¹

Kurt Donin meint in seiner Publikation, dass die Heimat des Sgraffito zwar in Italien anzusiedeln ist, spricht jenen Künstlern, die in Österreich tätig waren, jedoch auch eine gewisse Eigenständigkeit zu, indem er schreibt, dass sie „durchaus Deutsches und Bodenständiges“ geschaffen haben.¹²² Er führt dies darauf zurück, dass die Besitzer der Sgraffitohäuser an der Themenwahl beteiligt waren, was seiner Ansicht nach die Kultur der Region widerspiegelt.¹²³

Auch Dmitrieva-Einhorn verweist auf die Beziehungen zwischen Italien und „den böhmischen Ländern“ und sieht dabei in Prag das „impulsgebende Zentrum der Rezeption und Umdeutung neuer Formen und Praktiken“¹²⁴, wobei sie deutlich macht, dass die Sgraffitodekoration mit ihrer Ornamentik und den antikisierenden Formen zwar ihren Ursprung in Italien hat, jedoch die Themen und Vorlagen dem deutschsprachigen Raum entnommen wurden.¹²⁵ Sie begründet ihre These dadurch, dass König Ferdinand I. eine „Modernisierung“ auf der Prager Burg vornehmen wollte und zu diesem Zweck Künstler, sowohl Baumeister als auch Handwerker, aus Italien nach Prag berief.¹²⁶ Auch unter seinem Nachfolger, Erzherzog Ferdinand II., dem kaiserlichen Stadthalter in Böhmen, blieb die Verbindung zwischen Böhmen und Italien aufrecht. 1551/52 übernahm dieser die Organisation einer Reise der böhmischen und ungarischen Adeligen nach Italien, um Maximilian II., den König von Böhmen, gebührend zu empfangen. Der Weg führte über Salzburg und Innsbruck durch die größten Kunstzentren Italiens mit der größten

¹²⁰ Reclams Handbuch 1990, S. 109.

¹²¹ Baur-Heinhold 1975, S. 25.

¹²² Donin 1944, S. 44.

¹²³ Donin 1944, S. 44.

¹²⁴ Dmitrieva-Einhorn, 2001, S. 152.

¹²⁵ Dmitrieva-Einhorn 2001, S. 170.

¹²⁶ So war z.B. Paolo della Stella aus Padua in Prag ab 1538 ansässig, wo er unter anderem für die Arbeiten am Lusthaus im Burggarten, dem so genannten Belvedere, zuständig war. (Dmitrieva-Einhorn, 2001, S. 156).

Verbreitung der Fassadenmalerei. In Folge dieser Reise ließen einige der böhmischen Adeligen ihre Schlösser in der Art der gesehenen Sgraffitotechnik schmücken.¹²⁷

7. Vergleichsbeispiele aus Österreich

Die Beispiele der österreichischen Sgraffitokunst sind deswegen von Bedeutung, da zum Zeitpunkt ihrer Entstehung ein kultureller Zusammenhang zu Böhmen bestand und daher einige Parallelen in ihrer Bau- bzw. Restaurierungsgeschichte und darüber hinaus auch gelegentliche Übereinstimmungen in der Motivwahl bestehen.

Margit Kohlert stellte im Zuge ihrer Forschung über die Sgraffithäuser fest, dass die stilistische Verwandtschaft der österreichischen Fassaden zu den italienischen Vorbildern immer geringer wurde und sich lokale Traditionen durchsetzten.¹²⁸ Zudem sind für die Ausführung der österreichischen Sgraffiti meist einheimische Künstler verantwortlich, welche zeitgenössische Drucke als Vorlagen verwendeten, jedoch noch immer den alten Stilprinzipien folgten, was durch die geringe Raumtiefe oder Plastizität zum Ausdruck kommt. Kohlert zufolge sei dies nicht ausschließlich auf die Technik der Sgraffiti und die damit einhergehenden begrenzten Möglichkeiten zurückzuführen, sondern würde vielmehr ein „Merkmal provinziellen Kunstschaffens“ wider spiegeln.¹²⁹

Grundsätzlich werden in vorliegender Arbeit zwei Typen von figuralen Sgraffithäusern unterschieden.¹³⁰ Auf der einen Seite wären dies die bereits erwähnten, oftmals in der Forschung behandelten Sgraffithäuser in Retz, Gmünd, Weitra und Horn, sowie einige Objekte in der benachbarten mährischen Stadt Slavonice, welche in ihrer Dekoration eine Art „horror vacui“ aufweisen, indem die gesamte Fassade mit figuralen Szenen, Ornamenten und zusätzlich noch mit begleitenden, erklärenden Spruchbändern versehen

¹²⁷ Dmitrieva-Einhorn 2001, S. 157.

¹²⁸ Kohlert 2000, S. 19.

¹²⁹ Kohlert 2000, S. 28.

¹³⁰ Peter Weninger unterscheidet vier Typen von Sgraffitoverzierungen, wobei er die ornamentalen mit einschließt: zum ersten Typus zählt er jene Sgraffiti, „die mit bildlichen Darstellungen und reicher Ornamentik vollkommen überzogenen, erzählenden Fassaden der ‚gemalten Häuser‘, die im nördlichen Niederösterreich sowie im angrenzenden Böhmen und Mähren konzentriert sind und fast ausschließlich Bürgerbauten in Stadtsiedlungen schmücken.“ Dieser Typus entspricht auch dem in vorliegender Arbeit als Typus I bezeichnetem. Zur zweiten Gruppe zugehörig sieht Weninger jene Fassaden, die „aus geometrischen Mustern oder ornamentalen Zierbändern um Fenster, Türen, Erker und zur horizontalen Gliederung der Wandflächen bestehen.“ Den dritten Typus bildet „Sgraffitozierat, der allein Bauteile aus Stein vortäuschen oder nachahmen soll, daher Steinskulptierung mit meist wenigen, reinen Schmuckformen wiedergibt (Kannelierung, Rauten, Rosetten u.ä.) und am meisten architekturgebunden ist.“ Die letzte Gruppe besteht aus „Rustizierung, Diamant- und Zierquaderung über ganze Wandflächen, die einen ähnlichen Zweck, Plastizität in der Fläche vorzutäuschen, erreichen soll.“ (Weninger 1974, S. 261+262.) Diese Einteilung berücksichtigt nicht jene figuralen Sgraffiti, die kein Phänomen des „horror vacui“ aufweisen. Kohlert unternahm ebenfalls eine Einteilung und unterscheidet zwischen zwei Typen von Sgraffitodekorationen, nämlich zwischen Fassaden, die sich auf die Farbe des Sandputzes beschränken, wie z.B. am großen Sgraffithaus in Krems, und jenen, deren Putz zusätzlich gefärbt wird (Kohlert 2000, S. 28).

sind und der Betrachter kaum ein Stück bloße Wand zu sehen bekommt. Außerdem werden die Bildfelder meist nicht nur auf die Hauptfiguren vor dunklem Hintergrund beschränkt, sondern es werden raumdefinierende Details angegeben. Zudem weisen diese Beispiele eine Übereinstimmung in Thematik und Stil auf.¹³¹ Auf der anderen Seite befindet sich im Gegensatz dazu eine Gruppe von Häusern, die nicht derartig überladen sind, sondern die Fassade einfach in mehrere Reihen und Bildfelder gliedern, in welche die einzelnen Szenen eingesetzt sind. Bei der zweiten Gruppe bleiben oftmals große Flächen undekoriert und die Szenen werden auf das Wesentliche reduziert, wie z.B. in Krems und Eggenburg, sowie in Mikulov und Prag. Aber auch diese Gruppe verfügt über einige Parallelen in der Wahl ihrer Motive als auch ihrem Stil. Jedoch könnte diese stilistische Übereinstimmung auch aufgrund der Verwendung derselben graphischen Vorlagen resultieren, was jedoch anhand der unzähligen Eingriffe durch diverse Restaurierungen nicht mehr mit Sicherheit analysiert werden kann. Thomas Danzl vermutet in Bezug auf die Parzer Fassadengestaltung, dass das „Fehlen“ der Reime auf die „dürftigen Tituli eines Virgil Solis“ zurückzuführen sei.¹³² Dies könnte nun auch für jene Fassaden des zweiten Typus' angenommen werden, jedoch bin ich eher der Meinung, dass schlichtweg die Intention eine andere war und einfach zwei unterschiedliche Arten von Sgraffitoverzierungen nebeneinander existieren.

7.1. Typus I: Horn, Retz, Gmünd, Weitra, Eggenburg

Um die Unterschiede der beiden Typen deutlich hervorzuheben, werden im Anschluss die einzelnen Häuser der ersten Gruppe kurz beschrieben, wobei auch auf etwaige Gemeinsamkeiten hingewiesen wird. Anhand der doch häufig auftretenden Parallelen zwischen einigen Objekten, werden in der Forschung auch gelegentlich Werkstattzusammenhänge angenommen, die durchaus auch über die heutigen Landesgrenzen hinausreichen. So werden zwischen den Sgraffitohäusern am Hauptplatz 15 in Retz, dem Rathausplatz 4 in Weitra, dem Stadtplatz 33 in Gmünd und einigen Häusern in Slavonice nicht nur stilistische, sondern auch thematische und die Fassadengliederung (vor allem das nahezu identische Rollwerk) betreffende Übereinstimmungen erkannt.¹³³ Zu den Themenschwerpunkten zählen, zusätzlich zu den auch in Mikulov vorkommenden Darstellungen von Planeten bzw. Göttern, auch die Lebensalter des Mannes, römische

¹³¹ Knittler 2001, S. 14.

¹³² Danzl 1997, S. 238.

¹³³ Kohlert 2000, S. 29; vgl. Klimesch 2001, S. 102. Ebenso werden für die Häuser in Eggenburg, dem großen und kleinen Sgraffitohaus in Krems, sowie jenem in Langenlois derselbe ausführende Künstler angenommen (Vgl. dazu: Weninger 1974, S. 262).

Historien, sowie Tugenden. Die Lebensalter sind sowohl in Horn, Weitra und Retz, als auch im mährischen Slavonice anzutreffen.¹³⁴

Nun besteht zwar in der formalen Gestaltung der Fassaden dieser Gruppe ein deutlicher Unterschied zu jenen der zweiten, und auch das gewählte Bildprogramm¹³⁵ ist meist ein anderes, jedoch finden sich trotzdem vereinzelt motivische Ähnlichkeiten zum zweiten Typus und sollten daher im Bezug auf die Erforschung des Mikulover Sgraffitohauses nicht vollkommen außer Acht gelassen werden.

7.1.1. Retz, Hauptplatz Nr. 15

Die Dekoration des Retzer Sgraffitohauses (Abb. 38) wird in der Forschung um 1580 datiert und einem italienischer Künstler zugesprochen. In den Holzschnitten des Virgil Solis, welche 1563 in Frankfurt erschienen, und den begleitenden Versen von Johann Prost, finden sich die Motivvorlagen zahlreicher Szenen.¹³⁶

Die Entstehung der Sgraffitodekoration wird in den Zeitraum zw. 1576-80 verlegt, in die Periode, als der damalige Besitzer Augustin Resch das Haus umbauen ließ.¹³⁷ Im Zuge eines Besitzwechsels und der starken Beschädigung der Sgraffiti wurden sie 1675 erstmalig übertüncht. Da 1858 eine Zeichnung von der Dekoration angefertigt wurde, muss eine Freilegung stattgefunden haben, jedoch wurden sie anschließend wieder übertüncht und erst 1928 erneut ans Tageslicht gebracht.¹³⁸ Kleinere Putzausbesserungen erfolgten noch vor Kriegsbeginn und 1964 führte Professor Peyscha eine Gesamtrestaurierung durch.¹³⁹ Zum heutigen Zustand ist zu sagen, dass sowohl die Sgraffiti der Westseite in der unteren Zone, als auch die Quaderung und die Sockelgestaltung zu den Ergänzungen von 1928 zählen, wobei das große Geschäftstor an der Nordseite eine Ausnahme bildet und noch Teil des Originalmaterials ist.¹⁴⁰

Das heutige Erscheinungsbild präsentiert sich dem Betrachter mit einer Fülle an Motiven und begleitenden, erklärenden Versen/Sprüchen. Zu den Themenschwerpunkten zählen Ovids Metamorphosen, die Lebensalter des Mannes und der Frau, und Szenen aus dem AT (Josephs- und Mosesgeschichte). Knittler verweist bei der Beschreibung des reichhaltigen ornamental Dekors, welcher als Gliederung der einzelnen Bildfelder eingesetzt wird, auf

¹³⁴ Knittler 2001, S. 60.

¹³⁵ Der Terminus „Bildprogramm“ ist hier mit Vorsicht zu betrachten, da bisher nicht für jede Sgraffitofassade eindeutig festgelegt werden konnte, ob es sich um ein zusammenhängendes Konzept handelt, oder ob einzelne Motive/ Szenen dekorativ nebeneinander gereiht wurden.

¹³⁶ Seeber/ Baatz 1987/88, S. 150.

¹³⁷ Knittler 2001, S. 32.

¹³⁸ Knittler 2001, S. 33.

¹³⁹ Seeber/ Baatz 1987/88, S. 150.

das Phänomen des „horror vacui“, welcher charakterisierend für die gesamte Gruppe von Sgraffitohäusern des ersten Typus‘ ist.¹⁴¹ Im Hinblick auf das Mikulover Sgraffitohaus scheint mir von Bedeutung, dass in Retz die Sgraffiti schon ungefähr 100 Jahre nach ihrer Entstehung übertüncht wurden, was auch für das Mikulover Haus angenommen wird. Durch das Retzer Beispiel kann diese Vermutung unterstützt werden.

7.1.2. Horn

Das Sgraffitohaus am Kirchenplatz Nr. 3 (Abb. 39) zeigt von den österreichischen Beispielen am deutlichsten die Problematik der Restaurierungen und deren Auswirkung auf die Veränderung des heutigen Erscheinungsbildes. Die Sgraffiti werden in das Jahr 1583 datiert, deren Freilegung 1899-1900 erfolgte. Schon vier Jahre später fand die erste Restaurierung statt, gefolgt von jenen in den Jahren 1937, 1962 und 1979. Im Zuge letzterer wurden ganze Wandflächen abgenommen und in ein Museum verlegt und die Fassade rekonstruierend ergänzt.¹⁴²

Der Besitzer des Hauses, Veit Albrecht von Puchheim, unter dem die Dekoration mit Sgraffito durchgeführt wurde, ist der einzige, der nachweislicher Anhänger des Luthertums war.¹⁴³ Das Bildprogramm setzt sich zusammen aus Götterdarstellungen, den männlichen Lebensaltern, Fabeln nach Aesop sowie Szenen aus der Bibel, wobei die Themen wahllos nebeneinander gestellt zu sein scheinen. Es stellt sich die Frage, ob der protestantische Auftraggeber die Fassade mit Motiven seiner religiösen Haltung entsprechend dekorieren lies, obwohl dies für den Betrachter von heute nicht mehr erkennbar ist.¹⁴⁴

7.1.3. Gmünd

Stadtplatz 31 und 33. Die beiden benachbarten Häuser, eines mit rein ornamentalem, das andere mit Figuralsgraffito versehen, wurden 1951 freigelegt. Bei der ersten Restaurierung wurden die zerstörten Sgraffitoteile nicht weiter beachtet und die Flächen leer gelassen, während bei der Restaurierung 1967 ergänzend hinzugefügt wurde.¹⁴⁵ Der heutige Zustand ist also wieder als Resultat der Restaurierungen zu sehen, bei denen nur ein Bruchstück der originalen Sgraffiti erhalten war und der Rest ergänzend rekonstruiert wurde. Der ursprüngliche Dekor des Hauses Nr. 31 wurde um 1565 angebracht, wobei 1967 nur mehr

¹⁴⁰ Seeber/ Baatz 1987/88, S. 150.

¹⁴¹ Knittler 2001, S. 36.

¹⁴² Knittler 2001, S. 49.

¹⁴³ Knittler 2001, S. 50.

¹⁴⁴ Knittler 2001, S. 79.

¹⁴⁵ Witting 1995, S. 36.

ein Bruchteil einer Quaderimitation zu sehen war, der vollflächig für die Wand übernommen wurde. Ähnliches gilt auch für das danebenliegende Gebäude (Abb. 40). Datiert werden die Sgraffiti zw. 1570-80, restauriert in den Jahren 1969 und 1989.¹⁴⁶ Jedes Bildfeld erhält eine eigene Rahmung in Form eines schmalen, weißen Streifens und wird zusätzlich von einem mit Rollwerk gefülltem Wandstück von den anderen abgegrenzt, wodurch eine klare Lesbarkeit erzielt wird. Die dargestellten Themen wurden wieder aus Ovids Metamorphosen entnommen, sowie die Samsongeschichte aus dem Alten Testament.

7.1.4. Weitra

In dieser Stadt haben sich mehrere Häuser mit Sgraffitodekoration erhalten. In der Forschung wird weitgehend angenommen, dass zur Blütezeit des Sgraffito eine Vielzahl an Fassaden mit dieser Art der Schmuckform verziert wurde, oftmals sogar ganze Straßenzüge. Die vier in Weitra erhaltenen Beispiele bestätigen diese These, ebenso wie der spätere Vergleich mit der tschechischen Stadt Slavonice. Vorweg sei schon erwähnt, dass ein Haus in dieser Stadt wegen seines formalen Aufbaus dem zweiten Typus angehörig ist und erst später beschrieben wird.

Das erste Objekt befindet sich am Rathausplatz Nr. 4 (Abb. 41). Auch diese Fassade unterlag zahlreichen Umbauten und Veränderungen. 1931 wurde das Sgraffito freigelegt und durch Franz Weninger erstmalig restauriert. Es folgten weitere Restaurierungen 1965 durch Ludwig Peyscha und 1993 durch Ralf Witting.¹⁴⁷ Dargestellt werden Szenen nach Titus Livius und die Lebensalter des Mannes sowie dazugehörige Inschriften. Das Entstehungsdatum kann nur durch die Veröffentlichung der Liviusgeschichte von Jost Amman 1568, dessen Holzschnitte als Vorlage für die Fassadengestaltung dienten, auf einen terminus post quem verlegt werden.¹⁴⁸

Die zweite Sgraffitoverzierte Fassade hat die Anschrift Rathausplatz Nr. 8 (Abb. 42). Die Dekoration dieses Hauses ist heute leider nicht mehr erhalten, aber Knittler gibt in ihrer Diplomarbeit eine Aufzählung der dargestellten Szenen an, wobei sie sich auf die Beschreibung der Inschriften von Freiherr von Honrnmayr 1845 beruft. Zudem waren bildbeschreibende Inschriften am Haus angebracht.¹⁴⁹

¹⁴⁶ Knittler 2001, S. 40.

¹⁴⁷ Knittler 2001, S. 16.

¹⁴⁸ Knitterl 2001, S. 20.

¹⁴⁹ Auch das Motivrepertoire dieses Hauses scheint sehr reichhaltig gewesen zu sein. Laut Überlieferung waren Portraits Kaiser Maximilian I. und Ferdinand I., Lukretia, die Gemahlin Putiphars, Kampf Solimans,

Eine weiterte Dekoration in Sgraffitotechnik wurde am Rathausplatz Nummer 9 (Vgl. Abb. 42) gefunden, welche 1931 freigelegt wurden. Knittler nimmt eine Entstehung in den 60er Jahren des 16. Jahrhunderts an.¹⁵⁰ Dargestellt wird unter anderem die Taufe Christi nach einer Radierung Augustin Hirschvogels von 1547 (Abb. 43 und 43A).¹⁵¹ Dies ist die einzige, mir bekannte, Szene einer Taufe in Sgraffitoausführung, abgesehen von Mikulov. In Weitra wird Christus, im Jordan stehend, von Johannes dem Täufer getauft. Erscheint in Mikulov die Taube als Bote, sehen wir hier Gottvater, der auf seinen Sohn herabsieht. Im österreichischen Beispiel steht am rechten Bildrand der Engel, der das Gewand Christi und ein Gefäß (möglicherweise eine Taufschale) in seinen Händen trägt. Einer der auffälligsten Unterschiede der beiden Darstellungen ist, dass im Mikulover Beispiel Christus vollständig bekleidet ist und von einem Nimbus gekrönt wird, während er in Weitra nur von einem verknoteten Tuch um die Lenden bedeckt wird und ohne Nimbus gezeigt wird.

Am Rathausplatz Nummer 48 (Abb. 44) befindet sich ein weiteres Beispiel. Die Sgraffiti wurden erst 1979 freigelegt und im darauf folgenden Jahr von Ludwig Peyscha restauriert.¹⁵² Aufgrund großflächiger Schäden des Putzes waren starke Ergänzungen notwendig. Knittler zufolge handelt es sich bei den dargestellten Szenen, neben nicht näher definierten männlichen Gestalten in Rüstung, um den Opfertod des Marcus Curtius und um Mars und Venus, weshalb dieses Haus aufgrund thematischer Zusammenhänge zur ersten Gruppe von Sgraffitohäusern gezählt werden kann. Des Weiteren überziehen sowohl vegetabile als auch geometrische Formen die gesamte Fläche der Mauer.¹⁵³

7.1.5. Eggenburg.

Das Sgraffithaus am Hauptplatz Nr. 1 in Eggenburg (Abb. 45) zählt in der Forschung zu den frühesten Beispielen jener Kunstform in Niederösterreich und wird durch eine Inschrift in das Jahr 1547 datiert. Dieses Objekt war, im Gegensatz zu den übrigen genannten Beispielen, niemals übertüncht! Der Typus des Hauses weicht aufgrund seiner architektonischen Gliederung etwas von den anderen Gebäuden ab, kann jedoch zum ersten Typus gezählt werden, denn obwohl zahlreiche Bauteile, wie z.B. Solbänke und Stürzbalken der Fenster, die glatte Wandfläche unterbrechen, werden alle freien

Joseph und seine Brüder, Polyphem auf einer Insel, Pius Aeneas, etc. dargestellt. (J. Frh. V. Hornmayr, Taschenbuch für die Vaterländische Geschichte, XXXIV, Wien 1845, S. 247f; zit. nach Knittler 2001, S. 22).

¹⁵⁰ Knittler 2001, S. 27.

¹⁵¹ Knittler 2001, S. 26.

¹⁵² Knittler 2001, S. 31.

¹⁵³ Davon ausgenommen ist der Giebel, der lediglich in der Mittelachse eine Sgraffitoverzierung besitzt, was jedoch auch auf verloren gegangene Putzflächen zurückzuführen sein kann.

Mauerteile mit Sgraffito verziert.¹⁵⁴ Die einzelnen Bildfelder werden durch diverse illusionistische, architektonische Elemente oder durch einfache ornamentale Bänder geteilt. Jede Szene wird von einer erklärenden Inschrift begleitet. Im Unterschied zu den harten Farbkontrasten der übrigen Sgraffitohäuser, bietet Eggenburg ein anderes Bild. Hier wurde auf den Zusatz von Holzkohle verzichtet, wodurch der Sand der einzige Farbträger ist.¹⁵⁵ Das Eckhaus ist an beiden zur Strasse zeigenden Fronten mit braunem Sgraffito verziert, wobei es heute nur mehr fragmentarisch erhalten ist. Ursprünglich waren vermutlich die gesamten Mauerflächen mit dieser Dekoration überzogen. Bei Umbauten des Daches wurden die Sgraffiti in der obersten Reihe zum Teil zerstört, ebenso wie durch Geschäftseinbauten jene im Erdgeschoss. Zahlreiche Restaurierungen sind für das heutige Erscheinungsbild verantwortlich, wobei die erste schon 1903 stattfand. Es folgten weitere in den Jahren 1940, 1964, 1976-78 und 1997-98.¹⁵⁶ Knittler zufolge konnten die zerstörten Sgraffiti „nur in beschränktem Umfang rekonstruierend ergänzt werden.“¹⁵⁷

Das Bildprogramm ist sehr umfangreich und umfasst sowohl mythologische und antike Szenen, sowie Darstellungen aus dem Alten Testament und Gleichnisse aus dem Neuen Testament, Allegorien der Planeten und Herrscherportraits. Das vollständige Programm wird im Rahmen dieser Diplomarbeit nicht im Detail erläutert, sondern nur die Parallelen zu Mikulov aufgezeigt. Denn in Eggenburg befindet sich auf der Seite zum Hauptplatz am Erker die Szene des Sämanns (Abb. 46), die mir einzig bekannte vergleichbare Darstellung zu jener in Mikulov in Sgraffitotechnik. Die Inschrift „Es gieng ein Seeman auß zu seen. Luce 8“ bestätigt die ohnehin einfach zu identifizierende Parabel. Anders als in Mikulov wird die Szene hier umfangreicher ausgeführt. Während im mährischen Beispiel lediglich die Taube und der Sämann auf einem nicht näher definierten, weißem Feld vor dunklem Hintergrund zu sehen sind, wird in Eggenburg die Umgebung detaillierter ausgearbeitet. Das Feld ist von Bäumen bzw. Sträuchern und am rechten unteren Bildeck von Steinen bedeckt. Zudem wirken die Proportionen der Figur bei Weitem nicht so unbeholfen und unpassend wie in Mikulov, sondern sehr harmonisch.

7.3. Typus II

Nach dem Exkurs zu den Sgraffitohäusern des ersten Typus, sollen nun Vergleichsobjekte der zweiten Gruppe herangezogen werden, die zwar aufgrund der Zugehörigkeit desselben

¹⁵⁴ Knittler 2001, S. 45.

¹⁵⁵ Knittler 2001, S. 48.

¹⁵⁶ Knittler 2001, S. 44; ebenfalls Kohlert 2000, S. 31.

¹⁵⁷ Knittler 2001, S. 44.

Typus' einige Gemeinsamkeiten zur Mikulover Fassade aufweisen, jedoch genau dadurch teilweise auch wieder Aussagen betreffend der Interpretation mancher Figuren relativiert werden müssen.

7.3.1. Weitra, Rathausplatz 13 (Abb. 47)

Wie bereits im vorigen Kapitel erwähnt wurde, zählt die Sgraffitodekoration eines Hauses in Weitra wegen seines formalen Aufbaus, also ohne ausführliche erklärende Spruchbänder und dem typischen Phänomen des „horror vacui“, zum zweiten Typus von Sgraffitohäusern. Das Bauwerk befindet sich am Rathausplatz Nr. 13 und wird um 1540 datiert.¹⁵⁸ In der untersten Zone wird eine Diamantquaderung imitiert, jedoch in anderer Form als in Mikulov. Abgesehen von der Darstellung der personifizierten Tugenden Klugheit, Gerechtigkeit, Liebe und Glaube, werden an der Fassade Wächterfiguren angebracht. Sie befinden sich in den Lünetten des Torbogens und sind daher nur als Halbfiguren abgebildet.¹⁵⁹

7.3.2. Krems

In Krems befinden sich zwei mit Figuralsgraffito überzogenen Fassaden, beide dem zweiten Typus angehörig. Das erste Gebäude befindet sich in der Althangasse, Ecke Margarethenstrasse 5 und wird in der Forschung als „das große Sgraffitohaus“ bezeichnet (Abb. 48).¹⁶⁰ Auch bei diesem Gebäudekomplex handelt es sich um einen Zusammenschluss dreier gotischer Häuser, die durch die Sgraffitodekoration unter dem Bauherrn Hans Drackh zu einer Einheit wurden. Zugeschrieben wird die Arbeit dem in Krems ansässigen Maler Hans von Brugg oder Pruch, der 1559 starb. Diese Fassade teilt ebenfalls das Schicksal einer Übertünchung und wurde im beginnenden 20. Jh. in mehreren Etappen freigelegt. Zuerst wurden zwei Bildkomplexe in der Althangasse freigelegt, 1925-28 einige der Margarethenstrasse durch den akademischen Maler Ferdinand Heilmann. Er befand es als eine Art „falsches Sgraffito“ und versah die Hintergründe und Ritzungen mit schwarzer und roter Farbe.¹⁶¹ 1938 wurden die restlichen Sgraffiti an der Margarethenstrasse durch den Restaurator Prof. Fritz Weninger aufgedeckt, im Zuge dessen er die vorangegangenen „Restaurierungen“ wieder entfernte und dem Mezzaningeschoss eine Gliederung durch Eckquader und aufgeputzte Faschen um die

¹⁵⁸ Kohlert 2000, S. 22.

¹⁵⁹ Knittler 2001, S. 28. Die Wächterfiguren stellen eine Verbindung zu Mikulov her, da die am Erker dargestellten Ritter vermutlich dieselbe Funktion übernahmen.

¹⁶⁰ Z.B. bei Klimesch 1984.

¹⁶¹ Knall-Brskovsky 1993, S. 43.

Fenster in Sgraffitotechnik hinzufügte, wobei nicht mehr gesagt werden kann, ob dies auf Originalbestand zurückgeht. Zudem ergänzte er einzelne Bildflächen, um „die Lesbarkeit zu erhöhen“.¹⁶²

1990 fand unter Frau Mag. Rudolfine Seeber erneut eine Restaurierung statt, bei der sie sich jedoch an die Formgebung Weningers hielt. Dies zeigt ein weiteres Mal die Problematik der Restaurierungen des 20. Jahrhunderts, in dem die Restauratoren scheinbar ihrem Geschmack entsprechend die Sgraffiti verändert, bzw. ergänzt haben, ohne zugehörige Berichte zu verfassen und ihre Arbeiten zu begründen. So präsentiert sich die Fassade in ihrem heutigen Aussehen durch den leicht bräunlichen Naturmörtel mit weit weniger harten Kontrasten, als es in Mikulov zu sehen ist.

An den Häusern in Mikulov und Krems finden sich sowohl einige thematische Übereinstimmungen, als auch stilistische. Nun ergibt sich die Frage, ob dies entweder nur auf die Verwendung derselben Motivvorlagen zurückzuführen ist, oder ob eventuell derselbe ausführende Künstler angenommen werden darf? Das Motivrepertoire des so genannten großen Sgraffitohauses in Krems ist sehr reichhaltig und kann deswegen an dieser Stelle nicht vollständig besprochen werden.¹⁶³ Es sollen nur jene Szenen herausgenommen werden, die im Bezug auf das Sgraffitohaus in Mikulov von Bedeutung scheinen.

Den ersten Vergleich bietet eine Szene in der obersten Reihe der Althangasse, nämlich „Jonathan tröst David“ (Abb. 49), die eindeutig derselben Motivvorlage nachempfunden wurde, wie jene in Mikulov. Im Unterschied zum mährischen Sgraffito sind in Krems allerdings Beischriften hinzugefügt, welche die dargestellten Figuren betiteln. Im Fall „Jonathan und David“ sind diese jedoch leider nur mehr sehr schlecht lesbar.¹⁶⁴

Eine weitere Übereinstimmung bietet die Figur des Tobias an der Margarethenstrasse (Abb. 50), welche erneut eindeutig der Vorlage Behams „Salomon singt ein Lied“ entnommen wurde. Die Szene an der Hauswand in Krems beschränkt sich nicht nur auf die Protagonisten, sondern zeigt auch Gebäude im Hintergrund. Nun ist die Figur hier zweifelsfrei durch die Inschrift als Tobias erkennbar, was jedoch ein Problem für die Interpretation der Figur an der Mikulover Fassade verdeutlicht. Das Kremser Beispiels zeigt, dass Figuren aus graphischen Vorlagen auch für die Darstellung anderer Charaktere

¹⁶² Knall-Brskovsky 1993, S. 44.

¹⁶³ Dargestellt sind sowohl biblische Motive wie z.B. der verlorene Sohn, Szenen aus der Tobias Geschichte, Jael und Judith, das Urteil des Salomon, der Mannaregen, Kain und Abel. Daneben finden sich auch mythologische Bildfelder, die Szenen wie Phryamus und Thisbe oder Fabeln nach Aesop zeigen. Zudem werden noch zeitgenössische Themen verbildlicht. (Plöckinger 1928, S. 182 und 183)

verwendet wurden. Nun lässt sich in Mikulov nicht mit Sicherheit sagen, um wen es sich bei dieser Figur handelt. Ist wirklich, der Vorlage entsprechend, Salomon gemeint, oder wie im Kremser Sgraffito Tobias, oder gar eine gänzlich andere Person? Diese Frage wird sich jedoch durch den Verzicht von Beischriften in Mikulov mit großer Wahrscheinlichkeit nicht mehr klären lassen.

Ein thematischer Zusammenhang zwischen dem „großen Sgraffitohaus“ und Mikulov besteht auch durch die Darstellung von Musikanten (Abb. 51), denen auf beiden Fassaden eigene Bildfelder zugesprochen werden. In Krems werden in den beiden übereinander liegenden Wandsegmenten jeweils zwei Musikanten in zeitgenössischer Kleidung gezeigt, welche Querflöte, Laute und Geigen- bzw. Cello-ähnliche Instrumente spielen. Die Figur des Lautenspielers, die in Mikulov mehrfach dargestellt wird, bietet eine direkte Vergleichsmöglichkeit. An der Nordseite des Erkers in Mikulov scheint die Figur ziemlich ähnlich jener in Krems, vor allem die Beinstellung ist identisch, jedoch sind der Oberkörper und die Blickrichtung im mährischen Beispiel seitenverkehrt zum österreichischen. Auch die Kleidung weist Unterschiede auf, weshalb eine Verwendung derselben Motivvorlage nicht gänzlich ausgeschlossen werden kann, jedoch aufgrund der sonstigen Übereinstimmung der besprochenen Vergleiche eher unwahrscheinlich wirkt.¹⁶⁵ Des Weiteren findet sich auch in Krems eine in der Literatur¹⁶⁶ als „ländliche Tanzszene“ betitelte Bildsequenz (Abb. 52), ebenso wie die Darstellung eines „Gelages“ (Abb. 53). Erstere beginnt, von links nach rechts, mit einem aus einer Tür schreitenden Diener, der einen Krug in der Hand trägt, gefolgt von zwei Musikanten und mehreren tanzenden Paaren, wobei jenes am rechten Bildrand große Ähnlichkeit zu jenem in Mikulov in der unteren Reihe an der Nordwand aufweist. Auch die Musikanten dieser Szene entsprechen, was die Instrumente betrifft, jenen am Erker in Mikulov, was vermuten lässt, dass in der mährischen Stadt ebenfalls mehrere Tanzpaare dargestellt waren.

Das „Gelage“ in Krems zeigt mehrere Männer bei Tisch, wobei sich einer übergibt, einen Diener(?), der Speisen bringt und einen Hund. Im Vergleich zu Mikulov fällt auf, dass hier kein sich umarmendes Paar dargestellt wird, was für weitere Interpretationen von Bedeutung sein wird.

¹⁶⁴ Klimsch konnte die Inschrift wahrscheinlich noch teilweise lesen und listet sie in ihrem Katalog als „Jonathan schlegt/ David...“ auf. (Klimsch 1984, S. 167)

¹⁶⁵ Die zweite Figur eines Lautenspielers in Mikulov, auf der anderen Seite des Erkers, weicht noch weiter vom Kremser Vergleich ab. Jedoch unterlag diese gravierenden Restaurierungen, denn das realarchitektonische Gesimsband verdeckte die Beine des Musikanten. Erst im Zuge der Restaurierungen von 1961 wurde die Darstellung „ergänzt“ und anhand eines Mangels einer Detailaufnahme ist schwer zu sagen, was noch verändert wurde. Daher kann diese Darstellung nicht für eine Aussage bezüglich der Verwendung derselben graphischen Vorlage für die Kremser und Mikulover Fassade herangezogen werden.

Das zweite Sgraffitohaus in Krems befindet sich in der Oberen Landstresse 69 (Abb. 54) und wird weitgehend als „kleines Sgraffitohaus“ bezeichnet¹⁶⁷, da es in seiner Größe jenem der Althangasse/ Margarethenstrasse weit unterliegt. 1907¹⁶⁸ wurde die untere Reihe der Sgraffiti freigelegt und erst 40 Jahre später die obere. Ebenfalls 1947 fand eine Restaurierung statt. Eine Inschrift belegt die Datierung der Dekoration in das Jahr 1561.¹⁶⁹ Bedingt durch die relativ geringe Größe des Hauses, sind nur wenige Szenen an der Wandfläche angebracht. Zu erwähnen sei das Gleichnis vom verlorenen Sohn, das in der untern Reihe laut Klimesch in fünf Szenen, von rechts nach links, dargestellt wird.¹⁷⁰ Die Erzählung beginnt mit jenem Moment, in dem der Sohn den Vater in Begleitung eines Dieners verlässt. Es folgen die Szenen: der Sohn verprasst, eng mit einer Frau umschlungen, sein Geld, während Diener Speis und Trank bringen und Musikanten spielen. In der nächsten Szene lehnt der Sohn verarmt an einem Baum und hütet Schweine vor einem kleinen Dorf. Das nächste Bildfeld zeigt, wie der verlorene Sohn vor seinem Vater kniet und ihn um Vergebung bittet. Die letzte Sequenz ist eine Tanzszene, die wahrscheinlich die Feier der Rückkehr des verlorenen Sohnes darstellt.¹⁷¹ Tietze hingegen sieht im letztgenannten Bildfeld nicht eine Szene der Geschichte des Verlorenen Sohnes, sondern eine „lediglich genrehaftes Szene, einen derben Bauerntanz, zu dem ein Dudelsackspieler aufspielt.“¹⁷²

Anhand der stilistischen und motivischen Ähnlichkeit wird die Ausführung demselben Künstler zugesprochen, der auch für die Dekoration des großen Sgraffitohauses zuständig war.¹⁷³ Daraus resultiert auch die teilweise thematische Übereinstimmung diverser Szenen an beiden Fassaden, wie z.B. das eben erwähnte Gleichnis des verlorenen Sohnes, das am großen Sgraffitohaus allerdings in nur einem Bildfeld gezeigt wird. Eine weitere thematische Übereinstimmung besteht auch in den Darstellungen der alttestamentarischen Figur Jahel (Abb. 55 und Abb. 56).¹⁷⁴

¹⁶⁶ Klimesch 1984, S. 167.

¹⁶⁷ z.B. bei Klimsch 1984; ebenso Kohlert 2000.

¹⁶⁸ Im Zuge der Freilegung im Winter 1907 fand eine Restaurierung bzw. Konservierung statt, bei der laut Tietze keine „Ergänzungen der Fehlstellen“ vorgenommen wurden. (Tietze 1908, S. 127).

¹⁶⁹ Klimesch 1984, S. 169.

¹⁷⁰ Die Inschrift „Vom verlorne Son“ bestätigt die Darstellung eben dieses Themas. Sie befindet sich in der oberen Reihe, direkt über jener Szene, in der die Schweine gehütet werden.

¹⁷¹ Klimesch 1984, S. 170.

¹⁷² Tietze 1908, S. 124.

¹⁷³ Klimesch 1984, S. 94. Auch für das mit Sgraffito verzierte Haus in Langenlois (Bahnstrasse 1) nimmt Klimesch aufgrund der zahlreichen Übereinstimmungen der dargestellten Themen und den formalen Gestaltungsmittel denselben ausführenden Künstler, sowie eine Datierung um 1561 an. (Klimesch 1984, S. 92, sowie Abb. 98-101).

¹⁷⁴ An dieser Stelle sei noch einmal auf die Frauenfigur im Innenhof des Mikulover Sgraffitohauses verwiesen, die nicht eindeutig zu identifizieren ist. Nun ist zwar nicht gesagt, dass auch im böhmischen

Eine weitere Vergleichsmöglichkeit bietet das Motiv der geflügelten Köpfe, die in den Zwickeln der Fassade des kleinen Sgraffitohauses dargestellt sind und die auch in Mikulov im Innenhof auftauchen.¹⁷⁵ (Abb.57 und 57A)

8. Vergleichsbeispiele aus Böhmen und Mähren

In Böhmen und Mähren finden sich eine Anzahl erhaltener Sgraffitofassaden, die ab der Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden sind. In der Regel sind häufig an Rathäusern Sgraffiti anzutreffen, wie z.B. in Telč/Teltsch¹⁷⁶, Prachatice/Prachatitz (Abb. 64) oder in Plzen/Pilsen¹⁷⁷, sowie in Innenhöfen von Schlossbauten.¹⁷⁸ Jedoch beginnt sich im 16. Jahrhundert auch das Bürgertum als Auftraggeber für die Umbauten von Wohnhäusern zu behaupten. So werden vor allem Häuser auf Stadt- und Marktplätzen als Möglichkeit der Repräsentation der eigenen Werte und der Bildung genutzt.¹⁷⁹ Vor allem das humanistische Gedankengut erfreute sich besondere Beliebtheit. Zudem werden in vielen Beispielen noch ganze Schriftzüge mit Sprüchen und gegebenenfalls den entsprechenden Bibelstellen hinzugefügt.

In meiner Arbeit werde ich daher nicht nur die Bürgerhäuser berücksichtigen, sondern auch einige Schlossbauten, die meiner Meinung nach im Bezug auf Mikulov von Bedeutung sind. Knittler stellt zudem die These auf, dass die an den Schlossbauten tätigen Künstler später für die Dekoration der Sgraffiti an den Bürgerhäusern verantwortlich gewesen sein könnten.¹⁸⁰

Im Allgemeinen besitzen die Sgraffitofassaden zum Teil eine große Ähnlichkeit zu jenen in Österreich, wobei die Frage offen bleibt, in welche Richtung die Verbreitung der Technik des Sgraffito führt, ob von Österreich nach Böhmen und Mähren oder umgekehrt.¹⁸¹ Im Bezug auf die verantwortlichen Sgraffitokünstler lassen sich ebenfalls Verbindungen zu Italienischen Künstlern herstellen bzw. vermuten. So wurde z.B. das Palais Martinitz in Prag von italienischen Künstlern angefertigt.¹⁸²

Beispiel Jahel dargestellt ist, jedoch lässt sich durch die Vergleichsbeispiele Krems nicht ausschliessen, dass in Mikulov ebenfalls eine Frauengestalt aus dem Alten Testament abgebildet wurde.

¹⁷⁵ Auch an der Sgraffitofassade der alten Apotheke in Sušice (dt. Schüttenhofen) ist das Motiv des Geflügelten Kopfes anzutreffen. (vgl. dazu Seibt/Hubala 1985, Tafel II und Abb. 77).

¹⁷⁶ Vgl. Hubala 1985, Abb. 99-100.

¹⁷⁷ Vgl. Hubala 1985, Abb. 84.

¹⁷⁸ Knittler 2001, S. 12.

¹⁷⁹ Kohlert 2000, S. 22.

¹⁸⁰ Knittler 2001, S. 89.

¹⁸¹ Knittler 2001, S. 11. Dmitrieva-Einhorn verweist im Zusammenhang mit dem Dresdner Schloss, welches in der Zeit von 1550-1552 von den italienischen Künstlern Gabriel und Benedikt Tola, im Auftrag Herzog Moritz von Sachsen, mit Sgraffito verziert wurde, auf die Annahme, dass in diesem Fall ein Einfluss von Böhmen stattgefunden haben dürfte, da der Herzog 1549 Prag besuchte.(Dmitrieva-Einhorn 2001).

¹⁸² Knittler 2001, S. 11.

8.1. Prag

Am Palais Schwarzenberg (Abb. 58), ehemaliges Palais Lobkowicz, in Prag findet sich das auch in Mikulov anzutreffende Motiv der imitierenden Diamantquader. Johann Lobkowicz der Jüngere beauftragte den italienischen Architekten Augustin Vlach das Palais zu erbauen, was in den Jahren 1545-1563 geschah. Durch eine Reihe von Erbfolgen, angefangen bei Peter Vok von Rosenberg, der ab 1606 Eigentümer des Anwesens war, über die Schwanberger, welche 1611 den Besitz erlangten, bis hin zu den Eggenbergern, die nach der Schlacht am Weißen Berg mit dem Palast beschenkt wurden, gelangte das Palais in den Besitz der Schwarzenberger.¹⁸³ Die Einflüsse der italienischen Vorlagen sind in Anbetracht des Architekten wohl kaum verwunderlich. Die Sgraffiti datieren ursprünglich von 1568,¹⁸⁴ wurden jedoch 1871 von Josef Schutz „vervollständigt und restauriert“.¹⁸⁵ Erst zu dieser Zeit erhielt das Palais sein heutiges Aussehen. Laut Hubala entspricht diese Nachahmung jedoch „der ursprünglichen Absicht“ mit ihrem Hell-Dunkel Relief.¹⁸⁶ Auch das ehemalige Rathaus am Hradschin war vollständig mit einer Diamantquaderung in Sgraffitotechnik überzogen.¹⁸⁷

Das Haus U minuty, deutsch: zur Minute (Abb. 59), am Altstädter Ring war, wie auch schon das Mikulover Bsp., ursprünglich gotisch und erfuhr erst in der zweiten Hälfte des 16. Jh. und Anfang 17. Jh. seine Umwandlung im Renaissancestil.¹⁸⁸ Auch dieses Beispiel besitzt die typischen Charakteristika der böhmisch-mährischen Sgraffiti.¹⁸⁹ Allerdings fällt bei genauerer Betrachtung auf, dass die Figuren stilistisch vollkommen unterschiedlich zu den bisher gezeigten Vergleichen sind. In Prag wirken die Figuren gelängter und auch die Ikonographie ist eine andere. Hier begegnen dem Betrachter vor allem Szenen aus dem AT, allegorische Gestalten sowie antike Jagdmythen. Auch für die Dekoration dieser Fassade wurde auf Vorlagen der deutschen Graphiker zurückgegriffen, So entsprechen z.B. die Kampfszenen Vorlagen von Georg Pencz und Barthel Beham, einige Szenen wurden den Radierungen Jost Ammans nach Vorgaben von Virgil Solis „Effigies regum francorum omnium“ entnommen. Des Weiteren können Übereinstimmungen einzelner Szenen, wie der Tugenden, mit der Iconologia Cesare Ripas gefunden werden.¹⁹⁰ Die

¹⁸³ Neubert/Royt 1992, S. 27, Kat.Nr. 27.

¹⁸⁴ Dmitrieva-Einhorn 2001, S. 160.

¹⁸⁵ Neubert/ Royt 1992, S. 27.

¹⁸⁶ Hubala 1985, S. 57.

¹⁸⁷ Vgl. dazu Hubala 1985, Abb. 27. Das Lustschloss in Kratochvíle (dt. Kurzweil) verfügt über eine ähnliche Verzierung mit Diamantquadern (vgl. dazu Hubala 1985, Abb. 69).

¹⁸⁸ Vojsko 1992, S. 79.

¹⁸⁹ Welche Merkmale als solche Charakteristika typisch sind, wird im Verlauf der Vergleiche weiterer Beispiele deutlich und erklärt.

¹⁹⁰ Westerhoff 2009, S. 66.

Gemeinsamkeit zum Sgraffitohaus in Mikulov besteht lediglich in der formalen Gestaltung der Fassaden. So bleiben am Haus zur Minute trotz figurenreicher Darstellungen oftmals große Wandflächen frei, wodurch der extreme Hell-Dunkel-Kontrast stärker in den Vordergrund tritt.

8.2. Slavonice

Slavonice (deutsch: Zlabings) ist besonders reich an erhaltenen Sgraffitofassaden mit einer Vielzahl an Motiven (Abb. 60).¹⁹¹ Daher ist die Vermutung, dass ursprünglich auch in anderen Städten ganze Straßenzüge ein solches Aussehen besessen haben könnten, nicht fern.¹⁹² Die kleine Stadt Slavonice liegt nur 2 km hinter der österreichischen Grenze und gehörte politisch zu der Region Südböhmen, obwohl sie ihrer geographischen Lage nach eigentlich in Mähren liegt.¹⁹³ Wie auch Mikulov, ist diese Stadt an einer wichtigen Handelsstrasse gelegen und stellte eine wichtige Station auf dem Postweg zwischen Prag und Wien dar, wodurch sie im 15. und 16. Jahrhundert ihrer Blütezeit erreichte. In diese Periode fällt auch die Entstehungszeit der meisten noch heute erhaltenen Sgraffitodekorationen, wobei nicht nur Bürgerhäuser, sondern auch das Osttor der Stadtmauer, welches in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gebaut wurde, betroffen sind.¹⁹⁴

Während die meisten Gebäude mit Figuralsgraffito dieser Stadt dem ersten Typus zuzurechnen sind, fällt am Hauptplatz vor allem das Haus Nr. 517 auf, dessen Fassade zwei beinahe identische Szenen wie in Mikulov aufweist (Abb. 61). Diese sind zum einen „Joab tötet Amasa“ und zum anderen die Figur Salomons, allerdings hier genau der graphischen Vorlage Behams entsprechend. Die beiden Bildfelder werden jeweils durch einen illusionistischen Arkadenbogen begrenzt. Über den Köpfen der Figuren ist auch heute noch ein Inschriftenband zu erkennen, allerdings ohne Inschriften. Da Lejšková-Matyášová 1970 schreibt, die Inschriften wären nicht mehr zu entziffern, dürften sie zu diesem Zeitpunkt aber noch vorhanden gewesen sein, nur eben nicht mehr lesbar.¹⁹⁵ Auch in diesem Fall ist nicht bekannt, wer der ausführende Künstler war, jedoch lassen sich die Sgraffiti anhand einer Inschrift genau datieren, nämlich in das Jahr 1559.

¹⁹¹ Erwähnt sei auch das Haus Nr. 538, an dessen Fassade in der obersten Zone die Darstellung einer Sintflut zu sehen ist. Die Dekoration entspricht dem II. Typus von Sgraffitohäusern (vgl. Abb. 60).

¹⁹² Das Selbe gilt auch für Niederösterreichische Städte, in denen sich z.T. ebenfalls mehrere Häuser mit dieser Art der Dekoration erhalten haben, wie z.B. in Weitra.

¹⁹³ Gorys 1994, S. 163.

¹⁹⁴ Gorys 1994, S. 164.

¹⁹⁵ Lejšková-Matyášová 1970, S. 154.

Milada Lejšková-Matyášová beschäftigt sich in einem Artikel von 1970¹⁹⁶ mit einigen Sgraffitohäusern in Slavonice und ihren Restaurierungen, so auch mit dem Haus Nr. 517 (in ihrem Artikel allerdings als Haus Nr. 85 angeführt). Sie beschreibt den Zustand der Fassade vor und nach den Restaurierungen. Zu Beginn der Arbeiten 1967 waren nur Spuren des Sgraffito sichtbar, doch die figurale Komposition war bei Weitem nicht zu erahnen. Lediglich die illusionistischen architektonischen Elemente, vor allem am Rand des Hauses, und eine Art Gesims zur horizontalen Trennung von Erdgeschoss und erstem Stock bzw. einem weiteren auf Höhe der Fensterbänke des ersten Stockes, waren deutlich zu erkennen. Doch erst nachdem die Fassade restauriert wurde, erschien eine Fülle fiktiver Architektur, wie die illusionistischen Pilaster im Giebel.¹⁹⁷ Laut Lejšková-Matyášová erforderte es große Anstrengung vom Restaurator, die Fassade wieder mit den figuralen Sgraffiti zu beleben, da nur mehr Fragmente erhalten waren.¹⁹⁸ Zu diesen zählt im Giebel eine Figur in Rüstung über dem linken Fenster und Reste von Sgraffiti in einem Pass neben dem Fenster, während alle Felder auf der rechten Seite des Giebels bereits „leer“ sind. Unter dem realen Gesims sind noch „Streifen“ mit deutschen Inschriften zu erkennen, wobei die einzelnen Buchstaben kaum mehr lesbar sind. Nur ein Wort, welches sich über dem dritten Fenster befindet, ist eindeutig zu erkennen, welches zumindest ansatzweise einen Anhaltspunkt für die Thematik der Darstellungen in dieser Reihe bietet: „Graff“. Zwischen dem ersten und dem zweiten Fenster meint Lejšková-Matyášová noch mit ein bisschen Phantasie das Wort „König“ lesen zu können.¹⁹⁹ Diese beiden Inschriften weisen darauf hin, dass die Büsten Fragmente dieser Zone königliche Personen bzw. Persönlichkeiten der Macht sind, vermutlich aus der ungefähren Entstehungszeit der Sgraffiti. Es werden also nicht nur Figuren aus dem Alten und Neuen Testament oder antiker Mythologie abgebildet, sondern auch historische.²⁰⁰ Die übrigen Figuren, deren originale Inschriften nicht mehr identifizierbar sind, stellen wohl ebenfalls Herrscherpersönlichkeiten oder zumindest Personen im königlichen Dienst dar, da sie in Rüstungen oder zeremoniellen Kleidung abgebildet werden.

In der untersten Zone sind die planetarischen Gottheiten mit den ihnen zugeordneten Tieren als Attribute dargestellt, sowie menschliche Tätigkeiten/ Eigenschaften, deren graphische Vorlage in Virgil Solis' Oeuvre zu finden ist. Den Anfang bildet die

¹⁹⁶ Lejšková-Matyášová 1970, S. 144-160.

¹⁹⁷ Lejšková-Matyášová 1970, S. 153.

¹⁹⁸ Lejšková-Matyášová 1970, S. 154.

¹⁹⁹ ²⁰⁰ Lejšková-Matyášová 1970, S. 154.

²⁰⁰ Ähnlich ist dies auch an der Fassade des Sgraffitohauses Nr. 106 auf der gegenüberliegenden Straßenseite zu sehen, wo die Herrscher allerdings in Medaillons abgebildet werden. (Lejšková-Matyášová 1970, S. 154).

Darstellung der Venus, gefolgt von Jupiter, Mars, Luna, Sol, Saturn und Merkur. Auffallend ist, dass die Bewegungsrichtung der beiden weiblichen Gottheiten, vom Betrachter aus gesehen, nach rechts verläuft, während die Götter nach links gewendet sind. Die gesamte Wandfläche wird in dieser Reihe durch keine illusionistische architektonische Gliederung unterbrochen, wodurch eine durchgehende Bilderfolge entsteht, die lediglich durch zu den Szenen zugehörige Architektur oder Bäume vertikal getrennt wird. Horizontal werden die Götter durch eine Art Wolkenband von den Menschen abgegrenzt. Da die Götter allerdings rein additiv aneinander gereiht wurden, ist hier die astrologische Reihenfolge nicht beibehalten und somit nicht die Darstellung eines Kalenders angestrebt.²⁰¹

Der heutige Erscheinungszustand ist jedoch ein Resultat aus mehreren Restaurierungsphasen, bei denen scheinbar wieder nach Belieben der Restauratoren gearbeitet wurde. So zeigt der Vergleich des heutigen Zustandes mit einer Aufnahme aus dem Artikel Lejšková-Matyášová²⁰², dass in der Zone unter den planetarischen Gottheiten noch Reste von Sgraffito vorhanden waren, die gänzlich entfernt wurden, während sowohl die Zone mit den Herrscherpersönlichkeiten als auch das Rankenband „vervollständigt“ wurde.

Es stellt sich nun die Frage, ob die beiden alttestamentarischen Szenen, die auch in Mikulov dargestellt sind, als Anlass genommen werden dürfen, um einen gemeinsamen Künstlerkreis anzunehmen, oder ob wieder nur die weite Verbreitung derselben Drucke die Ursache dafür ist? Im 20. Jahrhundert waren jedenfalls dieselben Restauratoren für eine der Restaurierungen verantwortlich, nämlich Turský, Kolar und Kricka. Unabhängig davon darf aufgrund der Datierung des Hauses Nr. 517 in das Jahr 1559, und dessen motivischen Gemeinsamkeiten, eine Entstehung der Mikulover Sgraffiti in unmittelbarer zeitlicher Nähe angenommen werden, wodurch eine Dekoration nach dem Brand, also nach 1561, sehr wahrscheinlich ist.

²⁰¹ Lejšková-Matyášová 1970, S. 156. Die Reihenfolge der Planeten wurde aufgrund ihrer Entfernung zur Erde festgelegt. An erster Stelle steht Saturn, gefolgt von Jupiter, Mars, Sol, Venus, Merkur, Luna. Sie zählen zu den so genannten Planetengottheiten. (Danzl 1997, S. 237).

²⁰² Lejšková-Matyášová 1970, Abb. S. 154 (im Artikel besitzen die Abbildungen keine Nummerierung).

8.3. Třebíč

Auch in der kleinen südmährischen Stadt Třebíč (deutsch: Trebitsch) befinden sich drei Häuser mit Sgraffitoverzierungen der Renaissancezeit, nämlich ein ausschließlich mit Ornamenten verziertes, das so genannte Haus „an der Stadtmauer“ (1563) und zwei mit Figuralsgraffiti überzogene Fassaden, das Františkovský/Malovaný dum, dt: das bemalte Haus (Abb. 62), und das Černý dum²⁰³, dt.: schwarzes Haus (Abb. 63). Nun entstanden letztere zwar später als die Fassade in Mikulov und präsentieren sich auch in einem anderem Erscheinungsbild, sollen aber dennoch kurz erwähnt werden, da diese Stadt ein weiteres Beispiel dafür ist, dass mehrere Häuser unmittelbar nebeneinander mit Sgraffito verziert waren. Des Weiteren zeigt sich auch hier der starke Hell-Dunkel-Kontrast und die weitgehende Gestaltung ohne erklärende Schriftzüge, ein offensichtlich typisches Charakteristikum für die böhmischen-mährischen Sgraffitofassaden, mit Ausnahme von Beispielen in Slavonice, für die, wie bereits besprochen, Werkstattzusammenhänge zu Niederösterreich angenommen werden.

Das Černý dum wurde von Katharina Waldstein, der Gemahlin Karl des Älteren von Zierotin, 1619 erbaut, aber erst 1637 mit Sgraffiti überzogen.²⁰⁴ Josef Matzura berichtet in seinem Artikel von 1923, dass das „schwarze Haus“ nicht mehr erhalten sei, da es einem Umbau weichen musste, jedoch noch 30 Jahre zuvor sichtbar gewesen sein soll und nur mehr Beschreibungen darüber vorhanden seien. „Die ganze Front war mit Zieraten und Gestalten in Graffito bedeckt. In den Nischen des zweiten Geschosses sah man sechs allegorische Frauenbilder; oberhalb der Fenster des ersten Stockes zog sich ein bunter Jagdzug hin.“²⁰⁵ Außerdem erwähnt er das Monogramm ITB. Aufgrund der Tatsache, dass die Sgraffitodekoration heute wieder sichtbar ist, lässt sich daraus schließen, dass die Fassade erst im 19. Jahrhundert übertüncht wurde. Erst im ersten Viertel des 20. Jh. wurde das Sgraffito wieder freigelegt und 1925 durch dieselbe Firma, die auch in Mikulov für die erste Restaurierung zuständig war, restauriert. Dies ist durch eine Inschrift auf der Fassade²⁰⁶ überliefert, die sowohl die Jahreszahl 1925, als auch die Firma Rejnart von Brünn und die leitenden Restauratoren A. Zeitnammer und E. Křivánek nennt.

Am Haus sind, wie in der Beschreibung Matzuras erwähnt wird, Szenen der personifizierten Tugenden Glaube, Liebe, Hoffnung, Gerechtigkeit, Vernunft und Ruhm mit lateinischen Inschriften über den Häuptern der Figuren, dargestellt. Nur mehr

²⁰³ Gundel/Tomek, 1995, S. 328.

²⁰⁴ Prokop 1904, S. 886.

²⁰⁵ Matzura 1923, S. 3.

²⁰⁶ Die Inschrift befindet sich über dem Fenster im 2. Stock.

fragmentarisch zu sehen ist ein Jagdzug im ersten Stock, der noch Jäger und das gejagte Wild, sowie einen von einer Lanze durchbohrten Bären zeigt. Der Unterschied dieser Fassade zu Mikulov besteht darin, dass in Trebic reicher, floraler Zierat die Mauer überzieht, wie er in dieser Form in Mikulov nicht existiert. Es bleibt nahezu kein Stück Wandfläche frei, aber dennoch sind kaum Inschriften, welche für den ersten Typus von Sgraffitohäusern charakteristisch sind, vorhanden, mit Ausnahme der Beischriften der Tugenden.²⁰⁷

Das so genannte „bemalte Haus“ am Karlsplatz Nr. 53 bietet ein ähnliches Bild. Das Haus wurde unter dem Norditaliener Francesco Calligardo Ende des 16. Jh. gebaut und die Sgraffiti erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts freigelegt.²⁰⁸ Reichhaltige Ornamente zieren die Fassade zusätzlich zu den figürlichen Motiven. Dargestellt sind hauptsächlich religiöse Themen, wie z.B. die Opferung Isaaks, eine Löwenjagd in mehren, von einander getrennten Bildflächen in der obersten Reihe der Platzseite und eine Jagdszene am Erker.

8.4. Prachatice

Eine weitere Stadt, in der zahlreiche Sgraffitofassaden auch heute noch anzutreffen sind, ist Prachatice (deutsch: Prachatitz). Diese Stadt erlangte ihren Reichtum durch die Handelsverbindung zu Bayern, von wo das in Mähren fehlende Salz importiert wurde. Hier war Balthasar Majo de Vonio, ein Meister der Bauhütte des Krumauer Adelgeschlechts Rosenberg, tätig. Das alte Rathaus (Abb. 64) wurde 1570 mit Sgraffito verziert, auf welchem sowohl Szenen aus der Bibel, als auch Darstellungen der Justiz anzutreffen sind. Laut Borgesa-Kormundová kennzeichnet „dieses Ikonographische Programm das republikanische Selbstbewusstsein stadtbürglicher Autonomie.“²⁰⁹ Anders als in Mikulov sind hier jedoch auch Spruchbänder in lateinischer und tschechischer Sprache eingekratzt, welche die „Fassade zu einem politischen Lehrstück machen“.²¹⁰

Ebenfalls in Prachatitz befindet sich die so genannte „Singschule“, welche 1557 erbaut wurde und die Taten des Herkules, nach Vorlagen von Hans Sebald Beham, zeigt.²¹¹ Des Weiteren erwähnt Borgesa-Kormundová die Kriegsszenen des „Rumpal-Hauses“, das „Hus-Haus mit figuralen und das „Sytr-Haus“ mit ornamentalen Sgraffiti.²¹² Formal

²⁰⁷ Auch die sich an den Fassaden des ersten Typus wiederholenden Themen, wie Lebensalterdarstellungen oder Planetengottheiten sind nicht in Trebic anzutreffen.

²⁰⁸ Gündel/ Tomek 1995, S. 328.

²⁰⁹ Borgesa-Kormundová 1985, S. 200.

²¹⁰ Borgesa-Kormundová 1985, S. 200.

²¹¹ Borgesa-Kormundová 1985, S. 200. Hubala betitelt dieses Gebäude als „ehemalige Lateinschule“ (Hubala 1985, Abb. 74).

²¹² Borgesa-Kormundová 1985, S. 200; vgl. Hubala 1985 Abb. 71 und 75).

unterscheiden sich die Sgraffitohäuser von Prachatitz enorm, denn das Rathaus z.B. kann aufgrund seines Erscheinungsbildes mit den kleinteiligen Darstellungen und dem Phänomen des „horror vacui“ zum ersten Typus von Sgraffitohäusern gezählt werden, während die ehemalige Lateinschule/bzw. Singschule aufgrund der gelängten Figuren eher mit dem Haus zur Minute in Prag vergleichbar ist.²¹³

8.5. Litoměřice

Das Haus Nr. C. 12 in Litoměřice (dt. Leitmeritz), in Nordböhmen, welches in der Zeit um 1560 unter dem welschen Baumeister Abmrosius Balli umgebaut wurde, erfuhr eine Gestaltung mit Sgraffitodekoration nach Vorlagen der deutschen Graphik (Abb. 65). So stammt das Motiv der Kundschafter aus Kanaan aus einer Frankfurter Bibel.²¹⁴ Auch in diesem Beispiel stösst der Betrachter auf den extremen hell-dunkel Kontrast, und die Szenen werden ohne jeglichen erklärenden Text an die Wand projiziert. Die Sockelzone wird mit einer Quaderimitation überzogen, darüber befindet sich ein durchgehender Fries mit Rollwerk. In der obersten Reihe ist eine nur mehr fragmentarisch erhaltene Darstellung einer Arche Noah zu sehen, die demselben Kasten-Typus wie jenem in Mikulov entspricht. Auffallend sind die zahlreichen Fehlstellen der figuralen Sgraffiti, die nicht rekonstruiert oder ergänzt, sondern lediglich mit dunklem Putz gefüllt wurden. Hier war die Intention der Restauratoren offensichtlich schlicht die Konservierung des Originalbestandes.

8.6. Schlossbauten

Ein Vergleich mit Schlossbauten mag auf den ersten Blick vielleicht etwas fragwürdig scheinen, da es sich bei dem Sgraffitohaus in Mikulov um ein Bürgerhaus handelt, ebenso wie bei den meisten anderen besprochenen Objekten. Jedoch lassen sich auch hier Ähnlichkeiten in der Themenauswahl und teilweise sogar die Verwendung von Drucken derselben Serie, aus denen auch Vorlagen für die Mikulover Fassade entnommen wurden, finden.

Das Schloss Nelahozeves (deutsch: Mühlhausen) liegt in einer kleinen Stadt ca. 30 km nördlich von Prag am Ufer der Moldau. 1553 wurde der Vertrag zum Bau des Schlosses

²¹³ Die Fassade der ehemaligen Lateinschule präsentiert sich in dem hell-dunkel-Kontrast ohne erklärende Spruchbänder, Verse oder Inschriften und die Szenen beschränken sich auf die Handlung der Protagonisten, ohne jegliche Angabe von raumdefinierenden Elementen, wie es auch in Mikulov der Fall ist.

²¹⁴ Leysková-Matyasová 1973, S. 59. Die Kundschafter aus Kanaan sind ein weit verbreitetes Motiv und sind häufig an Sgraffitofassaden anzutreffen, wie z.B. in Krems in der Athangasse/Margarethenstrasse und Leitmeritz.

(Abb. 66) unter dem Bauherren Florian Gryspek von Grysprech, welcher in Diensten Ferdinand I. stand und dadurch zu einem beachtlichen Vermögen kam, abgeschlossen. Zwar existieren keine weiteren schriftlichen Urkunden den Bau betreffend, wodurch auch der Name des Baumeisters unbekannt bleibt, jedoch wird er italienischen Architekten zugeschrieben, die auch in Wien arbeiteten.²¹⁵ 1949 übernahm der Staat das Schloss und 1967 kam es in den Besitz der Mittelböhmischen Galerien, welche eine Restaurierung vornehmen ließen.²¹⁶

Hier sind in der obersten Reihe die klugen und törichten Jungfrauen zu erkennen, deren Vorlagen aus derselben Reihe Virgil Solis' stammen (Abb. 67 und Abb. 68), aus der auch die Allegorien Spaniens und Griechenlands an der Mikulover Fassade entnommen wurden. Von links nach rechts wären dies: „Franckreich(?), Flandern, Germania(?), Prabann“ und eine weitere kluge Jungfrau. Die Figuren stehen vor einem dunklen Hintergrund, der jedoch mit floralem Zierrat ausgefüllt wird. Es erweckt den Anschein, als ob jede freie Fläche gefüllt werden müsste.

Ebenso befindet sich an der Schlossfassade die Darstellung des Winters nach den Vorlagen Solis' (Abb. 69 und Abb. 70), ebenfalls aus demselben Zyklus stammend, aus dem auch Figuren für das Mikulover Haus übernommen wurden. Am Schloss wurde die gesamte Szene inklusive der Betitelungen identisch von der Graphik übernommen. Dies wirft die Frage auf, ob es Zufall ist, dass Graphiken aus derselben Serie Solis' als Vorlage für Mikulov und Nelahozeves verwendet wurden, oder ob jene Tatsache Knittlers These unterstützt, dass die an den Schlossbauten tätigen Künstler später den Arbeitsbereich erweitern mussten, und auch an Bürgerhäusern tätig waren. Diese Theorie erscheint durchaus logisch, jedoch könnte es natürlich auch aus dem Selbstbewusstsein der Bürger resultieren, die durch eine Imitation eines Schlossbaues einen höheren Anspruch erzielen wollten, unabhängig von den ausführenden Künstlern. Oder ist schlichtweg die weite Verbreitung der Drucke unter den Künstlern verantwortlich für solche Überschneidungen?²¹⁷

²¹⁵ Rokyta 1965, S. 194.

²¹⁶ Veselý 1992, S. 88.

²¹⁷ An dieser Stelle soll noch kurz auf ein Bildfeld hingewiesen werden, das zwar nur mehr sehr fragmentarisch erhalten ist, jedoch im Bezug auf Mikulov nicht außer Acht gelassen werden sollte. Es handelt sich dabei um jene Wandfläche links neben der Darstellung des Winters. Hier sind noch die Beine und der Rumpf eines Kamels oder Dromedars zu erkennen, jedoch scheint es so, als ob es einen Reiter tragen würde. Leider ist die restliche Szene so weit zerstört, dass sich nicht feststellen lässt, welchen Inhalt diese Szene hat. Neben dem Haus zur Minute in Prag, wo ebenfalls ein berittenes Dromedar auftaucht, ist dies eine der wenigen, mir bekannten, Darstellungen eines Höckertieres an einer Sgraffitofassade, abgesehen von jener in Mikulov.

Das nächste Vergleichsobjekt ist Schloss Benatky, dt. Benatek (Abb. 71), dessen ursprüngliche Sgraffiti um 1572 datiert werden.²¹⁸ Es wurde in den Jahren 1966-1967 durch die schon bekannten Restauratoren Kolar, Tursky und Kricka restauriert.²¹⁹ Die Szenen der Fassade setzten sich wieder aus den verschiedenen Themengebieten zusammen. So sind sowohl biblische Figuren, wie z.B. Judith und Holofernes, als auch Sequenzen aus der Samsongeschichte dargestellt, teilweise nach Vorlagen des Virgil Solis.²²⁰ Die Sockelzone im Innenhof besitzt eine ähnliche Ausführung der imitierenden Diamantquader wie in Mikulov. Darüber befinden sich auf der Fassade gleich in zwei Bildreihen, die jeweils durchgehend die gesamte Länge der Wand überziehen, Jagdszenen. In der unteren Reihe befindet sich am linken Bildrand eine Gruppe von Reitern, die sich einem Gedränge aus Tieren im Wald nähern. Zusätzlich sind noch Jäger zu Fuß, begleitet von Hunden, unterwegs. Bewaffnet mit Lanzen sind sie auf der Jagt nach Bären, Schweinen und Wild. Die obere Zone scheint etwas weniger überfüllt. Jedoch sind auch in dieser Zone Menschen sowohl am Boden, als auch zu Pferd auf der Jagt.

Das Schloss Brandýs nad Labem, dt. Brandeis an der Elbe (Abb. 72), verfügt über geometrische Quaderdekoration in Sgraffitotechnik aus den Jahren 1550²²¹, sowie über mehrere Szenen, die in die 70er Jahre des 16. Jahrhunderts oder in die rudolfinische Zeit datieren.²²² Die italienischen Künstler Paolo della Stella und – nach dessen Tod 1554- Mattheus Borgorelli waren unter der Aufsicht Hans von Tirols für die Arbeiten am Schloss verantwortlich.²²³ Das Erscheinungsbild präsentiert sich ziemlich uneinheitlich. So sind neben ornamentalen Motiven Figurenfelder unterschiedlicher Größe nebeneinander gesetzt.²²⁴ Wichtig im Hinblick auf das Mikulover Beispiel erscheint hier die Szene Rudolfs II., der von orientalischen Gesandten Gaben empfängt.²²⁵ Möglicherweise hatten die Restauratoren von Mikulov jenes Bild, oder ein ähnliches, vor Augen, als sie dort die Szene der beiden Männerfiguren an der Nordwand ergänzten.

Schloss Frýdlant, dt. Friedland (Abb. 73), verfügt ebenfalls über Sgraffitoverzierungen am so genannten „Unteren Schloss“, welche bis 1960 restauriert wurden.²²⁶ Das nordböhmische Frýdlant kam 1558 in den Besitz der Redern, die durch den italienischen

²¹⁸ Lejšková-Matyášová 1968, S. 167.

²¹⁹ Lejšková-Matyášová 1968, S. 169.

²²⁰ Lejšková-Matyášová 1968, S. 168.

²²¹ Dmitrieva-Einhorn 2001, S. 158.

²²² Dmitrieva-Einhorn 2001, S. 163.

²²³ Dmitrieva-Einhorn 2001, S. 158.

²²⁴ Dmitrieva-Einhorn 2001, S. 163.

²²⁵ Dmitrieva-Einhorn 2001, S. 163.

²²⁶ Gorys 1994, S. 298.

Baumeister Marcus Spazio das „untere Schloss“ im Renaissancestil erbauen ließen.²²⁷ Die Fassade zieren Motive aus dem Alten Testament sowie Jagdszenen im Schlosshof.²²⁸ In der untersten Bildreihe der Sgraffiti im Hof findet eine Hirschjagd statt, wobei die Leserichtung von rechts nach links erfolgt. Am rechten Bildrand befindet sich ein Jäger zu Pferd, vor ihm das gejagte Wild und zwischen ihnen ein Rudel Jagdhunde. Die Dekorationsart entspricht eher dem ersten Typus von Sgraffitohäusern, da, obwohl keine erklärenden Spruchbänder oder Inschriften vorhanden sind, ein horror vacui an der Fassade herrscht. Die einzelnen Bildfelder werden entweder zwischen die Fensterrahmungen der Fassaden gesetzt, oder in Kartuschen eingeschrieben, die von floralen oder architektonischen Zierelementen umgeben sind. Hinzu kommt, dass die Szenen sehr figurenreich und mit Hintergrund füllenden Details bzw. Raum definierenden Elementen dargestellt werden, wie z.B. Zelte eines Lagers, Haustore, etc. So bleibt dem Betrachter kein Stück freie Wandfläche zu sehen.

8.7. Schlussfolgerungen

Im Vergleich mit allen genannten Sgraffitofassaden, die eine Jagdszene beinhalten, fällt auf, dass diese vor allem an Schlossbauten zu finden sind, mit Ausnahme des gemalten Hauses in Třebíč, das jedoch später datiert wird. In Mikulov und an den Schlossfassaden wird eine „fürstliche Jagd“ verbildlicht.²²⁹ Somit fällt das Mikulover Haus aus der Reihe, wodurch sich die Theorie bekräftigt, dass der Besitzer einen Schlossbau imitieren und somit einen höheren Anspruch erheben wollte. Eine weitere Besonderheit der Mikulover Jagdszene besteht darin, dass kein gejagtes Tier dargestellt wird. Während in Mikulov lediglich die Jäger und Jagdhunde abgebildet sind, zeigen die Szenen an den Schlössern ebenso das gejagte Wild (vgl. Schloss Benátky, Schloss Frýdlant), Löwen (vgl. das gemalte Haus in Třebíč), flüchtende Wildschweine (vgl. Schloss Benátky) oder von Lanzen durchbohrte Bären (vgl. Schloss Benátky).

Auch das Rankenwerk in Mikulov bildet mit seinem Motiv beinahe ein Unikat in der Sgraffitokunst. Denn hier ist es von Vögeln bevölkert, während dies an den übrigen Fassaden nicht der Fall ist und zudem ist das Rollwerk der anderen genannten Beispiele viel dichter. Als Vergleiche können Leitmeritz, Frýdlant und Slavonice herangezogen

²²⁷ (Hg.) Verlag Olympia 1992, S. 31.

²²⁸ Westerhoff 2009, S. 72.

²²⁹ Die Jagd erfreute sich vor allem zur Zeit Kaiser Maximilians I. (1459-1519), der sich selbst als „der große Weidmann“ bezeichnete, besonderer Beliebtheit. Sie diente nicht bloß zur Nahrungsbeschaffung, sondern sollte den Mut erproben und eine körperliche Anstrengung sein und spielte eine große Rolle bei der Erziehung junger Edelmänner. (Vgl. dazu: Niederwolfsgruber 1979, S. 5).

werden. In Leitmeritz sind lediglich Profile in das Rollwerk eingearbeitet. Am Schloss in Frýdlant hingegen ist das Rollwerk an sich figurenfrei, wobei in der obersten Zone zwei Medaillons mit Portraits eingesetzt werden. Das einzige vergleichbare Objekt bildet das große Ballhaus (Abb.74) im so genannten Königsgarten²³⁰ der Prager Burg, welches von Bonifaz Wohlmut in den Jahren 1567-1569 erbaut wurde.²³¹ Die Nordfassade ist durch Arkaden gegliedert und laut Dmitrieva-Einhorn „treten die ornamentalen und figuralen Sgraffiti in einen gewissen Widerspruch zur kolossalen Ordnung und den massiven Pilastern“²³², da die Sgraffitoverzierung sehr fein wirkt. Als Vorlagen für die Ornamente dienten Werke Jakob Floris, Cornelis Bos und Frans Floris.²³³ Im Vergleich zu Mikulov fallen vor allem die dekorativen Elemente des mit Vögeln bevölkerten Rankenwerks und der Halbfigur auf, die in beiden Sgraffiti vorkommen.

9. Programmwahl der Fassaden

Die besprochenen Beispiele, sowohl in Tschechien als auch in Österreich, zeigen deutlich, dass kaum Häuser mit einem einheitlichen Bildprogramm existieren. Vielmehr zeigen die Fassaden ein Konglomerat aus verschiedenen Bereichen wie antike Mythologie, Szenen aus dem AT und NT, zeitgenössische Motive, Allegorien, etc., worauf schon zu Beginn der Arbeit verwiesen wurde. Möglicherweise wurden schlicht die dem humanistischen Gedankengut entsprechenden Szenen dargestellt, egal aus welchem Bereich sie stammten. Jede der einzelnen Szenen an sich beinhaltet einen gewissen moralisierenden Charakter oder die dargestellten Figuren verfügen über eine gewisse Schutzfunktion.²³⁴

Klimesch zufolge wurde für die Dekorationen kein spezifisches Fassadenprogramm entworfen, sondern lediglich Motive aus der Graphik entnommen und diese „im gewünschten Zusammenhang an die Wand gebracht.“²³⁵ Sie geht demzufolge davon aus, dass die dargestellten Themen und Szenen sehr wohl einem Konzept folgen, auch wenn die Vorlagen dazu aus verschiedenen, bereits vorhandenen graphischen Blättern stammen.

²³⁰ Der Königsgarten erstreckt sich von der Pulverbrücke bis zum Lustschloss und wurde von Kaiser Ferdinand I. im Jahre 1534 angelegt. (Melískovi 1994, S. 97).

²³¹ Dmitrieva-Einhorn 2001, S. 157. Die erste Resaturierung fand 1917 statt (Weninger 1974, S. 261). 1952 folgte eine weitere Restaurierung, im Zuge derer die durch einen Brand im Jahr 1945 zerstörten Sgraffiti wieder hergestellt wurde. (Kauffmann 1970, S. 383). Neben der allegorischen Frauengestalt Justitia wurden im Zuge der Restaurierungen in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts die Symbole Hammer und Sichel als Kritik am Regierungssystem hinzugefügt. (vgl. dazu Gündel/Tomek 1995, S. 54.) Dies zeigt ein weiteres Mal, dass bei den Restaurierungen nicht immer nur die Konservierung bzw. Wiederherstellung des Originalbestandes im Vordergrund stand.

²³² Dmitrieva-Einhorn 2001, S. 161.

²³³ Dmitrieva-Einhorn 2001, S. 165.

²³⁴ Vgl. dazu Anm.12.

²³⁵ Klimesch 1984, S. 10.

Milada Lejsková-Matyášová hingegen ist der Ansicht, dass die Themen willkürlich zusammengestellt sind, deren Aufgabe hauptsächlich in der „Dekorationsfülle und Fassaden-Wirkung“ bestünde.²³⁶ Sie begründet ihre Aussage durch die Tatsache, dass ein Holzschnitt Behams, nämlich Salomon singt ein Lied, zwar als Vorlage für das Sgraffito in Mikulov verwendet, jedoch die beiden Figuren getrennt voneinander auf zwei verschiedenen Seiten der Fassade dargestellt wurden.²³⁷ Diese Annahme erscheint zunächst logisch, jedoch bin ich erstens nicht davon überzeugt, dass sich die Frauengestalt im Innenhof wirklich auf diese Vorlage Behams bezieht, und zweitens darf nicht vergessen werden, dass die Graphiken zwar die Vorlagen bilden, jedoch aber nicht immer die gesamte Szene übernommen wurde, sondern nur einzelne Figuren, die auch für die Darstellungen anderer Charaktere eingesetzt wurden, wie der Vergleich mit dem großen Sgraffitohaus in Krems gezeigt hat.

Anschließend soll noch eine andere Möglichkeit aufgezeigt werden, die eventuell die Auswahl der Motive beeinflusst haben könnte. Doch dazu ist eine kurze Zusammenfassung des Zeitgeschehens in Mikulov nötig.

9.1. Politische und religiöse Situation Mikulovs

Das 16. Jahrhundert war eine bewegte Zeit, geplagt von zahllosen Unruhen durch Ereignisse wie Reformation, Gegenreformation, Humanismus, 30. jähriger Krieg usw. Mikulov war, was seine Religion betrifft, sehr wechselhaft. Unter Leonard I. von Liechtenstein, der zwischen 1520 und 1534 politischer Vorstand Mikulovs war, und ein Anhänger der Häresie, konnten sich die Lehren des Wiedertäufers Balthasar Hubmayer, welcher 1526 aus der Schweiz in die mährische Stadt kam, gut verbreiten. Schon bald wurde Mikulov zum Hauptsitz der Wiedertäufer in Mähren und eine akatholische Denkweise herrschte innerhalb der Bevölkerung vor.²³⁸ Mit dem Tod Hubmayers 1528 befahl Kaiser Ferdinand I. auch die akatholischen Buchdrucker zu töten. Durch das Bestreben Adams von Liechtenstein, die katholische Lehre wieder einzuführen kam es zu einem öffentlichen katholischen Glaubensbekenntnis der Bevölkerung am 22.06.1582.²³⁹

²³⁶ Schon Tietze schreibt in einem Artikel von 1908: „Die Wirkung all dieser Fassaden beruht lediglich auf ihren ornamentalen Qualitäten, denn die inhaltliche Bedeutung der einzelnen Szenen ist unserer Kultur nicht mehr geläufig.“ (Tietze 1908, S. 127).

²³⁷ Lejsková-Matyášová 1973, S. 59.

²³⁸ Schwetter/ Kern 1984, S. 235.

²³⁹ Schwetter/ Kern 1984, S. 236.

9.2. Protestantische Einflüsse auf die Fassadengestaltung??

Die Frage nach dem Einfluss des Protestantismus auf die Fassadendekoration wurde in der Forschung schon im Zusammenhang mit den österreichischen Sgraffitohäusern gestellt, jedoch konnte keinesfalls eine eindeutige Antwort gegeben werden. Es sollen nun die dafür sprechenden Argumente kurz wiederholt werden und durch weitere Vergleiche speziell Mikulov betreffend erläutert werden.

Weninger zufolge, wurden moralisierende Motive für die Fassadengestaltung bevorzugt. Es kam der Fassade also eine Bedeutung zu, die eine „mahnende, belehrende, kompendienhafte Zweckgebundenheit, die ganz den eifrigen Zeitgeist des humanistischen, reformierten Bürgertums dieser Jahrzehnte widerspiegelt, in die die Hochblüte des Protestantismus in Österreich fällt.“²⁴⁰

Klimesch unternahm den Versuch, den Zusammenhang der biblischen Szenen zu dem reformatorischen Gedankengut herzustellen. Problematisch dabei ist die Tatsache, dass der Protestantismus selbst keine eigenständige Ikonographie entwickelt hat, sondern vielmehr davon auszugehen sein muss, dass die Zusammensetzung bestimmter Szenen von Bedeutung war.²⁴¹

Martin Luther vertrat die Ansicht, dass Szenen aus den Bibelgeschichten auch an Hauswänden zum tragen kommen sollten. So verfasste er in seiner Schrift „Von den himmlischen Propheten, von Bildern und Sakrament“ folgende Aussage: „[...] Das wyr auch solche bilder mügen an die wende malen umb gedechnis uns besser verstands willen, Syntemental sie an den wenden ia so wenig schaden als ynn den büchern, Es ist yhe besser, man male an die wand, wie Gott die welttlich unverschampt ding malet, JA wollt Gott, ich kund die herrn und die reychen da hyn bereden, das sie die gantze Bibel ynnwendig und auswendig an den heusern fur yedermans augen malen liessen, das were eyn Christlich werck.“²⁴²

Für eine protestantische Gesinnung der Dekorationen würde die Tatsache sprechen, dass für einige der erhaltenen österreichischen Beispiele protestantische Auftraggeber nachgewiesen werden können (z.B. für Horn) und somit zumindest nicht gänzlich ausgeschlossen werden können. Jedoch wären im Zuge der Gegenreformation Fassaden mit eindeutig protestantischer Aussage wohl zerstört worden. Zudem gibt Klimesch zu

²⁴⁰ Weninger 1974, S. 262.

²⁴¹ Kohlert 2000, S. 26.

²⁴² Martin Luthers Werke, Bd. 18, 1883, S. 82,27-83,5. zitiert nach Heckner 1995, S. 11.

bedenken, dass es sich um profane Bauten handelt und somit nicht ausschließlich religiöse Interessen von Bedeutung waren.²⁴³

Ein Argument, das für ein protestantisches Programm an der Mikulover Fassade sprechen würde, besteht in der Übereinstimmung der zwei biblischen Szenen, „Joab ersticht Amasa“ und „König Salomon singt ein Lied“, mit jenen an dem Haus Nr. 517 in Slavonice. Denn in diesem Fall ist nachgewiesen, dass sich im Obergeschoss eine protestantische Gebetshalle befunden hat, die im Inneren eine Darstellung der Apokalypse beherbergt, was die Vermutung nahe legt, dass auch das Programm an der Außenwand im Sinne einer protestantischen Gesinnung gewählt wurde. Jedoch genügen meiner Meinung nach nur diese zwei Szenen alleine nicht, um eine gerechtfertigte Aussage diesbezüglich zu treffen. Erschwert wird die Untersuchung dieses Problems durch die verloren gegangenen Motive der Fassade in Mikulov im Zuge der Um- und Anbauten. Hinzu kommt noch die Problematik, dass einige Szenen nicht eindeutig entziffert werden können, da nur in wenigen Ausnahmen Beischriften existieren, welche die dargestellte Figur benennen.

Die Annahme eines gezielten Programms lässt sich durch die erste Karte von Böhmen vermuten, die 1518 mit der Signatur Mikulas Klaudians erschien (Abb. 75). Er war Arzt, Buchdrucker und gehörte zu den so genannten böhmischen Brüdern, für die er im Jahre 1517 die Herausgabe der Apologie in tschechischer Sprache besorgte.²⁴⁴ Gedruckt wurde der Holzschnitt in Jungbunzlau, jedoch wird eine Vorbereitung zuvor in Nürnberg angenommen.²⁴⁵ Das besondere an diesem 126 x 64 cm messenden Werk ist, dass es aus zwei Teilen besteht und nur ca. ein Drittel von der eigentlichen geographischen Karte eingenommen wird, die umgekehrt zu unseren heutigen Landkarten zu sehen, also gesüdet²⁴⁶ ist. Darüber befinden sich Landes-, Stadt- und Ritterwappen, Bibeltexte in tschechischer Sprache mit dazugehörigen Illustrationen und eine allegorische Darstellung der politischen Situation dieser Zeit. Zum einen ist ein Prunkwagen, der von Pferden auf beiden Seiten in die entgegen gesetzte Richtung gezogen wird, abgebildet, der die Unstimmigkeiten der Religionen widerspiegelt. Zudem sind die Städte mit Symbolen gekennzeichnet, die erkennen lassen, welcher Gesinnung die Einwohner angehören. So steht der Kelch als Symbol für Anhänger des Hus, während das gekreuzte Schlüsselpaar für die päpstliche Zuneigung steht.²⁴⁷ Ein weiterer Hinweis für einen politischen Aspekt in der Karte ist die Widmung an Ludwig II. von Böhmen und Ungarn, der als gerechter

²⁴³ Klimesch 1984, S. 124.

²⁴⁴ Schneider 1906, S. 326.

²⁴⁵ Schneider 1906, S. 326.

²⁴⁶ Süden ist oben, Osten Links, Norden unten und Westen rechts.

²⁴⁷ Schneider 1906, S. 331.

Richter an oberster Stelle thront und wieder für Ordnung sorgen soll, was durch Bibelsprüche unterstützt wird, z.B. *Der Herrscher sei treu und vorsichtig, da ihn der Herr über seine Diener stellte.* (Lk 12²⁴⁸).

Die Karte erscheint mir deshalb von Bedeutung, da sie über ein paar Szenen verfügt, deren Inhalt ähnlich zu jenen der Mikulover Fassade erscheint. Dies wären zum einen „Joab ersticht Amasa“ (Abb. 7633), zum anderen eine singende Figur(?) (Abb. 77), die möglicherweise mit der Gestalt am Haus nach der Vorlage Behams „Salomon singt ein Lied“ gemeint sein könnte. Außerdem beinhaltet die Karte eine Szene mit zwei Männern (Abb. 78), die jener in Mikulov ziemlich ähnlich zu sein scheint. Da für die Karte ein reformatorischer Inhalt nicht ausgeschlossen werden kann, und eine Übereinstimmung mancher Szenen zu jenen am Sgraffitohaus in Mikulov bestehen, kann auch für dieses ein Zusammenhang mit protestantischem Glaubensgut nicht gänzlich außer Acht gelassen werden.

Abschließend soll noch auf ein Werk von Dirck Barendsz hingewiesen werden, für das Craig Harbinson einen möglichen reformatorischen Inhalt annimmt.²⁴⁹ Es handelt sich dabei um „Menschheit vor dem Jüngsten Gericht“ aus dem Jahr 1581 (Abb. 79), welches in Folge bald in die Graphik umgesetzt wurde.²⁵⁰ Zu sehen ist ein fröhliches Trinkgelage, in dessen Hintergrund sich das Jüngste Gericht abspielt. Laut Harbinson interpretierte Barendsz folgende Bibelstelle: *Denn wie es in den Tagen des Noach war, so wird es bei der Ankunft des Menschensohnes sein. Wie die Menschen in den Tagen vor der Flut aßen und tranken und heirateten, bis zu dem Tag an dem Noach in die Arche ging, und nichts ahnten, bis die Flut hereinbrach und alle wegraffte, so wird es auch bei der Ankunft des Menschensohnes sein* (Mt 24,37-39). Auch in diesem Beispiel kann eine eindeutige protestantische Intention nicht nachgewiesen werden, obwohl Harbinson davon überzeugt scheint, da die Betonung des Werkes auf der notwendigen Wachsamkeit der Menschen und strengen Moral im täglichen Leben liegt, was mit der Ideologie der Calvinisten übereinstimmt.²⁵¹

Das Pendant zu diesem Werk, „Menschheit vor der Flut“ (Abb. 80), nur mehr als Stich von Jan Sadeler nach Dirck Barendsz erhalten²⁵², zeigt eine Gruppe von nackten Personen bei Tisch mit reichlich Speis und Trank, während im Hintergrund die Sintflut dargestellt wird.

²⁴⁸ Deutsche Übersetzung zit. nach Schneider 1906, S. 328.

²⁴⁹ Harbinson 1976, S. 81.

²⁵⁰ Vgl. dazu Jan Sadeler, „Die Menschheit erwartet das Jüngste Gericht“ (Abb. 42, Cat. Rais. No. 71, in: Judson 1970).

²⁵¹ Harbinson 1976, S. 82.

²⁵² Vgl. dazu Judson 1970, Abb. 41, Cat. Rais. No. 72).

Im 16. Jahrhundert wurden oftmals tafelnde, sich umarmende Gesellschaften als Verweis auf das Leben vor der Sintflut bzw. vor dem Jüngsten Gericht dargestellt, wobei es oft schwierig ist, sie als solche zu erkennen, da auch das Gleichnis vom Verlorenen Sohn über eine ähnliche Darstellungsweise verfügt, denn er verprasst seine Erbschaft in lustiger Gesellschaft.²⁵³ Laut Erffa ist nun das sicherste Kriterium, ein derartiges Werk als Leben vor der Sintflut/Jüngstes Gericht zu erkennen, wenn eine Arche Noah im Hintergrund abgebildet ist. Auf dem Sgraffitohaus in Mikulov sind sowohl ein Trinkgelage, als auch die Sintflut dargestellt, jedoch auf zwei verschiedenen Wandseiten. Ob nun ein Zusammenhang beabsichtigt war, oder die beiden Motive zufällig ihren Platz an der Fassade fanden, kann nicht gesagt werden.

Obwohl ein eindeutiger Beweis für eine protestantisch gesinnte Fassadengestaltung in Mikulov aufgrund mangelnder Quellen keinesfalls gegeben ist, kann dies dennoch nicht vollkommen ausgeschlossen werden, da zu viele Parallelen zu anderen Objekten bestehen, für die eine Protestantische Gesinnung entweder belegt (z.B. das Haus Nr. 517 in Slavonice) oder Grund zu deren Annahme vorhanden ist.

Conclusio

Zum Schluss sollen noch einmal die wichtigsten Aspekte und ungeklärten Fragen als möglichen Ansatz für weitere Forschungen auf diesem Gebiet zusammengefasst werden.

Das heutige Erscheinungsbild des Sgraffitohauses Nr. 27 in Mikulov ist das Resultat mehrerer Restaurierungen und daher die Authentizität nicht mehr vollständig gegeben. Jedoch konnten anhand von alten Aufnahmen und Dokumenten diverser Archive die Baugeschichte des 20. Jahrhunderts rekonstruiert und einige der Szenen als Originalbestand (sofern man dies noch nach den zahlreichen Restaurierungen überhaupt sagen kann) definiert werden. Die dargestellten Themen stammen aus verschiedenen Bereichen: Mythologie, Altes und Neues Testament sowie zeitgenössische Szenen, wobei teilweise exakte graphische Vorlagen der so genannten „deutschen Kleinmeister“ Virgil Solis und Sebald Beham gefunden werden konnten. Die Motivwahl und die Zusammensetzung der einzelnen Szenen hingen vermutlich von dem Vorhandensein der Drucke ab. Durch die weite Verbreitung letzterer sind oft an mehreren Fassaden dieselben Graphiken als Vorlagen ersichtlich.

Das häufige Aufkommen von Sgraffitodekorationen an Bürgerhäusern in Böhmen, Mähren und Niederösterreich erklärt Knittler nicht nur durch die Verbreitung der Druckgraphik

²⁵³ Erffa 1989, S. 463. Nach wenigen Tagen packte der jüngere Sohn alles zusammen und zog in ein ferneres

und der Handelsbeziehungen, sondern auch durch die veränderten Arbeitsplätze für die ehemals an Schlossbauten tätigen Künstler. Zudem führt sie noch die Tatsache an, dass die zur Herstellung des starken Hell-Dunkel-Sgraffito notwendigen Materialen Asche und Holzkohle in diesem Gebiet in geraumer Menge vorhanden und dadurch billig waren.²⁵⁴

Vergessen werden darf dabei jedoch nicht, dass wir heute nicht mehr abschätzen können, wie viele Sgraffitofassaden im 16. Jahrhundert tatsächlich existierten, denn die erhaltenen Werke stehen sicherlich in einem geringen Verhältnis zur Anzahl der ursprünglichen.

Eine genaue Datierung der ursprünglichen Sgraffitodekoration in Mikulov ist wegen mangelnder Quellen leider nicht möglich, jedoch lässt sich der Entstehungszeitraum durch gewisse Faktoren eingrenzen. Zum einen gilt der Brand im Jahre 1561 als Anhaltspunkt, der als Anlass für eine Umgestaltung der Stadt im Renaissancestil genutzt wurde. Zum anderen kann diese Annahme durch die Datierung der beiden Sgraffithäuser in Krems bekräftigt werden, da für das „kleine“ eine Dekoration in das Jahr 1561 inschriftlich belegt ist und für das „große“ eine Datierung in denselben Zeitraum angenommen wird. Auch das Haus Nr. 517 in Slavonice wird in das Jahre 1559 datiert. Aufgrund der großen Ähnlichkeiten und teilweise Übereinstimmungen derselben Motivvorlagen darf angenommen werden, dass eine Entstehung in unmittelbarer zeitlicher Folge stattgefunden hat.

Die Identität des ausführenden Künstlers in Mikulov konnte leider ebenfalls nicht geklärt werden. Der Ausgangspunkt dieser Dekorationsart war Italien, fand jedoch rasch weite Verbreitung, wodurch sich regionale Entwicklungen etablierten. Obwohl sich für Horn und Weitra als auch in der tschechischen Republik (z.B. in Litomysl) italienische Sgraffitokünstler nachweisen lassen, dürften auch heimische Künstler tätig gewesen sein, so wie für die Kremser Beispiele angenommen wird. Konstanze Knittler geht in ihrer Diplomarbeit sogar soweit, dass sie die Tätigkeit derselben Künstler in Niederösterreich und Böhmen annimmt.²⁵⁵ Sie trifft diese Aussage zwar aufgrund der Vergleiche der Objekte des ersten Typus, jedoch erscheint diese These auch anhand der stilistischen, motivischen und gestalterischen Parallelen zwischen den Sgraffithäusern in Krems und Mikulov zutreffend.

Mit dem Einsetzen der Gegenreformation Ende des 16.Jahrhunderts findet auch die Sgraffitokunst ihr Ende, wobei nicht eindeutig geklärt werden kann, ob dieses geschichtliche Ereignis tatsächlich die Ursache dafür ist, oder ob lediglich eine zufällige

Land. Dort führte er ein zügelloses Leben und verschleuderte sein Vermögen. (Lk 15, 13).

²⁵⁴ Knittler 2001, S. 89.

²⁵⁵ Knittler 2001, S. 86.

zeitliche Übereinstimmung besteht. Der mögliche reformatorische Inhalt der Fassadengestaltung in Mikulov wurde zwar aufgezeigt, aber keinesfalls bewiesen. Daher kann nicht ein reformatorisches Programm als Grund für die Übertünchung angesehen werden, da zudem noch andere Aspekte eine Erklärung bieten. Zum einen wäre die Veränderung des Geschmacks der Bürger und zum anderen verweist Knittler auf den Kostenfaktor. Sie stellt die Frage in den Raum, ob nicht möglicherweise schon damals das Problem der Erhaltung eine Rolle gespielt hat und die Wiederherstellung des Putzes, der aufgrund von Regen und thermischer Belastung litt, vielleicht die finanziellen Mittel der Besitzer überstieg.²⁵⁶

Abschließend lässt sich festhalten, dass das Sgraffitohaus in Mikulov zur Zeit der Renaissance, trotz der aus heutiger Sicht mangelhaften Qualität der ausführenden Sgraffitokünstler, mit Sicherheit ein sehr eindrucksvolles Kunstwerk war, das dem zeitgenössischen Betrachter eine Fülle an sowohl moralisierenden und belehrenden, als auch unterhaltenden Darstellungen bot und wesentlich zur Prägung des Stadtbildes beitrug und bis heute beiträgt.

²⁵⁶ Knittler 2001, S. 89.

Abstract

This thesis concerns itself with the sgraffito decorated house in Mikulov. Today's appearance of House Number 27 at the Main Square in Mikulov is the result of many restorations and therefore the authentic condition is not guaranteed. Using old photographs and documents from various archives, the building's history of the 20th century was reconstructed and some of the scenes are defined as original (if one can even say "original" after the numerous restorations).

The depicted scenes were chosen from different areas, such as mythology, the Old and New Testament and contemporary scenes. The accurate graphical patterns of some scenes belong to the so called "deutschen Kleinmeister" Virgil Solis and Sebald Beham. The choice of subjects and the composition of each scene on the facade were probably related to the presence of prints. Due to the spread of prints, the same scenes are often depicted on several fronts using the same patterns.

Knittler explained the frequent emergence of sgraffito decorations on civil-houses in Bohemia, Moravia and Lower Austria in the 16th century not only by the proliferation of prints and commercial relations, but also with the theory that the artists, who formerly worked at palace buildings, needed to change their jobs and started decorating buildings of citizens. In addition, the materials ash and charcoal, which are necessary for the production of the strong light-dark character of the sgraffito decoration, were abundant in this area and therefore very affordable. We also must consider the fact that we can't estimate the exact number of facades with sgraffito decoration which existed in the 16th century because the surviving works are few compared to the number of lost ones.

The exact dating of the original sgraffito decoration is not possible due to the lack of sources, but can be constrained down by certain facts. The first reference point would be the fire in 1561, which was used as a chance to reorganize the town in the Renaissance style. Secondly, this assumption can be affirmed by the comparison with the two sgraffito houses in Krems, Lower Austria, which belong to the same type as the house in Mikulov. The "Small sgraffito House" in Krems is dated 1561 on an inscription on the building, and the same date is assumed for the "Big sgraffito House" in Krems. Also the House No. 517 in Slavonice is dated with 1559. Based on these great similarities and partial matches of the same motif patterns, it may be assumed that the origin of the house of Mikulov has occurred in close temporal sequence. For yet unknown reasons, the sgraffito decoration was whitewashed, which probably already happened in the middle of the 17th century.

Unfortunately, the author's identity of the sgraffito decoration in Mikulov also couldn't be discovered. The place of origin of this kind of decoration was Italy, but soon spread to other regions mostly Lower Austria, Moravia and Bohemia, where regional trends were established. The work of Italian sgraffito artists can be proven for Horn, Weitra and in the Czech Republic (for example in Litomysl), but local artists were also involved, as the buildings in Krems confirm. Knittler assumed that the same artists worked in Lower Austria and Bohemia. To prove this theory she compared the objects of the first type of sgraffito houses (Horn, Weitra, Eggenburg, Retz and some objects in Slavonice). Based on the stylistic, thematic and artistic parallels between the two sgraffito houses in Krems and in Mikulov this theory seems to be also applicable to the second type.

With the beginning of the Counter Reformation in the 16th century, decoration with sgraffito ended, but it is not clear whether this historical event was actually the cause, or if it is only coincidental. The possibility of a reformatory influence on the facade in Mikulov was shown, but can't be proven. Therefore, a reformatory program can't be considered as a reason for the whitewashing. There are also other aspects which provide an explanation, for example, changing taste of the citizens. Knittler also refers to the cost factor. She supposed that maybe preservation was already a problem at the beginning of the 17th century. It's possible that the restoration of the plaster, which suffered under rain and thermal stress, exceeded the owner's funds.

Therefore, in summary it can be said that although sgraffito decoration in Mikulov may be seen as low quality work from a current perspective, it actually was a very impressive work of art in the Renaissance period. It offered the contemporary viewer an abundance of both moralising and didactic as well as entertaining representations and it contributed significantly to the shaping of the urban landscape.

LITERATURVERZEICHNIS

(Hg.) Avedon o.J.

(Hg. Avedon für die Stadtgemeinde Mikulov, Mikukov. Der neue Stadtführer, o.J.

Baatz 1995

Wolfgang Baatz, Zur Erhaltung historischer Sgraffitofassaden, in: Wolfgang Huber (Hg.), Denkmalpflege in Niederösterreich Bd. 14, 1995, S. 16-21.

Bartsch

Robert A. Koch (Hg.), [A. Bartsch:] The illustrated Bartsch (bearbeitete, illustrierte Neuauflage und laufende Erweiterung von Bartsch, Adam, LE Peintre-Graveur, Wien 1802-1821), Bd. 15. Early German Masters, New York 1978.

Baur-Heinhold 1975

M. Baur-Heinhold, Bemalte Fassaden. Geschichte, Vorbild, Technik, Erneuerung; München 1975.

Berger 1909

Ernst Berger, Fresko- und Sgraffito-Technik nach älteren und neueren Quellen, München 1909.

Borgesá-Kormundová 1985

Božena Borgesa-Kormundová, Die Städte, in: (Hg.) Seibt, Renaissance in Böhmen, München 1985, S.196-205.

Berkovits 1963

Ilona Berkovits, Corvinen. Bilderhandschriften aus der Bibliothek des Königs Matthias Corvinus, Berlin 1963.

Brust 1975 (1)

Matthias Brust, Über das Häuserverzeichnis vom Jahre 1675; in: (Hg.) Michael Groß, Nikolsburger Hefte. Heimatliche Vierteljahresschrift für Stadt und Kreis Nikolsburg, Jg.4, München 1975, S. 121-127.

Brust 1975 (2)

Matthias Brust, Die Inschrift auf dem Sgraffitohaus; in: (Hg.) Michael Groß, Nikolsburger Hefte. Heimatliche Vierteljahresschrift für Stadt und Kreis Nikolsburg, Jg.4, München 1975, S.131-132.

Burckhardt 1938

Jakob Burckhardt, Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Vollständiger Neudruck der Urausgabe, Wien-Leipzig 1938.

Burckhardt MDCCCLX, S. 292.

(Hg.) Burioni 2006

(Hg.) Matteo Burioni, Giorgio Vasari. Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei. Die künstlerischen Techniken der Renaissance als Medien des *disegno*, Berlin 2006.

Danzl 1997

Thomas Danzl, Die protestantische Fassadenmalerei von Schloß Parz bei Grieskirchen in Oberösterreich, Bd. A, phil Diss., Regensburg 1997.

Dmitrieva-Einhorn 2001

Marina Dmitrieva-Einhorn, Rhetorik der Fassaden. Fassadendekoration in Böhmen, in: (HG.)Andrea Langer und Georg Michels, Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert. Prag-Krakau-Danzig-Wien 2001, S. 151.-170.

Donin 1944

R.Kurt Donin, Das Bürgerhaus der Renaissance in Niederdonau, Wien/Leipzig 1944.

Dworschak 1928/29

Fritz Dworschak, Die neu aufgedeckten Sgraffiti in Krems an der Donau, in: Zeitschrift für Denkmalpflege III, 1928-29, S. 43-48.

Erffa 1989

Hans Martin von Erffa, Ikonologie der Genesis, Bd. I, München 1989.

Gorys 1994

Erhard Gorys, Tschechische Republik. Kultur, Landschaft und Geschichte in Böhmen und Mähren, Köln 1994.

Grant/ Hazel 1976

Michael Grant und Johann Hazel, Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, München 1976, S.122.

Gündel/ Tomek 1995

Eva Gündel/ Heinz Tomek, Tschechien. Richtig reisen, Köln, 1995.

Günther 1989

Sigrid Günther, Beiträge zur ornamentalen Sgraffitokunst in Österreich von ca. 1560-1760, phil.Diss., Graz 1989.

Harbinson 1976

Craig Harbinson, Reformation Iconography: Problems and Attitudes, in: (Hg.)Walter Strauss, Tribute to Wolfgang Stechow, New York 1976.

Heckner 1995

Ulrike Heckner, Im Dienst von Fürsten und Reformation. Fassadenmalerei an den Schlössern in Dresden und Neuburg an der Donau, München 1995.

Holzinger 1948

Rudolf. Holzinger, Fresko und Sgraffito, Wien 1948.

Hubala 1985 (1)

Erich Hubala, Palast- und Schlossbau, Villa und Gartenarchitektur in Prag und Böhmen, in: (Hg.) Ferdinand Seibt, Renaissance in Böhmen, Münschen 1985, S. 27-114.

Hubala 1985 (2)

Erich Hubala, Die Baukunst der Mährischen Renaissance, in: (Hg.) Ferdinand Seibt, Renaissance in Böhmen, Münschen 1985, S. 114-167.

Judson 1970

J. Richard Judson, Dirck Barendsz. 1534-1592, Amsterdam 1970.

Klimesch 1984

Gertraud Klimesch, Beiträge zur Fassadenmalerei der Renaissance an Profanbauten in Österreich, phil. Diss., Wien 1984.

Knall-Brskovsky 1993

Ulrike Knall-Brskovsky, Die Revitalisierung des großen Sgraffitohauses in Krems, in: (Hg.) Amt der NÖ Landesregierung, Denkmalpflege in Niederösterreich, Bd. 10, S.42-47.

Knittler 2001

Amelie Konstanze Knittler, Sgraffitomalerei als Fassadenschmuck kleinstädtischer Bürgerhäuser des nördlichen Niederösterreich, phil. Dipl., Wien 2001.

Kohlert 2000

Margit Kohlert, Sgraffitofassaden nördlich der Alpen, in: Le facciate a Sgraffito in Europa e il restauro della facciata del palazzo Racani-Arroni in Spoleto. Spoleto 2000, S. 17-34.

Kuča 1998

Karel Kuča, Města. A Městečka v Čechách na Moravě a ve Slensku. III dil Kolin-Miro, Praha 1998.

(Hg.) Kulturverein Südmährerhof 1999

(Hg.) Kulturverein Südmährerhof, Festschrift. 750 Jahre Nikolsburg, 1999.

Lange/ Bühlmann 1867.

Emil Lange und J. Bühlmann, Die Anwendung des Sgraffito für Fassadendekoration, München und Berlin 1867.

Laufenberger 1877

Ferdinand Laufenberger, Sgraffitodecorationen, Wien 1877.

Lejsková-Matyásová 1968

Milada Lejsková-Matyásová, Figuralni Sgrffito v benatkach a jeho Restaurovani, in: Památková péče, Bd. 28, 1968, S. 165-171.

Lejsková-Matyásová 1970

Milada Lejsková-Matyásová, Figurální Sgrafito ve Slavoních a jeho restaurování, in: Památková péče, Bd. 30, 1970, S. 144-159.

Lejsková-Matyásová 1973

Milada Lejsková-Matyásová, Der Einfluss der Frankfurter Buchillustration auf die dekorative Kunst der böhmischen Renaissance, in: Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst, Bd. 53, 1973, S. 49-60.

Libal 1970

Dobroslav Libal, Mikulov. Mestska pamatkova reservaze. Krajske stred. Statni pamatkove pece a ochrany prirody, Brünn 1970.

Matzura 1923

Josef Matzura, Die Sgraffito-Malerei auf dem Müllerhause (ehem. Lahnerhaus) am Stadtplatz von Nikolsburg, in: Nikolsburger Wochenschrift 63, Nr. 25, Nikolsburg 1923, S. 2.

Meliskovi 1994

Jiří Meliskovi, Führer durch die Prager Burg. Geschichten, Graphik, Fotos, Überlegungen, Fakten, Legenden, Sagen, Informationen, Prag 1994.

Neubert 1992

Karel Neubert/ Jan Royt, Kunstschatze der Vergangenheit. Historische Architektur der Tschechoslowakei, Odeon 1992,

Niederwolfsgruber 1979

Franz Niederwolfsgruber, Kaiser Maximilian I. Jagd- und Fischerbücher. Jagd und Fischerei in den Alpenländern im 16. Jahrhundert, Innsbruck 1979.

Novotný 1931

Vladimir Novotný, Poznámky Českém Renesančním Sgrafitu, in: Památky Archaeologické 37, 1931, S. 37-58.

(Hg.) Olympia Verlag

(Hg.) Olympia Verlag Prag, Reiseführer Olympia. Burgen und Schlösser von Böhmen, Mähren und Schlesien, Prag 1992.

Paatz 1940

Walter und Elisabeth Paatz, Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch, Bd.1 A-C, Frankfurt am Main 1940.

Plöckinger 1928

Hans Plöckinger, Das große Sgraffitohaus zu Krems, in: Unsere Heimat 1, 1928, S.180-186.

Prokop 1904

August Prokop, Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung. Grundzüge einer Kunstgeschichte dieses Landes mit besonderer Berücksichtigung der Baukunst. III. Bd., Wien 1904.

Reclams Handbuch 1990

(Hg.) Albert Knoepfli, Reclams Handbuch der Künstlerischen Techniken 2. Wandmalerei, Mosaik, Stuttgart 1990, S. 107.

Richter 1971

Vaclav Richter, Mikulov, Brno 1971.

Rokyta 1965

Hugo Rokyta und Jirí Hilmara, Burgen und Schlösser in den Böhmischen Ländern, Praha 1965.

Samek 1999

Bohumil Samek, Umělecké Památky Moravy a Slezska 2 [J-N], Praha 1999, S. 482-506.

Schneider 1906

Karl Schneider, Über die Entwicklung des Kartenbildes von Böhmen. Ein Beitrag zur Geschichte der Geographie dieses Landes, 1906.

Schönburg 1991

Kurt Schönburg, Gestalten mit Putzmörteln. Vorbereitung von Putzarbeiten. Putzgründe und Putzträger. Innen- und Außenputze. Strukturputze. Sgraffito, Putzschnitt, Putzintarsie, Berlin 1991.

Schweikhart 1989

G. Schweikhart, Sgraffiti-Graffiti: über Putz und Schmutz an Wänden; in: J. Stahl (Hg.), An der Wand. Graffiti zwischen Anarchie und Galerie, Köln 1989, S. 121-132.

Schwetter 1984

Anton Schwetter, Der politische Bezirk Nikolsburg, Nikolsburg 1884, S. 232. Schwetter und Kern, Der politische Bezirk Nikolsburg, Abteilung I-II, Nikolsburg 1984.

Seeber/ Baatz 1987/88

Rudolfine Seeber/ Wolfgang Baatz, Restaurierung des Sgraffitohauses in Retz, Nö (1982/83), in: Restauratorenblätter Bd.9 zum Thema Wandmalerei. Sgraffitto. Stuck, Wien 1987/88, S.150.

Seibt 1985

Ferdinand Seibt (Hg), Renaissance in Böhmen, München 1985.

Seifert 1937

Theodor Seifert, Nikolsburg. Geschichte der Stadt in Wort und Bild, Nikolsburg 1937.

Semper 1884

Gottfried Semper, Die Sgraffitodekoration, in: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst, 3. Jg., Heft Nr. 6 vom 10. Jannuar 1868, S. 45-48 (digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstchronik1868/0046, 05.07.2011).

(Hg.) Stadtamt Mikulov 1998

(Hg.) Stadtamt Mikulov, Mikulov. Die Stadt in der Häuser singen, Mikulov 1998.

Stejskal/Voit 1991

Karel Stejskal/Petr Voit, Iluminované rukopsy doby husitské, Praha 1991.

Stockebrand 1983

Marianne Stockebrand, Fassadendekoration in Sgraffito in Florenz im 19. Und 20. Jahrhundert, phil. Diss., München 1983.

The New Hollstein 2005

[Begr.] Friedrich Wilhelm Hollstein, The New Hollstein. German engravings, etchings and woodcuts. 1400-1700. Vigil Solis, Part I-III, Rotterdam 2005.

The New Hollstein 2006

[Begr.] Friedrich Wilhelm Hollstein, The New Hollstein. German engravings, etchings and woodcuts. 1400-1700. Vigil Solis. Book Illustrations, Part III, Rotterdam 2006.

Thiem 1964

Gunther und Christel Thiem, Toskanische Fassadendekoration in Sgraffito und Fresko. 14. bis 17. Jahrhundert, München 1964.

Tietze 1908

Hans Tietze, Neuentdeckte Sgraffiti in Krems; in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der kaiserlich königlichen Zentralkommission, Beiblatt zum Bd. II, Max Dvořák, Wien 1908, S. 123-128.

Triesel 1935

Hugo Triesel, Nikolsburger Denkwürdigkeiten, in: Sonderdruck aus der Zeitschrift des deutschen Vereins für die Geschichte Mährens und Schlesiens, 37. Jg., 4. Heft, Brünn 1935, S.1-14.

Urbach 1928

Hans Urbach, Geschichtliches und Technisches vom Sgraffitoputz, Berlin 1928.

Vasari 1568

Giorgio Vasari, Opere di Giorgio Vasari. Pittore, Milano MDCCCXL.

Veselý 1992

Evžen Veselý, Bugen und Schlösser von Böhmen, Mähren und Schlesien, Prag 1992.

Vojsko 1992

Nase Vojsko, Prag. Die Altstadt, Prag 1992.

Wehlte 2000

Kurt Wehlte, Werkstoffe und Techniken der Malerei, Ravensburg 2000.

Weninger 1974

Peter Weninger, Zur Sgraffitomalerei in Österreich; in: Renaissance in Österreich. Geschichte-Wissenschaft-Kunst, Rupert Feuchtmüller (HG.), Horn 1974, S. 260-269.

Westerhoff 2009

Wolfgang Westerhoff, Sgraffito in Österreich. Eine Übersicht, Krems 2009.

Witting 1995

Ralf Witting, Die Restaurierung von drei Sgraffithäusern in Gmünd und Weitra, in: (Hg.) Amt der NÖ Landesregierung, Denkmalpflege in NÖ, Bd. 14, 1995, S. 36-39.

Zanichelli 1994

Giuseppa Z. Zanichelli, *Luminatum et ligatum fuit de manu mea. Codici miniati padani: scriptoria e committenza, Catalogo della Mostra, Parma-Galleria Nazionale.* 8. dicembre 1994-31 gennaio 1995, Parma 1994.

Zschelletzschky 1975

Zschelletzschky, *Die „drei gottlosen Maler“ von Nürnberg. Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz. Historische Grundlagen und ikonologische Probleme ihrer Graphik zu Reformations- und Bauernkriegszeit*, Leipzig 1975.

Zuffi 2003

Zuffi (Hg.), *Bildlexikon der Kunst, Bd.1*, Berlin 2003.

Zwickauer Facsimiledrucke No1. Hans Sebald Beham's Holzschnitte zum Alten Testament nach der 1537 bei Christian Egenolph in Frankfurt erschienenen Ausgabe: *Biblicae Historicae artificiosissime depictae*, Zwickau 1910.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Mikulov, Haus am Stadtplatz Nr.27 mit Sgraffitodekoration des 16. Jh., heutiger Zustand.
- Abb. 2: Mikulov, Innenhof, heutiger Zustand.
- Abb. 3: Mikulov, Stadtplan
- Abb. 4: Mikulov, Stadtplatz, vor 1923.
- Abb. 5: Mikulov, Stadtplatz, vor 1923.
- Abb. 6: Mikulov, Hauptplatz Nr. 27, Ostwand, Zustand nach 1923.
- Abb. 7: Mikulov, Stadtplatz Nr. 27, Nordseite, Zustand um 1944.
- Abb. 8: Mikulov, Stadtplatz Nr. 27, Nordseite, Zustand um 1944.
- Abb. 9: Mikulov, Stadtplatz Nr. 27, Ostseite, Zustand während der Umbauten 1962.
- Abb. 10: Mikulov, Stadtplatz Nr. 27, Nordseite, Zustand während der Umbauten 1962.
- Abb. 11: Inschrift an der Nordseite, 1962 entfernt.
- Abb. 12: Mikulov, Stadtplatz Nr. 27, Zustand während der Restaurierung 1962.
- Abb. 13: Mikulov, Innenhof, Zustand während der Restaurierung 1962.
- Abb. 14: Mikulov, Innenhof, Zustand um 1971.
- Abb. 15: Mikulov, Stadtplatz Nr.27, Zustand um 1970.
- Abb. 16: Mikulov, Stadtplatz Nr. 27, Nordseite, Zustand vor 1993.
- Abb. 17: Mikulov, Stadtplatz Nr. 27, Ostseite, heutiger Zustand.
- Abb. 18: Virgil Solis, „Die Sintflut“, Kupferstich, Amsterdam (OB 54.576F).
- Abb. 19: Hans Sebald Beham, Holzschnitt zum Alten Testament, „Joab ersticht Amasa“, um 1537.
- Abb. 20: Hans Sebald Beham, Holzschnitt zum Alten Testament, „Salomon singt ein Lied“, um 1537.
- Abb. 21: Mikulov, Stadtplatz Nr. 27. Nordseite, heutiger Zustand.
- Abb. 22: Virgil Solis, „Allegorie Griechenlands als törichte Jungfrau“, Kupferstich und Radierung, London (V&A, E.1772-1923).
- Abb. 23: Virgil Solis, „Allegorie Spaniens als törichte Jungfrau“, Kupferstich und Radierung, Amsterdam (OB 54.429F).
- Abb. 24: Hans Sebald Beham, Holzschnitt zum Alten Testament, „Jonathan tröst David“, um 1537.
- Abb. 25: Mikulov, Standplatz Nr. 27, Nordwand, Detail, Inschrift mit den Initialen der Restauratoren, KTK.
- Abb. 26: Virgil Solis, „Die Allegorie des Sommers“, Radierung, Amsterdam (OB 54.661F).
- Abb. 27: Mikulov, Stadtplatz Nr. 27, Nordseite, Detail, Götterdarstellungen, vor 1993.
- Abb. 28: Mikulov, Stadtplatz Nr. 27, Nordseite, Detail, Flora, vor 1993.
- Abb. 29: Mikulov, Stadtplatz Nr. 27, Nordseite, Detail, Jupiter, vor 1993.
- Abb. 30: Mikulov, Stadtplatz Nr. 27, Nordseite, Detail, Figurenpaar unter heutiger Inschrift der Restauratoren, vor 1993.
- Abb. 31: Mikulov, Stadtplatz Nr. 27, Nordseite, Detail, nicht identifizierbare Figur, vor 1993.
- Abb. 31A: Mikulov, Stadtplatz Nr. 27, Nordseite, Detail, Inschrift mit Datierung, vor 1993.
- Abb. 32: C. Marius Victorin, Blatt aus den Comentarii in Ciceronis, um 1460.
- Abb. 33: Virgil Solis, „Ornament-Fries“, Radierung, London (V&A 29468.5).
- Abb. 34: Virgil Solis, Hirschjagd, Radierung, Amsterdam (OB 54.459F).
- Abb. 35: Mikulov, Stadtplatz Nr. 27, Detail, Erker mit Musikanten, heutiger Zustand.
- Abb. 36: Hans Sebald Beham, „Die große Kirchweih“, um 1537.
- Abb. 36A: Hans Sebald Beham, „Die große Kirchweih“, um 1537.
- Abb. 37: Mikulov, Stadtplatz Nr. 27, Nordseite, Detail, Festmahl, um 1971.

- Abb. 38: Retz, Hauptplatz Nr. 15 mit Sgraffitodekoration, 1576-1580.
- Abb. 39: Horn, Kirchenplatz Nr. 3 mit Sgraffitodekoration, 1583.
- Abb. 40: Gmünd, Stadtplatz Nr. 33 mit Sgraffitodekoration, 1570-1580.
- Abb. 41: Weitra, Rathausplatz Nr. 4 mit Sgraffitodekoration, nach 1568.
- Abb. 42: Weitra, Rathausplatz Nr. 8 und 9 mit Sgraffitodekoration.
- Abb. 43: Weitra, Rathausplatz Nr. 9, Detail, Taufe Christi, 60er Jahre des 16. Jh.
- Abb. 43A: Augustin Hirschvogel, Taufe Christi, Radierung, 1547.
- Abb. 44: Weitra, Rathausplatz Nr. 48 mit Sgraffitodekoration, um 1575.
- Abb. 45: Eggenburg, Hauptplatz Nr. 1 mit Sgraffitodekoration, 1547.
- Abb. 46: Eggenburg, Hauptplatz Nr. 1, Detail, Sämann.
- Abb. 47: Weitra, Rathausplatz Nr. 13 mit Sgraffitodekoration, um 1540.
- Abb. 48: Krems, Margarethenstrasse 5/ Ecke Althangasse, „großes Sgraffitohaus“, 1561.
- Abb. 49: Krems, „großes Sgraffitohaus“, Detail, „Jonathan tröst David“.
- Abb. 50: Krems, „großes Sgraffitohaus“, Detail, „Tobias“.
- Abb. 51: Krems, „großes Sgraffitohaus“, Detail, Musikanten.
- Abb. 52: Krems, „großes Sgraffitohaus“, Detail, „ländliche Tanzszene“.
- Abb. 53: Krems, „großes Sgraffitohaus“, Detail, „Gelage“.
- Abb. 54: Krems, Obere Landstrasse 69, „kleines Sgraffitohaus“, 1561.
- Abb. 55: Krems, „großes Sgraffitohaus“, Detail, Jahel.
- Abb. 56: Krems, „kleines Sgraffitohaus“, Detail, Jahel.
- Abb. 57: Krems, „kleines Sgraffitohaus“, Detail, geflügelter Kopf sowie Szene des „Verlorenen Sohns“ und Inschrift 1561.
- Abb. 57A: Mikulov, Stadtplatz Nr. 27, Innenhof, Detail, geflügelter Kopf.
- Abb. 58: Prag, Palais Schwarzenberg, Sgraffitodekoration, 1568.
- Abb. 59: Prag, Altstädter Ring, Haus U Minuty mit Sgraffitodekoration, Ende 16.Jh/Anfang 17. Jh..
- Abb. 60: Slavonice, Straßenzug mit Sgraffitodekoration mehrerer Häuser.
- Abb. 61: Slavonice, Haus Nr. 517 mit Sgraffitodekoration, 1559.
- Abb. 62: Trebic, Das „bemalte Haus“ mit Sgraffitodekoration, Ende 16. Jh.
- Abb. 63: Trebic, Das „schwarze Haus“ mit Sgraffitodekoration, 1637.
- Abb. 64: Prachatice, Altes Rathaus mit Sgraffitodekoration, 1570.
- Abb. 65: Litoměřice, Haus mit Sgraffitodekoration, 1560.
- Abb. 66: Nelahozeves, Schloss mit Sgraffitodekoration, nach 1553.
- Abb. 67: Nelahozeves, Schloss, Detail, törichte Jungfrau.
- Abb. 68: Virgil Solis, „Allegorie Prabannet als törichte Jungfrau“, Kupferstich und Radierung.
- Abb. 69: Nelahozeves, Detail, „Allegorie des Winters“.
- Abb. 70: Virgil Solis, „Allegorie des Winters“, Radierung, Amsterdam (OB 54.663F).
- Abb. 71: Benatky, Schloss mit Sgraffitodekoration im Innenhof, Detail, um 1572 .
- Abb. 72: Brandýs nad Labem, Schloss, Detail, Rudolf II. empfängt von einem Gesandten die Gaben, 1550.
- Abb. 73: Frýdlant, Schloss, Innenhof mit Sgraffitoverzierung, nach 1558.
- Abb. 74: Prag, Ballhaus mit Sgraffitodekoration, Detail, 1567-1569.
- Abb. 75: Mikulas Klaudian, Erste Karte von Böhmen, 1518.
- Abb. 76: Klaudian, Erste Karte von Böhmen, Detail, „Joab ersticht Amasa“.
- Abb. 77: Klaudian, Erste Karte von Böhmen, Detail
- Abb. 78: Klaudian, Erste Karte von Böhmen, Detail
- Abb. 79: Dirck Barendsz, „Menschheit vor dem jüngsten Gericht“, 1581.
- Abb. 80: Jan Sadeler nach Dirck Barendsz, „Menschheit vor der Flut“, um 1590.



Abb. 1: Mikulov, Haus am Stadtplatz Nr.27 mit Sgraffitodekoration des 16. Jh., heutiger Zustand.



Abb. 2: Mikulov, Innenhof, heutiger Zustand.

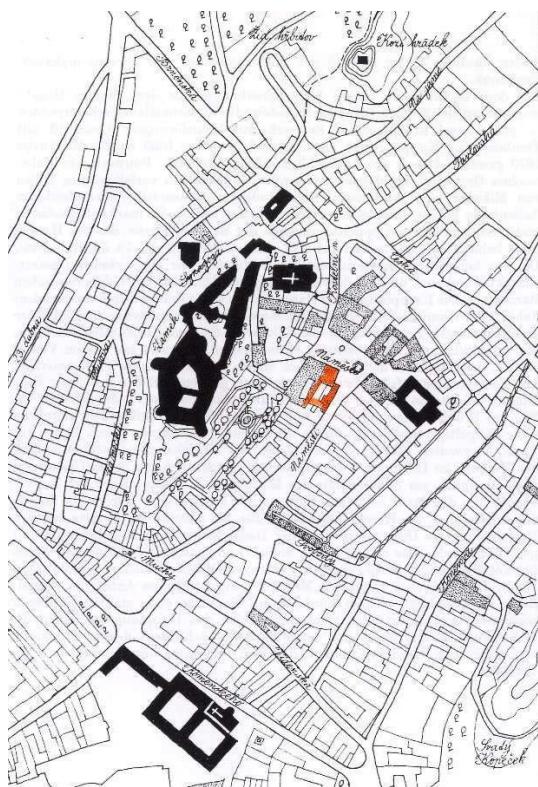


Abb. 3: Mikulov, Stadtplan. Das rot markierte Gebäude ist das Haus Nr. 27.



Abb. 4: Mikulov, Stadtplatz, vor 1923.



Abb. 5: Mikulov, Stadtplatz, vor 1923.



Abb. 6: Mikulov, Hauptplatz Nr. 27, Ostwand, Zustand nach 1923.



Abb. 7: Mikulov, Stadtplatz Nr. 27, Nordseite, Zustand um 1944.



Abb. 8: Mikulov, Hauptplatz Nr. 27, Nordseite, Zustand um 1944.



Abb. 9: Mikulov, Stadtplatz Nr. 27, Ostseite, Zustand während der Umbauten 1962.



Abb. 10: Mikulov, Stadtplatz Nr. 27, Nordseite, Zustand während der Umbauten 1962.



Abb. 11: Inschrift an der Nordseite, 1962 entfernt.



Abb. 12: Mikulov, Stadtplatz Nr. 27, Zustand während der Restaurierungen 1962.



Abb. 13. Mikulov, Innenhof, Zustand während der Restaurierung 1962.



Abb. 14. Mikulov, Innenhof, Zustand um 1971.



Abb. 15: Mikulov, Stadtplatz Nr. 27, Zustand um 1970.



Abb. 16: Mikulov, Stadtplatz Nr. 27, Nordseite, Zustand vor 1993.



Abb. 17: Mikulov, Stadtplatz Nr. 27, Ostseite, heutiger Zustand.



Abb. 18: Virgil Solis, „Die Sintflut“, Kupferstich, Amsterdam (OB 54.576F).

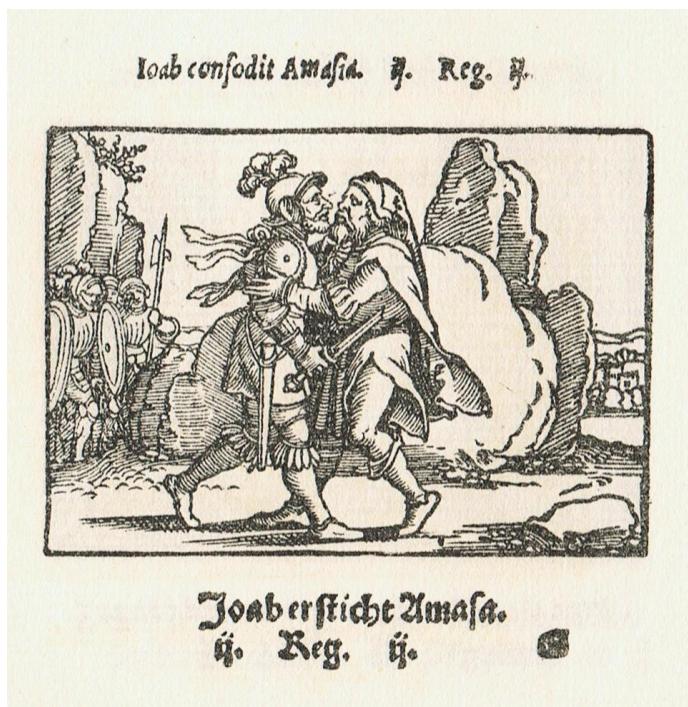


Abb. 19: Sebald Beham, „Joab ersticht Amasa“, Holzschnitt, um 1537.



Abb. 20: Sebald Beham, „Salomon singt ein Lied“, Holzschnitt, um 1537.



Abb. 21: Mikulov, Stadtplatz Nr.27, Nordseite, heutiger Zustand.



Abb. 22 und 23: Virgil Solis, Allegorien Griechenlands und Spaniens als törichte Jungfrauen, Kupferstich und Radierung, London (V&A E.1772-1923), Amsterdam (OB54.429F).

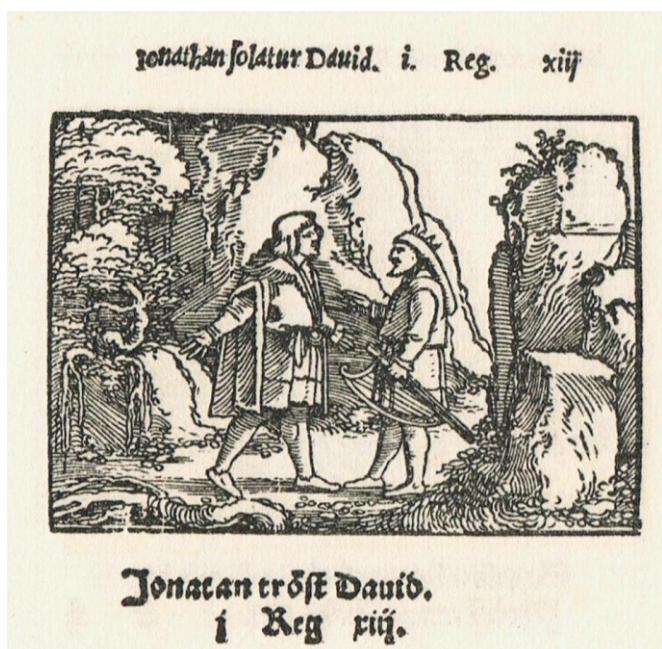


Abb. 24: Sebald Beham, Jonathan und David, Holzschnitt, um 1537.



Abb. 25: Mikulov, Nordseite, heutiger Zustand, Detail mit Initialen der Restauratoren.



Abb. 26: Virgil Solis, „Allegorie des Sommers“. Radierung, Amsterdam (OB 54.661F).



Abb. 27: Mikulov, Nordseite, oberste Zone mit Götterdarstellungen, vor 1993.



Abb. 28: Mikulov, Nordseite, Detail, Flora, vor 1993.



Abb. 29: Mikulov, Nordseite, Detail Jupiter, vor 1993



Abb. 30: Mikulov, Nordseite, Detail, vor 1993.



Abb. 31: Mikulov, Nordseite, Detail, vor 1993.



Abb. 31A: Mikulov, Detail, Inschrift.



Abb. 32: C. Marius Victorin, Blatt aus den Comentarii in Ciceronis, um 1460.



Abb. 33: Virgil Solis, „Ornament-Fries“, Radierung, London (V&A 29468.5).



Abb. 34: Virgil Solis, „Hirsch Jagd“, Radierung, Amsterdam (OB 54.459F).



Abb. 35: Mikulov, Erker, Musikanten, heutiger Zustand.



Abb. 36: Sebald Beham, die große Kirchweih, rechten zwei Bildstöcke, 1537.



Abb. 36A: Sebald Beham, die große Kirchweih, linken zwei Bildstöcke, 1537.



Abb. 37: Mikulov, Nordseite, Detail, Festmahl, um 1971.



Abb. 38: Retz, Hauptplatz Nr. 15 mit Sgraffitodekoration, 1576-1580.

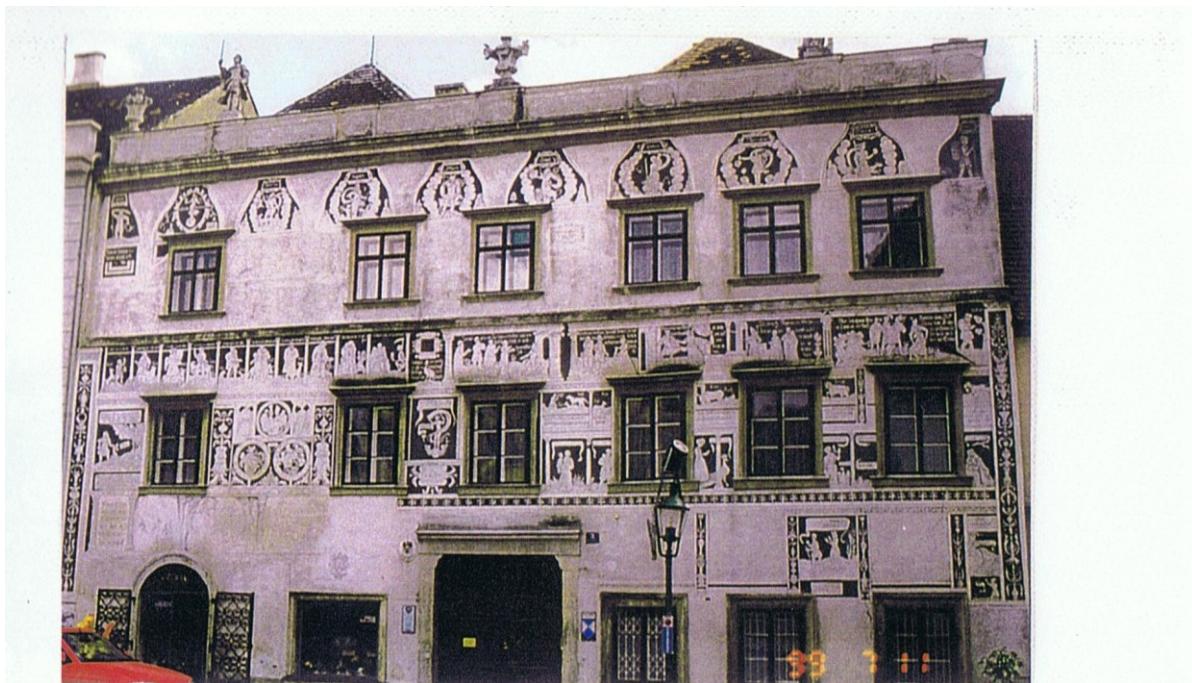


Abb. 39: Horn, Kirchenplatz Nr. 3 mit Sgraffitodekoration, 1583.



Abb. 40: Gmünd, Stadtplatz Nr. 33 mit Sgraffitodekoration, 1570-1580.



Abb. 41: Weitra, Rathausplatz Nr. 4 mit Sgraffitodekoration, nach 1568.



Abb. 42: Weitra, Rathausplatz Nr. 8 und 9 mit Sgraffitodekoration.

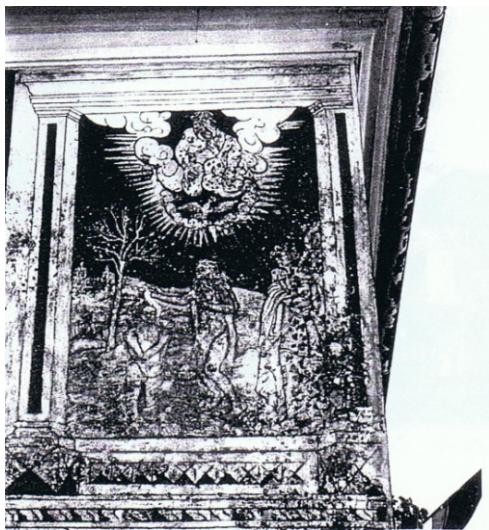


Abb. 43: Weitra, Rathausplatz Nr. 9, Detail Christi, 60er Jahre des 16. Jh.



Abb. 43A: Augustin Hirschvogel, Taufe Christi, Radierung, 1547.

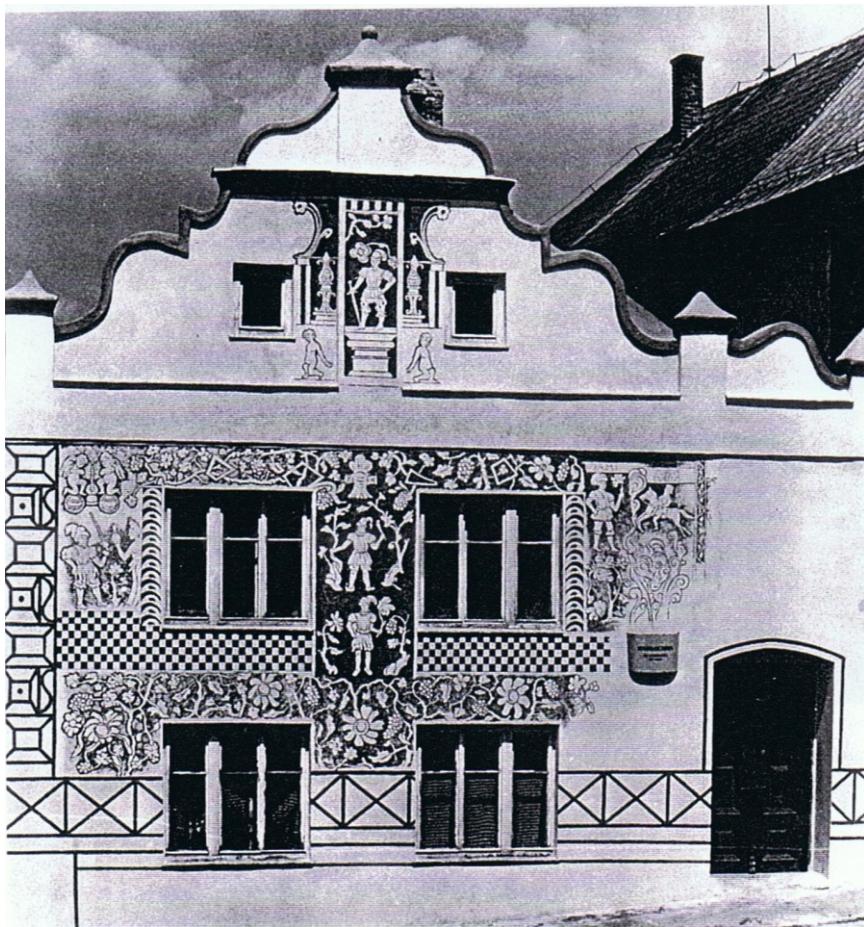


Abb. 44: Weitra, Rathausplatz Nr. 48 mit Sgraffitodekoration, um 1575.



Abb. 45: Eggenburg, Hauptplatz Nr. 1 mit Sgraffitodekoration, 1547.



Abb. 46: Eggenburg, Hauptplatz Nr. 1, Detail, Sämann.



Abb. 47: Weitra, Rathausplatz Nr. 13 mit Sgraffitodekoration, um 1540.



Abb. 48: Krems, „großes Sgraffithaus“, Margarethenstrasse 5/ Ecke Althangasse, 1561.



Abb. 49: Krems, „großes Sgraffitohaus“, Althangasse, „Jonathan tröst David“



Abb. 50: Krems, „großes Sgraffitohaus“, Margarethenstrasse, „Tobias“.



Abb. 51: Krems, „großes Sgraffitohaus“, Margarethenstrasse, Musikanten.



Abb. 52: Krems, „großes Sgraffitohaus“, Margarethenstrasse, Tanz.



Abb. 53: Krems, „großes Sgraffitohaus“, Margarethenstrasse, „Gelage“.



Abb. 54: Krems, Kleines Sgraffitohaus, Obere Landstraße 69 mit Sgraffitodekoration, 1561.



Abb. 55: Krems, „großes Sgraffitohaus“, Detail, „Jahel“.



Abb. 56: Krems, „kleines Sgraffitohaus“, Detail, „Jahel und Judith“.



Abb. 57: Krems, „kleines Sgraffitohaus“, Detail, geflügelte Köpfe, sowie eine Szene des „Verlorenen Sohns“ und Inschrift 1561.



Abb. 57A: Mikulov, Stadtplatz Nr. 27, Innenhof, Detail, geflügelter Kopf.



Abb. 58: Prag, Palais Schwarzenberg, Sgraffitodekoration, 1568.



Abb. 59: Prag, Altstädter Ring, Haus „U Minuty“ mit Sgraffitodekoration, Ende 16.Jh/Anfang 17. Jh..



Abb. 60: Slavonice, Straßenzug mit Sgraffitodekoration mehrerer Häuser.



Abb. 61: Slavonice, Haus Nr. 517 mit Sgraffitodekoration, 1559.



Abb. 62: Třebíč, das „bemalte Haus“ mit Sgraffiotdecoration, Ende 16. Jh.



Abb. 63: Třebíč, Das „schwarze Haus“ mit Sgraffitodekoration, 1637.



Abb. 64: Prachatice, Altes Rathaus mit Sgraffitodekoration, 1570.



Abb. 65: Litoměřice, Haus mit Sgraffitodekoration, 1560.



Abb. 66: Nelahozeves, Schloss mit Sgraffitodekoration, nach 1553.



Abb. 67: Nelahozeves, Schloss, Detail, Törichte Jungfrau.

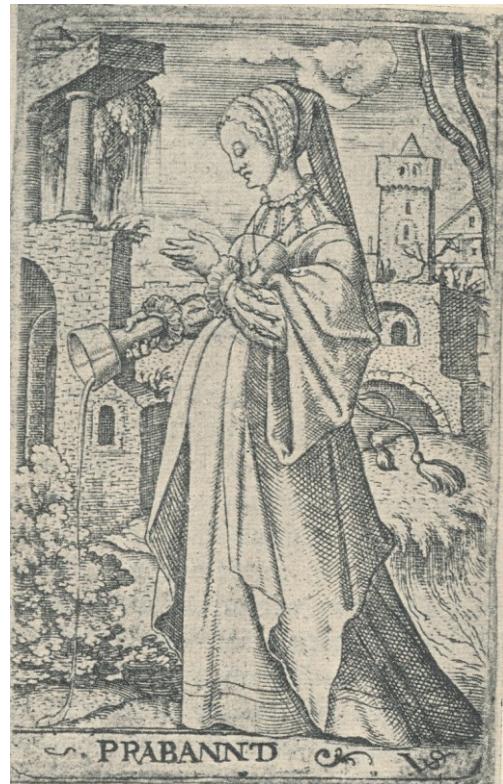


Abb. 68: Virgil Solis, „Allegorie Prabanndt als törichte Jungfrau“, Kupfertsich und Radierung.



Abb. 69: Nelahozeves, Detail, Allegorie des Winters.



Abb. 70: Virgil Solis, „Allegorie des Winters“, Radierung, Amsterdam (OB 54.663F).



Abb. 71: Benatky, Schloss mit Sgraffitodekoration im Innenhof, Detail, um 1572.



Abb. 72: Brandýs nad Labem, Schloss, Detail, Rudolf II. empfängt von einem Gesandten die Gaben, 1550.



Abb. 73: Frýdlant, Schloss, Innenhof mit Sgraffitoverzierung, nach 1558.



Abb. 74: Prag, Ballhaus mit Sgraffitodekoration, Detail, 1567-1569.

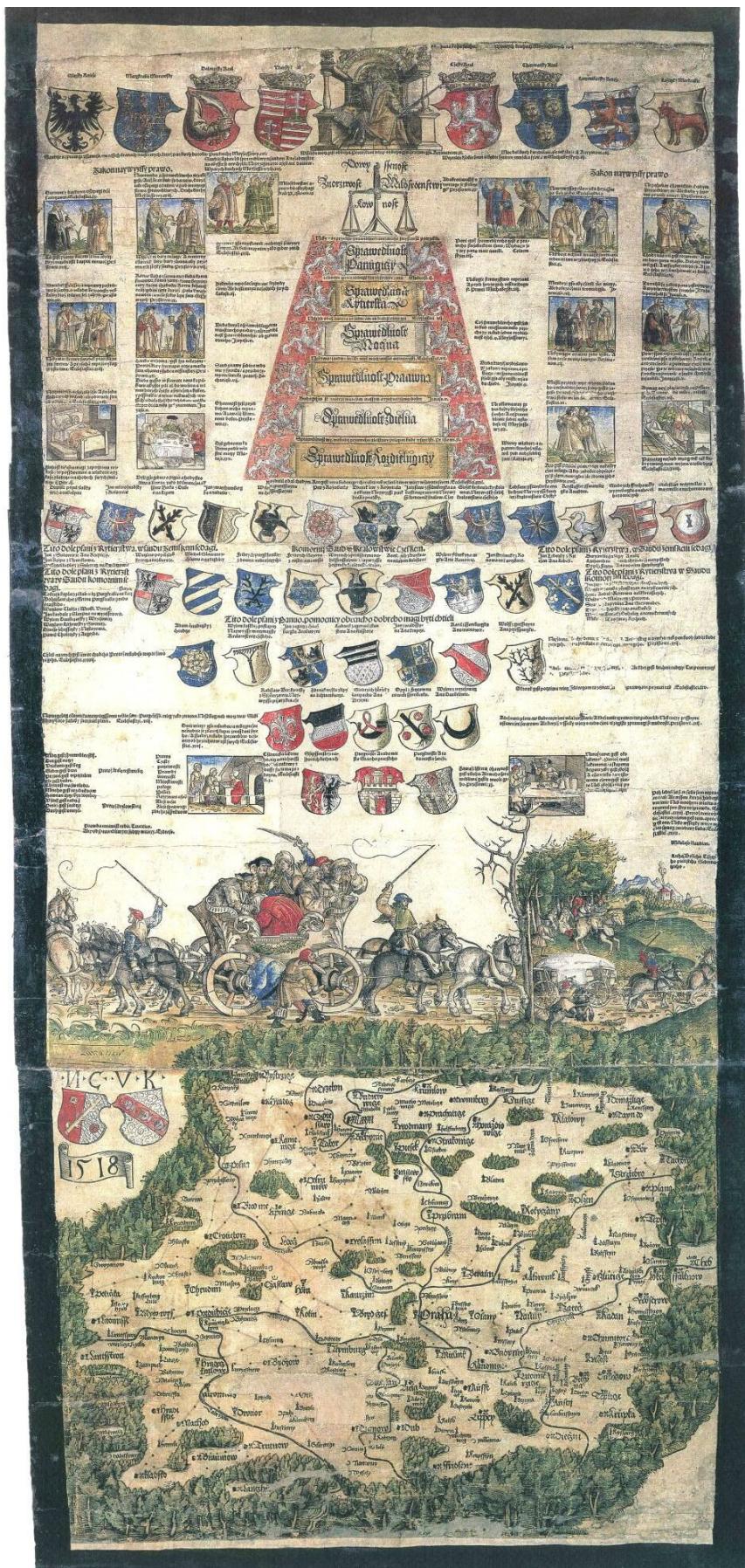


Abb. 75: Mikulas Klaudian, Erste Karte von Böhmen, 1518.



Abb. 76: Karte von Böhmen,
Detail, „Joab ersticht Amasa“.



Abb. 77: Karte von Böhmen, Detail.



Abb. 78: Karte von Böhmen, Detail.



Abb. 79 Dirck Barendsz, „Menschheit vor dem jüngsten Gericht“, 1581.



Abb. 80: Jan Sadeler nach Dirck Barendsz, „Menschheit vor der Flut“.

Abbildungsnachweis

Abb. 1, Abb. 2: Photographie Ing. Manfred Plessl, März 2009.

Abb. 3: Städtische Denkmalreservation Mikulov.

Abb.4, Abb.5, Abb.6: Regional Museum Mikulov, zugänglich über die homepage <http://www.rmm.cz/fotogalery/historicke/mesto> (20.05.2011)

Abb. 7, Abb. 8: Bundes Denkmalamt Wien.

Abb. 9, Abb. 10. Abb. 11. Abb. 12, Abb. 13: NPU, Brünn. Inventarnummer 063.014/4

Abb. 14: Vaclav Richter, Mikulov 1971, Abb. 22.

Abb. 15: Regional Museum Mikulov, <http://www.rmm.cz/fotogalery/historicke/mesto> (20.05.2011)

Abb. 16: Photographie im Besitz der Galerie 27 in Mikulov.

Abb. 17: Photographie Ing. Manfred Plessl, März 2009.

Abb. 18: [Begr.] Friedrich Wilhelm Hollstein, The New Hollstein. German engravings, etchings and woodcuts. 1400-1700. Virgil Solis Part I, Rotterdam 2005, Abb. S.13.

Abb. 19, Abb. 20: Facsimiledrucke No1, Hans Sebald Beham's Holzschnitte zum Alten Testament nach der 1537 bei Christian Egenolph in Frankfurt erschienenen Ausgabe: Bibliae Historicae arteficiosissime depictae, Zwickau, 1910.

Abb. 21: Photographie Ing. Manfred Plessl.

Abb. 22: [Begr.] Friedrich Wilhelm Hollstein, The New Hollstein. German engravings, etchings and woodcuts. 1400-1700. Virgil Solis Part I, Rotterdam 2005, Abb. S. 96, Kat.Nr. 113/1.

Abb. 23: Ibidem, Abb.S. 96, Kat.Nr. 114.

Abb. 24: Facsimiledrucke No1, Hans Sebald Beham's Holzschnitte zum Alten Testament nach der 1537 bei Christian Egenolph in Frankfurt erschienenen Ausgabe: Bibliae Historicae arteficiosissime depictae, Zwickau, 1910.

Abb. 25: Photographie Ing. Manfred Plessl, März 2009.

Abb. 26: [Begr.] Friedrich Wilhelm Hollstein, The New Hollstein. German engravings, etchings and woodcuts. 1400-1700. Virgil Solis Part II, Rotterdam 2005, Abb. S. 77, Kat.Nr. 374.

Abb.27, Abb. 28, Abb. 29, Abb. 30, Abb. 31, Abb. 31A: Photographie im Besitz der Galerie 27 in Mikulov.

Abb. 32: Ilona Berkovits, Corvinen. Bilderhandschriften aus der Bibliothek des Königs Matthias Corvinus, Berlin 1963, Tafel XLII.

Abb. 33: [Begr.] Friedrich Wilhelm Hollstein, The New Hollstein. German engravings, etchings and woodcuts. 1400-1700. Virgil Solis Part III, Rotterdam 2005, S.79, Kat.Nr. 782.

Abb. 34: [Begr.] Friedrich Wilhelm Hollstein, The New Hollstein. German engravings, etchings and woodcuts. 1400-1700. Virgil Solis Part II, Rotterdam 2005, S.194, Kat.Nr. 523.

Abb. 35: Photographie Ing. Manfred Plessl, März 2009.

Abb. 36, Abb. 36A: Herbert Zschelletzschky, Die drei gottlosen Maler von Nürnberg, Leipzig 1975, Abb. 270.

Abb. 37: Vaclav Richter, Mikulov, 1971, Abb. S. 25.

Abb. 38: Amelie Konstanze Knittler, Sgraffitomalerei als Fassadenschmuck kleinstädtischer Bürgerhäuser des nördlichen Niederösterreich, phil. Dipl., Wien 2001, Abb. 29a.

Abb. 39: Ibidem, Abb. 77.

Abb. 40: Ibidem, Abb. 53.

Abb. 41: Ibidem, Abb. 15.

Abb. 42: Ibidem, Abb. 16.

- Abb. 43** und **Abb. 43A**: Ibidem, Abb. 21a und b.
- Abb. 44**: Gertraud Klimesch, Beiträge zur Fassadenmalerei der Renaissance an Profanbauten in Österreich, phil. Dis., Wien 1984.
- Abb. 45**: Amelie Konstanze Knittler, Sgraffitomalerei als Fassadenschmuck kleinstädtischer Bürgerhäuser des nördlichen Niederösterreich, phil. Dipl., Wien 2001, Abb.63b.
- Abb. 46**: Ibidem, Abb. 67.
- Abb. 47**: Ibidem, Abb. 23.
- Abb. 48- Abb. 57**: Photographie Ing. Manfred Plessl, April 2009.
- Abb. 57A**: Photographie Ing. Manfred Plessl, März 2009.
- Abb. 58**: (Hg.) Ferdinand Seibt, Renaissance in Böhmen, München 1985, Abb. 16.
- Abb. 59**: (Hg.) Andrea Langer/ Georg Michels, Metropolen und Kulttransfer im 15./16. Jahrhundert. Prag-Krakau-Danzig-Wien, Stuttgart 2001, Abb. 10.
- Abb. 60, Abb. 61**: Photographie Ing. Manfred Plessl, April 2009.
- Abb. 62, Abb. 63**: www.visittrebic.eu (28.02.2011).
- Abb. 64**: <http://www.visitprachatice.cz/img/35b.jpg> (07.07.2011).
- Abb. 65**: Milada Lejsková-Matyásová, Der Einfluss der Frankfurter Buchillustration auf die dekorative Kunst der böhmischen Renaissance, in: Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst, Bd. 53, 1973, Abb. 17.
- Abb. 66**: Wilfried Rogasch, Schlösser und Gärten in Böhmen und Mähren, Königswinter 2007, Abb. S. 66.
- Abb. 67**: Vladimir Novotný, Poznámky Českém Renesančním Sgrafitu, in: Památky Archaeologické 37, 1931, Abb. 23.
- Abb. 68**: Ibidem, Abb. 28.
- Abb. 69**: <http://picasaweb.google.com/lh/photo/RKXSG8BHhFKITTed4uHhf> (07.07.2001)
- Abb.70: [Begr.] Friedrich Wilhelm Hollstein, The New Hollstein. German engravings, etchings and woodcuts. 1400-1700. Virgil Solis Part II, Rotterdam 2005, S.78, Kat.Nr. 376.
- Abb. 71**: Milada Lejsková-Matyásová, Figuralni Sgraffito v benatkach a jeho Restaurovani, in: Pamatkova Pece, Vol. 28, 1968, Abb. S. 166.
- Abb. 72**: www.camp.cz/photos (04.07.2011)
- Abb. 73**: (Hg.) Ferdinand Seibt, Renaissance in Böhmen, München 1985, Abb. 61.
- Abb. 74**: Vladimir Novotný, Poznámky Českém Renesančním Sgrafitu, in: Památky Archaeologické 37, 1931, Abb. 14.
- Abb. 75-78**: Archiv Bistum Leitmeritz (zur Verfügung gestellt von Eva Hovorková odboru pamatcove péče, Biskupství Litoměřice).
- Abb. 79**: J. Richard Judson, Dirck Barendsz.1534-1592, Amsterdam 1970, Abb. 27.
- Abb. 80**: Ibidem, Abb. 41.

Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Geburtsdatum	01.08.1985 in Wien
Staatsbürgerschaft	Österreich

Ausbildung

1991 bis 1995	Volkschule Herzmanovsky-Orlandogasse 11, 1210 Wien
1995 bis 2003	Bundesgymnasium, Bundesrealgymnasium und Wirtschaftskundliches Bundesrealgymnasium Franklinstrasse 26, 1210 Wien Matura am 02.06.2003
Seit 2003	Diplomstudium Kunstgeschichte an der Universität Wien
10.09. bis 05.10.2007	Scuola Internazionale di Lingue Dilit, Roma Sprachaufenthalt (Italienischkurs)

Berufliche Tätigkeiten

Juli 2001 bis Dezember 2003	Büroangestellte bei GHB-Montagen
seit Februar 2005 bis dato	Büroangestellte bei GHB-Montagen
November und Dezember 2009 sowie November und Dezember 2010	Verkäuferin bei Wolfgang Fürnwein
Mai und Juni 2010	Büroaushilfe bei Wien's Küchenkönig
September und Oktober 2010	Kunstforum Wien

Kenntnisse

Sprachen	Deutsch (Muttersprache) Englisch (Maturaniveau) Italienisch (Stufe B2) Spanisch (Stufe A1)
EDV	Microsoft Office (Word, Exel, Powerpoint, Outlook)