

Bring mir ein Marienbild mit

Die Nürnberger Bestellung eines italienischen Andachtsbildes aus dem Jahr 1513

Großteils sind es Geschäftsbriefe, Zahlungsanweisungen, Schuldverschreibungen, Warenlisten und Abrechnungen, die heute den Kernbestand an Korrespondenzen in den umfangreichen Familienarchiven des Nürnberger Patriziats im Germanischen Nationalmuseum bilden – von Wirtschafts- und Handelsgeschichte seit langem geschätzt und ausgewertet. Für die Kultur- und Alltagsgeschichte freilich wären von „privaten“ Schreiben weit mehr Antworten auf Fragen zur Lebenspraxis – hier der Frömmigkeit und des Kunsterwerbes – zu erhoffen, als vom geschäftlichen Briefverkehr. Archivalisch sind die Inhalte solcher Privatbriefe jedoch nur schwer thematisch zu rubrizieren, so sie sich überhaupt erhalten haben. Sie sind rechtlich ohne Relevanz, also kaum aufbewahrungspflichtig, und spätestens nach einigen Generationen besteht

kein Bewahrungsanlaß mehr. Es sei denn, Autor oder Empfänger verleihen dem Brief als historische Persönlichkeiten biographischen Quellenwert. Um so erfreulicher ist es, daß sich im Archiv der Familie Imhoff mit einem privaten Schreiben aus dem frühen 16. Jahrhundert ein vermeintlich belangloses Dokument erhalten hat, das bei aller Kürze des Textes auf gleich mehrere Phänomene des zeitgenössischen Andachtsbildes ein Schlaglicht wirft: auf Fragen zur Herkunft solcher Bilder und ihrer internationalen Verfügbarkeit, zu ihrem Preis, bis hin zu ihrer häuslichen Inszenierung.

Verfasserin des einseitigen Briefes ist die Nürnberger Patrizierin Katharina Imhoff († 1536), Empfänger ihr Sohn Andreas „Endres“ Imhoff (1491-1579). Vermutlich ist es Endres' späterem Ruhm zu verdanken, daß das Familienarchiv den Brief bewahrte. Noch der jüngeren stadtgeschichtlichen Historiographie gilt Andreas I. Imhoff als „der Mann, der das Gesicht Nürnbergs im 16. Jahrhundert geprägt hat“ (Wilhelm Schwemmer).¹ Als die Mutter den Brief schrieb, war Endres etwa einundzwanzig Jahre alt und hielt sich in geschäftlichen Angelegenheiten in Venedig auf. Dorthin ist das Schreiben auch adressiert. Eingebettet in persönliche Äußerungen mütterlicher Ängste um das Wohl des fernen Kindes am Anfang und am Ende des Briefes besteht der eigentliche Inhalt aus einem Bestellwunsch (Abb. 1). Die Mutter möchte vom Sohn aus Italien ein Marienbild mitgebracht haben, um es anschließend in ihrem Schlafzimmer aufzustellen:²

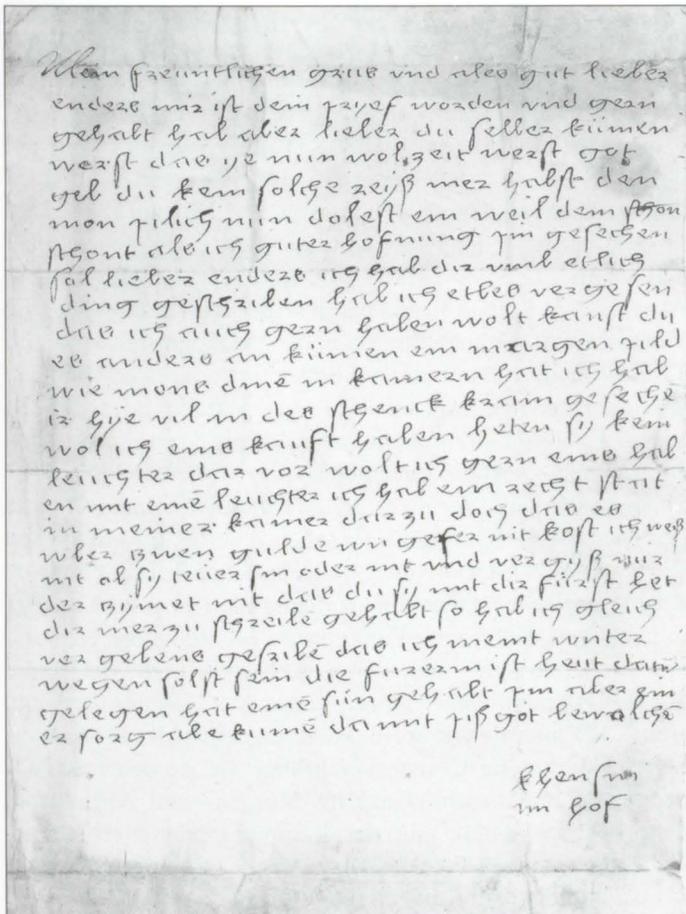


Abb. 1 Brief der Katharina Imhoff an ihren Sohn Endres Imhoff nach Venedig, 20. November 1513, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Historisches Archiv

Dem eruern
Enders Imhoff
zu Venedig, meinem
lieben sun

Mein freuntlichen grus und ales gut, lieber Enders. Mir ist dein pryef worden und gern gehabt. Hab aber lieber, du selber kümen werst, das ye nun wol zeit werst. Got geb, du kein solche reiß mer habst. Den man pilich nun dolest ein weil, dem schon als ich guter hofnung pin gesechen. Sol lieber Enders, ich hab dir umb etlich ding geschriben, hab ich etles vergesen, das ich auch gern haben wolt. Kanst du es anders an kümen ein margen pild, wie mons dinen in kamern hat. Ich hab ir hye vil in des Schenck kram gesechen. Wol ich eins kauft haben, heten sy kein leuchter dar vor. Wolt ich gern eins haben

mit einem leuchter. Ich hab ein recht stat
in meiner kamer darzu. Doch das es
uber zwen gulden ungefer nit kost. Ich weiß
nit, ob sy teuer sin oder nit. Und vergyß mir
der zymet nit, das du sy mit dir fürst. Het
dir mer zu schreiben gehabt, so hab ich gleich
vergebens gesriben, das ich meint, unterwegs
solst sein. Die Furerin ist heut darn[ieder?]
gelegen, hat einen sun gehabt. Pin aber einer
sorg abekumen damit. Pis got bevolchen.

K[atharina] Hensin
Imhof

Paraphrasiert man den zentralen Teil des Briefes, so möchte die „hensin“³ eine frühere Bestellung von Mitbringseln aus Venedig ergänzen. Sie fragt an, ob der Sohn es möglich machen könne, ein „Margenbild“ – Mariengemälde oder Marienskulptur – zu besorgen, wie man sie innen in den Kammern, also zeitgenössischen Frauenschlafgemächern, aufbewahre. Die Mutter habe solche Bilder in des „Schenk kram“ gesehen – man darf ergänzen: hier in Nürnberg, und vermuten, daß es sich um die Krämerei (Warenhandlung) eines gewissen „Schenk“ oder in einer Schenke handelt. Die entsprechenden, hier in Nürnberg verfügbaren Marienbilder besäßen aber keinen Leuchter „darvor“ – was wohl als am Bild befestigter, in den Rahmen integrierter Leuchter verstanden werden muß. Nur ein solches Bild mit Leuchter käme für die Bestellerin in Frage. Sie habe auch schon „ein recht stat“ also einen schönen Platz in ihrem Schlafzimmer dafür ausgesucht. Der Preis solle nicht mehr als zwei Gulden betragen, sie sei sich über die Kosten für ein solches Marienbild aber nicht im klaren. Abgeschlossen wird der Wunschzettel mit der Ermahnung, den bereits früher angeforderten Zimt nicht zu vergessen.

Unstrittig ist, daß es sich bei dem bestellten Objekt um ein privates Andachtsbild mit einer Darstellung Mariens handelte, sicher eine „Maria mit Kind“⁴. Wichtig ist hierbei die Nebenbemerkung zur bereits ausgewählten „recht stat“ in Katharinas Kammer, die prägnant die Entscheidungsbildung der Bestellerin von der Kenntnismahme der Bildgattung – dem „haben wollen“ – über die vor dem Kauf erfolgte Wahl des Aufstellungsortes bis hin zur eigentlichen Bestellung verdeutlicht. Katharinas Hinweise zur spezifischen Form des bestellten Bildes beschränken sich auf die italienische Aufstellungskonvention „wie mans dinen in Kammern hat“ und den für sie wichtigen Leuchterwunsch.

Für die zweite Hälfte des Quattrocento ist in Italien sowohl durch Quellen, als auch durch Innenraumansichten die gängige Praxis belegt, Marienbilder im Schlafbereich an die Wand zu hängen. Die wohl kunsthistorisch prominenteste Schilderung eines solchen Frauenschlafgemachs stammt aus dem Zyklus der St.-Ursula-Legende des venezianischen Malers Vittore Carpaccio. Mit der sachlichen Distanz des Dokumentators hat Carpaccio im sogenannten „Traum der heiligen

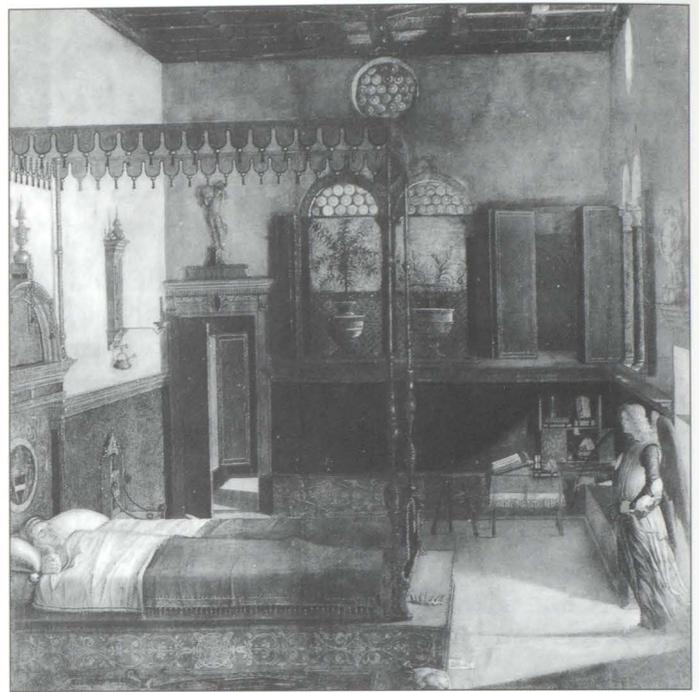


Abb. 2 Vittore Carpaccio, *Traum der heiligen Ursula*, 1495. Venedig, Gallerie dell'Accademia

Ursula“ das Zimmer der Schlafenden als authentisch venezianisches Privatgemach dargestellt, wie ein solches um etwa 1500 ausgestattet war (Abb. 2).⁵ An der hell beleuchteten linken Seitenwand ist in schräger Ansicht ein gerahmtes, hochformatiges Tafelbild angebracht, an dessen unterer Rahmenleiste ein Leuchter mit Kerze montiert ist, ergänzt um einen Weihwasserkessel samt Wedel (Abb. 3).⁶ Das auf dem „Bild im Bild“ dargestellte Motiv ist wegen der Schrägansicht nicht erkennbar. Zu einer „Maria mit Kind“ gibt es aber kaum Alternativen. Ronald Kecks hat in seiner Dissertation über die Florentiner Andachtsbildtradition der „Madonna mit Kind“ im 15. Jahrhundert eine Fülle ähnlicher Innenraumdarstellungen ausfindig gemacht, die einschlägige „Margenbilder“ an den Wänden von Schlafzimmern zeigen. Einige von ihnen tragen am Rahmen befestigte Leuchter.⁷

Schon aus praktischer Sicht lag es nahe, Kultbilder mit einer geeigneten Beleuchtung zu versehen – sei es im kirchlichen Ritus, sei es zur der privaten Andacht. Über den funktionalen Aspekt des Beleuchtens hinaus diente die Kerze im Leuchter in noch weit wichtigerer Funktion als Meditationsgegenstand und als Opfergerät. Das sich verzehrende Licht der Kerze konnte als Sinnbild des Erlösers selbst, des „Lichtes der Welt“ (Joh 8,12) interpretiert werden und eignete sich als anschauliches Medium zur Christusverehrung, wie sie den Tageslauf beginnend und beschließend im Morgen- und Abendgebet nahe der Schlafstelle „in der Kammer“ praktiziert wurde. Nebenbei sind dies Tageszeiten, zu denen es häufig noch dunkel ist, und ohnehin Kerzenlicht nötig ist.

Weniger im meditativen als im aktiv heilbringenden Sinn zählten Stiftungen von Beleuchtungskörpern – von Stand-, Hänge-, Wandleuchter und Ampeln – sowie den jeweiligen

Leuchtmitteln (Öl, Wachs, Kerzen) seit jeher zu den gängigsten Opferpraktiken nicht nur im christlichen Kult. Die Bandbreite reicht von der großen Votivkerze bis zum alltäglichen Opferlicht, das einmal jährlich während der großen Kerzenweihe zu Mariae Lichtmeß in nötiger Zahl als Vorrat geweiht und mit nach Hause genommen wurde.⁸ Lichtstiftungen, Wachsspenden, Wetter- und Heiligenkerzen gelten bis heute als prophylaktische Abwender sämtlicher drohenden Übel sowie als hochwirksame Heilmittel im eingetretenen Notfall. Insofern wird man dem Umgang mit dem multifunktionalen Opfergut „Kerze“ gerade in der vorreformatorischen Glaubenspraxis des Alltags eine eminent wichtige Rolle zuweisen dürfen. Als regelmäßige Stiftung diente sie der Sicherung des eigenen Seelenheils wie dem der Angehörigen. Vor allem aber mußte sie zur Hand sein, wenn akutes Unheil drohte, und im vorliegenden Fall darf man den Wunsch nach einer festen Verbindung von Andachtsbild und Leuchter als Äußerung eines Bedürfnisses nach ergonomischer „Handlichkeit“ solcher alltäglichen, devotionalen Glaubenspraktiken interpretieren. Marienverehrung vor Bildern wurde dem Laien nachdrücklich empfohlen, etwa von dem prominenten Prediger Geiler von Kaisersberg in seinen „Vier schönen Predigten von unser lieben Frauen“ im Jahr 1512: „*Sy ist auch ein helfferin in allen nöten, zu ußtrack in allen dingen. Darum solltū Mariam eeren. Wa du für ir bildung gost [wenn du vor ihr Bild gehst], so sprich: O heilige Maria bitt got für mich, oder neig dich vor ihr bildung und dergleichen. Biste ein priester so bett yr alle Tag ein curß. Biste ein Ley so bit ir ein rosenkranz.*“⁹ Kritisch weist Erasmus von Rotterdam in den selben Jahren auf die Gefahr einer allzu schematischen, heuchlerischen Marienverehrung hin, indem er das Beispiel des Kerzenspendens anführt: „*Wie viele sieht man der jungfräulichen Mutter Gottes ein Kerzchen aufstecken, und zwar am hellen Tage, wo das gar keinen Zweck hat! Wie wenige aber sieht man bestrebt, in Keuschheit, Demut und Freude an den himmlischen Gütern ihr nachzuleben!*“¹⁰

Erasmus' Tadel jener kerzenanzündenden Zeitgenossen gemäß, lassen sich auch in Inneneinrichtungen nördlich der Alpen entsprechende Andachtsbilder im Set mit Beleuchtungseinrichtung dargestellt finden. Bereits in den frühesten authentischen Interieurs des 15. Jahrhunderts sind sie an Zimmerwänden oder auf Kaminsimsen in enger Verbindung mit Leuchtern anzutreffen, changierend zwischen Zimmerschmuck und Kultbild arrangiert, und um einen oder mehrere schwenkbare Armleuchter ergänzt. So akzentuiert bereits Robert Campin, der „Meister von Flémalle“, auf seinem 1438 datierten Werl-Altar die Kleinplastik eines Gnadenstuhls in der Kammer der heiligen Barbara mit einem Wandleuchter. In Campins Brüsseler Verkündigungsszene sind an identischer Stelle über dem Kamin gleich zwei Leuchter angebracht, zwischen denen ein Holzschnitt des heiligen Christophorus an der Wand haftet.¹¹ Man wird jedoch vermuten dürfen, daß der Nürnberger Bestellerin ein ganz bestimmter italienischer Bildtyp vor Augen schwebte, der in dieser Form im deutschsprachigen Raum nicht gebräuchlich war und nur als Import

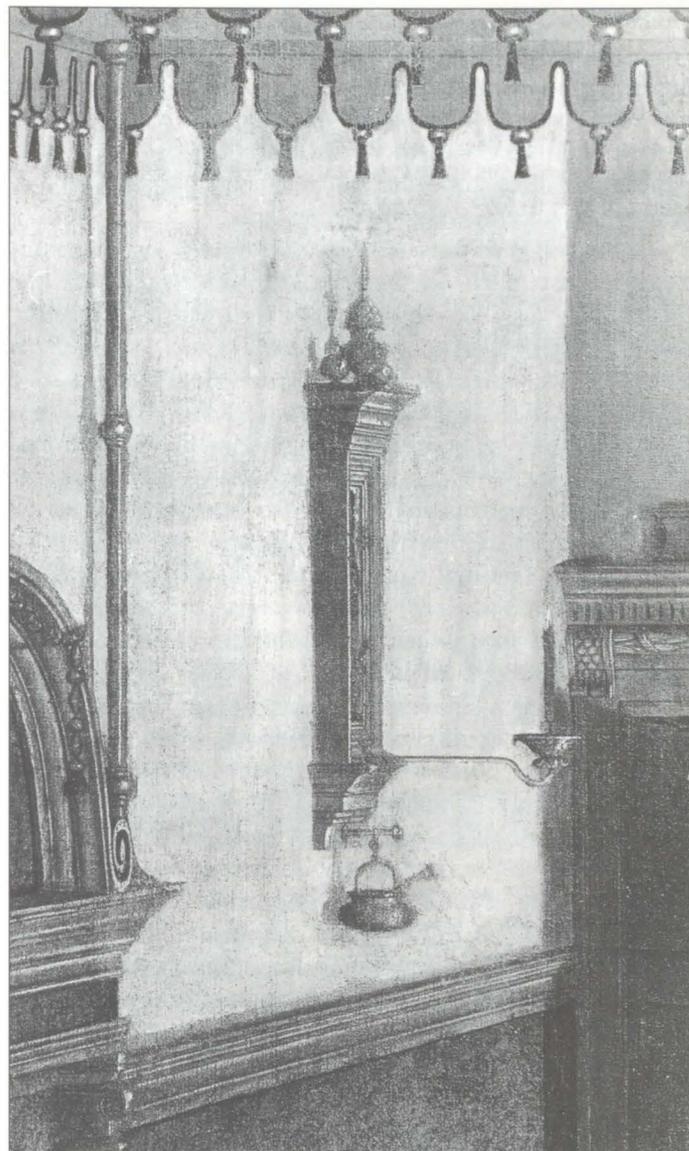


Abb. 3 Gemälde mit Leuchter und Weihwasserkessel. Detail aus Abb. 2

kursierte. So stellt sich abschließend die Frage nach der konkreten Form jenes „Margenpilds“ mit Leuchter.

Der Begriff ist unspezifisch. In der Terminologie der Zeit kann darunter zunächst jede Form der Mariendarstellung verstanden werden, sei es als Graphik, als Tafelbild, als Skulptur oder als Relief. Zwei Hinweise schließen ein Gemälde oder eine Skulptur allerdings mit großer Wahrscheinlichkeit aus: zum einen der angegebene Höchstpreis von zwei Gulden, zum anderen die Verfügbarkeit ähnlicher „Bilder“ unter den Waren des Nürnberger Schenk-Kram. Es darf bezweifelt werden, daß zum relativ niedrigen Preis von zwei Gulden ein Tafelgemälde oder eine geschnitzte Skulptur samt integriertem Leuchter zu kaufen war.¹² Als Schenk-Kram-Ware scheint es sich um eine Serienproduktion gehandelt zu haben, die – auf Vorrat in Italien produziert – im Norden kursierte. Zunächst wäre an eine Druckgraphik zu denken, die aber ungerahmt kaum einen

Leuchter „tragen“ konnte. Zu suchen gilt es nach einer dezidiert „italienischen“ Bildgattung, die es zu Beginn des 16. Jahrhunderts im oberdeutschen Kunstraum (noch) nicht gab, die relativ preiswert, serienproduziert und von einer Beschaffenheit war, welche den Vertrieb mit bereits befestigtem Leuchter erlaubte. An erster Stelle kommen hier oberitalienische Stuck- oder Terracottareliefs in Frage.

Zu den wichtigsten Innovationen der oberitalienischen Quattrocentokunst zählt die Entwicklung des illusionistischen Flachreliefs. Das mit Abstand populärste Darstellungsmotiv dieser neuen Bildform waren einschlägige „Madonne con Bambini“. Wenngleich man mit dieser Gattung zunächst die prächtigen Marmorausführungen eines Donatello, Verrocchio oder Rossellino verbindet, so ist die Mehrzahl der erhaltenen Exemplare in Form reproduktionsplastischer Abformungen auf uns gekommen: als Stuck- oder Terracottareliefs, seien sie ungefaßt, gefaßt oder als Majoliken erhalten. Mit gelegentlich abschätziger Tendenz hat man sie als Surrogate (Jakob Burckhardt), „Bildwiederholungen“ oder „Nachbildungen“ (Wilhelm von Bode, Leo Planiscig) der Marmororiginale betrachtet, und erst in jüngerer Zeit wurde versucht, dem Phänomen ihrer verbreiteten Wertschätzung nachzugehen, und ihre serielle Produktion zu diskutieren.¹³ Mit der Gattung entsprechender „rilievi di gessi“ liegt eine aktuelle, dezidiert italienische Andachtsbildgattung vor, die man sich zum einen als in Serie produziert sehr wohl auf einem außeritalienischen Markt vorstellen kann und die zum anderen preislich durchaus dem Wert von zwei Gulden entsprochen haben dürften. Zudem sind bis heute Exemplare mit integriertem Leuchter erhalten. So bewahren etwa die Städtischen Museen zu Udine die um 1480/1500 entstandene Terracottareplik einer Maria mit Kind nach einem Marmorrelief des Mino da Fiesole auf, der im unteren Rahmenbereich ein Messingleuchter eingefügt ist (Abb. 4).¹⁴

Katharina Imhoffs briefliche Bestellung nach Venedig trägt kein Datum. Im Repertorium des Imhoff-Archivs ist er ohne nähere Begründung auf das Jahr 1507 datiert, als sich der Empfänger Endres mehrere Jahre zur Ausbildung in Venedig aufhielt und von wo er erst 1509 nach Nürnberg zurückkehrte.¹⁵ Man würde den Brief also mit einiger Wahrscheinlichkeit auf diese Rückkehr nach Nürnberg beziehen dürfen, und ihn in die ersten Monate des Jahres 1509 datieren können, gäbe nicht eine Passage am Ende des Schreibens einen anderen Hinweis: Die Mutter Katharina erwähnt dort ein Ereignis, das eine Datierung auf den Tag genau erlaubt: Die „Fürerin“ habe „heute“ einen Sohn geboren, und sie, Katharina, hätte nun eine Sorge weniger. Bei der „Fürerin“ kann es sich nur um ihre Tochter Katharina Fürer (1494-1553), geborene Imhoff, handeln. Diese jüngere Schwester Endres' heiratete 1513 Christoph I. Fürer von Haimendorf. Vergleicht man nun Endres Imhoffs häufige und gut dokumentierte Venedigaufenthalte in Synkronopse mit den Geburtsdaten der zehn Söhne seiner Schwester, so kommt als jener „sun“, dessen Geburt den Brief gewissermaßen datiert, nur der erstgeborene Sigmund IV. Fürer in Betracht, der am 20. November 1513



Abb. 4 Nach Mino da Fiesole, Maria mit Kind, 1480/1500. Terracottarelieft mit im Rahmen integriertem Leuchter. Udine, Civici Musei

zur Welt kam. Onkel Endres arbeitet zeitgleich in Venedig und Aquila.¹⁶ Man wird das Schreiben der Mutter und Großmutter somit auf den 20. 11. 1513 datieren können.

Unbekannt bleibt, ob der Sohn den Bildwunsch der Mutter erfüllt hat. Jedenfalls verlief die Suche – etwa in einschlägigen Imhoff'schen Nachlaßverzeichnissen, wie der Kunstkammer von Katharinas Großneffen Willibald Imhoff – bisher erfolglos.¹⁷ Doch auch wenn das italienische Andachtsbild nie nach Nürnberg gelangte, bleibt die Bestellung bemerkenswert. Denn es ist keineswegs selbstverständlich, daß eine Nürnberger Patrizierin 1513 sehr genau wußte, was sich bei ihren italienischen Geschlechtsgenossinnen an sakralen Bildern „in den Kammern“ befand. Eine Italienreise der Nürnbergerin darf man ausschließen. Ihre Kenntnisse wird sie sich anhand von Berichten der reisenden Geschäftsleute ihrer Familie oder nahestehender Bekannter wie etwa Albrecht Dürer erworben haben. Zudem: Der Brief sagt deutlich, daß sich unter den Waren des Nürnberger Schenk-Krämers derartige Bilder befunden hatten, und wohl bereits auf Vorrat hergestellt durch Zwischenhändler verbreitet in Nürnberg zu erwerben waren. Katharinas Brief belegt somit nicht nur die detaillierte Wahrnehmung des internationalen Kunstgeschehens, sondern

auch die internationale Verfügbarkeit entsprechender Erzeugnisse. „Margenbilder“ samt Leuchter hätte es als Darstellungen mit primär andachtsritueller Bildfunktion sicher auch vor Ort zu kaufen gegeben. Katharina legt jedoch Wert auf einen bestimmten, aktuellen, (modisch?) italienischen Typ. Hier wirft der Brief ein Licht auf den sich wandelnden, ästhetisch-repräsentativen Funktionsaspekt, der zunehmend neben der nur andachtstiftenden Bildfunktion an Bedeutung gewann. Ästhetische Kriterien, nicht zuletzt der künstlerischen Herkunft, beginnen die Wertschätzung zu dominieren.¹⁸ Und bereits wenige Jahrzehnte später wird ein internationalisierter europäischer Kunstmarkt eine nunmehr rein kennerschaftlich-ästhetisch motivierte Kundschaft mit entsprechender „profaner Sakralkunst“ bedienen.

Fotonachweis

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: 1.
 Venedig, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Venezia (Gallerie): 2, 3.
 Udine, Comune di Udine, Civici Musei e Gallerie di Storia e Arte, Fototeca: 4.

Anmerkungen

- 1 Zit. nach Christoph von Imhoff: Andreas I. Imhoff. Kaufmann, Vorderster Losunger. In: *Berühmte Nürnberger aus neun Jahrhunderten*. Hrsg. v. Christoph von Imhoff. Nürnberg 1984, S. 110-112. Zur Familiengeschichte vgl. allgemein: Helga Jähnel: *Die Imhoff, eine Nürnberger Patrizier- und Großkaufmannsfamilie: eine Studie zur reichsstädtischen Wirtschaftspolitik und Kulturgeschichte an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit (1351-1579)*. Diss. Würzburg 1951; dort wird die Briefautorin Katharina Imhoff als seinerzeit „schönste Frau Nürnbergs“ bezeichnet (S. 126); vgl. auch Christoph von Imhoff: *Handelsherrn und Kunstliebhaber*. In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, Bd. 62, 1975, S. 1-42, hier S. 29.
- 2 Germanisches Nationalmuseum, Historisches Archiv, Imhoff-Archiv, Bestand I, fasc. 13, Nr. 6; gefalteter Briefbogen mit Siegelresten, unidentifiziertes Wasserzeichen, Feder; Blattformat 30,5 x 22 cm; im Transkript wurden Eigennamen groß geschrieben und Interpunktion eingefügt.
- 3 Der Vorname Katharina ist in der Unterschrift abgekürzt, die Namensbezeichnung „hensin“, Hänsin, folgt gemäß den Konventionen der Zeit dem Vornamen des Ehemannes, Hans I. Imhoff (1461-1522), des Vaters des Andreas, mit dem Katharina (geborene Muffel) seit 1486 verheiratet war.
- 4 Vgl. „Marge, Mäрге, Merge“ für Maria in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. Bd. 6, bearb. von Moritz Heyne. Leipzig 1885, Sp. 1625.
- 5 Venedig, Gallerie dell' Accademia, Inv.Nr. 575; datiert „1495“.
- 6 Die Literatur zum Carpaccio-Zyklus hat dieses „Bild im Bild“ hinsichtlich des „Typus mit Leuchter“ noch nicht näher im Bezug zur venezianischen Andachtsbildkonvention untersucht. Zur allgemeinen Würdigung des Interieurs im „Traum der heiligen Ursula“ vgl. Françoise Bardon: *La peinture narrative de Carpaccio dans le cycle de St.^e Ursule. Memorie. Classe di scienze morali, lettere ed arti*. Vol. XXXIX – Fasc. IV. Venedig 1985, S. 59-60 und 151-154, mit der Beobachtung, daß entsprechende Marienbilder als Wandschmuck wie als Kultobjekt wohl häufiger die Schlafräume des dortigen Patriziats schmückten; man vgl. etwa die dominante Tavola einer „Maria mit Kind“ unter dem Interieur des Seitenbildes der „Gesandten“ im vorliegenden Ursula-Zyklus (Bardon, Abb. 4 und S. 60).
- 7 Ronald G. Kecks: *Madonna und Kind. Das häusliche Andachtsbild im Florenz des 15. Jahrhunderts*. Berlin 1988, bes. S. 18-32, Abb. 1-33 (zu den Bild- und Textquellen). Vgl. zu Bild-Leuchter-Kombinationen die Abb. 3, 5, 14, 20, sowie Gemälde- und Relieffrahmen mit Leuchtern bzw. Befestigungsspuren von Leuchtern auf Abb. 50, 75a, 103a ebenda.
- 8 Vgl. hierzu Reinhard Büll: *Wachs und Kerzen in Brauch, Recht und Kult. Zur Typologie der Kerzen*. (= *Vom Wachs. Hoechster Beiträge zur Kenntnis der Wachse*. Bd. 1, Nr. 10/11) Frankfurt 1970, S. 915-917. Vgl. vom selben Autor: *Zur Phänomenologie und Technologie der Kerze unter besonderer Berücksichtigung der Wachskerze* (= *Vom Wachs, wie oben*, Bd. 1, Nr. 8/1) Frankfurt 1965, S. 635-644.
- 9 Zit. nach Hermann Siebert: *Beiträge zur vorreformatorischen Heiligen- und Reliquienverehrung* (= *Erläuterungen und Ergänzungen zu Janssens Geschichte des deutschen Volkes*. Hrsg. v. Ludwig Pastor, Bd. VI,1). Freiburg im Breisgau 1907, S. 17-18.
- 10 Aus Erasmus' 1509-1511 verfaßtem „Lob der Torheit“, zit. nach Klaus Schreiner: *Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin*. München-Wien 1996, S. 277-278. Vgl. ebenda die ausführlichen Quellen zu Marienbildern in der persönlichen Frömmigkeitspraxis des späten Mittelalters, S. 264-279.
- 11 Vgl. die Abbildungen bei Dagmar Regina Täube: *Zwischen Tradition und Fortschritt: Stefan Lochner und die Niederlande*. In: *Stefan Lochner. Meister zu Köln. Herkunft-Werke-Wirkung*. Ausst.Kat. hrsg. v. Frank Günter Zehnder. Köln 1993, S. 55-67, hier: Abb. 1 und Abb. 3.
- 12 Ein besonders preiswertes Gemälde („Marienbild“) bot etwa Albrecht Dürer 1508 dem Jakob Heller in Frankfurt zum Sonderpreis von 25 fl an, der Maler betont allerdings, es sei mindestens 50 fl wert (Hans Rupprich: *Dürers schriftlicher Nachlaß*. Hrsg. v. Hans Rupprich. Bd.1. Berlin 1956, S. 66-68). Das Gemälde konnte bis heute nicht identifiziert werden, vgl. Fedja Anzelewsky: *Albrecht Dürer: Das malerische Werk*. 2 Bde. Zweite, neu bearb. Auflage. Berlin 1991, Nr. 106v.
- 13 Kecks (wie Anm. 7), S. 140-150. Vgl. auch Thomas Eser: *Hans Daucher. Augsburgs Kleinplastik der Renaissance*. München-Berlin 1996, S. 54-55.
- 14 Die um 1480 entstandene Marmorvorlage Minos befindet sich im New Yorker Metropolitan Museum.
- 15 In seinen eigenhändig verfaßten Memoiren gibt Endres an, am 30. September 1504 in Venedig angekommen zu sein. Ununterbrochen blieb der junge Mann dann bis zum 22. April 1509 in Oberitalien und traf am 6. Mai wieder in Nürnberg ein (vgl. hierzu Johannes Müller: *Die Geschäftsreisen und die Gewinnanteile Endres Imhofs des Älteren*. Mit einer Beilage: Bericht E. Imhofs über seine Reisen von 1504-1525. In: *Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, Bd. 13, 1916, S. 153-179, hier S. 173-174). In Venedig hatte Endres trotz seines jugendlichen Alters das Amt des Kassenwartes für den St.-Sebaldis-Altar in der Kirche S. Bartolommeo inne, deren jährliche Ein- und Ausgabenabrechnung er für die Jahre 1506/1507/1508 eigenhändig vor Ort vornahm (Germanisches Nationalmuseum, Historisches Archiv, Imhoff-Archiv, Bestand I, fasc. 19, Nr. 20: Des heyligen peychtigers Sant Seboltz von Venedig püchlein. Vgl. G. Freiherr von Kress: *Die Stiftung der Nürnberger Kaufleute für den Skt. Sebaldsaltar in der Skt. Bartholomäuskirche zu Venedig*. In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, Bd. 11, 1895, S. 201-211).
- 16 Vgl. Endres' Itinerar bei Müller (Anm. 15), S. 176 mit der Genealogie bei Johann Gottfried Biedermann: *Geschlechtsregister des hochadelichen Patriciats zu Nürnberg etc.* Bayreuth 1748, Taf. 370 und 371.
- 17 Vgl. Horst Pohl (Bearb.): *Willibald Imhoff, Enkel und Erbe Willibald Pirckheimers*. Hrsg. vom Stadtarchiv Nürnberg. Nürnberg 1992. Zwar befand sich in Willibalds Sammlung ein Portrait der „Hensin Imhoff“ „von Wasserfarb“, sowie eine „grosse Venedische Madonna, Wasserfarbe“, letztere wurde aber erst 1574 erworben; vgl. ebenda S. 83, 235.
- 18 Vgl. die Ausführungen und Beispiele zu diesem Prozeß bei Henk van Os: *The art of devotion in the late Middle Ages in Europe. 1300-1500*. Amsterdam 1994, S. 130-132.