

THOMAS ESER

## Ein Leuchter, drei Rätsel, ein Kartenspiel

### Nürnberger Kunst in Italien

Aus italienischer Perspektive ergab der spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Blick nach Norden ein ambivalentes Bild. Zwischen 1400 und 1600 galten den Italienern die deutschen Verhältnisse in all jenem als altmodisch, was man mit einem modernen Begriff unter »Kultur« verstehen würde. Die Staatsführung, die Geschäfts- und Kriegstüchtigkeit und das Rechtswesen, alles, was man damals unter einem »Guten Regiment« verstand, betrachteten italienische Kommentatoren hingegen als überaus lobens- und nachahmenswert. Zwar seien die Deutschen recht unflexibel, und eher passe sich ein Italiener den dortigen Sitten und Moden an, als umgekehrt ein Deutscher den südlichen, schreibt 1444 Enea Silvio Piccolomini<sup>1</sup>, doch hatte schon der antike Autor Tacitus in seiner »Germania« die Sittlichkeit der »Barbaren« bewundert<sup>2</sup>. Um 1500 hält Niccolò Machiavelli die Rechtschaffenheit und den Gemeinschaftssinn der Deutschen für vorbildliche Tugenden, die ihm gleichsam genetisch bedingt erscheinen<sup>3</sup>. Besonderer Respekt wurde den technischen Leistungen deutscher Ingenieurs- und Handwerksprodukte entgegengebracht. Bei den Deutschen »werde nichts verdorben«, heißt es im 16. Jahrhundert in Venedig. Ein anderer Venezianer kommentiert das Phänomen deutscher Wertarbeit hingegen abfällig: Ihm taugen die Deutschen nur zu den »artes mechanicae«, also den technischen Künsten<sup>4</sup>.

Mit gewisser Ignoranz wurden die nordalpinen Leistungen im Bereich der Kunst kommentiert. Dabei unterscheidet der italienische Kommentator geflissentlich zwischen den »Deutschen« und den individuellen Leistungen einzelner Künstler. Albrecht Dürer erfuhr im allgemeinen große Wertschätzung. Dass er aus Nürnberg stammte, war jedoch kaum bekannt. Vasari nennt ihn Mitte des 16. Jahrhunderts einen Antwerpener, der, hätte er in der Toskana gelebt, der beste Meister des Kernlandes der Renaissance geworden wäre. Die Deutschen verstünden

sich nicht auf die Aktdarstellung, bemängelt er weiter, was nicht überrasche, da sie hässliche Körper haben<sup>5</sup>. Ein gutes Jahrhundert später relativiert Vasaris Landsmann Filippo Baldinucci diese Kritik: In der Tat hätten die Deutschen lange Zeit Probleme mit der Darstellung des idealen menschlichen Aktes gehabt, weil das »helle Licht der Kunst dort nicht sehr leuchte«. In prächtigen Kleidern hingegen seien sie die schönsten Menschen der Welt<sup>6</sup>.

Im fokussierten Blick Italiens auf Nürnberg mag Ulrich von Huttens Spruch von der »einäugigen Stadt« als typisch gelten, in Nürnberg viel zitiert, und voller Doppeldeutigkeit. Unter den Venezianern, so Hutten an Willibald Pirckheimer im Oktober 1518 aus der Lagunenstadt, kursiere das geflügelte Wort: »Alle deutschen Städte sind blind, nur Nürnberg sieht – auf einem Auge«. Dies sei bemerkenswert, da die Italiener »die doch so leicht keinen Deutschen loben,« immerhin Nürnberg halbwegs Akzeptanz entgegenbrächten<sup>7</sup>. Institutionelle wie auch persönliche Kontakte Nürnbergs mit Italien und von Nürnbergern zu Italienern lassen sich bereits im 14. Jahrhundert fassen. Wiederum ist es ein venezianischer Kommentar, der Nürnbergs kometenhaften Aufstieg zur Handelsmetropole beleuchtet: Als sich 1347 ein kurzer, aber heftiger Handelskrieg zwischen beiden Städten entwickelte, klagt ein venezianisches Senatsschreiben Nürnbergs Dankbarkeit ein und bemerkt spitz: Nur durch den Handel mit Venedig seien die Nürnberger »gewissermaßen aus dem Nichts zu größten Reichtümern gelangt«<sup>8</sup>. Bald darauf waren Nürnberger Kaufleute die ersten, denen man im »Fondaco dei Tedeschi«, dem Kaufhaus der Deutschen, eine feste Kammer zu dauernder Benutzung überließ. Erster Pächter war 1377 der »magnus mercator« Marcus Mendel, dessen Familie ein lukratives internationales Fernhandelsunternehmen führte<sup>9</sup>. Bald darauf besaßen Nürnberger Unternehmen auch andere Handelsstützpunkte auf italienischem Boden<sup>10</sup>. Die Imhoff etwa hatten



im frühen 16. Jahrhundert bereits Niederlassungen in fünf italienischen Städten aufgebaut, in Venedig, Aquila, Messina, Neapel und Genua. Seit dem frühen 15. Jahrhundert lernten Nürnberger Kaufmannsöhne in der Regel längere Zeit in solchen italienischen Niederlassungen ihrer Familien oder Verwandten, darunter Jungunternehmer aus den Häusern der Kress, Scheurl, Haller, Praun<sup>11</sup>, Rieter, Behaim oder Tucher.

Wer die Laufbahn als Geistlicher, Jurist oder Mediziner einzuschlagen gedachte, studierte an den Universitäten in Pavia, Padua oder Bologna<sup>12</sup>. Bereits halbwüchsige Nürnberger schickte man in der Dürer-Zeit auf Bildungsreise nach Italien. So musste etwa der später hochgeschätzte Pädagoge Johannes Cochlaeus von 1515–1517 die drei Neffen Willibald Pirckheimers auf Italien-Tour begleiten. Früh konnten Nürnberger Studenten und Geschäftsleute in Italien auf Produkte ihrer Heimatstadt treffen. Vor allem Metallwaren jedweder Qualität und Preislage wurden seit dem 14. Jahrhundert dorthin verhandelt. Das »Numera-Puchlein« des Nürnberger Kaufmanns Georg Kress beschreibt im Februar 1507 den Inhalt von fünf Fässern nach Mailand exportierter Erzeugnisse der Stadt, darunter 2 Balkenwaagen, 2 Gießfässer, 6 Armbrustwinden, 20 Schachteln Spiegelglas, 28 Altarleuchter, 36 Beckenschlagerschüsseln, 142.000 Paternosterkugeln und 160.000 Messingringe<sup>13</sup>. Nürnberger Beckenschlagerschüsseln des 16. Jahrhunderts finden sich noch heute in diversen Kirchenschätzen Kalabriens, insgesamt 24 Nürnberger Öllampen diverser Nürnberger Werkstätten des 17. und 18. Jahrhunderts schmücken noch heute die Seitenschiffkapellen von Santa Maria in Organo zu Verona, während die Instrumente, die der Nürnberger Posaunenbauer Hans Neuschel um 1515 für Papst Leo X. nach Rom lieferte, verloren sind<sup>14</sup>.

Als imponantes Zeugnis des messingverarbeitenden Nürnberger Kunsthandwerks südlich der Alpen hängen seit dem 17. Jahrhundert zwei gewaltige Kronleuchter im Chor des Domes zu Bozen (Kat. 3). Ihre Größe und ihr Typus legen nahe, dass sie Nürnberger Arbeiten sind. Gemäß der lokalen Tradition und der älteren Kunstgeschichte besitzt einer der beiden Leuchter, die sogenannte »Schneiderkrone«, in ihrer Signatur einen deutlichen Hinweis auf die Nürnberger Herkunft: SEBASTIAN

DENNER 1675 IN NÜRNBERG FEZIT, sei sie signiert<sup>15</sup>. Ein kleiner herzförmiger Schild mit den Meisterinitialen »SDN« ergänzt den Herkunftsnachweis. Stiftende Instanz war angeblich die Bozner Schneiderzunft, deren Patrone St. Sebastian und St. Rochus die figürliche Schaftbekrönung bilden. Beide Leuchter bestehen aus Dutzenden von Einzelteilen. Trotz der Größe ließen sich entsprechende »Kronen« zerlegt recht einfach transportieren und am Bestimmungsort montieren<sup>16</sup>. Ihr Wert bemaß sich neben dem beträchtlichen Materialwert nach der Passgenauigkeit und Symmetrie der Teile, wobei die Nürnberger Rotschmiedewerkstätten effizient Kostbares und Funktionales herzustellen vermochten. Insbesondere ihre Fähigkeit, das Messing äußerst dünn auszuarbeiten und abzdrehen, kam dem Kundeninteresse entgegen. Bei gleichem Materialverbrauch konnten damit größere und prächtigere Stücke entstehen. Auch in Nürnberg war man sich des Prestigeproduktes »Leuchter« bewusst: Im frühen 17. Jahrhundert begingen die Nürnberger Rotschmiede am Johannstag ihren »Gassentanz«, wobei »schöne große messingne Leuchter von künstlicher, subtiler, durchbrochener Goldschmiedsarbeit« zum Verkauf auf den Nürnberger Gassen ausgehängt wurden, »deren mancher um 200, ja sogar 300 Gulden verkauft wurde«<sup>17</sup>. Im Nürnberger Stadtbild waren die hochwertigen Produkte präsent, und italienische Besucher kauften sie: »El signore lassò ordine di farse horiloggii, altre cose de ferro et de octone che ascendevano ad bona summa de ducati« – der Herr bestellte Uhren und andere Sachen aus Eisen und Messing, und gab eine beträchtliche Summe an Dukaten dafür aus, vermerkte Antonio de Beatis 1518 in seinem Reisetagebuch über eine Nürnberger Einkaufstour seines Dienstherrn, des Kardinals Luigi d’Aragona. An solchen italienischen Kunden scheint den Nürnbergern viel gelegen zu haben. In der kurzen Vita des Goldschmieds Ludwig Krug, eines Zeitgenossen Albrecht Dürers, versäumt der Nürnberger Künstlerbiograph Johann Neudorffer um 1540 nicht, dessen besondere Wertschätzung durch die Italiener zu erwähnen: »Was er aber in Stein, Camel [in Kameen], und Eisen schnitt, das war auch bei den Walhen [Wälschen, Italienern] löblich«<sup>18</sup>.

Im folgenden wird von drei Nürnberger Kunstwerken die Rede sein, die allesamt von höchster Qualität in ihrer



Kat. 3

Kronleuchter der Bozner Schmiedezunft, Sebastian Denner, 1675. Bozen, Dom und Propsteikirche Mariae Himmelfahrt

Gattung und Zeit sowie von Nürnberger Herkunft sind. Unmittelbar nach ihrer Anfertigung gelangten sie in italienischen Besitz. Bei allem Wissen, das die Kunstgeschichte zu ihrer Interpretation angehäuft hat, sind die Hintergründe dieser drei Kunsttransfers bis heute alles andere als geklärt, und immer wieder wurde mit persönlichen Kontakten von Nürnbergern nach Italien und vice versa argumentiert. Die Forschungsgeschichte zur »Nürnberger Kunst in Italien« darf somit auch als ein Paradebeispiel für die kunsthistorische Thesenbildung anhand wirtschaftshistorischer, biographischer und prosopographischer Fakten gelten: Wer kannte wen und wer konnte wem die Stücke vermitteln.



Kat. 3

## GRENZEN VERGLEICHENDEN SEHENS

### Die Paduaner Navicella und das Schlüsselfelder Schiff

«Una nave darzento con la vella et Albori tri con la cheba et homeni armadi drento con Il suo pedone darzento et Unarma con una aquila con littere I.F.N. pesa marche quindese.» – Ein silbernes Schiff mit dem Segel und drei Bäumen mit Wurzelstock und bewaffneten Menschen darin, mit seinem silbernen Sockel und einem Wappen mit einem Adler und den Buchstaben I.F.N., es wiegt 15 Mark<sup>19</sup>. Sachlich hat ein Paduaner Inventarisator 1548 jenen silbernen Nürnberger Tafelaufsatz in Schiffsfeldform beschrieben, der sich bis heute in der Schatzkammer der Basilika des heiligen Antonius zu Padua befindet (Kat. 4)<sup>20</sup>. In einem späteren Inventar des Jahres 1765 ergriff den Schreiber Emotion: Die »nave d'argento« sei »di bellissimo lavoro«. Einer seiner Vorgänger wiederum gab 1574 dem Schiff den Kosenamen »Navicella«, Schiffchen<sup>21</sup>, und beobachtete mit dem Hinweis, es sei »con tutti gli attrezzi« – mit allen Gerätschaften – ausgestattet, jene ungewöhnliche Detailtreue, die das Schiffchen zu einem der herausragenden Werke europäischer Goldschmiedekunst der Spätgotik macht. Nur das Adlerwappen mit seinen mysteriösen Lettern I.F.N. sucht man heute an der erzählerischen Silberminiatur vergeblich. Mit ihrem Anspruch auf Naturtreue braucht sie den Vergleich mit dem berühmten nordalpinen »Realismus« altniederländischer Malerei oder früher deutscher Kupferstichkunst nicht zu scheuen. Als Goldschmiedearbeit zeigt sie diesen nordischen Verismus allerdings in einem Medium, das seine Umsetzung ungleich aufwendiger macht als Malerei und Graphik.

Der unbekannte Goldschmied schuf das Modell eines zeitgenössischen, hochseetauglichen Dreimasters, wie er sowohl an nordeuropäischen Küsten als auch im westlichen Mittelmeer um 1470/1500 unterwegs war<sup>22</sup>. Es besitzt drei motivische Ebenen: eine dekorative, eine symbolische oder vielleicht auch heraldische und eine naturalistische. Dekorativ ist der feine Akanthusblattbesatz mit Vögelchen unter Reling, Heck- und Bugkastell, ein typisches Ornament der Zeit um 1450–1510. Als symbolisch oder heraldisch muss man die heute nur noch zwei –



**Kat. 4**  
Tafelaufsatz in Form eines Silberschiffes, »Navicella«, um 1490/1500.  
Padua, Basilica di S. Antonio, Museo Antoniano

ehemals drei – entwurzelt Bäumchen mit Schmucksteinen im Geäst bezeichnen, die auf dem Deck des Seglers stehen, wo sie nichts zu suchen haben. Auch der Fuß mit seinem kecken, gekrönten Meerweibchen, das nicht auf Meereswellen reitet, sondern auf einem Felsboden sitzt, dürfte als erklärender, bildlicher Subtext zu lesen sein. Das etwas jüngere Silberschiff des Victoria and Albert Museums, das »Brughley Nef«, besitzt als Fuß eine bäuch-

lings liegende, in Fahrtrichtung sich aufrichtende, einschwänzige Meerjungfrau, die allerdings auf Meereswellen schwimmt<sup>23</sup>.

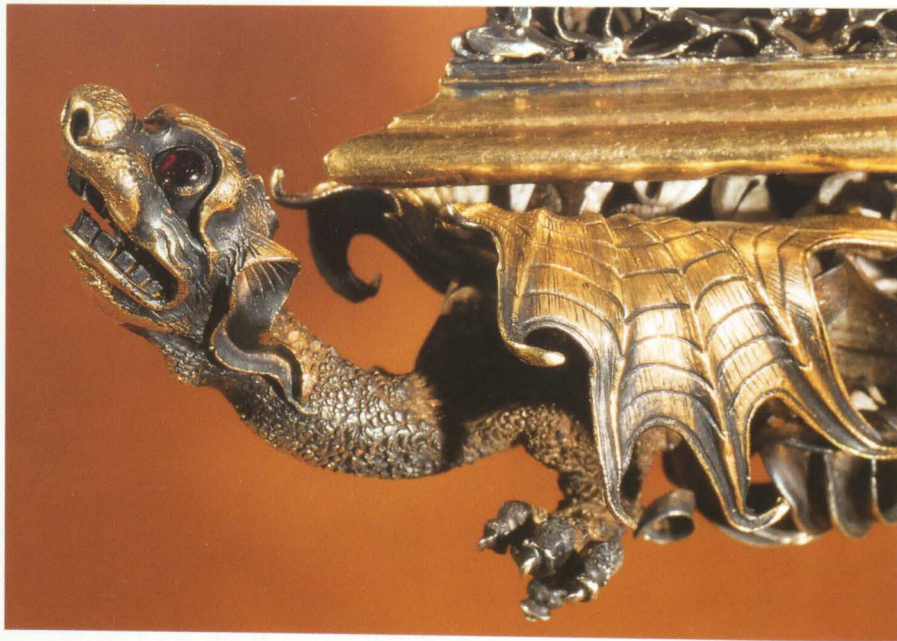
Primär ist die Navicella ein überaus dokumentarischer-zählerisches Kunstwerk. Mit großer Präzision und bildnerischem Aufwand schildert ihr Meister, wie ein großes, seetaugliches Schiff um 1500 beschaffen war und welchen Tätigkeiten die Menschen nachgingen, die auf ihm

segelten. Drei Personengruppen sind zu Gange: zum einen die Besatzung, vor allem Matrosen, die das Schiff zum Auslaufen fertig machen, während der Kapitän am Kastell des Hecks mit einer Seekarte erscheint. Die zweite Gruppe bilden recht viele geharnischte Soldaten. Im Korb des Hauptmastes stehen sie in etwas kleinerer Gestalt, während vier in voller Harnischmontur mit den um 1490 zeitypischen Helmen mit Nackenschutz und langen Hellebarden am Bug wachen. Eine dritte Gruppe ist durch die Fenster des Heckaufbaues zu erkennen. Mehrere Passagiere warten dort auf die Abfahrt. Offensichtlich ist kein reines Handelsschiff dargestellt, sondern auch ein Passagierschiff, wie es etwa von Venedig aus mit Jerusalem-Pilgern regelmäßig ins südliche Mittelmeer aufbrach.

Naturalistisch sind nicht nur die 35 ungemain fein gearbeiteten, wenige Zentimeter hohen Figürchen, die Takelagen, Anker und sonstigen Gerätschaften an ihren jeweiligen Orten wiedergegeben. Der Goldschmied legte auch Wert auf die Materialität des Baustoffes Holz, dessen Maserung in die Bordwände, in die Bohlen des schwer sichtbaren, inneren Deckbodens und in die Felderungen der Türen zum Heckkastell graviert wurde. Gehörig irri-

tierend ist dabei ein thematischer Kontrast: Mitten in diesem realistischen Schiffsmodell mit seinem authentischen Personal stehen zwei seltsame Bäume mit Perlenfrüchten in Schmucksteinfassung. Die winzigen Zapfenlöcher des heute fehlenden dritten Baumes sind im Deckboden noch sichtbar. Die Bäume wachsen nicht aus dem Frachtraum, sondern stehen ausgewurzelt auf dem Deck. »Albori tri con la cheba« – drei Bäume mit dem Wurzelstock – schrieb der Inventarisator 1548, ohne sich beneidenswerterweise mit der Interpretation dieser drei Wurzelbäumchen aufhalten zu müssen.

Für Nürnberg als Herstellungsort gibt es weder am Paduaner Schiff selbst, noch in den alten Paduaner Inventaren den geringsten Hinweis<sup>24</sup>. Erst in Analogie zu einem in Nürnberg verbliebenen Pendant jener Navicella tritt deren Nürnberg-Bezug zu Tage und wirft die Frage zur Verbringung der Navicella nach Italien auf. 1875 wurde im Germanischen Nationalmuseum ein silberner Tafelaufsatz in Schiffsform aus dem Besitz der Schlüsselfelder Familienstiftung als Leihgabe deponiert (Kat.5). Dieses gänzlich vergoldete, Schlüsselfelder Schiff genannte Modell entwickelte sich schnell zum populärsten



Kat. 4  
Tafelaufsatz, Detail



Kat. 4



Kat. 4

Goldschmiedewerk des Museums. Es besteht als szenenreiche Miniatur aus teurem Material aufgrund derselben Qualitäten, die auch das Paduaner Stück auszeichnen. Eine voneinander unabhängige Entstehung der beiden Schiffe gilt inzwischen als ausgeschlossen<sup>25</sup>. Bereits der Blick auf die originelle figürliche Darstellung des Meerweibchens als Stützfigur am Fuß legt diese Beziehung fest. Auch der Schiffstyp stimmt überein, und zudem, vielleicht gravierender, die gestalterische Intention, das Miniaturgefährt mit lebendigem, authentisch agierendem Personal zu bevölkern. Im Zuge der jüngst erfolgten Restaurierung der Navicella erwies sich auch eine funktionale Parallele: Der gesamte Deck- und Aufbaubereich beider Schiffe lässt sich abnehmen, so dass der Rumpf als Gefäß dienen kann<sup>26</sup>.

Über Herkunft und Auftragsumstände des Nürnberger Schiffes weiß man, anders als bei der Navicella, recht viel. Es hat eine lückenlose Provenienz und zeigt deutlich das Beschauzeichen der Nürnberger Goldschmiede auf dem Focksegel. Es ist immer in Nürnberg und Augsburg geblieben, sein Futteral trägt das Datum »1503«. Das Wappen der Schlüsselfelder am Banner des Fockmastes vervollständigt die Daten zur Lokalisierung und zum patrizisch-städtischen Eigentümerumfeld. Als Auftraggeber gilt heute der Montanunternehmer und Großkaufmann Matthäus Landauer, der es seinem Neffen Wilhelm Schlüsselfelder hinterlassen haben soll<sup>27</sup>.

Ganz anders die Navicella, die zwar seit 1542 im Tesoro des »Santo« nachzuweisen ist, aber kaum von Anfang an hierfür bestimmt war, da ihre Inventarisierung in Padua erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts einsetzt. Sie ist sicher nicht nach 1510, sondern wohl eher noch im späten 15. Jahrhundert entstanden und muss sich mehrere Jahrzehnte in anderem Besitz befunden haben. Gemäß der Weltbedeutung der Wallfahrtsstätte zum Grab des heiligen Antonius von Padua hat der Tesoro der »Basilica di San Antonio« seit dem 14. Jahrhundert unzählige wertvolle Stiftungen empfangen. Die zahlreichen Reliquiare, etwa mit der Zunge und dem Unterkieferknochen des populären Franziskaners Antonius von Padua, zeugen noch heute davon<sup>28</sup>. Die Navicella stellt in diesem Tesoro einen Fremdkörper dar, da nicht nur jeder Antonius-Bezug, sondern auch jedes sakrale Element fehlt. Als profaner



Tafelaufsatz konzipiert und benutzt, wurde sie anschließend zweckentfremdet und gelangte als Dotation nach Padua, wo man sie des Material- und Kunstwertes wegen offensichtlich gerne annahm<sup>29</sup>.

Der auffälligste Unterschied zwischen beiden Schiffen ist zunächst die Größe: Das Schlüsselfelder Schiff ist etwa ein Viertel größer als das Paduaner und damit nach damaligen Kriterien wertvoller. Die Schiffe segeln in entgegengesetzte Richtungen. Das Schlüsselfelder Schiff scheint etwas jünger zu sein: Der spätgotische Akanthus ist an den untersten Fußbereich verdrängt, und die spätgotisch geharnischten »Wächter« der Navicella sind durch bewaffnete Matrosen ersetzt. Die naturalistische Schilderung der Schiffsbesatzung, wie sie auf dem Paduaner Schiff vorherrscht, wird beim Schlüsselfelder um sittenallegorische Momente ergänzt: Kartenspieler, ein Liebespaar, Zecher, ein Narr und ein unflätig sein Geschäft verrichtender Matrose wollen auf das zügellose Bordleben hindeuten. Dieser Schlüsselfelder Meister verzichtet auch auf die Gravur der Holzmaserung, seine Figuren sind um einiges gröber, allerdings auch aktiver, sowie polychrom gefasst. Das bisweilen kleinlich Minutiöse der Navicella ist beim Schlüsselfelder Schiff um dramatische, aber auch fiktive Elemente erweitert. Letzteres ist mehr Gefäß als Miniatur und scheint die motivischen Grundlagen des kleineren Exemplars zu optimieren und zu erweitern. Die Abhängigkeit beider Schiffe voneinander vorausgesetzt, scheint eine ältere Entstehung der Navicella wahrscheinlich<sup>30</sup>, die somit in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahr-



Abb. 10 Allianzwapen Pirkheimer – Rieter, Albrecht Dürer, Holzschnitt, 1504, Ausschnitt

hunderts angefertigt wurde und dem Schlüsselfelder Schiff als Anregung diente<sup>31</sup>.

Um die Verbringung der Navicella nach Italien zu klären, müsste man näheres über ihre Fertigung und ihren Nürnberger Besitzer in Erfahrung bringen. Zwei Motive der Navicella scheinen als Hinweise auf einen ersten Eigentümer angelegt: zum einen die gewöhnlich Meerweibchen oder Najade genannte Trägerfigur, die jedoch – für Meerwesen ungewöhnlich – nicht auf Meereswellen, sondern auf steinigem Grund sitzt und zudem eine Krone trägt, was ihr nicht zukommt. Am Schlüsselfelder Schiff trägt das Meerweibchen keine Krone. Zum anderen die zwei, ursprünglich drei, irritierend deplacierten, perlen geschmückten Bäumchen, die mit schlangentartig sich kräuselndem Wurzelwerk auf dem Deck des Schiffes stehen. Ihre eminente Bedeutung für die Interpretation des Schiffes liegt auf der Hand angesichts des ansonsten nie durchbrochenen realistischen Purismus der Navicella<sup>32</sup>, und schon 1548 fielen sie auf: »Albori tri con la cheba«, drei Bäume mit dem Wurzelstock, schrieb damals ein Paduaner in das Tesoro-Inventar. Hinweise zur Interpretation könnte die Heraldik bieten: Am 13. Oktober 1495 fand im Rathaus zu Nürnberg eine große Hochzeit statt zwischen dem 24jährigen Willibald Pirkheimer, gerade zurückgekehrt aus Italien, wo er vorwiegend in Padua studiert hatte, und Crescentia Rieter aus einer der reichsten Nürnberger Familien<sup>33</sup>. Das Pirkheimer-Wappen zeigt einen Birkenbaum mit freigelegtem Wurzelstock, das Wappen der Rieter ein gekröntes Meerweibchen. Trotz des frühen Todes seiner Gemahlin 1504 hat Pirkheimer auch als Witwer das Allianzwapen weiterverwendet. Vom ex libris bis hin zum Epitaph auf dem Johannisfriedhof lassen sich Rieterweibchen und Pirkheimerbäumchen kombiniert finden (Abb. 10)<sup>34</sup>. Hans Plattners Porträt der Barbara Pirkheimer von 1525 zeigt die Tochter Willibalds und Crescentias mit einer Halskette, deren goldene Glieder aus alternierenden Meerweibchen und Birkenbäumchen bestehen<sup>35</sup>.

Diese heraldische Analogie reicht aber wohl nicht aus, um die frühe Geschichte der Navicella zu klären. Zwar sind unter den insgesamt 57 Goldschmiedearbeiten in Pirkheimers Nachlassinventar von 1531 zahlreiche Schaugefäße mit dem Allianz-Wappen aufgeführt, ein



Kat. 5

Tafelaufsatz in Form eines Silberschiffes, »Schlüsselfelder Schiff«, um 1502/1503.  
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



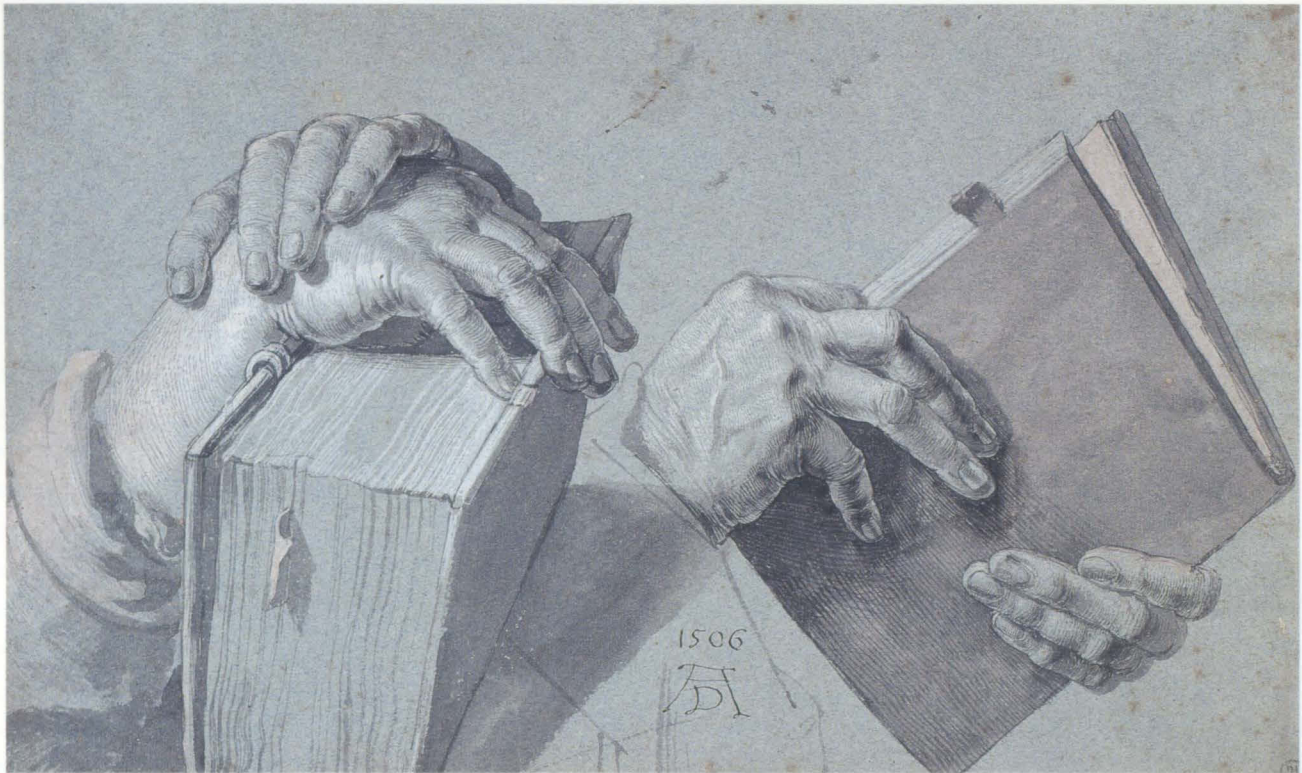
**Kat. 6**

Händestudie, Der zwölfjährige Jesus im Tempel,  
Albrecht Dürer, 1506.  
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Schiff ist jedoch nicht darunter<sup>36</sup>. In Padua gilt das Schiff bis heute als Motivbild eines Kapitäns oder Passagiers, der es nach glücklicher Seefahrt dem heiligen Antonius gestiftet haben soll<sup>37</sup>, vielleicht für eine glücklich überstandene Jerusalemfahrt<sup>38</sup>.

Bei aller Anschaulichkeit vermögen solche Thesen das Problem der unbekanntenen Erstverwendung der Navicella in den Jahrzehnten zwischen 1500 und 1540 nicht zu klären. Somit lassen sich bis auf weiteres die Indizien zu einer offenen Hypothese zusammenfassen: Die Navicella wurde zu profanen Zwecken für einen Nürnberger Auftraggeber um 1490 hergestellt. Sie wirkte dort als Vorbild für das Schlüsselfelder Schiff und seinen Auftraggeber. Die Schiffe sind somit Zeugnisse der sich gegenseitig stimulierenden Kultur patrizischer Repräsentation. Um 1530 schließlich gelangte das Schiff in den Paduaner Schatz der Basilika.

Anlass wird der persönliche Italienbezug eines Nürnbergers gewesen sein. Nicht nur Pirckheimer, sondern zahlreiche junge Männer aus Nürnberger Handelshäusern hatten eine intensive Italien-Bindung entwickelt, die Albrecht Dürer 1506 in die schwärmerischen Worte fasste: Hier, in Venedig, sei er ein »Gentiluomo«, ein Edelmann, und zu Hause werde ihn »nach der Sonne frieren«. Dürers Italophilie beruhte auf der großen Akzeptanz, auf die seine Werke in Venedig traf<sup>39</sup>. Der deutschen Kunst im allgemeinen widerfuhr eine solche Wertschätzung nicht – oder, um es mit Michelangelos Worten zu sagen: »Einzig und allein die Werke, welche in Italien entstehen, verdienen wahre Kunstwerke genannt zu werden.« Auch wenn das elitäre Urteil Michelangelo von einem Zeitgenossen in den Mund gelegt wurde, entspricht es einer verbreiteten italienischen Position<sup>40</sup>. Die Reaktion auf Dürers 1506 in Venedig gemaltes Tafelbild »Der zwölfjährige Jesus



**Kat. 6**

Händestudie, Der zwölfjährige Jesus im Tempel, Albrecht Dürer, 1506. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

unter den Schriftgelehrten« liefert ein anschauliches Beispiel für den Primat der italienischen Malerei bis in das 18. Jahrhundert hinein<sup>41</sup>. Obwohl das Bild »AD« signiert ist, klassifizierte es ein römischer Inventarisator 1739 als »Scuola Fiorentina«<sup>42</sup>. Zu diesem Dürergemälde haben sich im Germanischen Nationalmuseum zwei vorbereitende Zeichnungen erhalten (Kat. 6). Als graphische Meisterwerke höchsten Ranges spiegeln sie die Begegnung des Nürnbergers mit Italien im Materiellen wie im Ideellen wider. Friedrich Winkler, einer der besten Kenner der Dürerschen Handzeichnungen, zählt sie »zum Schönsten und Großartigsten«, was Dürer geschaffen habe<sup>43</sup>. Sie sind auf blauem, »venezianischem« Papier ausschließlich mit feinem Pinsel gezeichnet. Vor der farbigen, mitteltonig blauen Folie demonstriert Dürer von den tief dunkel lasierten Schattenzonen bis zu den glänzenden, gestrichelten Weißhöhungen, dass bei völliger Beherrschung der

beschränkten Mittel der Zeichnung eine umso wertvoller erscheinende Bilderzählung möglich ist. Der »Disegno«, der »gezeichnete Entwurf«, war damals der »Kultbegriff« der italienischen Kunsttheorie. Jenseits der bloßen Entwurfsskizze bezeichnet er die Fähigkeit, »Invenzione« und »Imaginazione«, künstlerische Idee und Vorstellungskraft, adäquat im Formalen wie im Thematischen realisieren zu können<sup>44</sup>. Vor allem die »redenden Hände« des zwölfjährigen Jesus, der seine Argumente aufzählt, sind mit ihrer Unmittelbarkeit geradezu ein Schulbeispiel für die höhere Bedeutung dieses Disegno-Ideals, und an kaum einem Bildmotiv ließ es sich besser demonstrieren, als an gestikulierenden Händen. Ein weiteres Nürnberger Händepaar löste entsprechendes Staunen weiter südlich aus: In Venedigs großer Konkurrenzmetropole Florenz, und nun nicht von einem Maler, sondern einem Bildhauer geschaffen.

## SCHATTENSPIELE

Der Florentiner Rochus des Veit Stoß und die Schemen seiner unbekanntem Auftraggeber

Um das Jahr 1907 bereiste der junge Lüneburger Kunsthistoriker Hermann Voss Italien. Seinen kennerschaftlichen Blick irritierten auf dieser Reise zwei hölzerne, lebensgroße Nürnberger Bildwerke in Florentiner Kirchen: ein Kruzifix in der Ognissanti-Kirche und ein heiliger Rochus in der Kirche zur Heiligsten Verkündigung an Maria, der Santissima Annunziata (Kat. 7). Die Florentiner Standorte von Kruzifix und Heiligem schienen Voss bemerkenswert. Angesichts der stilistischen Significa beider Bildwerke interpretierte er sie als Nürnberger Werke des Veit Stoß, und seine Zuschreibung an den berühmtesten Nürnberger Bildhauer blieb bis heute unwidersprochen<sup>45</sup>.

Dabei war der Rochus der Annunziata keineswegs unbekannt, allerdings als Stoß'sches Werk unerkant. In der Kunstgeschichte hatte er früh und prominent Würdigung erfahren: Schon 1568, kaum eine Generation nach seiner Anfertigung, schwärmte der italienische Maler und »erste Kunsthistoriker« Giorgio Vasari von der Holzskulptur als der besten der Welt: »bellissima sopra tutte l'altre che si veggia intagliata in legno«. Vasaris Beschreibung des Rochus ist ein Lobgedicht auf die bildhauerische Raffinesse der Skulptur, die als Paradestück für die seltene



Kat. 7

Überlegenheit außeritalienischer Kunst gelten könne<sup>46</sup>. Den fremden Künstlern, so Vasari, mangle es zwar an Kenntnissen des »Disegno«, wie ihn die Italiener beherrschen würden. Im handwerklichen Umgang mit dem Material, hier dem Holz, besäßen diese Fremden jedoch eine dermaßen hohe Könnerschaft in der Verfeinerung (sottigliezza), dass sie die Welt staunen machten. Dies könne man am besten an jenem Wunder aus Holz sehen, das der heilige Rochus in der Santissima Annunziata darstelle und den ein Meister »Janni franzese« gefertigt habe. Das Bildwerk sei so zerbrechlich (morbido) und sein Gewand so exzellent durchbrochen gearbeitet, dass es wie aus Papier gemacht erscheine und man nirgendwo etwas Wundervolleres zu Gesicht bekäme. Bart und Gesicht, Hände und Beine würden der Figur so hohe Perfektion verleihen, dass alle früheren und heutigen Betrachter ihr unbegrenztes Lob (sempre lode infinita) zollen würden. Zudem sei das Bildwerk »ohne Farbe und Bemalung«, und der Meister habe es nur durch Politur veredelt.

Die weiteren Jahrhunderte haben an dem Nürnberger »Wunder aus Holz« ihre Spuren hinterlassen, und Vasaris Lob ist heute nur noch in Grenzen nachvollziehbar. Wurmfraß hat in die Gesichtspartien Furchen gezogen, wobei vor allem die leicht niedergeschlagenen Augen, denen der Blick des Betrachters als erstes gilt, schweren Schaden erlitten. 1857 hat man die Skulptur mit einem steinfarbenen Ölfarbenanstrich überzogen, um sie den Marmorplastiken der Kirche optisch anzugleichen. Unter dessen Schutz fraß der Holzwurm, bis man die Ölfarbe um 1935 wieder entfernte.

Während andere deutsche Bildhauer Gewänder und Faltenbildung oft ins Phantastische steigerten und einen ornamental irrealen Knitter-, Ohren- oder Parallelfaltenstil in nicht existierenden Textilien zelebrierten, bleiben die Gewänder der von Stoß gearbeiteten Figuren immer der Darstellung tatsächlichen, feinen Stoffes verpflichtet. Allenfalls die bewegte Stoffmenge von höchster Komplexität ist erfunden. Doch schon deren dramatisches Wallen sucht Stoß stets im Einklang mit tatsächlichen Gewandverläufen zu halten, man verfolge etwa den verschlungenen, wiewohl immer plausiblen Verlauf der Gewandsäume. Vasaris Lob gilt somit einem Bildhauer, der dem Werkstoff Holz die materialspezifischen Möglichkeiten



Kat. 7  
Heiliger Rochus, Veit Stoß, um 1505/1520. Florenz, SS. Annunziata

papierfeiner Ausarbeitung bis an die Grenzen des Machbaren abrang, an Grenzen des Wirklichen gehend, sie aber nie überschreitend. Wohlgemerkt formulierte Vasari sein überschwengliches Urteil aus der Perspektive eines Florentiners, für den Michelangelos Schaffen den Höhepunkt der Kunst darstellte. Abgesehen von Dürers Kunstwerken ist der Rochus das einzige Nürnberger Werk, das Vasari in seinen sechs Bänden zum »Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister« für erwähnenswert erachtet. Moderne Urteile schließen sich dem an: Für den Betrachter sei »St. Roche first of all an absolute performance or work of art and only secondly – almost as an afterthought – a religious image«, brachte es Michael Baxandall auf den Punkt<sup>47</sup>.

Obwohl der heilige Rochus mit Vasaris Anerkennung früh und prominent in die Fachliteratur einging und sie seit Voss erneut in Atem hält, liegen die näheren Umstände des Auftrags bis heute im Dunkeln. Die Skulptur ist bereits 1523 in der Santissima Annunziata dokumentiert. Damals erhielt der Florentiner Girolamo di Domenico Boccianti das Recht, »levare quella figura di Santo Rocco allo altare«, also sie auf dem Altar einer Kapelle aufzustellen. Die Quelle erwähnt nicht, woher die Figur kam, die im Verlauf der folgenden Jahrhunderte noch mehrmals umgestellt wurde<sup>48</sup>.

Der Rochus wurde somit nachweislich noch zu Stoß' Lebzeiten nach Florenz verbracht. Nichts deutet darauf hin, dass der Bildhauer jemals in Florenz gewesen ist. Nach seinem langjährigen Aufenthalt und Wirken im polnischen Krakau<sup>49</sup> kam er im Winter 1496/1497 nach Nürnberg zurück und blieb dort, eine nochmalige Polenreise 1524/1526 ausgenommen, bis zu seinem Tod 1533. Dabei fanden seine Skulpturen keineswegs nur lokale Abnehmer. Ein lebensgroßes Paar von »Adam und Eva«, das Stoß nach Lissabon an den Hof des portugiesischen Königs, wohl an Manuel I., geliefert haben soll und das sein Zeitgenosse Johann Neudorffer erwähnt, hinterließ keine Spuren<sup>50</sup>. Zwei weitere Aufträge ergingen aus Tirol. Für den Hochaltar der Pfarrkirche in Schwaz lieferte er zwischen 1500 und 1503 ein fast 12 Meter hohes Schnitzretabel. Auch als Mitarbeiter für das gigantische Grabmalprojekt Kaiser Maximilians I. in Innsbruck ist Stoß fassbar.

Mangels eindeutiger Nachrichten zu der Auftragsvergabe ist man bei den Florentiner Stoß-Werken, zu denen auch das Kruzifix zählt, auf Spekulationen angewiesen. Grob gesprochen konkurrieren zwei Interpretationsmodelle, die sich gegenseitig ausschließen und sich als »Imhoff-Variante« und »Torrighiani-Alternative« charakterisieren lassen: Entweder hat ein Nürnberger mit engen Beziehungen nach Florenz die Skulptur in die Arno-Stadt gestiftet, oder ein Florentiner bestellte sie im fernen Nürnberg. Angesichts des Aufwands der Holzskulptur und ihrer sicherlich teuren Anschaffung kann jedenfalls eine Bestellung ohne persönliche Kenntnis des Künstlers oder zumindest eines seiner Werke ausgeschlossen werden. Lokalhistorisch assoziiert sich mit dem Pestheiligen Rochus eine Nürnberger Pioniertat in der Rezeption italienischer Bräuche. Um 1500 ist die noch recht junge, primär italienische Rochusverehrung in Deutschland kaum etabliert. Die Patrizierdynastie der Imhoff führte den Heiligenkult nördlich der Alpen wenige Jahre vor der Anfertigung der Florentiner Skulptur erstmals ein<sup>51</sup>. Die Koinzidenz zwischen dem Florentiner Bildwerk und der zeitgleichen Nürnberger Rochusverehrung ist bemerkenswert. In der Nürnberg Lorenzkirche gibt es seit etwa 1485/1490 eine Rochus-Kapelle, gestiftet von den Imhoff. Seit 1505 wurde mittels einer Stiftung der Imhoff am Jahrestag »Sancti Rochi« eine besonders aufwendige liturgische Feier abgehalten. Die Rochuskapelle auf dem Rochus-Friedhof ließen die Imhoff um 1520 erbauen. Heinrich Dornmeier nennt Rochus den »Firmenheiligen der Imhoff'schen Handelsgesellschaft«<sup>52</sup>. Gegen die Imhoff-Variante spricht vor allem das Fehlen stichhaltiger Hinweise auf einen konkreten Stifter aus dieser Familie mit intensiven Beziehungen nach Florenz<sup>53</sup>, zumal die Imhoff'schen Initiativen zur Förderung des Rochuskults auf Nürnberg konzentriert waren. Nur dort besaßen sie den »modernen« Heiligen exklusiv als Familienpatron. Freilich mag der Rochuskult schnell andere Nürnberger fasziniert haben, da Pestepidemien um 1500 in Franken wie auch in der Toskana immer wieder auftraten<sup>54</sup>.

Die alternative Auftraggeberthese argumentiert mit einem italienischen Käufer. Der Preziosenhändler Raffaele Torrighiani, aus angesehener Florentiner Familie, hat 1516 bei Stoß jenes Skulpturenpaar gekauft, das heute als



**Kat. 8**

Der Erzengel Raffael und der junge Tobias, Veit Stoß, 1516.  
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Raffael-Tobias-Gruppe zu den Glanzstücken der Skulpturensammlung des Germanischen Nationalmuseums zählt (Kat. 8)<sup>55</sup>. Raffael, der den Knaben Tobias nach Hause begleitet, war der Namenspatron Torrigianis. Darüber hinaus mag er mit der Stiftung an seinen »englischen« Patron um Schutz während gefährlicher Fahrten über die Alpen gebeten haben. Raffaele Torrigiani, gestorben 1540, taucht in Nürnberger Quellen erstmals 1507 auf. Damals hatte er mit einer Handelsgesellschaft Kontakt, die der

junge Georg Kress mit dem Nürnberger Georg Kohler und dem Mailänder Kaufmann Ambrogio di Saronno führte<sup>56</sup>. Später scheint sich Raffaele Torrigiani auch für längere Zeit in Nürnberg aufgehalten zu haben. 1516 stiftete er das Raffael-Tobias-Paar für die Nürnberger Dominikanerkirche, also nicht für seinen Heimatort, sondern am Standort der Nürnberger Niederlassung seines Familienunternehmens. Anschließend sind die Torrigiani das gesamte 16. Jahrhundert hindurch in Nürnberg tätig



gewesen<sup>57</sup>. Andrea »Endres« Torrigiani – Raffaeles 1526 geborener Sohn – ließ sich auf Dauer in Nürnberg nieder, führte ein offensichtlich nobles Tuchgeschäft am Hauptmarkt, von dem wir aus Nürnberger Haushaltsbüchern wissen, dass sich, wer sich's leisten konnte, beim »Torizani« den Damast für teure Kleidung kaufte<sup>58</sup>. Der 1552 verstorbene Endres ist auf dem Johannisfriedhof begraben.

Hinsichtlich des Rochus-Auftrags lebt die Torrigiani-These von der Missachtung anderer Florentiner in Nürnberg, die zwar weniger gut dokumentierter sind, aber eben so gut als Auftraggeber in Betracht kommen. Im frühen sechzehnten Jahrhundert lassen sich beispielsweise Aktivitäten der Florentiner Acciaioli, Antinori, Bettoni, Gucci und Vecchieti, etwas später der Bartolini, Lapi, Bonsi und Olivieri nachweisen<sup>59</sup>. Bisher hat niemand unter ihnen den Auftraggeber des Rochus gesucht. Ebenfalls kritisch stimmen muss der mangelnde Bezug der Torrigiani zur SS. Annunziata. Sie besaßen dort weder eine Familienkapelle, noch gibt es einen anderen Stiftungsanlass. Ihr Quartier mit diversen Palazzi und der Familienkapelle in S. Spirito liegt weit entfernt von der Annunziata.

Doch vielleicht kann eine jüngere diplomatische Aktivität der Nürnberger Torrigiani in eine plausiblere Interpretationsrichtung weisen: 1591 vermittelte ein Luca Torrigiani Nürnberger Geschütztechniker an den Medicihof nach Florenz<sup>60</sup>. Ein solcher Geschütztechniker ist es auch, der zwei Jahrzehnte zuvor von Vasari mit »Janni franzese« als angeblicher Autor des Rochus genannt wird, und der namensgleich um 1500 in einer Florentiner Bruderschaft erwähnt ist, die aufs engste mit dem Standort des Rocchus in der Annunziata verbunden war. Vasaris Künstlerangabe »Janni franzese« war wenig Beachtung geschenkt worden, stellte sie doch Stoß' Autorschaft in Frage<sup>61</sup>. Nun lässt sich zur fraglichen Zeit um 1500 sehr wohl ein Gianni Francese in Florenz fassen. Er ist jedoch kein Bildhauer, sondern »Bombardiere«, also Geschütztechniker, und Mitglied einer deutschen Bruderschaft<sup>62</sup>. Seit 1448 besaß die Florentiner »Bruderschaft der Deutschen« ihre Kapelle in der SS. Annunziata. Als »Confraternità«, »Compania Nazionale«, »Collegium Germanorum«, »Societas Theutonicorum et Nationis Ultramontanae«

bezeichnet, hatte die 1793 aufgelöste Vereinigung hundert von Ober- und Niederdeutschen, Schweizern, Flamen und Niederländern als Mitglieder<sup>63</sup>. 1471 beispielsweise gehörten ihr 42 Flamen, 24 Deutsche, 1 Schweizer und 1 Ungar an, die restlichen Nationalitäten der insgesamt 94 Mitglieder bleiben unklar. 1510 besaß die Bruderschaft mehrere Häuser, hatte also ein beträchtliches Stiftungskapital aufzuweisen<sup>64</sup>. Im Florentiner »Archivio di Stato« haben sich umfangreiche Akten zur Confraternità erhalten. Zu den Mitgliedern zählten immer wieder auch Nürnberger<sup>65</sup>: Zwischen 1449 und 1461 kommt wiederholt ein »Andrea de Rieggho van Nuerenburch« vor, von Beruf Gürtelmacher, 1451 ein »Giovanni di Nourberch«, 1503 eine »Magharia van Nore[n]borch«, 1549 eine »Madalena tedesca de Neremberga«.

Nicht ganz zufällig scheint das Nürnberger Kunstwerk des heiligen Rochus für den unmittelbaren räumlichen Kontext der Kapelle dieser Bruderschaft in Auftrag gegeben worden sein. Der heiligen Barbara geweiht, liegt die Bruderschaftskapelle dem ersten, 1523 dokumentierten Standort des Rochus direkt gegenüber und nur wenige Schritte von ihr entfernt<sup>66</sup>. Einen Hinweis auf eine Ausstattung der Barbarakapelle mit der Rochus-Figur gibt es nicht<sup>67</sup>. In den Listen ihrer Mitglieder und deren jährlichen Zuwendungen sucht man eine Nachricht zu der Skulptur vergeblich, stößt jedoch auf ein anderes Faktum, das zu den alten Rochus-Rätseln zählt, da unvermittelt darin Vasaris Gianni Franzese auftaucht: 1500, 1503, 1506 und 1507 ist er namentlich als Bruderschaftsmitglied aufgeführt, und 1505 heißt es, dass der »mo Jonisio fra[n]suoso bo[m]bardiere« den Einzahlungsbetrag von dem auf dem Schlachtfeld gefallenen Bruderschaftsvorstand Leonardo di Piero Bosini erhalten habe<sup>68</sup>. Seine Erwähnung durch Vasari besitzt also einen wahren Hintergrund. Da Gianni als Geschütztechniker jedoch nicht der Bildhauer der Figur gewesen sein kann, ist seine Involvierung eher im Bereich der Stiftung oder Auftragsvergabe des Rochus zu suchen. Sein Name blieb mit dem Bildwerk verbunden und war noch präsent, als Vasari ein halbes Jahrhundert später zu der Figur recherchierte.

Zum Vorgang der Stiftung eines betont »deutschen« Kunstwerks für den Sakralraum einer deutschen Bruderschaftskapelle auf italienischem Boden liegt in eben



Abb. 11 Albrecht Dürer, Rosenkranzfest, 1506. Prag, Nationalgalerie

jenem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts ein berühmter Parallelfall vor: Albrecht Dürers Auftrag für das »Rosenkranzfest« in der Kapelle der deutschen Rosenkranzbruderschaft in Venedig<sup>69</sup>. Vom Herbst 1505 bis zum Februar 1507 hielt sich Dürer in Italien, vorwiegend in Venedig, auf. Im Januar 1506 erhielt er dort den Auftrag für ein großes Gemälde, das die thronende Maria mit Kind im Kreise zahlreicher Verehrer zeigt, unter ihnen neben Papst Julius II. der deutsche Kaiser Maximilian I. sowie Mitglieder der deutschen Rosenkranzbruderschaft in Venedig (Abb. 11). Diese waren die Auftraggeber, »ich hab den Tewtschen zu molen ein Tafel« schreibt der Maler im Januar 1506 an Willibald Pirckheimer. Bestimmt war sie für einen Altar in der S. Bartholomeo-Kirche am Rialto, die für die deutsche Gemeinde in Venedig eine ähnliche Bedeutung wie S. Maria dell'Anima in Rom oder die Barbara-Kapelle in Florenz hatte. Den Venezianer Bruderschaftsmitgliedern ist eine bewusste Wahl ihres Lands-

mannes Dürer durchaus zu unterstellen. Dürers Gemälde erfüllte seinen Zweck als Qualitätsdemonstration zeitgenössischer nordalpiner Malerei vorzüglich: Er habe »groß Lob dodurch überkommen«, früher hätten ihm die Italiener schlechten Umgang mit Farben vorgeworfen, »itzt spricht idermann, sie haben schöner Farben nie gesehen«, so Dürer an Pirckheimer im September 1506.

Erlaubt man sich ein sanftes Pathos, so sind mit Dürer und Stoß die beiden größten Helden des Nürnberger Pantheons der Kunst in den beiden deutsch-italienischen Bruderschaftskapellen mit einem ihrer Werke vertreten. Mit Rosenkranzfest und Rochus waren plötzlich die beiden renommiertesten »nationalen« Künstler der deutschen Malerei und Skulptur um 1500 in den beiden Zentren italienischer Hochrenaissance Venedig und Florenz präsent<sup>70</sup>. Dies ist zunächst lediglich eine Beobachtung, und gewiss lässt sich über das Maß der Zufälligkeit dieser »Nürnberger Kunst in deutsch-italienischen Kapellen«

um 1500/1510 streiten. Die Versuchung, den Rochus intentionell als Pendant zu Dürers »Rosenkranzfest« zu betrachten, ist jedoch zu groß, um sie aus Vorsicht unerwähnt zu lassen. Fest steht, dass die deutschen Venezianer 1506 ein Dürer-Werk für ihre Kirche kauften und dass neben der Kapelle der deutschen Florentiner seit spätestens 1523 ein Stoß-Werk stand. Akzeptiert man das Modell einer wie auch immer national orientierten Auftraggeberintention, so hängen die Auftragsvergaben an Dürer in Venedig und an Stoß für Florenz voneinander ab. Dahingestellt sei, welche der beiden deutschen »Confraternitates« ein Modell vorgab, in ihre deutschen Kapellen in italienischen Kirchen ein ästhetisch besonders potentes Exempel heimischer Kunst zu importieren, das mit der lokalen Kunst eines Bellini oder Michelangelo zu konkurrieren vermochte.

Ob Imhoff-, Torrigiani- oder Bruderschaftsvariante – ergänzt um Gianni Franzese, der vielleicht zwischen 1500 und 1507 an ihrer Stiftung beteiligt war und um Girolamo Boccianti, der die Figur 1523 auf einen Altar stellen durfte – die Kunstgeschichte hat um dieses »bedeutendste Werk deutscher Schnitzkunst auf italienischem Boden« ein großes Schattenspiel der möglichen Auftragsumstände inszeniert<sup>71</sup>, ohne bisher deren Hauptdarsteller in hellem Licht zu sehen. Übertroffen wird die Zahl der mutmaßlichen Auftraggeber des Rochus allenfalls von den Spekulationen zu den Auftragsumständen eines hundert Jahre jüngeren Nürnberger Artefakts. Wiederum wurde es für einen Florentiner Besitzer geschaffen, und zählt seit kurzem zu den bedeutendsten Sammlungsstücken des Bayerischen Nationalmuseums in München.

#### NÜRNBERGER KUNST MIT ITALIENISCHEN WAPPEN

Christoph Jamnitzers »Mohrenkopfpokal« und  
Peter Flötners Kartenspiel

Christoph Jamnitzers Pokal in Gestalt eines Mohrenkopfes (Kat. 9) ist das aktuell wohl meistdiskutierte Werk der Nürnberger Goldschmiedekunst und wird es vermutlich noch lange bleiben<sup>72</sup>: Bis vor kurzem fast gänzlich

unbekannt, wurde er 1996 unter spektakulären Umständen wiedergefunden. Sein Thema scheint zunächst einen Mohrenfürsten darzustellen, der sich jedoch heraldisch als Wappenfigur der Florentiner Patrizierfamilie Pucci erweist und damit die Frage nach deren Bezug zum Nürnberger Künstler Jamnitzer aufwirft. Und schließlich vermag seine ambivalente, suggestive Schönheit als luxuriöses Bildnis eines »edlen Wilden« die angeblich kunsthistorisch begrenzte Relevanz »Angewandter Kunst« ebenso mühelos zu widerlegen, wie die hundert Jahre ältere Paduaner Navicella. Beide Werke rahmen gleichsam zeitlich die große Epoche der Nürnberger Goldschmiedekunst des 16. Jahrhunderts und sind mit ihren italienischen Provenienzen und Bezügen Zeugnis für die gesamteuropäische Wertschätzung solcher Nürnberger Kunstwerke aus Edelmetall.

Trotz seiner künstlerischen Qualität und seiner unmittlerbaren Attraktivität in der Anschauung war der Mohrenkopf lange Zeit kaum beachtet und wissenschaftlich interpretiert worden. Dies lag nicht an einer Verkennung seiner Bedeutung, sondern an seiner fast gänzlichen Unzugänglichkeit. Seit dem 19. Jahrhundert im privaten Bereich des sächsischen Königshauses verwahrt, wurde er 1945 zum Schutz vor Kriegsplünderung vergraben und erst 1996 von Hobby-Schatzsuchern wiedergefunden.

Das Werk macht den Eindruck einer prächtigen Goldschmiede-Skulptur. Nur an einem schmalen, statisch prekär erscheinenden Punkt verbunden, scheint das Mohrenhaupt als autonome Plastik über dem reich mit Ätzdekor, Spangenappliken und dem traditionell mit Nürnbergschen »Buckeln« dekorierten Fuß zu schweben. Der Kopf stellt einen jugendlichen, männlichen Schwarzen dar. Wach und ernst blickt er aus weit geöffneten Augen den Betrachter an, wobei der Mund zu einem dezenten, den Ernst des Blickes mildernden Lächeln geformt ist. Um Stirn, Schläfen und Hinterkopf ist ein bereits hinten verknotetes Band gewunden. Es zeigt in symmetrischer Anordnung achtfach ein liegendes, dem griechischen Buchstaben »Tau« entsprechendes Zeichen. Aus dem höchsten Scheitelpunkt des Kopfes steigt senkrecht der Kopfputz auf, in dem farbig unterlegte Bergkristalle glänzen und der wohl an indianischen Federputz gemahnen soll. In funktionaler Hinsicht dient dieser Putz als Handhabe, mit



Kat. 9

Pokal in Form eines Mohrenkopfes, Christoph Jamnitzer, um 1600. München, Bayerisches Nationalmuseum

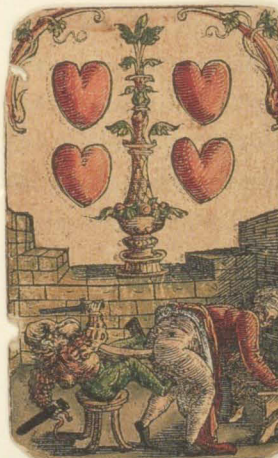
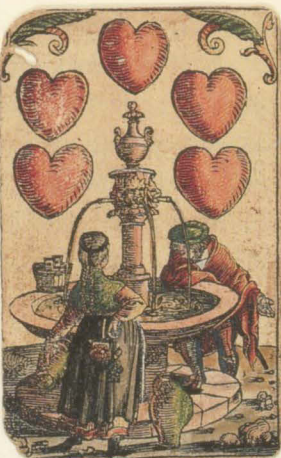
der sich die Schädelkalotte des getriebenen, vollrund ausgeformten Mohrenkopfes abnehmen lässt. Somit erweist sich die Skulptur als ein Deckelpokal, der zu jener recht konventionellen Gruppe von Silberprodukten zählt, die gemeinhin als Präsente in Auftrag gegeben, die der Beschenkte in Ehren hielt, aber oft auch weiterverschenkte.

Mit seinem steilen Halsanschnitt erinnert das büstenlose Mohrenhaupt in der Seitenansicht an Profilbildnisse römischer Cäsaren auf kaiserzeitlichen Münzen, wie sie im 16. Jahrhundert nicht selten rezipiert wurden<sup>73</sup>. In der Rückansicht schließlich erweist sich dieser Halsanschnitt als Trägerfläche für das getriebene und gravierte Relief eines Wappens. Ein heraldisch nach rechts gewandter »Adler« mit ausgebreiteten Schwingen, darüber ein waagerechtes Band mit drei nach rechts gerichteten, zuneh-

menden Mondsicheln. Das heraldische Motiv der drei »Mezzelune« auf einem Balken entspricht dem Wappen der Florentiner Familie Strozzi<sup>74</sup>. Das Tau-förmige Motiv des Stirnbandes weist den Mohrenkopf selbst als vollplastisches Wappenmotiv der ebenfalls prominenten Florentiner Familie Pucci aus. Das kunstvolle Gefäß stellt somit das Allianzwappen oder zumindest die Wappenkombination der Florentiner Strozzi und Pucci dar<sup>75</sup>. Jamnitzers Mohrenkopf ist damit aufs engste mit der Familienheraldik zweier politisch bedeutender Florentiner Häuser der Renaissance verbunden. Den Gegenstand dominiert die Pucci-Heraldik, deren Wappenfigur, der Mohr mit der Tau-geschmückten Stirnbinde, dem gesamten Pokal die Form gab. Dezent und signaturhaft erscheint das Strozzi-Wappen am Halsauschnitt.



Kat. 9  
Mohrenkopfpokal, Wappen der Familie Strozzi



Kat. 10

Kartenspiel des Francesco d'Este, Peter Flötner, um 1540. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Die Nürnberger Herkunft des Pokals steht außer Zweifel. Zweifach wurde er mit der Nürnberger Beschau-  
marke »N« und der Meistermarke Christoph Jamnitzers  
bezeichnet. Der Verwendungszeitraum des Beschau-  
Stempels lässt sich anhand neuester Untersuchungen auf  
die Jahre um 1595/1600 eingrenzen<sup>76</sup>. Die heraldischen  
Motive des Kopfes sind seit Beginn seiner kunsthistorischen  
Beachtung erkannt worden<sup>77</sup>, und man möchte  
meinen, dass diese konkrete Besitzerikonographie des  
Kopfes ohne großen Aufwand die Herstellungsumstände  
ermitteln ließe. Angesichts der Hierarchie der Heraldik  
hat die Suche nach einer Pucci-Strozzi-Verbindung, mit  
einem Pucci als Ehemann gemäß dessen Wappendomi-  
nanz, zu gelten. Oder es ist nach einem anderen »Schenk-  
anlass« zu fragen, bei dem ein Mitglied der Familie Pucci  
Beschenkter war, während der sein Wappen zurückneh-  
mende Donator dem Hause Strozzi angehörte. Schon die  
ersten Interpreten glaubten sich fündig. Am 1. Februar  
1615 heiratete ein Filippo Strozzi eine Maria Pucci. Der  
Pokal galt daher bis vor kurzem als Hochzeitsgeschenk,  
das zu diesem Anlass gefertigt worden war<sup>78</sup>. Diese These  
musste jedoch von Anfang an bedenklich stimmen: Zum  
einen würde dabei das Wappenmotiv der Braut dominie-  
ren, was in der Allianzwappen-Konvention höchst unge-  
wöhnlich wäre. Zum andern traten weder die Braut noch  
der Bräutigam sonderlich in Erscheinung. Die Hochzeit  
und ihre Protagonisten haben – außer in namenreichen  
Genealogien – keinen weiteren historischen Niederschlag  
gefunden. Vollends wurde die Hochzeitsthese mit der  
kürzlich erfolgten Neudatierung des Pokals anhand seiner  
Marken obsolet. Der Pokal ist zweifellos vor 1605, vermut-  
lich sogar vor der Jahrhundertwende, entstanden. Mit  
seiner stilistischen Einordnung in das Jamnitzer-Œuvre  
stimmt diese Frühdatierung völlig überein.

Christoph Jamnitzer (1563–1618) konnte sich bereits  
in frühen Schaffensjahren eine überregionale Reputation,  
wie sie schon sein Großvater Wenzel besessen hatte, ver-  
schaffen. Seit 1592 war Christoph Meister, und noch im  
ersten Schaffensjahrzehnt erhielt er den Auftrag für einen  
Silberpokal in Adlergestalt für die Adelsvertreter der heute  
estländischen Insel Ösel. Um die Jahrhundertwende zähl-  
te bereits Kaiser Rudolf II. in Prag zu seinen Kunden, an  
dessen Hof Jamnitzer 1609 weilte. Auch der sächsische

Hof orderte. Mehrere Werke gelangten, von der Stadt  
Nürnberg bestellt, als diplomatische Geschenke in inter-  
nationalen Besitz (Kat. 61). Um so merkwürdiger ist, dass  
bei aller heraldischer Signifikanz des Mohrenkopfes und  
trotz seiner eindeutigen Herstellungslokalisierung und  
recht präzisen Datierung die Auftragsumstände völlig  
unbekannt sind<sup>79</sup>.

Ließe sich auch nur die Spur einer Nachricht über  
einen Nürnberg-Aufenthalt eines Strozzi um 1600 in Nürn-  
berg finden, der Forschungsnot wäre Abhilfe getan. Ge-  
nau dies ist bei einem anderen »heraldisch« geschmück-  
ten Nürnberger Werk mit italienischem Wappen der Fall.  
In der Po-Ebene beheimatet und seit dem frühen Mittel-  
alter dem italienischen, reichstreuen Hochadel zugehö-  
rig, hatten sich die Grafen des Hauses d'Este von deut-  
schen Kaisern und römischen Päpsten die Herzogtümer  
Reggio, Ferrara und Modena zusprechen lassen und ihre  
Höfe zu Mittelpunkten der Renaissancekultur gemacht.  
Ein Mitglied dieser Casa d'Este, Francesco, befand sich  
zweimal im Gefolge Kaiser Karls V. 1541 und 1547 in Nürn-  
berg<sup>80</sup>. Der erste Aufenthalt währte ein halbes Jahr.

Unmittelbar vorher, um 1540, hatte hier Peter Flötner  
ein Kartenspiel entworfen, das in 48 Einzelblättern mit  
einzigartig thematischer Vielfalt und drastischer Derbheit  
bis hin zum fäkalen Witz ein in seinem Themengehalt  
bisher nur ansatzweise erforschtes Panoptikum aller  
menschlichen Laster vorführt. Das Germanische Natio-  
nalmuseum besitzt von diesem Flötner-Spiel das schön-  
ste, aufwendig kolorierte und nahezu vollständige Exem-  
plar (Kat. 10)<sup>81</sup>. Die drei erhaltenen Daus-Karten in den  
Farben Blatt, Herz und Schelle – die Eichel-Daus ist verlo-  
ren<sup>82</sup> – sind nicht wie die restlichen Blätter in Holzschnit-  
ten, sondern in feinen Federzeichnungen ausgeführt. Sie  
zeigen das überaus reiche d'Este-Wappen. Den hohen  
Rang des Wappenträgers verdeutlichen eine Krone über  
dem Wappenschild, in seinem Mittelfeld die päpstliche  
Tiara und die gekreuzten Petri-Schlüssel und an den  
Seiten der Reichsdoppeladler. Francesco d'Este hatte bei  
einem seiner beiden Nürnberg-Besuche das Spiel, das  
als Holzschnittfolge vermutlich serienproduziert vorrätig  
war, erworben. Ein Nürnberger Briefmaler fertigte für den  
noblen Kunden ein individuelles Exemplar, indem er die  
d'Este-Dause hinzufügte. Aktualität eines Nürnberger

Produktes und nachgewiesene Anwesenheit eines italienischen Kunden ergänzen sich im Fall dieses Flötnerspiels vorzüglich. Der These einer Erwerbung des Spieles durch Francesco d'Este 1541 oder 1547 ist nie ernsthaft widersprochen worden.

Dem Münchner Mohrenkopfpokal ist dieselbe heraldische »italienische« Signifikanz und dieselbe eindeutige Nürnberger Herkunft zu Eigen wie dem Flötnerschen Kartenspiel. Freilich fehlt beim Mohrenkopf bisher jedwedes Verbindungsglied, etwa ein Strozzi-Aufenthalt um 1590/1600 in Nürnberg. Gegenwärtig lässt sich zur Lösung des Rätsels um die konkreten Auftragsumstände des Mohrenkopfes allenfalls eine Agenda entwickeln, die sich frei macht von den blickverstellenden Handlungsorten Nürnberg und Florenz. Um 1600 war die Internationalisierung des europäischen Kunstmarktes weit fortgeschritten. Wer etwas Ausgefallenes haben wollte, konnte sich von Kunsthändlern Hersteller wo auch immer vermitteln lassen. Produzent und Konsument mussten sich nicht mehr persönlich kennen, damit ein Auftrag zustande kam. Ein internationaler und betuchter Kundenkreis bewegte sich um 1600 im Milieu des Prager Kaiserhofes. Christoph Jamnitzer selbst hatte um 1600/1602 mit dem »Trionfi-Lavabo« ein für die kaiserliche Repräsentation bestimmtes Goldschmiedewerk geschaffen, das in einzigartiger handwerklicher Qualität und ikonographischer Tiefe den Triumph des Kaisertums Rudolfs II. thematisiert<sup>83</sup>. Am Prager Hof war Jamnitzer damit unmittelbar nach der Jahrhundertwende mit einem Werk präsent, das ihn als einen der fähigsten zeitgenössischen Meister seines Faches auswies. Aber: Auch am Prager Kaiserhof ist bislang eine Strozzi-Pucci-Konstellation um 1600 nicht nachweisbar.

Somit bleiben die drei Rätsel um Navicella, heiligen Rochus und Mohrenkopfpokal bis auf weiteres ungelöst. Vermutlich wird es nur mit vereinter Hilfe auch von italienischer Seite gelingen, Antworten auf Fragen zu Veit Stoß und seinem alter ego Gianni Franzese, zur Verbringung des Silberschiffes in den Paduaner Santo-Schatz und zum Pucci-Strozzi-Auftrag des Mohrenkopfes zu bringen. Die italienische Forschung ist sensibilisiert. Für die Ausstellung »Quasi Centrum Europae« wurde das Paduaner Silberschiff aufwendig restauriert. Die Florentiner »Soprintendenza« erklärte sich erstmals bereit, den Rochus des Veit Stoß für eine internationale Ausstellung zur Verfügung zu stellen, die am Ort seiner Herstellung sämtliche Kenner motivieren wird, ihr Augenmerk darauf zu richten. Und schließlich gilt es weiterhin, der mühseligen Forschungsfrage des »wer kannte wen« nachzugehen: In Nürnberg bestaunte Girolamo Faletti 1547 »lo gran numero de forasteri di ogni sorte, massimamente de firentini, che qui su le mercantie si vivono assiduamente« – die große Zahl an Fremden, vor allem an Florentinern, die hier emsig ihren Warenhandel betreiben<sup>84</sup>. »Qui sono lavorano cosi eccelentemente ogni genere d'opere di lattono o di altri metalli, che se ne dispensa per ogni parte del mondo« – hier würden die hervorragendsten Dinge aller möglichen Warengattungen hergestellt, aus Messing und anderen Metallen, die in alle Teile der Welt verbracht werden, beobachtete Faletti Landsmann Galeazzo Gualdo Priorato ein Jahrhundert später<sup>85</sup>. Italiens allgemeine Kenntnis und Wertschätzung Nürnbergs ist in vielen einschlägigen schriftlichen Zeugnissen nachzulesen. Die Geschichten der Wertschätzung einzelner Nürnberger Kunstwerke auf italienischem Boden sind hingegen noch weitgehend ungeschrieben.

#### ANMERKUNGEN

- 1 Peter Amelung: Das Bild des Deutschen in der Literatur der italienischen Renaissance. München 1964, S. 54–56.
- 2 Publius Cornelius Tacitus: Germania, Kap. 18, 19.
- 3 Klaus Heitmann: Machiavelli und die »antica bontà« der Deutschen. In: Deutschland und Italien in ihren wechselseitigen Beziehungen während der Renaissance. Hrsg. von Bodo Guthmüller. Wiesbaden 2000, S. 61–102.

- 4 Ulrichs von Hutten Schriften. Hrsg. von Eduard Böcking, Bd. 1: Briefe von 1506–1520. Leipzig 1859, S. 199. Zum Artes-Mechanicae-Urteil P. Amelung (Anm. 1), S. 136.
- 5 Le opere di Giorgio Vasari. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, Bd. 5. Florenz 1906, S. 398, 400, 402.
- 6 Filippo Baldinucci: Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua: per le quali si dimostra come, e per chi le belle arti di pittura, scultura e architettura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gotica, si siano in questi secoli ridotte all'antica



- loro perfezione. Florenz 1974–1975 (Erstauflage: 1681–1728; Nachdr. der Ausgabe 1846), Bd. 2, S. 9.
- 7 »Omnes alias in Germania civitates caecutire, unam adhuc Norinbergam altero videre oculo«, dieses italienische Urteil sei Albrecht Dürer zu verdanken, den die Italiener, die doch so leicht keinen Deutschen loben (cum nihil facile Germanum laudari), sehr bewundern; zit. nach E. Böcking (Anm. 4, S. 199).
- 8 »Quia vere dici potest quod de nichilo ad divicias maximas evenerunt«; aus einer Verfügung des Venezianer Senats gegen Nürnberg 1347; Henry Simonsfeld: Der Fondaco dei Tedeschi in Venedig und die deutsch-venetianischen Handelsbeziehungen, Bd. 1. Stuttgart 1887, S. 46; Bd. 2, S. 73.
- 9 H. Simonsfeld (Anm. 8), Bd. 1, S. 109; Bd. 2, S. 14.
- 10 Rainer Gömmel: Die Vermittlerrolle Nürnbergs zwischen Italien und Deutschland vom Spätmittelalter bis zum 18. Jahrhundert aus wirtschaftshistorischer Sicht. In: Nürnberg und Italien. Begegnungen, Einflüsse und Ideen. Hrsg. von Volker Kapp – Frank-Rutger Hausmann (Erlanger romanistische Dokumente und Arbeiten, Bd. 6). Tübingen 1991, S. 40–48.
- 11 Exemplarisch sei auf die Bedeutung Italiens in den Biographien der Familie Praun verwiesen, zusammengestellt von Horst Pohl: Das Rechnungsbuch des Nürnberger Großkaufmanns Hans Praun von 1471 bis 1478. In: MVGN, Bd. 55, 1967/68 (S. 77–136), S. 85, 89, 101–120.
- 12 Beispiele aus dem späteren 15. Jahrhundert: Gabriel Baumgartner (Pavia, 1473); Hieronymus Holzschuher (Padua, um 1493); Anton Kress (Padua und Pavia, 1499–1502); Johann Löffelholz (Pavia und Padua, um 1472); Konrad Nützel (Pavia, um 1504); Lorenz Peßler (Pavia, 1462), als »Laurentius de Alamania de Nurinberga« Rektor der Juristenfakultät; Hans Pirckheimer (Padua, um 1460); Willibald Pirckheimer (Pavia und Padua, 1489–1492); Johannes Regiomontanus (Padua, 1464); Hartmann Schedel (Padua, um 1464); Christoph II. Scheuerl (Bologna, um 1504/1506), »Syndicus« der deutschen Studentenkolonie; Konrad Schütz (Padua, um 1470); Sixtus Tucher (Padua, Bologna und Pavia, um 1485); Johannes Werner (Rom, 1493–1497); zum Teil aus Agostino Sottili: Nürnberger Studenten an italienischen Renaissance-Universitäten mit besonderer Berücksichtigung der Universität Pavia. In: Nürnberg und Italien 1991 (Anm. 10), S. 49–103.
- 13 Werner Schnyder: Handel und Verkehr über die Bündner Pässe im Mittelalter zwischen Deutschland, der Schweiz und Oberitalien, Bd. 2. Zürich 1975, S. 546. – Germanisches Nationalmuseum, Historisches Archiv, Kress-Archiv, XXIX, C4.
- 14 Entsprechende Becken in Cassano allo Jonio (Kathedrale) bei Sibari; in Castrovillari (S. Maria del Castello) und in Orsomarso bei Cosenza (S. Giovanni Battista). Für den Hinweis auf die Veroneser Ampeln danke ich Herrn Otto A. Baumgärtel, München. Zum »Posaunenmacher Hans Neuschel« vgl. Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547. Nebst der Fortsetzung des Andreas Gulden nach der Handschrift und mit Anm. hrsg. von G. W. K. Lochner. Wien 1875, S. 163–170: »Papst Leo, dem er silberne Posaunen gemacht hat, ließ ihn seiner Kunst halben gen Rom fordern und höret ihn gerne, ward auch von Walhen [Italienern] hochge-
- lobt, und von ermeltem Papst mit einem goldenen Stück und gnädigster Bezahlung widerum gen Nürnberg abgefertigt.«
- 15 Richard Vollbrecht: Die zwei großen Kronleuchter der Bozner Pfarrkirche. In: Der Schlern, Jg. 10, H. 7, 1946, S. 220–221. Erich Egg: Nürnberger Messingwaren in Tirol. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1965, (S. 52–59), S. 53. Vollbrecht sah beide Leuchter 1945/1946 infolge ihrer Kriegsergänzung in zerlegtem Zustand. Seine Beschreibung und Zuordnung weist Ungereimtheiten mit Position und Form der heutigen beiden Leuchter auf. Eine sichere Zuordnung einer der beiden Leuchter an Denner – einschließlich der Aufdeckung der gegenwärtig nicht nachweisbaren Signatur – ergibt sich womöglich im Zug ihrer Examination anlässlich der Ausstellung.
- 16 Ein noch größerer Nürnberger Kronleuchter, die »Brauereikrone«, befindet sich in der Marienkirche in Köslin (Koszalina), östlich von Stettin, Pommern. In der oberen Kugel fand man 1886 Dokumente, wonach der Leuchter 1606 in Nürnberg gefertigt und am 10. März 1607 in Köslin installiert wurde; er habe 463 Gulden gekostet; Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungs-Bezirks Köslin (Die Baudenkmäler der Provinz Pommern, T. 3), Bd. 1: Die Kreise Köslin, Kolberg-Körlin, Belgard und Schlawe. Bearb. von Ludwig Böttger. Stettin 1892. S. 82. – Weitere Beispiele für den Export bei Walter Stengel: Nürnberger Messingerät. In: Kunst und Kunsthandwerk, Bd. 21. 1918, (S. 213–264), S. 234–251. Nürnberger Leuchter sind im Süden wesentlich früher dokumentiert: 1488 verkaufte Lienhard Behaim in Italien Messingkronleuchter; Philippe Braunstein: Wirtschaftliche Beziehungen zwischen Nürnberg und Italien im Spätmittelalter. In: Beiträge zur Wirtschaftsgeschichte Nürnbergs, Bd. 1. Nürnberg 1967, (S. 377–406), S. 393. Über die Adria wurden sie bis in die Levante verschifft; Josef Riederer: Die Bestimmung der Herkunft von Teilen von Messingleuchtern des 16. Jahrhunderts aus einem Schiffsfund. In: MVGN, Bd. 78, 1991, S. 265–267.
- 17 Nach Nürnberger Ratsverlässen oder der zeitgenössischen »Starckschen Chronik«; Franz Freiherr von Soden: Kriegsgeschichte der Reichsstadt Nürnberg vom Ende des 16. Jahrhunderts bis zur Schlacht bei Breitenfeld, 7. (17.) September 1631, Bd. 1. Erlangen 1860, S. 337.
- 18 Ludwig Pastor: Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien: 1517–1518, beschrieben von Antonio Beatis. Als Beitrag zur Kulturgeschichte des ausgehenden Mittelalters veröffentlicht und erläutert von Ludwig Pastor (Erläuterungen zu Janssens Geschichte des Deutschen Volkes, Bd. IV, 4). Freiburg im Breisgau 1905, S. 37–39; Originaltexte im Anhang, S. 98 f. – zu Krug: Neudörfer (Anm. 14), S. 124.
- 19 Antonio Sartori: Archivio Sartori. Documenti di Storia e Arte Francese, Bd. 1: Basilica e Convento del Santo. Hrsg. von Giovanni Luisetto. Padua 1983, S. 801. Der wohl älteste Inventareintrag am 21. April 1542: »Ein vergoldetes Silberschiff, mit rundem Fuß, mit seinem Wappen darauf und einem Adler und einem I und einem F«; Sartori 1983, S. 797. – auch weitere Inventareinträge erwähnen das Schiff: 1574, 1624, 1631, 1765 (S. 807, 809, 812, 824).

- 20 Seit 1999 im Museo Antoniano ausgestellt. Charles Oman: *Medieval Silver Nefs* (Victoria and Albert Museum, Monograph 15). London 1963, S. 19, 24, Taf. XVIII–XXI. – Heinrich Kohlhaussen: *Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit. 1240 bis 1540*. Berlin 1968, Kat. Nr. 339, S. 268–269. – Maurizio Fusi: *Navi d'Argento. Nefs. Silver Ships*. Mailand 1977, S. 90. – Giovanni Mariacher in: *San Antonio. 1231–1981. Il suo tempo, il suo Culto e la sua Città*. Ausst. Kat. Padua. Hrsg. von Giovanni Gorini. Padua 1981, S. 136. – Marco Collareta in: *Basilica del Santo. Le Orefice*. Hrsg. von Marco Collareta–Giordana Mariani Canova–Anna Maria Spiazzi. Rom 1995, Kat. Nr. 57. – Allgemein zu Silberschiffen Günther Schiedlausky: *Tafelschiffe*. In: *Kunst & Antiquitäten*, H. 12, 1991, (S. 30–39), S. 37. – Hanns-Ulrich Mette: *Der Nautiluspokal. Wie Kunst und Natur miteinander spielen*. München – Berlin 1995, S. 101–106.
- 21 Im liturgischen Sinn »Weihrauchschiffchen«.
- 22 Zum Typus Max Lehrs: *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, Textband 7. Wien 1930, Nr. 41. – Ein Gutachten zum Schiffstyp der *Navicella* von Gerd von Andrichowicz (um 1967) in den Restaurierungsakten zu HG 2146 des Germanischen Nationalmuseums.
- 23 H.-U. Mette (Anm. 20), Kat. Nr. 2.
- 24 Allenfalls ließe sich »I.F.N.« als Monogramm I.F. mit der Herkunftsbezeichnung »Norimbergensis« oder mit Nürnberger Beschauezeichen deuten.
- 25 Ch. Oman (Anm. 20), S. 19. Von italienischer Seite wurde die *Navicella* bis vor kurzem als Ferrareser Arbeit nach Entwurf des Malers Cosmè Tura betrachtet; G. Mariacher (Anm. 20). Inzwischen wird im Bestandskatalog des Paduaner »Tesoro« die *Navicella* einer »Bottega orafa di Norimberga« zugewiesen; M. Collareta (Anm. 20). Zu technischen und formalen Übereinstimmungen, etwa in dem Rautenfries mit Vierpässen an der Zarge unter dem Meerweibchen mit Nürnberger Goldschmiedearbeiten, vgl. bei H. Kohlhaussen (Anm. 20), Abb. 264, 267, 271, 273. Besonders deutlich ist diese Übereinstimmung von Rautenfries, Riefelreifen und Blütenkranz an einem in Wien aufbewahrten Becher, datiert um 1500; H. Kohlhaussen, Kat. Nr. 256, Abb. 289.
- 26 Für die Veranlassung dieser Restaurierung und erstmaligen Ausleihe aus dem Paduaner Tesoro danken wir den Präsidenten der »Veneranda Arca di San Antonio« in Padua. Laut Restaurierungsbericht von Serafino Volpin, Arre (Padova), lässt sich das gesamte Deck samt Aufbauten vom Rumpf abheben.
- 27 Unbewiesen ist die Vermutung, der Goldschmied Albrecht Dürer d. Ä., gestorben 1502, habe das Schiff angefertigt; Zusammenfassung des Forschungsstandes von Rainer Kahsnitz in: *Nürnberg. 1300–1550. Kunst der Gotik und Renaissance*. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. München 1986, Kat. Nr. 81.
- 28 *Basilica del Santo* (Anm. 20), Kat. Nr. 7, 25.
- 29 Unter den über hundert Objekten des Tesoro befindet sich nur ein weiteres profanes Stück: ein wohl mitteldeutscher Renaissancepokal in Eichelform, der aber erst seit dem 18. Jahrhundert in Padua nachweisbar ist; *Basilica del Santo* (Anm. 20), Kat. Nr. 58.
- 30 Günther Schiedlausky hält die *Navicella* für zehn Jahre älter als das Nürnberger Schiff, ebenso H. Kohlhaussen, S. 269, dagegen betrachten Ch. Oman, M. Fusi und R. Kahsnitz das Paduaner als »Kopie« oder Reaktion auf das Schlüsselfelder Schiff (sämtlich Anm. 20).
- 31 Zusätzlich benutzte der Goldschmied des Schlüsselfelder Schiffs einen Kupferstich des Meisters »W mit der Hausmarke« als Vorlage; M. Lehrs (Anm. 22).
- 32 Andere Silberschiffe lassen an Deck das Personal profaner oder sakraler Mythen auftreten: So spielen auf dem »Brughley Nef« Tristan und Isolde Schach, auf dem Silberschiff des Reimser Kathedralschatzes, dem »Schiff der Anne de Bretagne«, ist die heilige Ursula in Begleitung ihrer Jungfrauen an Bord; Ch. Oman (Anm. 20), Fig. 9 und Taf. XII.
- 33 Emil Reicke: *Crescentia Rieterin, Pirkheimers Frau*. In: *Fränkische Heimat*, Jg. 14, 1935, S. 237–242.
- 34 Zum Epitaph Peter Zahn: *Die Inschriften der Friedhöfe St. Johannis, St. Rochus und Wöhrd zu Nürnberg*. München 1972, Nr. 253, Abb. 36. – Willehad Paul Eckert und Christoph von Imhoff: *Willibald Pirkheimer: Dürers Freund im Spiegel seines Lebens, seiner Werke und seiner Umwelt*. Köln 1971, S. 32, 48, 121, Taf. VIII.
- 35 Kurt Löcher: *Die Gemälde des 16. Jahrhunderts*. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Ostfildern-Ruit 1997, S. 407–410.
- 36 Kurt Pilz: *Willibald Pirkheimers Kunstsammlung und Bibliothek*. In: *Willibald Pirkheimer. 1470/1970*. Hrsg. Willibald Pirkheimer-Kuratorium. Nürnberg 1970, (S. 93–110), S. 101.
- 37 These von Antonio Sartori, siehe H. Kohlhaussen (Anm. 20), S. 280.
- 38 Allein zwischen 1470 und 1500 sind ein gutes Dutzend Nürnberger Wallfahrer im Heiligen Land gewesen, darunter Mitglieder der Familien Ketzler, Löffelholz, Kress und Tucher; Johann Kamann: *Die Pilgerfahrten Nürnberger Bürger nach Jerusalem im 15. Jahrhundert*, namentlich die Reiseberichte des Dr. med. Hans Lochner und des Jörg Pfinzing. In: *MVGN*, Bd. 2, 1880, (S. 78–163), S. 88–89.
- 39 Egon Verheyen: *Dürer and Venice*. In: *Dürer's Cities: Nuremberg and Venice. Essays and Catalogue* by Clifton C. Olds u. a. Hrsg. University of Michigan Museum of Art. Ann Arbor 1971, S. 16–27.
- 40 Francisco de Hollanda: *Vier Gespräche über die Malerei geführt zu Rom 1538*. Originaltext mit Übersetzung etc. von Joaquim de Vasconcellos. Wien 1899, S. 31. Dort wird Dürer als »großer Maler« bezeichnet, der aber »kein Italiener« sei, und es deswegen nicht fertig bringen würde, ein italienisches Bild nachzuahmen.
- 41 Seit 1934 in der Sammlung Thyssen, heute Museum Thyssen-Bornemisza, Madrid; zum Forschungsstand Isolde Lübbecke in: *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*. Hrsg. von Bernard Aikema – Beverly Louise Brown. Ausst. Kat. Venedig. Mailand 1999, Kat. Nr. 53.
- 42 Getty Provenance Index, I 529, Nr. 0148 (Onlinepublikation: [www.getty.edu/research/tools/provenance](http://www.getty.edu/research/tools/provenance)). Gleichwohl waren seit dem 17. Jahrhundert zahlreiche Dürer-Gemälde in Italien; der »Getty Provenance Index« listet etwa 120 in italienischen Sammlungsinventaren vor 1800 auf, darunter sicher fragwürdige Zuschreibungen.

- 43 Friedrich Winkler: Die Zeichnungen Albrecht Dürers, Bd. 2: 1503–1510/11. Berlin 1937, S. 97, Nr. 405, 407. – Rainer Schoch: Meister der Zeichnung. Zeichnungen und Aquarelle aus der Graphischen Sammlung des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 1992, Kat. Nr. 18, 19.
- 44 Zum italienischen Urteil über Dürer und den »Disegno« Christa-Maria Küster: Albrecht Dürer im Urteil der italienischen Kunstkritik des 16. Jahrhunderts. Diss. maschr. Köln 1948, S. 35–41.
- 45 Hermann Voss: Zwei unerkannte Werke des Veit Stoß in Florentiner Kirchen. In: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, Bd. 29. Berlin 1908, S. 20–29. – Walter und Elisabeth Paatz: Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch, Bd. 1: A–C. Frankfurt a. M. 1955, S. 106, 110, 168. – Michael Baxandall: The Limewood Sculptors of Renaissance Germany. New Haven–London 1980, S. 191–202, 273. – Jörg Rasmussen: »Far stupire il mondo«. Zur Verbreitung der Kunst des Veit Stoß. In: Veit Stoß. Die Vorträge des Nürnberger Symposiums. Hrsg. Germanisches Nationalmuseum. München 1985. S. 107–122. – Riccardo Spinelli in: L'officina della maniera. Varietà e fierezza nell' arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494–1530. Venedig 1996, Kat. Nr. 90. – Alexander Marksches: Der Rochus des Janni Francese. In: Wege zur Renaissance. Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und den Nachbargebieten (Beiträge des Sigurd Greven-Kolloquiums zur Renaissanceforschung, Köln 2001) (im Druck).
- 46 Die Aussagen zu dem Rochus in der 2. Auflage von Vasaris Viten (Giunti, 1568), wo er die theoretischen Grundlagen der Holzsulptur erörtert; G. Milanesi (Anm. 5), Bd. 1, S. 167–168.
- 47 M. Baxandall (Anm. 45), S. 198.
- 48 Pellegrino Tonini: Il Santuario della Santissima Annunziata di Firenze. Florenz 1876, S. 125–127, 167, 302. – Eine mögliche Auftraggeberschaft der Boccianti untersucht derzeit Alexander Marksches (Anm. 45), dem der Verfasser für fruchtbare Hinweise dankt.
- 49 Wit Stwosz – Veit Stoß. Ein Künstler in Krakau und Nürnberg. Konzeption und Redaktion: Christoph Hölz. Hrsg. HypoVereinsbank. München 2000.
- 50 »Er macht dem König in Portugal Adam und Eva lebensgroß von Holz und Farben, solcher Gestalt und Ansehens, dass sich einer, als wären sie lebendig, daran entsetzt«; zit. nach J. Neudörfer (Anm. 14), S. 84. – Einen etwas älteren Exportartikel Nürnberger Holzsulptur konnte jüngst Stefan Roller am Beispiel der »Echthaarkruzifixe« nachweisen; Stefan Roller: Nürnberger Bildhauerkunst der Spätgotik. Beiträge zur Skulptur der Reichsstadt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Mainz 1999, S. 73–99.
- 51 Heinrich Dormeier: St. Rochus, die Pest und die Imhoffs in Nürnberg vor und während der Reformation. Ein spätgotischer Altar in seinem religiös-liturgischen, wirtschaftlich-rechtlichen und sozialen Umfeld. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1985, S. 7–72. – Ders.: Venedig als Zentrum des Rochuskultes. In: Nürnberg und Italien (Anm. 10), S. 105–127.
- 52 H. Dormeier (Anm. 51), S. 106.
- 53 Allenfalls der etwa zwanzigjährige Andreas Imhoff (1491–1579) ist zwischen 1509 und 1511 mehrmals kurz in Florenz nachzuweisen. Seinen Bruder Gabriel Imhoff (1498–1578) gibt er dort 1511 in eine Kaufmannslehre; Johannes Müller: Die Geschäftsreisen und die Gewinnanteile Endres Imhoffs des Älteren als Teilhaber der Handelsgesellschaft »Peter Imhoff und Gebrüder« von 1508–1525. In: Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Bd. 13, 1916, (S. 153–179), S. 173–176. – Thomas Eser: Bring mir ein Marienbild mit: Die Nürnberger Bestellung eines italienischen Andachtsbildes aus dem Jahr 1513. In: Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 2000, S. 49–53.
- 54 Um 1509 war beispielsweise der Nürnberger Hans Fürleger in Florenz als Buchhändler aktiv; Adrian Wilson: The making of the Nuremberg Chronicle. Amsterdam 1976, S. 235. – Zu Mitgliedern der Familie Praun in Florenz H. Pohl (Anm. 11).
- 55 R. Kahsnitz (Anm. 27), Kat. Nr. 93.
- 56 Germanisches Nationalmuseum, Historisches Archiv, Kress-Archiv I, XXIX, c 4b. Bisher gab es Hinweise auf Torriganis erste Nürnbergaktivitäten aus dem Jahr 1515. Zur Kress-Kohler-Saronno-Gesellschaft Bettina Böhm: Kardinalshüte für Italien – ein Journal des Nürnberger Kaufmanns Georg Kress. In: Monatsanzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Mai 2002.
- 57 Zu den Torrigiani-Quellen Lambert F. Peters: Der Handel Nürnbergs am Anfang des Dreißigjährigen Krieges. Strukturkomponenten, Unternehmen und Unternehmer. Eine quantitative Analyse (Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte. Beihefte, Bd. 112). Stuttgart 1994, S. 531–545. – Francesco Guidi Bruscoli: Der Handel mit Seidenstoffen und Leinengeweben zwischen Florenz und Nürnberg in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. In: MVGN, Bd. 86, 1999, (S. 81–113) S. 83–88. – Rita Mazzei: Itinera Mercatorum. Circolazione di uomini e beni nell'Europa centro-orientale. 1550–1650. Lucca 1999, (S. 59–72), S. 62. – Florence Edler de Roover: L'arte della seta a Firenze nei secoli XIV e XV. Florenz 1999, S. 115–116.
- 58 Solche Käufe tätigt Paulus Beheim I.; Johann Kamann: Aus Nürnberger Haushaltungs- und Rechnungsbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts. In: MVGN, Bd. 7, 1888, (S. 39–168), S. 158 (1546), 45 (1548), 48 (1551).
- 59 G. Bruscoli und F. Edler de Roover (Anm. 57).
- 60 Quelle nachgewiesen im »Medici Archive Project« (Online-Publikation: <http://www.medici.org>), Vol. 280, S. 46.
- 61 M. Baxandall (Anm. 45), S. 273. – Friedrich Kriegbaum, Direktor des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, mutmaßte »Gianni« meine pauschal einen Deutschen und »Francese« meine den »Franken« Stoß; Friedrich Kriegbaum: Der hl. Rochus von Veit Stoß in der SS. Annunziata. In: Jahresbericht des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, 1935/36 und 1936/37, Anhang.
- 62 Bereits Heinrich Voss hatte im Florentiner Staatsarchiv jenen Gianni ausfindig gemacht, wiewohl dem Phänomen der Namensgleichheit mit Vasaris Künstlernennung jedoch aus, um die Stoß-Attribution nicht zu gefährden; Giannis Berufsbezeich-

- nung als »Bombardiere« kannte Voss noch nicht; H. Voss (Anm. 45), S. 23.
- 63 Mario Battistini: *La Confrérie de Sainte-Barbe des Flamands a Florence*. Brüssel 1931. – Anna Padoa-Rizzo: *La Cappella della Compagnia di Santa Barbara della »Nazione Tedesca« alla Santissima Annunziata di Firenze nel Secolo XV*. Cosimo Roselli e la sua »Impresa« artistica. In: *Antichità Viva*. Rassegna d'Arte, Bd. 26,3, 1987, S. 3–18. – Dies.: *La Cappella della Compagnia di Santa Barbara dei Tedeschi e Fiamminghi alla Santissima Annunziata di Firenze*. Opere d'Arte e di Arredo. Sec. XVI–XVIII. In: *Antichità Viva*. Rassegna d'Arte, Bd. 26,4, 1987, S. 10–20.
- 64 M. Battistini (Anm. 63), S. 18–21.
- 65 Florenz, Archivio di Stato, Segn. Compagnie religiose sopprese da Pietro Leopoldo; im folgenden wird ausschließlich Bezug genommen auf »Pezzo 205« dieser Bruderschaftsakten (»AS« zitiert). Zu den Nürnbergern siehe AS, Nr. 7, 8 unter der jeweiligen Jahreszahl, sowie M. Battistini (Anm. 63), S. 128, 144, 162.
- 66 Die Barbarakapelle ist die östliche der nördlichen Langhauskapellen. Der erste dokumentierte Standort des Rochus war an der westlichen Langhauskapelle gegenüber, »unter der Orgel«, wie Vasari 1548 schreibt.
- 67 Den Altar schmückte seit 1469 ein Gemälde Cosimo Rosellis; A. Padoa-Rizzo, Bd. 26,3 (Anm. 63).
- 68 AS, Nr. 8 – 1500: »meister ja[n] fransocs«; 1503: »meyster joha[n] fra[n]cuosi«; 1505: »mo Jonisio fra[n]suoso bo[m]bardiere«; 1506: »mayster Giovanni fra[n]suoso«; 1507: »mayster Giovanni fra[n]suoso«. – 1518 fand Voss eine erneute Erwähnung Giannis; H. Voss (Anm. 45), S. 23.
- 69 Das »Rosenkranzfest« ist heute in der Prager Nationalgalerie; I. Lübbecke (Anm. 41), Kat. Nr. 57.
- 70 Der undatierte Rochus ist zwischen 1500 und 1520 entstanden; eine späte Entstehung vermutet Alfred Schädler: Stetigkeit und Wandel im Werk von Veit Stoß. In: *Veit Stoß in Nürnberg*. Die Werke des Meisters und seiner Schule in Nürnberg und Umgebung. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum. München 1983, (S. 27–46), S. 38.
- 71 So urteilt F. Kriegbaum (Anm. 61).
- 72 Nachfolgende geraffte Ausführung basiert auf der profunden Analyse des Mohrenkopfpokals von Lorenz Seelig: »Ein Willkomme in der Form eines Mohrenkopfs von Silber getriebener Arbeit«. Der wiederentdeckte Mohrenkopfpokal Christoph Jamnitzers aus dem späten 16. Jahrhundert. In: *Der Mohrenkopfpokal von Christoph Jamnitzer*. Ausst. Kat. Bayerisches Nationalmuseum. München 2002, S. 19–123, Kat. Nr. 1. Für die vertrauensvolle Überlassung des Manuskripts sei Herrn Dr. Lorenz Seelig herzlich gedankt.
- 73 *Natur und Antike in der Renaissance*. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1985, Kat. Nr. 35–46.
- 74 Den »Adler«, im engen Sinn am Strozzi-Wappen so nicht verwendet, hat L. Seelig als Falken oder Greifvogel identifiziert, den die Strozzi in Impresen oder emblematischen Elementen, etwa auf ihren Porträtmedaillen, verwenden; L. Seelig (Anm. 72) S. 23, S. 59–65.
- 75 Alternative Thesen zum Thema des Pokals, wie etwa seine heraldische Nähe zum Nürnberger Tucher-Wappen, zu hansischen Schwarzhäupter-Wappen, diversen Stadtwappen mit Mohrenköpfen, etwa Coburgs, aber auch nichtheraldische ikonographische Interpretationen, wie die einer Mauritius-Darstellung oder Afrika-Personifikation, sind sämtlich wenig plausibel.
- 76 Zur stilkritischen Einordnung des Pokals in Jamnitzers Frühwerk L. Seelig (Anm. 72), S. 52–54. – Die Datierung erfolgte auch anhand des Referenzmaterials der Beschau- und Meistermarkenerfassung des »Forschungsprojektes zur Nürnberger Goldschmiedekunst 1541–1868« am Germanischen Nationalmuseum; Ralf Schürer: *Markenzeichen*. Nürnberger Beschau- und Meistermarken zur Zeit Christoph Jamnitzers. In: *Der Mohrenkopfpokal* (Anm. 72), (S. 125–133), S. 130.
- 77 Bereits Arthur Pabst identifizierte den Pokal in der ersten Veröffentlichung als Allianzdarstellung des Pucci-Strozzi-Wappens; Arthur Pabst: *Weitere Werke des Christoph Jamnitzer*. In: *Kunstgewerbeblatt*, Bd. 1. 1885, S. 129–130.
- 78 *The Moritzburg Treasure*. Silver and Works of Art from the Royal House of Saxony. Auktionskatalog Sotheby's London, 17. 12. 1999, Nr. 24.
- 79 Lorenz Seelig kommt nach sorgfältiger Diskussion zahlreicher Thesenstränge und Namensnennungen zu dem Schluss: »Freilich muss das Problem der Auftraggeberschaft letztlich offen bleiben, zumal angesichts der großen Zahl der Mitglieder der Familie Strozzi mit ihren verschiedenen Zweigen auch archivalisch eine solche Bestellung nicht – oder nur unter glücklichsten Umständen – zu ermitteln ist«; L. Seelig (Anm. 72), S. 67.
- 80 Francescos Sekretär Girolamo Faletti hat den Aufenthalt von 1547 zu einer ausführlichen Nürnberg-Beschreibung genutzt: *Walter Friedensburg: Nürnberg im Jahre 1547*. Ein Bericht Girolamo Faletti. In: *MVG*, Bd. 15, 1902, S. 195–205.
- 81 Zum Aufenthalt Francescos 1541 und der möglichen Erwerbung des Kartenspiels Heinrich Röttinger: *Peter Flettner's Holzschnitte* (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, H. 186). Straßburg 1916, S. 84–85. – *Altdeutsche Spielkarten: 1500–1650*. Katalog der Holzschnittkarten mit deutschen Farben aus dem deutschen Spielkartenmuseum Leinfelden-Echterdingen und dem Germanischen Nationalmuseum. Beiträge von Detlef Hoffmann – Ursula Timann – Rainer Schoch. Nürnberg 1993, Kat. Nr. 56. – *Zur Ikonographie des Spiels Barbara Dienst: Der Kosmos des Peter Flötner: eine Bildwelt der Renaissance in Deutschland* (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 90). München – Berlin 2002.
- 82 Der »Daus« entspricht als höchste Karte dem »Ass«.
- 83 Günter Irmscher in: *Der Mohrenkopfpokal* (Anm. 72), S. 169–181. Zum potentiellen Auftragsort Prag siehe auch L. Seelig (Anm. 72), S. 67.
- 84 *Friedensburg* (Anm. 80), S. 202–203.
- 85 Galeazzo Gualdo Priorato: *Relatione del Governo e stato delle città imp. di Norimberg, Augusta, Ulm e Frankfort*. Köln 1668, S. 22–23.