



# Renaissance Barock

Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert

# Aufklärung

GERMANISCHES  
NATIONAL  
MUSEUM



# **Renaissance · Barock · Aufklärung**

**Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert**



GERMANISCHES  
**NATIONAL**  
**MUSEUM**



# Renaissance

# Barock

Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert

# Aufklärung

herausgegeben von  
Daniel Hess und Dagmar Hirschfelder



## Inhaltsverzeichnis

---

- 6 Vorwort  
G. ULRICH GROSSMANN · DANIEL HESS
- 8 Die neue Schausammlung: Geschichte und Neukonzeption  
DANIEL HESS · DAGMAR HIRSCHFELDER · JANA STOLZENBERGER
- Kontinuität und Neubeginn**
- 32 Weltbild in Bewegung: Zwei Globen und ein Silberschiff  
THOMAS ESER
- 46 Zwischen Hochkonjunktur und Krise: Malerei und Glasmalerei von 1500 bis 1550  
DANIEL HESS
- 60 Skulptur der Dürerzeit: Traditionelle Motive und neue Formen  
FRANK MATTHIAS KAMMEL
- 74 Albrecht Dürer und die Kunst der Renaissance in Nürnberg  
DANIEL HESS
- 88 **Fokus 1** Von der Macht der Frauen und der List der Weiber  
SABINE LATA
- Bild und Glaube**
- 100 Lutherbilder: Vom Augustinermönch zum Reformator  
JUTTA ZANDER-SEIDEL
- 112 Zwischen Gesetz und Gnade: Bilder des alten und neuen Glaubens  
CAROLINE REAL
- 124 Sinnlichkeit und Reglement: Kunst nach den Reformen der katholischen Kirche  
FRANK MATTHIAS KAMMEL
- 138 **Fokus 2** Bildpropaganda und Satire zur Zeit der Reformation  
HERMANN MAUÉ
- Die Kultur der Erscheinung**
- 150 Zeichen der Distinktion: Kleidung und Schmuck  
JUTTA ZANDER-SEIDEL
- 166 Pilgerfahrt und Prestige: Reisen nach Jerusalem und Santiago de Compostela  
JUTTA ZANDER-SEIDEL
- 178 Bilder und Zeichen ständischer Repräsentation  
RALF SCHÜRER
- 190 Wohnkultur der Renaissance  
JOHANNES HAMM
- 204 Repräsentation und Memoria: Bildnisse des 16. und 17. Jahrhunderts  
DAGMAR HIRSCHFELDER
- 220 **Fokus 3** Bauern, Hirten, Ziegenböcke: Der Traum vom Leben im Einklang mit der Natur  
DANIEL HESS



---

---

## Neue Kunst und neues Sammeln

- 232 Natur und Antike: Pole einer erneuerten Kunst  
FRANK MATTHIAS KAMMEL
- 244 Handwerk und Wissenschaft: Zum Künstlerverständnis in der Frühen Neuzeit  
DAGMAR HIRSCHFELDER
- 256 Die Kunst- und Wunderkammer  
RALF SCHÜRER
- 270 Höfisches Sammeln und internationale Tendenzen der Kunst um 1600  
JANA STOLZENBERGER
- 284 Kunst für den Markt: Innovation und Spezialisierung im 17. Jahrhundert  
DAGMAR HIRSCHFELDER
- 296 **Fokus 4** Zwischen Renaissance und Barock: Die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen  
DANIEL HESS · FRANK MATTHIAS KAMMEL

## Inszenierung und Reflexion

- 310 Kunst im Dienst des Glaubens: Die katholische Kirche als Auftraggeber  
JOHANNES HAMM
- 322 Barocke Pracht: Hofkultur im 18. Jahrhundert  
FRANK P. BÄR · FRANK MATTHIAS KAMMEL · PETRA KRUTISCH · JANA STOLZENBERGER
- 336 Die Ästhetik des Unfertigen: Bozzetti und Ölskizzen  
DANIEL HESS · FRANK MATTHIAS KAMMEL
- 350 So ein Theater! Schäfer, Götter und Exoten in der Welt des Rokoko  
JANA STOLZENBERGER
- 362 Bildnis und Individuum im Zeitalter der Aufklärung  
DAGMAR HIRSCHFELDER
- 374 **Fokus 5** Charakterköpfe: Das neue Interesse an der Physiognomie  
FRANK MATTHIAS KAMMEL

## Anhang

- 387 Katalog der ausgestellten Objekte
- 485 Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur
- 536 Konkordanz der Inventar- und Katalognummern
- 543 Personenregister
- 559 Ortsregister
- 563 Bildnachweis
- 564 Impressum



## Vorwort

Die Neueröffnung der Sammlung zur Kunst- und Kulturgeschichte des 16. bis 18. Jahrhunderts vollendet die 1999 begonnene Sanierung und Neukonzeption des Bestelmeyerschen Galeriebaus und ist ein wichtiges Etappenziel auf dem langen Weg der Generalsanierung des Germanischen Nationalmuseums. Innerhalb des breiten Sammlungsspektrums vom neolithischen Faustkeil bis zur Gegenwart nehmen die Werke aus den drei Jahrhunderten der Frühen Neuzeit eine prominente Stellung ein und bilden zugleich einen Kernbereich der Forschungstätigkeit des Museums. Hauptwerke von Künstlern wie Albrecht Dürer, Peter Vischer, Lucas Cranach, Wenzel Jamnitzer oder Franz Xaver Messerschmidt repräsentieren Spitzenleistungen des künstlerischen Schaffens im deutschen Sprachraum. In der neuen Dauerausstellung werden ihre Schöpfungen nicht als isolierte Schau- und Prunkstücke inszeniert, sondern so weit wie möglich in ihren kulturgeschichtlichen Kontext eingebettet.

Der zeitliche Bogen der Schausammlung spannt sich von der Entdeckung der neuen Welt um 1500 bis zur Entwicklung eines neuen Welt- und Menschenbildes im Zeitalter der Aufklärung. Rund tausend Objekte in dreiunddreißig thematisch ausgerichteten Räumen erschließen zentrale Aspekte und Facetten der Kunst- und Kulturgeschichte nördlich der Alpen. Zu sehen sind neben Gemälden und Skulpturen auch Glasgemälde, Textilien, Kunsthandwerk, Schmuck, Medaillen, Möbel und Musikinstrumente sowie zwei historische Zimmer aus Nürnberger Bürgerhäusern der Renaissance. Im Dialog der Künste werden Themen wie Sammeln und Repräsentieren, Antikenrezeption und Naturstudium lebendig, aber auch die Wechselwirkung von Kunst und Glauben sowie das sich wandelnde Bild vom Menschen. Konzept und Präsentation verfolgen das Ziel, bisher getrennt ausgestellte Objektgruppen zusammenzuführen und die Separierung der Kunstgattungen weitestmöglich zu überwinden. Damit wirkt die Ausstellung der Auffächerung und Abgrenzung von Einzeldisziplinen der Kunst- und Kulturgeschichte entgegen und fördert ein integrales Verständnis der Sachkultur vergangener Jahrhunderte. Mit dem Blick auf Kontinuität und Wandel und die Gleichzeitigkeit vermeintlich gegensätzlicher oder zeitlich nur scheinbar aufeinander folgender Phänomene sollen herkömmliche Periodisierungen und Epochengrenzen durchlässiger werden. Durchlässigkeit und Transparenz stehen auch in der ästhetischen und didaktischen Gestaltung der Schausammlung im Vordergrund. Sie will den Besucher durch die Vermittlung wissenschaftlicher Erkenntnisse und sinnlicher Erlebnisse informieren und faszinieren.

Konzipiert wurde die Schausammlung, in Fortführung der bewährten Teamarbeit bei der Planung und Realisierung der 2006 eröffneten Mittelalter-Sammlung, von Daniel Hess (Malerei und Glasmalerei), Frank Matthias Kammel (Skulpturen und Bauteile), Ralf Schürer (Kunsthandwerk) und Jutta Zander-Seidel (Textilien und Schmuck). Sie wurden zunächst von Stephanie Hauschild und Jana Stolzenberger unterstützt, bis Dagmar Hirschfelder die Koordination übernahm und das Projekt über fünf Jahre maßgeblich mitgestaltete. Zahlreiche Exponate, von denen viele erstmals in diesem Kontext gezeigt oder dauerhaft ausgestellt sind, konnten vor ihrer Neuaufstellung dank vielfältiger Unterstützung technologisch untersucht und restauriert werden. Besonderer Dank gebührt dabei der Ernst von Siemens Kunststiftung, München, die ein vierjähriges Restaurierungsprojekt ermöglichte, das Schlüsselwerken der Sammlung zugute kam. Auch der Fördererkreis des Germanischen Nationalmuseums hat das Projekt großzügig unterstützt und sowohl Restaurierungsarbeiten als auch die Entwicklung und den Einsatz neuer Medien zur Vermittlung der Ausstellung finanziert. Alle ausgestellten Objekte wurden auf dem neuesten wissenschaftlichen Stand erfasst und sind im Katalogteil dieser Publikation unter Angabe ausgewählter Literatur aufgeführt.

In den neukonzipierten Schausammlungen wird das große Potential des Germanischen Nationalmuseums deutlich – hinsichtlich der singulären, über mehr als einhundertfünfzig Jahren zusammengetragenen Sammlungen ebenso wie mit Blick auf die wissenschaftlichen Ressourcen, die hier in einzigartiger Weise gebündelt sind. So führte die enge Kooperation von Wissenschaftlern und Restauratoren zu zahlreichen neuen Erkenntnissen sowie in Zusammenarbeit mit der Technischen Abteilung zu wegweisend neuen Lösungen in Konservierung, Prävention und Präsentation des heterogenen Sammlungsgutes. Die architektonische Planung und Umsetzung der Sanierung des historischen Baubestands lag in den Händen des Staatlichen Bauamts Erlangen-Nürnberg, das mit Jürgen Wolff auch die Ausstellungsgestaltung übernahm. Für die technischen Spezialbereiche, von der Bauphysik über die Beleuchtung bis hin zur Ausstellungsgraphik, wurden verschiedene Fachplaner hinzugezogen. Ihnen und allen übrigen an Planung, Einrichtung und Realisierung Beteiligten, die am Schluss des Buches namentlich aufgeführt sind, sei für das große und anhaltende Engagement für das Gelingen des ambitionierten Projekts herzlich gedankt. Möge der Rundgang durch die neue Schausammlung zum eindrucksvollen Erlebnis und zur Anregung werden, sich intensiver mit der Kunst- und Kulturgeschichte des deutschen Sprachraums zwischen Spätmittelalter und Französischer Revolution zu beschäftigen und viele faszinierende Aspekte dieser Epochen neu zu entdecken. Die vorliegende, erneut mit fernkopie – Grafische Gestaltung, Berlin, realisierte Begleitpublikation soll die in der Ausstellung angesprochenen Themen, Fragestellungen und Kontexte vertiefend erläutern und zu einem besseren Verständnis unserer kulturellen Wurzeln beitragen.





I Galeriebau, Obergeschoss,  
Dürersaal (Raum 114),  
Richtung Osten, 2010

## Die neue Schausammlung: Geschichte und Neukonzeption

Die Errichtung des Galeriebaus von 1916 bis 1921 legte die Grundlage für eine Neuorientierung des Germanischen Nationalmuseums, das sich neben der Ausrichtung als kulturgeschichtliches Museum fortan auch als Kunstmuseum zu profilieren suchte. Gleichzeitig brach der Galeriebau in seiner zurückhaltend einfachen und klaren Form mit dem Konzept der Ära Essenweins, der seit 1873 den historisierenden Ausbau des Museums zu einem Gesamtkunstwerk verfolgt hatte. Dieses Konzept war im frühen 20. Jahrhundert zusehends in die Kritik geraten: Das stimmungsvoll malerische Ambiente und Arrangement, die »überlebte Scheingotik« und die »düstere, winkelige Romantik« sowie das »wunderlich, verwirrende Sammelsurium« des späten 19. Jahrhunderts hatten ausgedient<sup>1</sup>. Die Überfüllung der Räume, die schlechten Lichtverhältnisse und mangelhaften konservatorischen Bedingungen hatten sich sehr nachteilig auf die Präsentation der Exponate ausgewirkt, die »in den Dunkelkammern des alten Baues jahrzehntelang ein freudloses Dasein fristeten«<sup>2</sup>. Viele Abteilungen waren über den ursprünglich geplanten Umfang hinausgewachsen und hatten den gemeinsamen kulturgeschichtlichen Rahmen gesprengt<sup>3</sup>. Ein Neubau wurde aus Platzmangel und aus ästhetischen wie konservatorischen Gründen unausweichlich.

### Der Galeriebau und die neue Konzeption des Museums 1916 bis 1934

Mit dem Neubau verfolgten Museumsdirektor Gustav Bezold und der Nürnberger Architekt German Bestelmeyer das Ziel einer Erweiterung des zu klein gewordenen Museums und der Schaffung dringend benötigter neuer Depoträume<sup>4</sup>. Die bis dahin unzulänglich ausgestellten Gemälde und Skulpturen sowie das Kunsthandwerk sollten einen würdigen und konservatorisch geeigneten Rahmen erhalten. Um die »hohe Kunst« wirkungsvoll zur Geltung zu bringen, wurde für das Obergeschoss der klassische Typus des Galeriebaus mit einer Enfilade von zentralen großen Oberlichtsälen und flankierenden Seitenkabinetten gewählt (Abb. II). Die Verwirklichung des Neubaus wäre ohne das unverhoffte Vermächtnis des Münchners Anton Bürkel in Höhe von 1,2 Millionen Mark nicht möglich geworden, verursachte aber im Jahr 1919 durch steigende Baukosten dennoch

II Galeriebau, Obergeschoss,  
Mittelspange (Raum 114),  
um 1921/35



Schulden in Höhe von einer Million Mark<sup>5</sup>. Im Vorfeld des Neubaus war eine Kommission einberufen worden, die sich konzeptionell mit der Neuausrichtung des Germanischen Nationalmuseums und der Darbietung der Sammlungen befassen sollte. Neben dem Generaldirektor der Staatlichen Kunstsammlungen in Berlin und zugleich Mitbegründer des modernen Museumswesens, Wilhelm Bode, gehörten dem Gremium auch der Direktor der Kunsthalle Hamburg, Alfred Lichtwark sowie der Direktor des Bayerischen Nationalmuseums, Hans Stegmann, an<sup>6</sup>. Alle drei waren Kunsthistoriker und erteilten der traditionellen Museumsarchitektur eine radikale Absage, indem sie neutrale Räume mit bestmöglicher Ausleuchtung der Objekte und möglichst großen Wandflächen anstrebten. Ferner erhob sich im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts die allgemeine Forderung nach kunsthistorischen Maßstäben bei Auswahl und Präsentation der Werke, was dazu führte, dass sich auch kulturgeschichtliche Institutionen wie das Germanische Nationalmuseum diesem Anspruch unterwarfen<sup>7</sup>.

Die große Erweiterung des Museums schien ebenso unausweichlich notwendig wie die durch die Empfehlung der Kommission und den Zeitgeschmack bedingte Scheidung von hoher und angewandter Kunst, womit Bezold, der seit 1894 amtierende Direktor, auf fachliche wie öffentliche Kritik stieß<sup>8</sup>. Nach seinem verbitterten Ausscheiden kurz vor Vollendung des wegweisenden Neubaus wurde sein Konzept durch den Nachfolger Ernst Heinrich Zimmermann konsequent weiterverfolgt. Der Neffe Wilhelm Bodes achtete auf »eine strenge Auslese der allerbesten künstlerischen Qualitäten für den Neubau, dessen immerhin beschränkte Räume eine Art Cimelien-Sammlung enthalten sollten«, während die künstlerisch weniger bedeutenden Objekte in den sanierten und neukonzipierten kulturhistorischen Sammlungen zugänglich blieben<sup>9</sup>. In der intensiv diskutierten Kernfrage »Fachsammlung oder kulturgeschichtlicher Querschnitt« suchte man die Lösung nicht in theoretischen Grundsätzen, sondern in Teilentscheidungen, die Saal für Saal aus der Praxis erwachsen sollten, wobei das Prinzip der Fachsammlung immer wieder gezielt durchbrochen wurde<sup>10</sup>.

Im Erdgeschoss des Neubaus fand das Kunsthandwerk Aufstellung, während das Obergeschoss der gemeinsamen Präsentation von Malerei und Skulptur vom späten 14. bis zum 18. Jahrhundert in chronologischer und geographischer Ordnung diente. Die räumliche Ausstattung war zurückhaltend, um die Kunstwerke selbst in den Mittelpunkt zu stellen: Die Gestaltung beschränkte sich auf verputzte, in gedämpften blaugrauen und grünen Farben gestrichene Wände, niedrige hölzerne Sockelzonen in dunklerem Grau, profilierte Durchgangsrahmungen und Gesimse sowie Klostergewölbe mit Oberlichtdächern im Scheitel, um ein möglichst gleichmäßiges Licht ohne Blendung der Besucher zu erzielen. Belüftet wurden die Museumsräume über ein Kanalsystem oberhalb der Gewölbe.

Der zurückhaltend moderne und funktionale Duktus prägte auch die Erweiterungsbauten von 1925 und 1933, die das ursprüngliche Konzept des Neubaus bereits



wenige Jahre nach seiner Vollendung veränderten. 1925/26 wurde der Verbindungsflügel zwischen Galeriebau und Verwaltungsgebäude in Angriff genommen, um die damals von den Nürnberger Kirchen als Leihgabe an das Museum abgegebenen Bildteppiche angemessen präsentieren zu können<sup>11</sup>. Der Keller dieses Flügelbaus diente als Studienraum für Ofenkacheln und Bodenfliesen, im Erdgeschoss stellte man die Tapisserien des 16. und 17. Jahrhunderts sowie die großformatige Barockplastik aus. Im Obergeschoss wurden die Bildteppiche vom 14. bis 16. Jahrhundert zusammen mit einer Auswahl signifikanter Bildwerke gezeigt (Abb. III). Für die sachgerechte Konservierung waren die Teppiche auf Rahmenkonstruktionen montiert, und zur Regulierung des einfallenden Tageslichts diente eine motorbetriebene Lichtsteuerung mit verfahrbaren Stoffbahnen.



III Galeriebau, Obergeschoss, Teppichsaal (Raum 124), um 1926/35

Trotz angespannter finanzieller Verhältnisse wurde die Galerie in den Jahren 1933/34 nochmals vergrößert, um die Barocksammlung aufzunehmen. Nach der Ausweitung des Sammelspektrums 1894 auf die Zeit von 1650 bis zum frühen 19. Jahrhundert hatte Zimmermann diese hochbedeutende Kollektion binnen kurzem systematisch zusammengetragen<sup>12</sup>. Für ihre angemessene Präsentation wurde die Galerie um einen großen Oberlichtsaal und zwei angrenzende Kabinette nach Osten erweitert (Abb. IV)<sup>13</sup>. Das Erdgeschoss nahm die Gartenplastik, das Obergeschoss die großformatigen Barockgemälde auf. Durch eine Wandbespannung aus grünem Damast erhielt dieser jüngste Bauteil endgültig den Charakter einer reinen Gemäldegalerie und setzte sich deutlich von den getünchten Wänden des ersten Bauabschnitts ab. Mit der einreihigen Hängung der Gemälde auf Unterkante orientierte man sich an modernen musealen Präsentationsprinzipien des frühen



IV Galeriebau, Obergeschoss, Barocksaal (Raum 129), 1935

20. Jahrhunderts. In den Seitenkabinetten waren die barocken Ölskizzen sowie die Kabinettmalerei bis zum frühen 19. Jahrhundert zu sehen. Zur Eröffnung der neuen Räume im August 1934 erschienen ein Bestandskatalog der Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts sowie ein begleitender Bildband.<sup>14</sup>

### Der Zweite Weltkrieg und die Modernisierung des Galeriebaus durch Sep Ruf

Nach ersten schweren Zerstörungen im August 1943 trafen am 21. Februar 1945 zwei Sprengbomben den Westteil des bis dahin im Mauerbestand intakt gebliebenen Galeriebaus und durchschlugen die Südseite bis in das Kellerdepot (*Abb. V–VI*). Eine dritte Bombe riss die Fundamente des Gartensaals auf. Dank der von Bestelmeyer aus Brandschutzgründen verlegten Solnhofener Plattenböden richteten die verheerenden Brandbomben-Angriffe im März 1945 am Galeriebau keine weiteren größeren Schäden an.

Da der Bau inklusive der Dachkonstruktion im Vergleich zu anderen Museumsgebäuden gut erhalten war, wurde sein Hauptdach noch im Herbst 1945 notgedeckt<sup>15</sup>. Erhebliche Probleme bereitete indes die nach Ostern 1946 begonnene Reparatur der durch die drei Sprengbomben hervorgerufenen Zerstörungen. Der südliche Unterzugbalken, auf dem die Seitenwände der Oberlichtsäle aufliegen, musste in seiner gesamten Länge erneuert werden. Für die hohen Kosten standen das Hochbauamt und die Stadt Nürnberg ein. Ein Wiederaufbau der im Westteil partiell stark beschädigten Gewölbe war auf Grund des akuten Mangels an Gips nicht zu realisieren. 1947 erfolgte die Erneuerung der Dächer und die Instandsetzung von Heizung und Lüftung. Die westlichen Oberlichtsäle der Mittelspange erhielten mit flachen Staubdecken eine neue Gestalt und nach damaliger Überzeugung auch ein besseres, gleichmäßigeres Licht (*Abb. VII*). Die Türfassungen wurden hell gestrichen, die Sockelverkleidungen entfernt. 1950 waren die Arbeiten abgeschlossen, und das Museum konnte den Galeriebau am 7. Oktober 1950 rechtzeitig zur 900-Jahr-Feier der Stadt Nürnberg wiedereröffnen.

V–VI Galeriebau, Südseite mit Kriegsschäden, 1945



Drei Jahre später entwickelten Generaldirektor Ludwig Grote und Sep Ruf, einer der führenden deutschen Architekten der Nachkriegszeit, einen Generalbebauungsplan für den Wiederaufbau des Museums. Durch Sep Ruf erhielten Architektur, Ausstattung und Ausstellungskonzept eine völlig neue Prägung. Maximen des ambitionierten Konzepts waren Offenheit und Vielseitigkeit, Klarheit und Transparenz. Mit dem 1958 fertiggestellten Theodor-Heuss-Bau machte Ruf die bewusste Abkehr von der Architektur der überkommenen historischen Bauten deutlich. Der Einsatz neuer Konstruktionstechniken und die Verwendung von Glas und Stahl zielten auf die Verwirklichung der Bauhaus-Ideale<sup>16</sup>. Dass bei den weiteren Sanierungsmaßnahmen auch Verluste der alten Substanz in Kauf genommen wurden, macht der Abbruch des großen Gewölbes über dem 1925/26 zur Präsentation der Bildteppiche errichteten Saal im Jahr 1968 deutlich (*Abb. VIII*). Da das im Zweiten Weltkrieg kaum beschädigte Dach die Silhouette des Theodor-Heuss-Traktes beeinträchtigte, baute man an seiner Stelle ein Grabendach ein, mit dem das Tageslicht direkt auf die Wände des Galeriesaales gelenkt werden sollte. Auch das Dach über dem Westteil des Galeriebaus wurde abgesenkt, nachdem man auf die Rekonstruktion der zerstörten Gewölbe verzichtet hatte. An die Lösung von 1947 anknüpfend erhielten die westlichen Säle flache, direkt über der alten Gesimszone ansetzende Lichtdecken mit einer Thermolux-Verglasung, um für möglichst viel Tageslicht in den Ausstellungsräumen zu sorgen. Die alte Dachkonstruktion ersetzte ein tieferliegendes Satteldach.



**VII** Galeriebau, Obergeschoss, Mittelspange (Raum 114), nach 1950

**VIII** Galeriebau, Abbruch des Gewölbes über dem Teppichsaal (Raum 124), 1968

Die Bestelmeyersche Raumaufteilung in zentrale Oberlichtsäle mit seitlich angeordneten Kabinetten wurde aus statischen wie denkmalpflegerischen Gründen beibehalten. Doch brachte man die Räume im Westteil im Vorfeld der großen Dürer-Ausstellung von 1971 durch den Einbau einer Klimaanlage auf den neuesten konservatorischen Stand. Dies erforderte die Installation eines Kanalsystems auf den Innenmauern und die Verschalung der Wände in den Mittelsälen und Kabinetten. Die vorgeblendeten Wände, die die Kabinette noch zusätzlich beengten, wurden zunächst bespannt und später mit einer gestrichenen Industrie-Fasertapete versehen. Der klaren nüchternen Formensprache fielen nicht nur die Sockelleisten und Tür-einfassungen, sondern auch der geometrisch gemusterte Plattenboden zum Opfer. Hatte man im Heuss-Bau noch bewusst auf eine zusätzliche künstliche Beleuchtung verzichtet, erhielten die westlichen Galerieräume nun abgehängte, mit Leuchtstoffröhren bestückte Lichtschienen. Die neue Ästhetik war dem Vorbild der *documenta 1* in Kassel von 1955 verpflichtet, die in der Nachkriegszeit international neue Maß-





**IX** *documenta 1, Großer Malereisaal, Kassel, 1955*

**X** *Rembrandt-Saal im Hessischen Landesmuseum, Kassel, 1956*

**XI** *Galeriebau, Obergeschoss, Mittelspange (Raum 114), Ausstellung Albrecht Dürer, 1971*



stäbe gesetzt und sich ein Jahr später auch auf die Neuhängung der Alten Meister im Hessischen Landesmuseum Kassel ausgewirkt hatte. Die documenta-Präsentation war zum Manifest der Moderne im Umgang mit historischer Kunst geworden (Abb. IX–X)<sup>17</sup>. Auch in Nürnberg sollten sich die Gemälde hinsichtlich Rahmung, Hängung und Beleuchtung der puristisch gestalteten, auf weiße Wandanstriche reduzierten Umgebung einfügen, was bei einigen Werken zum Ersatz der alten historistischen Rahmen durch einfache farbige Rechteckleisten führte. Der mit dem Galeriebau während des Ersten Weltkriegs behutsam eingeführte Duktus der Moderne erreichte seinen Höhepunkt in der äußerst nüchternen Gestaltung der Dürer-Ausstellung von 1971 (Abb. XI). Darauf folgte die Sonderausstellung »Malerei und Graphik der Dürerzeit«, bis ab Juli 1972 die Dauerausstellung »Malerei, Kunsthandwerk und Plastik von der Renaissance bis zum Barock« ihren Platz in der Galerie fand (Abb. XII–XIII).

### Die Sanierung 2004 bis 2010

Die 2004 in baulicher, technischer wie konservatorischer Hinsicht notwendig gewordene Sanierung und damit einhergehende Neukonzeption des Galeriebaus zielt auf die Bewahrung und Optimierung des Baubestands in seinem historisch gewachsenen und seit 1921 mehrfach veränderten Zustand. Von einer Rekonstruktion der im Zweiten Weltkrieg zerstörten Kuppeln über den Hauptsäulen im Westteil der Galerie nahm man Abstand, um die Rufsche Handschrift mit der flachen Lichtdecke und der daraus resultierenden Beleuchtung beizubehalten. Der Rückbau der für die Lüftungs- und Klimatechnik 1968 vorgeblendeten Leichtbauwände trug wesentlich zur Klärung der architektonischen Struktur und zur Vergrößerung der Kabinette



bei. Mit dem Ziel einer besseren Bespielung und Ausleuchtung der Ausstellungswände wurden die Durchgänge zwischen den Hauptsälen des Westteils in Anlehnung an das Erdgeschoss aus der Raumachse an beide Seiten verlegt und die vier Räume damit zusammengebunden (Abb. I, XIV). Die so erreichte räumliche Transparenz setzt sich in den Kabinetten durch die Vereinheitlichung der Türfluchten fort (Abb. XXIII).

Die von Bestelmeyer aus statischen Gründen ohne Verbindung zu den Hauptsälen errichteten Seitenkabinette wurden erstmals mittels zweier zusätzlicher Durchgänge mit der Mittelspange verknüpft, um sie inhaltlich stärker zu integrieren. Die räumliche Wirkung der Kabinette hat durch die Veränderung der bislang vollständig verbauten Fensterwände sowie durch neue Lichtschutzbehänge eine deutliche Verbesserung erfahren. Die übersichtlichere, bauphysikalisch wie raumklimatisch optimierte Architektur erleichtert nicht nur die Orientierung, sondern erlaubt auch eine flexiblere Auswahl von Exponaten.

Die zurückhaltende Gestaltung der Ausstellungseinrichtung greift den Grundgedanken von 1920 ebenso auf wie die auf den heterogenen Sammlungsbestand abgestimmte Farbigekeit der Putzoberflächen in entsättigten Blautönen. Der denkmalpflegerischen Konzeption folgt auch die Ausbesserung und Ergänzung der bestehenden Bodenbeläge aus Juramarmor und Solnhofener Platten sowie die entsprechende Erneuerung im Manieristensaal, der als einziger Raum mit Teppichboden ausgestattet war. Besondere Sorgfalt galt der gleichmäßigen Beleuchtung der räumlichen wie inhaltlichen Sequenzen, die unterschiedlichste Ansprüche erfüllen musste. In den Oberlichtsälen herrscht Tageslicht vor, während sich die Beleuchtung in den Kabinetten aus Kunst- und Tageslicht zusammensetzt. Die von Sep Ruf verfolgte Idee eines quasi gläsernen, lichtdurchfluteten Museums ist unter heutigen konservatorischen Gesichtspunkten zwar nicht aufrecht zu erhalten, dennoch soll das natürliche Licht in den Räumen optimal genutzt werden. Als innovative Lösung zur Tageslichtregelung kommt im Dach eine Isolierverglasung mit verstellbaren Lamellen im Scheibenzwischenraum zum Einsatz. Damit übertrifft sie Lösungen, bei denen motorbetriebene, verfahrbare Gewebekonstruktionen harter mechanischer Beanspruchung ausgesetzt sind.

**XII–XIII**  
Galeriebau, Obergeschoss, Mittelspange (Raum 114), 1971–2004 (Aufnahmen 2004)



XIV Galeriebau, Obergeschoss, Grundriss, 2010

**Raum 103**  
Neue Welten, neue Zeiten

**Raum 103a**  
Martin Behaim und der älteste Globus der Welt

**Raum 104**  
Pilgerfahrt und Prestige

**Raum 105**  
Die Kultur der Erscheinung

**Raum 106**  
Öffentliche Repräsentation

**Raum 107**  
Das Bildnis im 16. Jahrhundert

**Raum 108**  
Künstler und Künstlerausbildung

**Raum 109**  
Das Bildnis im 17. Jahrhundert

**Raum 110**  
Vielfalt der Formen

**Raum 111**  
Der frühe Manierismus und die Macht der Schönheit

**Raum 112**  
Meister und Werke der »Donauschule«

**Raum 113**  
Malerei und Skulptur in Schwaben und Augsburg

**Raum 114**  
Dürer und die Nürnberger Kunst der Frühen Neuzeit

**Raum 114a**  
Von der Verehrung Dürers zu seiner Nachahmung

**Raum 115**  
Meister um Dürer – Dürer als Entwerfer

**Raum 116**  
Vorreformatorsche Bilder

**Raum 116a**  
Wechselausstellungen Zeichnungen, Druckgraphik und Buch

**Raum 117**  
Martin Luther – Person und Werk

**Raum 118**  
Alte und neue Lehre

**Raum 119**  
Die Kunst- und Wunderkammer

**Raum 120**  
Natur und Antike

**Raum 121**  
Natur und Sinnbild

**Raum 122**  
Historienbild und Genreszene

**Raum 123**  
Das Goldene Zeitalter in Holland

**Raum 124**  
Europäische Kunst und höfisches Sammeln um 1600

**Raum 125**  
Wohnkultur der Frühen Neuzeit (I)

**Raum 126**  
Wohnkultur der Frühen Neuzeit (II)

**Raum 127**  
Katholische Reform und Kunst

**Raum 128**  
Kirchliche Kunst im Barock

**Raum 129**  
Die fürstliche Barockgalerie

**Raum 130**  
Der Mensch und sein Bildnis im 18. Jahrhundert

**Raum 131**  
Rokoko und Schäferspiel im 18. Jahrhundert

**Raum 132**  
Pracht für den Gottesdienst

**Raum 133**  
Barocke Bozzetti

## Das neue Ausstellungskonzept

In den 33 sanierten Räumen sind auf einer Fläche von 1800 m<sup>2</sup> rund tausend Objekte aus nahezu allen Abteilungen des Museums zu sehen. Wie bei der 2006 eröffneten Mittelalter-Sammlung greift die Ausstellungskonzeption durch thematische Sequenzen über die chronologische Grundordnung hinaus, um auf der Basis aktueller Forschung kulturhistorische Fragestellungen zu erschließen. In den großen Oberlichtsälen des Westtraktes trägt die Neuaufstellung der ursprünglichen Bestimmung des Galeriebaus zur Präsentation von Malerei und Skulptur Rechnung. In den übrigen Räumen werden weitere Sammlungsbereiche vom Kunsthandwerk über Textilien, Schmuck, Münzen und Medaillen bis hin zu Möbeln und Musikinstrumenten unter Berücksichtigung der architektonischen und konservatorischen Anforderungen in die Präsentation einbezogen. Der westliche Verbindungsflügel zwischen Galerie- und Heussbau dient wie nach der Wiedereröffnung der Galerie im Jahr 1948 als Raum für Wechselausstellungen der Sammlungen Graphik und Buch, die aus konservatorischen Gründen nicht dauerhaft gezeigt werden können.

Der Bogen der gattungsübergreifenden Präsentation spannt sich von der Zeit der Entdeckung der Neuen Welt um 1500 bis zu Rokoko und Aufklärung im 18. Jahrhundert. Als Auftakt veranschaulicht der südliche Eingangsraum mit dem Schlüsselfelder Schiff sowie den zwei Globen von Martin Behaim und Johannes Schöner exemplarisch den Aufbruch in die neue Zeit (*Kat. 1–4, Abb. 1–5, 7, 10–12*). Der Behaim-Globus wird in seiner singulären Bedeutung als ältester erhaltener Globus der Welt durch die zentrale Aufstellung in einem eigenen Teilraum hervorgehoben; diese Separierung ermöglicht gleichzeitig die zum Schutz des Objekts auf 50 Lux reduzierte Beleuchtung.

Die Neukonzeption bietet nicht nur einen kulturgeschichtlichen Gang durch drei Jahrhunderte, sondern gewährt auch Einblick in die sich wandelnden Rahmenbedingungen künstlerischen Schaffens: Als Leitthemen und roter Faden liegen dem Konzept das »Sammeln« und das »Repräsentieren« zugrunde. Die Geschichte des Sammelns und damit die Geschichte des modernen Museums wird in mehreren Etappen nachvollzogen, deren Gestaltung auf die frühneuzeitliche Sammelpraxis rekurriert. Ein eigener Raum ist den enzyklopädischen Kunst- und Wunderkammern des 16. Jahrhunderts gewidmet, die als älteste fürstliche wie bürgerliche Kollektionen gelten und in denen Kunstwerke, Naturalien, wissenschaftliche Instrumente und exotische Raritäten erstmals zu veritablen Sammelgegenständen wurden (*Abb. XV*). Die damals übliche Anhäufung einer Vielzahl verschiedener Objekte, aufbewahrt in Schränken und Schubladen, spiegelt sich in der auf mehrere Vitrinen verteilten Präsentation kleinformatiger Werke diverser Gattungen und Materialien. Drei weitere Kabinette in der Nordspange thematisieren das Aufblühen der profanen Bildgattungen im 17. Jahrhundert. Die entsprechenden Werke fanden weite Verbreitung auf dem freien Markt und erfreuten sich insbesondere bei bürgerlichen Käufern großer Beliebtheit. Im Manieristensaal führt Bretschneiders Darstellung



einer idealen Kunstgalerie von 1702 fürstliche Sammel- und Präsentationspraxis in programmatischer Weise vor Augen (*Kat.* 598, *Abb.* 287, *XX*). Die Sequenz zur Geschichte des Sammelns gipfelt im großen Barocksaal, der den Reichtum fürstlicher Galerien und höfischer Kultur des 18. Jahrhunderts lebendig werden lässt (*Abb.* XVI). Gemälde und Möbel sind in Anlehnung an die in dieser Zeit übliche Ausstattung der Residenzen nach dekorativen, auf Symmetrie angelegten Maßstäben gehängt beziehungsweise aufgestellt und vermitteln auf diese Weise eine Vorstellung historischer Einrichtungsprinzipien. Der Gang durch die Räume spricht damit nicht nur das Verständnis des Besuchers an, sondern wird auch zu einem sinnlichen Erlebnis.

Das zweite Leitthema behandelt Formen und Funktionen bürgerlichen, höfischen und kirchlichen sowie privaten und öffentlichen Repräsentierens. So machen die einzigartige Praunsche Pilgerausstattung von 1571 und thematisch verwandte Objekte die Bedeutung der Pilgerfahrt und ihrer materiellen Zeichen für die Selbstdarstellung der Oberschichten greifbar<sup>18</sup>. Die Rolle von Kleidung und Schmuck als Ausweis von Rang und Ansehen wird auch im folgenden Raum anschaulich und leitet über zum Repräsentationsanspruch der Bildnisse des 16. bis 18. Jahrhunderts, die einen Schwerpunkt der Sammlung bilden (*Abb.* XVI, *XIX*). Im Bereich der religiösen Kunst verdeutlichen Stiftungen wie wertvolles liturgisches Gerät, Skulpturen und Gemälde den gesellschaftlichen Status und Anspruch der Auftraggeber.

Die Räume der Mittelspange des Westtraktes der Galerie sind der herausragenden Sammlung der Malerei und Skulptur des 16. Jahrhunderts von Albrecht Dürer über den frühen Manierismus bis zu den vielfältigen Strömungen der Kunst um 1600



XV Galeriebau, Obergeschoss, Kunst- und Wunderkammer (Raum 119), 2010

gewidmet. Als Schlüsselfigur der deutschen Renaissance eröffnet Dürer diese Raumfolge im Kontext der Künstler seines unmittelbaren Umkreises (*Abb. I, XVII*). Der Fokus liegt dabei nicht nur auf seiner Bedeutung als Maler, sondern auch auf der Entwurfstätigkeit für viele andere Kunstgattungen. Dürers früh einsetzender Ruhm hatte schon um 1600 zur Veräußerung seiner bedeutendsten Gemälde geführt und empfindliche Lücken in die Nürnberger Überlieferung gerissen, was bereits bei der Neueinrichtung des Galeriebaus 1920 beklagt worden ist<sup>19</sup>. Ein an den Dürer-Saal angrenzendes Kabinett thematisiert deshalb in der Dauerausstellung auch die Verehrung und Nachahmung des Meisters im Zuge der so genannten Dürer-Renaissance. Weitere Themen, die in den Seitenkabinetten der Mittelspange behandelt werden, sind die visuelle Propagierung der reformatorischen Lehre, die Bedeutung von Naturnachahmung und Antikenrezeption in der Renaissance sowie das Künstlerverständnis der Frühen Neuzeit.



*XVI Galeriebau, Obergeschoss, Vitrine mit Spitzen und Fadengläsern (Raum 105), 2010*

Am Ende der Mittelspange öffnet sich nach Norden der Blick in den Manieristen-saal (*Abb. XX*). Er dient der Präsentation großformatiger Werke und behandelt fürstliche Sammelkultur sowie die Internationalisierung der Kunst im 17. Jahrhundert. Glasgemälde am Ende des Raumes schaffen den Übergang zu zwei historischen Zimmern, in denen die große Sammlung von Kabinettscheiben zum ersten Mal in diesem Umfang und im Kontext einer originalen Raumausstattung ausgestellt wird (*Abb. 152, 153*). Kunsthistorisches Neuland betritt das Germanische Nationalmuseum mit der Zusammenführung unterschiedlichster künstlerischer Ausdrucksformen an der Schwelle von der Renaissance zum Barock im Kuppelraum, der zum östlichen Galerietrakt überleitet: Das jüngst restaurierte monumentale Rosenkranzretabel aus Welschtirol wird mit einem Bildteppich aus Wismar sowie Raumvertäfelungen und verschiedenen Altarwerken aus der Zeit um 1600 konfrontiert<sup>20</sup>. Dabei kommt die irritierende Vielgestaltigkeit gleichzeitiger künstlerischer Darstellungsweisen zum Ausdruck, die in der Kunstgeschichte Niederschlag in Begriffen wie Spätrenaissance, Manierismus und Frühbarock gefunden hat.

Der Ostteil des Galeriebaus, der im Wesentlichen im Zustand von 1921 und 1934 erhalten ist, nimmt die bisher wenig beachtete Sammlung zur deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts auf und stellt sie in neues Licht. Entstehungskontext und Funktionsweise der Werke im Rahmen kirchlicher und höfischer Repräsentation werden ebenso deutlich wie die intimere, private Seite künstlerischen Schaffens in Rokoko und Aufklärungszeit. Drei Räume des Osttraktes veranschaulichen die Rolle der Kunst als Instrument konfessioneller Propaganda und Glaubensvermittlung sowie die Bedeutung von Kirche und Kloster als Auftraggeber. Exemplarisch berücksichtigen Ausstellungsarchitektur und Präsentationsweise auch hier die ursprüngliche Konzeption der Werke: So vermittelt etwa die Montage von fünf lebensgroßen Skulpturen des



XVII Galeriebau, Obergeschoss, Dürersaal (Raum 114), Richtung Westen, 2010

bedeutenden Barockbildhauers Ehrgott Bendl auf erhöhten Stelen eine Vorstellung von der ehemaligen Anbringung der Figuren im Kirchenraum (Abb. XXI). Auf die kontinuierliche Nutzung und Neuausstattung älterer kirchlicher Bauten verweist die seit 1920 in der Galerie eingebaute Kapelle aus dem späten 15. Jahrhundert (Abb. XXIV, S. 374).

Der Prachtentfaltung in Kirche und Kloster stehen die im Barocksaal nachempfundene Inszenierung fürstlicher Macht in den reich ausgestatteten Residenzen sowie die in einem der angrenzenden Kabinette gezeigte Welt des Thea-

ters und Schäferspiels gegenüber. Ideen der Aufklärung, insbesondere das gewandelte Verständnis vom Individuum, spiegeln sich in der Sammlung bürgerlicher Bildnisse und expressiver Charakterstudien. Ein eigener Raum ist schließlich den Ölskizzen und Bozzetti des Barock und Rokoko gewidmet (Abb. XVIII). Über die Funktion von Entwurf, Studie oder Präsentationsmuster hinaus entwickelten sich diese Werke im 18. Jahrhundert zu Kunstwerken und Sammlerstücken eigenen Rechts, deren Skizzenhaftigkeit als Zeichen der Unmittelbarkeit und Authentizität beurteilt und als neue ästhetische Kategorie geschätzt wurde.

### Konservierung und Restaurierung

Die Erschließung der Objekte nach neuen kunst- und kulturhistorischen Fragestellungen und Zusammenhängen stößt mit Blick auf die räumlichen Gegebenheiten und konservatorischen Anforderungen unweigerlich an Grenzen. Die konservatorischen Rahmenbedingungen hatten im Laufe des 20. Jahrhunderts eine nach Materialgruppen getrennte und gattungsspezifisch ausgerichtete Ausstellungspraxis zementiert. Die angestrebte inhaltliche Zusammenführung verschiedenster Objektgruppen aus unterschiedlichsten Werkstoffen setzt daher ebenso solide wie flexible Präventionsmaßnahmen voraus. Hierzu gehören die Stabilisierung des Klimas durch die systematische Verbesserung der Bauphysik, die Inbetriebnahme einer neuen Klimaanlage sowie die eigens nach den Vorgaben des Museums entwickelten Spezialvitriolen. Eine zentrale Rolle spielen außerdem das auf empfindliche Exponate abgestimmte Beleuchtungskonzept und die konsequente Schadstoffvermeidung in allen Bereichen der Ausstellung.

Die Sanierung des Galeriebaus erfolgte nach ökologisch-ökonomischen Prinzipien, wobei die Optimierung des Gebäudes und der apparativen Infrastruktur entscheidend zur hohen Qualität der konservatorischen Bedingungen beitrug. Auf der Grundlage bauphysikalischer Untersuchungen wurde der Energiebedarf durch die Verbesserung der wärmetechnischen Eigenschaften von Raumschale, Dachflächen und Teilbereichen der Fassade verringert. Der Einbau einer partiellen Wandtemperierung, die Erneuerung von Dachdämmung, Dachdeckung und Dachverglasung sowie der Einbau neuer Lichtdeckenverglasungen und Fenster reduzieren den Auf-

wand für Heizung und Kühlung. Die interne Wärmelast wurde außerdem durch den Einbau eines automatisch regulierten Sonnenschutzes im Glasdach und den Einsatz spezieller Leuchtmittel vermindert. Zur Stabilisierung des Raumklimas findet ein neues, im Germanischen Nationalmuseum entwickeltes Steuerungsverfahren für Klimaanlage Anwendung, bei dem die einzelnen Anlagenteile sequenziell geschaltet werden, um einen Sollwert einzuhalten. Diese Programmierung verringert die objektschädigenden Temperatur- und Feuchtigkeitsschwankungen herkömmlicher, zwischen zwei Grenzwerten alternierender Systeme deutlich und ist ebenfalls energiesparend.

Auch der Luftqualität kommt eine hohe Bedeutung für den Erhalt des Kulturerbes zu. Insbesondere Säuren, Formaldehyde und andere flüchtige organische Verbindungen wirken sich negativ auf die Exponate aus und sind daher in den für die Ausstellungsarchitektur verwendeten Werkstoffen zu vermeiden. Zur Verminderung des Schadenspotentials hat das Museum für sämtliche Materialien in Zusammenarbeit mit einem zertifizierten Umweltlabor ein standardisiertes Beprobungsverfahren entwickelt, in dem alle Werkstoffe nach festgelegten Kriterien zur Verwendung empfohlen oder ausgeschlossen wurden.

Wegen ihres geringen Luftvolumens und aufgrund der Abdichtung neigen Vitrinen naturgemäß zu erhöhten Schadstoffkonzentrationen. Grund hierfür sind neben ungeeigneten baulichen Werkstoffen auch Schadstoffe, welche die Exponate selbst ausdünsten. Die Vitrinen werden deshalb in eigens dafür vorgesehenen Fächern mit Materialien wie Aktivkohle oder Zinkoxid bestückt, um die unvermeidbaren Schadstoffe zu binden. Erst die durch Ventilatoren erzeugte Zirkulation der Luft garantiert allerdings die erforderliche Adsorption der Schadstoffe. Zur passiven Konditionierung der Luftfeuchtigkeit innerhalb der Vitrinen dienen außerdem Klimapuffer wie etwa Silicagele und Salzlösungen.

Eine wichtige Voraussetzung für die Neuaufstellung bildeten schließlich die kunsthistorische wie kunsttechnologische Untersuchung und die Restaurierung einer Reihe bedeutender Werke. Die Auswahl fiel zum einen auf Objekte, die aufgrund ihrer hohen Qualität und Bedeutung eine Schlüsselstellung innerhalb der Sammlung einnehmen. Zum anderen wurden Werke, die aufgrund ihres unbefriedigenden Erhaltungszustands jahrzehntelang im Depot lagerten, erst durch die aktuellen Maßnahmen wieder präsentationsfähig. Die großzügige Unterstützung der Ernst von Siemens Kunststiftung, München, ermöglichte umfangreiche Untersuchungen und Arbeiten an einundzwanzig besonders herausragenden Objekten wie beispielsweise dem monumentalen Rosenkranzretabel aus Welschtirol (*Kat. 247, Abb. 273*) oder Albrecht Altdorfers koloristisch einzigartigen Tafeln der Florianslegende (*Kat. 277, Abb. 13, 438, 439*)<sup>21</sup>.

XVIII Galeriebau, Obergeschoss, Ölskizzen und Bozzetti (Raum 133), 2010





Mit der Sanierung und Neukonzeption des Galeriebaus konzentrierte sich das Germanische Nationalmuseum auf einen Kernbereich seiner Sammel- und Forschungstätigkeit. Im Mittelpunkt steht dabei immer das originale Artefakt, das nicht bloß der Illustration geschichtlicher oder gesellschaftlicher Entwicklungen und Phänomene dient, sondern zusammen mit anderen Objekten kulturhistorisch erschlossen wird<sup>22</sup>. Ziel ist nicht eine auf Vollständigkeit angelegte, handbuchartige Darstellung der Zeit von 1500 bis 1800, sondern die Vermittlung von Erkenntnissen, die vom Objekt und seinem Kontext ausgehen. Das einzelne Werk erhält und entwickelt seine Aussage und Bedeutung im Zusammenwirken mit anderen Objekten und durch sein Bezugssystem im Raum. Das Museum stellt sich damit bewusst gegen die Marginalisierung und Banalisierung historischer Zeugnisse und den Trend zur Popularisierung von Museen, gegen die Verwischung der Grenzen zwischen Original und Replik sowie die Überspielung von Lücken der historischen Überlieferung. In einer Zeit, in der zunehmend das Virtuelle und Künstliche im Vordergrund steht und die Einschätzung der Realität unsicher geworden ist, bleibt das Germanische Nationalmuseum ein verlässlicher Ort der Originale. Diese bestechen durch ihre Anmutung, lösen visuelle Reize, Interesse, Faszination oder Irritation aus und vermitteln lebendige und facettenreiche Einblicke in die vielschichtige Kultur der Frühen Neuzeit von der Renaissance bis zur Aufklärung.

---

**ANMERKUNGEN:** – 1 Die Zitate bei Wilm: Neuordnung 1922, S. 328. – Oldenbourg 1919, S. 131. – 2 Wilm: Neuordnung 1922, S. 311, 326. – 3 Bezold 1920, S. 1–2. – 4 Bezold 1920. – Hampe 1920. – Schulz 1920. – Fries 1921, S. 153–190. – Bezold 1926. – Schulz 1927, S. 7–79. – Bahns 1978. – 5 Rothenfelder 1934/1935. – Jahresbericht GNM 1915, Bd. 62, S. 1. – Jahresbericht GNM 1919, Bd. 66, S. 7. – 6 Ludwig Veit: Chronik des Germanischen Nationalmuseums. In: Deneke/Kahnsitz 1978, S. 56. – 7 Strieder: Wandlungen 1964, S. 72. – 8 Bezold 1920, S. 3–7. – 9 Fries 1921, S. 155. – 10 Fries 1921, S. 155. – 11 Schulz 1927, S. 88–90, 92–94. – 12 Bezold 1926, S. 320. – Jahresbericht GNM 1932, Bd. 81, S. 2. – 13 Zur Geschichte der Gemäldesammlung Peter Strieder in: Deneke/Kahnsitz 1978, bes. S. 600–603. – 14 Lutze: Katalog und Bildband 1934. – 15 Jahresbericht GNM 1946, Bd. 91, S. 11–25. – Jahresbericht GNM 1947, Bd. 92, S. 7–38. – Jahresbericht GNM 1948, Bd. 93, S. 58–76. – Jahresbericht GNM 1950, Bd. 95, S. 92–94, 123–124. – 16 Grote 1959. – Trier 1959. – Lothar Hennig: Die Neubauten nach dem Zweiten Weltkrieg. In: Deneke/Kahnsitz 1978, S. 489–518. – Niederwöhrmeier 2008, S. 33–35. – 17 Vgl. etwa Kimpel 2000. – Grasskamp 2003, bes. S. 58–63. – Zu den Experimenten Grotes bei der Hängung von Dürer-Gemälden vgl. Trier 1959, S. 74. – 18 Siehe Kap. »Pilgerfahrt und Prestige« in diesem Band. – 19 Wilm: Neuordnung 1922, S. 316. – Pfisterer 1934. – 20 Siehe Kap. »Zwischen Renaissance und Barock« in diesem Band. – 21 Ausst. Kat. Nürnberg: Enthüllungen 2008. – 22 Hess: Kulturgeschichte 2010, bes. S. 116.

**XIX** Galeriebau,  
Obergeschoss, *Die Kultur  
der Erscheinung*  
(Raum 105), 2010

**XX** Galeriebau,  
Obergeschoss, *Manieristen-  
saal* (Raum 124), 2010

**XXI** Galeriebau,  
Obergeschoss, *Skulpturen  
Ehrgott Bernhard Bendls*  
(Raum 127), 2010

**XXII** Galeriebau,  
Obergeschoss, *Barocksaal*  
(Raum 129), 2010

**XXIII** Galeriebau, Ober-  
geschoss, *südliche Seiten-  
kabinette, Räume zu  
Aufklärung und Rokoko*  
(Räume 130, 131), 2010



Abb. XIX





Abb. XX











Der Evangelist Johannes  
Kopie nach dem Original  
des 15. Jahrhunderts  
Höhe: 180 cm  
1510-1520



Der Evangelist Johannes  
Kopie nach dem Original  
des 15. Jahrhunderts  
Höhe: 100 cm  
1510-1520







Abb. XXII









---

---

# Kontinuität und Neubeginn



erscheint der Übergang vom Spätmittelalter zur Renaissance auch nahtlos und fließend, so können die Jahrzehnte um 1500 im Hinblick auf die Entdeckungsfahrten und den Humanismus doch als Epochenschwelle und Zeit des Neubeginns gelten. Seit dem späten 14. Jahrhundert hatte das Interesse an Natur und Wissenschaft, an theoretisch fundiertem und ökonomisch optimiertem Gestalten kontinuierlich zugenommen und die Kunstproduktion nachhaltig geprägt. Die zu neuem Leben erweckte antike Kultur wirkte sich umfassend auf Bildung und Kunst aus und führte zu vielen formalen wie inhaltlichen Innovationen. Die arbeitsteilige Fertigung und gezielte Orientierung an Absatzmärkten gipfelte bereits im späten 15. Jahrhundert in einer Hochkonjunktur. Eine Vielzahl von Künstlern und Werkstätten fand nicht nur in den überregionalen Zentren wie Augsburg, Nürnberg und Köln, sondern auch in vielen kleineren Städten ein lukratives Auskommen.

Als markanteste Zäsur erweist sich die Reformation mit ihren tiefgreifenden gesellschaftlichen Veränderungen und dem Einbruch des florierenden Kunstbetriebs. Die Unsicherheit bezüglich religiöser Stiftungen zog selbst in altgläubigen Städten das Erlahmen der Produktion nach sich. Gleichzeitig führten herausragende Meister wie Albrecht Dürer, Peter Vischer d. Ä., Wenzel Jamnitzer oder Hans Schwarz die Kunst im deutschen Sprachraum zur Blüte und legten in der Verbindung von technischer Perfektion und theoretischer Kenntnis die Basis für ein neuartiges Verständnis und Ansehen künstlerischer Tätigkeit. Die Reflexion über die Kunst und ihre Grundlagen sowie die Vermittlung des neuen Wissens über Druckwerke öffneten neue Wege in der handwerklichen Ausbildung wie im gelehrten Diskurs. Neben Kirche und Adel etablierten sich Auftraggeberschichten wie Humanisten und die gebildete, wirtschaftlich erfolgreiche bürgerliche Elite mit eigenen Interessen und Repräsentationsbedürfnissen. Unter der innovativen Fortführung bewährter Traditionen, aber auch in der Anverwandlung und Entwicklung neuer Inhalte und Gestaltungsmittel erreichte die Kunstproduktion im deutschen Sprachraum eine bis dahin nicht gekannte qualitative wie geistige Dimension.





Sans paroy

Insula de Brasil

Martins  
pehamans  
verfied zu Lisibona  
am 29 Julij

Insula de azores  
Cathartes

Insula de madag

canaria

Insule de cabo verde  
Insule fortunata  
Insule de pernigales  
am 14 7 2

fortunata  
Insula de maio  
lon

Saint philips  
Insula de fite  
Sant vicent  
Insula de fite  
Sant lucia  
Sant antonio  
cabo verde

Insula de fite  
Insula de maio  
Insula de pernigales  
Insula de cabo verde  
Insula de fortunata  
Insula de madag  
Insula de canaria  
Insula de azores  
Insula de Brasil  
Insula de lisibona

Insula de fite  
Insula de maio  
Insula de pernigales  
Insula de cabo verde  
Insula de fortunata  
Insula de madag  
Insula de canaria  
Insula de azores  
Insula de Brasil  
Insula de lisibona



## Weltbild in Bewegung: Zwei Globen und ein Silberschiff

**W**ann genau war das Mittelalter zu Ende und wann begann die Neuzeit? Im Kulturraum nördlich der Alpen gab es um 1500 besonders viele Anzeichen für eine Wende. In nur einer Generation agierten überaus namhafte Gestalten, von Fugger über Dürer bis zu Luther und Kopernikus. Was kennzeichnet die Wende inhaltlich? Die idealistische Kulturgeschichte nennt antikengelehrten Humanismus und neue Naturnähe der Kunst, Entdeckungsfahrten und aufblühenden Welthandel als Zeichen des Fortschritts. Für skeptischere Interpreten setzen aufkeimender Nationalismus und Kolonialismus, Glaubensspaltung und Frühkapitalismus die Säuren. Unter den Zeitgenossen jedenfalls herrschte Aufbruchstimmung: »Was für ein Zeitalter! Es ist eine Freude zu leben«, schwärmt Ulrich von Hutten. Albrecht Dürer schreibt in sperrigem Deutsch von der »Wiedererwachsung« antiken Wissens. Eleganter, aber bedeutungsgleich, sollte die französische Bezeichnung »Renaissance« später zum strahlenden Epochenbegriff werden<sup>1</sup>.

Fest steht, dass sich das Weltbild radikal relativierte. Spätestens nach Ferdinand Magellans erster vollständiger Erdumsegelung ist der Erdball als geschlossen und erfahrbar erkannt. Nikolaus Kopernikus Nürnberger Traktat »De revolutionibus orbium« schließlich verlagert 1543 diesen Erdball aus dem Zentrum des Kosmos in eine bescheidene Umlaufbahn um die Sonne. Das geographische und kosmologische Bild von Erde und Welt, von ihren Dimensionen und Grenzen, war binnen einer Generation ein völlig anderes geworden. Wichtigen Anteil an dieser Erschütterung des alten Weltbildes hatte bekanntlich eine nautische Fehleinschätzung des Seefahrers Christoph Kolumbus, der am 12. Oktober 1492 mit den Bahamas die Ausläufer eines unerkannten Kontinents betrat. Exakt zeitgleich zu Kolumbus erster Westindienfahrt entstand in Nürnberg der Behaim-Globus (*Kat. 3, Abb. 1–5*)<sup>2</sup>. In der Geschichte der Kartographie gilt Martin Behaims »Erdapfel« nicht nur als prominentes Pendant zu Kolumbus folgenreicher Unterschätzung des Erdumfangs. Er ist zugleich die älteste heute noch erhaltene Darstellung der Erde in Kugelform überhaupt.

### Der Erdapfel des Martin Behaim

Auf seinem Globenbild nimmt die eurasische Landmasse einschließlich Japans drei Viertel des Erdumfangs ein. Diese überschätzte Ost-West-Ausdehnung der beiden

<sup>1</sup> Behaim-Globus, Nürnberg, 1492/94. Detail mit Beschriftungen im Atlantik westlich Europas und Afrikas



Kontinente bei gleichzeitiger Unterschätzung des Erdumfangs mit 28.000 statt tatsächlicher 40.000 Kilometer ließ die Küste Asiens verlockend nahe, im westlichen Atlantik vermuten (Abb. 3). Dass der Behaim-Globus ein wirtschaftspolitischer Appell an Geldgeber für Investitionen in weltumspannende Seefahrtsunternehmen war, liegt deshalb nahe. Der Nürnberger Stadtarzt Hieronymus Münzer korrespondierte um 1493 mit dem deutschen König Maximilian und dem portugiesischen König Johann über eine Westindien-Expedition Behaims<sup>3</sup>. Mit der gleichen Intention preist Behaims Globustext den direkten Seefernhandel als wirtschaftliche Goldgrube: Östlich der afrikanischen Südküste rechnet eine lange Textpassage die enormen Gewinnspannen vor, die sich einem Direktimporteure indischer Gewürze bieten würden, wenn er die Ware direkt beim Hersteller auf Java kaufen und nach Europa verschiffen würde.

Raffiniert legitimiert sich diese wirtschaftspolitische Intention des Erdapfels durch seinen ansonsten enzyklopädisch-seriösen Inhalt. In hunderten von Miniaturen, Wappen und Flaggen sowie über 1000 Ortsbezeichnungen und vielen Kurztexten wird das geographische und historische Wissen der Zeit ausgebreitet<sup>4</sup>. Flüsse, Gebirgszüge und Seen strukturieren das topographische Grundraster. Städte

sind zum winzigen Piktogramm eines Häuschens reduziert. Herrscher zeigen sich auf Thronen und in Zelten; Wappen und Flaggen – insbesondere die portugiesischen – markieren Herrschaft. Pittoresk behandelt sind exotische Tierwelt und Legendäres über Wundermenschen mit merkwürdigen Körperanomalien, darunter die sagenhaften »Antipoden« (Gegenfüßler), die nach alter Vorstellung auf der Südhalbkugel der Erde leben. Im südlichen Afrika etwa sieht man diese als »Schattenfüßler« auf dem Rücken liegen und sich mit erhobenem Riesenfuß Schatten spenden (Abb. 4, rechts oben)<sup>5</sup>. Berühmte historische Stätten und Weltwunder sind besonders ausgewiesen, vom Fegefeuer des heiligen Patrick in Irland über die Arche Noah auf dem Berg Ararat bis zum Grab Mohammeds in Medina. Die längeren Textpassagen erläutern heilsgeschichtliche Ereignisorte, Eigenarten exotischer Herrscher, wertvolle Vorkommen von Rohstoffen und Spezereien.

Das alles war nicht neu und wollte es auch nicht sein. Häufig bezieht sich der Globus-Text auf ältere Reiseberichterstatter und klassisch-antike Geographen wie Marco Polo und Jean de Mandeville, Strabon, Ptolemäus und Plinius. Behaim wollte den Globus mit

2 Behaim-Globus,  
Nürnberg, 1492/94





dieser Rückversicherung bei berühmten Autoritäten besonders glaubhaft machen, geriet doch genau in diesen Jahren die traditionelle, gottgegebene statische Weltform mehr und mehr in Zweifel. Solchermaßen konservativ steht der Globus in der Tradition so genannter kognitiver Karten, die auf alte Autoritäten der geographischen Literatur bauend historisches und herrschaftspolitisches, ethnologisches und zoologisches Wissen enzyklopädisch in einer Karte verdichten<sup>6</sup>.

Gerade im Fehlen zweier berühmter Weltorte wird jedoch die Scharnierstellung des Globus zwischen Mittelalter und Neuzeit anschaulich. Das Paradies und Amerika sucht man auf ihm vergebens. Die Entdeckung Amerikas fand eben erst statt, und das irdische Paradies war der Erde gerade verlustig gegangen. Mit dem Siegeszug ptolemäischer Weltkarten seit etwa 1470 galt es als nicht mehr irdisch lokalisierbar<sup>7</sup>. Auch die »Außstaylung der Werlt« in der zeitgleich 1493 in Nürnberg gedruckten Schedelschen Weltchronik (Abb. 6)<sup>8</sup> lässt zwar noch die Söhne Noahs als Urväter aller Menschen die Ränder der Erde halten; das alttestamentliche Paradies hingegen ist aus dem Bild getilgt.

Die Entstehungsumstände des Globus sind verhältnismäßig gut überliefert<sup>9</sup>. Seit 1492 war er in Arbeit, 1494 wurden die Anfertigungskosten abgerechnet. Der aus dem Nürnberger Patriziat stammende Martin Behaim, der sich damals wegen einer

*3 Behaim-Globus. Detail mit westlichem Seeweg nach »Indien«: rechts Europa, mittig die Azoren, links Japan, die Philippinen und die ostsibirische Küste*



Erbangelegenheit in seiner Heimatstadt aufhielt, hat die Herstellung initiiert und die Inhalte bestimmt. Behaims Werdegang ist schillernd, zwischen Kaufmann und Weltenbummler, Seefahrer und Astronom, Jugendjahren in Nürnberg, dann unruhig, lange in Portugal, auf den Azoren, vielleicht in Südafrika und wieder in Lissabon, wo er verarmt starb. Manchem biederen Nürnberger Zeitgenossen galt er als Sonderling und Aussteiger. Zunächst im Tuchhandel ausgebildet, brach er Mitte der 1480er Jahre aus der Kaufmannslaufbahn aus und war im Umfeld der Afrikaseefahrer am portugiesischen Königshof zu finden. Sein Anteil an den portugiesischen Expeditionen ist umstritten, die Beteiligung steht jedoch fest. Der Nürnberger Globus ist damit auch eine Art Bestandsaufnahme aktuellster portugiesischer Erkundungsfahrten. Die Globus-Inschrift um den Südpol rühmt Kosmographie als Kunst und Behaim als in dieser »kunst kosmographia vil erfahren«.

### Ein Globus für die Kanzlei

Der Globus besteht aus zwei, innen mittels eines Holzreifens verbundenen Halbkugeln, die aus vierlagig verleimter Leinwand geformt sind. Sie wurden mit einer Pergamenthaut und dann mit Papier als Text- und Bildträger beklebt. Fast alle der heute sichtbaren Beschriftungen sind jüngeren Datums und demnach Reparaturen, die älteren Versionen aus der Behaim-Zeit folgen. Ohnehin wird man Behaims Hand auf dem Globus vergeblich suchen. Laut einer Rechnung vom 26. August 1494 für den »apffel oder Mapamünndi (...) in die kanzley zu machen« oblag die praktische Anfertigung mehreren Nürnberger Spezialhandwerkern<sup>10</sup>. Bezahlt wurden ein Glockengießer für die Lehmformen zu den Kugelschalen, der Feinmechaniker Ruprecht Kolberger, der die Kugel formte, der Buchmaler Georg Glockendon d. Ä. als Maler des Globusbildes, der Text-Schreiber Petrus Gagenhart, ein Schreiner für den hölzernen Globenfuß – der heutige Metallfuß ist etwas jüngeren Datums<sup>11</sup> – sowie ein Schlosser, der eiserne Reifen für den Drehmechanismus des Globus schmiedete.

4 Behaim-Globus.  
Detail mit Südafrika



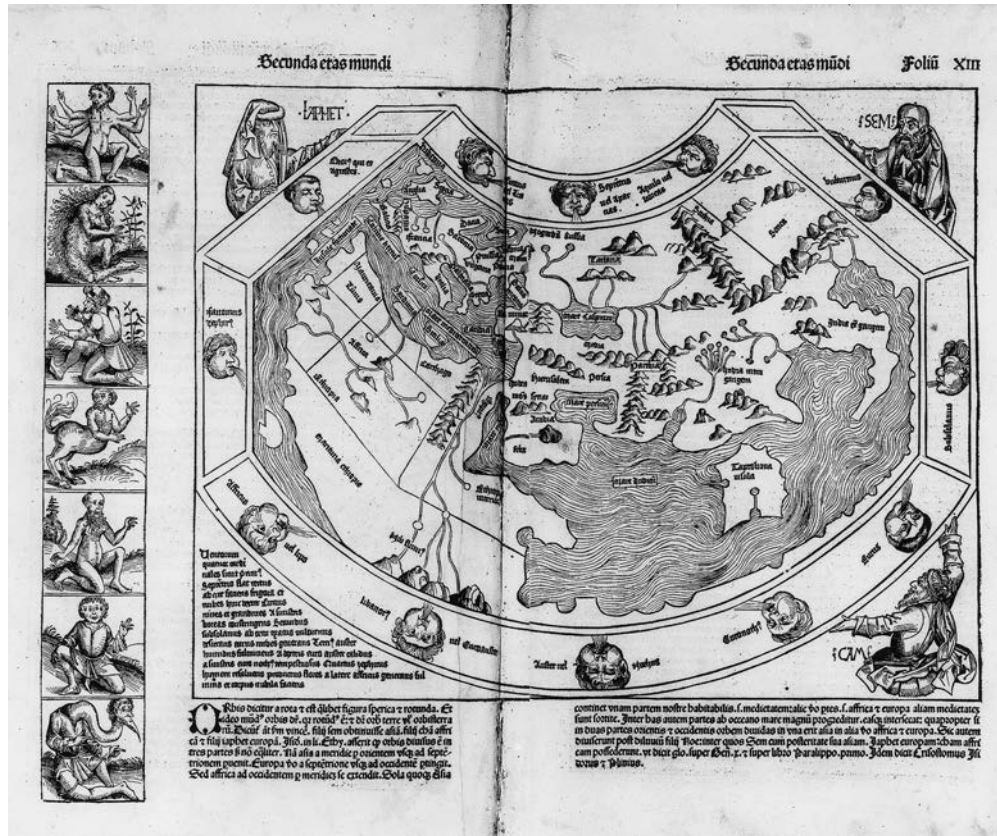


Hatte Behaim an eine Serienproduktion solcher Globen gedacht? Ein in der Abrechnung von 1494 genannter, zusätzlich gelieferter Druck einer Weltkarte lässt solche Vermutungen aufkommen. Auch gibt es Hinweise darauf, dass Kolberger weitere Kugeln produzieren sollte. Behaim wäre somit als Globenverleger zu den Pionieren des Medienrevolutionszeitalters zu zählen<sup>12</sup>. Doch vielleicht verstellt sein Name das Verständnis für die eigentliche Funktion des Objekts. Denn bezahlt hatte den Globus die Stadt Nürnberg. Der erste Aufstellungsort konnte kaum prominenter sein. Der Abrechnung von 1494 zufolge war der Erdapfel zunächst bestimmt für die Nürnberger Ratskanzlei, Ort wichtigster politischer Entscheidungsvorbereitung, wo die professionellen Ratsschreiber als Spitzenbeamte arbeiteten<sup>13</sup>. Dort mag er der schnellen geographischen Orientierung ebenso gedient haben wie der kommunalen Selbstvergewisserung, stets auf dem neuesten Wissensstand zu sein. Anschaulicher als jede flache Karte demonstriert eine Kugel die Erreichbarkeit von Asiens sagenhaften Reichtümern sowohl auf dem südöstlichen Seeweg als auch durch eine Westfahrt, die unter europäischen Geographen seit etwa 1470 diskutiert wurde<sup>14</sup>. Häufig spielten dabei geheime Karten eine Rolle, die potenzielle Finanziere von den Gewinnchancen überzeugen sollten. Auch der Behaim-Globus hatte mit der Ratskanzlei zunächst einen solchen diskreten und zugleich herrschaftsnahen Nutzungsort.

Erst später kam er in die ruhigere »Obere Regimentsstube« und damit zur »Kunst«, wo auch Albrecht Dürers Vier Apostel verwahrt wurden und sich die erste halböffentliche Kunstsammlung der Stadt entwickelte<sup>15</sup>. Dass der Globus nach wechselvollem Geschick schließlich 1937 ausgerechnet von Adolf Hitler dem Museum geschenkt wurde, ist eine spezifische Fußnote seiner Geschichte<sup>16</sup>. Trotz seines Aktualitätsanspruchs unterlief Behaim der prekäre Irrtum, Amerika zu übersehen,

5 Behaim-Globus.  
Detail mit Madagaskar  
und Sansibar in geographisch freier Positionierung  
in der Indischen See





was seinen Erdapfel zum unfreiwilligen Vorzeichen für alle späteren Weltbilder, von Kepler bis zu Einstein macht. Hatten die früheren Kosmologien noch vorgegeben, die Welt endgültig abbilden zu können, geriet diese Überzeugung trotz zunehmenden Entdeckerwissens in Zweifel. Sebastian Brant verlieh der erkenntnistheoretischen Kehrseite modernen Entdeckerfiebers in seinem »Narrenschiff« (Basel 1494) Ausdruck: »Viel handt erkundet fremde Land. Doch keiner nie sich selbst erkennt«<sup>17</sup>.

### Silberne Seefahrtsphantasien

Im Allgemeinen reagierten die Humanistenkreise aber positiv auf die zahllosen Entdeckungsfahrten und »Eroberungen«<sup>18</sup>. Besonders manifest wird die Begeisterung für die Welt der Seefahrt durch das kostbare Schlüsselfelder Schiff (Kat. 1, 2, Abb. 7–8), ein silberner, teilvergoldeter Tafelaufsatz in Form des hochseetauglichen Schiffstyps einer »Karacke«<sup>19</sup>. 74 gegossene, teils kaltbemalte Silberfigürchen bevölkern das imposante Gefährt. Im Auslaufen begriffen, ist bereits das kleine Rahsegel am Fockmast gesetzt. Matrosen machen sich an den noch geborgenen Segeln zu schaffen. Viele sind geharnischt und bewaffnet, wohl zur Selbstverteidigung, da das Schiff selbst nicht zur Kriegsführung bestimmt scheint. Friedlicher ist das Personal, das sich auf den Decks versammelt hat. Auf dem Hinterdeck musizieren Bläser, weiter vorn erscheinen ein Mönch, eine Wäscherin und ein Koch, Zecher und Karten-







8 Futteral des Schlüsselfelder Schiffes, Nürnberg, datiert 1503

spieler, ein Narr und ein Liebespaar. Über dem gebuckelten Fuß der Goldschmiedearbeit trägt ein fischschwänziges Meerweibchen als Schaftfigur den Schiffsrumpf. Allesamt sind dies Motive der erzählfreudigen, moralisierenden Genres von Liebesgärten, Narrenbildern oder Weiberlisten, bekannt aus frühen Kupferstichen, Kartenspielen, Hausbüchern und figürlichem Dekor im Kunsthandwerk.

Schon in materieller Hinsicht besaß das Schlüsselfelder Schiff einen immensen Wert. Sein Silbergewicht von 5,9 kg entsprach mit etwa 300 bis 400 Gulden dem Kaufpreis eines Nürnberger Stadthauses. Das Wappen des Fockmastwimpels weist die Nürnberger Kaufmannsfamilie Schlüsselfelder als Besitzer aus. Jüngste Forschungen ermittelten Wilhelm Schlüsselfelder d. Ä. als ersten Eigentümer<sup>20</sup>, der 1504 »das silberne Schiff« seinem gleichnamigen Neffen Wilhelm d. J. vermachte. Wilhelm d. Ä. war als Investor im Silberbergbau und Silberhandel aktiv und hantierte dabei mit erheblichen Summen. Aus welchem Anlass er das Schiff geschenkt bekam oder in Auftrag gab, bleibt ebenso zu ermitteln, wie der ausführende Goldschmied. Das späteste mögliche Anfertigungsdatum ist durch die Jahreszahl

1503 auf dem prächtigen ledernen Futteral gesichert (Abb. 8). Fest steht die Nürnberger Herstellung: Mitten auf dem Fockmast prangt das eingestempelte Nürnberger Beschauzeichen »N«. Eine individuelle Meistermarke fehlt hingegen<sup>21</sup>. Als Hersteller ins Spiel gebracht wurde Albrecht Dürer der Ältere, Vater des Malers und den Quellen nach um die Jahrhundertwende ein führender Nürnberger Goldschmied. Er war allerdings bereits ein Jahr vor der Datierung des Futterals verstorben, und bis heute fehlen jegliche Werke von ihm, die einen Vergleich und somit die Zuschreibung plausibel machen könnten.

Vergleichbare Silberschiffe fanden häufig Verwendung als Tafelaufsatz, hier im Speziellen als Behältnis für Wein. Der Rumpf des Schiffs fasst gut zwei Liter, als Ausguss diente der Bug, das Oberdeck ließ sich zum Nachfüllen abnehmen. Nachrichten über solche schiffsförmigen Schaugefäße auf Festtafeln des Spätmittelalters sind vielfach überliefert<sup>22</sup>. Silberschiffe wurden aber auch als Votivgaben an Kirchen gestiftet. An ein Eheschiff als Hochzeitsgeschenk ließe sich ebenso denken wie an ein Willkommensgeschenk – Kaiser Karl V. verehrte die Stadt Gent im Jahr 1500 ein fünf mal schwereres Silberschiff. Die Motivik der bunten Besatzung mag Anregungen aus Brants »Narrenschiff« empfangen haben. Auch anderer Aktualität wegen lag das Schiffsmotiv nahe. Nicht nur im binnenländischen Nürnberg, wo um 1500 ständig Nachrichten über venezianische Handelsschiffe oder spanisch-portugiesische Entdeckungen eingingen, herrschten intensive Schiffsimaginationen. Schiffsbilder standen stellvertretend für die Dynamik des Weltbildwandels, wie etwa

in der Holzschnitt-Illustration von Amerigo Vespucci (1451–1512) Ankunft in Lissabon (Abb. 9), worauf er soeben ein Schiff verlassend noch im Hafen dem König von Portugal einen Brief mit Neuigkeiten über die Ureinwohner Amerikas übergibt<sup>23</sup>. Nach ihrer Erstveröffentlichung 1504 avancierten Vespucci »Briefe« schnell zum europäischen Bestseller.

### Der Schöner-Globus

Waren es anstatt Kolumbus und Vespucci nicht in Wahrheit solche geographischen Eilmeldungen und kartographischen Medien, die Bild und Namen der Neuen Welt in Europa formten, also die Karten- und Globenmacher, »die Amerika eigentlich erfanden«<sup>24</sup>? Die bis heute gültige geographische Namenstaupe des neuen Kontinents fand im deutsch-französischen Grenzgebiet statt. 1507 erschienen im lothringischen Saint-Dié-des-Vosges ein kleiner Globus, ein Kosmographie-Lehrbuch und eine große Weltkarte, worin der Kartenmacher Martin Waldseemüller (um 1470–1522) und der Dichter Matthias Ringmann (1482–1511) den neuen Kontinent erstmals und nachhaltig mit seinem Namen versahen: »AMERICA« ist auf der Waldseemüller-Karte das schmale Eiland des südamerikanischen Kontinents betitelt<sup>25</sup>.

Noch 1520 lehnte sich der fränkische Kartograph Johannes Schöner (1477–1547) auf seinem Erdglobus (Kat. 4, Abb. 10–12) an Waldseemüllers Weltkarte an<sup>26</sup>. Schöner war damals auch der Besitzer des einzigen heute noch bekannten Exemplars von Waldseemüllers Weltkarte (Washington, Library of Congress). Fast doppelt so groß wie Behaims »Erdapfel« steht der Schöner-Globus für die endgültige Etablierung von Globen als Wissensquelle und Statussymbol in der Gelehrtenwelt. Noch immer ist für Europa und Asien die ptolemäische Weltbeschreibung die Norm. Geographische Positionen und die Kontinentkonturen sind jedoch erheblich genauer ermittelt. Im Kartenbild tritt geographische Versachlichung ein. Zwar bleiben erzählerische Elemente als Text erhalten, auf Bildmotive wie exotisches Getier, Wundermenschen und Herrscherminiaturen wird jedoch verzichtet (Abb. 11, 12). Besonders neugierig auf einen Globus aus dem Jahr 1520 macht der Umgang mit der Neuen Welt. Von Europa, aus Osten kommend, sieht man Seefahrer im Karibischen Meer eintreffen, wo ankernde Segelschiffe und ein Ruderboot die Aktivität



9 Amerigo Vespucci übergibt Nachrichten über seine Entdeckungen an den König von Portugal. Holzschnitt-illustration, Straßburg, 1509



der Entdecker und Handelsunternehmer veranschaulichen. Als größere Landmassen sind die Westindischen Inseln ausführlich beschriftet: »Hispaniola« (Haiti und die Dominikanische Republik), »Isabella Insula« (das heutige Kuba) und schließlich eine große, in Nord-Süd-Ausrichtung gezeigte Insel, die als »Terra de Cuba« bezeichnet eigentlich das nördliche Mittelamerika samt Florida meint. Ganz Waldseemüllers Karten von 1507 und 1516 folgend, ist der nordamerikanische Kontinent bei Schöner noch fragmentarisch-blockhaft wiedergegeben und von Südamerika getrennt<sup>27</sup>. Viele Zeitgenossen waren noch lange davon überzeugt, es bei der Neuen Welt lediglich mit ein paar Inseln vor der ostasiatischen Küste zu tun zu haben. Erst seit etwa 1530 wurde die Trennung der Ozeane durch einen riesigen Kontinent in Nord-Süd-Erstreckung auch zur kartographischen Gewissheit. Bunt sind die geographischen Bezeichnungen Südamerikas auf dem Schöner-Globus. Man liest von der »Terra Parias« (Land der Parias), der »Canibalorum Terra« (Land der Menschenfresser) und »America vel Brasilia sive Papagalli Terra« (Amerika, Brasilien oder Land der Papageien). Japan ist als »Zipangri« noch unmittelbar östlich von Mittelamerika als große Insel platziert (*Abb. 10, 12*).

Die Lebensentwürfe der beiden Globenmacher Behaim und Schöner könnten kaum unterschiedlicher gewesen sein. Im Gegensatz zum Abenteurer Behaim war der Pfarrer Schöner ein strategisch agierender gelehrter Kosmograph im Zweitberuf. Während Behaim aus Nürnberg weg strebte, wollte Schöner sich ebendort etablieren<sup>28</sup>. 1477 im unterfränkischen Karlstadt unter unklaren sozialen Verhältnissen geboren, empfing er 1500 die Priesterweihe und hatte diverse niedrige Priesterstellen im Bamberger Raum inne. Seit 1515 erschienen seine mathematischen, astronomischen und geographischen Werke bei Augsburger, Nürnberger und Bamberger Verlegern. Später betrieb Schöner auch einen eigenen kleinen Wissenschaftsverlag, wo er Älteres, etwa von Johannes Regiomontanus oder Bernhard Walter, edierte. Willibald Pirckheimer vermittelte ihm schließlich 1526 die Stelle als Mathematiklehrer am neu gegründeten Nürnberger Egidien-Gymnasium.

Schöner gilt als erster Kartograph überhaupt, der konsequent auf die Serienproduktion von Globen setzte. 1525 konnte man von ihm gedruckte Globen-Segmente als Holzschnitte auf der Frankfurter Messe kaufen. Auf einer Kugel zusammengeklebt, ergaben sie das Bild der Erde. Vier Erd- und zwei Himmelsgloben Schöners haben sich erhalten, als größter und bedeutendster der in einem massiven Holzgestell verankerte, auf eine mit Papier beklebte Holzkugel gemalte im Germanischen Nationalmuseum. Schöner hatte das in der Gesamthöhe 129 cm, im Durchmesser 84 cm messende Objekt im Auftrag des Bamberger Patriziers und Weinhändlers Johannes Seiler erstellt, dem in einer Inschrift mit der Jahresangabe 1520 ausführlich gedankt wird. Aus Seilers Erbschaft gelangte der Globus 1531 an die Stadt Nürnberg, die ihn 1877 dem Germanischen Nationalmuseum als Dauerleihgabe überließ. Ganz seiner Bedeutung gemäß führt der Schöner-Globus unter den wissenschaftlichen Instrumenten bis heute die Inventarnummer »WI 1«.

<sup>10</sup> Johannes Schöner:  
*Erdglobus, Bamberg, 1520*







- ANMERKUNGEN:** – 1 Scheible / Pirckheimer 1989, S. 422. – Dürer / Rupprich 1956–1969, Bd. 2, S. 140–141. – 2 Ravenstein 1908. – Ausst. Kat. Nürnberg: Behaim 1992. – Norica 2007. – 3 Jakob 2007, S. 43–44. – 4 Ravenstein 1908, S. 59–60. – 5 Hilsenbeck 1992, S. 231–232. – 6 Görz 2006. – 7 Scafi 2006, S. 258–261. – 8 GNM, Bibliothek, Inc. 5539, fol. XIIv–XIIIr. – 9 Willers: Geschichte 1992. – Timann 2007. – 10 Petz 1886, S. 168–170. – 11 Schewe 1992. – 12 Willers: Leben und Werk 1992, S. 184–185. – 13 Peter Fleischmann: »Ratskanzlei«. In: Diefenbacher 1999, S. 857–858. – 14 Hennig 1944–1956, Bd. 4, S. 231–246. – 15 Zu Funktion und Lage der »Oberen Regimentsstube« Ausst. Kat. Nürnberg: Rathaus 1979, S. 191–192. – 16 Willers: Geschichte 1992, S. 211, 216. – 17 Narrenschiff, Kap. 66: Von Erfahrung aller Land (Zitat leicht modernisiert). – 18 Wuttke 1994. – Zum Begriffsproblem Bitterli 1991. – 19 Kohlhaufen 1968, Kat. 338, S. 266–277. – Fritz 1982, S. 184. – Rainer Kahsnitz in: Ausst. Kat. New York / Nürnberg 1986, Kat. 81, S. 224–227. – Ralf Schürer in: Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 83–84. – 20 Ursula Timann in: Maué: Centrum 2003, S. 108–109. – 21 Zur Nürnberger Stadtbeschau in der Goldschmiedkunst siehe Karin Tebbe in: NGK 2007, Bd. 1, Teil 1, S. 498–521. – 22 Oman 1963. – Fusi 1977. – Hernmarck 1978, S. 164–166. – 23 Vespucci 1509 (GNM, Bibliothek, 8°H 1928 [Postinc.]). – 24 Robinson 1992. – 25 Johnson 2006. – Hessler 2008. – 26 Holst 1999, S. 57–63. – Maruska 2008, S. 156–157. – 27 Zu den Vorlagen des Schöner-Globus ausführlich Holst 1999. – 28 Zu Schöners Biographie jüngst Maruska 2008.





11 Schöner-Globus.  
Detail mit Westafrika

12 Schöner-Globus.  
Detail mit Japan, Mittel-  
amerika, Karibische See







## Zwischen Hochkonjunktur und Krise: Malerei und Glasmalerei von 1500 bis 1550

**D**a wir nichts anderes als Malen und Bildhauen gelernt haben, womit wir bisher unser Weib und Kind ernährten, wird es uns an notwendiger Nahrung fehlen, da uns nun das Verderben und der Bettelstab erwarten. Wir bitten Euer Gnaden daher demütigst, sich uns armen gehorsamen Bürgern anzunehmen und uns mit möglichen Ämtern zu versehen, wie wir es von anderen Städten gehört haben, in denen das Evangelium gepredigt wird.« Die Arbeitssituation der Maler und Bildhauer hatte sich mit der Einführung der Reformation in Straßburg so dramatisch verschlechtert, dass die Betroffenen dem Rat am 3. Februar 1525 eine Petition überreichten, der diese Sätze entstammen<sup>1</sup>. Die Reformation und die Kritik am bisherigen Gebrauch der Bilder hatten im gesamten deutschen Sprachraum zum abrupten Einbruch des bis dahin florierenden Kunstbetriebs geführt. Neben Klageschriften und Flugblättern, in denen Künstler ihrem Unmut Luft machten, dokumentieren Quellen wie die Steuerlisten der Konstanzer Maler einen Niedergang des Vermögens auf ein Zehntel der früheren Besitzstände. Nur wenige Werkstätten wie die Bildermanufaktur von Lukas Cranach d. Ä. konnten ihre Produktion an die neuen Bedingungen anpassen und fortan Gewinn aus der reformatorischen Bildprogrammik ziehen. Für die übrigen Meister war Flexibilität angesagt, um sich im schnell ändernden Markt behaupten zu können. Die allgemeine Unsicherheit bezüglich religiöser Stiftungen führte selbst in altgläubigen Städten zum Erlahmen der Produktion, da auch dort jederzeit mit gesellschaftlichen Umwälzungen zu rechnen war. Schließlich trug auch der Generationenwechsel zum grundlegenden Einschnitt bei, da die meisten führenden Künstler unter den Altersgenossen Dürers im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts starben.

### Augsburg

Zusammen mit Nürnberg, dessen Malerei und Glasmalerei in diesem Band separat behandelt wird, spielte Augsburg die führende Rolle unter den süddeutschen Kunstzentren des frühen 16. Jahrhunderts. Dort hatte Hans Burgkmair 1504 mit den berühmten »Basilika-Bildern« im Katharinenkloster von 1501 bis 1504 seinen ersten großen Auftritt und etablierte sich neben Hans Holbein d. Ä. als erfolgreichster Maler der Stadt und als einer der meistbeschäftigten Künstler Kaiser Maximilians I.<sup>2</sup>

<sup>13</sup> *Die Bergung der Leiche des hl. Florian, Albrecht Altdorfer, Regensburg, um 1518/20*



An die Zeit seiner Wanderschaft und die Begegnung mit Martin Schongauer erinnert das monumentale Marienbild von 1509, das Schongauers Gemälde der Maria im Rosenhag mit den neuesten Errungenschaften italienischer Renaissancearchitektur verbindet (*Kat. 292, Abb. 14*). In Motiv wie malerischer Umsetzung noch stärker der italienischen Malerei des Leonardo-Kreises verpflichtet, ist das intime Andachts- und Kabinettbild einer Maria mit Kind, dessen Künstlerinschrift das Selbstbewusstsein des Malers zum Ausdruck bringt (*Kat. 293, Abb. 443*).

Nach Fertigstellung der »Basilika-Bilder« war Burgkmair für Kurfürst Friedrich III. den Weisen von Sachsen tätig geworden, der mit Dürer, Baldung, Cranach und Burgkmair die hervorragendsten Maler seiner Zeit förderte. In seinem Auftrag und wohl für die Schlosskirche Wittenberg schuf Burgkmair 1505 das Sigismund-Sebastians-Retabel (*Kat. 291, Abb. 15*). Es vereinigt Krankheitspatrone und Nothelfer und nimmt damit Bezug auf die schwache körperliche Konstitution des Auftraggebers sowie auf die häufigen Pestwellen um 1500<sup>3</sup>. Das dreiteilige Retabel gelangte später in die Sammlung des Kurfürsten Maximilian I. von Bayern: Bereits 1641 war es zerlegt und der damals fehlende linke Flügel durch einen Flügel eines anderen Altars ergänzt worden. Um die verschiedenen Formate einander anzupassen, hatte

man Mitteltafel und rechten Flügel angestückt und mit einer Hintergrundlandschaft versehen. Nachdem 1909 die Zugehörigkeit des linken Flügels wiedererkannt worden war, wurden die Tafeln anlässlich der Burgkmair-Ausstellung 1931 in Augsburg erstmals wieder als Triptychon gezeigt. Die 1936 begonnene Restaurierung der Mitteltafel wurde zurückgestellt, da man kein überzeugendes Konzept fand. Erst siebzig Jahre später nahmen die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen diese Arbeit wieder auf und ermöglichten die Rückkehr der Mitteltafel nach Nürnberg.

Als zweiter prominenter Augsburger Maler ist Jörg Breu d. Ä. zu nennen. In der Sammlung ist er nicht nur mit zwei Altartafeln aus seinem bemerkenswerten Frühwerk aus der Zeit seiner Wanderjahre in Österreich (*Kat. 287, 288, Abb. 16*), sondern auch mit zwei späteren Werken vertreten (*Kat. 289, 290, Abb. 442*). Breus Gemälden eignet eine kompositorische Klarheit sowie ein kraftvoller, mitunter drastischer Realismus, der in seinem Spätwerk expressive Züge annimmt. Während der Arbeit an den drei von 1499 bis 1502 entstandenen österreichischen Altären etablierte Breu bereits eine leistungsfähige Werkstatt, wie er sie später in Augsburg weiterbetrieb. Dies war die Voraussetzung für die Realisierung prominenter Aufträge für Kaiser Maxi-

14 *Maria mit Kind*,  
Hans Burgkmair d. Ä.,  
Augsburg, 1509





milian I., die Ausstattung der Fugger-Kapelle und die Bemalung des Rathauses. Mit seinen Glasmalerei-Entwürfen insbesondere für Kabinettscheiben prägte er die Augsburger Glasmalerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nachhaltig<sup>4</sup> (*Kat.* 142, 608, 609, *Abb.* 55, 170, 171). Das bislang nur in Einzelaspekten aufgearbeitete Werk des vielseitigen Augsburger Malers und Zeichners harrt seit der grundlegenden Behandlung durch Ernst Buchner von 1928 einer umfassenderen Würdigung<sup>5</sup>.

15 *Sigismund-Sebastians-Retabel*, Hans Burgkmair d. Ä., Augsburg, 1505

### Die schwäbischen Reichsstädte Ulm, Nördlingen und Memmingen

Die Malerei in den benachbarten Reichsstädten Ulm, Nördlingen und Memmingen ist durch die dort jeweils führenden Maler in der Sammlung vertreten. In Ulm, das seine dominierende Rolle als Kunstzentrum nach dem 15. Jahrhundert zugunsten von Augsburg eingebüßt hatte, trat Martin Schaffner quasi in die Fußstapfen von Bartholomäus Zeitblom und entfaltete bis zur Einführung der Reformation eine rege Kunstproduktion<sup>6</sup>. Sein Werk speist sich aus Übernahmen von Hans Holbein d. Ä., Hans Burgkmair wie Albrecht Dürer und verbindet motivisch wie formal ältere Traditionen mit neuen Bildbestandteilen der Renaissance (*Kat.* 295, *Abb.* 17). Ikonographisch sind die Flügel eines Pest-Altars von besonderem Interesse, da sie das altgläubige Verständnis einer stufenweisen Fürbitte für die Menschheit im Sinne einer »Heilstreppe« von den Pestheiligen über Maria und Christus bis zu dem die sündige Menschheit mit Pestpfeilen bestrafenden Gottvater illustrieren (*Kat.* 372, *Abb.* 80).





Für die Bildproduktion von Nördlingen und Memmingen zeichnete ebenfalls ein führender Meister verantwortlich, da der jeweilige Markt nicht mehr hergab. In Nördlingen war seit 1515 Hans Schäufelein tätig, der seine Lehrzeit bei Albrecht Dürer absolviert hatte<sup>7</sup>. Aus seiner Zeit als Nördlinger Stadtmaler ab 1515 bewahrt die Sammlung drei Tafeln mit heiligen Eremiten vom Christgartener Altar (*Kat.* 317, *Abb.* 453): Der wenige Jahre vor Einführung der Reformation entstandene, um 1700 abgebrochene Altar ist mit 22 Tafeln das umfangreichste Werk Schäufeleins und zeugt mit seinen klaren Kompositionen von einer großen künstlerischen Routine. Auffällig ist die aus Schäufeleins Tätigkeit als Entwerfer für Glasmalerei und Holzschnitt resultierende sorgfältige zeichnerische Vorbereitung und die graphische Akzentuierung der Figuren.

Den Kreis der schwäbischen Reichsstädte beschließt Memmingen als Ort einer seit dem späten 15. Jahrhundert auf den Export nach Graubünden ausgerichteten Retabel-Produktion, die mit dem Namen der Maler- und Bildhauerfamilie Strigel verknüpft ist. Der jüngste Spross, Bernhard Strigel, avancierte zum bevorzugten Porträtisten Kaiser Maximilians I. und des schwäbischen Landadels, für den er unter anderem auch diverse Altarwerke schuf<sup>8</sup>. In Umfang wie Bedeutung herausragend ist der als Memorialstiftung von Barbara von Rechberg für ihren 1501 verstorbenen Gemahl Ulrich von Frundsberg in Auftrag gegebene Mindelheimer Sippenaltar (*Kat.* 294, *Abb.* 18). Durch die Separierung der einzelnen Familienzweige und die starke Betonung der häuslichen Bildung brach der Maler mit der etablierten Bildtradition der Hl. Sippe und interpretierte das Motiv formal und inhaltlich neu. Wie in Cranachs Sippenbildern rücken die christliche Erziehung der Kinder und ihre

Unterweisung im Lesen und Schreiben in den Vordergrund und nehmen damit Wertvorstellungen des Humanismus und der Reformation vorweg<sup>9</sup>.

### Landshut und Regensburg

Von Schwaben gingen viele künstlerische Impulse aus, die die Kunstproduktion in Bayern und entlang der Donau prägten. Beispielhaft sei der aus einer schwäbischen Familie stammende Landshuter Hofmaler Hans Wertinger genannt, der als führender Porträtist der Wittelsbacher Herzöge tätig war (*Kat.* 280). Seine Monatsbilder und Darstellungen des Landlebens dokumentieren das durch die humanistische Länderkunde neu erwachte Interesse am Leben auf dem Land (*Kat.* 296, 297, *Abb.* 180–182, 444, 445). Die blühenden und fruchtbaren Landschaften illustrieren den in der antiken wie humanistischen Literatur gepriesenen Einklang von Mensch und Natur und rühmen als Ausdruck des Guten Regiments den Auftraggeber Herzog Ludwig X. von Bayern. Damit greifen die Gemälde weit über die Tradition von Monatsbildern hinaus und stehen in einem erst ansatzweise untersuchten Wechselgefüge von Geographie, Literatur und Kunst<sup>10</sup>.

Wie Wertinger war auch Albrecht Altdorfer für die Wittelsbacher tätig und prägte die Regensburger Malerei für Jahrzehnte. Frühestes Werk der Sammlung ist das Tafelgemälde mit der Darstellung des legendären Sieges Kaiser Karls des Großen über die Awaren vor den Toren der Stadt Regensburg (*Kat.* 276, *Abb.* 19). Die Schlacht illustriert die Gründungslegende des seit 1514 zum Zankapfel zwischen Bischof und Stadt sowie Kaiser und Papst gewordenen Regensburger Schottenstifts Weih St. Peter. Die 1518 datierte Tafel entstand zum Zeitpunkt der päpstlichen Einsetzung eines neuen Abts und wurde damit zum Dokument eines zunächst aussichtslosen, letztlich aber mit Hilfe des Papstes siegreichen Kampfes um den Erhalt des Klosters. Altdorfers Gemälde vermittelt einen anschaulichen Eindruck der Massenschlachten des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts: Der mentale Wandel in der Erfahrung des Krieges manifestiert sich darin ebenso deutlich wie in der schriftlichen Überlieferung der Vernichtungskriege der Söldnerheere. Im Operieren verschiedener Heeresverbände, im lärmenden Tumult und der überwältigenden Weite eines endlosen Schlachtfelds wird das Nürnberger Bild zu dem entscheidenden Wegbereiter von Altdorfers weltberühmtem Gemälde der Alexanderschlacht, das den Kampf von Massenheeren zu einer kosmischen Vision erhebt.

Nur wenig später sind die Tafeln einer Folge mit der Florians-Legende entstanden, denen durch die präzise Charakterisierung der Örtlichkeiten und Tageszeiten,



17 Anbetung der Heiligen Drei Könige, Martin Schaffner, Ulm, um 1512/14







durch die Übertragung der historischen Szenen in die topographischen Gegebenheiten der Zeit wie auch durch die raffinierte und effektvolle Ausgestaltung der einzelnen Episoden ein Höchstmaß an Überzeugungskraft eignet (*Kat.* 277, *Abb.* 13, 438, 439). Die Schauplätze der einzelnen Ereignisse sind nicht nur möglichst authentisch illustriert, sondern spielen auch als Stimmungsträger eine wichtige Rolle. Die Tafel mit der Leichenbergung macht dies in eindrücklicher Weise deutlich: Durch die dramatische Inszenierung in einer bedrohlichen Dämmerlandschaft unter einem von düsteren Wolken überzogenen Himmel mit rot verglühender Sonne zählt sie zu den ergreifendsten Gemälden der altdeutschen Malerei überhaupt. Der neben seiner Rolle für die Etablierung der Landschaftsmalerei und des Sammlerwesens von der jüngeren Forschung auch im Kontext der Frömmigkeitsspraxis und des Bildgebrauchs im frühen 16. Jahrhundert gewürdigte Künstler<sup>11</sup> brachte es zu beachtlichem Wohlstand und durch verschiedene Ämter zu hohem öffentlichen Ansehen. Gleichwohl beschäftigte Altdorfer zumindest gegen Ende seines Lebens lediglich zwei Gesellen<sup>12</sup>.



19 *Der Sieg Kaiser Karls des Großen über die Awaren bei Regensburg, Albrecht Altdorfer, Regensburg, 1518*

### Die Cranach-Werkstatt in Wittenberg

Ganz im Gegensatz dazu betrieb der seit 1505 im Dienst des Kurfürsten Friedrich des Weisen tätige Lucas Cranach d. Ä. eine der florierendsten Maleriewerkstätten im gesamten deutschen Sprachraum. Durch die geschickte Anpassung der Produktion an die gesellschaftlichen Bedingungen blieb seine Werkstatt vor dem allgemeinen, durch Reformation und Bildersturm verursachten wirtschaftlichen Einbruch verschont. Mit Werken wie den Bildnissen Luthers (*Kat.* 378, 380, *Abb.* 66, 77), reformatorischen Glaubensbildern wie der Allegorie auf Gesetz und Gnade (*Kat.* 399, *Abb.* 88) oder profanen Motiven wie Venus mit Amor als Honigdieb reagierte Cranach mit ausgeprägtem Geschäftssinn auf die veränderten Absatzbedingungen. Die Variation und Vervielfältigung einzelner vom Meister erfundener, zu Markenprodukten seiner Werkstatt geführter Bildtypen wurde zur Grundlage des wirtschaftlichen Erfolgs.

Als Künstler wird Cranach erst um 1500 in Wien mit bedeutenden Gelehrtenporträts (*Kat.* 272, *Abb.* 20) und einer Reihe höchst innovativer, expressiver und koloristisch kühner, aber auch ausgesprochen lyrischer Werke fassbar, deren neuartige Bildgestaltung die Zeitgenossen sofort adaptierten<sup>13</sup>. Der lateinkundige Maler und

18 *Vier Tafeln des Mindelheimer Sippenaltars, Bernhard Strigel, Memmingen 1505/06*



Graphiker pflegte intensive Kontakte zu den führenden Humanisten seiner Zeit und wurde bereits 1508 von Christoph Scheurl, dem Rektor der Wittenberger Universität, mit dem Ehrentitel eines »neuen Apelles« ausgezeichnet<sup>14</sup>. Zum Dank und zur Entgegnung malte Cranach den Gelehrten, der in der Inschrift die Naturnähe des Bildnisses und damit die Kunstfertigkeit des Hofmalers erneut rühmen ließ (*Kat. 132, Abb. 397*).

Trotz des Scheurl'schen Künstlerlobes, das Cranach in die Nachfolge der besten antiken Meister hob, blieb dessen Haltung gegenüber der Antike ambivalent. Bildthemen wie Herkules, Paris, Venus oder Lukretia nehmen in seinem Œuvre in vielgestaltigen Varianten zwar breiten Raum ein, ihre Umsetzung erfolgte jedoch in einer unverwechselbaren, nicht antiken Proportionsidealen folgenden Handschrift. So haben die mehr als zwanzig Fassungen der Venus mit Amor als Honigdieb mit antiken Darstellungen der Liebesgöttin nur wenig gemein (*Kat. 263, Abb. 22, Kat. 262, Abb. 64*). Die weder aus dem Studium der Natur noch aus Proportionslehren hervorgegangenen überschulden, sich grazil zur Schau stellenden Kindfrauen erwecken ein Schönheitsideal zu neuem Leben, das in den populären Kupferstichen des Meisters E. S. bereits um die Mitte des 15. Jahrhunderts greifbar ist. Cranachs Produktion von rund hundert solchen Aktgemälden traf offenbar den Geschmack einer Zeit, die in Vorbereitung des Manierismus über die Natur und Antike hinaus eine neue Sinnlichkeit und stilisierte Künstlichkeit anstrebte.

20 *Bildnis eines Juristen*,  
Lucas Cranach d. Ä.,  
Wien, 1503



### Straßburg, Basel und der Oberrhein

Ähnliches gilt auch für Hans Baldung Grien, der im künstlerischen Milieu Nürnbergs groß geworden ist. Den Abschluss seiner intensiven Auseinandersetzung mit Albrecht Dürer und der Nürnberger Glasmalerei markiert der für Friedrich den Weisen 1507 geschaffene Sebastiansaltar mit dem Selbstbildnis des Malers auf der Mitteltafel (*Kat. 249, Abb. 21*). Selbst aus einer Gelehrtenfamilie stammend, begründete der zwar an Dürer geschulte, formal wie koloristisch jedoch höchst eigenständige Maler und Graphiker in Straßburg und Freiburg von 1509 bis 1545 eine verstärkt auf elitäre Kreise abgestimmte Kunstproduktion<sup>15</sup>. Baldungs künstlerisches Credo lag im Gegensatz zu seinem Lehrer Dürer nicht in der möglichst getreuen Naturnachahmung sondern in einer gezierten, kapriziösen und spannungsgeladenen Malerei, mit der er zu einem Vorreiter des Manierismus wurde. So verstieß er mit seinem imposanten Gemälde der nackten Judith gegen den klassischen Figurenkanon und leugnete in der



übermäßigen Verdrehung des Unterkörpers die Gesetze von Natur und Anatomie (*Kat. 252, Abb. 23*). In der irritierenden Ambivalenz von festem Stand und Instabilität wie in der schlangenartigen Torsion fand Baldung eine Form, die Judiths unberechenbare und bedrohliche Verführungskunst anschaulich zum Ausdruck brachte. Wie bei Cranach nehmen neben Themen, die neue Möglichkeiten der Darstellungen des nackten menschlichen Körpers eröffneten, traditionelle christliche Motive breiten Raum ein. Marienbilder, die sich auch im Kreis protestantischer Auftraggeber hoher Wertschätzung erfreuten, spielen dabei eine zentrale Rolle. Baldungs späte Versionen, die auf damals brisante theologische Diskussionen in der Reformationsstadt Straßburg Bezug nehmen, sind einzigartige Dokumente gelehrter nordalpiner Kunst, die mit der Antike und der italienischen Renaissance wetteifern (*Kat. 255, Abb. 24*): Vertraute Bildschemata werden in vielen Details gebrochen und provozieren assoziative Irritationen, die dem humanistisch gebildeten Betrachter unterschiedliche

21 Flügelretabel mit Marter des hl. Sebastian, Hans Baldung Grien, Nürnberg und Halle, 1507





Deutungsmöglichkeiten eröffnen<sup>16</sup>. Das Andachtsbild wurde auf diesem Weg zum gelehrten Kunststück.

Neben dem von 1515 bis 1532 in Basel tätigen Hans Holbein d. J. wurde Baldung, der wohl nur für größere Aufträge Mitarbeiter beschäftigte, zum wichtigsten Impulsgeber für die Malerei, Graphik und Glasmalerei am Oberrhein und im Gebiet der heutigen Schweiz. Namhafte Maler und Glasmaler wie der Zürcher Hans Leu d. J. oder der in Fribourg und Bern tätige Hans Fries griffen die neuen Bildmuster und formalen Gestaltungsmöglichkeiten auf. Mit Baldung teilte Fries die Vorliebe für gesuchte farbliche Wirkungen und effektvolle Inszenierungen<sup>17</sup>. Wie seine Zeitgenossen griff er dabei selbstverständlich auf ältere Vorbilder zurück, die er eigenwillig umdeutete, vereinfachte und verdichtete. Sein Marienzyklus von 1512 illustriert die souveräne Behandlung der Vorlagen, mit denen er im Wesentlichen Dürers Holzschnitte rezipiert (*Kat.* 256, *Abb.* 432). Sicherlich fühlte sich mancher Zeitgenosse an das populäre Vorbild erinnert, erkannte in der eigenwillig monumentalisierten Darstellung aber gleichzeitig eine charakteristische, selbständige Handschrift. In direkter kopistischer Nachfolge entstanden andererseits Werke wie das Bildnis eines Luzerner Gelehrten von einem namentlich unbekanntem, wohl in Basel tätigen Maler (*Kat.* 258, *Abb.* 433): Motivisch wie stilistisch ist das Gemälde den Bildnissen Holbeins so sehr verpflichtet, dass es immer wieder als eigenhändiges Werk in Anspruch genommen wurde.

### Maler als Entwerfer von Kabinettscheiben

Durch ihre vielen Entwürfe für die Glasmalerei, insbesondere auf dem Gebiet der kleinformatischen Einzelscheibe, beflügelten Holbein und Baldung die Entwicklung der Kabinettscheibe mit Erfindungsreichtum, Humor sowie neuen malerischen und graphischen Effekten<sup>18</sup>. Oberrheinische und schweizerische Maler und Glasmaler der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ließen sich davon beeinflussen, wie etwa die Zeichnungen und Entwürfe des um 1514 im Werkstattkreis Baldungs in Freiburg tätigen Malers Hans Leu d. J. deutlich machen. Von ihm stammt der Entwurf zu der 1517 datierten Doppelscheibe mit den Zürcher Stadtheiligen Felix, Regula und Exuperantius (*Kat.* 616, *Abb.* 558). In dieser Zeit kam die farbige, kompositorisch reich gestaltete Kabinettscheibe in der Schweiz und in Südwestdeutschland zu ihrer ersten Blüte und entwickelte sich zu einem qualitativ hochstehenden und überregional gefragten Markenartikel (*Kat.* 614–623, *Abb.* 25, 157, 244, 558–560). In der erlesenen Farbigkeit, phantasievollen Ornamentik und der kulturgeschichtlich

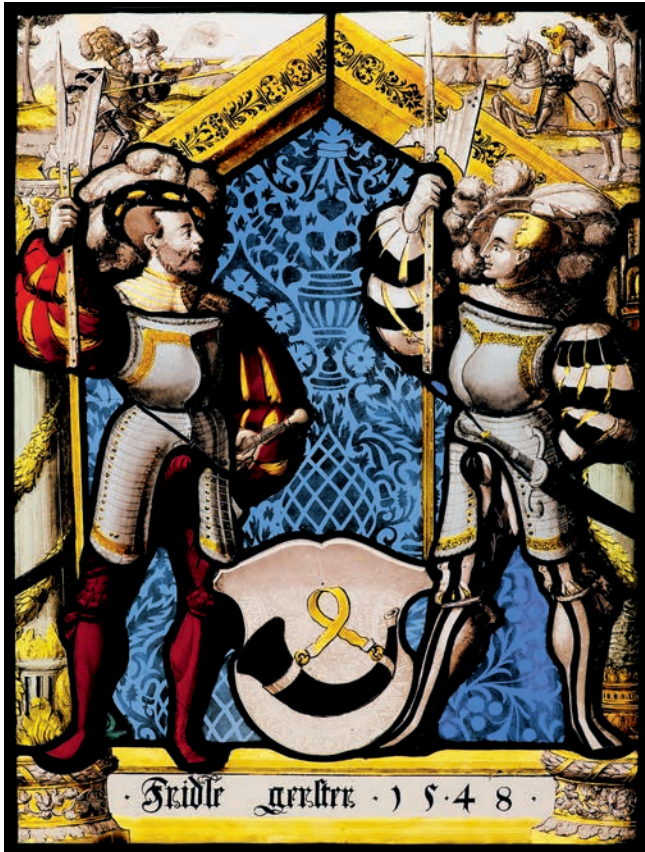


24 Maria mit den Papageien, Hans Baldung Grien, Straßburg, 1533

22 Venus mit Amor als Honigdieb, Lucas Cranach d. Ä., Wittenberg, nach 1537

23 Judith mit dem Haupt des Holofernes, Hans Baldung Grien, Straßburg, 1525





25 Wappenscheibe des Fridolin Gerster mit zwei Landsknechten, Umkreis des Karl von Egeri, Zürich, 1548

breiten Thematik zählen diese Werke zu den reizvollsten Zeugnissen einer ständeübergreifenden Repräsentations- und Wohnkultur der deutschen Frührenaissance. In einer ihrem ursprünglichen Kontext angenäherten Präsentation in den beiden historischen Bürgerzimmern gibt die erlesene Sammlung von Kabinettscheiben des 16. und 17. Jahrhunderts nicht nur einen Überblick über die Entwicklung der Gattung. Mit den konfessionell unterschiedlichen Themenschwerpunkten, den geistlichen, adligen wie bürgerlichen Auftraggebern und den regionalen wie überregionalen Absatzmärkten werden auch einige erst ansatzweise untersuchte Rahmenbedingungen der seit dem 19. Jahrhundert unter dem Begriff von »Schweizerscheiben« international begehrten und zunehmend die schweizerische Nationalkultur repräsentierenden kunsthandwerklichen Artefakte angesprochen<sup>19</sup>.

In Farbigkeit wie Komposition setzen sich die süddeutschen und schweizerischen Kabinettscheiben deutlich von der kölnischen und niederländischen Tradition ab, die viele Berührungen mit der Malerei aus dem Kreis um Bartholomäus Bruyn aufweist (*Kat.* 624–629, *Abb.* 54, 56)<sup>20</sup>.

Der ab 1512 in Köln tätige, vielbeschäftigte Maler, der in der Sammlung weitgehend die Malerei nördlich der Mainlinie vertritt, erlangte hohes gesellschaftliches Ansehen und schlug in seinem Werk wichtige Brücken zu den an der italienischen Renaissance geschulten niederländischen Manieristen. Neben den vielen, nur mit einer großen Werkstatt zu bewältigenden Altarwerken (*Kat.* 98, *Abb.* 149, 389) lag Bruyns Haupttätigkeit in der Porträtmalerei. Von der Fortentwicklung des Stifterbildes und der Etablierung des bürgerlichen Porträts (*Kat.* 135) bis zu repräsentativen Amtsbildnissen oder Gemälden wie der einzigartigen »nackten Gioconda« (*Kat.* 264, *Abb.* 26) legte er die Grundlage zu einer bis weit in das 17. Jahrhundert reichenden Kölner Bildnistradition.

Trotz ihres deutlichen Schwerpunkts im süddeutschen Raum spiegelt die Sammlung die im Spannungsfeld tiefgreifender gesellschaftlicher und religiöser Umwälzungen entstandene Kunstproduktion von 1500 bis um 1550 sowie die komplizierten Verhältnisse deutschen Kunst im Kontext des Umbruchs von Spätmittelalter und Reformation. Unter innovativer Fortführung bewährter Bildtraditionen und Anverwandlung neuer, an der italienischen Renaissance orientierter formaler wie gestalterischer Mittel, aber auch durch die Ausweitung des Repertoires über sakrale Inhalte und Bestimmungen hinaus, erlebten Malerei und Glasmalerei im deutschen Sprachraum trotz der krisenhaften, ein Höchstmaß an Flexibilität erfordernden Produktionsbedingungen eine ihrer höchsten Blüten.

26 Weibliches Aktbildnis, Bartholomäus Bruyn d. Ä., Köln, um 1535

**ANMERKUNGEN:** – **1** Zum Originalwortlaut vgl. Rott 1936, S. 304–305. – Vgl. außerdem Sladeczek 2002. – **2** Vgl. Ausst. Kat. Augsburg/München 2000. – **3** Vgl. Dormeier 1989, S. 270–276. – **4** Vgl. zuletzt Ausst. Kat. Los Angeles/Saint Louis 2000, S. 202–232. – **5** Buchners einseitige Wertschätzung des Frühwerks, dem nach einem »verhängnisvollen Knick in der Entwicklung« um 1520 ein »kraftloses« manieristisches Spätwerk gefolgt sei, bedürfte schon länger einer unvoreingenommen kritischen Überprüfung. – Zu neueren Forschungen vgl. Morrall 2001. – Hess: Morrall 2003. – **6** Zu Schaffner vgl. Teget-Welz 2008. – **7** Zu Schäufolein als Maler grundlegend Metzger 2002. – **8** Grundlegend Otto: Strigel 1964. – Rettich 1965. – **9** Vgl. weiter Ausst. Kat. Nürnberg 2005, bes. S. 26–34. – **10** Vgl. weiter Daniel Hess und Oliver Mack in: Ausst. Kat. Nürnberg: Enthüllungen 2008, S. 64–81. – **11** Bushart 2004. – Noll 2004. – **12** Zu Fragen der Künstlerwerkstatt um 1500 vgl. weiter Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 95–97. – Hess/Eser 2007, S. 155–160. – **13** Vgl. Heiser 2002. – Zuletzt Ausst. Kat. Frankfurt/London 2007, S. 17–20. – **14** Zum Textlaut der Scheurl-Rede auf Cranach vgl. Lüdecke 1953, S. 49–55. – **15** Zu Baldung vgl. weiter Osten 1983. – Ausst. Kat. Freiburg 2001. – Weber am Bach 2006. – Ausst. Kat. Frankfurt 2007. – **16** Bussmann 1966. – Weber am Bach 2006. – **17** Zu Hans Fries zuletzt umfassend Ausst. Kat. Fribourg 2001. – **18** Vgl. Ausst. Kat. Karlsruhe/Heidelberg 1986, S. 241–302. – Ausst. Kat. Los Angeles/Saint Louis 2000, S. 5–15, 234–312. – **19** Vgl. weiter Hess 2010. – **20** Zu Bruyn vgl. Tümmers 1964. – Westhoff-Krummacher 1965. – Zuletzt Löw 2002. – Zu den niederländischen Kabinettscheiben Ausst. Kat. New York 1995.







Wartiges Landauer hat ruffig volbracht  
das gottes haus der swiff bruder  
samf der stiftung und dieser thafel  
noch xps. grund in ccccc. x. ior.

## Skulptur der Dürerzeit: Traditionelle Motive und neue Formen

Seit 1585 ist der monumentale Rahmen des berühmten, heute in Wien aufbewahrten Allerheiligenbildes von Albrecht Dürer seines Zentrums beraubt (*Kat. 323, Abb. 27*). Damals war es Kaiser Rudolf II. gelungen, sich der Tafel aus der Kapelle des von Matthäus Landauer gestifteten Zwölfbrüderhauses in Nürnberg zu bemächtigen. Gegen die Zahlung eines Ehrengeschenks von 700 Gulden an die Landauersche Stiftung fügte er sie seiner Gemäldegalerie auf der Prager Burg ein.

### Skulptur und Plastik in Nürnberg

Dass vermutlich rasch ein entsprechender Ersatz an die Stelle des ursprünglichen Gemäldes getreten war, ändert an der Fragmentierung des Ensembles ebenso wenig, wie die spätere Ergänzung des 1875 ins Germanische Nationalmuseum überstellten Rahmenwerkes mit einer von der Wiener Malerin Maria Schöffmann 1891 angefertigten Kopie des Bildes. Meisterliche architektonische Konzeption und hohe bildnerische Qualität fallen aufgrund der leeren Mitte allerdings besonders deutlich ins Auge.

Predellenartiger Sockel und Rahmenelemente des Retabels sind einschließlich der beiden kannelierten Säulen, die den oberen Abschluss tragen, mit einem diffizil geschnitzten Weinlaubrankenwerk übersponnen. Der Architrav bildet den Fond für ein feingliedriges vielfiguriges Relief, das die Scheidung der Auferstandenen in Erlöste und Verdammte schildert, wobei in der Mitte ein höchst dramatisches Handgemenge um eine der Seelen in Szene gesetzt ist. Der Weltenrichter sowie die kniend Fürbitte haltende Gottesmutter und Johannes der Täufer erscheinen in Form einer Deesis in der Lünette, flankiert von thronenden Putti, die kraftvoll in hoch erhobene Posaunen stoßend den Dienst der Gerichtsenkel ausüben.

Dürer orientierte sich mit seiner 1508 datierten Entwurfszeichnung des Altaraufbaus nicht nur, wie bisher angenommen, an architektonischen Vorbildern. Wesentliche Inspirationsquelle bildete vermutlich eine neuartige flügellose Retabelform, die in Oberitalien um 1500 verbreitet war. Davon angeregt schuf er mit dem Architektur und Skulptur auf eigentümliche Weise verquickenden flügellosen Monument die »Inkunabel eines neuen Altartyps« in der deutschen Kunst<sup>1</sup>. In Anlehnung an den im Alten Testament beschriebenen Tempel erinnert diese Komposition der

<sup>27</sup> Altarretabel aus der Kapelle des Nürnberger Zwölfbrüderhauses, Nürnberg, 1511





architektonischen Elemente an ein geöffnetes Portal<sup>2</sup>. Eingedenk des für den Rahmen geschaffenen Altarbilds, das den Blick in das himmlische Reich Gottes öffnete, wurde die Landauerkapelle somit als »Haus der Anbetung«, als Tempel des Neuen Bundes definiert.

Während man im 19. Jahrhundert glaubte, Dürer auch als Bildhauer und damit als Schöpfer des Rahmenwerks ansehen zu können, geht man heute von zwei Bildschnitzern aus, die im engsten Umkreis des Malers wirkten und seine Idee künstlerisch eigenständig und in höchster Qualität umzusetzen vermochten. Der Deesis nächstverwandt sind die Figuren der 1510 entstandenen Stirnplatte des Krakauer Grabmals von Kardinal Friedrich Kasimir Jagiełło aus der Nürnberger Vischer-Werkstatt. Neben der anonymen, von diesem Objekt repräsentierten und offenbar in der Herstellung von Gussmodellen versierten Adam Kraft könnte Ludwig Krug, ein vor allem durch virtuose Kleinbildwerke bekannter Nürnberger Künstler, beteiligt gewesen sein. Der Fries der Auferweckten und die Putti stehen den für ihn gesicherten Arbeiten stilistisch nahe.

Die erstaunliche Tatsache, dass im künstlerisch hochproduktiven und innovationsfreudigen Milieu Nürnbergs zu Beginn des 16. Jahrhunderts Spitzenwerke der Bildhauerei entstanden, deren Meister bis heute nicht namhaft gemacht werden konnten, wird von einer »Ikone« der deutschen Kunst bestätigt. Wiewohl die Kunstgeschichtsschreibung seit Jahrzehnten Vorschläge für die Autorschaft der »Nürnberger Madonna« unterbreitet, ließ sich dieses Rätsel bis heute nicht lösen (*Kat.* 321, *Abb.* 28). Die nahezu lebensgroße, um 1510 geschaffene Figur der Schmerzensmutter gehörte zur Kreuzigungsgruppe auf dem Lettner der 1807 abgebrochenen Nürnberger Dominikanerkirche. Der zugehörige Kruzifixus hängt seit 1830 in der Kapelle der Kaiserburg, während die Figur des Johannes verloren ist<sup>3</sup>. Schöpfer der Bildwerke war ein von der Kunst des Hans Süß von Kulmbach beeinflusster Bildschnitzer. Vermutlich kooperierte er sogar mit dem Dürer eng verbundenen Maler, der ebenfalls an der Ausstattung des Lettners in jener Nürnberger Klosterkirche beteiligt war.

Die fast gänzlich ohne Anstückungen aus einem Lindenholzblock gewonnene Skulptur bezeugt die technischen Fer-



29 *Drachenleuchter,*  
*Veit Stoß, Nürnberg, 1522*

tigkeiten, die einheitliche, den schlanken Körper der mädchenhaften Mater dolorosa durchströmende Bewegung die künstlerischen Fähigkeiten des Meisters. Selbst unter der Voraussetzung, dass er – wie jüngst vorgeschlagen – einem Entwurf Hans von Kulmbachs folgte, ist die Figur eine Meisterleistung<sup>4</sup>. In der extremen Streckung der Proportionen und der Großzügigkeit der elegant fließenden Draperie formuliert sie das Figurenideal einer neuen Zeit und somit den Bruch mit der spätgotischen deutschen Bildschnitzerkunst wie kaum ein anderes Werk.

Auch der bekannte Drachenleuchter, den Veit Stoß 1522 im Auftrag des Nürnberger Patriziers Anton II. Tucher schnitzte, folgt dem Entwurf eines Malers (*Kat.* 326, *Abb.* 29). Die Visierung für das ungewöhnliche Gehänge, das sein Besteller zur Beleuchtung der Regimentsstube des Nürnberger Rathauses fertigen ließ, lieferte Albrecht Dürer. Stoß setzte die Vorgabe phantasievoll und eigenwillig um. Dem geschuppten Untier mit drei grässlichen Hundeköpfen, die an die mythische Höllensbestie Cerberus denken lassen, sind Flügeln ähnlich Geweihstangen eines Rentiers angesetzt. Schnitzwerk und Naturobjekt – eine schon ab Mitte des 14. Jahrhunderts für Geweihleuchter gebräuchliche Verbindung – sind hier auf so raffinierte Weise ineinander verschränkt, dass eine neuartige qualitative und geistige Dimension eines Kunstwerks erreicht worden ist.

Das hohe künstlerische Niveau der Nürnberger Bildnerei trug wesentlich dazu bei, der in der Reichsstadt tätigen Vischer-Hütte den Ruf eines Herstellers absoluter Spitzenleistungen figürlicher Bronzeplastik zu verschaffen. Neben der handwerklichen Präzision waren es die innovativen Bilderfindungen, die dazu führten, dass Interessenten aus aller Herren Ländern in der Gießerei der Vischer bestellten. Grabplatten, die sie an den Oberrhein, nach Mitteldeutschland, an die Ostseeküste und nach

28 *Die Nürnberger*  
*Madonna, Meister der*  
*Nürnberger Madonna,*  
*Nürnberg, um 1510*





30 Hl. Wenzel, Gussmodell für die Figur des Leuchters im Prager Veitsdom, Werkstatt Hans Vischer d. J., Nürnberg, um 1530

Polen lieferte, zeugen wie ihre selbst in Welschtirol begehrten Brunnen vom Renommée der Rotschmiede-Dynastie<sup>5</sup>.

Der Heilige Mauritius, ein Zweitguss der an der Stirnseite des Grabmals für Erzbischof Ernst von Wettin im Magdeburger Dom angebrachten Figur des Reichspatrons, ist ein herausragendes Beispiel für die Meisterschaft dieser Werkstatt (*Kat. 102, Abb. 148*). Die Plastik wurde um 1507 für den mit Peter Vischer d. Ä. befreundeten Patrizier Peter Imhoff d. J. geschaffen. Der hohen Qualität des Gusses ebenbürtig sind bildnerische Aspekte wie bewegter Umriss, energischer Stand und lebhaftige Haltung, Detailreichtum der Rüstung und markige Physiognomie. Auch die Mehransichtigkeit der Figur lässt auf einen hochbegabten Bildschnitzer als Autor des hölzernen Gussmodells schließen.

Offensichtlich kooperierte Peter Vischer mit herausragenden Bildhauern. Daher ist es umso bedauerlicher, dass die Identität dieser Künstlerpersönlichkeiten, bis auf Peter Flötner, noch immer weitgehend ungeklärt ist. Selbst die für die folgende Generation der Gießfamilie tätigen Schnitzer blieben anonym. Zwei liegende Löwen beispielsweise bezeugen

die hohe technische Qualifikation ihres Schöpfers (*Kat. 322, Abb. 455, 556*). Sie dienten als Probegüsse für die tragenden Elemente des zwischen 1508 und 1512 ausgeführten Grabmals für Elisabeth und Hermann VIII. von Henneberg in der Stiftskirche zu Römhild. Die souveräne Wiedergabe der geschmeidigen Tierleiber und die reiche Durchbildung der Mähnen bescheinigen dem Modellschnitzer die präzise Erfassung von Wirklichkeit. Gleiches gilt für das Modell einer Figur des heiligen Wenzel (*Kat. 329, Abb. 30*), die das Zentrum eines monumentalen Leuchters bildet. Von Hans Vischer für die Wenzelskapelle des Prager Veitsdomes 1532 gegossen, war die Lichtkrone von der Zunft der Brauer und Mälzer der böhmischen Kapitale noch bei dessen Vater, Peter Vischer d. Ä., in Auftrag gegeben worden. Der Autor des Gussmodells schildert den Landespatron Böhmens seiner fürstlichen Herkunft gemäß in Rüstung, mit Herzogshut, Schwert, Lanze und Schild. Aus der Synthese von raumgreifender Körperlichkeit und lässigem Kontrapost resultierende souveräne Haltung sowie fein und individuell formulierte Gesichtszüge zeugen von seiner Könnerschaft.

Zeitweise waren in Nürnberg auch Bildschnitzer tätig, die ihre Ausbildung zumindest teilweise in Schwaben, etwa in der Bischofs- und Handelsstadt Augsburg, genossen haben müssen. Dazu zählt der aus Haßfurt am Main stammende Hans Peisser, der als Schöpfer des monumentalen, 1522 vom Geschlecht der Welser gestifteten Marienretabels für den Hochaltar der Nürnberger Frauenkirche gilt. Von diesem letzten großen Werk vor Einführung der Reformation in der Reichsstadt im Jahr

31 Putto in Rüstung, Hans Peisser, Nürnberg, um 1522/24

32 Muttergottes des Melchior Pfinzing, Leonhard Magt und Stephan Godl, Mühlau bei Innsbruck, um 1518

1525 beherbergt das Museum drei Figuren: Maria und Joseph der Geburt Christi (*Kat. 327, Abb. 458*) sowie einen Putto, dessen einst leuchtend farbiger Harnisch extravaganten Bildschmuck in Form gegenständiger Fabelwesen und als Gesichter gebildeter Knie- und Oberarmkacheln aufweist (*Kat. 328, Abb. 31*). Der eng anliegende, Leder imitierende Brustharnisch spiegelt nicht zuletzt Kenntnisse modernster plastischer Schilderung von Leiblichkeit. Geschlossener Umriss sowie beruhigte Körper- und Gewandsprache der Figuren erklären sie zu Zeugnissen der Renaissance und sind von der Graphik Albrecht Dürers, aber auch von Werken schwäbischer Künstler wie Hans Daucher inspiriert.

Eine etwa gleichzeitig entstandene, heute holzsichtige Muttergottes weist stilistische Parallelen zum Formenrepertoire eines anderen Augsburger Künstlers auf, des vor allem als Medailleur bekannten Hans Schwarz (*Kat. 325, Abb. 457*)<sup>6</sup>. Vor ihrer Übernahme ins Museum stand die Marienfigur an der Fassade des Anwesens Tuchergasse 8, war ursprünglich aber sicherlich in einem Sakralraum platziert. Ob sie als Importstück zu betrachten ist oder aber von einem in Nürnberg tätigen Meister stammt, der sich formal an Schwarz orientierte, ist ungewiss. Der Augsburger weilte jedenfalls 1519/20 in der Stadt, um Porträtmedaillen für ihr Patriziat zu schneiden, wurde aber aufgrund einer heftigen Prügelei ausgewiesen.

Auch mit der erzenen Madonna, die der Propst der Nürnberger St. Sebalduskirche Melchior Pfinzing um 1518 für sein Gotteshaus stiftete, wurden auswärtige Kräfte beauftragt (*Kat. 324, Abb. 32*). Wahrscheinlich hatte der Geistliche die Plastik für seine geplante Grablege fertigen lassen, die jedoch nicht zustande kam. 1518 zum Propst von St. Alban in Mainz ernannt, wurde er dort 1535 beerdigt<sup>7</sup>. Der Entschluss, zwei für Kaiser Maximilian I. in Mühldorf bei Innsbruck tätige Künstler, den aus Augsburg stammenden Bildschnitzer Leonhard Magt und den Gießer Stephan Godl, zu engagieren, wurde wohl 1515 im Zusammenhang eines Besuchs der bei Innsbruck gelegenen Hütte gefasst. Seit 1508 arbeitete man dort an dem gewaltigen Grabmalsprojekt des Monarchen für die Innsbrucker Hofkirche.

Die bis auf das Postament in einem Stück gegossene Marienfigur zeichnet sich durch überaus fein verzierte, kompliziert







33 Muttergottes,  
Hans Leinberger,  
Landshut, um 1515/20

drapierte und unterschrittene Gewänder aus. Sie stellen wie die spiralförmig gedrehten Locken der Jungfrau, der bewegte Fransenteppich und die saumtragenden Kinderengel höchst originelle Bildfindungen dar und dokumentieren außerdem die herausragenden Fähigkeiten des Gießers. Offensichtlich kam es Pfinzing darauf an, in der für die hohe Qualität ihrer künstlerischen Güsse bekannten Stadt Nürnberg einen eigenen Akzent zu setzen, der seine herausgehobene Stellung als Hofchronist und Ratgeber Kaiser Maximilians I. signalisierte.

Da die Statue Teil eines geplanten Grabmals war, ist die kaiserliche Bügelkrone der Gottesmutter aber auch als eschatologische Reminiszenz zu lesen, als Verweis auf das Ende der Zeit, wenn nach zeitgenössischem Verständnis die Toten auferweckt und die irdischen Herrschaftsinsignien an Christus ausgehändigt werden. Außerdem verleiht die signifikante Kopfbedeckung dem von Scholastikern, Mystikern und in der geistlichen Dichtung ab dem 11. Jahrhundert für Maria gebrauchten Ehrentitel »imperatrix«, Kaiserin, sichtbaren Ausdruck<sup>8</sup>. Darüber hinaus war das aus der kaiserlichen Hütte stammende, den Bronzeplastiken Nürnberger Provenienz mindestens ebenbürtige Werk zweifellos ein Dokument der Nähe des Stifters zum Kaiserhof.

### Bildschnitzerei in Bayern und Österreich

In Süddeutschland waren Anfang des 16. Jahrhunderts vor allem Reichsstädte, Bischofs- und Fürstenresidenzen stets auch Zentren bildhauerischer Produktion beziehungsweise Sitz einzelner bedeutender Werkstätten. In München etwa wirkten Erasmus Grasser und der anonyme Meister der Blütenburger Apostel. In Landshut führte Hans Leinberger eine weit ausstrahlende Werkstatt. Mit seinem dramatischen Erzählstil, der Kombination krasser Naturwiedergabe mit expressiven Bewegungsmotiven und Figurationen mit dynamisch zerfließender Kontur formte er das Bild der niederbayerischen Skulptur seiner Zeit neu. Eine einst sicher in einem Retabel positionierte und später fragmentierte Figur der Muttergottes belegt seine künstlerische Handschrift mit wallenden, wirbelnden Mantelfalten sowie gewellten und gebauschten Säumen beispielhaft (*Kat.* 282, *Abb.* 33). Der unter den Stoffschichten plastisch ablesbare Leib Mariens und die ausdrucksstarke, teilweise derbe Gliedmaßenbildung des nackten Knaben sind Kennzeichen seiner Auffassung vom menschlichen Körper. Dem schwermütigen Antlitz der Mutter zeichnete Leinberger die Vorahnung der Passion des lebhaften Jesuskindes feinsinnig ein. Mit der Übergabe des Granatapfels – dem mehrdeutigen Symbol für Schönheit und Tugendreichtum der



heiligen Jungfrau wie für Tod und Auferstehung Christi – schuf er eine großartige Metapher von der Bedeutung Mariens für die Erlösung der Menschheit.

Peter Dell, ein Schüler Tilman Riemenschneiders, wirkte im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts als Geselle bei Hans Leinberger. Sein Stil wurde von dem Landshuter Künstler weit stärker beeinflusst als von seinem Lehrmeister in Würzburg. Vermutlich war Dell an der Anfertigung des monumentalen Hochaltarretabels der Moosburger Stiftskirche St. Kastulus beteiligt, einem 1514 vollendeten Großprojekt und Hauptwerk des Leinbergerschen Ateliers<sup>9</sup>. Ein wohl in jener Zeit entstandener Heiliger Sebastian repräsentiert sein Können und seine Ausdrucksmöglichkeiten in der großformatigen Skulptur (*Kat. 281,*

*Abb. 34*). Die athletisch gebaute Figur, die an einen Baumstamm gefesselt ist und das Pfeilmartyrium scheinbar in heiligem Gleichmut erleidet, zeichnet sich durch die muskulöse, anatomisch jedoch nicht gänzlich korrekte Gestaltung von Gliedmaßen und Brustkorb aus. Phantastisch gekurvtem Lententuch und seltsam im Wind flatterndem Schopf eignen ornamentale, in parallele Züge gefasste Strukturen. Man findet hier bereits die Tendenz zu Übertreibungen und das eklektizistische Moment – Aspekte, die auch Dells später in Sachsen und Würzburg geschaffenen Werke charakterisieren. Diese kleinteilig aufgebauten Reliefs zählen zu den Inkunabeln protestantischer Ikonographie auf dem Gebiet der Bildnerei (*Kat. 401, Abb. 89*).

Ein anderer Schüler Leinbergers, den man mit dem Notnamen Meister von Dingolfing bezeichnet, wird von einer aus Christus und dem ungläubigen Thomas bestehenden Gruppe vertreten (*Kat. 285, Abb. 441*)<sup>10</sup>. Pathetisch-sentimentale Mimik und die gen Boden wallenden, dekorativ bewegten Draperien sind bestimmende Elemente des an den Vorgaben seines Lehrers orientierten, doch eigenwillig modifizierten Stils.

Zu jenen Kunstlandschaften, die zu Beginn des 16. Jahrhunderts besonders innovative und wegweisende Kräfte hervorbrachten, gehört die Donauregion zwischen Passau und Wien. In der niederbayerischen Domstadt wirkte vermutlich der Meister des Kefermarkter Altares<sup>11</sup>, in Oberösterreich eine ganze Anzahl nennenswerter Altarwerkstätten<sup>12</sup>. In Wien ist wahrscheinlich der Meister des Zwettler Altares zu verorten, der nach seinem Hauptwerk, einem heute im mährischen Adamsthal (Adamov) aufgestellten Retabel aus dem Zisterzienserkloster Zwettl im Waldviertel benannt ist<sup>13</sup>.

34 Hl. Sebastian,  
Peter Dell d. Ä.,  
Landshut, um 1515

35 Hl. Katharina,  
Meister des Annenaltars,  
Niederösterreich,  
um 1520/25





Wohl ebenfalls in Wien war der Meister von Mauer tätig, dessen Name sich von dem um 1510/15 datierten Flügelaltar in der Marienkirche von Mauer bei Melk herleitet. Von einem Schüler beziehungsweise zeitweiligen Mitarbeiter dieses Bildschnitzers stammt eine aus Lindenholz bestehende Figur der hl. Katharina (*Kat. 286, Abb. 35*). In der raffinierten Kombination lamellenartiger Draperien, gequetschter Faltenkaskaden und leicht aufwirbelnder Säume repräsentiert die in elegantem Hüftschwung vorgeführte Jungfrau die Verbindung der spätgotischen Gewandfigur mit Ornamentformen der Renaissance. Der Autor, der die schlanke Gestalt auf eine kompliziert durchbrochene Plinthe platzierte, wird nach seinem 1518 datierten Hauptwerk in der Andreaskapelle der Erzbischöflichen Residenz in Wien als Meister des Annenaltars bezeichnet.

### Kunst in den Reichsstädten Schwabens

Während über diesen Bildhauer keinerlei biographische Daten bekannt sind, ist unser Bild von einigen seiner schwäbischen Zeitgenossen um vieles fester umrissen. Daniel Mauch zum Beispiel, einer der bedeutendsten Künstler Ulms am Ende des Mittelalters, betrieb ab 1502/03 in der schwäbischen Reichsstadt ein florierendes Atelier. Die erhaltenen Werke lassen darauf schließen, dass er mehrfach mit der Herstellung mittelgroßer Altarschreine beauftragt worden sein muss, die Gruppen der Heiligen Sippe beziehungsweise der heiligen Anna selbdritt enthielten<sup>14</sup>. Das Germanische Nationalmuseum besitzt das qualitativste Exemplar dieser Spezies, die ein anrührendes Zeugnis der damals blühenden Marien- und Annenverehrung ist (*Kat. 305, Abb. 36*). Zarte Gestik unterstreicht die Zuwendung, die die beiden in

36 Hl. Anna selbdritt,  
Daniel Mauch, Ulm,  
um 1520

kunstvolle Gewandgebirge gehüllten Frauen dem kecken Jesusknaben entgegenbringen und dessen Weintraube sinnbildhaft auf sein Blutopfer am Kreuz vorausweist.

Typisch für den künstlerischen Lebensweg in jener Umbruchszeit ist nicht zuletzt Mauchs späterer Werdegang. 1529 musste er seine Heimatstadt aus wirtschaftlichen Gründen verlassen und wanderte nach Lüttich aus. Selbst die Anfertigung von Modellen für Goldschmiedewerke und reizvollen, die Sammelleidenschaft begüterter Schichten befriedigenden Kleinbildwerken konnte den prekären, nach Einführung der Reformation erfolgten Auftragseinbruch offensichtlich nicht kompensieren (*Kat. 430, Abb. 488*).

Unbekannt ist, wie Hans Thoman diesen tiefen, die Lebenswirklichkeit der bildenden Künstler verändernden Einschnitt erlebte. Der lange Zeit in der Kunstgeschichte als Meister von Ottobeuren geführte Bildschnitzer, der von Memmingen aus vor allem das Allgäu bis in die östliche Bodenseegegend, aber auch Auftraggeber in Graubünden





37 Die Heiligen Martin,  
Barbara, Georg und  
Margareta, Hans Thoman,  
Memmingen, um 1515/20



und Südtirol belieferte, ist 1525 letztmalig im Zusammenhang mit dem Verkauf einer Wiese erwähnt. Vermutlich bei dem Memminger Bildhauer Hans Herlin geschult<sup>15</sup>, gehört er zu den Vertretern einer als »Parallelfaltenstil« bezeichneten Facette der schwäbischen Skulptur an der Schwelle zur Neuzeit. Seine Figuren zeichnen sich durch detailreich gestaltete Tracht mit aufgeworfenen Borten aus. Großen Partien der reich verzierten Gewänder verleiht die Linienrhythmik parallel fließender, rundrückiger Stegfalten einen monumentalen Schwung. Eindrucksvoll lässt sich dieses Charakteristikum einem Relief ablesen, das den alttestamentlichen König Salomo und die Königin von Saba bei der Anbetung eines Götzen zeigt (*Kat. 270, Abb. 436*).

Neben dem dekorativen Linienspiel ist der künstlerische Rang des Meisters von der prägnanten Wiedergabe menschlicher Physiognomien bestimmt. Diese beiden Aspekte führen auch zwei monumentale Heiligengruppen vor Augen, die Martin von Tours bei einer Münzspende, den Ritter Georg sowie die knienden Märtyrerinnen Barbara und Margareta vereinen (*Kat. 283, 284, Abb. 37*). Gemeinsam mit einer Figur der zum Himmel auffahrenden Gottesmutter, heute in St. Leonhard zu Oberliezheim bei Dillingen an der Donau, und den Büsten Gottvaters und Christi, jetzt in der Peter Moores Foundation in Compton Verney bei Stratford-upon-Avon, gehörten sie zum skulpturalen Inhalt eines Flügelschreins mit der von den Heiligen staunend betrachteten Krönung der Jungfrau Maria.

So wie Hans Thoman Mitglied der Krämerzunft sowie Zeug- und Büchsenmeister seiner Heimatstadt Memmingen war, organisierten sich die meisten Künstler in Handwerkerkorporationen. Dass viele von ihnen öffentliche Ämter übernahmen, spricht für ihre gesellschaftliche Reputation. Der zunächst in Füssen ansässige Jörg Lederer zum Beispiel, Vorstand einer florierenden Werkstatt, gehörte nach seiner



38 Flucht der Heiligen  
Familie nach Ägypten,  
Oberrhein, um 1510/20

Übersiedlung ins benachbarte Kaufbeuren 1499 der dortigen Krämerzunft an und bekleidete zwischen 1530 und 1532 die Stelle des Stadtammanns. Der Meister, dessen Kunst sich von Einflüssen der Ulmer und der Augsburger Bildschnitzerei speiste, schuf zahlreiche Retabel für Kirchen im Allgäu, arbeitete aber auch für Auftraggeber in Tirol. Von seiner Handschrift und der Vorliebe für markige Männerköpfe zeugt ein gegen 1520/25 datiertes Relief der Zwölf Apostel, ein ursprünglich wohl aus der Predella eines Flügelaltars stammendes Fragment einer Himmelfahrt oder Krönung Mariens (*Kat. 304, Abb. 448*).

Einige Details der Komposition hatte Lederer offenbar dem gleichnamigen Holzschnitt in Albrecht Dürers 1510 gedrucktem Marienleben entlehnt. Damit bediente er sich einer überaus gängigen Praxis: Der Grad der Rezeption graphischer Vorlagen in Skulptur und Malerei spätgotischer Flügelaltäre reicht von der Benutzung als Inspirationsquelle bis hin zur minutiösen Übertragung von Formen und Motiven.

### **Bildhauerkunst am Oberrhein**

Eine Darstellung der Flucht der Heiligen Familie nach Ägypten, die wohl einst auf einen Retabelflügel montiert war, folgt ihrem graphischen Vorbild außerordentlich eng (*Kat. 267, Abb. 38*). Der anonyme am Oberrhein tätige Schöpfer der Szene kannte Martin Schongauers Kupferstich, der die in der biblischen Kindheitsgeschichte Jesu nur knapp erwähnte Begebenheit auf der Grundlage apokrypher Überlieferungen fabulierfreudig ausmalt und mit dem legendären Palmbaumwunder verquickt. Die auf dem Esel reitende Maria mit dem Kind bildet den Mittelpunkt der in eine phantastische Waldlandschaft verlegten Komposition. Wie ein schützendes Dach wölbt sich ein von Engeln gebeugter Baumstamm über die Gruppe. Joseph, eine Rückenfigur mit Reisegepäck, zerrt kräftig an einem der Äste, um Früchte zur Labung der Flüchtenden zu pflücken. Sein Ausfallschritt, die Staffelung der Landschaft und wie umgestülpte Tentakel wirkende Baumkronen sind einfallsreich eingesetzte Elemente, die zur Suggestion von Tiefenräumlichkeit beitragen. Das oberrheinische Bildwerk ist damit ausdrucksstarker Repräsentant einer für die künstlerische Entwicklung an der Wende vom Spätmittelalter zur Renaissance maßgeblichen deutschen Kunstlandschaft.

Einer der bedeutendsten Vertreter der oberrheinischen Bildschnitzerei ist der auch als Meister des Breisacher Hochaltars bekannte Meister HL. Wilhelm Pinder hielt ihn für den »raffiniertesten Manieristen Süddeutschlands«<sup>16</sup>, Herbert Schindler bezeichnete ihn als »eine der kraftvollsten Gestalten des künstlerischen Aufbruchs und der geistigen Spannungen der Zeit um 1500«<sup>17</sup>. Ob der mit seinen Initialen signierende Künstler mit dem zwei Mal in Freiburger Zunftbüchern jener Zeit auftauchenden Loy Hering identisch ist, konnte bis heute nicht zuverlässig geklärt werden. Es steht jedenfalls fest, dass der Schöpfer des Altaraufsatzes in der St. Michaelskirche von Niederrotweil (1514/16), des Hochaltars im Breisacher Münster St. Stephanus (1523/26) und der beiden Figuren Johannes des Täufers und Johannes des Evange-





listen in Nürnberg, die ursprünglich die Flügel eines verlorenen Retabels besetzten, ein grandioser Bild- und Formenerfinder war (*Kat.* 268, 269, *Abb.* 39).

Die Gewänder seiner Gestalten vereinen nervöse Knitterungen auf vorher nicht gekannte Weise mit plissierten Bahnen, tosenden Schlingungen und bizarren Stülpungen der Stoffe. Trotz eigenwilliger, komplizierter Figurationen und heftiger, expressiver Formensprache erscheinen seine Formulierungen nicht chaotisch. Er beherrschte die Wiedergabe des menschlichen Körpers auf erstaunlich präzise und konsequente Weise. Den Nürnberger Täufer etwa charakterisierte er als ausgemergelten Asketen, unter dessen Fellgewand knochige Glieder und faltige Haut hervortreten, den Christusjünger als vergeistigten Denker mit wirr flatterndem Haupthaar. Sämtliche Körper- und Gewandkonstellationen dieser Skulpturen rechnen mit dem die Plastizität steigernden Spiel von Licht und Schatten. Suggestive Lebendigkeit paarte ihr wie es scheint alles Tradierte übersteigernder Erfinder mit Zügen zum Phantastischen und Visionären. Seine Werke spiegeln ein Menschenbild, das dem Mittelalter entwachsen ist.

---

**ANMERKUNGEN:** – 1 Rasmussen 1974, S. 20–32. – 2 Vgl. *Ez* 40, 49, I Kö 6, 29, I Kö 7, 14–22. – 3 Oellermann 2005/06, S. 206–215. – 4 Oellermann 2005/06, S. 207. – 5 Braun 1951, S. 195–203. – Hauschke 2006. – 6 Vgl. Kastenholz 2006. – Gegenüber der bei Kastenholz wiederholten Zuschreibung der Gruppe des ungerechten Richters aus dem Nürnberger Rathaus an Schwarz siehe die schlüssige Zuordnung in den niederbayerischen Kunstkreis bei Lein 2001. – 7 Weilandt: Sebalduskirche 2007, S. 363, 516. – 8 Stroppel 1930, S. 120–122. – 9 Kammel: Peter Dell 2004. – *Ausst. Kat. Landshut* 2007, S. 160–168. – 10 Lill 1942, S. 257–258. – *Ausst. Kat. Landshut* 2007, S. 170–173. – 11 Krone-Balcke 1999. – Vgl. dazu kritische Anmerkungen bei Kammel: *Altar* 2000. – Oellermann 2003. – 12 Schultes 2002. – Schultes 2005. – 13 Zu den neusten Forschungen siehe Kobler 2008. – 14 Wagini 1995, Nr. 64, 87, 97, S. 69–77. – 15 Miller 2007. – 16 Pinder 1929, S. 477. – 17 Schindler 1981, S. 52.





★ Dies ist der gestalt und volumen gleich ★

Sagt man zu Nuremberg alle Jar S. Mit andern heissen offentlich

karolus  
impant

magus  
Anno 14

Kaiser Karls V. Die das Reich nach S. Des seligen vnder sein macht

★ Sicut in die Nurembergiensi anno 1550. descriptum est ★

## Albrecht Dürer und die Kunst der Renaissance in Nürnberg

Als berühmtester Künstler des deutschen Sprachraums bildet Albrecht Dürer in der Sammlung zu Kunst und Kultur der Frühen Neuzeit den Auftakt und aufgrund seiner Schlüsselstellung zugleich einen eigenen Schwerpunkt. Da sich in seinem Werk Theorie und Praxis, Wissenschaft und Kunst verbinden, wurde Dürer zum Inbegriff des freischaffenden Renaissance-Künstlers nördlich der Alpen. Das Germanische Nationalmuseum ist wie kein anderes Museum in der Lage, Werk und Wirkung des Meisters mit hochkarätigen Exponaten darzustellen: Neben dem Maler und Graphiker lernt der Besucher Dürer auch als Lehrer und Vorbild kennen, erhält Einblick in seine Entwurfstätigkeit für andere Kunstgattungen und gewinnt eine Vorstellung von der Verehrung und Nachahmung des europaweit bewunderten Künstlers.

### Dürer als Maler

Zeigt Dürers graphisches Werk ab 1484 alle Merkmale der Frühreife eines Wunderkindes, tat man sich mit der Beurteilung seiner frühen Malerei schwer. Die geniale Selbstbildnisserie von 1484 bis 1500 begleiten heterogene, in Zuschreibung und Datierung anfechtbare Gemälde. Nur durch Zufall gelang 1979 die Bestimmung des Bildnisses von Dürers Mutter als sein erstes erhaltenes Gemälde, dessen Eigenhändigkeit aufgrund der Differenzen zum späteren Werk lange umstritten blieb (*Kat. 306, Abb. 41*)<sup>1</sup>. Zu sehr stand das Bildnis noch unter dem Einfluss Michael Wolgemuts, bei dem der Goldschmiedesohn von 1486 bis 1489 seine Malerlehre absolviert hatte. Das Bildnis der Mutter mit zugehörigem Pendant des Vaterbildnisses in Florenz ist ein frühes Beispiel für Dürers gemalte Privat- und Familiendokumente und markiert den Zeitpunkt des Aufbruchs zur Gesellenreise.



41 Bildnis von Dürers Mutter, Albrecht Dürer, Nürnberg, um 1490

40 Kaiser Karl der Große, Albrecht Dürer, Nürnberg, 1511/13



Nach insgesamt vier Jahren kehrte der mittlerweile 23-Jährige in seine Vaterstadt zurück und versuchte, sich neben der übermächtigen, personalstarken Wolgemut-Werkstatt in Nürnberg zu etablieren. Den Vertrieb seiner Graphik zog er nach dem Vorbild seines Paten, des Verlegers Anton Koberger, mittels reisender Kommissionäre professionell auf<sup>2</sup>. Druckgraphik wurde dadurch zur sicheren Einnahmequelle Dürers, während auf dem von Wolgemut dominierten Gebiet der Glasmalerei und Malerei nur langsam eine Klientel im Kreis der Patrizier und Humanisten zu gewinnen war<sup>3</sup>. Zu den ersten bedeutenden Aufträgen zählen das um 1499/1500 zu datierende Epitaph der Familie Holzschuher für die Nürnberger Sebalduskirche (*Kat. 307, Abb. 42*), die Glasgemälde des Benediktszyklus (*Kat. 355, Abb. 466*) oder die beiden Dreipassscheiben für Sixtus Tucher mit ihrem einzigartigen humanistischen Programm (*Kat. 356, Abb. 43*): Der Nürnberger Propst steht, seiner Sterblichkeit eingedenk, vor dem offenen Grab und tritt dem mit gespanntem Bogen auf ihn zielenden Tod furchtlos entgegen.

42 Die Beweinung Christi, Epitaph der Nürnberger Familie Holzschuher, Albrecht Dürer, Nürnberg, um 1499/1500

In den Jahren von 1495 bis zur zweiten Venedig-Reise 1505 legte Dürer die Basis für seinen Ruhm als einer der gefragtesten Porträtmaler im Reich. Zur Demonstration seiner überragenden Fähigkeiten und zur Perfektionierung einer lebensnahen Darstellung entstanden bis 1500 die einzigartigen gemalten Selbstbildnisse, die gleichzeitig den Prozess der Emanzipation vom Handwerker zum freischaffenden Künstler verdeutlichen. Neben Angehörigen des Nürnberger Patriziats malte er angesehene Persönlichkeiten wie auch seine prominentesten Förderer Kurfürst Friedrich den Weisen von Sachsen und Kaiser Maximilian I. (*Kat. 311, Abb. 450*). Letzteren zeichnete Dürer kurz vor dessen Tod auf dem Augsburger Reichstag und schuf posthum den Bildnisholzschnitt von 1519, der zu den meistgedruckten Holzschnitten der Renaissance zählt<sup>4</sup>. Ihm folgt auch das Nürnberger Leinwandgemälde, das als Entwurf für das heute in Wien verwahrte Memorialbild diente und wohl vom Augsburger Kaufmann Jakob Fugger für Maximilians Enkel und Nachfolger Kaiser Karl V. in Auftrag gegeben worden war. Im Rahmen des malerischen Gesamtwerks Dürers spielen Bildnisse eine zentrale Rolle; mit der Bildnistheorie und der Frage nach Abbild und Ähnlichkeit beschäftigte er sich bis zu den berühmten Humanistenstichen von 1524/1526<sup>5</sup>.





43 Propst Sixtus Tucher und der reitende Tod, Werkstatt Veit Hirsvogel d. Ä. nach Entwurf von Albrecht Dürer, Nürnberg, um 1502

### Dürer als Vorbild und Lehrer

Dürers Werke prägten die Nürnberger Kunst seit der Rückkehr von seiner Gesellenreise nachhaltig. In den wenigen Jahren von 1495 bis 1500 legte Dürer ein breitgefächertes druckgraphisches Sortiment auf, das seine Bilderfindungen und seinen Namen schnell überregional bekannt machten<sup>6</sup>. Auch die Malerei blieb nicht ohne Wirkung: So traditionell das Bildnis der Mutter auch wirkt, setzte es mit seinem verhältnismäßig großen Format, dem Verzicht auf jegliches Beiwerk und im Versuch einer naturnahen Differenzierung der Gesichts- und Gewandpartien neue Maßstäbe in der Nürnberger Bildnistradition. Das Bildnis des Jörg Ketzler von dem Nürnberger Miniaturmaler und Porträtisten Jakob Elsner – sein einziges gesichertes Gemälde – etwa ist ohne Dürers Vorbild nicht denkbar (*Kat.* 315, *Abb.* 44). In der Gestaltung von Gesicht, Haaren und Gewändern mit ihrem unterschiedlichen Materialcharakter, in der momenthaften Aufnahme und dem sinnenden Blick wird eine Lebensnähe und der Wille zu einer naturgetreuen Nachahmung deutlich, die die Kenntnis von Dürers Bildnissen und Selbstbildnissen voraussetzen. Die auf der Rückseite vermerkte, nicht mehr sicher lesbare Summe von sieben Gulden und zwei Denaren ist ein seltenes Zeugnis für die Kosten eines Bildnisses um 1500. Elsners Zwitterstellung als »Kleinmeister des Übergangs« zwischen Wolgemut und Dürer macht auch das um 1498 entstandene Bildnis eines Bräutigams deutlich (*Kat.* 314, *Abb.* 452): Im Inventar des Praunschen Kunstkabinetts 1719 wurde es noch als Originalwerk Dürers, sechzig Jahre später jedoch vom Nürnberger Universalgelehrten Christoph Gottlieb von Murr als Arbeit Wolgemuts bezeichnet<sup>7</sup>.

Wie Elsner konnte sich auch Dürers Lehrer dem Einfluss seines genialen Schülers nicht entziehen. In Wolgemuts um 1510 gemaltem Gedächtnisbild für die 1509 verstorbene Gattin des Nürnberger Patriziers Nikolaus Groß zeigen Komposition und Landschaft eine verblüffende Nähe zu Dürers um 1498 entstandenem Kupferstich der Madonna mit der Meerkatze (*Kat.* 313, *Abb.* 451)<sup>8</sup>. Mit dem Ausblick in eine





44 Bildnis des 28-jährigen  
Nürnberger Bürgers Jörg  
Ketzler, Jakob Elsner,  
Nürnberg, 1499

regionaltypische Landschaft und den wirklichkeitsgetreuen Schwertlilien griff Wolgemut zwar auf seinen Vorgänger Hans Pleydenwurff zurück, der diese auf die niederländische Malerei zurückgehenden Realisten in Franken eingeführt hatte. Doch erst durch Dürer und seinen an der älteren Tradition wie an der Natur selbst geschulten Blick wuchs die Naturdarstellung über die formelhafte Verwendung einzelner Versatzstücke hinaus.

Von der arbeitsteiligen Produktion spätmittelalterlicher Werkstätten oder den manufakturähnlichen Betrieben, wie sie Tilman Riemenschneider oder Lukas Cranach d. Ä. mit bis zu 15 Mitarbeitern führten, hebt sich Dürers Werkstatt durch ein hohes Maß an Selbständigkeit der Mitarbeiter ab<sup>9</sup>. Diese führten einzelne Aufträge nach Entwürfen des Meisters oft weitgehend in Eigenregie aus. Grundlage bildete das bei Dürer erworbene, an Vorlagenmaterial oder Naturstudien geübte Vokabular, wobei die Schüler einen durchaus individuellen Stil entwickelten. So zeigt Hans Baldung Grien sowohl in der Farbigkeit wie in der Auffassung von

Figur und Landschaft bereits im Sebastiansaltar von 1507 einen eigenen, sich deutlich vom Lehrer absetzenden künstlerischen Stil (*Kat.* 249, *Abb.* 21). Über Hans Schüefelein schreibt der Maler und Kunsttheoretiker Joachim von Sandrart 1675, dass der Schüler Dürers Zeichnungen zum Verwechseln genau imitieren konnte, was viele seiner Werke bestätigen<sup>10</sup>. Den Einfluss des Lehrers dokumentieren auch Schüefeleins Gemälde, in denen Dürers körperhafte Figurenauffassung eine Vereinfachung und Beruhigung erfährt. Dies gilt selbst für die beiden Altarflügel, die nicht mehr in Schüefeleins Nürnberger Zeit, sondern wohl zu Beginn seiner Augsburger Jahre entstanden sind und die fortwirkende Prägung deutlich machen (*Kat.* 350, *Abb.* 45).

Hans Süß von Kulmbach, der zwischen 1505 und 1508 in Kontakt zu Dürer kam und 1511 nach der Einbürgerung in Nürnberg eine eigene Werkstatt gründete, blieb seinem Lehrer ebenfalls lange verpflichtet. Sein Bildnis eines jungen Mannes knüpft an Dürers Porträtleistungen an, entwickelt in der leuchtenden Farbigkeit und weichen Modellierung jedoch eigenständige Charakteristika und Qualitäten (*Kat.* 349, *Abb.* 46). Parallelen zu Hans von Kulmbach zeigt Wolf Traut sowohl in stilistischer Hinsicht als auch in der Auseinandersetzung mit dem Werk Dürers. Traut war durch

die Mitarbeit an Buchillustrationsprojekten und an den Holzschnitten der Ehrenpforte Kaiser Maximilians I. im unmittelbaren Kreis um Dürer tätig geworden<sup>11</sup>. Dass mit der Taufe Christi eines seiner wichtigsten Werke lange unter dem Namen Dürers lief (*Kat. 353, Abb. 47*), macht Trauts künstlerische Fähigkeiten ebenso deutlich wie die über Jahrhunderte unsichere Beurteilung von Dürers Gemälden. Die Taufe Christi, die als Werk Dürers galt, ging 1606 als Geschenk der Grafen von Brandenburg-Ansbach an Kaiser Rudolf II. nach Prag. Das zu unbekanntem Zeitpunkt angebrachte Dürer-Monogramm entfernte man erst im 20. Jahrhundert, nachdem die Tafel in das Germanische Nationalmuseum gekommen und als Werk Trauts erkannt worden war.

Inwieweit Dürer vor dem hier angerissenen Hintergrund als »erster moderner Lehrer diesseits der Alpen und seine Werkstatt als Keimzelle einer Akademie« gelten kann, ist eine viel diskutierte Frage<sup>12</sup>. Die Vorstellung von Dürers Werkstatt als Akademie *avant la lettre* ist stark von den Historiographen des 17. Jahrhunderts geprägt, die wie Sandrart zur Generation der Akademiegründer im deutschen Sprachraum zählen und das Verständnis von Dürers Werkstatt als Ausbildungsstätte für die folgenden Jahrhunderte begründeten.

### Dürer als Entwerfer

Neben seiner schulbildenden Rolle für zwei Generationen von Nürnberger Malern und Graphikern gab Dürer seit den 1490er Jahren auch der Nürnberger Glasmalerei ein neues Gesicht. Er trat damit in die Fußstapfen Wolgemuts, dessen Werkstatt neben Entwürfen für Großaufträge wie die drei zentralen Chorfenster der Lorenzkirche in Nürnberg auch Vorlagen für viele kleinformatige Kabinettscheiben geliefert hatte (*Kat. 354*). Für die Ausführung zeichnete die Glasmalereiwerkstatt der Hirsvogel verantwortlich, die von 1485 bis 1540 quasi das Monopol für Glasmalerei in Nürnberg innehatte<sup>13</sup>. Der in Zuschreibung und Datierung lange umstrittene Benediktzyklus zählt zu den frühen Werken nach Entwürfen Dürers und ist nach jüngsten Archivfunden 1501 entstanden (*Kat. 355, Abb. 466*). Von der Patrizierfamilie Tetzl für den Kreuzgang des Nürnberger Benediktinerklosters St. Egidien gestiftet, umfasste er ursprünglich bis zu 40 Einzelscheiben mit lateinischen Distichen des Humanisten und Celtis-Nachfolgers Jakob Locher<sup>14</sup>. Bei der ausgestellten Scheibe handelt es sich wohl um eine kurz nach 1501 entstandene Zweitausführung.

Ab 1510 übernahm Hans von Kulmbach die führende Position unter den Glasmalerei-Entwerfern, wenngleich Dürer als »spiritus rector« hinter den meisten Bilderfindungen steht: Zu den ersten Werken Kulmbachs zählen die beiden Vierpassscheiben mit den Heiligen

45 Altarflügel mit hl. Laurentius, Hans Schäußlein, Augsburg, um 1508/1510





Augustinus und Laurentius sowie die Bildnisfolge benediktinischer Äbte in der Lateinschule des Egidienklosters (*Kat. 357, Abb. 467, 468*). Von den insgesamt sieben überlieferten Glasgemälden ist heute nurmehr die Rechteckscheibe mit Abt Georg Moeriger nachweisbar (*Kat. 358, Abb. 469*). 1688 verewigten sich die beiden 18-jährigen Nürnberger Patriziersöhne und Lateinschüler Leonhard VIII. Grundherr sowie Andreas Georg II. Paumgartner mit eingeritzten Namen auf der Scheibe. Neben solchen Kabinettscheiben entstanden Entwürfe für monumentale Kompositionen wie das Markgrafenfenster in St. Sebald um 1514/15, das neben Dürers Pfinzingsfenster von 1515 ebendort die Basis für die weit über Nürnberg hinausstrahlende Entwicklung des großformatigen Renaissancefensters legte. Zu den späteren, bereits Merkmale einer Massenproduktion tragenden Glasgemälden der Hirsvogel-Werkstatt zählt die Rechteckscheibe mit den Heiligen Erasmus und Felicitas von 1517, der die Qualität eines künstlerisch hochkarätigen Entwurfs fehlt (*Kat. 359*).

Als Entwerfer hinterließ Dürer seine Spuren auch in Skulptur und Kunsthandwerk. So geht die gesamte Ausstattung der Kapelle der wohltätigen Zwölfbrüderstiftung des Matthäus Landauer in Nürnberg auf seinen Entwurf zurück, darunter der von einem unbekanntem Nürnberger Bildschnitzer realisierte Rahmen zum Allerheiligenbild (*Kat. 323, Abb. 27*). Er ist der einzige in Nürnberg verbliebene Rest des

46 Bildnis eines jungen Mannes, Hans Süß von Kulmbach, Nürnberg, um 1520/22



großartigen »Gesamtkunstwerks« der Landauerkapelle: Das heute in Wien verwahrte Allerheiligenbild gelangte bereits 1585 in die Sammlung Kaiser Rudolfs II.; die zum ursprünglichen Konzept gehörigen Glasgemälde sind 1945 untergegangen<sup>15</sup>. Ein zweites, ebenso prominentes Werk in den Sammlungen des Museums ist der Drachenleuchter, den Anton II. Tucher 1522 für die Regimentsstube des Nürnberger Rathauses gestiftet hat (*Kat. 326, Abb. 29*). Der Entwurf zu diesem Natur und Kunst vereinigenden Artefakt stammt von Dürer, die Ausführung übernahm Veit Stoß.

Neben vielfältigen Anregungen für die Kleinskulptur, insbesondere auf dem Gebiet der in diesem Band ebenfalls behandelten Bauern-darstellungen (*Kat. 336, Abb. 186*), lieferte Dürer auch Entwürfe für ambitionierte städtische Geschenke wie die Silbermedaille für Kaiser Karl V. (*Kat. 368, Abb. 48*). Der Nürnberger Rat beabsichtigte, dem jungen Kaiser bei seinem ersten Besuch der Stadt bis zu hundert Exemplare dieser künstlerisch wie technisch höchst



47 Die Taufe Christi mit Stifterbild eines knienden Zisterziensermönchs, Wolf Traut, Nürnberg, 1517

anspruchsvollen Medaille zu überreichen: Die Stadt blieb jedoch auf den ersten, bereits 1521 geprägten Medaillen sitzen, da der Kaiser den Reichstag nach Worms verlegt hatte. Ist im Falle der Medaille der ausführende Künstler, Hans Krafft, bekannt, gilt dies für den in sämtlichen Bestandteilen an Naturformen orientierten Apfelpokal nicht (*Kat.* 361, *Abb.* 49). Der mit einer Nürnberger Schauemarke versehene Pokal zählt zu den qualitativsten Goldschmiedearbeiten des frühen 16. Jahrhunderts. Ob Dürer der Entwerfer war, ist nicht gesichert, auch wenn in seinem Werk mindestens zweimal ein apfelförmiger Pokal dargestellt ist, der dem ausgeführten Werk sehr nahe steht.



48 Ehrenmedaille der Stadt Nürnberg für Kaiser Karl V., Hans Krafft d. Ä., nach Entwurf Albrecht Dürers, Nürnberg, 1521



### »Apelles Germanicus«

Dürers Ansehen erreichte bereits 1499 einen fulminanten Höhepunkt, als ihm der Humanist und Dichter Conrad Celtis den Ruhmestitel eines »Neuen Apelles« verlieh und ihn damit einem der berühmtesten antiken Maler ebenbürtig erklärte<sup>16</sup>. In kurzen Abständen legten andere Humanisten publizistisch nach und stilisierten Dürer zum Genius, der die deutsche Kunst auf die Höhe der italienischen Renaissance gebracht habe. Es liegt daher nahe, dass Dürer nicht nur mit dem Münchner Selbstbildnis von 1500, sondern auch mit dem im selben Jahr geschaffenen Herkules-Gemälde auf den neuen Ehrentitel reagierte (*Kat. 308, Abb. 50*). Für den ungewöhnlichen Rückenakt mit den Gesichtszügen Dürers fehlen überzeugende Vorbilder in Malerei und Graphik, jedoch folgt die Darstellung einer Beschreibung von Plinius d. Ä.: Dieser berichtet von einem kunstvollen Gemälde des Apelles, der Herkules in Rückenansicht, aber mit dennoch erkennbarem Gesicht gemalt habe<sup>17</sup>. Offenbar fühlte sich der Nürnberger Apelles dadurch zu einem adäquaten Virtuosenstück herausgefordert, das wohl im Dialog mit den Nürnberger Humanisten entstanden ist. Durch die Ausführung auf einem dünnen Gewebe, einem so genannten Tüchlein, bewahrte es einen eher experimentellen Charakter.

Dürers mittlerweile weit über Nürnberg ausstrahlender Ruhm bewog den Rat 1511 zur Vergabe des bedeutendsten städtischen Auftrags an den Meister: die Türflügel zu dem Schrank, in dem die Reichskleinodien und Reichsreliquien jedes Jahr in der Nacht vor ihrer öffentlichen Zurschaustellung auf dem Hauptmarkt verwahrt wurden (*Kat. 309, Abb. 40, 449*). Mit der Weisung der Heiltümer brachte Nürnberg seine herausragende reichsstädtische Bedeutung wirkungsvoll zum Ausdruck. Die beiden Türflügel zeigen das Idealbildnis Karls des Großen als Begründer und Vorbild eines christlich legitimierten, universalen Kaisertums sowie Kaiser Sigismund, der die Reichskleinodien und Heiltümer zur ewigen Verwahrung nach Nürnberg gebracht hatte. Die beiden Tafeln gelangten nach Aufhebung der Heiltumsweisung im Zuge der Einführung der Reformation in Nürnberg als repräsentative Kunstwerke in das Rathaus. Kopien durften nur mit der Erlaubnis des Rates angefertigt werden und

wurden hochrangigen Persönlichkeiten als diplomatische Geschenke verehrt.

Hatte Dürer der Vorstellung von Kaiser Karl dem Großen in der Verbindung von väterlicher Güte und göttlicher Allmacht eine völlig neue Gestalt gegeben, setzte er seinem hochbetagten Lehrer wenige Jahre später ein ergreifendes privates Denkmal (*Kat. 310, Abb. 51*). Das Bildnis von Michael Wolgemut zählt zu seinen bedeutendsten Werken. Drei Jahre nach der Fertigstellung ergänzte Dürer die Inschrift und hielt fest, dass Wolgemut am frühen Morgen des 30. November verstorben sei, noch ehe die Sonne aufgegangen war. Dieser Nachtrag dokumentiert den persönlichen Charakter des Gemäldes. In seiner Lebensnähe entspricht es Dürers Credo, dass große Kunst ein intensives Naturstudium voraussetze. Unter der dünn gewordenen Haut zeichnen sich Wangenknochen, die Ader an der Schläfe und die Sehnen am Hals deutlich ab. Durch den Kontrast zwischen der schlaffen Haut und den wachen Augen verdeutlicht Dürer den Gegensatz von vergänglichem Körper und unsterblichem Geist.

### Düternachahmung und Dürerverehrung

Dürers Name war bereits um 1500 europaweit ein Begriff. Seine Graphik war bei Sammlern begehrt und wurde von zahlreichen Künstlern als Vorlagematerial in nahezu allen Kunstgattungen verarbeitet (*Kat. 339, Abb. 462*). Dürerwerke waren so beliebt, dass schon in den ab 1573 geführten Inventaren der Sammlung des Nürnberger Patriziers Willibald Imhoff viele Kopien und Fälschungen rangierten, die jedoch bei sachkundigen Sammlern und Experten wie Kaiser Rudolf II. und Herzog Maximilian von Bayern auf Ablehnung stießen<sup>18</sup>. Beide scheuten andererseits vor keinen Mitteln zurück, die berühmtesten Originale Dürers für ihre Sammlungen zu ergattern<sup>19</sup>. Den Auftakt machte das »Allerheiligenbild« aus der Landauerkapelle, das Kaiser Rudolf II. im Rahmen der Regelung rechtlicher Geschäfte 1584 vom Nürnberger Rat erbeten hatte<sup>20</sup>. Alle gegen diesen Wunsch vorgebrachten Argumente waren wirkungslos; die drohenden politischen Nachteile führten zur Überlassung der Tafel. In Nürnberg verblieb nur der leere Rahmen, in den 1891 eine Kopie eingesetzt wurde (*Kat. 335, Abb. 460*).

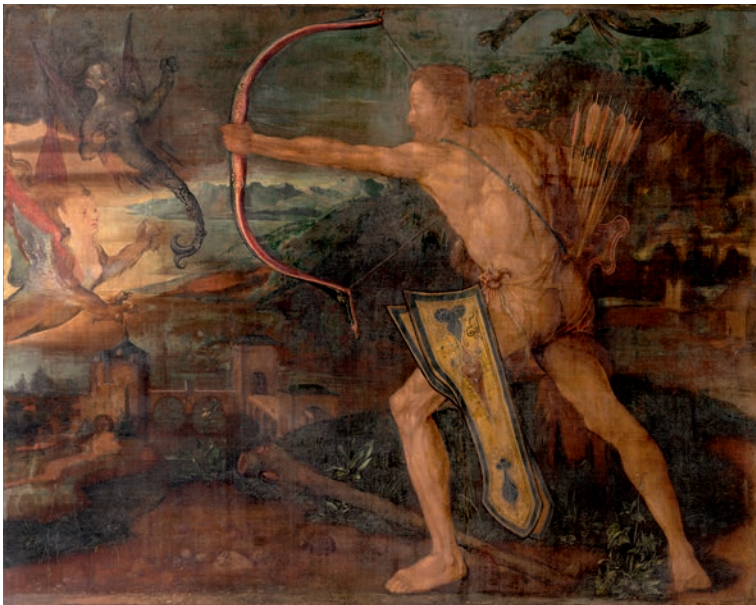


49 Pokal in Form eines Apfels, Nürnberg, um 1510



Aus Furcht vor wirtschaftlichen Nachteilen in der Zeit vor und während des Dreißigjährigen Krieges beschied die Stadt auch die Dürer-Gelüste Herzog Maximilians von Bayern großzügig. Die Verhandlungen um den Paumgartner-Altar führten 1612 lediglich zu einem Aufschub, um dem Kopisten Jobst Harrich genügend Zeit für Kopien als Ersatz für die nach München versprochenen Originale zu geben (*Kat.* 334). 1627 begann das Ringen um die »Vier Apostel«, die dem mittlerweile zum Kurfürsten aufgestiegenen Maximilian und Anführer der Katholischen Liga in Zuversicht auf fürstliche Gunst und Verschonung vor Truppeneinquantierungen ausgehändigt wurden. Neben den Originalen sandte man auch Kopien nach München, doch der Dürer-Kenner ließ sich nicht täuschen. Nürnberg musste sich fortan mit den Kopien abfinden. Da mittlerweile unzählige Kopien und Fälschungen von Dürer-Werken im Umlauf waren, konnten sich nur mehr exklusive Kenner wie Maximilian ein Bild von Dürers Kunst machen. Kaum ein Nürnberg-Besucher wurde gewahrt, dass seine Verehrung in aller Regel einer Kopie galt, die als Ersatz für das verloren gegangene Original dienen musste.

Als Kopist und Imitator Dürers machte sich Hans Hoffmann einen Namen; 1585 war er von Kaiser Rudolf II. zum Hofmaler berufen worden und unterstützte den Kaiser bei seinen Kunsterwerbungen tatkräftig<sup>21</sup>. In seinen Kopien und Nachschöpfungen, insbesondere den Pflanzen- und Naturstudien, strebte Hoffmann eine naturwissenschaftliche Exaktheit und Differenzierung an, die alles Zufällige in Dürers Werken beseitigen sollte. Dies gilt auch für das Porträt des Hieronymus Holzschuher, das 1616 in der Praunschen Kunstsammlung nachgewiesen ist (*Kat.* 330, *Abb.* 52).



50 *Herkules im Kampf gegen die stymphalischen Vögel*, Albrecht Dürer, Nürnberg, 1500

Im Gegensatz zum Original wurden die Konturen geklärt, die Barthaare graphischer akzentuiert und »gepflegter« arrangiert sowie die Hell-Dunkel-Kontraste verstärkt. Die wenigen erhaltenen selbständigen Arbeiten Hoffmanns zeigen ihn auf der Höhe seiner Zeit, wie das mit stillebenhaften Elementen angereicherte Bildnis eines Goldschmieds deutlich macht (*Kat.* 331, *Abb.* 459). Die Neuaufstellung bietet die einzigartige Gelegenheit, Hoffmann sowohl als Bildnismaler des späten 16. Jahrhunderts wie auch als akribischen Kopisten im direkten Vergleich kennenzulernen.

Besonders faszinierend sind die zahlreichen Neuschöpfungen nach Motiven von Dürers Druckgraphik. Großer Beliebtheit, insbesondere in Italien, erfreute sich der Kupferstich der Madonna mit Meerkatze, der häufig in Gemälde übertragen wurde (*Kat.* 333)<sup>22</sup>. Bereits kurz nach Dürers Tod setzten Imitationen auf dem Gebiet von



51 Bildnis des Nürnberger Malers Michael Wolgemut, Albrecht Dürer, Nürnberg, 1516

Medaillen und Kleinplastik ein, die auf Dürers Stiche oder Zeichnungen zurückgehen und zu vielen Spekulationen hinsichtlich einer Tätigkeit Dürers als Bildhauer verführt haben (*Kat.* 338, 340)<sup>23</sup>.

Der Verbreitung und Sicherung von Dürers Ruhm dienten eine Reihe anspruchsvoller Medaillen, deren früheste 1519 von Dürer selbst in Auftrag gegeben und vom Bildschnitzer Hans Schwarz ausgeführt worden war (*Kat.* 341, *Abb.* 53). Sie wurde zum 100. Todestag Dürers von Hans Pezolt mit verschiedenen Schriftrückseiten neu aufgelegt, die Dürer als einer der größten Maler aller Zeiten preisen (*Kat.* 345, *Abb.* 53). Ein weiteres Meisterwerk deutscher Medailleurkunst der Renaissance ist die ein Jahr vor Dürers Tod bei Matthes Gebel bestellte, in Silber wie Bronze gegossene Medaille (*Kat.* 342, *Abb.* 463). Nach dem Tod des Künstlers erhielt sie eine neue Rückseite mit einer lateinischen Inschrift zur Erinnerung an die »strahlende Tugend« Dürers (*Kat.* 343). Neben solchen Erinnerungsstücken erneuerten auch Werke wie die um 1620 entstandene Plakette mit den Bildnissen Albrecht Dürers und Willibald Pirckheimers (*Kat.* 344) das Andenken an den überragenden Künstler und trugen seinen Ruhm in die folgenden Jahrhunderte fort.



52 Bildnis des Nürnberger  
Patriziers Hieronymus  
Holzschuher nach Albrecht  
Dürer, Hans Hoffmann,  
Nürnberg, 1578



**ANMERKUNGEN:** – 1 Brand Philip 1981. – 2 Schmid 2003, S. 122–128. – Grebe 2007, S. 124–126. – 3 Zu Dürers Malerei grundlegend Anzelewsky 1991. – 4 Schoch/Mende/Scherbaum 2001–2004, Bd. 2, Nr. 252. – 5 Schoch/Mende/Scherbaum 2001–2004, Bd. 1, Nr. 99, 101–102. – 6 Schoch/Mende/Scherbaum 2001–2004, Bd. 1, S. 11–22. – 7 Ausst. Kat. Nürnberg 1994, Nr. 162. – 8 Schoch/Mende/Scherbaum 2001–2004, Bd. 1, Nr. 20. – 9 Vgl. Grebe 2007, S. 127–137. – Hess/Eser 2007, S. 161–172. – 10 Vgl. Sandrart/Klemm 1994–1995, Bd. 1, S. 373. – Hess/Eser 2007, S. 164. – 11 Vgl. Lata 2005, S. 79–90. – 12 Ausst. Kat. Nürnberg 1961, S. 14. – Hess/Eser 2007, S. 165–172. – 13 Grundlegend Scholz 1991, S. 296–324. – Scholz



2005. – 14 Scholz 2009. – 15 Vgl. Madersbacher 1994. – Ausst. Kat. Nürnberg 2002, S. 458–463. – 16 Wuttke 1980, S. 111–112. – 17 C. Plinius Secundus d. Ä.: *Historia Naturalis*, 35. Buch, Vers 94. – Goldberg/Heimberg/Schawe 1998, S. 375. – 18 Pohl 1992. – 19 Zum Folgenden zusammenfassend Daniel Hess in: Ausst. Kat. Nürnberg 2002, S. 450–464. – 20 Zu den Dürer-Ankäufen Kaiser Rudolfs II. zusammenfassend Karl Schütz in: Ausst. Kat. Wien 1994, S. 49–54. – 21 Vgl. Stüwe 1998, S. 66–100. – 22 Schoch/Mende/Scherbaum 2001–2004, Bd. 1, Nr. 20. – 23 Zu den Werken und ihrer Diskussion vgl. Mende 1983.

53 *Medaillen auf Albrecht Dürer*, Hans Schwarz, Nürnberg, 1519/1520, und Hans Pezolt, Nürnberg, 1628



## Fokus I Von der Macht der Frauen und der List der Weiber



54 *Samson und Dalila,*  
Rheinland, um 1510–1530

Die Macht, die Frauen dank ihrer sinnlichen Ausstrahlungskraft auf Männer ausüben, und der Triumph der Liebe waren vor allem im höfischen Bereich seit dem hohen Mittelalter ein ergiebiges Thema für Künstler und Dichter. Das Ideal der hohen Minne, die den Liebesdiskurs der ritterlich-höfischen Gesellschaft bestimmte, war von Triebkontrolle und Mäßigung gekennzeichnet. Der Ritter verehrte und umwarb eine ihm unerreichbare, da sozial höher stehende und verheiratete Dame, die er zu seiner Herrin stilisierte<sup>1</sup>. In der höfischen Dichtung wurden herausragende Männer aus Altem Testament, Antike und Mittelalter, beispielsweise David, Salomo und Samson oder Aristoteles und Vergil, als »Liebestoren« dargestellt. Von ihrer Liebe zu Frauen überwältigt hatten sie Stärke, Urteilskraft oder Würde eingebüßt. Während ihr Schicksal im höfischen Kontext im Sinne eines Triumphs der Liebe durchaus auch positiv bewertet wurde<sup>2</sup>, lässt sich in theologischen Texten eine abwertende Haltung gegenüber der vermeintlichen Macht der Frauen über die Männer feststellen. In seiner zwischen 1440 und 1454 verfassten »Summa theologica moralis« buchstabiert der Moraltheologe Antonin von Florenz im »Alphabet der bösen Frauen« die schlechten Eigenschaften der Frau von A bis Z durch. Unter seinen Beispielen werden auch »Weiberlisten« angeführt<sup>3</sup>.

Im Zusammenhang mit dem Aufstreben des städtischen Bürgertums, dessen Ordnung man durch außereheliche Liebesbeziehungen gefährdet sah, setzte sich die moralisierende Umwertung der im Kontext der höfischen Minne nicht selten positiv besetzten Weibermacht in die negativ beurteilte Weiberlist in breiteren Kreisen durch. Nach der Aufzählung bekannter Opfer weiblicher List in seinem Gedicht »Die vier trefliche Männer samt ander viele so durch Frawen Lieb betrogen sind und noch betrogen werden« aus dem Jahr 1534 empfiehlt der Dichter Hans Sachs den

jungen Männern unmissverständlich: »Und spar sein lieb biß in die eh! [...] Dadurch ihm lob und ehr erwachs«<sup>4</sup>. Geschichten von Weibermacht dienten als Lehrstücke eines unangemessenen Rollentausches und als abschreckende Beispiele.

### Weiberlisten auf Kabinettscheiben

In der bildenden Kunst wurden solche Sujets in unterschiedlichen Kontexten als Einzeldarstellung oder in Serien aufgegriffen. Bevor man sie um 1500 auch in der höfisch-repräsentativen Tafelmalerei thematisierte, schmückten Bilder von Weibermacht neben Gebrauchsgegenständen, Kupferstichen, Textilien und Bauplastik vor allem Wand- und Glasgemälde. Mit dem von Phyllis gerittenen Aristoteles präsentiert eine um 1520 in Augsburg entstandene Rundscheibe ein prominentes Opfer weiblicher List (*Kat. 607, Abb. 55*).

Der in vielen höfischen Romanen bearbeitete Stoff war im 13. Jahrhundert entwickelt worden: Aristoteles warnte seinen Schüler Alexander den Großen, aus allzu großer Liebe zu seiner Gattin Phyllis die Politik nicht zu vernachlässigen. Als Alexander den Rat befolgte, sann Phyllis auf Rache. Sie betörte Aristoteles und forderte einen Ritt auf seinem Rücken als Bedingung für ihre Liebe. Vor den Augen Alexanders gab sich Aristoteles der Lächerlichkeit preis<sup>5</sup>. Das Motiv der Peitschenschwingenden, mit burgundischer Haube herausgeputzten Reiterin und des mahnend den Betrachter anblickenden, aufgeäumten Gelehrten variiert einen Kupferstich des Meisters BR vom Ende des 15. Jahrhunderts, den der Glasmaler um Palastarchitektur und Zeugen ergänzte<sup>6</sup>. Solche kleinformatigen Kabinettscheiben wurden im 15. und 16. Jahrhundert im deutschen Sprachraum populär und dienten als Fensterschmuck repräsentativer Wohnräume<sup>7</sup>. Die Beliebtheit des Weiberlisten-Themas in der profanen Glasmalerei belegt auch die um 1510/30 geschaffene Grisaillescheibe eines rheinischen Glasmalers. Sie zeigt den aufgrund seiner übermenschlichen Kraft unbezwingbaren biblischen Helden Samson schlafend im Schoß seiner Angebeteten Dalila (*Kat. 624, Abb. 54*). Von den feindlichen Philistern angeheuert, hatte Dalila ihm durch beharrliches Nachfragen das Geheimnis seiner Stärke entlockt. Um den Helden seinen Gegnern auszuliefern, ist sie nun dabei, ihm das Haar zu scheren und damit den Sitz seiner Kraft zu rauben (Ri 16, 4–22). Die Szene spielt in einem perspektivisch aufgefassten Innenraum. Eine Besonderheit ist der Spiegel an der hinteren Zimmerwand, in dem ein Fenster zu sehen ist. Das aus der niederländischen Malerei bekannte Motiv lässt sich bis zu Jan van Eycks berühmtem Gemälde mit der Hochzeit des Giovanni



55 Aristoteles und Phyllis, Augsburg, um 1520



Arnolfini von 1434 zurückverfolgen, die in einer vergleichbar vornehm ausgestatteten Wohnstube stattfindet<sup>8</sup>.

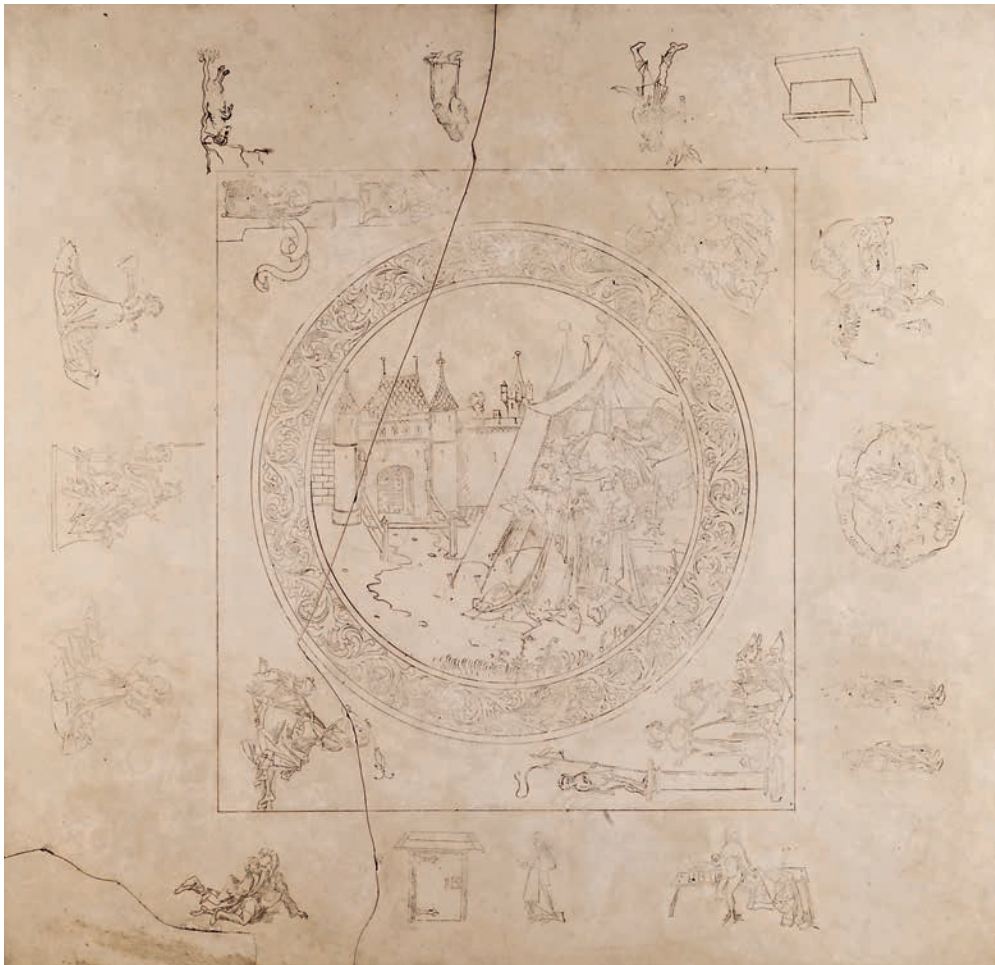
Eine weitere rheinische Kabinettscheibe hat die alttestamentliche Geschichte der jüdischen Witwe Judith aus der Stadt Betulia in Judäa zum Thema (*Kat. 625, Abb. 56*). Judith befreite die von Holofernes, dem Oberbefehlshaber des babylonischen Heeres unter König Nebukadnezar, belagerte Stadt aus der Gefangenschaft, indem sie sich listig als Überläuferin ausgab, Holofernes betörte, trunken machte und ihn dann mit seinem Schwert enthauptete (*Jdt 10–13*). Die nächtliche Szene im Vordergrund stellt das Gastmahl im Zelt des Feldherrn dar. Der kleine Ausschnitt im Hintergrund schildert den Ausgang des Gelages: Judith birgt das abgeschlagene Haupt von Holofernes in einem Sack.

### Ein Tisch mit Weiberlisten

Auch das zentrale Medaillon einer um 1500 mit geätzten Zeichnungen verzierten Tischplatte aus Solnhofener Kalkstein zeigt die Judith-Geschichte. Hier jedoch steht das Einhüllen von Holofernes Kopf im Vordergrund (*Kat. 271, Abb. 57*). In dem geöffneten Zelt ist der enthauptete Leichnam des Feldherrn auf seiner Bettstatt zu erkennen. Der Hintergrund der Ätzezeichnung, die auf einen Kupferstich von Israhel van Meckenem (B. 4) zurückgeht, zeigt die Stadt Betulia, auf deren Mauern nach Judiths Rückkehr das abgetrennte Haupt des Feldherrn präsentiert wurde. Die übrigen Szenen auf der Tischplatte lohnen ebenfalls eine nähere Betrachtung, auch wenn die Zeichnungen teilweise beschädigt sind. Das zentrale Medaillon ist einem Quadrat eingeschrieben, dessen Ecken vier weitere Weiberlisten verbildlichen. Auf der linken Seite ist neben Aristoteles und Phyllis der römische Dichter Vergil in einem Korb dargestellt. Vergil war in Mittelalter und Früher Neuzeit einer der bekanntesten antiken Schriftsteller überhaupt. Als Wissensvermittler, Verfasser der »Aeneis« und in seiner Auslegbarkeit als Prophet Christi genoss er besonderes Ansehen, wurde aber auch selbst zum Gegenstand der Literatur. Dichter spickten seine Vita reichlich mit Anekdoten, in denen er als moralische Instanz auftritt<sup>9</sup>. In einer im Spätmittelalter sehr populären Geschichte wurde Vergil zum »Minnesklaven«: Der in die Tochter des römischen Kaisers verliebte Dichter erhielt von dem Mädchen das Versprechen, ihn nachts in einem Korb in ihr Turmzimmer hochzuziehen. Auf halber Höhe ließ ihn seine Angebotete allerdings im wahrsten Sinne des Wortes hängen, so dass er am nächsten Morgen zum Gespött der Leute wurde. Auf der gegenüberliegenden Seite des Tisches ist zum einen die Geschichte von Samson und Dalila dargestellt, zum anderen der Götzendienst, zu dem sich der weise König Salomo von seinen Frauen anstiften ließ (*1 Kg 11, 1–8*). Sinnreich handelt es sich bei dem Götzen um eine nackte, weibliche Skulptur. Durch seinen Bündnisbruch zog Salomo den Zorn Gottes auf sich und seine Nachkommen.



56 Judith beim Gastmahl im Zelt des Holofernes, Rheinland, um 1510–1530



Auf den äußeren Rändern der Steinplatte sind den »Weiberlisten« vier Szenen beigefügt, die Musterbeispiele von weisen, gerechten und glaubensfesten Männern aus dem Alten Testament zeigen. Wieder visualisiert der Künstler die Geschichten mit Hilfe eines reduzierten Personals, das er diesmal über die Seitenlängen verteilt. Unterhalb des Medaillons ist eine Begebenheit aus dem Buch Daniel wiedergegeben (Dan 13). Susanna, die schöne Frau eines wohlhabenden Mannes aus Babylon, wurde von zwei alten Richtern bedrängt, die im Haus ihres Gatten verkehrten. Aber die gottesfürchtige Frau wies die Alten ab und rief um Hilfe. Um ihre Haut zu retten, behaupteten die Richter, sie hätten Susanna im Garten zusammen mit ihrem Liebhaber überrascht. Durch getrennte Zeugenvernehmung brachte der Prophet Daniel die Wahrheit ans Licht und erwies sich als kluger Richter.

Die Weisheit König Salomos wurde aufgrund seines in der Szene auf dem linken Seitenrand dargestellten Urteils sprichwörtlich (1 Kg 3,16–28). Den thronenden König flankieren zwei Frauen mit ihren Säuglingen, von denen nur noch einer lebt. Beide Frauen erheben Anspruch auf das lebende Kind. Salomo identifizierte die leibliche Mutter, indem er vorschlug, das Kind mit dem Schwert zu halbieren. Um das Leben des Säuglings zu retten, verzichtete die wahre Mutter und gab sich so zu erkennen.





58 *Samson und Dalila*,  
Hirsvogel-Werkstatt,  
Nürnberg, um 1530/50



59 *David erblickt Bathseba  
im Bade*, Hirsvogel-  
Werkstatt, Nürnberg,  
um 1530/50

Auf der rechten Tischseite ist Daniel in der Löwengrube zu sehen, in die er geworfen wurde, weil er sich geweigert hatte, einen von den Babyloniern verehrten Drachen anzubeten und diesen stattdessen tötete (Dan 14,23 – 42). Daniel überlebte in der Grube, ohne von den Löwen angerührt zu werden. Der Prophet Habakuk, den ein Engel zu Daniel brachte, versorgte den Gefangenen mit Essen. Als der babylonische König den Verurteilten schließlich unversehrt vorfand, bekannte er sich zu Gott und ließ Daniels Widersacher in die Grube werfen. Mit den beiden männlichen Figuren links sind wohl der König und ein Begleiter gemeint, mit der Figurengruppe rechts Habakuk und der Engel<sup>10</sup>. Die Episode stammt, wie auch die Rettung der Susanna, aus dem Anhang zum alttestamentlichen Buch Daniel. Möglicherweise ist auch die vierte, bisher ungedeutete Szene mit einer Geschichte aus diesem Buch der Bibel in Verbindung zu bringen: Durch seinen Scharfsinn bewies Daniel dem König von Babylon, der den Gott Bel verehrte, dass er einem Irrglauben aufgesessen war (Dan 14): Die dem babylonischen Gott jeweils bis zum Abend dargebrachten Opfergaben – unter anderem vierzig Schafe – waren am folgenden Morgen stets verschwunden. Da der Tempel nachts verschlossen war, musste Bel sie verzehrt haben. Daniel ließ den Boden des Tempels mit Asche bestreuen und konnte anhand der am nächsten Tag erkennbaren Fußspuren beweisen, dass es die Priester und ihre Angehörigen waren, die die Opfergaben verspeist hatten. Der in der Szene dargestellte Widder und die auf den Altar zuschreitenden Personen könnten auf diese Begebenheit verweisen, die als weiteres Beispiel für Daniels Weisheit gilt.

Über den ursprünglichen Bestimmungsort des »Weiberlisten-Tisches« können nur Vermutungen angestellt werden. Frei im Raum platzierte Tische dienten, im Gegensatz zu den noch im 16. Jahrhundert gebräuchlichen, von der Wand herab klapp-



baren Tischen, weniger der Einnahme von Mahlzeiten. Vielmehr wurden sie als Arbeitsplätze oder als Orte für Unterhaltung in kleinerer Gesellschaft genutzt<sup>11</sup>. Bildlicher Schmuck steigerte dabei den repräsentativen Charakter des Möbels. Die Auswahl der sich durch gerechte Urteile und Glaubensfestigkeit auszeichnenden Helden würde in die Sphäre eines Juristen oder eines Rathauses passen. Die Ausstattung von Rathäusern mit Darstellungen von »Weiberlisten« als mahnende Beispiele ist mehrfach belegt. In Nürnberg war es Albrecht Dürer, der um 1521 für die Südwand des Nürnberger Rathaussaales Wandgemälde mit Liebesnarren entwarf<sup>12</sup>.

60 *Das Urteil des Paris*, Hirsvogel-Werkstatt, Nürnberg, um 1530/50

61 *Pyramus und Thisbe*, Hirsvogel-Werkstatt, Nürnberg, um 1530/50

### Weiberlisten im Pendant

Die Produktion von Kabinettscheiben gewann in Nürnberg nicht zuletzt durch das Ausbleiben kirchlicher Aufträge bereits vor der Einführung der Reformation im Jahr 1525 zunehmende Bedeutung. Die Werkstatt der Glasmalerfamilie Hirsvogel, die hier bis in die 1530er Jahre eine führende Stellung besaß, stellte Scheiben mit »Weiberlisten« auch als Pendants her<sup>13</sup>: Das Glasgemälde mit der Darstellung von Samson und Dalila besitzt ein Gegenstück gleichen Formats, das die Geschichte von David und Bathseba schildert (*Kat.* 606, *Abb.* 58, 59). Der alttestamentliche König David galt als idealer Herrscher: Er war siegreich, schön und den Künsten zugeneigt<sup>14</sup>. Als David Bathseba, die Frau des Uria, von dem Dach seines Palastes beim Bad beobachtete, verliebte er sich in sie. Er zeugte ein Kind mit ihr und versetzte ihren Gatten an die Front im Krieg gegen die Ammoniter, wo Uria fiel (2 Sam 11, 1–27). Bereits in Texten des 13. Jahrhunderts wird Bathseba als Verführerin dargestellt. Die nah am vorderen Bildrand platzierten Figuren der um 1530/50 entstandenen Scheibe sind in eine liebliche Landschaft gebettet, die im Hintergrund die



Umrisse einer Stadt zeigt. Die weiche Modellierung der Körper in lasierenden Farbschichten ist charakteristisch für die Nürnberger Glasmalerei seit ungefähr 1530.

Beispiele von Opfern weiblicher Anziehungskraft aus der Antike führen zwei weitere als Pendants konzipierte Glasgemälde aus der Hirsvogel-Werkstatt vor (*Kat. 606, Abb. 60, 61*). Die Scheibe mit dem Urteil des Paris geht auf einen Kupferstich von Barthel Beham (B. 26) aus dem Jahr 1526 zurück. Der trojanische Prinz Paris sollte, zum Richter berufen, unter den Göttinnen Athena, Hera und Aphrodite die Schönste auswählen. Er verschmähte sowohl Hera, die ihm als Lohn die Weltherrschaft in Aussicht stellte, als auch Athene, die ihm Siege versprach, und überreichte den Apfel als Schönheitspreis der Liebesgöttin Aphrodite. Diese hatte ihm die Vermählung mit Helena, der schönsten und begehrtesten aller Frauen, zugesichert. Paris segelte nach Griechenland, um die mit Menelaus verheiratete Helena zu entführen und löste damit den Trojanischen Krieg aus. Die erstmals in Homers um 750 v. Chr. entstandener »Ilias« fassbare Episode wurde in zahlreichen mittelalterlichen Romanen ausgeschmückt, in denen die Göttinnen Paris zusammen mit dem Vermittler Merkur allerdings nur im Traum erscheinen. Paris, als Ritter charakterisiert, kann sich nicht entscheiden und fordert die Göttinnen auf, sich unbedeckt zu präsentieren<sup>15</sup>. Die Szene gab damit Gelegenheit zur Darstellung dreier nackter Frauen. Auf dem Glasgemälde ist Paris ebenfalls ohne Kleider gezeigt und weicht damit vom Typus des träumenden, mit Rüstung ausgestatteten Ritters ab, wie er etwa auf dem Holzschnitt auf dem Deckel einer Spanschachtel (*Kat. 554, Abb. 539*) oder in anderen

62 Das ungleiche Paar,  
Lucas Cranach d. Ä.,  
Wittenberg, um 1530



Darstellungen erscheint, die auf mittelalterliche Trojaromane zurückgehen. Der unbedeckte Paris findet sich seit 1500 zuerst in der italienischen Kunst, kurz darauf aber auch nördlich der Alpen (*Kat. 430, Abb. 488*)<sup>16</sup>.

Paris galt seit der Antike als Beispiel eines unbesonnenen, bestechlichen Herrschers. Allerdings wurde seine Wahl im Sinne des Triumphes der Liebe häufig auch positiv gedeutet, wie die Einbeziehung von Aufführungen des Paris-Urteils in den Festverlauf höfischer Hochzeiten belegt<sup>17</sup>.

Das Pendant zu der Paris-Scheibe schildert ebenfalls eine Liebesgeschichte mit tragischem Ausgang (*Kat. 606, Abb. 61*). Es zeigt Thisbe verzweifelt vor ihrem sterbenden Geliebten Pyramus. Wie Ovid im 4. Buch der »Metamorphosen« erzählt, war Thisbe als erste zum heimlichen Stelldichein an einer Quelle erschienen, wurde jedoch von einer Löwin mit blutigem Maul vertrieben. Pyramus fand an der Quelle nur noch den von Thisbe verlorenen und von der Löwin mit Blut besudelten Schleier und stürzte sich im Glauben an den Tod seiner Geliebten in sein Schwert. Daraufhin nahm sich Thisbe ebenfalls das Leben. Auch diese dramatische Liebesgeschichte



wurde in der Literatur ambivalent ausgelegt. Als Beispiel ungezügelter Triebhaftigkeit, unstandesgemäßer, außerehelicher Liebe handelt sie Sebastian Brant in seinem 1494 erschienenen »Narrenschiff« im Kapitel »Von buolschafft« ab. In etlichen anderen Dichtungen liegt die Betonung jedoch auf der Tragik der klassisch antiken Episode<sup>18</sup>. Auf der Scheibe ist jedenfalls nicht wie üblich der verhängnisvolle Selbstmord von Pyramus dargestellt, sondern Thisbes durch die Geste des Händeringens verdeutlichte große Trauer.

63 *Die Fabel vom Mund der Wahrheit*, Lucas Cranach d. Ä. und Werkstatt, Wittenberg, 1534

### Das Spiel mit dem Betrachter

Zahlreiche Gemälde mit Darstellungen der Weibermacht verließen seit Anfang des 16. Jahrhunderts die Wittenberger Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä. Dieser war seit 1505 als Hofmaler am kursächsischen Hof Friedrichs des Weisen beschäftigt, wo sich die Thematik größter Beliebtheit erfreute<sup>19</sup>. Dazu gehören auch Bilder ungleicher Paare: Von jungen Frauen bezirzte greise Liebhaber oder in Jünglinge verliebte Greisinnen machen sich zum Narren. Der im 16. Jahrhundert beliebte Bildtypus geht auf zwei Kaltnadelstiche des Meisters des Amsterdamer Kabinetts zurück, die durch Nachstiche Israhel van Meckenems weiten Kreisen bekannt und von Malern wie Lucas Cranach aufgegriffen wurden<sup>20</sup>.

Auf Cranachs Gemälde eines ungleichen Paares nimmt eine junge Frau einen langbärtigen Greis in den Arm (*Kat. 260, Abb. 62*). Wie dessen lüsterner Blick wird auch die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Frauengestalt gelenkt, die ins Bild-



zentrum gerückt ist. Statt des Griffs in den Geldbeutel des Mannes, der zur Darstellungstradition ungleicher Paare gehört und auf »Geldheirat« oder käufliche Liebe anspielt, sind die Hände der beiden hier ineinander verschränkt. Der durchtriebene Blick der Frau aus schrägen »Katzenaugen« lässt indes keinen Zweifel an ihren unlauteren Absichten. Die vom Lachen entblößten Zähne des Greises erinnern gewiss absichtlich an zeitgenössische Narrendarstellungen.

Zum Narren gehalten wird auch der Ehemann einer Dame, die auf Lucas Cranachs Tafel mit der Fabel vom Mund der Wahrheit als Protagonistin auftritt (*Kat. 261, Abb. 63*). Die dargestellte Szene schildert eine Anekdote aus der Vergil-Dichtung. Darin wird der Dichter seit dem 12. Jahrhundert vereinzelt auch als Zauberer charakterisiert, der in Rom ein Prüfgerät für Ehebrecherinnen erfunden habe<sup>21</sup>. Es wird als eine aus Erz gegossene Tierplastik beziehungsweise als eine Steinmaske beschrieben, in deren Mund die der Untreue angeklagte Frau ihre Hand legen und ihre Unschuld schwören musste. Im Falle eines Meineids schnappte das Maul zu. Eine besonders durchtriebene Ehebrecherin überlistete Vergils Zauberwerk, indem sie sich von ihrem als Narr verkleideten Liebhaber umarmen ließ. Ungestraft konnte sie in Anwesenheit von Zeugen schwören, dass sie außer von ihrem Gatten und dem Narren von keinem Mann berührt worden wäre.

Mit der Darstellung von Venus mit Amor als Honigdieb, einem von Lucas Cranach häufig behandelten Sujet, bereicherte der Wittenberger Hofmaler den traditionellen Themenkreis der Weibermacht (*Kat. 262, Abb. 64*). Die Liebesgöttin ist mit nichts anderem als mit Goldschmuck und einem transparenten Schleier »bekleidet«, der sich dekorativ um ihren Körper windet und ihre Nacktheit noch betont. Venus blickt auf ihren Sohn, der aus einer Baumhöhle eine Honigwabe gestohlen hat und nun von wütenden Bienen attackiert wird. Während er Hilfe suchend zur Mutter aufschaut und auf eine Biene deutet, die sich auf seinem Haupt niedergelassen hat, hebt Venus belehrend ihren Zeigefinger. Die moralisierende Botschaft ist auf einem gemalten Zettel rechts oben im Bild festgehalten. Übersetzt lautet der lateinische Spruch: »Dass Amor, während er den Honig aus der Höhle stahl, von den Bienen in den Finger gestochen wurde. So verletzt auch uns die kurze, vergängliche Wollust, die wir begehren. Sie ist mit herben Schmerzen verbunden.« Der Text spielt auf die XIX. Idylle Theokrits an, dessen Werke der Wittenberger Humanist Philipp Melancthon übersetzt und 1528 publiziert hatte und die Cranach wohl bekannt gewesen sind. In Kombination mit dem Text ergibt sich die doppeldeutige Aussage, dass Venus nicht nur Amor, sondern gleichzeitig auch den Betrachter vor den Gefahren der Wollust und ihrer eigenen Attraktivität warnt, die sie gerade zur Schau stellt. Auf einer Variante des Sujets steigerte Cranach die Wirkung seiner Schönen sogar noch (*Kat. 263, Abb. 22*): Lebensgroß und blendend weiß vor dunklem Hintergrund setzt sie dem Betrachter mit ihren übertrieben langen, künstlich verdrehten Beinen zu. Nachdem nördlich der Alpen Albrecht Dürer 1507 mit Adam und Eva die ersten lebensgroßen Akte geschaffen hatte, war Cranach der erste Maler, der dies im profanen Bereich wagte<sup>22</sup>.



64 Venus mit Amor als Honigdieb, Lucas Cranach d. Ä., Wittenberg, um 1537

Wie Cranach die Liebesgöttin setzte Hans Baldung Grien die siegreiche Judith nackt und riesenhaft vor dunklem Fond effektiv in Szene (Kat. 252, Abb. 23). Die vor die Brust gehaltene Mordwaffe und das abgeschlagene Haupt in ihrer gesenkten Linken erinnern an die Bluttat. Die Hauptattraktion des Gemäldes bleibt jedoch Judiths Körper, der von einem von vorne rechts einfallenden Licht modelliert wird.





65 Judith mit dem Haupt des Holofernes, Werkstatt des Benedikt Wurzelbauer, Nürnberg, spätes 16. Jh.

Anders als bei Cranachs langbeinigen Mädchen und Dürers wohlproportionierten Akten wird die erotische Macht der Frau von Baldung durch eine beinahe bedrohliche Physis verbildlicht. Damit ist die Figur geradezu ein Gegenentwurf zu der gepanzerten, das abgeschlagene Haupt triumphierend in die Höhe reißennden Judith, die Ende des 16. Jahrhunderts aus der Werkstatt des Benedikt Wurzelbauer hervorging (Kat. 444, Abb. 65). Wie bei Cranachs Liebesgöttinnen spottet auch das instabile Standmotiv Judiths bei Baldung dem klassischen Kontrapost. Die gewundene Körperhaltung legt die Assoziation der Schlange des Sündenfalls nahe, vielleicht eine Anspielung auf die Unberechenbarkeit der Frau. Unberechenbarkeit und provozierende Sinnlichkeit sind auch Leitmotive von Baldungs Gemälden mit Venus und Amor im Rijksmuseum Kröller-Müller in Otterloo und mit Adam und Eva im Museum der bildenden Künste in Budapest. Sie gehörten zusammen mit der Judith wohl zu einem Zyklus. Durch die lebensgroße Gestaltung von Figuren aus dem Themenkreis der Weibermacht erhielt die von der Frau ausgehende erotische Bedrohung neue

Suggestivkraft. Die Protagonistinnen früherer kleinformatiger Bilder moralisierenden Inhalts gewannen eine bis dahin ungekannte, von manchem Betrachter sicherlich auch als herausfordernd empfundene Präsenz.

---

**ANMERKUNGEN:** – 1 Müller 1998. – Kutschbach 1998. – Glanz 2005, S. 21–27. – 2 Maurer 1953. – Schneider 1960. – LdK 2004, Bd. 7, S. 739–740. – Held 1985. – Vignau-Wilberg 1984. – Zander-Seidel: Bildwelten 2007, S. 367–368. – 3 Vignau-Wilberg 1984, S. 49. – 4 Dienst 2002, S. 194. – 5 Wolfgang Stammerl: Aristoteles. In: RDK 1937, Bd. 1, Sp. 1027–1039. – Schneider 1960, S. 147–148. – Herrmann 1991. – 6 Boesch 1947, S. 24, Taf. 1 b. – 7 Hess 1995, S. 44. – 8 Wedekind 2007, Abb. 1 u. S. 331. – 9 Kasper 1995, S. 306–338. – Weitere Beispiele bei Schneider 1960, S. 148–149. – 10 Hanspeter Schlosser: Daniel. In: LCI 1968, Bd. 1, Sp. 469–473. – 11 Kreisel 1968, S. 122–124. – Ausst. Kat. Kassel 2002, S. 10–11. – Weitere Beispiele bei Kohlhaufen 1936/1939. – Wiemers 2002. – 12 Ausst. Kat. Nürnberg: Rathaus 1979, S. 252, Abb. 116. – Vignau-Wilberg 1984, S. 50, Anm. 62. – 13 Zur Popularität des Themas in Nürnberg vgl. generell Dienst 2002, S. 191–195. – 14 Kunoth-Leifels 1962, S. 15–16, 43–49. – Elisabeth Kunoth-Leifels: Bathseba. In: LCI 1968, Bd. 1, Sp. 253–257. – 15 Forchler 1990. – Brunner 1990. – 16 El-Himoud-Sperlich 1977, S. 8–21. – 17 El-Himoud-Sperlich 1977, S. 63–75. – Hess 2001, S. 133. – 18 Schmitt-von Mühlenfels 1972, bes. S. 44, 105. – 19 Vgl. Bauch 1894, S. 424–425, 431–432. – 20 Ausst. Kat. Gotha 1998, S. 31, Nr. 9, 10 (bearb. von Daniel Hess), S. 125, Nr. 64, Abb. 27 (bearb. von Doris Kutschbach). – Zum Thema der ungleichen Paare vgl. auch Stewart 1978, S. 1–45. – Ausst. Kat. Basel 1974/1976, Bd. 2, S. 567–570, Nr. 462–469. – Hess 1996, bes. S. 46–47. – 21 Kurth 1924. – Leopold Ettlinger: Ehebrecherfalle. In: RDK 1958, Bd. 4, Sp. 786–791. – Kasper 1995, S. 341–366. – 22 Als erste Formulierung des Themas gilt sein Gemälde »Venus und Amor mit Pfeil und Bogen«, 1509, St. Petersburg, Eremitage; vgl. Friedländer/Rosenberg 1989, Nr. 22 m. Abb.

---

---

# Bild und Glaube



Bilder spielten für die Verbreitung der lutherischen Lehre, bei der Ausbildung der Konfessionen und bei den nachfolgenden Reformen der katholischen Kirche eine entscheidende Rolle. Neben dem gesprochenen und geschriebenen Wort dienten sie der Erklärung alter und neuer Glaubensinhalte oder waren schlagkräftige Instrumente in dem von beiden Lagern intensiv geführten Bilderkampf. Gemalte und plastische Porträts, Bildnisdrucke und -medaillen trugen Aussehen und Autorität der Protagonisten des Zeitalters in weite Teile der Gesellschaft. Seit 1520 gingen aus der Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä. in rascher Folge Bildnisse Martin Luthers hervor, die dessen Weg vom Augustinermönch zum Reformator mit unterschiedlichen, auf die Reformationsereignisse bezogenen Darstellungen begleiteten und ihrerseits andere Künstler inspirierten. Allen Bildern eröffnete die Vervielfältigung im Medium der Graphik eine bislang nicht gekannte Breitenwirkung. Satirische bis polemisch-drastische Flugschriften, aber auch Medaillen wurden zum Mittel einer umfangreichen pro- und antilutherischen Bildpropaganda.

Aus der Ablehnung altkirchlicher Traditionen entstanden neue lutherische Glaubensbilder, die nachhaltig protestantische Ikonographien begründeten, während die Lutherverehrung selbst bisweilen Bildmuster der Heiligen- und Reliquienverehrung aufgriff. In der nachreformatorischen katholischen Bildkunst setzten innerkirchliche Neuerungen und eine bewusste »demonstratio catholica« neue Schwerpunkte. Das Konzil von Trient gab den Anstoß zu einer intensivierten Marien- und Heiligenfrömmigkeit, deren Bildzeugnisse den frühneuzeitlichen Katholizismus entscheidend prägten. Prozessionen, allen voran die Sakramentsprozession, waren Zeichen einer gesteigerten eucharistischen Verehrung, die zu vermehrter Pracht liturgischer Ausstattungen und Inszenierungen führte.





1533

*[Signature]*

## Lutherbilder: Vom Augustinermönch zum Reformator

Zu Beginn des Jahres 1520 schickte Georg Spalatin im Auftrag des sächsischen Kurfürsten ein »püchlein Luteri« an Albrecht Dürer. Neue Schriften waren die einzige Möglichkeit, den Maler in Nürnberg über Martin Luther und die reformatorische Bewegung zu informieren, denn Bildnisse des damals 36-Jährigen gab es noch nicht, und Dürers Antwort fiel entsprechend aus: »Vnd hilft mir got, das jch zw doctor Martinus Luther kum, so will jch jn mit fleis kunterfetten und jn kupfer stechen zw einer langen gedechtnus des kristlichen mans, der mir aws grossen engsten gehollfen hat«<sup>1</sup>. Die erhoffte Begegnung kam bekanntlich niemals zustande und ebenso wenig ein Porträt des Reformators von der Hand Albrecht Dürers. Jedoch setzte noch im gleichen Jahr in der Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä. eine umfangreiche Produktion von Lutherbildnissen ein, die unverzüglich weitere Künstler anregte.

### Erste Bildnisse

Die ersten Bildnisse Luthers fielen mit der öffentlichen Aufmerksamkeit zusammen, die seine Kritik an der römischen Kirche inzwischen erreicht hatte. 1517 wurden die 95 Thesen gegen den Ablass veröffentlicht und 1518 erschien der »Sermon von Ablass und Gnade«, in dem sich Luther in deutscher Sprache mit der Thematik auseinandersetzte. Auf den »ersten Bestseller der Reformation«<sup>2</sup>, der in zwei Jahren mehr als 20 Nachdrucke erlebte, folgte 1519 die Disputation mit dem Ingolstädter Theologieprofessor Johannes Eck in Leipzig über den Primat des Papstes und die Autorität der katholischen Kirche. 1520 legte Luther seine drei reformatorischen Hauptschriften »An den christlichen Adel deutscher Nation«, »Von der Babylonischen Gefangenschaft der Kirche« und »Von der Freiheit eines Christenmenschen« vor. Am 10. Dezember desselben Jahres verbrannte er in Wittenberg öffentlich die päpstliche Bannbulle<sup>3</sup>.

Das erste Luther-Porträt ist ein Kupferstich Lucas Cranachs d. Ä. aus dem Jahr 1520, von dem zwei Fassungen überliefert sind<sup>4</sup>. Die Version, die sogleich Verbreitung fand und auch von anderen Künstlern aufgenommen wurde, zeigt Luther von einer Nische umfassen, wie sie den Zeitgenossen von Bildnissen und Heiligendarstellungen als Würdeform vertraut war. Zur massenhaften Verbreitung des Bildnisses trugen unter anderem Holzschnittkopien bei, die Luthers Schriften als Titel-

<sup>66</sup> Martin Luther im 50. Lebensjahr, Lucas Cranach d. Ä., Wittenberg, 1533





67 Martin Luther als Augustinermönch vor einer Nische, Hans Baldung Grien, Titelholzschnitt nach einem Kupferstich von Lucas Cranach d. Ä., 1520

68 Martin Luther mit Doktorhut und Strahlenkranz, Daniel Hopper, 1523



blätter vorangestellt wurden (*Kat. 388, Abb. 67*). Der Reformator ist als Augustinermönch mit Kutte und Tonsur dargestellt. Die Bibel verweist auf die Bedeutung der heiligen Schrift für den reformatorischen Aufbruch. Die linke Hand scheint eine demütige Haltung vor der Brust mit dem Redegestus des akademischen Lehrers zu verbinden.

Dem Porträt ging im gleichen Jahr eine Variante voraus, die Luther in knapper Büstenform suggestiv und ohne narrative Attribute und Gesten ins Bild setzte (*Kat. 389, Abb. 477*). Da davon nur einige wenige zeitgenössische Exemplare nachgewiesen sind und weitere Abzüge wohl erst nach Luthers Tod im späteren 16. Jahrhundert entstanden, gilt der Stich als Vorform oder als nicht für das breite Publikum gedachte Fassung des auch vom kursächsischen Hof autorisierten Nischenporträts.

1521 und 1522 entstanden in der Cranach-Werkstatt zwei weitere Bildnisse des Reformators<sup>5</sup>. Sie zeigen ihn im Profil mit Doktorhut und als »Junker Jörg«, als der er nach dem Auftritt beim Wormser Reichstag von Mai 1521 bis März 1522 unter dem Schutz Friedrichs des Weisen auf der Wartburg lebte, um der gegen ihn verhängten Reichsacht zu entgehen.

Noch vor der Abreise nach Worms am 2. April 1521 muss daher die zeichnerische Aufnahme für das Profilbildnis entstanden sein – ein Darstellungstypus, der von Italien ausgehend gerade erst Eingang in die deutsche Porträtkunst gefunden hatte. Fast ausschließlich weltliche und geistliche Fürsten und der Adel hatten sich bisher in der neuen Seitenansicht darstellen lassen, in der die Monumentalität antiker Cäsarenporträts fortlebte. Unter den Fürstenporträts, die Hieronymus Hopfer 1520 als Profilbildnisse schuf, war auch dasjenige Kaiser Karls V. Wenn Cranach und seine Auftraggeber daher Luther im Jahr des Zusammentreffens mit dem deutschen

Kaiser in Worms ebenfalls im repräsentativen Profil porträtierten, mochte dies in der Absicht geschehen sein, die Kontrahenten gleichberechtigt nebeneinander zu stellen. Der markant ins Bild gesetzte Doktorhut, zu jener Zeit ein rundes Barett, das dem Kandidaten bei der Promotion als Zeichen der neuen Würde übergeben wurde, unterstreicht die Autorität des Reformators<sup>6</sup>.

Zwei Jahre später kopierte Daniel Hopper den Cranachstich und ver sah dabei das im Gegensinn erscheinende Lutherprofil mit einer Strahlenglorie (*Kat. 392, Abb. 68*). Bereits 1521 hatten Hans Baldung Grien und nach ihm weitere Künstler das erste Bildnis des Reformators entsprechend abgewandelt, indem sie die Nische durch eine Glorie ersetzten und Luthers Kopf mit der Taube des Heiligen Geistes krönten (*Kat. 390, Abb. 478*). Die durch den Nimbus ins Visionäre gesteigerten Ansichten trafen offensichtlich den Nerv jener Jahre, in denen die Weigerung Luthers, seine Kirchenkritik vor dem Kaiser zu widerrufen, der Reformation entscheidenden Auftrieb verliehen hatte. Wie begehrt diese Darstel-

lungen waren, bei denen die Gloriole den Zugang zu dem neuen »Heiligen« offenbar erleichterte, lassen die Äußerungen des päpstlichen Nuntius Hieronymus Aleander auf dem Wormser Reichstag erkennen: »So hat man ihn denn auch neuerdings mit dem Sinnbild des heiligen Geistes über dem Haupte und mit dem Kreuze des Herrn, oder auf einem anderen Blatte mit der Strahlenkrone dargestellt; und das kaufen sie, küssen es und tragen es selbst in den Palast«<sup>7</sup>.

Die Bindung der Lutherbildnisse Cranachs an wichtige Stationen der Reformation zeigt in besonderer Weise der Holzschnitt des »Junker Jörg« (*Kat.* 391, *Abb.* 69). Im Frühjahr 1522 bei der Rückkehr nach Wittenberg entstanden, war er Zeugnis des unfreiwilligen Exils, das Luther als Edelmann getarnt auf der Wartburg verbrachte. Über die weltliche Verkleidung hatte er nach seiner Ankunft am 14. Mai 1521 an Spalatin geschrieben: »So sind mir hier meine Kleider ausgezogen und Reiterskleider angezogen worden; das Haar und den Bart lasse ich wachsen, so dass Du mich schwerlich erkennen würdest, da ich selbst mich schon längst nicht mehr kenne«<sup>8</sup>. Auch wenn im Gegensatz zu den späteren Gemälden des Junker Jörg auf dem Holzschnitt das Schwert des Ritters fehlt, führt Cranach bewusst den streitbaren Luther vor Augen, der entschlossen ist, den während seiner Abwesenheit in Wittenberg von Karlstadt zugelassenen Bildersturm zu beenden. Das Bildnis gab Freund und Feind den von vielen tot geglaubten Luther als kampfbereiten Mann zurück; den Theologen der Bibelübersetzung, der sich aus späterer Sicht zuerst mit dem Wartburgaufenthalt verband, zeigte es jedenfalls nicht.

## Theologische Grundlagen

Die Übersetzung der Bibel war für Luther eines der Hauptanliegen seines theologischen und reformerischen Wirkens. Während alle bis dahin verfügbaren deutschen Bibeltexte auf der in spätantiker Zeit entstandenen, lateinischen Vulgata basierten, legte Luther seinem Werk die griechischen und hebräischen Fassungen zugrunde, um das Wort Gottes als oberste Autorität der reformatorischen Theologie möglichst unverfälscht zugänglich zu machen. Die Arbeit am Neuen Testament, die er auf der Wartburg begonnen hatte, war bei der Rückkehr nach Wittenberg im März 1522 weitgehend abgeschlossen. Da es zur Leipziger Herbstmesse am 29. September 1522 im Druck erschien, ging es als »Septembertestament« in die Geschichte ein (*Kat.* 385, *Abb.* 70). Mehr Zeit erforderte dagegen die Übertragung des Alten Testaments aus dem Hebräischen, so dass die gesamte Bibel erst 1534 in deutscher Sprache vorlag. Den einzigartigen Siegeszug der Übersetzung Luthers zeigen über 430 hoch- und niederdeutsche Bibelausgaben, die zwischen 1522 und Luthers Tod 1546 erschienen. Bei durchschnittlichen Auflagenhöhen von 2000 Stück erreichte die Anzahl gedruckter Bibeln fast die Millionengrenze, obwohl die Preise hoch waren.



69 Martin Luther als Junker Jörg, Lucas Cranach d. Ä., 1522





70 Die Vision des Johannes von den sieben Leuchtern und dem Menschensohn aus: Das neue Testament Deutsch. Übersetzt von Martin Luther, Wittenberg, 1522

71 Das sechste Gebot aus: Martin Luther: Deutsch Catechismus, Wittenberg, 1532



Die Kosten für das Septembertestament schwankten zwischen einem halben und anderthalb Gulden – Letzteres immerhin ein Betrag, für den man um 1520 zwei geschlachtete Kälber kaufen konnte und der dem Jahreslohn einer Dienstmagd entsprach. Eine Vollbibel kostete drei und mehr Gulden, was dazu führte, dass vermehrt preiswertere Teilausgaben angeboten wurden<sup>9</sup>.

Als Zusammenfassung der reformatorischen Theologie und als praktische Unterweisung für Pfarrer und Gläubige erschienen 1529 der Große und der Kleine Katechismus (*Kat.* 386, *Abb.* 71)<sup>10</sup>. Teile daraus hatte Luther bereits zuvor in Predigten vorgetragen und auf Tafeln gedruckt in Schulen und

Kirchen aushängen lassen, denn die neue Lehre sollte nicht nur in der theologischen Wissenschaft, sondern auch in Unterricht und Seelsorge wirksam werden. Als eine Art Laienbibel erläuterte der Katechismus Inhalte der heiligen Schrift und gab Anweisungen zum rechten Beten. Hauptthemen waren die Zehn Gebote, das Glaubensbekenntnis, das Vaterunser und die evangelische Sakramentslehre.

Ganz im Sinne der Aussage Luthers, dass das Volk lieber ein gemaltes Bild sehe als ein gut geschriebenes Buch, verdeutlicht ein nach 1551 in der Werkstatt Lucas Cranachs d. J. entstandener allegorischer Holzschnitt die evangelische Sakramentslehre (*Kat.* 395, *Abb.* 72)<sup>11</sup>. Mit Taufe und Abendmahl sind die beiden Sakramente dargestellt, die Luther aufgrund ihrer Einsetzung im Neuen Testament allein anerkannte. Hier werden sie den wie alle Personen namentlich gekennzeichneten sächsischen Kurfürsten und ihren Familien zuteil, die der Gnade Gottes als Beschützer der Reformation besonders würdig waren. Der von einem Kreuzifix bekrönte Brunnen auf dem Abendmahlstisch sammelt das Blut Christi und verweist als »fons vitae« (Quelle des Lebens) auf die erlösende Wirkung von Taufe und Abendmahl. Luther und Hus, der schon vor Luther den Laienkelch gefordert hatte, spenden Kurfürst Friedrich dem Weisen und Johann dem Beständigen das Abendmahl in der Gestalt von Brot und Wein. Im Hintergrund nimmt Luther Johann Friedrich dem Großmütigen die Beichte ab, was darauf hinweist, dass in der Frühzeit der Reformation auch sie zu den Sakramenten zählte.

Für die evangelische Frömmigkeitspraxis und die Gestaltung des Gottesdienstes sowie allgemein für die Ausbreitung und Akzeptanz der Reformation von zentraler Bedeutung waren Luthers Bemühungen um den volkssprachlichen Gemeindegesang. Als erster hatte er biblische Psalmen mit Melodien versehen und Erläuterungen zu den zehn Geboten und zum Vaterunser in Liedform herausgebracht, ehe 1529 das Gemeindegesangbuch im Druck erschien. Den Inhalt bildeten eigene Vertonungen Luthers, die Psalm- und Katechismuslieder sowie alte und neue Wei-

sen zu den Festen des Kirchenjahres. Als schönstes Gesangsbuch der Lutherzeit gilt das erstmals 1545 gedruckte »Leipziger Gesangbuch«, das bis 1567 zehn Auflagen erlebte (*Kat. 387, Abb. 73*). Es zeichnet sich aus durch seine klare Schrift, korrekt geschnittene Noten, die ornamental verzierte Randleisten und eine reiche Bebilderung. Programmatisch ist die »newe Vorrede«, um die der Drucker Valentin Bapst Martin Luther gebeten hatte: »Darum tun die Drucker sehr wohl daran, daß sie gute Lieder fleißig drucken und mit allerlei Zierde den Leuten angenehm machen, damit sie zu solcher Freude des Glaubens gereizt werden und gerne singen, wie denn dieser Druck Valentin Bapsts sehr lustig zugerichtet ist. Gott gebe, daß damit dem Römischen Papst, der nichts denn Heulen, Trauern und Leid in aller Welt hat angerichtet durch seine verdammten und leidigen Gesetze, großer Abbruch und Schaden geschehe. Amen«<sup>12</sup>.



72 Lehrbild der lutherischen Sakramentslehre, Cranach-Werkstatt, nach 1551

### Fürsten und Politiker der Reformationszeit

Die von der Cranach-Werkstatt in unterschiedlichen Varianten produzierte Zusammenstellung von Bildnissen der sächsischen Kurfürsten Friedrich der Weise (Mitte), Johann der Beständige (links) und Johann Friedrich der Großmütige (rechts) erscheint auf den ersten Blick als Erinnerungsbild an die drei mächtigen Landesherren, ohne deren Schutz und Förderung die reformatorische Bewegung einen anderen Verlauf genommen hätte (*Kat. 377, Abb. 74*). Das 1532 von Johann Friedrich in Auftrag gegebene Gemälde entstand jedoch – zumindest auch – als politisches Manifest, das den Anspruch des Landesfürsten auf die Kurwürde bekräftigte, die ihm der Kaiser und die katholischen Reichsstände beim Amtsantritt zunächst verweigert hatten.

73 Der 124. Psalm aus: Martin Luther: Geystliche Lieder, Leipzig, 1557

Das Bildnistriptychon befand sich vermutlich einst im Nürnberger Rathaus. Neuere Forschungen identifizieren es mit dem dort in Beschreibungen des 18. Jahrhunderts überlieferten Exemplar, das auf der später beschnittenen Mitteltafel Friedrich den Weisen mit der Kaiserkrone in der rechten Hand zeigte<sup>13</sup>. Bereits die Zusammenführung des eigenen Bildnisses mit denjenigen seiner beiden Vorgänger war ein Bekenntnis des Auftraggebers, wie jene für Kaiser und Reich einzutreten. Die Kaiserkrone in der Hand Friedrichs des Weisen unterstrich diese Forderung, da der sächsische Kurfürst 1519 bei der Kaiserwahl selbst für das hohe Amt in Aussicht genommen war und erst sein Verzicht den Weg für Karl V. freimachte.







74 Bildnistriptychon der sächsischen Kurfürsten, Lucas Cranach d. Ä., 1532 oder wenig später

Zweier- und Dreierbildnisse der sächsischen Landesherren, aber auch mit Luther, seiner Familie und anderen Reformatoren wurden in der Cranach-Werkstatt in großer Menge hergestellt. Nach einem Rechnungsbeleg über 109 Gulden und 14 Groschen erhielt Lucas Cranach d. Ä. diesen hohen Betrag 1533 für 60 Paar kleine Kurfürstenbildnisse<sup>14</sup>. Unabhängig von darüber hinaus gehenden politischen Botschaften wurden die Bildnistafeln wohl vor allem als Bekenntnis zur Reformation wahrgenommen und als solches auch von ihren zukünftigen Besitzern in Auftrag gegeben. Auf der Rückseite des Nürnberger Triptychons aufgeklebte zeitgenössische Lobgedichte auf Friedrich den Weisen und Johann Friedrich heben deren Eintreten für die lutherische Lehre ausdrücklich hervor.

Die Werkstatt Lucas Cranachs stellte ihre Dienste Befürwortern und Gegnern der Reformation zur Verfügung. 1522 oder später entstand das Bildnis des kaiserlichen Kriegsmannes und Diplomaten Markgraf Kasimir von Brandenburg-Kulmbach, mit dessen Namen sich ein besonders grausames Vorgehen gegen die Aufständischen im Bauernkrieg verbindet (*Kat. 376, Abb. 475*). Die Kette weist ihn als Ritter des Schwannensordens aus. Die auf repräsentative Standeszeichen verzichtende Kleidung und die Gebetshaltung lassen ein Heiligenbild als Pendant vermuten.

Dr. Gregor Brück diente den sächsischen Kurfürsten seit 1519 als »täglicher Hofrat« und Kanzler (*Kat. 379, Abb. 476*). Cranach porträtierte ihn mit üppigen Goldverzierungen an Barett und Schauben und perlenbesticktem Hemd in der vollen Würde seines Amtes. Der schlangenförmige Halsreif und die beiden Ketten mit Schmuckpfeife und einer Bildnismedaille des Kurfürsten Johann Friedrich vervollständigen den Hofmann. Zur Zeit der Spannungen zwischen Johann Friedrich und dem Kaiser



75 Bekehrung des Saulus,  
Lucas Cranach d. J.,  
Wittenberg, 1549

kam wohl auch dem Bildnis des langjährigen Beraters und politischen Repräsentanten der sächsischen Kurfürsten eine traditionsstiftende Funktion zu.

Als Epitaph des auf einem Kriegszug Karls V. verstorbenen Grafen Wolff I. von Mansfeld entstand möglicherweise das großformatige Gemälde mit der Bekehrung des Saulus (*Kat.* 381, *Abb.* 75). Das in der Apostelgeschichte (Lukas 9, 3–8) berichtete Geschehen um den römischen Christenverfolger Saulus, der auf dem Weg nach Damaskus eine Gottesvision erfuhr und fortan als Paulus Christus nachfolgte, galt Luther als Sinnbild für die Erlösung des Menschen durch die Gnade Gottes. Das Gemälde hält den Augenblick fest, in dem die Himmelserscheinung Verwirrung und Erleuchtung zugleich auslöst. Im Hintergrund ersetzt eine Ansicht des Schlosses Mansfeld das biblische Damaskus.

### Später Luther und Nachleben

In der Cranach-Werkstatt, die mit dem kursächsischen Hof und hier vor allem dem für »Medienfragen« zuständigen Georg Spalatin Luthers Aufbruch seit 1520 mit PorträtDarstellungen begleitete, entstanden im dritten und vierten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts auch jene Bildnistypen, die sich an erster Stelle mit dem Reformator verbinden sollten: Martin Luther mit Schaubе, sitzend als Halbfigur oder stehend, mit oder ohne Barett, die Bibel geschlossen oder offen in Händen haltend. Wie alle früheren Darstellungen im historisch-politischen Umfeld verankert, entsprachen die statuarische Sitzhaltung und die monumentale Ganzfigur der Verfestigung der reformatorischen Bewegung zum Protestantismus, die 1530 mit der Übergabe der Confessio Augustana auf dem Augsburger Reichstag eingeleitet worden war.





76 Martin Luther in Ganz-  
figur, Lucas Cranach d. J.,  
frühestens 1546/47

Das erste Bildnis, das Luther nicht mehr als Mönch, sondern im profanen schwarzen Rock zeigte, entstand 1525 anlässlich seiner Eheschließung mit Katharina von Bora<sup>15</sup>. Im Oktober 1524 – und damit drei Jahre später als Karlstadt – soll Luther erstmals in der weltlichen Schaubude gepredigt haben, die in der Folgezeit zur »Reformationsschaube« und zur protestantischen Amtstracht wurde<sup>16</sup>. Auf Cranachs Bildnis von 1533 trägt der 50-Jährige zudem ein Barett, dessen flache, dem Zeitstil entsprechende Form es vom geistlichen Birett unterscheidet (*Kat.* 378, *Abb.* 66). Der gegengleiche Holzschnitt, den Lucas Cranach d. J. im Todesjahr Luthers mit einem Trauergedicht veröffentlichte sowie die ganzfigurige Fassung, die das posthume Lutherbild wohl am nachhaltigsten prägte, zeigen den Reformator ohne Kopfbedeckung, womit auch das Lutherbildnis der Zeittendenz zum barhäuptigen Männerporträt folgte (*Kat.* 393, 394, *Abb.* 479, 76).

Mit Luthers Tod im Februar 1546 begann vielfach eine Verklärung seiner Person, durch die Bildnisse und Gegenstände aus dem tatsächlichen oder vermeintlichen Umkreis des Reformators zu Glaubensikonen und »Reliquien« wurden. 1570 polemisierte daher der Franziskanerprediger Johannes Nasus, dass diejenigen, »die sunst viler heiliger fest vnnd legent verworffen haben, die müssen jetzt zur straff Lutherische legent vnnd Faßnachtstfest halten«<sup>17</sup>. Aber auch die evangelische Seite sah die den »Lutherreliquien« innewohnende Gefahr und war bestrebt, den Fundus der Memorabilien klein zu halten, wenn etwa im 18. Jahrhundert Tisch und Stuhl des Reformators, sein Bett und ein Instrument aus dem Wohnhaus in Eisleben verbrannt wurden, »weil der große Haufe hier Nahrung für seinen Aberglauben fand«<sup>18</sup>.

Zu den posthumen Lutherbildnissen wird neuerdings mit guten Gründen auch dasjenige gezählt, das 1983 als Plakatmotiv und Katalogtitel der Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum zum 500. Geburtstag Martin Luthers einer breiten Öffentlichkeit bekannt wurde (*Kat.* 380, *Abb.* 77)<sup>19</sup>. Aus mehreren Bildnistypen zusammengesetzt, verbindet es die Mönchskutte der Kupferstiche von 1520/21 mit dem vollen Haupthaar des »Junker Jörg« von 1522 und des barhäuptigen Ehemanns von 1525. Man erkennt die auf dem Bildnis mit der Nische vor die Brust gehaltene Hand, und auch das Buch bleibt Bestandteil des Reformatorenporträts, jedoch folgt die auf ihm liegende Hand nun derjenigen, die auf dem Weimarer Gemälde des »Junker Jörg« das Schwert umfängt<sup>20</sup>. Auch wenn die junge Physiognomie und die Mönchskutte einer Frühdatierung Vorschub gaben, die mit biographischen

Rücksichten um 1524 angenommen wurde, spricht der Bildaufbau aus einer Vielzahl exakt übernommener Vorlagen nachdrücklich für das Werk eines Kopisten der Cranach-Werkstatt nach Luthers Tod 1546, als die Nachfrage nach Bildnissen des Reformators enorm anstieg. Auch die Ausführung des kompilierenden Porträts als Gemälde scheint in das spätere 16. Jahrhundert und darüber hinaus zu weisen, als druckgraphische Blätter der Reformationszeit in großer Zahl als Vorlagen für evangelische Bekenntnisgemälde auf Altartafeln und Epitaphien dienten<sup>21</sup>.

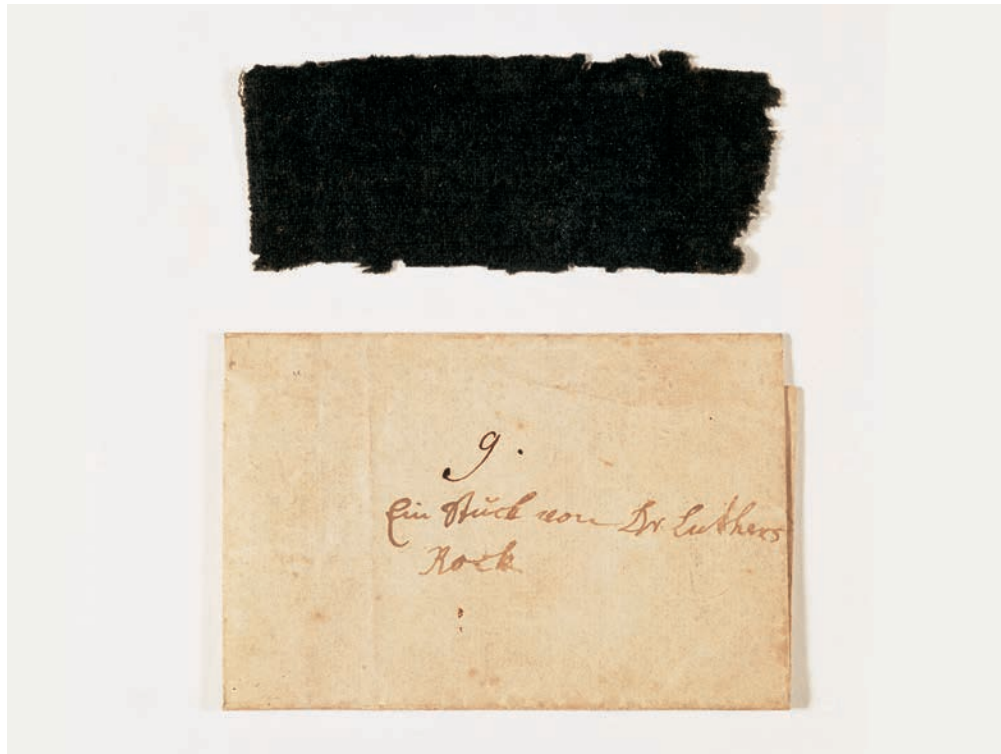
Der posthume Lutherkult führte dazu, dass tradierte Denk- und Verhaltensmuster der Heiligenverehrung auf den Verstorbenen übertragen wurden. Den Weg hatten frühzeitig die mit Nimben versehene Lutherbilder Hans Baldung Griens und seiner Nachfolger bereitet (*Kat.* 390, *Abb.* 478). Nun schrieb man dem Reformator nach dem Vorbild altkirchlicher Heiligenlegenden selbst »Wunderstrafen« zu, wenn berichtet wurde, dass zwei in der Fastnacht als Ehepaar Luther verkleidete Katholiken nach einem frevelnden Vaterunser vom Schlag getroffen worden waren<sup>22</sup>. »Weinende« und »unbrennbare« Lutherporträts rufen Auszeichnungen von Gnadenbildern in Erinnerung, und Realien vom Ehering über Trinkgläser und Tintenfüßer bis zum Lutherfloh wurden zu »Lutherreliquien«<sup>23</sup>.

1942 wurde dem Germanischen Nationalmuseum von der Universitätsbibliothek Erlangen »Ein Stück von Dr. Luthers Rock« übergeben. Das kleine Stück eines schwarzen Wollstoffs befand sich wie ein Reliquienpartikel in einer entsprechend beschrifteten Papierhülle (*Kat.* 384, *Abb.* 78). Das kräftige Wollgewebe ähnelt einem zweiten Lutherrock-Fragment aus dem Raritätenkabinett des Herzogs August von Braunschweig-Wolfenbüttel und könnte sowohl aus dem 16. Jahrhundert als auch aus späterer Zeit stammen<sup>24</sup>. Über die weitere Herkunft der Stücke ist nichts bekannt. In größerer Zahl haben sich Lutherbecher und Luthergläser bis hin zu »Luthers Bierkrug« erhalten<sup>25</sup>. Bereits im 18. Jahrhundert mussten die Protestanten daher den Vorwurf abwehren, der Reformator sei »ein guter Schmauß-Bruder« gewesen<sup>26</sup>. Dem Lutherglas des Germanischen Nationalmuseums, das 1672 in die Nürnberger Stadtbibliothek gelangt war, wird allgemein ein hohes Maß an Authen-



77 Posthumes Bildnis Martin Luthers als Augustinermönch, Lucas Cranach d. Ä., Werkstatt, Wittenberg, nach 1546





tizität zugeschrieben, doch ist auch dieses Stück nicht über jeden Zweifel erhaben (Kat. 382, 383, Abb. 79). Das dünnwandige Kelchglas mit Resten einer mehrfach erneuerten Bemalung, zu dem sich ein Holzfutteral erhalten hat, ist der Façon-de-Venise-Produktion der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Hall in Tirol zuzurechnen. Es gilt als Geschenk Luthers an seinen Weggefährten Justus Jonas aus dem Jahr 1546 und zeigte Bildnisse der beiden Reformatoren, von denen nur noch das des Jonas teilweise erhalten ist. Die in Latein und Deutsch hinzugefügte Inschrift lautet: »Dem alten Doctor Jonas Bringt D. Luther ein schön Glas, Das lehrt sie alle beyde fein Daß sie gbrechliche Gläser seyn«. Diese ausführliche Wort- und Bildikonographie sowie die Tatsache, dass Jonas am Sterbebett Luthers dessen Tod bezeugte, verlieh dem Glas wohl eine besondere Aura, ohne dass jedoch eine verlässliche Provenienz erkennbar wäre. Sowohl der angebliche Überrest einer Schabe Luthers als auch das Lutherglas haben ihren Platz in einem nach vielen Seiten offenen protestantischen »Dingkult«, der sich trotz vehementer Abgrenzung gegen die altkirchliche Reliquienverehrung seit dem 16. Jahrhundert nicht ohne Überschneidungen damit herausbildete<sup>27</sup>.

---

**ANMERKUNGEN:** – 1 Dürer/Rupprich 1956–1969, Bd. 1, S. 86–87. – 2 Obermann 1982, S. 203–204. – 3 Immenkötter 1983. – 4 Hollstein's German Engravings 1959, Bd. 6, Nr. 6, 7. – Ausst. Kat. Basel 1974/1976, Bd. 1, Nr. 35, 36. – Ausst. Kat. Nürnberg: Luther 1983, Nr. 214, 215. – Warnke 1984, S. 14–39. – 5 Hollstein's German Engravings 1959, Bd. 6, Nr. 8, 132. – Ausst. Kat. Basel 1974/1976, Bd. 1, Nr. 38, 42. – Ausst. Kat. Nürnberg: Luther 1983, Nr. 216, 260. – Warnke 1984, S. 41–51. – 6 Zur Doktorpromotion Ausst. Kat. Magdeburg 2008, S. 41, 125. – 7 Girolamo/Kalkoff 1897, S. 58–59. – 8 Luther WA Br 1931, Bd. 2, S. 336–338, der Brief

in lateinischer Sprache hier zitiert nach Ausst. Kat. Hamburg: Köpfe 1983, S. 116. – **9** Stackmann/Schilling 1983, S. 275. – **10** Ausst. Kat. Nürnberg: Luther 1983, Nr. 541. – **11** Brückner 2007, S. 116, 274–275. – **12** Ausst. Kat. Nürnberg: Luther 1983, Nr. 412, auch allgemein Jenny: Kirchenlied 1983. – Kaufmann 2009, S. 362–364. – **13** Koepplin 2007, 306–309. – **14** Löcher 1997, S. 148, Anm. 5. – **15** Friedländer/Rosenberg 1979, Nr. 159. – **16** Drews 1905, S. 38. – Bringemeier 1974, S. 44. – Kaufmann 2009, S. 383. – **17** Johannes Nasus: Quinta Centuria, Das ist, Das Fünfft Hundert der Euangelischen warheit. Ingolstadt 1570, zitiert nach Scharfe 1968, S. 182–183. – **18** Julius Leber, 1796, zitiert nach Gutjahr 2008, S. 101. – **19** Daniel Hess: Luther am Scheideweg oder der Fehler eines Kopisten? Ein Cranach-Bild auf dem Prüfstand. Internationales Kolloquium »Original – Kopie – Zitat. Mittelalterliche Kunstwerke und ihre Überlieferung«, München, Ludwig-Maximilian-Universität, Institut für Kunstgeschichte, 8.–10. Oktober 2009 (Tagungsband zeitnah geplant). – **20** Hoffmann 1992, S. 25–27. – **21** Zahlreiche Beispiele bei Brückner 2007. – **22** Scharfe 1968, S. 183. – **23** Gutjahr 2008, S. 100–105 und Nr. F7–F30. – **24** Zu dem zweiten Fragment Ausst. Kat. Halle 2008, Nr. F23. – **25** Ausst. Kat. Halle 2008, Nr. F7–9, 11–18, 20–22. – **26** Anonymus von 1737, zitiert nach Ausst. Kat. Halle 2008, S. 101. – **27** Dazu Laube 2007.



**79** »Luther-Glas« mit mehrfach erneueter Bemalung und Futteral, Hall in Tirol, um 1530/40





## Zwischen Gesetz und Gnade: Bilder des alten und neuen Glaubens

**B**apst Sixtus der vierd hat ge / macht in einer seiner kranckheit / dis gebet von unser lieben / frawen hir jn geschriben stet / und bestet davon gegeben / allen menschen als offt sy das / sprechen mit andacht aylff / tavsent jar ablas.« Diese Inschrift auf den Rückseiten der Außenflügel eines um 1490/95 entstandenen Altartriptychons verspricht allen Gläubigen 11.000 Jahre Ablass, wenn sie das auf der Mitteltafel festgehaltene Mariengebete des Papstes Sixtus IV. nachsprechen (*Kat. 396, Abb. 81*). Links neben dem Gebetstext ist kniend der Stifter des Altärchens, Joachim von Oettingen, gezeigt, der zu einer Madonna mit Kind emporblickt. Diese erscheint im Typus der Hodegetria: Die Madonna trägt das segnende Jesuskind auf dem linken Arm, während sie mit der rechten Hand auf das Kind weist. Es handelt sich bei dem Marienbild um eine verkleinerte Replik des Gnadenbildes in der Kirche S. Maria del Popolo in Rom, dem wundertätige Kräfte zugeschrieben wurden<sup>1</sup>. Zur kultischen Verehrung des Werkes führte insbesondere die legendenhafte Entstehungsgeschichte, derzufolge es auf ein vom Evangelisten Lukas gemaltes Urbild der Gottesmutter zurückgeht. 1478 bestätigte Papst Sixtus IV. das Gnadenbild als authentisches Lukasbild, um den Rang der von ihm seit 1472 erneuerten Kirche zu heben.

### Mittelalterliche Heilsvermittlung

Das Triptychon des Germanischen Nationalmuseums entstand im Umkreis Hans Holbeins d. Ä. in Augsburg. Die geöffneten Flügel zeigen links die hl. Katharina, rechts die hl. Barbara. Auf den geschlossenen Außenseiten ist die Verkündigung an Maria zu sehen. Die Kopie des römischen Vorbildes partizipierte an der kultischen Bedeutung des Originals, das als authentisches Bild Mariens diese selbst vertrat und deren Heilkraft in den Augen der Gläubigen an den Betenden weitergab. Die Verehrung von Heiligen und Gnadenbildern war integraler Bestandteil katholischer Frömmigkeit. Martin Luther und andere Reformatoren sahen darin die Gefahr des Götzendienstes. Sie wandten sich gegen zunehmende Auswüchse der Marien- und

<sup>80</sup> Zwei Flügel eines Pestaltars aus dem Augustinerkloster zu den Wengen in Ulm, Martin Schaffner, Ulm, um 1513/14





81 Triptychon mit Kopie der Gnadenmadonna von S. Maria del Popolo in Rom, Augsburg, um 1490/95

Heiligenverehrung und kritisierten die Anbetung von Bildwerken sowie die daran geknüpften Wundererwartungen. Beide Aspekte bildeten einen wichtigen Ausgangspunkt der Reformation<sup>2</sup>.

Anstoß nahmen die Reformatoren auch an der Praxis des Ablasswesens. Ablässe, wie sie etwa vom Augsburger Triptychon versprochen wurden, stellten dem mittelalterlichen Menschen die Möglichkeit in Aussicht, die Qualen des Fegefeuers zu reduzieren. Der Papst besaß die Befugnis, den Gläubigen mittels Ablassbriefen ihre Fegefeuerstrafen zu verkürzen oder zu erlassen, wenn sie ihre Sünden beichteten und dies mit guten Werken verbanden (*Kat.* 423, *Abb.* 82). Als angemessene Bußleistungen erachtete die Kirche etwa religiöse Stiftungen. In den Jahrzehnten vor der Reformation nahm der Ablasshandel enorme Ausmaße an und entwickelte sich zu einem zentralen Instrument der Heilsmittlung, wobei die zunehmende Kommerzialisierung der Ablassgewährung den Kerngedanken des göttlichen Gnadenaktes ad absurdum führte. So diente der Ablasshandel etwa dazu, den Bau des Petersdomes in Rom zu finanzieren.

### Reformatorisches Bildkritik

Luther polemisierte gegen den Ablasshandel, wandte sich aber auch gegen die Vorstellung, dass der sündige Gläubige Gott durch Stiftungen von Gemälden und Bildwerken gnädig stimmen könnte. Die Kritik der Reformatoren bezog sich nicht nur

auf die finanzielle Instrumentalisierung von Ablässen, sondern auch darauf, dass sich der Papst als Obrigkeitsinstanz anmaßte, die Gnade der Vergebung nach menschlichem Ermessen administrativ verteilen und damit Gottes Gerechtigkeit vorgreifen zu können. Nach Luthers Verständnis blieb es allein Gottes Gnade vorbehalten, dem reuigen Sünder zu vergeben. Die Buße für begangene Sünden wurde als eine Frage der frommen Haltung des Menschen angesehen – eine Angelegenheit allein zwischen dem gläubigen Individuum und Gott.

Anlass zur dezidierten Beschäftigung mit der Rolle des Bildes war für Luther der von Andreas Bodenstein, genannt Karlstadt, initiierte Bildersturm in Wittenberg 1522<sup>3</sup>. Luther selbst verdammt religiöse Bilder nicht, sondern nur ihren Missbrauch. Seiner Ansicht nach gehörten sie zu den *Adiaphora*, den ethisch neutralen, nicht heilsnotwendigen Dingen. Erst ihr falscher Gebrauch führe zur Sündhaftigkeit. Er wies bildlichen Darstellungen eine didaktisch-katechetische Funktion zu, da sie der Veranschaulichung der biblischen Quellen, der Erinnerung und als Sinnbilder dienen konnten. Dem Kunstwerk kam somit die Aufgabe der Unterweisung zu<sup>4</sup>. Mit der alten Tradition, die dem christlichen Bild einen eigenen Heilscharakter zuerkannte, brach Luther hingegen<sup>5</sup>. Seine Auseinandersetzung mit der Thematik führte zu der Schrift »Ain Sermon von den Bildnussen«, die 1522 von Jörg Nadler in Augsburg herausgegeben wurde (*Kat.* 421, *Abb.* 486).

## Katholische Bildthemen

Die emotionale Seite der spätmittelalterlichen Andachtspraxis dokumentieren etwa Einzeldarstellungen des nackten Jesuskindes (*Kat.* 374, *Abb.* 83). In der naturgetreuen Gestaltung des Kleinkindes drücken sich die Freude über die Menschwerdung Gottes und die durch seinen späteren Opfertod gewährte Gnade aus. Die Nacktheit der Figuren ist als Zeichen der menschlichen Natur Christi zu verstehen; die in der Hand gehaltene Kugel zeichnet das Kind als Weltenheiland aus. Nicht nur im Rahmen der privaten Andacht, sondern auch als Zentrum geistlicher Weihnachtsspiele fanden Figuren dieser Art häufig Verwendung. Das Motiv der Heilstreppe gehört zu den spezifisch altkirchlich geprägten Bildthemen, die in vorreformatorischer Zeit weit verbreitet waren. Ein Beispiel dafür ist das Epitaph des Geistlichen Jakob Udemann von Erkelenz, das um 1500 in Köln entstand (*Kat.* 370, *Abb.* 84). Wie viele seiner Zeitgenossen bedachte Udemann ein Kloster mit seiner Stiftung. Die Motivwahl des Meisters der Heiligen Sippe verdeutlicht die Popularität der Vorstellung von einer Jenseits-Fürsorge, die im Sinne einer »Heilstreppe« von der Fürbitte der Heiligen für die Menschen bei Gott ausgeht. Die

82 Päpstlicher Ablassbrief, Rom (?), 1515







83 Jesuskind, Köln, um 1500

obligaten Stufen sind komprimiert in der Mandorla dargestellt und um die weitere Fürbitte des Schutzpatrons, des hl. Bernhard, ergänzt. Er befindet sich wie der Stifter außerhalb der Mandorla in einer Landschaftsszenerie. Die Interzession, das heißt die Fürbitte, erfolgt stufenweise von dem Heiligen zu Maria, die sich an ihren Sohn wendet, indem sie auf ihre Brust als Zeichen ihrer Mutterschaft weist. Christus wiederum präsentiert Gottvater seine Wundmale.

Bereits die bernhardinische Theologie des 12. Jahrhunderts setzte sich mit der Fürbitte als progressives Stufensystem und als Heilstreppe auseinander. Gleichzeitig in Wort und Bild wurde Letztere erstmals im 14. Jahrhundert im »Speculum Humanae Salvationis« (Heilsspiegel) dargestellt und entwickelte sich zu einem der zentralen Bildthemen des Spätmittelalters<sup>6</sup>. Die Basis der Interzession bildete die im Hochmittelalter gesteigerte Verehrung Mariens als »mediatrix«, also als Vermittlerin, und als »regina misericordiae« im Sinne

der Schutzmantelmadonna<sup>7</sup>. Luther missfiel an dieser Konstruktion, dass – wie beim Ablasswesen – die Gnade der Vergebung von Gott gewissermaßen erzwungen werde. Auch empörte er sich wie andere Vertreter der Reformation über die Vorstellung von der Mitwirkung Mariens am Erlösungswerk und verurteilte ausdrücklich Bilder der Interzession und der Schutzmantelmadonna. Nach protestantischer Ansicht sollte Maria nicht als Gnadenmittlerin verehrt werden, sondern als Vorbild im Glauben und Repräsentantin der Barmherzigkeit Gottes.

Das Thema der Heilstreppe begegnet auch auf Martin Schaffners Pestaltar aus dem Augustinerkloster zu den Wengen in Ulm (*Kat.* 372, *Abb.* 80). Einst verschlossen die beiden in Nürnberg bewahrten Flügel einen Altarschrein. Das Werk lässt sich auf die Zeit um 1513/14 datieren. Geweiht war der Altar möglicherweise den beiden im Mittelalter sehr populären, gegen die Pest angerufenen Heiligen Sebastian und Rochus, die auf der rechten Tafel dargestellt sind. In narrativer Weise veranschaulicht Schaffner, wie die Pest als apokalyptisches Strafgericht über die Menschen hereinbricht. Die Seuche wird im Alten Testament als Strafe Gottes gewertet; im Neuen Testament gilt sie als Vorbotin des Jüngsten Gerichts (Offb 18, 21). Auf archaischen Vorstellungen basiert die Verbildlichung des göttlichen Zorns in Form von Pfeilen, welche die Menschheit treffen. Maria erfüllt auch hier die – in reformatorischen Kreisen abgelehnte – Funktion der Schutzmantelmadonna: Sie behütet Vertreter der weltlichen und geistlichen Stände. Schaffners Pestaltar zeigt die um 1500 wiederholt auftretende Kombination der Fürbitte Mariens und des Schmerzensmannes mit dem zürnenden, Pfeile schleudernden Gottvater<sup>8</sup>. Dabei ist das Bitten von Erfolg gekrönt: Es bewirkt, dass die Pfeile brechen oder ihr Ziel verfehlen.

## Die Entwicklung reformatorischer Bildthemen

Gegenüber dem Modell der Fürbitte bestand das zentrale Anliegen der lutherischen Theologie im direkten Bezug des Gläubigen zu Gott. Diese Haltung findet sich tendenziell bereits in vorreformatorischen Darstellungen wie bei dem Fragment aus dem ehemaligen Birgittenkloster Maihingen bei Nördlingen (*Kat. 373, Abb. 85*). Es zeigt die heilige Birgitta vor dem Kreuzifixus und den Stammbaum der Ordensstifter auf der Außenseite. Der originale Zusammenhang dieser um 1520 von Hans Schäu- felein geschaffenen Tafel ist ungeklärt<sup>9</sup>. Die doppelseitige Bemalung spricht allerdings für ihre Verwendung innerhalb eines Flügelaltars.

In Andachtshaltung steht die heilige Birgitta mit einer brennenden Kerze vor dem wundenübersäten gekreuzigten Christus. Die Legende besagt, dass sie heißes Wachs auf ihren Arm träufelte, um der Leiden Christi am Kreuz durch persönliches Nachvollziehen teilhaftig zu werden. In ihren Schriften nahm die 1373 verstorbene Heilige



84 Epitaph des Geistlichen Jakob Udemann van Erkelenz, Meister der Heiligen Sippe, Köln, um 1500



die Kritik der Reformatoren am moralischen Zerfall der Kirche in Teilen vorweg. Damit schuf sie die Grundlage für zahlreiche Vorschläge einer Kirchenreform Anfang des 16. Jahrhunderts. Der Zustand der Kirche um das Jahr 1520 verlieh ihren Aufzeichnungen eine außerordentliche Aktualität.

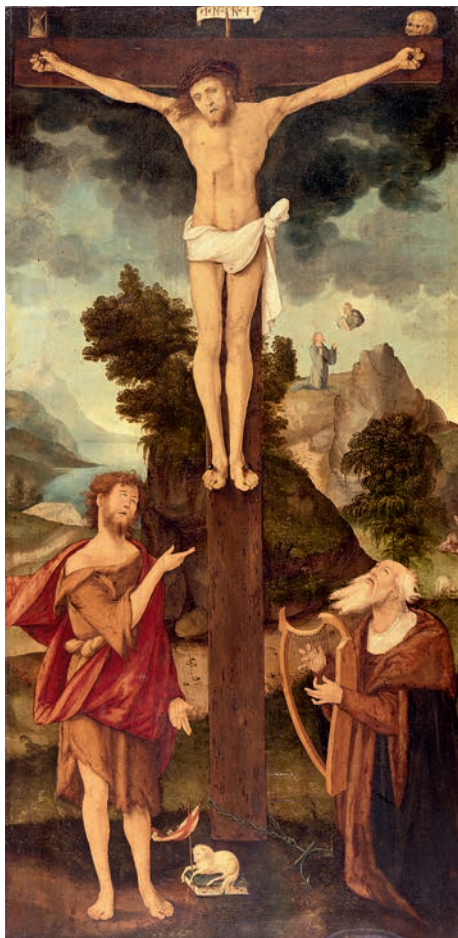
Ebenfalls von Schäufelein stammt die Darstellung Christi am Kreuz mit Johannes dem Täufer und König David (*Kat. 371, Abb. 86*). Die wohl in Augsburg gemalte Tafel ist 1508 datiert, könnte aber auch erst um 1520 entstanden sein<sup>10</sup>. Ihre ursprüngliche Funktion ist nicht geklärt; möglicherweise war sie für das Birgittenkloster Maria Maihingen bestimmt. Der Maler bedient sich eines für die vorreformatorische Zeit ungewöhnlichen Bildprogramms. Dargestellt ist nicht nur das Ereignis der Kreuzigung, sondern die Deutung des Geschehens im Rahmen der Heilsgeschichte, die mit der im Hintergrund erkennbaren Übergabe der Gesetzestafeln an Moses beginnt. Anstelle von Maria und dem Evangelisten Johannes stehen unter dem Kreuz Johannes der Täufer, der Christus als Lamm Gottes bezeichnete, und König David, aus dessen Stamm den Propheten zufolge der Messias hervorgehen sollte. Das Lamm mit der Kreuzfahne symbolisiert den durch Christi Opfer errungenen Sieg über Tod und Teufel. Das Buch bezieht sich vermutlich auf die Schriften der Propheten wie auch auf die Apokalypse des Johannes. Die Todes- und Vanitassymbole Sanduhr und Totenschädel haben mahnende Funktion und verweisen auf die Notwendigkeit des Opfers Christi. Die Hirten am Fuß des Berges rufen die Szene der Verkündigung an die Hirten in Erinnerung, bei der die Gnade Gottes in der Geburt Christi verheißen wird. Bei dem Gemälde handelt es sich um eines der Kreuzigungs-

85 Die hl. Birgitta vor dem Kruzifix, Fragment aus dem Birgittenkloster Maihingen, Hans Schäufelein, Nördlingen, 1520



bilder der vorreformatorischen Phase, die den späteren lutherisch-protestantischen Allegorien unmittelbar vorausgingen. Die Tafel illustriert Christi Sieg über den Tod und thematisiert die Hoffnung und Sicherheit im Glauben an den Gekreuzigten. Sie nimmt damit Gedanken vorweg, die in Luthers Lehre von der Rechtfertigung des sündigen Menschen allein durch die Gnade Gottes und den Glauben an Christus formuliert sind.

Die Tendenz zu einer neuartigen Ikonographie manifestiert sich auch im Bildnis eines Geistlichen vom Meister des Angerer-Bildnisses (*Kat. 398, Abb. 87*), der um 1519/21 in und um die alte Südtiroler Bischofsstadt Brixen tätig war. Mit zum Gebet gefalteten Händen wendet sich ein im Dreiviertelprofil dargestellter Geistlicher dem Gekreuzigten zu, der in Form eines kleinformatigen Kruzifixes präsent ist. Auf dem Spruchband über dem Dargestellten ist eine lateinische Anrufung zu lesen, die an den hebräischen Gebetstext »Gott hilft. Erweise Dich mir als der Erlöser« anspielt. Das Gebet gibt der Hoffnung auf die Erlösungskraft Jesu Ausdruck und deutet vielleicht an, dass der Dargestellte humanistisch-philologisch gebildet und der althebräischen



Sprache mächtig war, zu deren Rezeption im deutschen Sprachraum der Humanist Johannes Reuchlin durch die Übersetzung des Alten Testaments wesentlich beigetragen hatte<sup>11</sup>.

Die Komposition des Gemäldes steht im Gegensatz zur vielfigurigen Fürbitte mittelalterlicher Andachtsbilder. Bildbetrachter und Porträtfigur schauen gemeinsam auf den Erlöser, dessen Kreuzestod bei der privaten Gebetsübung vor solchen Bildwerken gedanklich nachvollzogen wurde. Im Unterschied zu spätmittelalterlichen Darstellungen erscheint nicht der Stifter als Betender in einer Darstellung der Kreuzigung Christi, sondern das Gemälde zeigt das private Gebet eines Geistlichen vor einem in seinem Besitz befindlichen Bildwerk. Die Datierung 1519 auf der Brüstung und die Nennung des Alters des Porträtierten bekunden den dokumentarischen Charakter des Bildnisses.

### Lucas Cranachs Allegorie auf Gesetz und Gnade

Häufig wird Lucas Cranachs d. Ä. Allegorie auf Gesetz und Gnade als bildliche Quintessenz der lutherischen Lehre bezeichnet (*Kat.* 399, *Abb.* 88). Indizien bezüglich der Ratgeberschaft führen mit der Person Philipp Melanchthons in das direkte geistige Umfeld Luthers. Melanchthon selbst berichtet in einem Briefwechsel mit Johann Stiegel von Gesprächen mit Cranach über das Gemälde<sup>12</sup>. Neben diesem Gedankenaustausch mit den Reformatoren konnte sich der Maler auch auf Vorläufer stützen, als er das Thema nach 1529 gestaltete<sup>13</sup>.

Bei der Darstellung handelt es sich um die wohl bekannteste Wiedergabe der protestantischen Lehre und damit um ein biblisch-katechetisches Lehrbild im Sinne Luthers. In allgemeinverständlicher Weise setzt die Bildkomposition die lutherische Überzeugung von der Rechtfertigung des Menschen allein aus dem Glauben (*sola fide*) und der Gerechtigkeit Gottes allein aus Gnade (*sola gratia*) um. Cranach griff dabei auf spätmittelalterliche Bildelemente zurück, etwa auf die antithetische Gegenüberstellung von ewiger Verdammnis und ewigem Leben. Reformatorischen Vorstellungen folgend veränderte er die tradierten Bildmotive, um den Fokus auf den Erlösungsgedanken zu lenken<sup>14</sup>. Die zentrale Position des Gekreuzigten ist zugunsten der Konfrontation von Szenen aus dem Alten mit solchen aus dem Neuen Testament aufgegeben. Paulus folgend wird das im Alten Testament formulierte Gesetz Mose als nicht ausreichende Voraussetzung verstanden, die Gnade Gottes zu erlangen. Der Apostel erkannte die auf den Propheten zurückgehenden Vorschriften als nur äußerliche Bedingung, die ohne die innerliche Annahme des Glaubens an den erlösenden Kreuzestod Christi nutzlos seien.

86 Christus am Kreuz mit Johannes dem Täufer und König David, Hans Schäufelein, Augsburg, 1508

87 Geistlicher im Gebet vor dem Kruzifix, Meister des Angerer-Bildnisses, Brixen, 1519





Die linke Bildhälfte der wohl schon im frühen 19. Jahrhundert in zwei Teile zerlegten Tafel zeigt als zentrales Motiv die Verbannung Adams aus dem Paradies. In Folge des im Hintergrund dargestellten Sündenfalls treiben ihn Tod und Teufel dem Höllenfeuer zu. Über allem thront auf der Weltkugel der Weltenrichter. Moses, der die Gesetzestafeln hält, bespricht das Geschehen mit einer Gruppe von Propheten aus der Sicht des Alten Bundes. Sie stehen unter einem Baum, der auf ihrer Seite verdorrt erscheint. Im Kontrast dazu ist der Bereich der in die rechte Bildhälfte ragenden Baumkrone üppig begrünt. Darunter erläutert Johannes der Täufer dem sündigen Adam die neuteamentliche Erlösungsperspektive. Er weist mit der Linken auf das zentrale Motiv dieser Bildhälfte, den gekreuzigten Christus. Der Blutstrahl aus dessen Wunde verbindet Christus mit Adams Herz, begleitet von der Taube des Heiligen Geistes. Details wie das Lamm symbolisieren den Opfertod Christi, die Kreuzfahne versinnbildlicht seinen Sieg. Die eherne Schlange im Hintergrund ist als alttestamentliche Präfiguration des Gekreuzigten zu lesen. In weiteren Szenen werden verschiedene Stufen des Heilsweges – Sündenfall und Erlösung, Tod und ewiges Leben – einander gegenübergestellt.

88 Allegorie auf Gesetz und Gnade, Lucas Cranach d. Ä. und Werkstatt, Wittenberg, nach 1529

Luther befürwortete die Verwendung von Bibelziten im Kontext der Bildgestaltung. Auch hier ergänzen sie – leider teilweise übermalt – den unteren Bereich des Gemäldes. Die Bildmotive fungieren so als Illustration von Bibelstellen. In der Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä. entstanden mehrere Versionen des Bildthemas; die ältesten Fassungen befinden sich heute in Prag und Gotha<sup>15</sup>. Die Prager Variante ist direkt





89 Allegorie der christlichen Heilswahrheit, Peter Dell d. Ä., Würzburg, 1534

bezeichnet mit »Gesecz« und »Gnad«. Sicherlich trug die Wiedergabe der Komposition in einem Holzschnitt zu ihrer Verbreitung und Popularität bei. Das Thema wurde von zahlreichen Künstlern aufgegriffen, so auch 1535 von Georg Lemberger (*Kat. 400, Abb. 481*). Wie dieses Beispiel verdeutlicht, gelangten einmal gültige protestantische Bildfindungen immer wieder zur Ausführung<sup>16</sup>.

### Verbreitung reformatorischen Gedankengutes

Protestantische Allegorien des christlichen Heilsweges fanden auch in die plastischen Künste Eingang. Peter Dell d. Ä. schuf 1534 mit seinem von graphischen Elementen geprägten Relief aus gebeiztem Ahornholz ein Sinnbild des Lebens als gefährvolle Schiffsreise, die der einzelne Mensch im Schutz des Glaubens jedoch sicher übersteht (*Kat. 401, Abb. 89*). Der Künstler modifizierte mit der alten Lehre verbundene Motive im Sinne eines protestantisch ausgerichteten Bildes propagandistischen Charakters. Dabei bezog er Bibelzitate in die Gestaltung mit ein, um den Aspekt der Heilsgewissheit zu betonen. Zwei um 1590 in Südschleswig entstandene, farbig gefasste Reliefs aus Lindenholz kombinieren die Darstellung des Jüngsten Gerichts mit der alttestamentlichen Vision des Ezechiel und führen damit eine typisch protestantische Motivverbindung vor (*Kat. 402, Abb. 90*). Die Vision erfährt eine humanistische Auslegung, derzufolge Gott kein Interesse an der Verdammung der Sünder hat, sondern vielmehr auf deren Rückführung in den Zustand der Gnade hinwirkt<sup>17</sup>.



Nicht nur Malerei und Skulptur, sondern auch diverse andere Medien wurden zur Verbreitung des protestantischen Glaubens herangezogen, vorallem graphische Werke und Medaillen, die besonders leicht vervielfältigt werden konnten. So zeigt die polemische Flugschrift mit dem Titel »Triumphus Veritatis« aus dem Jahr 1524 die Ausbreitung der protestantischen Lehre allegorisch als Triumphzug Christi und der Reformatoren (*Kat. 424, Abb. 109*). Letztere bringen dem Volk die Heilige Schrift, während die Gegner der Reformation als Gefangene erscheinen. Viele Medaillen mit religiösen Themen beschäftigen sich mit dem Prinzip der Rechtfertigung durch den Glauben. Aufgrund ihrer Doppelseitigkeit ermöglichen sie in besonderer Weise die von den Protestanten bevorzugte theologische Gegenüberstellung von Antithesen wie Sündenfall und Erlösung, Gesetz und Evangelium. Dargestellt wird der kausale Zusammenhang der heilsgeschichtlichen Ereignisfolge des Alten und Neuen Testaments vom Sündenfall bis zum Kreuzestod des Erlösers. So verband der Leipziger Medailenschneider Hans Reinhart 1536 die Motive von Sündenfall und Kreuzigung (*Kat. 410, Abb. 91*). Durch den erläuternden Text wird die nach protestantischer Überzeugung zentrale Bedeutung der Schrift und des Wortes im Sinne des Verweises auf das Evangelium betont. Die ursprünglich dem humanistischen Kontext entstammenden typologischen Medaillen wurden somit zur Formulierung zentraler reformatorischer Anliegen genutzt.

Durch die Reformation wandelte sich der tradierte Bildgebrauch. Bisher populäre Motive wie Heiligendarstellungen, Schutzmantelmadonnen oder Interzessionsbilder wurden von protestantischer Seite teilweise abgelehnt, teilweise modifiziert. Bemerkenswert ist hierbei, dass die Künstler aller Veränderung zum Trotz vielfach an mittelalterliche Bildtraditionen anknüpften<sup>18</sup>. Luther setzte sich für einen pragmatischen, didaktisch ausgerichteten Umgang mit bildlichen Darstellungen ein und akzeptierte sie als »Merkbilder« und Erinnerungshilfen.



90 Vision des Ezechiël,  
Südschleswig, um 1590



91 Medaille mit Sündenfall und Kreuzigung, Vorder- und Rückseite, Hans Reinhard d. Ä., Leipzig, 1536

**ANMERKUNGEN:** – 1 Kolb 1984. – Röckelein 1990. – 2 Vgl. Hölscher 2005. – 3 Scribner 1990. – 4 Strohmaier-Wiederanders 2003, bes. S. 43–51. – Belting 1990, S. 520–522. – Kühne 1993. – Andersson 1981. – Ratschow 1964/1966. – Haebler 1957. – 5 Vgl. Strohmaier-Wiederanders 2003, bes. S. 43–52. – Brückner 2007, S. 14–19. – Kaufmann 2002. – Michalski 1993. – 6 Goldberg/Scheffler 1972, S. 454–455. – 7 LCI 1970, Bd. II, 1970, Sp. 346–352. – Tappolet 1962, S. 99, 149. – 8 LCI 1970, Bd. II, 1970, Sp. 351–352. – 9 Hierzu zusammenfassend Metzger 2002, S. 391. – 10 Metzger 2002, S. 175, datiert das Bild um 1520, womit es eine frühe Formulierung lutherischen Gedankengutes darstellen würde. – 11 Dieter Koeplin in: Ausst. Kat. Nürnberg: Luther 1983, S. 368. – 12 Schuchardt 1851/1871, Bd. I, S. 81. – Vgl. Friedländer/Rosenberg 1989, S. 114. – 13 Vgl. Reinitzer 2006. – 14 Thümmel 2002. – 15 Schulze 2004. – 16 Hübner 2007. – 17 Pohlmann 2008. – 18 Vgl. Stirm 1977.





## Sinnlichkeit und Reglement: Kunst nach den Reformen der katholischen Kirche

Aus einer Münchner Privatsammlung erwarb das Museum 1908 eine prächtige barocke Prozessionsstange (*Kat. 826, Abb. 92*): Auf einem plastisch reich verzierten Tragstab erhebt sich eine von zwei Hermen gestützte Ädikula, die ihrerseits nach oben hin geöffnet zu einer Laterne vermittelt. Während der portalartige Raum die Szene der Verkündigung – den Erzengel Gabriel und die anmutig vor einem Betpult kniende Jungfrau Maria – birgt, schwebt in dem lichten Aufbau die den Heiligen Geist symbolisierende Taube. Ein großer eiserner, aus der Bedachung der Laterne ragender Dorn weist das Gerät als monumentalen Tragleuchter aus. Die Schnitzerei des Schaftes zeigt unter anderem Mehlsack, Mühlrad, Semmel und Bretzel, die das Gerät als Eigentum einer die Müller und Bäcker vereinenden Zunft oder Bruderschaft kennzeichnen.

Ursprünglich besaß die Prozessionsstange ein heute verschollenes Pendant mit der Darstellung der Heimsuchung Mariens. Vermutlich stammt das Paar aus der Mariae Himmelfahrt geweihten Kirche des Karmeliterklosters von Lienz in Osttirol, das nach Aufhebung des Konvents 1785 durch Kaiser Joseph II. an den Franziskanerorden überging. Die der geistlichen Gemeinschaft nahestehenden Eigentümer der großen Kerzenhalter werden damit Bitt- und Dankprozessionen sowie sakramentale Umgänge, das heißt Umzüge mit dem in der Monstranz ausgesetzten eucharistischen Brot, begleitet haben.

### Prozessionswesen und Prozessionsgerät

So sind diese »Wandelstangen« Zeugen einer Frömmigkeitsform, die nach mittelalterlichem Vorbild seit dem späten 16. Jahrhundert sowohl von den besonders um die Seelsorge bemühten Orden der katholischen Kirche als auch vom Säkularklerus vielerorts neu organisiert worden ist. In ihrer prächtigen Gestalt verliehen die bildnerisch gezierten Stäbe dem Ritual Glanz. Durch den genau festgelegten Ort im Zug repräsentierten sie zugleich die Zunft beziehungsweise Bruderschaft und demonstrierten somit deren Stellung innerhalb des städtischen Gemeinwesens.

Die Verwendung von Prozessionsstangen ist seit der Zeit um 1300 belegt, die ältesten erhaltenen Exemplare stammen allerdings erst aus dem Spätmittelalter<sup>1</sup>. Meist entspricht die Anzahl zusammengehöriger Stäbe jener der Kerzenmeister der

<sup>92</sup> Prozessionsstange mit der Darstellung Mariae Verkündigung, Osttirol, um 1720





Zünfte<sup>2</sup>. Das Mühlenhandwerk im niederbayerischen Pfarrkirchen hatte wie die meisten verwandte Berufsstände vereinenden Korporationen zwei dieser Aufgabe verpflichtete Mitglieder. Ihre reich mit Roll- und Beschlagwerk gezierten Stangen entstanden um 1580 (*Kat. 105, Abb. 93*). Über den in zwei Registern mit jeweils sechs Apostelfigürchen bestückten Schäften erscheinen der Gnadenstuhl beziehungsweise die Mondsichelmadonna, umgeben von großen Strahlennimben und reliefierten Rosenkränzen. Den oberen Abschluss der Stäbe bilden Kerzenteller, die von einer aus Eisenblech geformten Krone umgeben sind.

Die Entstehung der Pfarrkirchener Stangen fällt in eine Zeit, in der das Prozessionswesen dort, wo die Bevölkerung oder zumindest Teile davon am alten Glauben festgehalten hatten, wieder forciert wurde. Vielfach formulierte man neue Prozessionsordnungen, so 1570 in Würzburg und 1574 in Ingolstadt<sup>3</sup>. Eine Würzburger Pastoralinstruktion von 1584 zum Beispiel wies die Seelsorger der süddeutschen Diözese an, »dass der uralte, in der Schrift begründete Brauch der Prozession, wo er in Wegfall geraten sei, unbedingt wieder eingeführt werden müsse, weil dadurch der religiöse Sinn des katholischen Volkes stark entfacht werde«<sup>4</sup>.

Über die fromme Übung hinaus wurden die Prozessionen, Wallfahrten, Buß- und Bittgänge, nicht zuletzt als konfessionelle Bekenntnisse betrachtet. Sie sollten dem katholischen Glauben Ausdruck verleihen, und man versuchte damit den Protestanten zu trotzen, die in dieser religiösen Sitte eine »neue papistische Invention« sahen<sup>5</sup>. 1591 beispielsweise führte der gerade zum Fürstbischof von Augsburg geweihte Johann Otto von Gemmingen die viele Jahre in der nun weitgehend von evangelischen Bürgern bewohnten schwäbischen Domstadt unterlassenen Prozessionen demonstrativ wieder ein und setzte sich damit starken Angriffen seiner konfessionellen Gegner aus<sup>6</sup>.

Der Brauch der Prozession war in den ersten Jahrzehnten der Glaubensspaltung zunächst kaum noch gepflegt worden, entwickelte sich jedoch ab Ende des 16. Jahrhunderts zu einem wesentlichen Aspekt der »Demonstratio catholica«, des Erweises der Rechtmäßigkeit des römisch-katholischen Christentums. Auf energische Weise wurde damit der Anspruch auf Rechtgläubigkeit und notwendige Heilsmittlerschaft der vom Papst geführten Kirche vor Augen geführt. Die Wiederbelebung der Tradition gehörte zu den die Sinne ansprechenden Versuchen der Bekehrung von Protestanten. In Niederschlesien etwa, wo sich große Teile der Bevölkerung zur Reformation bekannt hatten, initiierten die Jesuiten die Umgänge nach dem zuversichtlichen Leitspruch »Dieses Jahr heißt es zusehn. Nächstes Jahr stillestehn. Über zwei Jahr mittegehn.«<sup>7</sup> Das bildhafte Gerät, mit dem die meist nach Ständen und Geschlechtern wohlgeord-



neten und vom Klerus angeführten Prozessionszüge ausgestattet wurden, war wesentlicher Bestandteil dieser Art außerliturgischer Frömmigkeit, schenkte ihr Glanz und unterstrich ihren Bekenntnischarakter. Es fungierte als Repräsentant sozialer oder religiöser Gemeinschaften, und ähnlich den gegebenenfalls mitgeführten Reliquiaren oder dem mitgetragenen Altarsakrament besaß es die Aufgabe, die sakrale Prägung der Umzüge zu signalisieren.

94 Ziborium mit Bekrönung, Franz Keßler, München, Gefäß um 1700, Krone frühes 18. Jh.

### Prachtentfaltung um die Eucharistie

Die sakramentale Prozession, bei der man das Allerheiligste in der Monstranz unverhüllt mitführte, war zwar schon vor der Reformation vielerorts verbreitet gewesen, nun aber wurde sie die – oft sogar verordnete – Regel. In zahlreichen Städten Süddeutschlands etwa fanden meist wöchentlich, zumindest jedoch einmal im Monat, sonntags oder donnerstags, Sakramentsprozessionen statt. Überhaupt kam dem eucharistischen Kult innerhalb der kirchlichen Erneuerung hohe Bedeutung zu. Die Verehrung der wirklichen und bleibenden Gegenwart Christi im gewandelten Brot wurde wesentlicher Teil der Repräsentation des alten Glaubens. Sie stellte einen der wichtigsten Aspekte der Abgrenzung zur Sakramentenlehre der Reformatoren dar. Luther lehnte die Vorstellung von der Transsubstantiation, das heißt der Wesensverwandlung von Brot und Wein in Leib und Blut Christi ebenso ab wie die Messopfertheologie. Calvin und Zwingli sahen in der Eucharistie sogar nur ein Erinnerungszeichen.

Hatte man im Mittelalter die konsekrierte Hostie meist in Sakramentshäusern oder Wandschränken aufbewahrt, sprachen sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zahlreiche Reformsynoden dafür aus, dem römischen Beispiel der Deposition des Tabernakels auf dem Hauptaltar zu folgen. Vor allem die französischen

93 Prozessionsstangen des Pfarrkirchener Mühlenhandwerks, Niederbayern, um 1580



96 Kelch mit Patene,  
Hans Jachmann d. J.,  
Breslau, um 1695

97 Strahlenmonstranz,  
Joseph Moye oder  
Johann II. Mißnacht,  
Augsburg, um 1725/30

95 Velum für ein Ziborium,  
süddeutsch, um 1730

Synoden empfahlen, angefangen mit jener von Cambrai 1550, die Aufstellung des Gehäuses für das Allerheiligste »super altare« zu verwirklichen. Dem eucharistischen Schrein gebühre der würdigste und am besten einsehbare Ort im Kirchenraum. Anfang des 17. Jahrhunderts entschieden die Synoden der deutschen Diözesen in gleicher Weise: Erlassen und Visitationen im Ermland 1610 folgten bald auch Bistümer in den Alpenländern, wie Salzburg oder Seckau<sup>8</sup>. Im Barockzeitalter rückte das Sanctissimum auf diese Weise in die Basiszonen der prächtigen neuen Retabel und bildete also das Herzstück vieler Altäre.

Die gesteigerte Wertschätzung der Eucharistie wird auch von der Pracht der Vasa sacra reflektiert, die in größerem Umfang in Auftrag gegeben wurden, nachdem die wirtschaftlichen Depressionen des Dreißigjährigen Krieges überwunden waren. Das am Ausgang des 17. Jahrhunderts vom Münchner Goldschmied Franz Keßler geschaffene Ziborium, ein Gefäß zur Aufbewahrung der konsekrierten Hostien, besticht allein schon durch die Kostbarkeit der verwendeten Materialien, vergoldetes Silber, Bergkristalle, Smaragde und farbige Emails (*Kat. 843, Abb. 94*). Die von Engeln belebten fruchttragenden Weinreben an der Kupa sind symbolischer Hinweis auf die im hier gehüteten Brot verkörperte Realexistenz Christi, der sich im Johannesevangelium selbst als Weinstock bezeichnet. Nicht weniger aufwendig gestaltet ist das um 1730 in Süddeutschland entstandene Velum, ein textiler Behang zur ehrfürchtigen Verhüllung eines Ziboriums (*Kat. 848, Abb. 95*). Die schmückende Stickerei des mit einer kreuzüberhöhten Krone verbundenen Mäntelchens trägt neben dem Christusmonogramm IHS ebenfalls Weintrauben sowie Blütenranken.



Besondere Aufmerksamkeit galt der Gestaltung des Messkelchs. Unter dem Eindruck der Kelchpraxis der Protestanten hatten auch Katholiken zunehmend Forderungen nach der Kelchkommunion erhoben, und das Problem wurde in zahlreichen Diözesen kontrovers diskutiert. Zudem hatte sich vielerorts die Sitte des Ablutionsweines durchgesetzt. Dieser nicht konsekrierte »Spülwein« wurde den Kommunikanten nach dem Genuss der Hostie – meist von niederen Klerikern – gereicht. Die prächtige Gestaltung des Messkelchs diente insofern nicht zuletzt der eindeutigen Kennzeichnung des exklusiv für das Blut Christi bestimmten Gefäßes (*Kat. 709, Abb. 96*)<sup>9</sup>.







98 Ewiglicht-Ampel,  
Johann Friedrich  
Hartmann, Neiße, 1728

Vierorts setzten sich neu gegründete Corpus-Christi-Bruderschaften für die würdevolle und intensive Verehrung des Altarsakraments ein. Nicht selten initiierten sie die Anschaffung prunkvoller Monstranzen. Vermutlich von Johann II. Mißnacht stammt ein solches Schaugefäß, dessen üppiges Schmuckwerk typisch für die Augsburger Goldschmiedekunst ist (*Kat. 844, Abb. 97*). Die getriebenen Bilder der heiligen Salzburger Bischöfe Rupert und Virgil weisen das Ostensorium, das der Aufnahme der konsekrierten Hostie zu ihrer Verehrung und Anbetung dient, als Auftrag aus dem alpenländischen Fürstbistum aus. Der Kontrast von glänzenden vergoldeten Partien und matten silbernen Flächen bezeugt den Sinn des Künstlers für erlesene Materialwirkung. Das Motiv des Putto, der die Velen eines über der hochrechteckigen Hostienkapsel vorspringenden Baldachins rafft, unterstreicht die Funktion des Geräts, die Enthüllung des Allerheiligsten, bildhaft.

Eine nicht weniger kunstfertig gestaltete Treiarbeit ist die 1760 geschaffene Strahlenmonstranz des Danziger Goldschmieds Johann Gottfried Schlaubitz (*Kat. 847, Abb. 284*). Sie vertritt den seit Mitte des 17. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum weit verbreiteten und von den Jesuiten favorisierten Typus der Strahlen- oder Sonnenmonstranz, der den triumphalen Charakter des eucharistischen Kultes repräsentiert und Christus gleichsam zum himmlischen »Sonnenkönig« erklärt<sup>10</sup>.

Dem seit dem hohen Mittelalter vorgeschriebenen Brauch, zum Zeichen der Gegenwart Christi im Tabernakel eine Lampe vor dem Gehäuse ununterbrochen brennen zu lassen, wurde nun durch große, ornamental verzierte Hängeampeln aus teilweise vergoldetem Silber Genüge getan. Das 1614 in Kraft gesetzte Rituale Romanum schrieb vor, mindestens eine Tag und Nacht leuchtende Lampe an diesen Orten im Kirchenraum zu installieren. Ein sprechendes Beispiel ist die 1728 von Johann Friedrich Hartmann im niederschlesischen Neiße gearbeitete Ewiglichtampel (*Kat. 845, Abb. 98*). Ihre Aufgabe bestand, wie bei zahlreichen anderen materiell und künstlerisch aufwendig gestalteten Gerätschaften und Bildern, in der Steigerung von Pracht und Glanz der katholischen Liturgie und ihrer Hülle, des Gotteshauses.

### Marienfrömmigkeit

In der Auseinandersetzung mit dem Protestantismus wurde die marianische Frömmigkeit eine ganz und gar katholische Erscheinung. Das Tridentinische Konzil, das zwischen 1545 und 1563 in vier Sitzungsperioden tagte, stellte einen wichtigen Anstoß zur Aktivierung der Verehrung Mariens dar. Dogmatisch setzte sich im 16. Jahrhundert die seit dem Spätmittelalter etwa bereits von den Franziskanern vertretene, aber unter den Theologen kontrovers diskutierte Lehre von der Unbefleckten Empfängnis durch, das heißt die Anschauung, Maria wäre als einziger Mensch von ihrer Empfängnis im Leib der Mutter an vor dem Makel der Erbsünde bewahrt. Der diesem Gedanken entsprechende Bildtyp der Immaculata conceptio, der Unbefleckten Empfängnis, zeigt die mädchenhafte Jungfrau mit gefalteten Händen auf der von

der teuflischen Schlange umwundenen Weltkugel stehend. Marias Tritt auf das Haupt des Untiers ist die Metapher für die herausragende Stellung der Mutter Jesu im Erlösungswerk, das Gott an den Menschen vollzieht. Ein in Genua Mitte des 18. Jahrhunderts geschaffenes Tonbildwerk, das die Weltkugel in eine von Engeln bewohnte Wolkenbank bettet, vertritt den Bildtyp beispielhaft (*Kat. 881, Abb. 99*). Wie jener der Maria de Victoria, die Darstellung der Madonna, deren Kind die Schlange mit dem Kreuzstab vernichtet, ist er zugleich Ausdruck des gegenreformatorischen Triumphes über Häretiker und Heiden.

Der Fürbitte der Jungfrau schrieb man den Sieg der katholischen Liga über die protestantische Union 1620 am Weißen Berg bei Prag zu, und ihrem Beistand glaubte man den Sieg über die Türken vor Lepanto 1571 zu verdanken. So avancierte Maria auch zum Zeichen des militärischen und konfessionellen Sieges katholischer Herrscherhäuser über ihre Kontrahenten, zur Metapher des Sieges über den Unglauben schlechthin. Noch heute zeugen Mariensäulen in zahlreichen Städten Österreichs und Böhmens von den entsprechenden Intentionen der Habsburger. Das Haus Wittelsbach leitete die Förderung der Marienverehrung, die in der »Inthronisation« Mariens als *Patrona Bavariae* 1615 gipfelte, durch die spektakuläre Wallfahrt Albrechts V. nach Altötting 1572 ein<sup>11</sup>. Im Auftrag dieses Kurfürsten schuf der Münchner Hofmaler Christoph Schwarz das vielgerühmte Altarbild für das Jesuitengymnasium in der Residenzstadt an der Isar, das Maria in der Wolken- glorie und als liebeliche Mittlerin ins Himmelreich vorstellt (*Kat. 234, Abb. 261*).

Der Rosenkranz avancierte endgültig zum katholischen Volksgebet. Auftrieb bekam diese Frömmigkeitsform durch die Einführung des Rosenkranzfestes 1572 durch Papst Pius V. Er hatte den Sieg der »Heiligen Liga«, eines Militärbündnisses zwischen Heiligem Stuhl, spanischer Krone, Venedig und Genua, über die Türken in der Seeschlacht von Lepanto den Wirkungen des Rosenkranzgebetes und der daraus resultierenden Fürsprache der Gottesmutter zugeschrieben. Sein Nachfolger Papst Gregor XIII. ordnete 1573 den ersten Oktobersonntag als Tag des Rosenkranzfestes an. Es sollte fortan in all jenen Kirchen gefeiert werden, die eine Maria geweihte Kapelle oder einen entsprechenden Altar beherbergten. In der Folge entstanden vielerorts diesem Patrozinium gewidmete Altäre mit entsprechendem Bildschmuck, wie etwa das Retabel aus der in Cusiano ansässigen Werkstatt der Brüder Cristoforo und Giandomenico Bezzi (*Kat. 247, Abb. 273*).

Exemplarisch verdeutlicht es mit seiner Szenenfolge aus dem Leben Christi und Mariens eine wesentliche Forderung,

99 *Maria Immaculata*,  
Genua, Mitte 18. Jh.





100 Röcklein für die Figur eines Jesusknaben, deutsch, 18. Jh.



die das Konzil von Trient an das Bild stellte: Die heiligen Bilder sollten die Heilsgeschichte erzählen und die Glaubensgeheimnisse in Erinnerung rufen. Das im Dezember 1563 verabschiedete Dekret über die Heiligen-, Reliquien- und Bilderverehrung reagierte auf die Bildkritik der Reformatoren ebenso wie auf die innerkatholische Diskussion. Es deklarierte die Bilder Christi, Mariens und der Heiligen uneingeschränkt als nützlich und verehrungswürdig. Wie bereits von früheren Konzilien wurde der Glaube an eine den Bildern innewohnende Mittlerschaft göttlicher Kraft strikt abgelehnt. Als didaktische Instrumente und anschauliche Medien der Glaubensverkündigung sollten sie belehren, eine angemessene religiöse Haltung erzeugen helfen, zu Nachahmung der vor Augen gestellten Vorbilder und tugendhafter Lebensführung anhalten<sup>12</sup>. Gleichzeitig verbot man »ungewohnte« Bilder und verfügte die kirchliche Kontrolle, damit die Bildwerke und Gemälde nicht Quelle unsittlicher Gedanken würden und zu sündhafter Sinnlichkeit verführten.

Mit der Reaktivierung des Bildkultes waren auch neue Präsentationsformen verbunden. Ältere Gnadenbilder wurden in prächtige moderne Retabelgebäude integriert und somit ästhetisch aufgewertet und inszeniert. Die schon im Mittelalter verbreitete Sitte, besonders verehrte Bildwerke mit Gewändern und Schmuck zu bekleiden, griff man wieder auf. Das seidene, mit Stickerei aus Metallfäden und Pailletten verzierte Mäntelchen, mit dem man eine kleine Figur des Jesusknaben umhüllte, ist ein Beispiel dieser Praxis (*Kat. 849, Abb. 100*)<sup>13</sup>.

Überall dort, wo die Reformation Anhänger gefunden hatte, wurde die Verehrung von Heiligen und Reliquien ein wesentlicher Punkt der Auseinandersetzung zwischen den Konfessionen. Wiederbelebung und Reformierung des Heiligenkultes gingen vor allem von den Orden aus. Er war Teil der Demonstration der Rechtgläubigkeit und wurde bewusst zur Abgrenzung von den Protestanten eingesetzt.

### Heiligenverehrung und Reliquienkult

Mit der Reform des Heiligenkalenders auf dem Trienter Konzil lief die Aufwertung zahlreicher bisher nur lokal verehrter Heiliger sowie die Kanonisierung neuer Heiliger einher, deren Ziel es war, das Profil der Gegenreformation zu schärfen. Der Kult um Joseph, den Nährvater Christi, beispielsweise war zwar schon im Spätmittelalter von den Bettelorden initiiert worden, doch erst die Förderung durch die Habsburger verlieh ihm nun universales Gewicht. Kaiser Ferdinand II. war 1620 mit einem Bild des Heiligen in die Schlacht gegen die Protestanten am Weißen Berg gezogen und hatte gesiegt. Im Folgejahr wurde Joseph in den römischen Festkalender aufgenommen und sein Gedenktag im Habsburgerreich zum Feiertag erklärt; Rom



dehnte diese Regelung 1670 auf die gesamte Kirche aus<sup>14</sup>. Die von einer Prozessionsstange aus der Karmeliterkirche von (Bad) Neustadt an der Saale stammende Figur des Königshofener Bildschnitzers Johann Joseph Kessler dokumentiert den neuen, hohen Stellenwert des Heiligen in der himmlischen Hierarchie und als vom Kaisertum favorisierten Beschützer des Reichs in der Barockzeit (*Kat. 884, Abb. 101*).

Innerhalb der Engelverehrung – im 16. Jahrhundert setzte sich etwa das dann 1608 päpstlich bestätigte Schutzengelfest durch – spielte der Erzengel Michael eine herausragende Rolle. Der himmlische Streiter wurde zu einer der Symbolfiguren der Gegenreformation. Zahlreich sind die Darstellungen des geflügelten

Kämpfers, der mit dem Flammenschwert oder der Speerlanze bewaffnet erscheint und meist im Waffenrock und antikisierender Rüstung auftritt. Die nach einem Modell von Lorenzo Vaccaro von einem neapolitanischen Goldschmied gefertigte Figur zeigt ihn im Triumph über den Satan in menschlicher Gestalt (*Kat. 689, Abb. 102*). Eine anonyme oberbayerische Skulptur des 18. Jahrhunderts stellt ihn als Bezwingler eines fabelhaften Mischwesens mit Fledermausflügeln, Krallen und spitzen Ohren dar (*Kat. 831, Abb. 103*). Dem Bildmotiv des Kampfs mit dem Teufel wohnte nicht zuletzt eine über die Erzählung der biblischen Begebenheit hinausreichende Bedeutung inne: der Triumph der römischen Kirche und damit der Wahrheit über die protestantischen Irrlehren. Nicht von ungefähr schmückt es daher in Gestalt einer 1588 von Hubert Gerhard gegossenen Bronze die Fassade der Münchner Jesuitenkirche St. Michael, des Zentrums der Gegenreformation in Bayern.

Die Heiligsprechung des im 14. Jahrhundert in der Moldau ertränkten Kanonikers Johannes von Nepomuk, des populären böhmischen Brückenpatrons, wurde erst unter dem Prager Erzbischof Ernst Adalbert von Harrach im 16. Jahrhundert eingeleitet. Unterstützt von Kaiser Leopold I. erfolgte die Seligsprechung des zum himmlischen Schutzherrn des Beichtgeheimnisses erhobenen Märtyrers 1721. 1729 erhielt der Märtyrer den Status des Heiligen. Mit seiner von den Jesuiten besonders forcierten Verehrung verfolgte man in Böhmen zwangsläufig das Ziel, das hohe Ansehen des Reformators Jan Hus zu entkräften. Darüber hinaus ging es um die Stärkung des Sakraments der Buße im Bewusstsein der Gläubigen. 1733 verfügte Karl VI. die Aufstellung eines prächtigen silbernen Reliquienaltares für den neuen Heiligen im Prager Veitsdom. Bald entstanden auch zahlreiche Brückenfiguren, Gemälde und Skulpturen, die Johann von Nepomuk ins Bild setzten. Der

**101** Hl. Joseph mit dem Jesuskind von einer Prozessionsstange, Johann Joseph Kessler, Königshofen, 1755

**102** Erzengel Michael im Kampf mit Luzifer, neapolitanischer Goldschmied nach einem Modell Lorenzo Vaccaros, Neapel, Ende 17. Jh.







Modello für eine Brückenstatue, den Ignaz Günther um 1768 schnitzte, zeigt den Kleriker mit Birett, in Talar, Rochett und Almuzium, den Blick andächtig auf einen mit beiden Händen vor den Leib gehaltenen, jetzt verlorenen Kruzifix gerichtet (*Kat. 887, Abb. 104*).

Auch der Kult der heiligen Notburga, einer bereits im Mittelalter in Tirol verehrten Jungfrau, wurde erst 1625 offiziell gestattet. Das meist – wie von Christian Jorhan d. Ä. – mit Broten und einer in die Luft geworfenen Sichel dargestellte Mädchen war als Patronin der Dienstmägde und Knechte in weiten Teilen des Volkes beliebt



(Kat. 697, Abb. 105). Nachdem man seine sterblichen Überreste 1718 exhumiert hatte, erlaubte der Bischof von Brixen 1735 die Anfertigung einer Ganzkörperreliquie aus dem Skelett. Im Hochaltarretabel der Kirche von Eben am Achensee fand dieses Heiltum einen exponierten Platz. Der von hier in den gesamten Alpenraum ausstrahlende Kult um die Heilige veranschaulicht die wiedererlangte Bedeutung der Reliquie im Leben der Kirche.

Zwar hatte der Reliquienkult in den Jahrzehnten nach der Kirchenspaltung zunächst stark an Zugkraft verloren, die neuen und jene Orden, die die katholische Reform wesentlich mittrugen – Jesuiten, Kapuziner und Theatiner, aber auch Franziskaner und Karmeliter – verhalfen ihm jedoch bald zu neuem Gewicht. Eine wichtige Rolle spielte die Wiederentdeckung der römischen Katakomben 1578 und die folgende Welle der Übertragung von Märtyrergebeinen in Klöster

und Stifte des süddeutschen und des Alpenraums<sup>15</sup>. Mit der einsetzenden religiösen Begeisterung war nicht zuletzt die bewusste »Demonstratio catholica« verbunden, die Signalisierung des Wahrheits- und Absolutheitsanspruchs der römisch-katholischen Kirche<sup>16</sup>.

Ein heute leeres Reliquiendepositorium aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vertritt die verbreitete Darbietungsform heiliger Überreste in einem verglasten Kasten (Kat. 696, Abb. 106). Der aus vergoldeter Rocailleschnitzerei und leuchtend farbig gefassten floralen Elementen sowie Engelfiguren bestehende Rahmen täuscht die Kombination von Goldschmiedearbeit und kostbarem Porzellan vor. Er barg ein Arrangement aus Reliquien, Silberdraht, Wachs und künstlichen Steinen. Solche auch als »Kastenbilder« bekannte Tafelreliquiare entstanden meist in Nonnenklöstern und bildeten gemeinsam mit passenden Leuchtern den Festschmuck von Altären<sup>17</sup>. Hier waren sie sichtbarer Ausdruck der an die Kirche gebundenen Vermittlung des Heils. Das im Dezember 1563 von den Konzilsvätern in Trient verabschiedete Dekret »Über die Anrufung, die Verehrung und die Reliquien der Heiligen und über die heiligen Bilder« hatte keinen Zweifel daran gelassen, dass Reliquien hoch zu schätzen sind. Zwar besäßen die Heiltümer keine eigene Kraft, wenn die ihnen entgegen gebrachte Ehrerbietung jedoch auf den Lobpreis Gottes ziele, verleihe der Allmächtige dem so gesonnenen Menschen »multa benefica«, viele Wohltaten. So war die prachtvolle Präsentation demonstrative Erwiderung auf die vom Konzil strikt abgelehnte Lehre der Protestanten, die Verehrung von Reliquien sei nutzlos<sup>18</sup>. Andererseits wurde jeglichem Missbrauch und Aberglauben theologisch vorgebaut. In den vom Mailänder Erzbischof Karl Borromäus 1576 erlassenen

104 Hl. Johannes von Nepomuk, Ignaz Günther, München, um 1768





**105** Hl. Notburga,  
Christian Jorhan d. Ä.,  
Landshut, um 1775/80

**106** Rahmen eines  
Reliquiendepositoriums,  
wohl München,  
um 1760/70

Anweisungen zum Bau und der Ausstattung von Kirchen, die sich in der 1591 in München in Latein und Deutsch erschienenen Schrift »Ornatus ecclesiasticus« widerspiegeln, waren wichtige Richtlinien zum Umgang mit Reliquien niedergelegt. Dort wird die Verwahrung von Depositorien außerhalb der liturgischen Verwendung in Armarien, gesicherten Wandschränken, oder aber in der Sakristei empfohlen. Nur an bestimmten Tagen, wenigstens aber einmal jährlich sollen sie den Gläubigen bei brennenden Kerzen gezeigt werden. Die Anweisung, in diesem Zusammenhang ein »Gedechtnuß« zu halten, das heißt eine liturgische Feier zu zelebrieren, zielte unter anderem darauf ab, individuelle, von der Kirche nicht tolerierte Praktiken zurückzudrängen. Schließlich wird der Klerus angewiesen, Dokumente zur Echtheit der heiligen Überreste gut zu verwahren und Völlerei wie Trinkgelage, die sich gelegentlich an Heiltumsweisungen angeschlossen hatten, zu unterbinden.

Reformerisches Reglement verband sich also auch auf dem Gebiet der Präsentation und Verehrung der leiblichen Reste der Heiligen mit dem bewussten Einsatz der auf die Überzeugungskraft der Sinne zielenden Mittel. Gemeinsam mit der eucharistischen Frömmigkeit, einem modifizierten Marien- und Heiligenkult sowie der offensiven Bildpraxis wurde der auf diese Weise erneuerte Reliquienkult zum Inbegriff des Katholizismus der Frühen Neuzeit<sup>19</sup>.

---

**ANMERKUNGEN:** – **1** Finkenstaedt: Zünfte 1968. – Finkenstaedt: Kerzen 1968, S. 107–111. – Kammel 1993. – **2** Finkenstaedt: Zünfte 1968, S. 25. – **3** Finkenstaedt: Kerzen 1968, S. 113. – **4** Veit/Lenhart 1956, S. 175. – **5** Veit/Lenhart 1956, S. 174. – **6** Hoeynck 1889, S. 182. – **7** Zit. nach Goldstein 1974, S. 289. – **8** Nussbaum 1979, S. 442–446. – **9** Veit/Lenhart 1956, S. 103–109. – **10** Noppenberger 1958, S. 19–24, 29. – **11** Hüttl 1985, S. 96–112. – **12** Jedin 1966, S. 495. – Göttler 1990, S. 265–269. – **13** Ganz/Henkel: Kultbilder 2004, S. 28–32. – Vgl. Freitag 2004. – Pfister 2004. – Henkel 2004, S. 42–51. – **14** Ausst. Kat. Nürnberg: Pracht 1998, S. 302–311. – **15** Achermann 1981. – Angenendt 1994, S. 250–251. – Legner 1995, S. 302–304. – **16** Veit/Lenhart 1956, S. 59. – **17** Legner 1995, S. 305, 309. – **18** Schommers 1993, S. 27–29. – **19** Vgl. Reinhard 1983.





## Fokus 2

# Bildpropaganda und Satire zur Zeit der Reformation

Als Martin Luther mit seinen reformatorischen Vorstellungen an die Öffentlichkeit trat, wurden seine Ideen sehr schnell im Druck verbreitet und mit Bildern illustriert, die das Interesse der Käufer an diesen Druckerzeugnissen wecken sollten<sup>1</sup>. Mit Blick auf die Vermittlung seiner Lehren wählte Luther das Prinzip der Antithese, einer Gegenüberstellung von Gut und Böse oder Richtig und Falsch; Polemik verdeutlichte seine antithetischen Aussagen und verstärkte ihre Schlagkraft gerade in Flugschriften<sup>2</sup>. Innerhalb kurzer Zeit verschärfen sich die Auseinandersetzungen mit der Römischen Kirche in Wort und Bild und erreichten eine ätzende Schärfe. Diese wurde zwar nicht von allen gebilligt, doch forderte Luther seine Anhänger auf, in ihrer Spottlust nicht nachzulassen: »Es meynen wol etliche, man solle nun auffhören, das Babstum und Geistlichen stand zu spotten. [...] Mit denen halt ichs nicht [...]. Drumb, lieben Freund, laßt vns auch auffs neuw wider anfahen, schreiben, tichten, reimen, singen, malen vnnd zeigen das edle Götzengschlecht, wie sie verdienet vnnd werdt sind. Vnselig sey, der hie faul ist«<sup>3</sup>.

Schrift und Bild für Propagandazwecke zu instrumentalisieren, war nicht neu. Schon Kaiser Maximilian hatte zur Verbreitung seines Ruhmes Humanisten als Autoren, Künstler als Illustratoren und Drucker als Verleger gewonnen<sup>4</sup>. Diese Personengruppen, deren Zusammenarbeit sich unter Maximilian bewährt hatte, fanden nach dem Tode des Kaisers in der Lutherpropaganda ein neues Betätigungsfeld. Den Verlegern kam nun eine Schlüsselstellung zu, da sie die Auswahl der Autoren trafen und entschieden, was gedruckt wurde. Sie suchten die Illustratoren aus und gaben ihnen die Themen vor. Von Holzstöcken gedruckte Bilder waren seit dem 15. Jahrhundert in Deutschland bekannt, satirische und polemische Holzschnittbilder fanden jedoch erst in der Auseinandersetzung um die Reform der Kirche in größerem Maße Verbreitung<sup>5</sup>.

### Die Kritik der Humanisten an den Missständen in der Kirche

Anfänglich bezogen die Humanisten nicht eindeutig für Luther Stellung, und besonders Erasmus von Rotterdam, der wegen seiner herausragenden Bildung höchstes Ansehen genoss, versuchte zwischen den Parteien zu vermitteln. In vielem vertraten Luther und Erasmus gleiche Ansichten: Beide betonten die Bedeutung



107 Papstesel und Mönchskalbs, Lucas Cranach d. Ä., Holzschnitt aus: Martin Luther, Philipp Melanchthon: Deutung der zwei gewlichen Figuren Bapstesels zu Rom und Munchskalbs zu freyberg in Meyssen funden, Wittenberg, 1523

der Heiligen Schrift, also des Wortes, als Grundlage des Glaubens, übten heftige Kritik an den Missständen in der Römischen Kirche und sahen im Leben der frühchristlichen Gemeinden ein Vorbild für die Kirche der Gegenwart. Auch verurteilten beide den gottlosen Formalismus der Scholastik. Doch anders als Luther strebte Erasmus Veränderungen unter Bewahrung der Einheit der Kirche an. Seine von Luther abweichenden Vorstellungen fasste er so zusammen: »Was ich maßvoll und für bestimmte Fälle gesagt habe, hat Luther maßlos verallgemeinert«<sup>6</sup>. Wiederholt und in aller Deutlichkeit distanzierte sich Erasmus von Luthers Thesen, nicht aber von seinen Zielen.

Gleichwohl vermuteten die Vertreter der Römischen Kirche, Erasmus habe in anonymen Drucken für Luther Partei ergriffen, während Anhänger Luthers glaubten, den niederländischen Humanisten als heimlichen Autor von Schriften zur Verteidigung der alten Kirche und des Papstes enttarnen zu können. Als einer der ersten stellte sich der Dominikanermönch Johannes Eck, Professor der Theologie in Ingolstadt, öffentlich gegen Luther. Als er nicht nur Luther sondern auch Erasmus von Rotterdam angriff und außerdem behauptete, nur einige ungebildete Kanoniker gehörten zu Luthers Anhängern, führte das zur Solidarisierung der deutschen Humanisten, die sich besonders in Erfurt und Wittenberg, Nürnberg und Augsburg zusammengefunden hatten. Bald nach 1520 nahmen sie offensiv Partei für Luthers Lehre wie auch für seine Person und gaben seine Gegner mit Spott und Hohn der Lächerlichkeit preis. Eck wurde alsbald zur »Zielscheibe boshafter Wortgeschosse«<sup>7</sup>.





## Antipapstliche Propaganda

Organisator und Koordinator antipapstlicher Propaganda in Deutschland war der Ritter Ulrich von Hutten, der zwar über solide Lateinkenntnisse verfügte, aber aufgrund seiner adeligen Herkunft und seines aufbrausenden Charakters nicht dem Idealbild eines Humanisten entsprach. Während eines Aufenthalts in Italien hatte von Hutten in der Römischen Kurie die hauptsächliche Ursache für die Missstände innerhalb der Kirche erkannt. Später in Augsburg nahmen ihn die Humanisten freundschaftlich auf und Konrad Peutinger konnte Kaiser Maximilian I. dazu bewegen, Ulrich von Hutten 1517 zum »poeta laureatus« zu krönen.

Von Hutten veröffentlichte seine polemischen Angriffe gegen den Papst und die Römische Kirche unabhängig von Luther. Zwar waren die Adressaten ihrer Schriften dieselben, doch ging es von Hutten vorrangig darum, den bestimmenden Einfluss der Römischen Kurie auf die deutsche Politik zurückzudrängen. Mit vollem Recht konnte er von sich sagen: »Ein Luthericus bin ich nicht, aber dem gottlosen Rom bin ich noch feindlicher gesinnt als Luther«<sup>8</sup>. Mit von Hutten beginnt die moderne Publizistik in Wort und Bild, seine heftigen Angriffe setzte er gezielt ein, seine fiktiven Dialoge wurden richtungweisend für die Polemik der Reformationspropaganda, und seine Stärke war die humanistische Rhetorik<sup>9</sup>. Gerne hätten es die Kirchenkritiker gesehen, wenn Ulrich von Hutten und der sprachgewaltige Martin Luther gemeinsam

108 Spottbild auf Luthers Gegner, unbekannter Künstler, um 1521, Holzschnitt und Typendruck, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, HB 15079

gegen die Vormacht der Kirche gestritten, die christliche Freiheit errungen, die Macht des Geistes etabliert und so das »deutsche Vaterland« von der Bevormundung durch Rom befreit hätten<sup>10</sup>.

Als im Sommer 1520 die Römische Kurie in einer feierlichen Bulle insgesamt 41 Sätze in Luthers Schriften beanstandete und ihn zur Rücknahme seiner Aussagen aufforderte, konnte er sich der Solidarität seiner Anhänger sicher sein und verbrannte die Bulle unbeeindruckt von der Androhung der Exkommunikation. Das öffentliche Interesse war daher groß, als der soeben gewählte Kaiser Karl V. seinen ersten Reichstag 1521 nach Worms einberief, um hier Luther zur Reformation zu befragen und den Widerruf seiner von Rom abgelehnten Sätze zu hören. Die Zeit der Verhandlungen innerhalb und vor allem auch außerhalb des Reichstages nutzten Luthers Anhänger für eine umfangreiche Propaganda in Wort und Bild. Diese Schriften hielten sich nicht mit theologischen Interpretationen auf, sondern inszenierten sehr schnell aktuelle Ereignisse, kommentierten einseitig und zugespitzt und verunglimpften Luthers Gegner ebenso plakativ wie wirkungsvoll.

Die Behandlung der »causa Lutheri« auf dem Wormser Reichstag berührte nun nicht mehr allein kirchliche, sondern auch obrigkeitliche Fragen, und da Luther seine Schriften nicht widerrief, verurteilte ihn der Kaiser sowohl als Ketzer wie auch als Aufrührer, belegte ihn als Konsequenz des päpstlichen Bannes mit der Reichsacht und verhängte die Zensur über seine Schriften. Als unmittelbar nach der Ächtung Luthers am 29. Mai 1521 in Worms seine Bücher und Bilder öffentlich verbrannt wurden, sahen die Humanisten darin eine Unterdrückung wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit seiner Lehre. Umfang und Form der lutherischen Propaganda hatten jedoch bereits eine derart starke Eigendynamik entwickelt, dass die Zahl der bebilderten satirischen Streitschriften noch anstieg<sup>11</sup>. Zahlreiche Drucke erschienen jetzt anonym und ohne Druckervermerk, um so das kaiserliche Druckverbot zu umgehen. In diesen Schriften griffen die Verteidiger Luthers immer wieder dieselben Gegner an, die sie mit negativen Eigenschaften von Tieren belegten und tierköpfig darstellten. Ein nur in einem Exemplar erhaltener Holzschnitt aus dem Jahre 1521 führt sie exemplarisch vor (*Abb. 108*)<sup>12</sup>. Vierzeiler charakterisieren die Dargestellten in aller Schärfe. Der löwenköpfige Medici-Papst Leo X. reicht dem Ingolstädter Theologieprofessor Johannes Eck mit Schweinekopf eine Münze und stellt ihm für seine Angriffe auf Luther einen Kardinalshut in Aussicht, wie der Text berichtet. Der Schweinekopf spielt auf den Namen Eck an: Mit Eckern, also Eicheln und Bucheckern, fütterte man die Schweine. Neben Eck steht Jakob Lemp aus Tübingen mit Hundekopf und abgenagtem Knochen in der Hand: ein böser Christ, der wie ein Hund wütet und bellt. Lemp hatte die Lehrsätze seines Schülers Johann Eck unterschrieben. Warum man ihm so übel mitspielte, lässt sich nicht sagen, da er keine Schriften hinterließ<sup>13</sup>. Hinter dem Papst erscheint Hieronymus Emser aus Leipzig mit dem Kopf eines Ziegenbocks. Von Emser, der hier mit dem Wappentier seiner Familie gleichgesetzt wird, heißt es, er stinke, sei unkeusch und seine Theologie sei



»Bocksteitzlerey«. Da er die streitenden Parteien aussöhnen wollte, zog er Luthers Zorn auf sich, der ihn mit »Bock Emser« anredete. Den Schluss macht der Franziskaner Thomas Murner aus Straßburg mit dem Kopf eines Katers, der gerade eine Maus verschlingt. Nach dem Wörterbuch der Brüder Grimm heißen Katzen und Kater wegen des murrenden Tons, den sie von sich geben, Murner<sup>14</sup>. Thomas Murner verfolgte vielfältige wissenschaftliche Interessen und wurde bereits 1505, wie später Ulrich von Hutten, zum »poeta laureatus« gekrönt. 1520 griff er bissig und streitsüchtig in die Auseinandersetzungen um die Reformation ein. Kompromisslos trat er, ähnlich wie Erasmus von Rotterdam, für eine Reform innerhalb der Römischen Kirche ein. Luthers Lehre, die zum Zusammenbruch der gesellschaftlichen Ordnung führen müsse, geißelte er als ketzerisch und aufrührerisch.

Die tierköpfigen Vertreter der Römischen Kirche erscheinen erneut auf einem 1524 gedruckten Holzschnitt mit dem Titel »Triumphus veritati«, Sieg der Wahrheit, mit einem erläuternden Text in 2034 Verszeilen (*Kat. 424, Abb. 109*). Heinrich Freiermut, geboren auf dem Sand bei Nürnberg und bei Zürich lebend, erscheint als Autor. Der Verfasser hat sich den vermutlich erfundenen Familiennamen Freiermut wohl als Bekenntnis zu reformatorischer Freiheit gegeben. Der »Triumphus veritatis« mit dem Siegeszug Christi lehnt sich an den antiken Triumphzug eines siegreichen Feldherrn an, der Gefangene und Beute mit sich führt; gleichzeitig denkt man an die Schilderung des Einzugs Jesu in Jerusalem. Unter einem Triumphbogen erwartet den Zug das »gemeine Volk« mit Palmzweigen in den Händen; Trompete blasende Engel auf dem Bogen verkünden seine Ankunft. Junge Männer breiten auf der Straße ihre Gewänder aus, und Kinder streuen Blumen auf den Weg. Inschriften

109 *Triumphus Veritatis* (Sieg der Wahrheit), Titelholzschnitt einer gleichnamigen Flugschrift, unbekannter Künstler, 1524



nennen die einzelnen Gruppen, die den Triumphzug bilden: Propheten und Patriarchen, unter denen der gehörnte Moses zu erkennen ist, führen den Zug an; Apostel tragen und begleiten einen gotischen Reliquienschrein, bezeichnet als Grab der Heiligen Schrift. 500 Jahre, so erklärt der beigegebene Text, war diese begraben, bis sie Luther, der von Christus gesandte Prophet und Verkünder der wahren christlichen Lehre, auferweckt habe. In voller Rüstung zu Pferde flankiert der ein Jahr zuvor, 1523, verstorbene Ulrich von Hutten Propheten, Patriarchen und Apostel. Eine an den Pferdeschweif gebundene Kette umschließt die Vertreter und Verteidiger der Römischen Kirche, auf deren unmittelbar bevorstehenden Untergang mehrere Details verweisen: Dem Papst rutscht die Tiara vom Kopf, sein Kreuzesstab zerbricht; der Bischof verliert seine Mitra, und aus der Krümmung seines Stabes ist bereits ein Stück herausgebrochen. Den Vertretern der Amtskirche folgen ihre bereits bekannten tierköpfigen Verteidiger, zu denen sich noch der Konstanzer Generalvikar Johann Fabri mit Hammer und Blasebalg<sup>15</sup>, Augustin von Alvelde als Esel<sup>16</sup> und Jakob von Hoogstraeten<sup>17</sup> als Rattenkönig gesellen.

Die letzte Gruppe verkörpert den Triumph Christi. Christus thront auf einem bekränzten Siegeswagen, vor den die vier Evangelistensymbole gespannt sind. Luther und Andreas Bodenstein von Karlstadt begleiten den Wagen, und Posaunen blasende Engel halten eine Tafel mit einem Vers aus dem Evangelium des Johannes: »Ego sum via, veritas et vita« (»Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben«). Märtyrer mit Palmzweigen beschließen den Zug. Das Blatt betont die herausragende Bedeutung der Heiligen Schrift, die in dem lutherischen Bekenntnis »Verbum Domini manet in aeternum« (»Gottes Wort bleibt in Ewigkeit«) zum Ausdruck kommt.

### Antilutherische Propaganda

Als einer der Gegner Luthers wurde insbesondere Thomas Murner in Streitschriften persönlich verunglimpft<sup>18</sup>. Matthaeus Gnidius bezeichnet Murner schon im Titel eines 1521 gedruckten, äußerst tendenziellen Pamphlets als Leviathan, Geldnarr, Gänseprediger, Schönhänschen und Schmutzkolb (*Kat. 419, Abb. 110*). Der beigegefügte Titelholzschnitt verhöhnt den katzenköpfigen Murner in der Mönchskutte als bössartigen, Feuer und Schwefel speienden Drachen, der eine auf Triebhaftigkeit verweisende Unterhose in seinen Tatzen hält. Über ihm steht frontal in ganzer Figur Luther als Triumphator über das Böse, fest und unverrückbar, mit einer großen Bibel



110 Titelholzschnitt zu: Matthaeus Gnidius: *Dialogi Murnarus Leviathan Vulgo dictus Geltnar...*, Straßburg: Johann Schott, 1521



Den halt ich für ein weisen man  
 Der zu zeit auch nerfsen kan  
 Vnd kan ein katz sein mit geferden  
 Das er ein mensch mög wider werden.



111 Titelholzschnitt zu:  
 Thomas Murner: Von dem  
 großen Lutherischen Narren  
 wie ihn doctor Murner  
 beschworen hat, Straßburg:  
 Johannes Grüninger, 1522

in Händen<sup>19</sup>. Die Kombination der Figuren erinnert an das Weib der Apokalypse, das den Drachen zertritt. In ähnlicher Weise wird Murner an anderer Stelle in Reimen diffamiert: »Sein gesell Murnar hat klein gewin / Ist kummen gar bey nach von sin / Als er wolt straffen Luthers schrift / Ward er zur katzen vnd speiwet giff / Gleich wie der drach Leuiathan / Sein bschisszne bruch [Unterhose] tregt er auch an«<sup>20</sup>.

Schon in den Jahren vor Luthers Auftreten hatte Murner in der Satire »Narrenbeschwörung« die Verhältnisse seiner Zeit angeprangert, worauf seine Gegner mit der Verunglimpfung seines Namens als »Murr Narr« reagierten. Murner war der einzige engagierte Verteidiger der Römischen Kirche, der die Angriffe der Gegenseite mit gleicher Waffe parierte und dessen Illustrationen denjenigen seiner Feinde an bissiger Ironie nicht nachstehen. Seine 1522 in Straßburg bei Johann Grüninger verlegte satirische Schrift »Von dem grossen Lutherischen Narren«

fiel sogleich unter die Zensur (*Kat. 420, Abb. 111*). Mit überraschender Selbstironie nutzte Murner die eingeführte Kater-Darstellung, und auch der Titel des Traktates spielt auf den von seinen Gegnern verächtlich gebrauchten Namen »Murr Narr« an. Auf dem Titelbild kniet die Katze Murner im Franziskanerhabit auf dem Bauch des am Boden liegenden Luther mit Narrenkappe und würgt ihn, so dass der Reformator kleine Narren erbrechen muss: Narreteien sind die Worte, die Luthers Mund verlassen.

Bereits 1520 erschien ein »caput Lutheranorum praedicabilium« überschriebener Einblattholzschnitt, der Luther mit einem Narren gleichsetzt und dessen gereimter Text die Anhänger Luthers verspottet (*Abb. 112*)<sup>21</sup>. In ein quadratisches gerahmtes Bild ist, an eine Medaille erinnernd, der Kopf Luthers mit Barett eingefügt, umschwirrt von Hornissen, die den wirren Schwärmer kennzeichnen. Dem beigefügten lateinischen Text zufolge erscheint Luther nur auf den ersten Blick verehrungswürdig. Eine kopfstehend gedruckte Zeile fordert den Leser auf, das Blatt zu drehen, wodurch Luther sich in einen Narren mit Narrenkappe verwandelt und die klugen Sentenzen zu Narreteien werden.

Wohl als erster hat Hans Reinhart in Leipzig das Motiv dieses antilutherischen Flugblattes aufgegriffen und 1544 eine prolutherische Spottmedaille geschaffen, die Luthers Kopf durch einen Kardinalskopf ersetzt (*Kat. 417, Abb. 113*). Reinharts Medaille steht am Anfang mehrerer gleichartiger Kehrmedaillen mit einem Kardinal-Narren-Kopf auf der einen und einem Papst-Teufel-Kopf auf der anderen Seite

(Kat. 417, Abb. 114)<sup>22</sup>. Das Motiv des Teufelspapstes verbildlicht Luthers Gleichsetzung des katholischen Oberhauptes mit dem teuflischen Antichristen. Derartige Spottmedaillen finden sich auch als Abdrücke oder Applikationen auf Tonkrügen<sup>23</sup>. Sie greifen jedoch nicht mehr bestimmte Personen an, sondern diffamieren Papst und Kardinal als die höchsten Würdenträger der katholischen Kirche.

## Hinweise auf das bevorstehende Ende der Welt

Auf gänzlich anderen Vorstellungen gründet das von Philipp Melanchthon im Auftrag Martin Luthers verfasste und von Lucas Cranach illustrierte Pamphlet »Deutung der zwei grewlichen Figuren Bapstesels zu Rom und Munchskalbs zu freyberg in Meyssen funden«, veröffentlicht 1523 von Johann Rhau-Grunenberg in Wittenberg (Kat. 422, Abb. 107). Aus biblischen Prophezeiungen hatte man das unmittelbar bevorstehende Ende der Welt errechnet<sup>24</sup>. Die Evangelien sprechen davon, dass dieses sich durch Zeichen ankündigen werde. Als ein derartiges Zeichen verstand man das Erscheinen Martin Luthers und damit die Wiedergeburt der zwar kleinen und bedrängten, jedoch als wahr geltenden Kirche. Luther selbst ging nicht davon aus, dass die Reformation am Anfang eines neuen Zeitalters stehe. Vielmehr glaubte er, sie sei Zeichen göttlicher Gnade, die eine verwirnte Geschichte der Kirche zu einem guten Ende führe. Die auf die Endzeit verweisenden göttlichen Zeichen nahm Luther sehr ernst und ließ 1522 in Augsburg seine Schrift »Ain Christlyche vnd vast Wolgegründete beweyzung von dem lungsten tag, vnd von seinen zaichen das er auch nit verr [fern] meer sein mag« drucken<sup>25</sup>.

Man beachtete und interpretierte Himmelerrscheinungen<sup>26</sup> und deutete es als göttliches Zeichen, wenn die Natur, etwa bei Missgeburten von Mensch und Tier, vom Üblichen abwich. Philipp Melanchthon instrumentalisierte deshalb ein 1522 in Sachsen geborenes missgebildetes Kalb zusammen mit einer bereits 1496 in Rom aufgefundenen antiken Statue eines monströsen Tieres als bildhaftes Gottesurteil gegen die alte Kirche und bezeichnete die beiden Erscheinungen polemisch als Mönchskalb und Papstesel<sup>27</sup>. Lucas Cranach d. Ä. schuf zwei Holzschnittillustrationen, wobei es ihm nicht um die anatomisch korrekte Wiedergabe einer abstoßend hässlichen Missgeburt ging. Er verstärkte vielmehr die Merkmale, die das Kalb zu einem

112 Das Haupt der rühmenswerten Lutheraner, unbekannter Künstler, 1520, Holzschnitt und Typendruck, Stadtarchiv Worms





Mönch machen: Das Tier geht aufrecht, auf seinem menschenähnlichen Kopf erscheint eine Mönchstonsur, und ein Hautsack auf dem Rücken wird zu einer zum Mönchshabit gehörenden Kapuze. Dem Mönchskalb gegenübergestellt ist der Papstesel mit geschupptem Frauenleib, Eselskopf, Hahnenschweif, der Hand eines Menschen und eines Elefanten sowie Bocksfuß und Greifenklaue. Der begleitende Text interpretiert die einzelnen Merkwürdigkeiten. Der Eselskopf passt so wenig zum Menschenkörper wie der Papst als Haupt der Kirche taugt. Der Elefantenfuß steht für das Regiment der Amtskirche, die das Gewissen durch unerträgliche Gesetze »zertritt«. Die Greifenklaue schließlich verweist auf die Habgier der Kanoniker, welche die Güter an sich reißen. Beide Illustrationen greifen zwar bereits bekannte Flugblattdarstellungen auf, neu ist jedoch ihre scharfe antipäpstliche Interpretation.

### Der Bruch zwischen Luther und den Humanisten

Schon nach wenigen für die lutherische Bildpolemik außerordentlich fruchtbaren Jahren kam die Zusammenarbeit von Humanisten, Künstlern und Verlegern zum Erliegen<sup>28</sup>. Mit dem Tod Ulrich von Huttens 1523 verlor die Humanistengemeinschaft ihren streitbaren Kopf, der vor allem politisch nationale Ziele verfolgt hatte. Luther dagegen lehnte eine Verbindung von kirchlicher und politischer Reformation nachdrücklich ab. Außerdem verweigerte er jegliche Diskussion über seine Glaubensaussagen, da seine Lehre auf unverrückbaren Wahrheiten beruhe: »Von der Sünde und der Gnade wissen die Humanisten nichts, also wissen sie auch vom Evangelium nichts.«<sup>29</sup> Während die Humanisten auf die Vernunft des Menschen setzten, ist der Mensch nach Luthers Vorstellung zur Gänze von der Allmacht Gottes abhängig. Im April 1526 brach schließlich der von den Humanisten allseits verehrte Erasmus von Rotterdam mit Martin Luther<sup>30</sup>, was unwiderruflich das Ende der Verfolgung gemeinsamer Ziele bedeutete.

Als Erasmus und Luther endgültig getrennte Wege gingen, hatten die 1525 ausgebrochenen Bauernkriege zum einen die Befürchtungen derjenigen bestätigt, die in

113 Spottmedaille auf Kardinal – Narr, Hans Reinhart d. Ä., Leipzig, 1544





114 Spottmedaille auf Papst – Teufel und Kardinal – Narr, Vorder- und Rückseite, Nürnberg (?), um 1550

Luthers Lehre die Gefahr des Aufruhrs sahen, und zum anderen die Hoffnungen jener enttäuscht, die auf soziale Veränderungen gesetzt hatten. Spätestens seit dem Reichstag zu Speyer 1526 lag die Zukunft reformatorischer Ideen nicht mehr in den Händen von Humanisten, sondern von Fürsten und Stadtregimenten. Sie waren es nun, die der Reformation zum Durchbruch und zur Anerkennung verhalfen.

**ANMERKUNGEN:** – 1 Hoffmann: Bilderkampf 1983. – Schuster 1983. – Schilling 1990. – Gülpen 2002. – 2 Hoffmann 1978. – 3 Martin Luther: Das Bapstthumb mit seinen Gliederen künstlich und artlich beschriben. Pforzheim: Georg Raben 1559 (Erstdruck 1526), Bl. 22. – Luther im Bilderkampf. In: Ausst. Kat. Hannover 1984, S. 149–168. – 4 Rupprich 1969. – Egg 1969, S. 93–96. – 5 Ausst. Kat. Washington/Nürnberg 2005, Nr. 57, zeigt das einzige Spottbild des 15. Jahrhunderts: Kaiser Friedrich III. und Papst Paul II. ringen fast nackt um die Vormacht, um 1470/80. – 6 Zitiert nach Gülpen 2002, S. 204. – 7 Gülpen 2002, S. 181, 195–196. – 8 Dialogi Hvttetnici noui, perquam festiui. bvlla, uel bullicida. monitor primus. monitor secundus. praedones. ... iacta est alea. Straßburg: Johann Schott, 1521, Bullicida § 39, zitiert nach Seidlmayer 1965, S. 212. – 9 Gülpen 2002, S. 218, 227. – 10 Gülpen 2002, S. 244–254. – 11 Gülpen 2002, S. 297–298. – 12 Scribner 1981, S. 74–75, Abb. 51, bringt die tierköpfigen Luthergegner mit Karnevalsmasken in Verbindung. – Vgl. auch Ausst. Kat. Nürnberg: Reformation 1979, Nr. 113. – Ausst. Kat. Nürnberg: Luther 1983, Nr. 283. – Gülpen 2002, Abb. 81. – 13 Finke 1972, S. 220–221. – 14 Nach Ausst. Kat. Karlsruhe/Straßburg 1987, Nr. E 15, bezeichnet Murnar einen tückischen



geilen Kater. – **15** Johann Fabri war seit 1523 Ratgeber von König Ferdinand und stand in Kontakt mit Erasmus von Rotterdam. – **16** Der Franziskanermönch Augustin von Alvelde war einer der frühesten und aggressivsten Gegner Luthers. – **17** Jakob von Hoogstraeten, Dominikaner und einer der frühesten literarischen Gegner Luthers, war Kölner Universitätsprofessor und päpstlicher Inquisitor. – **18** Lienhard 1987. – **19** Scribner 1981, S. 24, Abb. 17. – Der Luther-Holzschnitt fand bereits in einem früheren satirischen Druck Verwendung; Ausst. Kat. Hannover 1984, S. 151. – **20** Murnar History Von den fier ketzren Prediger ordens der obseruantz zu Bern [...] verbrant 1509. Ein kurtzer begriff vnbillicher freuel handlung Hochstrats, Murnars [...] wider den Christlichen Doctor Martin Luther. Straßburg: Johann Prüß, 1521, P 3. Von protestantischer Seite herausgegebene Gegenschrift in Reimen. – **21** Ausst. Kat. Hannover 1984, Nr. 113. – Nach Gülpen 2002, S. 356–357, könnten Text und Bildidee dieses Flugblattes von Murner stammen. – Ein ähnliches Blatt mit gleichem Motiv bei Scribner 1981, S. 234, Abb. 186. – Nur etwa 5 Prozent der Bildsatire dieser Jahre soll von katholischer Seite veröffentlicht worden sein; Ausst. Kat. Hannover 1984, S. 149. – **22** Barnard 1927, konnte 186 überwiegend diese Grundtypen variierende Spottmedaillen nachweisen. – Ausst. Kat. Nürnberg: Luther 1983, Nr. 635. – Schnell 1983, S. 44–48 und Nr. 27–35. – Scribner 1981, S. 165, Abb. 134. – **23** Krüger 1979, S. 259–268. – Das Spottbild konnte über Jahrzehnte seine Aktualität wahren, und noch um 1600 fand es auch in die Malerei Eingang; Ausst. Kat. Hamburg: Luther 1983, S. 164. – **24** Zu den Berechnungen, die den Untergang der Welt um 1500 voraussahen, vgl. Mertens 1992. – **25** Deneke: Umwelt 1971, Nr. 451. – **26** Scribner 1981, S. 165, Abb. 134. – Ausst. Kat. Nürnberg 1982. – Schilling 1990, S. 116–125. – Mauelshagen 1998. – **27** Warburg 1932, S. 520–522. – Schilling 1990, S. 62–63, Abb. 48. – Gülpen 2002, S. 324–325, Abb. 79. – **28** Moeller 1959, S. 54–58. – **29** Zitiert nach Gülpen 2002, S. 389. – **30** Erasmus/Köhler 1947, S. 371–373.

---

---

# Die Kultur der Erscheinung



ussehen und äußere Erscheinung waren Teil eines komplexen Zeichensystems, das entscheidend dazu beitrug, den Platz eines Menschen in der Gesellschaft zu offenbaren und soziale Strukturen lesbar zu machen. Über Kleidung und Ausstattung teilten sich Geschlecht, Alter und soziale Zugehörigkeit mit. Das weitere Umfeld markierten Gegenstände des häuslichen und öffentlichen Lebens, Mobiliar, Wohnverhältnisse, Essgewohnheiten und die dafür genutzten Gerätschaften sowie allgemein dem Lebensstil zuzuordnende Güter und Rituale, die als Ganzes und in ihren untereinander gegebenen Abhängigkeiten als »Kultur der Erscheinung« zusammenzufassen sind.

Zur Lebensführung der Oberschichten gehörten Reisen, die selbst als Pilgerfahrten nach Jerusalem oder Santiago de Compostela nicht nur der Gottgefälligkeit dienten, sondern zugleich Ständedemonstrationen waren. Mit dort erworbenen Ehrentiteln und Erinnerungsstücken verband sich vielfach die Hoffnung auf sozialen Aufstieg in der Heimat. Neben den breit gestreuten Realien der Ausstattungskultur besaß deren Inszenierung im Standesporträt höchsten Repräsentationswert. Mit wechselnden Bildnistypen und nobilitierenden Attributen verfügte die Porträtkunst des 16. und 17. Jahrhunderts hier über ein reiches Vokabular, das Rang und Status über den Tod hinaus dokumentierte. Stellvertretend für einzelne Personen, Familien und Gemeinwesen übernahmen Wappen in zahllosen Lebensbereichen die Funktion öffentlicher und privater Selbstdarstellung. Auf kostbaren Ehrengeschenken zeichneten sie Geber und Empfänger aus. Eine vergleichbare Rolle im Handelsleben besaßen Stadtmarken, die für die Herkunft der damit versehenen Gegenstände bürgten. Den Standeszeichen der führenden Gesellschaftskreise stehen Bettler- und Almosenzeichen gegenüber, mit deren Ausgabe sich eine Stadt sowohl zur Kontrolle als auch zur Fürsorgepflicht für unverschuldet in Not geratene Bürger bekannte. Vom Leben der unteren sozialen Schichten im 16. und 17. Jahrhundert sind kaum Sachzeugnisse erhalten geblieben. Diese Lücke vermögen auch Bilder vom Landleben und Bauerndarstellungen nicht zu schließen. Vielmehr handelt es sich dabei um unterhaltsame und meist moralisierende Genrebilder, deren Adressaten und Käufer in der Regel der gesellschaftlichen Elite angehörten.





## Zeichen der Distinktion: Kleidung und Schmuck

Während die Kostümgeschichte ihre Sachzeugnisse lange Zeit gattungsbezogen nach Formen und Materialien betrachtete und sich interdisziplinäre Ansätze bestenfalls auf methodisch oft fragwürdige Datierungshilfen für die Kunstgeschichte beschränkten, richtet sich der Blick der kulturhistorischen Forschung heute bewusst auf die Rolle der Kleidung innerhalb des gesamten repräsentativen Instrumentariums einer Ausstattungskultur. Über den materiellen Bestand hinaus definiert sich diese im Gebrauch der Gegenstände und in der Deutung ihrer vielfältigen Zeichenfunktionen. Diskrepanzen zwischen Anspruch und Wirklichkeit offenbaren Manipulationen an Aussehen und sozialem Auftritt, die zu allen Zeiten vorgenommen wurden. Obwohl die Beschäftigung mit der Kultur der Erscheinung<sup>1</sup> grundsätzlich alle Gesellschaftsschichten einschließt, liegt der Schwerpunkt der Ausstellung auch bei der Kleidung überlieferungs- und sammlungsbedingt auf den Manifestationen des Adels und der städtischen Oberschichten.

### Äußere Erscheinung und Porträt

»Wan eman abgemailt oder contrafeit wirt, so ist neit allein das heubt und leib zu treffen, dan auch sine kleidoung, was er umb, uff und an gehat«<sup>2</sup>. Mit diesen Worten beschrieb der zwischen 1539 und 1583 selbst mehrfach porträtierte Kölner Bürger und Ratsherr Hermann Weinsberg die elementare Funktion von Kleidung und Ausstattung hinsichtlich der individuellen und sozialen Erkennbarkeit im Porträt. Weitere Komponenten einer ständisch aufgeladenen Bildregie waren Gesten und Körperhaltungen, für die sich Patriziat und Stadtbürgertum bewusst am Vorbild des Adels orientierten<sup>3</sup>. Der Ablesbarkeit von Stand und Herkunft dienten die den meisten Bildnissen hinzugefügten Wappen, die mindestens genauso wichtig waren wie physiognomische Ähnlichkeit. Dies macht die folgende Passage aus einem Schreiben des Karmeliters Eberhard Billick (1499 – 1557) aus Köln an seinen Prior deutlich, in der es um ein Porträt des Bischofs von Straßburg ging: »Nicht nötig, daß Ihr Euch wegen eines Porträts Sorge macht. Nehmt nur das Gesicht unseres Bauern Eberhard in Dormagen, nachdem er sich gewaschen und geschoren hat; der Straßburger Herr sieht ihm so ähnlich, als wenn es sein Bruder wäre. Sein Wappen werde ich Euch zuschicken.«<sup>4</sup> Die Wahrnehmung eines Porträts als »fait social« dokumentiert

<sup>115</sup> Patrizische Goldhaube mit Flindern, Nürnberg (?), 2. Hälfte 17. Jh.



überdies die Ahndung von Bildnissen als Rechtsverstoß – so geschehen im 17. Jahrhundert, als sich die Zunftältesten der Brüsseler Goldschmiede auf dem Adel vorbehaltenen Samtkissen kniend darstellen ließen. Dieser Affront gegen die Standesordnung wurde mit Geldbußen von 300 Florin pro gemaltem Kissen bestraft<sup>5</sup>.

Von Angehörigen der Nürnberger Oberschichten des 16. Jahrhunderts sind ebenfalls Bildnisse erhalten, die wegen Verstößen gegen die Kleidergesetzgebung mit der städtischen Ordnung in Konflikt geraten sein könnten. Die 24-jährige Clara Roming, Frau des Jakob Praun, trägt auf ihrem im Hochzeitsjahr 1589 gemalten Porträt ein standesgemäß mit schwarzem Schmuck versehenes Barett, da Goldschmuck dem Patriziat vorbehalten war (*Kat. 27, Abb. 116*). Die doppelt um den Hals gelegte Goldkette überschreitet dagegen die Grenzen des eigenen – zweiten – Standes, für den die Kleiderordnung von 1583 nur einreihige Ketten vorsah. Die Schwarz in Schwarz gehaltene Kleidung der Ursula Praun auf dem 1568 von Nicolas Neufchâtel gemalten Pendant zum Bildnis ihres Ehemannes Stephan II. Praun (*Kat. 26, Abb. 356*) mag dem heutigen Betrachter zwar unverfänglich erscheinen, doch bewegte sich auch dieses Porträt als Ständedemonstration am Rande der Legalität: Der schwarze, Schultern und Brust bedeckende Samtgoller war mit Patriziat und »Ehrbarkeit« den beiden oberen Ständen der Stadtgesellschaft zugelassen und in dieser Funktion vor allem Abgrenzung gegenüber den mittleren und unteren Rängen. Das Kleid Ursula Prauns aus »gewässertem«, also moiriertem, Schamlott mit breiten, ebenfalls ständisch reglementierten Samtbesätzen überschritt jedoch die Schranken des zweiten Standes. Die veredelnde Moirézeichnung unterschied den Kleiderstoff von der »ungewässerten« Variante des hochwertigen Woll- oder Seidengewebes; die moirierte Ausführung aber stand dem Gesetzestext nach allein dem Patriziat zu<sup>6</sup>. Beide Frauenporträts mit ihren den ersten Stand repräsentierenden Kostüm- und Schmuckelementen dürften somit auch vor dem Hintergrund des Strebens der Familie Praun nach Aufnahme in das städtische Patriziat zu sehen sein, die ihr jedoch erst 1789 gewährt wurde<sup>7</sup>.

Gegenüber den trotz allem relativ zurückhaltenden Nürnberger Porträts zeigen die Bildnisse der Eheleute Ulrich und Christina Röhling aus der sächsischen Silberstadt Schneeberg ein im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts kaum zu überbietendes Repertoire zeitgenössischer Statusrepräsentanz (*Kat. 29, Abb. 117, 118*). Neben edlen Stoffen und makellos gesteiften Kragengarnituren kommt dabei besonders Schmuck in einer Fülle zum Einsatz, die weniger als reale Trageweise denn als Ständedemonstration zu werten sein dürfte. Als Stadtrichter, Fundgrübner des Schneeberger Silberbergwerks und Vorstand des kurfürstlich-sächsischen Bergamts besaß Röhling eine herausgehobene gesellschaftliche Stellung, die das Paar mit Schmuckgürteln, Gnadenpfennigen, goldenem Zahnstocher, Degengehänge und reich verziertem Gürtelbesteck zur Schau stellte. Den Mann zeichnen Griff und Gefäß des Degens aus sowie die mittels eines Fingerrings unter dem Kragen eingehängte Schaumünze und das breite, perlenbestickte Hutband. Die beiden Gnaden-

pfennige Röhlings zeigen seinen Landesherrn Kurfürst Christian II. und waren ihm für besondere Verdienste verliehen worden.

Mehr noch wird Christina Röhling, geb. Funk und Tochter eines Amtsvorgängers ihres Mannes, zur Projektionsfläche prestigeträchtigen Familienschmucks. Die lange dreireihige Kette mit Goldmünze, die ein weiteres mehrlagiges Gehänge mit Medaillenanhänger rahmt, der gold-silberne Gliedergürtel mit figürlicher Schließe, das Gebetbuch mit Prunkeinband und rotseidenen Bändern, Fingerringe, Armschmuck und Gürtelbesteck wurden mit Bedacht so ins Bild gesetzt, dass alles nebeneinander zur Geltung kommt. Die Familienwappen sind nicht nur weithin sichtbar in die Draperien der Bildhintergründe eingefügt, sondern dasjenige Röhlings ist auch auf seinem Siegelring und auf den Armbandverschlüssen seiner Ehefrau präsent.

Auszeichnungen im Sinne persönlicher und familiärer Nobilitierung waren neben Kleidung und Schmuck auch Hinweise auf Ausbildung, Beruf und Verdienste des Porträtierten. Den Nürnberger Stadtarzt und Präsidenten der »Deutschen Akademie der Naturforscher«

Johann Georg Volkamer umgeben Himmelsglobus, Zylindersonnenuhr, gelehrte Schriften und ein menschliches Skelett (*Kat. 30, Abb. 358*). Ein posthumes Gemälde stellt den Nürnberger Patrizier Wolfgang Holzschuher als tollkühnen Löwenjäger in »PORTVGALLA« (Portugiesisch Afrika) dar. Es zeigt damit zum einen, dass bereits Reisen in ferne Länder gemeinhin Auszeichnung und Privileg der Oberschichten waren. Zum anderen erinnert das Gemälde daran, dass der Dargestellte wegen seiner Tapferkeit zum portugiesischen Ritter geschlagen wurde und somit dieses Ereignis seinem Geschlecht eine Wappenbesserung durch Kaiser Karl V. bescherte (*Kat. 28, Abb. 357*). Dingliches Statussymbol war auch die großformatige Nachbildung eines zeitgenössischen Dreimasters mit dem Wappen der Nürnberger Kaufmannsfamilie Peller (*Kat. 43, Abb. 119*), deren Reputation wesentlich auf dem Fernhandel gründete. Den repräsentativen Charakter des Schaustücks unterstreichen bauliche Eigenarten, die das dezidiert auf Untersicht gearbeitete Schiffsmodell von seinen historischen Vorbildern unterscheiden<sup>8</sup>.

### Kleidung und Schmuck

Kleidung und Schmuck besaßen als Realien wie auf Bildnissen nicht nur die Aufgabe, Ansehen und Reichtum ablesbar zu machen, sondern trugen selbst elementar zu diesem Reichtum bei. Häufig waren Hochzeiten der Grund für aufwändige



116 Bildnis der Clara Praun, Lorenz Strauch, Nürnberg, 1589



117 *Bildnis des Ulrich Röhling, Matthias Krodel d. J., Schneeberg, 1615*



Neuerwerbungen, da aus diesem Anlass Überschreitungen der sonst gültigen Aufwandsnormen in einem gewissen Rahmen akzeptiert wurden. Goldketten, Gürtel, Armbänder, Haarschmuck, Ringe, erlesene Stoffe und Spitzen waren verbreitete Geschenke zwischen den Brautleuten.

Offensichtlich nutzte man Ehepaarbildnisse, die häufig bei Hochzeiten aus genealogischen Gründen in Auftrag gegeben wurden<sup>9</sup>, bewusst als Medium, um eine über das normale Maß hinausgehende Aufmachung festzuhalten – machten sie doch die temporäre »Standeserhöhung« durch die hochzeitliche Pracht zumindest im Bild zu einer dauerhaften. Ausdrücklich auf die Dokumentation der anlassbezogenen Ausstattung im Hochzeitsporträt verweist ein Eintrag im Rechnungsbuch des Nürnberger Patriziers Christoph III. Scheurl im Zusammenhang seiner Ehe-



118 Bildnis der Christina Röbling, Matthias Krodel d. J., Schneeberg, 1615

schließung 1560 mit Sabina Geuder: »Ich ließ mich und sie In Iren breut klaidern und Zirte Christoffen Maller abcontrafetten zu einer gedechtnung davonn zallet ich 16 fl. und für die Ram 10 fl.«<sup>10</sup> Obwohl Bildnisse von Ehepaaren nicht notwendigerweise im Hochzeitsjahr entstanden, sondern zwischen Eheschließung und Bildnisauftrag mehrere Jahre liegen konnten<sup>11</sup>, dürften besonders prächtige Kleider und Schmuckstücke auch dann noch die hochzeitlichen wiedergeben.

Wie bei hochwertiger Kleidung war auch beim Schmuck der Materialverbrauch ein entscheidendes Kriterium für die Zulassung: Generell wurden lange Goldketten, bei denen mehrreihige vor einreihigen rangierten, Metallgürtel, Gürtelbestecke, Armbänder, Goldknöpfe und Hutschmuck restriktiver gehandhabt als etwa Ringe mit geringem Edelmetallanteil oder kleinere Zierstücke. Fingerringe waren daher





auch der einzige Goldschmuck, den die Nürnberger Kleiderordnung von 1657 außerhalb der Oberschichten zuließ. Sie gestattete selbst Frauen des 5. Standes der Krämer und Handwerker zwei »zimbliche guldene Ring«<sup>12</sup>. Unabhängig vom tatsächlichen Gehalt an Edelmetallen, Edelsteinen oder Perlen war aber auch die ständische Lesbarkeit der Schmuckstücke ein Grund für Zulassungsbeschränkungen von Imitaten. Dies zeigen Verbote für Gold »und was dem ehlich«, für »Metall, das dem silber ehlich gemacht und gleichsiehet« oder für »glatte silberne Pöllein, weiln sie von denen Perlen nicht erkannt werden können«<sup>13</sup>.

Ein 1886 in Templin in der Uckermark geborgener Schmuckfund, der wenig später dem Germanischen Nationalmuseum übereignet wurde, macht es möglich, den Ketten, Ringen und Armbändern auf Bildnissen originale Schmuckstücke aus der Zeit um 1600 gegenüberzustellen (*Kat. 69–81, Abb. 120, 121, 379–382*). Die überregionale, internationale Formgebung frühneuzeitlichen Schmucks wird deutlich, wenn man die norddeutschen Panzerketten mit derjenigen auf dem Nürnberger Bildnis der Clara Praun vergleicht



120 Zwei Schmuckrosetten aus einem Fund in Templin (Uckermark), norddeutsch (?), um 1550/1600

(*Kat. 27, Abb. 116*). Die Armbänder der Familien von Holtzendorff und von Stegelitz unterscheiden sich nur in den Wappen von dem gemalten Armbandpaar der Christina Röhling mit den Schilden ihres Ehemannes (*Kat. 29, 69, Abb. 118, 121*).

Schmuckstücken jedweder Art fügten Wappen, Inschriften, figürliche Motive, Medaillen oder Edelsteine, denen besondere Kräfte zugesprochen wurden, ein symbolisch-semantisches Instrumentarium hinzu, mit dem sich die Besitzer über den Materialwert hinaus »schmückten«. Christliche Motive hoben die Glaubensfestigkeit des Trägers hervor (*Kat. 48, 50–53, Abb. 366, 368–370*). Als Anhänger gefasste Porträtmedaillen, wie sie weltliche und geistliche Fürsten seit dem späten 16. Jahrhundert als so genannte Gnadenpfennige verliehen, verwiesen auf besondere Verdienste des Ausgezeichneten (*Kat. 53, 54, Abb. 370*). Als Liebesgabe gibt sich ein Zwillingerring zu erkennen, dessen Ringschultern aus Rollwerkkonsolen das Treuhändemotiv entwächst (*Kat. 60, Abb. 375*). Eine Gruppe von vier Memento-Mori-Ringen mit Totenkopfmotiven gemahnt an die Vergänglichkeit des Trägers (*Kat. 56–59, Abb. 372–374*).

Die so genannte »Stückleinkette« und ein ähnlich, jedoch später ausgeführtes Armbandpaar stammen der Überlieferung nach aus dem Besitz der Nürnberger Patrizierfamilie Holzschuher (*Kat. 67, 68, Abb. 122*). Die ältere Forschung sah in beidem einen spezifischen Hochzeitsschmuck der Bräute aus dem Stadtpatriziat, doch waren entsprechende Schmuckstücke keineswegs auf Nürnberg oder den Anlass der Hochzeit beschränkt. Insbesondere zu Armbändern verarbeitete Edelsteinketten begegnen auf zahlreichen Bildnissen und in Schriftquellen<sup>14</sup>. Ein »paar guldene armbänder mit zweyundzwanzig gesunndtsteinen versetzt« besaß ausweislich ihres

119 Schiffsmodell mit dem Wappen der Kaufmannsfamilie Peller, Herman Severin (?), Lübeck (?), 1603



121 Armbandpaar mit Wappen und Initialen der Familie von Stegelitz, norddeutsch (?), um 1600



Inventars von 1641 auch die Nürnberger Kaufmannsgattin Maria Peller. Die aus 21 gefassten Schmucksteinen bestehende »Stückleinkette« wurde möglicherweise erst zu einem späteren Zeitpunkt aus einem Armbandpaar zusammengesetzt. Armbänder aus »Gesundsteinen« waren wegen der ihnen zugesprochenen prophylaktischen Wirkung weit verbreitet und als Hochzeitsgeschenke geradezu prädestiniert. Nicht zuletzt die mit zwei Ausnahmen à jour gefassten Steine der »Stückleinkette« sprechen für einen solchen Gebrauch, da die unten offenen Fassungen im Verständnis der Zeit dazu beitrugen, die magischen Steinkräfte an die Trägerin weiterzugeben<sup>15</sup>.



122 Halsschmuck und Armbandpaar mit Gesundsteinen, Nürnberg (?), 17. und 18. Jh.

### Die »Flinderhaube«

Signifikantes Oberschichtliches Kleidungszeichen im Nürnberg des 17. Jahrhunderts war die als Flinderhaube in die Kostümgeschichte eingegangene weibliche Kopfbedeckung der patrizischen Standeskleidung. Auf Bildnissen sind die repräsentativen Goldhauben von den 1640er Jahren bis zum Ende des Jahrhunderts belegt. Im gleichen Zeitraum erscheinen »guldene Haarhauben mit Flinderlein« in patrizischen Inventaren<sup>16</sup>. Der originalen, in Makrameetechnik geknüpften Seidenhaube des Germanischen Nationalmuseums geben goldfarbene Drähte und ein Leinenpolster die voluminöse Grundform (*Kat. 86, Abb. 115*). Aus der Oberfläche ragen zahlreiche, aus der drahtverstärkten Seide gebildete Stifte, in die tropfenförmige

Plättchen aus vergoldetem Kupfer beweglich eingehängt sind. Diese so genannten Flindern bescherten den Trägerinnen einen auch akustisch wahrnehmbaren Auftritt. Wie bei mittelalterlichen Schellengürteln wurden offenbar auch hier Bewegung und Klang als oberes Privileg empfunden, wenn Goldhauben mit frei hängenden Flindern auf das Patriziat beschränkt blieben, während Hauben mit »aufgehefften« – also angenähten – »Plättlein« bis in den dritten Stand zugelassen waren<sup>17</sup>.

Zeichencharakter kam der Flinderhaube auch als konservativem Gegenpol zur Modeentwicklung des 17. Jahrhunderts zu. Im Dreißigjährigen Krieg war der »Alamode-Kavalier« mit weiten Pumphosen, breitkrempigem Federhut und Becherstiefeln zum Inbegriff einer pomphaft übertriebenen französischen Modekleidung geworden. Ihr gegenüber beschworen Kleidergesetzgebung und Modekritik die Werte des ehrbaren »teutschen Habit«, wie er in besonderem Maße durch die patrizischen Standeskleidungen repräsentiert wurde. Die Frauen und Männer der oberen Schichten zeigten sich der neuen Mode jedoch durchaus aufgeschlossen. Auf Johann Alexander Boeners Nürnberger Kupferstich einer Hausrauung von 1701 erscheinen daher nur noch die Patrizierinnen mit der konservativen Flinderhaube, während alle anderen weiblichen Hochzeitsgäste mit Manteaukleidern und Fontange-Haartracht nach der französischen Mode gekleidet sind.

Auch der Haubenstock in Gestalt einer Frauenbüste, auf dem die Flinderhaube des Germanischen Nationalmuseums über lange Jahre präsentiert wurde, gibt sich durch Kleidung und Schmuck als Vertreter der französisch geprägten Mode des späten 17. Jahrhunderts zu erkennen<sup>18</sup>. Die ihm angemessene Kopfbedeckung wäre zweifellos die französische Fontange mit ihrem hoch über der Stirn aufragenden Spitzendekor, wie Bildnisse und Modekupfer belegen. Die Ausstellung nahm daher im Interesse historischer Korrektheit von dem vertraut gewordenen Ensemble Abschied und zeigt die Haube nunmehr ohne die Zutat aus einer anderen Modewelt.

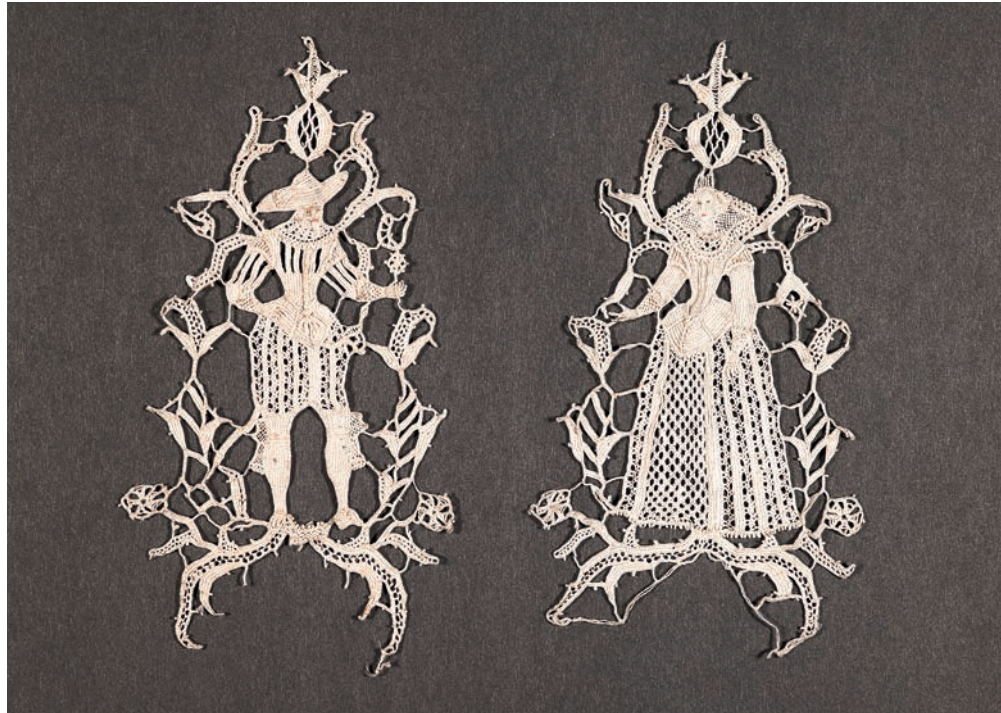
## Spitzen

Zu den eingeführten Codes ständischer Repräsentation kam im 16. und 17. Jahrhundert vermehrt die Spitze. Neben älteren Durchbruchtechniken, die Lochmuster durch das Fassen im Stickgrund gezogener Fäden erzeugten, und der Filetstickerei entwickelte sie sich von Italien und Flandern ausgehend in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts als eigenständige textile Gattung. Ihre filigranen Strukturen entstanden bei Näh- oder Nadelspitzen mit Nadel und Faden, bei der Klöppelspitze durch das Verschränken der mit Holzklöppeln verbundenen Fäden. Die Muster, denen im Zeitgeschmack etwa auch der Fadendekor von Luxusgläsern entsprach (*Kat. 34, Abb. 124*), lieferten gedruckte Vorlagenbücher. Diese bauten über weite Strecken aufeinander auf und waren in verschiedenen Sprachen verfügbar.

Den ständischen Gebrauch der Spitze, die Kleidungsstücke und hochwertige Tisch- und Bettwäsche zierte, regelten Materialbeschränkungen sowie die Festlegung



123 Dame und Herr in modischer Kleidung, Nadelspitze, deutsch, um 1620



der Breiten von Spitzenkrägen und -besätzen. Mehrere in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts vom Nürnberger Stadttregiment erlassene Mandate gegen das »Gold- und Silbertragen« stellten für die unteren Schichten neben Gold- und Silberschmuck auch das Tragen von Spitze aus goldenen oder silbernen Metallfäden unter Strafe<sup>19</sup>. Die für einen Stand zugelassenen Breiten waren den Kleiderordnungen zu entnehmen.

Wie in anderen Bereichen der Ausstattungskultur bevorzugte die Oberschichtliche Klientel mit italienischen, niederländischen und französischen Spitzen auch hier die führenden europäischen Erzeugnisse. Am Anfang der deutschen Spitzenproduktion standen schlichte geklöppelte Bänder mit gleichförmiger Ornamentik, wie sie als eines der ersten das bei Christoph Froschauer um 1561 in Zürich gedruckte »Nüw Modelbuch« vorstellte. Den geringen künstlerischen Anspruch jener »Däntelschnüre« – von frz. *dentelles* für Spitzen – unterstreichen Belege für ihre Fertigung als Lehrarbeit, die besonders arme Kinder und junge Frauen beschäftigte<sup>20</sup>. Ende des 16. Jahrhunderts kamen deutschsprachige Vorlagenbücher für Nadelspitzen mit geometrischen und figürlichen Mustern hinzu.

Einige frühe deutsche Nadelspitzen gelangten vor 1869 in das Germanische Nationalmuseum (*Kat.* 92, *Abb.* 123). Bis in die neuere Literatur werden die von italienischen Vorbildern beeinflussten Arbeiten einer weder als Person nachweisbaren noch anderweitig mit der Herstellung von Spitzen in Verbindung zu bringenden »Jungfer Pickelmann« aus Nürnberg zugeschrieben, obwohl dazu bereits Hans Stegmann 1901 vermerkte: »Nach einer nicht belegten früheren Katalog-Notiz von einer Jungfrau Pickelmann gefertigt«<sup>21</sup>. Im Verlauf des 17. Jahrhunderts nahm der



124 Pokal aus Fadenglas,  
Venedig (?), 16. Jh.



125 Kanne mit Allianz-  
wappen der Familien Gugel  
und Muffel, Venedig (?),  
um 1600



126 Teller mit Allianz-  
wappen der Familien  
Behaim-Kötzler, Venedig,  
1550



Gebrauch von Spitzen nicht zuletzt durch den Einfluss der verschwenderisch damit umgehenden französischen Mode sprunghaft zu. Hierdurch wurde eine neue merkantilistische Ausrichtung der Kleidergesetzgebung, die primär ausländische Luxusgüter mit Verboten belegte, zweifellos befördert<sup>22</sup>.

### Prachtentfaltung und häuslicher Lebensstil

Die in der Frühen Neuzeit zu beobachtende Annäherung der städtischen Oberschichten an eine zuvor nur beim Adel anzutreffende Prachtentfaltung betraf in hohem Maße auch den häuslichen Lebensstil. Mit venezianischen Gläsern, italienischen Fayencen, kostbaren Pokalen, niederländischen Damasten, Tapisserien und Orientteppichen drängten importierte Spitzenprodukte die eigenen Erzeugnisse zurück (Kat. 38, 40, Abb. 125, 126). Gleichzeitig nahmen die Bestände deutlich zu, so dass sich die bisher auf höfische Kreise beschränkte Versorgung weit über den Bedarf hinaus auf die bürgerliche Lebensführung übertrug.

Begünstigt wurde die Luxurierung des häuslichen Umfeldes offenbar durch die Tatsache, dass es hier deutlich weniger Aufwandsbeschränkungen gab als für Kleidung

127 Pokal des Veit Holz-  
schuher, Elias Lencker,  
Nürnberg, um 1565/70





128 Gebäckmodel mit  
Wappen der Familie Holz-  
schuher, Nürnberg, 17. Jh.



und Schmuck. Nur vereinzelt finden sich Hochzeitsordnungen, die explizit wie in Braunschweig 1573 Bettlaken mit Seidenstickereien auf die Mitgift von Bräuten der Oberschicht begrenzten<sup>23</sup>. Eine Nürnberger Ordnung untersagte 1662 »das überflüssige kostbarliche aufmachen der Tapezereyen in den Tennen, Höfen und Gemächern«<sup>24</sup>. Ebenfalls selten wird, wie in einer spätmittelalterlichen Predigt, kirchliche Kritik greifbar: »So jemand sein chamer malt oder sonst ziert mit pettgewandt oder gemel, das er gelobt wird, das ist hachfart«<sup>25</sup>. Die Folgen der weitgehend fehlenden Reglementierungen waren eindrucksvoll: Als der Patrizier Willibald Imhoff 1580 in Nürnberg starb, wurden die 30 Betten seines Haushalts mit Inhalt sowie die vorhandenen Decken, Wand- und Bodenteppiche mit 1400 Gulden veranschlagt und damit nur wenig niedriger als seine bedeutende Kunstsammlung<sup>26</sup>. Mit erlesenen Speisen, reichem Tischgerät und teurer Tischwäsche inszenierte man festliche Mahlzeiten, deren in Aufwandsgesetzen pauschal gefordertes »bürgerliches Maß« immer wieder angemahnt werden musste, während aufwändig ausgestattete Gast- und Prunkbetten die der Hausleute im Wert oft um ein Vielfaches übertrafen. Wie sehr die häusliche Ausstattung Gradmesser des Wohlstandes und des Familienstolzes

war, zeigen die in die Dekore nahezu aller Luxusgüter eingebrachten Besitzerwappen. Der von dem Nürnberger Goldschmied Elias Lencker geschaffene Veit-Holzshuher-Pokal stellt sich gleichsam als in Goldschmiedearbeit ausgeführtes Geschlechterbuch dar (*Kat. 45, Abb. 127*): Neben den Wappen des Auftraggebers ist er mit denjenigen seiner drei Ehefrauen versehen, deren Bildnissen nach Vorlagen aus dem Holzschuherschen Familienbuch, Wappen von Vorfahren der Familien und einem als gerüsteter Wappenhalter ausgebildeten Schaft. Holzmodel für Festgebäck machten Familienwappen auch im ephemeren Bereich der Speisen und Mahlzeiten präsent (*Kat. 42, Abb. 128*).

Es ist zu fragen, ob dieser enorme Anstieg bürgerlicher Wappenrepräsentation im Wohnbereich mit dem Streben der städtischen Oberschichten nach einer Annäherung an die adelige Wappenkultur hinreichend erklärt ist. Womöglich war es auch Ausdruck einer nach der Reformation aus der Kirche in die häusliche Umgebung verlagerten Selbstdarstellung, wenn anstelle von Altartafeln vermehrt Pokale, Teller, Damaste oder Zuckerbäckereien Familienwappen trugen und diese stolz zur Schau gestellt wurden.

---

**ANMERKUNGEN:** – 1 Zur Einführung des Begriffs vgl. Roche 1989. – 2 Buch Weinsberg, Bd. 2, S. 271, zitiert nach Schmid 1991, S. 94. – Zander-Seidel 1990, S. 28–29. – 3 Kranz 2004, S. 153–158. – 4 Westhoff-Krummacher 1965, S. 72. – 5 Bulst/Lüttenberg/Priever 1999, S. 3–4. – 6 Zander-Seidel 1993, S. 180. – 7 Fleischmann 1994, S. 18. – 8 Ausst. Kat. Nürnberg: Behaim 1992, Bd. 2, Nr. 4.7. – 9 Westhoff-Krummacher 1965, S. 59–61. – Hinz 1974, S. 148. – 10 Scheurl-Bibliothek, Nürnberg-Fischbach, Cod. 275/337, Dr. Christoph Scheurl Schuld- und Rechnungsbuch/Christoph III. Familienbuch 1543–1592, fol. 268v. – Zander-Seidel 1990, S. 29. – 11 Westhoff-Krummacher 1965, S. 60. – Kranz 2004, S. 136–137. – 12 Kleiderordnung 1657, fol. Gv. – 13 Zander-Seidel 1993, S. 183. – 14 Zander-Seidel: Schmuck 2007, S. 240–242. – Mundt 2009, S. 320. – 15 Stadtarchiv Nürnberg, FA Peller, Nr. 29: Inventar Martin und Maria Peller, 1641. – Ausst. Kat. London 1980, S. 17 und Nr. 8. – 16 Zander-Seidel 1990, S. 121–125. – 17 Zander-Seidel 1990, S. 125. – 18 GNM, T 3833; Ausst. Kat. Nürnberg: Pracht 1998, Nr. 91 b. – 19 Zander-Seidel 1993, S. 183. – 20 Levey 1983, S. 17. – 21 Stegmann 1901, S. 55, Nr. 3027–3035. – Levey 1983, S. 27. – 22 Lüttenberg 1997. – 23 Deneke: Hochzeit 1971, S. 27. – 24 Hochzeitsordnung 1662, fol. Eijj. – 25 Heyne 1889, S. 246. – Kühnel 1985, S. 269. – 26 GNM, Historisches Archiv, Reichsstadt Nürnberg, Imhoff Archiv, Inventar Willibald Imhoff, 1580. – Pohl 1992.





## Pilgerfahrt und Prestige: Reisen nach Jerusalem und Santiago de Compostela

Pilgerfahrten wurden nicht nur aus religiösen Motiven unternommen. Seit dem Mittelalter sind Klagen überliefert, dass die Heiligen Stätten vor allem aus Neugierde auf ferne Länder besucht würden. Eine wichtige Rolle spielte die Hoffnung auf sozialen Aufstieg, die sich für viele mit der Reise verband. Es lockten Orden und Auszeichnungen, die fremde Fürsten den vornehmen Pilgern verliehen. Standespersonen wurden Empfänge bereitet und Ehrengeschenke überreicht. Empfehlungsschreiben und Geleitbriefe minderten die Gefahren der Reise<sup>1</sup>.

Das hohe gesellschaftliche Ansehen vor allem der Fernpilgerreisen hat seine Wurzeln im hohen Mittelalter, als fast ausschließlich Adelige, Bischöfe und Äbte zu den Heiligen Stätten unterwegs waren. Als Adelsreise<sup>2</sup> war die Pilgerreise Standesprivileg wie das Turnier, die Wappenrepräsentation, kostbare Kleidung und Schmuck, wonach in Spätmittelalter und Früher Neuzeit auch die städtischen Eliten strebten. Dabei tat es der Reputation Oberschichtlicher Pilgerreisen keinen Abbruch, dass frühzeitig auch Angehörige anderer sozialer Herkunft aus den unterschiedlichsten Gründen die Pilgerstätten besuchten. Weder die im Abendland seit dem 10. Jahrhundert zu beobachtende Praxis, als Sühne für schwere Verbrechen Strafwallfahrten zu verhängen, noch Kriminelle, die als Pilger getarnt Wege und Herbergen unsicher machten, minderten die Attraktivität des Unterfangens<sup>3</sup>. In nachreformatorischer Zeit brachen selbst Protestanten nach Jerusalem auf, um dort – bisweilen unter Verleugnung ihrer Konfession<sup>4</sup> – den Ritterschlag am Heiligen Grab zu empfangen.

Neben schriftlichen Reiseberichten und an den Heiligen Stätten hinterlassenen Graffiti und Wappen geben vor allem in der Ferne erworbene Titel, Orden und Erinnerungsstücke Aufschluss über die nobilitierende Funktion des Pilgerwesens. Um den Pilgerstatus öffentlich zu machen, bediente man sich der eingeführten Medien ständischer Repräsentation. Nach der Rückkehr in die Heimat, aber auch posthum, wurden Bildnisse (*Kat. 6, Abb. 137*), Porträtmedaillen (*Kat. 20, 21, 23, Abb. 353–355*), Wappenscheiben (*Kat. 8, Abb. 352*), Grabmäler und Geschlechertafeln (*Kat. 7, Abb. 131*) in Auftrag gegeben, auf denen Jakobsmuscheln und Pilgerorden die neue Würde ablesbar machten. Rosenkränze, Nachbildungen heiliger Stätten und Kleidungsstücke fanden stolze Aufnahme in Familiensammlungen und Kunstkammern. Von Ehre und Ansehen, die sich darin dokumentierten, profitierten auch

129 *Pilgermantel des Stephan III. Praun, Spanien (?), um 1571*



Familienmitglieder, die selbst keine Pilgerfahrt unternommen hatten. Bisweilen vermehrten die Auftraggeber von Gedächtnisbildern und Familienbüchern die tatsächlich erworbenen Auszeichnungen<sup>5</sup>.

Die im Germanischen Nationalmuseum erhaltenen Pilgermemoria stammen fast ausschließlich von Angehörigen der Nürnberger Oberschichten. Besonders markant vertreten sind die Familien Ketzler und Praun, die sich nachhaltig um die Aufnahme in das Stadtpatriziat bemühten. Neben Lübeck war Nürnberg die deutsche Stadt, in der mit etwa 70 Personen aus 45 patrizischen und nicht patrizischen Familien die meisten Jerusalempilger greifbar werden<sup>6</sup>. Die Mehrzahl von ihnen trat die Reise im 15. und frühen 16. Jahrhundert an. Aber auch nach der Einführung der Reformation im Jahr 1525 blieb Nürnberg Ausgangspunkt für Pilgerfahrten. Weiterhin prägten insbesondere die im Heiligen Land erworbenen Auszeichnungen und Erinnerungsstücke das Selbstverständnis der städtischen Geschlechter und Familien.

### Protestantische Pilger

Auch wenn die Motive nicht immer erkennbar sind, aus denen heraus Personen, die der neuen Lehre positiv gegenüberstanden, als Pilger nach Jerusalem oder Santiago de Compostela aufbrachen, geschah dies ungeachtet der Kritik Martin Luthers am Pilgerwesen. Diese entzündete sich an den mit dem Besuch der Heiligen Stätten verbundenen Ablässen und dem als Aberglaube verurteilten Reliquienkult gleichermaßen: Dem frommen »Geläuff« stellte der Reformator auch hier den Weg zu Gott im Glauben und durch die Bibel entgegen. In Friedrich dem Weisen sah Luther eine alte Prophezeiung erfüllt, nach der ein Kaiser Friedrich das Heilige Grab in Jerusalem aus den Händen der Ungläubigen erlösen würde. Als Förderer der Reformation habe der sächsische Kurfürst das einzige wahre Grab Christi errettet, und zwar die Heilige Schrift, in der die Papisten die göttliche Wahrheit begraben hätten: »Denn nach dem grab, do der herr ynn gelegen hatt, welchs die Sarracen ynne haben, fragt got gleich ßo vill, als nach allen kwen von schweytz [Kühen der Schweiz]«<sup>7</sup>. In einer Predigt am Jakobstag 1522 verurteilte Luther Pilgerreisen nach Santiago de Compostela,



130 Wolfgang Münzer von Babenberg, Hans Bolsterer, Nürnberg, 1567



da man nicht wisse, ob im dortigen Grab des Apostels der heilige Jakob, ein toter Hund oder ein totes Ross begraben liege<sup>8</sup>.

Protestantische Pilger sind im 16. Jahrhundert vor allem in Jerusalem nachzuweisen. Dem Reisebericht des Schweizer Humanisten Heinrich Wölflin von 1520/21 ist etwa zeitgleich mit den Äußerungen Luthers zu entnehmen, dass er trotz wachsender Kritik am Pilgerwesen nicht »daheimbleiben« wolle. 1553 besuchte der protestantische Apotheker Daniel Ecklin aus Aarau das Heilige Grab<sup>9</sup>. Von evangelischen Christen, die sich den obligaten Forderungen widersetzen, in der Grabeskirche zu beichten und das Abendmahl nach katholischem Ritus zu empfangen, wird berichtet, dass »der Guardian in Folge einer ›Nothlüge‹, oder einiger Ducaten ohne Weiteres gewöhnlich nach[gab]« und die Bestätigung der erfolgreichen Pilgerfahrt erteilte<sup>10</sup>. Auf dem Konzil von Trient wurden Protestanten »grundsätzlich von der Ritterwürde des Hl. Grabes ausgeschlossen [...], wenn auch im 16. Jahrhundert noch verschiedentlich Ausnahmen gemacht worden sind«<sup>11</sup>.

Ein Nürnberger Jerusalem pilger in reformatorischer Zeit war Wolfgang Münzer von Babenberg (*Kat.* 21, 140, *Abb.* 130, 154, 167). Es scheint, dass bereits sein aus Bamberg zugezogener Vater und Genannter des Größeren Rats Alexius Münzer mit der

131 Gedächtnistafel für die Jerusalem pilger der Familie Ketzel, wohl Nürnberg, um 1595



Reformation sympathisierte, als er den Sohn 1524 »in Teutsch« taufen ließ<sup>12</sup>. Aber auch Wolfgang Münzer selbst, der 1556 in Jerusalem zum Ritter des Heiligen Grabes geschlagen wurde, war dem Protestantismus gegenüber zumindest aufgeschlossen. 1564 kam es zwischen ihm und dem Bamberger Domkapitel »angeblich wegen reformationsfreundlicher Gesinnung und Vernachlässigung seiner Lebensbeziehungen zum Domkapitel« zu Auseinandersetzungen, in deren Verlauf Münzer acht Tage im Gefängnis einsaß und ein Großteil seiner Güter eingezogen wurde<sup>13</sup>. Die Fahne mit dem Jerusalemkreuz des Grabesritters, die 1567 neben weiteren Attributen auf der Rückseite der Bildnismedaille Münzers erscheint, wird daher eher als Demonstration der mit dem Ritterschlag erfolgten Standeserhöhung zu werten sein denn als Bekenntnis zum alten Glauben.

### Pilgerorden und Ehrenzeichen

Die höchste Auszeichnung, die ein Pilger im Heiligen Land erwerben konnte, war das Jerusalemkreuz. Das Wappenzeichen des christlichen Königreichs Jerusalem, bestehend aus einem gleichschenkligen Kreuz, in dessen vier Winkel je ein kleines Kreuz eingefügt ist, war seit dem 15. Jahrhundert Ausweis des Ritterschlages am Heiligen Grab. Seit dieser Zeit wurde die erstmals 1335 bezeugte und anfangs streng auf den Adel beschränkte Ritterwürde immer häufiger auch Angehörigen der städtischen Oberschichten gewährt. Zahlreiche Pilgerberichte beschreiben die Zeremonie in der nächtlichen Grabeskirche, da das Gotteshaus in der türkisch beherrschten Stadt tagsüber nicht für die christliche Handlung zur Verfügung stand<sup>14</sup>.

Aus der Nürnberg-Augsburgischen Handelsfamilie Ketzler unternahmen zwischen 1389 und 1503 acht Mitglieder Pilgerfahrten nach Jerusalem. Den dort empfangenen Ritterschlag sowie weitere Pilgerauszeichnungen, mit denen sich für die nichtpatrizische Familie auch die – vergebliche – Hoffnung auf Aufnahme in den Ersten Stand verband, dokumentieren außergewöhnlich viele von den Ketzler in Auftrag gegebene Werke<sup>15</sup>. Die Gedächtnistafel der acht Jerusalem-pilger im Germanischen Nationalmuseum ist einer von vier als repräsentative Bildtafeln ausgeführten Familienstammbäumen (*Kat. 7, Abb. 131*). Um 1595 entstanden, folgt sie einem älteren Vorbild. Die acht Männer sind kniend im Harnisch mit gefalteten Händen dargestellt und durch das Jerusalemkreuz als Grabesritter ausgewiesen. Historisierende Rüstungen und mittelalterliche Zaddeln an Kleidung und Wappendecken unterstreichen die langjährige Pilgertradition der Familie. Das Jerusalemkreuz wird jeweils von weiteren auf der Reise erworbenen Ehrenzeichen flankiert. Am häufigsten erscheinen die mit drei Blumen bestückte Kanne des aragonesischen Kannenordens, den der König von Neapel seit 1443 den vom Heiligen Land zurückkehrenden Pilgern verlieh, der Schwertorden des Königs von Zypern und das Rad des Katharinenordens vom Sinai<sup>16</sup>. Auszeichnende Funktion besaßen überdies die Inschriften der Pilgertafel durch die Nennung fürstlicher Personen, in deren Gesellschaft einige der Ketzler die Reise nach Jerusalem absolvierten.

1526 präsentierte sich Georg II. Ketzler, der 1498 nach Jerusalem gereist war, auch auf einer Bildnismedaille mit Jerusalemkreuz und Schwertorden im Glanze der Pilgermemoria (*Kat. 20, Abb. 353*). In dieser Zeit war er aufgrund seiner städtischen Ämter maßgeblich an der Einziehung Nürnberger Klöster beteiligt, und auch die Porträtmedaille Christoph Fürers von 1602 weist einen Nürnberger Bürger als Jerusalempilger aus, dessen Position ohne Bekenntnis zum lutherischen Glauben kaum vorstellbar ist (*Kat. 23, Abb. 355*). Bereits damals gehörte Fürer zum Kreis der Septemvirn, ehe er 1603 als Zweiter Losunger an die Spitze des Stadtreiments aufsteigen sollte<sup>17</sup>.

### Sachquellen der Pilgerfahrten

Mit den Gegenständen, die sich von den 1571 nach Santiago de Compostela und 1585 nach Jerusalem unternommenen Pilgerfahrten des Nürnberger Kaufmannssohnes, Kriegsmannes und Diplomaten in fürstlichen Diensten, Stephan III. Praun, erhalten haben, besitzt das Germanische Nationalmuseum einzigartige Sachzeugnisse zum frühneuzeitlichen Pilgerwesen. Das Nebeneinander von Pilgerausstattung und repräsentativer Reisekleidung, Dokumenten der Frömmigkeit und allgemein als Reiseerinnerungen einzustufenden Gegenständen spiegelt die komplexe Motivstruktur überschichtlicher Pilgerfahrten. Nach dem Tod des 47-Jährigen 1591 in Rom gelangten die Objekte in das Kabinett seines Bruders Paulus Praun, wo sie wie Kunstwerke den sozialen Rang der Familie ablesbar machten.

Als frühesten Hinweis auf die sowohl für ihren Besitzer als auch für seine Nachfahren als Statuslegitimation bewahrten Pilgerkleider verzeichnet das Inventar der Praunschen Kunstkammer von 1616 »den Jacobsstab, huett, mandell, patternoster sampt andern sachen mehr [...], so ich von mein prueder Steffan seeligen bekommen hab«<sup>18</sup>. 1766 vermerkte Georg Andreas Will in seiner Beschreibung der Sammlung



132 Pilgerhut des Stephan III. Praun, Spanien, um 1571



den »Pilgrimshabit eines alten Praun«, während der Familienchronik aus dem Jahr 1829 zu entnehmen ist, dass die »in einer Bodenkammer des ehem. Stiftungshauses sich befindlichen dermalen noch vorhandenen Kleidungsstücke Stephan Prauns III. [...] von dem Staube gereinigt« wurden<sup>19</sup>. Erstmals museal präsentiert wurde die Ausstattung 1833 in den Räumen der von dem späteren Gründer des Germanischen Nationalmuseums Hans Freiherr von und zu Aufseß ins Leben gerufenen »Gesellschaft für Erhaltung der Denkmäler älterer deutscher Geschichte, Literatur und Kunst« im Scheurl'schen Haus in der Burgstraße<sup>20</sup>. Seit 1876 befindet sich der Bestand als Leihgabe der Friedrich von Praunschen Familienstiftung im Germanischen Nationalmuseum.

### Die Pilgerausstattung des Stephan III. Praun

Wie die wetterfesten Umhänge, die als Pilgermäntel aus mittelalterlichen Bildquellen vertraut sind, wurde auch der kurze Ledermantel Stephan Prauns erst durch die darauf angebrachten Muscheln und Abzeichen zur »Pilgerkleidung« (*Kat. 11, Abb. 129*). Sie zu tragen war Privileg, seit sich die Kirche im 10. Jahrhundert verstärkt um den Schutz der Pilger bemühte. Frühzeitig wurden in Santiago Muscheln, die bereits in der Antike das Grab symbolisierten und Reisende beschützen sollten, als »materiell greifbare Heilsversicherung« zum Kauf angeboten. Sie fanden auch als Grabbeigaben Verwendung, um ehemalige Pilger am Tag des Jüngsten Gerichts als solche auszuweisen<sup>21</sup>.

In der kurzen Form des Praunschen Pilgermantels, die dem modischen Zuschnitt zeitgenössischer Radmäntel folgt, kündigt sich bereits die im 17. Jahrhundert fortschreitende Entwicklung zum so genannten Pilgerkragen an. 1579 vermerkte der Orientreisende Hans Jacob Breuning von Buchenbach zur Kleidung der Jerusalem-pilger: »Diejenigen aber, so pilgrimsweis alher Walfahrten, die tragen [...] oben kurtze schwarze lederne Mäntels, so bloß die Schultern bedecken«<sup>22</sup>.

133 Hl. Jakobus als »Maurentöter«, Detail des Pilgerhutes, Spanien, um 1571



Während mittelalterliche Holzschnitte Pilger beim Erwerb breitkrepfiger Hüte zeigen, deren über der Stirn hochgeschlagene Krempe später mit den vor Ort erworbenen Zeichen versehen wurde, mag man bei dem überreich bestückten Hut Stephan Prauns kaum noch an ein spontanes Anheften glauben (*Kat. 12, Abb. 132*). In planmäßiger Anordnung finden sich Muscheln, Schneckenhäuser und miniaturhafte Nachbildungen von Pilgerstäben und Pilgerflaschen aus Bein. Dazwischen sind Jakobusfigürchen aus Gagat aufgenäht, die nach dem spanischen Namen für das auch bei Santiago geförderte, leichte und polierbare Braunkohlematerial »Azabaches« genannt wurden<sup>23</sup>. Die schwarz glänzenden Schnitzereien gab es in unterschiedlicher Qualität und Feinheit bis hin zu hochwertigen Miniaturbildwerken.



134 Pilgerstab des Stephan III. Praun, Knauf und Spitze, Spanien, um 1571

In Santiago wurden im 16. Jahrhundert im großen Stil Pilgerandenken angeboten, und es ist anzunehmen, dass es auch reich verzierte Hüte wie die Praunschke Kopfbedeckung dort zu kaufen gab. Es sei dahingestellt, ob die sternförmige Anordnung der Pilgerstäbe und -flaschen auf dem oberen Kopfteil bereits als Eigenart lokaler Hersteller zu werten ist, indem sie auf den »Campus stellae« und damit das himmlische Sternfeld verweist, auf dem Santiago de Compostela einer Gründungslegende zufolge erbaut wurde (Abb. 133)<sup>24</sup>. Im Zentrum erkennt man den hl. Jakobus hoch zu Ross mit gezogenem Schwert als »Matamoros« (Maurentöter), wie er der Legende nach in der Schlacht von Clavijo 844 gegen die Ungläubigen ritt.

Dass die Pilgerhüte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bereits ein hohes Maß an Standardisierung erreicht hatten, zeigt die unmittelbare Nähe des Praunschken Hutes zur Kopfbedeckung eines Santiagopilgers auf Pieter Bruegel d. Ä. »Johannespredigt« von 1566<sup>25</sup>. Ein Pilger, der dort unter den Zuhörern Platz genommen hat, trägt zum kurzen kragenartigen Umhang einen Hut, auf dem in nahezu identischer Weise Muscheln und Pilgerzeichen aus hellem Bein und schwarzem Gagat angebracht sind. Ein weiterer Pilgerhut dieses Typus befindet sich im Nationalmuseum in Poznań (Posen).

Wie die wetterfeste Kleidung gehörte auch der Wanderstab zur reisetauglichen Pilgerausrüstung. Bei dem schlanken, dekorativ mit Perlmutterplättchen verzierten Stab ist dagegen nicht anzunehmen, dass Stephan Praun auf ihn gestützt über Bachläufe und Untiefen sprang, wie es mittelalterliche Pilgerbücher vor Augen führen. Mit Knauf und Eisenspitze, die im Boden Halt gab, zeigt er zwar die typischen Merkmale, doch wird man wohl von einer primär repräsentativen Ausführung des traditionellen Pilgersymbols ausgehen dürfen. Die Perlmutterverzierungen wurden größtenteils 1973 in Anlehnung an den nur noch geringen originalen Befund ergänzt (Kat. 13, Abb. 134).





135 Paternoster des Stephan III. Praun, Jerusalem (?), 16. Jh.

136 Bildnis des Stephan III. Praun als Jerusalemfahrer, aus dem Familienbuch der von Praun, Nürnberg, begonnen 1616, Familienarchiv von Praun, Stadtarchiv Nürnberg, E 28/II Nr. 111

Der bisher der Santiagofahrt zugeordnete Rosenkranz ist möglicherweise der einzige Überrest der Pilgerfahrt Stephan Prauns nach Jerusalem, wo er am 30. November 1585 zum Ritter des Heiligen Grabes geschlagen wurde (*Kat. 17, Abb. 135*). Als die Kleidungsstücke 1833 für das Aufseßsche Privatmuseum ausgeliehen wurden, verzeichnete die Übergabeliste noch zwei Paternoster. Der davon offenbar allein erhaltene Rosenkranz befand sich bereits 1856 im Germanischen Nationalmuseum, mit dem Hinweis »Angeblich aus Palästina stammend, früher im v. Praun'schen Cabinet«<sup>26</sup>.

Diese Zuordnung erscheint naheliegend, wenn man den Rosenkranz dem Bild Stephan Prauns als Jerusalemfahrer im Praunschen Familienbuch gegenüberstellt (*Abb. 136*). Es zeigt ihn in einer der Ordenskleidung der Franziskaner nachempfundenen Pilgerkutte, wie sie im ausgehenden 15. Jahrhundert für Jerusalemfahrer zur Regel wurde<sup>27</sup>. Um den Hals trägt Praun einen langen Rosenkranz, den vor allem eine goldverzierte Quaste von dem erhaltenen Exemplar unterscheidet. Möglicherweise ist ihr Verlust der Reinigung der Pilgerausrüstung 1829 zuzuschreiben, als man »die Kugeln der als Pilgrim geführten Rosenkränz oder Pater Noster's Stephan Praun's, nebst Totenkopf und Crucifix, die sich getrennt vorfanden, [...] zusammen an eine Schnur gehängt«<sup>28</sup>.

### Das Pilgerporträt

Im Praunschen Kabinett wurde auch ein ganzfiguriges Porträt Stephan Prauns als Santiagopilger aufbewahrt (*Kat. 6, Abb. 137*). Das Inventar von 1719 nennt es als »Ein taffel, worauff auf holz gemahlt ein Praun mit einem pilgramskleid«<sup>29</sup>. Zusammen mit drei davon abhängigen Bildniszeichnungen, von denen sich eine in dem 1616 begonnenen Familienbuch befindet, macht das Gemälde deutlich, dass der Pilgerstatus das Zerwürfnis vergessen ließ, das mit Stephan Prauns Entscheidung für ein Leben außerhalb der Nürnberger Kaufmannswelt zwischen ihm und der Familie entstanden war<sup>30</sup>.

Wann und wo das Porträt in Auftrag gegeben wurde, ist nicht bekannt, aber Landschaftsauffassung und Figuren lassen an einen einheimischen Maler um 1600 denken. Gegenüber dem im Jahr der Santiagofahrt 1571 entstandenen Medaillonbildnis des 27-jährigen (*Kat. 5, Abb. 138*) bleibt es künstlerisch deutlich zurück. Vermutlich entschloss sich die Familie erst nach dem Tod Stephan Prauns 1591 und nach der



137 Stephan III. Praun als Santiagopilger, Nürnberg (?), um 1600

138 Stephan III. Praun im Jahr seiner Pilgerreise nach Santiago de Compostela, Nürnberg (?), 1571

Rückführung seines Nachlasses zur Beauftragung des Porträts. Auch Teile der Kleidung, speziell die Hose, weisen in die Jahre um 1600<sup>31</sup>. Der Maler hätte so die Kleidungsstücke Stephan Prauns vor Augen gehabt und die persönlichen Kennzeichen des Pilgers wie Hut, Mantel, Stab und Rosenkranz exakt wiedergegeben.

### Spanischer Mantel und spanische Schuhe

Nicht zur Pilgerkleidung im engeren Sinn gehört der helle Filzmantel mit Kapuze, der gleichwohl der Spanienreise Stephan Prauns zuzuordnen ist (*Kat. 14, Abb. 139*). Ein Vergleich mit den Mänteln spanischer Reiter in Abraham de Bruyns Kostümwerk »*Diversarum Gentium Armatura Equestris*« von 1577 lassen ihn in Form und Machart nach Spanien lokalisieren. Nahezu identisch sind das Ornament der radial applizierten Seidenschnüre, die in halber Höhe durch Bogenlinien verbunden werden, die horizontalen Verschlussriegel und der Rückenschlitz. Die spitze Kapuze wurde auf dem Kopf oder abgenommen auf dem Rücken liegend getragen. Ob Stephan Praun den Mantel in Spanien erwarb, oder ob er ihn vor Reiseantritt nach Landesart schneidern ließ, um sich wie damals üblich »gegen die Gefahren des Landes« zu wappnen und den dortigen Kleidungsgewohnheiten anzupassen, muss offen bleiben<sup>32</sup>. Um ein spanisches Reisesouvenir scheint es sich bei den vollständig aus Hanfschnüren gefertigten Schuhen Stephan Prauns zu handeln (*Kat. 15, Abb. 140*). Die flache Sohle, die Kappe mit Zehenöffnung, das offene Fersenteil und die Bindebänder lassen sie dem Typus der »Alpargata« genannten spanischen Flechtsandale zuordnen, die bis in jüngerer Zeit als strapazierfähige Fußbekleidung nachzuweisen ist<sup>33</sup>. Ein Hinweis auf den landestypischen Gebrauch im 16. Jahrhundert, der Prauns Interesse an den fremdländischen Schuhen geweckt haben dürfte, findet sich in den Reiseaufzeichnungen des Nürnberger Handlungsgehilfen und späteren Stadtrichters Hieronymus Köler. Als dieser um 1533 von Andalusien nach Südamerika aufbrach, beschrieb er ausdrücklich das spanische Schuhwerk und seine Vorzüge: »So hetten wir uns gerüst mit schuhen aus stricken gemacht, oder schnüren, die uber hart gepirg, für hitzs und wasser gut sein, haben uns in Spaniga die seiler gemacht, ... albergantes genant«<sup>34</sup>. Das Fehlen von Gebrauchsspuren an den Exemplaren aus dem Praunschen Kabinett lässt bezweifeln, dass sie je getragen wurden.





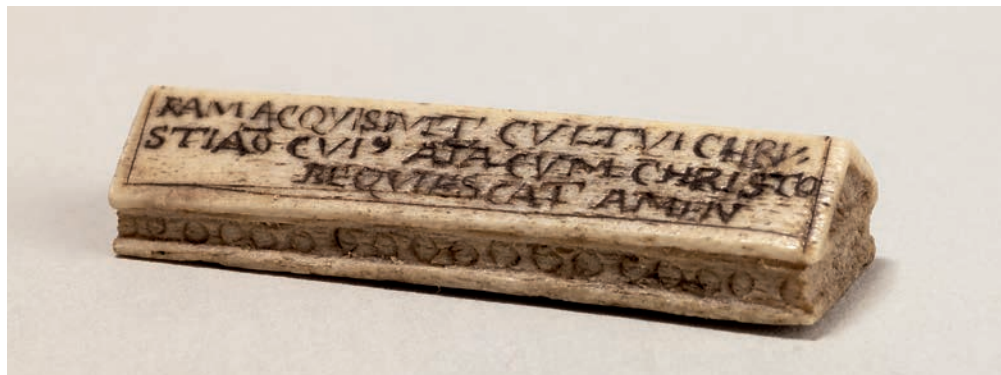
139 Spanischer Mantel  
des Stephan III. Praun,  
Spanien (?), um 1571

140 Paar Schuhe (Alpar-  
gatas) aus dem Besitz  
des Stephan III. Praun,  
Spanien, um 1571



### Miniaturnachbildung des Gottfried von Bouillon

Der Überlieferung nach erwarb Stephan Praun die Miniaturnachbildung des Grabmals von Gottfried von Bouillon auf seiner Pilgerfahrt in Jerusalem (*Kat. 16, Abb. 141*). Der 1100 verstorbene Anführer des ersten, mit der christlichen Eroberung Jerusalems endenden Kreuzzuges wurde in der Grabeskirche und damit in unmittelbarer Nähe zu Christus bestattet. Die Nachbildung seines Grabmals steht somit nicht nur im Kontext symbolischer Heiliggrab-Kopien, sondern verweist zudem auf die Verbindung von Jerusalemfahrt und Kreuzzugsgedanken. Der Familientradition zufolge wurde es am »wahren Grab Christi gerieben«, so dass es Reliquiencharakter besaß. In den Inventaren der Praunschen Kunstkammer ist das fromme Souvenir, das 1972 als Leihgabe der Familie von Praun in das Germanische Nationalmuseum gelangte, nicht nachzuweisen.



141 Miniaturnachbildung  
des Grabmals von Gottfried  
von Bouillon, Jerusalem,  
um 1585

---

**ANMERKUNGEN:** – **1** Zur Motivation der Pilger Ganz-Blättler 1990, S. 221–247. – Herwaarden 1992, S. 46–47. – Paravicini 1993, S. 94. – Zahnd 2005, S. 73–88. – **2** Paravicini 1993, S. 99. – Babel/Paravicini 2005, S. 11–20. – **3** Schmugge 1979, S. 26–27. – **4** Kraack 2005, S. 151. – **5** Hofmann-Rendtel 1993, S. 219. – Kraack 2005, S. 153–154. – **6** Aign 1961, S. 56. – Hofmann-Rendtel 1993, S. 219. – **7** Martin Luther: Vom mißbrauch der Messen, 1521. In: Luther WA 1889, Bd. 8, S. 561–562. – **8** »Darumb laß man sy ligen und lauff nit dahin, dann man waißt nit ob sant Jacob oder ain todter hund oder ain todts roß da ligt«. In: Luther WA 1905, Bd. 10, 3. Abteilung, S. 235. – **9** Beide Verweise bei Ganz-Blättler 1990, S. 243. – **10** Röhricht 1900, S. 21. – **11** Cramer 1952, S. 41. – **12** Rascher 1970, S. 8. – **13** Rascher 1970, S. 13. – **14** Cramer 1952, S. 23, 51. – Carlen 1984, S. 10. – Ganz-Blättler 1990, S. 231–237. – Paravicini 1993, S. 99. – **15** Die Zahl von acht Jerusalem-pilgern erschließt sich aus den Pilgergedächtnissen der Familie Ketzler, wenngleich nicht alle Unstimmigkeiten zwischen historischer Realität und Statusdemonstration ausgeräumt sind. – Zur Familiengeschichte Aign 1961, dort S. 66–81, auch eine Zusammenstellung aller Ketzlermemoria. – **16** Boulton 1987, S. 241–248, 330–338. – Paravicini 1993, S. 95. – **17** Fleischmann 2008, Bd. 31/2, S. 388–389. – **18** Achilles-Syndram 1994, S. 174. – **19** Will 1764–1767, Bd. 3, S. 279. – Stadtarchiv Nürnberg, Von Praunsches Protokollbuch und Familienchronik von 1796–1896, E 28/II Nr. III, S. 225, Eintrag vom 19. Juni 1829. – **20** Stadtarchiv Nürnberg, Von Praunsches Protokollbuch und Familienchronik von 1796–1896, E 28/II, Nr. III, S. 230–231, Eintrag 1833. – Zur Gesellschaft Deneke/Kahsnitz 1978, S. 708. – **21** Wilckens 1984, S. 175. – Schmugge 1979, S. 18, 21. – Fingerlin 2006, S. 319. – Köster 1983, S. 16. – Hägg 1997, S. 119–120. – **22** Zitiert nach Wilckens 1984, S. 178. – **23** Bottineau 1987, S. 134. – **24** Llompart 1961, S. 326. – **25** Budapest, Szépművészeti Múzeum. – Ember/Urbach 2000, S. 28. – **26** Denkschriften GNM 1856, S. 367. – **27** Cramer 1952, S. 23. – **28** wie Anm. 19. – **29** Achilles-Syndram 1994, S. 208. – **30** Die beiden anderen Zeichnungen im Germanischen Nationalmuseum, Hz 5278 und Hz 5910, Leihgaben der Friedrich von Praun'schen Familienstiftung. – Zur Familiengeschichte Praun 1916, S. 45–48. – **31** Zum Typus der »französischen Hose«, Zander-Seidel 1990, S. 189–195. – **32** Fries 1924/1925, S. 14. – Grebe 2005, S. 11. – **33** Gall 1980, Nr. 6.33, 30–32. – **34** Amburger 1931, S. 235.





Stein Hasch mander Regen  
Koburg Brünner Egholze

Stirkerhür Hoffene  
Kriam

Stäfer  
Sei

Stur

Stur  
Stur

Stur

Stur  
Stur

Stur  
Stur

Stur  
Stur

Stur  
Stur

Stur  
Stur

Stur  
Stur

Stur  
Stur

Hanc Laus  
Das Ant. Hanc blybet Ewiglich  
Das ist der Glaubtig trostet sich

## Bilder und Zeichen ständischer Repräsentation

**K**ommt heutzutage die Rede auf einen »Halbgott in Weiß«, ist jedem sofort klar, wer damit gemeint ist. Nicht immer war allerdings die Standestracht der Ärzte der schlichte weiße Kittel, wie Mitte des 17. Jahrhunderts die spöttischen Schilderungen Blaise Pascals bezeugen. Die »langen, vorn geknöpfte Rücke und die absatzlosen Pantoffeln« der Heilkundigen dienten ihm zufolge als Ausdruck scheinbarer Autorität, welche die Umwelt gerade wegen dieses äußerlichen Ausweises zu akzeptieren bereit wäre<sup>1</sup>. Wenn der französische Mathematiker und Philosoph im selben Kontext ein weiteres Anerkennung heischendes Habit erwähnt, das »Pelzwerk«, in das sich Amtspersonen »wie ausgestopfte Katzen« hüllten, so offenbart er damit eine kritische Position, mit der er in seiner Zeit wohl eher allein stand: Allgemein verinnerlicht war die Funktion von Kleidung, einen bestimmten Stand, eine soziale Gruppe oder ein Amt anzuzeigen<sup>2</sup>. Sie stand als unmittelbar am Leib getragenes Zeichen stellvertretend für die Stellung ihres Trägers im gesellschaftlichen Gefüge, nicht selten offenbar – wenn man die zahlreichen Verstöße gegen die einschlägigen Ordnungen registriert – auch für die Stellung, die er anstrebte oder die ihm seiner Auffassung nach zustand. Dass sich diese bezeichnenden Eigenschaften nicht auf die Kleidung beschränkten, soll im Folgenden aufgezeigt werden.

»Repräsentation« ist in den letzten Jahrzehnten zu einem Lieblingsthema der historischen Disziplinen avanciert. Trotzdem, vielleicht auch gerade deswegen ist der Begriff nicht eindeutig zu fassen<sup>3</sup>. Zu heterogen sind die Bedeutungsfacetten, zu verschieden geartet die Phänomene, die unter diesem Begriff subsumiert werden, als dass an dieser Stelle näher darauf eingegangen werden könnte. Der Kernaufgabe eines Museums folgend, Denkmäler zu zeigen und durch Verortung in ihrem geschichtlichen Kontext verständlich zu machen, werden wir uns daher darauf beschränken, die Sammlungsgegenstände unter dem Aspekt zu untersuchen, ob und auf welche Weise sie repräsentative Funktionen erfüllten. Es sei daher gestattet, den Begriff in einer eher traditionellen, vereinfachten Form zu verwenden: Repräsentation in doppelter Bedeutung als Funktion eines Gegenstandes oder Bildes, der stellvertretend für etwas Abwesendes – eine Person, eine Gruppe oder eine Institution – steht, und andererseits Repräsentation als Selbstdarstellung im öffentlichen oder quasi-öffentlichen Raum.

<sup>142</sup> *Ämterscheibe der Stadt Zürich, Hans Jacob Nüscher d. Ä. zugeschrieben, Zürich, 1616*



Das Medium schlechthin für diese Art Kommunikation sind Wappen und wappenähnliche Zeichen. Werner Paravicini ließ in einem vor einiger Zeit erschienenen Aufsatz einen Adligen einen fiktiven Besuch in einer spätmittelalterlichen Stadt absolvieren und führte in der Erzählung höchst anschaulich vor Augen, wie solche Zeichen dem Betrachter auf Schritt und Tritt begegneten<sup>4</sup>. Schon vor dem eigentlichen Aufenthalt, an Wegkreuzen, beim Passieren der patrizischen Landsitze oder am Stadttor zeigten sie unmissverständlich ihre Herren an; Torwächter, Büttel und andere Bedienstete trugen die Embleme der Herrschaft; an den Herbergen wiesen Wappenborde die aktuellen Gäste aus; in den Kirchen prangten sie ebenso wie an und in den Privathäusern und den Trinkstuben von Herrengesellschaften oder

143 Doppelscheuer,  
Nürnberg, um 1510



Zünften, ganz zu schweigen von den offiziellen Bauten der Kommune. Wappen sind das Leitmotiv, wenn es um die Sachkultur der Repräsentation geht.

### Stadt

Die Standesscheibe von Zürich ist ein Beispiel dafür (*Kat. 99, Abb. 142*). Sie ist Ausdruck des Selbstverständnisses einer Stadtrepublik, wenn auch in einer für die Situation der Schweiz spezifischen Form. »Stand« ist hier im Sinne von Reichsstand zu verstehen. Zürich war, wie die gesamte Alte Eidgenossenschaft, ein Stand des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation, wenngleich diese Bindung 1616, zum Zeitpunkt der Entstehung der Scheibe, im Grunde nur noch rein formaler Natur war<sup>5</sup>. Nichtsdestoweniger leiteten die Kantone ihre Herrschaftsrechte de jure aus der Reichsunmittelbarkeit ab, was in dem Glasgemälde durch den bekrönten Reichsadler zum Ausdruck kommt, der sich mit den beiden zueinander geneigten Zürcher Wappen zur zentralen Pyramide vereinigt. Um diese sind kreisförmig die Wappen der äußeren und inneren Vogteien, der Verwaltungseinheiten des Zürcher Gebietes angeordnet. Die Gestaltung gleicht auffällig der des großen Zürcher Wappens auf dem so genannten Murerplan, einer nach ihrem Schöpfer Jos Murer benannten, aus der Vogelperspektive detailliert aufgenommenen Ansicht der Stadt Zürich<sup>6</sup>. Zahl und Anordnung der Vogteien tragen allerdings den Entwicklungen seit der ersten Auflage des großformatigen Holzschnitts von 1576 Rechnung.

Alle Mitglieder der Eidgenossenschaft gaben derartige, formal allerdings nicht immer gleichartige Standesscheiben in Auftrag. Die Werke prangten an Fenstern von Rathaussälen und wurden als Zeichen der Verbundenheit zwischen den Mitgliedern ausgetauscht. Im Tagsatzungssaal des Badener Rathauses,

dem Ort der Zusammenkunft der Eidgenossen, repräsentierten elf von Lukas Zeiner um 1500 geschaffene Glasgemälde die einzelnen Kantone und die Stadt Baden<sup>7</sup>.

Repräsentation war also nicht nur das statische Vorhandensein von stellvertretenden Zeichen, es handelte sich oftmals auch um Vorgänge, in denen – wie im Akt des Austauschs der Scheiben – das Selbstverständnis von Parteien in einer gegenseitigen Beziehung kommuniziert wurde. Die Darbringung von Geschenken, die in ihrer Beschaffenheit (und in ihrer durch Tradition begründeten Bedeutung) Stand und Anerkennung zwischen Gebenden und Nehmenden ausdrückten, gehörte hierzu: etwa diplomatische Präsente zwischen Herrschern und Staaten oder solche von Stand zu Stand in der hierarchisch geordneten Gesellschaft. Üblich war beispielsweise die Überreichung von Edelmetallwaren an durchreisende fürstliche Persönlichkeiten, wenn sie das Gebiet einer Stadt zum ersten Mal betraten. Materieller Aufwand und Gewicht repräsentierten gleichermaßen die Leistungskraft des Gebers und den Status des Empfangenden. Der hier ausgestellte Doppelpokal ist zwar einem solchen Ereignis nicht direkt zuzuordnen, verkörpert jedoch idealtypisch ein Prunkgefäß, das häufig in Nürnberg an Personen von Rang verehrt wurde (*Kat. 113, Abb. 143*). Handelte es sich bei dem Beschenkten um den Kaiser, war der Pokal zudem mit eigens zu diesem Anlass geprägten Goldmünzen gefüllt. Die beiden gleich geformten Hälften der spätgotischen Arbeit bergen in ihrem Fuß je eine Medaille auf den schwedischen König Gustav Adolf beziehungsweise auf seine Gemahlin, so dass anzunehmen ist, dass das – im Zuge der »Neogotik« in den Jahrzehnten nach 1600 auch modisch wieder aktuelle – Stück im Zusammenhang mit dem Nürnberger Aufenthalt des Schweden im Jahre 1632 Wiederverwendung fand.

Auf Erzeugnissen aus Edelmetall zeigt sich exemplarisch, dass das Gemeinwesen und seine Organe auch durch kleine, nichtsdestoweniger im Alltag wichtige Zeichen öffentlich präsent waren. Beispiele sind Plomben oder Stempel, mit denen die ordnungsgemäße Qualität einer Ware bestätigt wurde. In Silbergegenstände wurde zu diesem Zweck mit einer nur wenige Millimeter großen Punze eine Beschaumarke eingeschlagen: Das Wappen oder manchmal – wie im Falle Nürnbergs – die Initiale standen für die öffentliche Instanz und erwiesen sich, wenn man wiederholten Äußerungen des Rates Glauben schenken will, als Garant für den guten Ruf der Stadt auf einem bestimmten Sektor (*Kat. 116, Detail, Abb. 393*).

### Spezifische Gruppen

Es mag befremdlich erscheinen, wenn Wappen und Initiale der Stadt auch zur Kennzeichnung einer bestimmten Personengruppe am anderen Ende der ökonomischen und sozialen Skala verwendet wurden. Bettlern und Almosenempfängern verlieh man damit gleichsam den Status »amtlich geprüft« (*Kat. 121, 124, Abb. 144*). Die Marken, die sie zu tragen verpflichtet waren, dienten ursprünglich dazu, die unverschuldet Notleidenden von den nach Ansicht ihrer Mitbürger nur scheinbar Erwerbsunfähigen zu unterscheiden<sup>8</sup>. Später, in Zeiten einer obrigkeitlich organisierten

144 Bettlerzeichen der Stadt Nürnberg, Nürnberg, 1580. Bettlerzeichen der Stadt Halberstadt, Halberstadt, 1653





Armenhilfe, kennzeichneten sie einheimische Almosenempfänger in Abgrenzung von fahrendem Volk, erfüllten jedoch ebenso Kontrollzwecke. So war ihren Trägern in Nürnberg der Besuch von Wirtshäusern verwehrt, um zu verhindern, dass dort das städtische Almosen in flüssiges statt geschnittenes Brot umgesetzt wurde. Die durch das Zeichen repräsentierte Obrigkeit sorgte damit für ordnungsgemäße Verwendung öffentlicher Ressourcen.

Amt und Inhaber sind in der Darstellung nach außen nicht immer getrennt. Auf die Vorderseite der bereits erwähnten, 1655 datierten Silberkanne sind eine Reihe von Nürnberger Familienwappen eingraviert, die durch die Beschriftung mittels Initialen personalisiert wurden (*Kat. 116, Abb. 145, Abb. 393*). Sie sind unter dem Nürnberger »Wappendreiverein«, der Kombination der beiden Stadt- mit dem Reichswappen, angeordnet. Für welchen Zweck die Kanne und ihr Dekor angefertigt wurden, ist unklar, doch waren sämtliche Wappeninhaber in der Verwaltung der Reichsstadt als Kirchenpfleger, Schulinspektoren oder Scholarchen tätig<sup>9</sup>. Auch in diesem Fall darf man von einem Geschenk ausgehen, zumal ein noch erhaltenes Verzeichnis »der Hochzeit und anderer Geschenke von Seiten des Vormund Amts«<sup>10</sup> belegt, dass tatsächlich von Amts wegen derlei Geschenke zu Hochzeiten und Kindstaufen in den Familien hochrangiger Beamter, aber auch zu anderen Gelegenheiten, vor allem an die frischgebackenen Magister und Doktores der Universität Altdorf gemacht wurden. Für das Jahr 1655 ist in dieser Auflistung insbesondere ein »silber verguldetes Trinckgeschirr mit der Herren Scholarcharum Wappen« verzeichnet, das der Tochter des Christoph Andreas I. Imhof, des Pflegers des Universitätsortes Altdorf, zur Hochzeit verehrt worden war. Ob es sich dabei um das hier gezeigte Gefäß handelte, ist nicht mit Sicherheit zu sagen, in jedem Fall bezeugt das Dokument einen vergleichbaren Vorgang.

Mittelalterliche und frühneuzeitliche Städte waren identitätsstiftende Schwurgemeinschaften. Sie umfassten ihrerseits bestimmte Gruppen, die einen großen Teil des Selbstverständnisses ihrer Mitglieder verkörperten und deren Lebensumstände entscheidend bestimmen konnten. Zu nennen sind hier formelle und informelle Gemeinschaften, welche, wie etwa die Stände oder die Handwerksorganisationen, die soziale und berufliche Stellung des Einzelnen definierten. Korporationen wie die Zünfte<sup>11</sup> pflegten ihr eigenes repräsentatives Instrumentarium, das sie sowohl intern wie auch in ihrem öffentlichen Auftreten nutzten<sup>12</sup>. Die Fürsorge vieler dieser Gemeinschaften umfasste auch den letzten Akt des irdischen Daseins ihrer Mitglieder, das Begräbnis. Im Rahmen der Zeremonie kamen unter anderem Bahrtücher, Kerzen und Funeralschilde zum Einsatz, die den Sarg, das Bahrgerüst oder das Bahrtuch schmückten<sup>13</sup>. Ein Satz von

145 Trinkkanne mit Wappen, Johann Reinhold Mühl, Nürnberg, datiert 1655





146 Zwei von vier Sarg-schilden der Nürnberger Steinmetzen, Jacob Weinmann, Nürnberg, datiert 1628

vier in vergoldetem Bronzeguss ausgeführten, 1628 datierten Schilden gehörte zum Fundus des Nürnberger Steinmetzenhandwerks, das sich in den Handwerkerdarstellungen und durch die berufstypischen Werkzeuge unschwer zu erkennen gibt (*Kat. 112, Abb. 146*).

Die vier Bronzen zeichnen sich durch ein relativ kleines Format aus, die langen, rückseitig angebrachten Gewinde dienten vermutlich der Anbringung am Gerüst oder am Sarg selbst. Vielfach findet man auch wesentlich größere Exemplare wie dasjenige der Nürnberger Weber, das wohl eher dem Schmuck des Bahrtuches diente (*Kat. 117, Abb. 147*). Neben den aus Bunt- oder Edelmetallen gefertigten Schilden wurden häufig auch textile Applikationen für Bahrtücher benutzt. Die zwar nicht hier, aber sonst recht häufig auftauchenden Namen auf diesen Requisiten weisen nicht etwa auf Verstorbene, deren Begräbnis begangen wurde – die Schilder waren Besitztum des Handwerks und wurden immer wieder verwendet. Sie nennen wohl eher die Stifter: Mitmeister, die ihrerseits damit eine Möglichkeit zur persönlichen Repräsentation nutzten.

Im Rahmen jahreszeitlicher oder kirchlicher Feste, bei Aufführungen und Umzügen, fanden Bürger und Gemeinschaften Gelegenheit, sich spektakulär in Szene zu setzen<sup>14</sup>. Prozessionen, an denen mehrere oder gar alle Gruppen der Stadtbevölkerung teilnahmen, bildeten in der Regel die hierarchischen Verhältnisse ab: Jede hatte ihren festen Platz im Zug, den sie mit angemessenem Gepränge einnahm. Bei religiösen Anlässen – der bekannteste ist die Fronleichnamsprozession – wurden Kerzen und Kerzenstangen mitgeführt, die durch ihre Größe und Ausführung beeindrucken sollten. Ein Prozessionsstangenpaar, das der Überlieferung nach dem



147 *Funeralschild  
der Weber, Nürnberg,  
datiert 1684*



Mühlenhandwerk des niederbayerischen Pfarrkirchen entstammt, trägt an den oberen Enden die geschnitzten Bilder der zwölf Apostel (*Kat. 105, Abb. 93*). Die manschettenartig in zwei Registern um die Stangenabschlüsse angeordneten Jünger werden überhöht von der Gottesmutter auf der einen Stange und der Dreifaltigkeit in Form des Gnadenstuhls auf der anderen. Die kronenförmigen Eisenblechkörbe über den Köpfen von Gottvater und Maria sind Halter für Kerzen. Eine weitere in der Ausstellung gezeigte Prozessionsstange zeigt mit verschiedenen Handwerkssymbolen deutlich ihren Besitzer an, eine tirolische Bäcker- und Müllerzunft (*Kat. 826, Abb. 92*).

### Familien und Personen

Häufig begegnet man auf Gegenständen, wie sie gerade vorgestellt wurden, den Namen derjenigen Personen, denen die Entstehung zu verdanken ist. Die Objekte sind damit nicht nur Requisiten der Gruppen-Repräsentation, sondern lassen in der Wahrnehmung des Betrachters einzelne Personen präsent werden. Das Bemühen um Selbstdarstellung umfasst selbstverständlich auch den persönlichen Bereich, der wiederum eng mit dem familiären verbunden ist. Repräsentation bedeutet in dieser Hinsicht oft das dem jeweiligen Stand angemessene Verhalten, das den Status nach außen vermittelt, in anderen Fällen das selbstbewusste Demonstrieren des

persönlich Erreichten, des Wohlstandes oder des Aufstiegs. Auf die Rolle der Kleidung wurde bereits hingewiesen, doch ist auch die Gestaltung des Lebensumfeldes, des Wohnsitzes etwa, unter diesem Aspekt keine Angelegenheit individueller Vorlieben, sondern kommuniziert bestimmte Ansprüche.

So ist die Annäherung der patrizischen Haushaltsführung an den Adel nicht nur Ausdruck des erworbenen Reichtums, sondern kann auch als Streben nach Gleichrangigkeit verstanden werden. Stadtpaläste und Herrensitze auf dem Land wurden aufwändig mit Kunst und Kunsthandwerk ausgestattet – eine demonstrative Äußerung, die nicht ausschließlich im privaten Ambiente stattfand, sondern in einer Umgebung, die regelmäßig Gästen und Besuchern zugänglich war. Dass der Erstguss einer Mauritiusfigur, die sich einst im Garten des Imhofschen Anwesens befand, das Grabmal des 1513 verstorbenen Ernst von Wettin, Sohn des gleichnamigen sächsischen Kurfürsten und Erzbischofs von Magdeburg, schmückte, war der Nürnberger Familie sicher bewusst. Das Aufstellen der Bronze im halböffentlichen Raum kommt einem Ausrufezeichen gleich (*Kat. 102, Abb. 148*).

Nicht nur das dauerhafte Denkmal, auch schnell vorüber gehende Ereignisse nutzte man zu repräsentativen Gesten: Ein hölzernes Model mit dem Wappen der Holzschuher diente – in Anlehnung an die Bräuche bei Hofe – der Herstellung von Tischdekor und Süßspeisen aus Tragant oder Marzipan für festliche Tafeln (*Kat. 41, 42, Abb. 363, 128*). Willkommpokale wurden zur feierlichen Begrüßung von Gästen benutzt, beeindruckten gleichzeitig mit ihrem materiellen und künstlerischen Aufwand (*Kat. 45, 46, Abb. 127, Abb. 365*) oder halfen als Requisiten der Erinnerung an herausragende Vorfahren, Familientraditionen im Sinne von Adelsgeschlechtern zu etablieren (*Kat. 44, Abb. 364*). Die Wertschätzung dieser Gegenstände kommt nicht zuletzt in den aufwändigen Schutzbehältnissen zum Ausdruck, die oft für sich allein schon hohe repräsentative Wirkung erzielen (*Kat. 106, Abb. 392*).

Präsenz in der öffentlichen Wahrnehmung verband mit der profanen Demonstration oft das Ziel, im Sinne der »memoria« das Erinnern und damit den Einschluss in das fürbittende Gebet der gegenwärtigen und zukünftigen Gemeinschaft auch über das irdische Leben hinaus zu gewährleisten. Gründungen von kirchlichen Einrichtungen oder Zuwendungen an diese wurden zu diesem Zweck getätigt. Wohlfahrtsstiftungen wie Spitäler und Institutionen der Armenfürsorge waren stets mit der Absicht verbunden, die Nutznießer zum Gedenken an den Stifter und zum Gebet für ihn anzuhalten. Die Ausstattung der Kirchen, des öffentlichen Raumes schlechthin, ist durchgehend von solchen Denkmälern geprägt. Bunte, leuchtende Glasgemälde beispielsweise oder Altäre wie der der Familie von Siegen zeigen Wappen und Bildnisse der Personen und Familien, die sich damit ein fortwährendes Andenken an prominentester Stelle sichern wollten (*Kat. 98, Abb. 149, 389*). Der Kölner Patrizier Arnold von Siegen, 1527 in den Reichsritterstand erhoben und 1529 bis 1541 Bürgermeister seiner Stadt, stiftete diesen Altar vermutlich an die Kölner Pfarrkirche St. Johann Baptist, deren Kirchenmeister und damit Pfleger des Pfarrvermögens

148 Heiliger Mauritius,  
Peter Vischer d. Ä.,  
Nürnberg, um 1507







er war. Zusammen mit seiner Familie tritt er unübersehbar im bildlichen Kontext der Innenseite des Altars auf. Mit seinen Söhnen kniet er vor einem Betpult, das sein Wappen trägt. Spiegelbildlich angeordnet ist seine Gemahlin, eine geborene Wolff, zusammen mit den Töchtern auf der anderen Seite des Altars; auch ihr Familienwappen ist am Pult sichtbar. Die für Stifterdarstellungen traditionelle Devotionshaltung der Figuren ist beibehalten, doch sind Arnold von Siegen und seine Familienangehörigen von den hinter ihnen stehenden Heiligenfiguren im Maßstab nicht unterschieden; der Stifter und sein Gefolge dominieren die ihnen zugewiesenen Flächen des Gesamtbildes deutlich. Dass dies im Sinne des Auftraggebers war, lässt sich auch an einer Planänderung während des Entstehungsprozesses der Tafeln ablesen, auf die einige Indizien hindeuten: Ursprünglich sollten die Bilder der Familie offensichtlich die Flügelaußenseiten einnehmen und wären damit im geschlossenen Zustand des Altars zu sehen gewesen. Schließlich aber wurde der Altar so eingerichtet, dass sie im geöffneten Zustand links und rechts der Mitteltafel und damit auf der Feiertagsseite erschienen, die besonderen Anlässen vorbehalten war. Die anfänglich geplante zusammenhängende Darstellung der Passion Christi auf der

149 Arnold von Siegen und seine Söhne als Stifter (links), seine Gattin Katharina mit Töchtern (rechts), Bartholomäus Bruyn d. Ä., Köln, um 1540



150 Abendmahlskanne mit Wappen des Richters Georg Böhm, Martinus Weiß II., Kronstadt, datiert 1644/64

Innenseite – auf den Flügeln Darstellungen des Ecce Homo und der Kreuzanheftung Christi, in der Mitte eine vielfigurige Kreuztragung – wurde zugunsten einer höherwertigen Präsentation der Stifter aufgegeben.

In evangelischen Kirchen waren Möglichkeiten der Repräsentation erheblich eingeschränkt. Liturgie und vor allem Predigt standen gegenüber der Kirchenausstattung im Vordergrund. So sind das Wappen und die namentliche Nennung des Stadtrichters Georg Böhm auf einer Abendmahlskanne aus dem siebenbürgischen Bistritz im Grunde nicht weniger hochrangig, erscheinen sie doch auf einem der wichtigsten und für den evangelischen Gottesdienst spezifischen liturgischen Geräte (*Kat. 115, Abb. 150*). Dem entspricht der Status des Stifters, der als Richter Vertreter des ungarischen Königs in der Stadt und ihrem Umland war.

Gerade in den evangelischen Kirchen traf man auf eine weitere Form von Repräsentanten: die Kirchstuhlschilder, die durch Wappen, Initialen oder vollständige Beschriftung anzeigten, welcher Platz des Kirchengestühls wem zustand (*Kat. 111, Abb. 151*). Bereits aus dem Spätmittelalter gibt es erste Nachrichten darüber, dass die Gemeinde nicht mehr wie ursprünglich stehend am Gottesdienst teilnahm, sondern Einzelne auf fest installierten, ihnen persönlich zustehenden Stühlen Platz nehmen konnten.

Nach der Reformation war dies in den evangelischen Kirchen die Regel. Ein guter eigener Platz war offensichtlich von so hohem repräsentativem Wert, dass über seinen Ort innerhalb der Kirche und den Aufwand seiner Ausgestaltung engagiert gestritten werden konnte. Mitunter wurde so aus dem Hort des Friedens der Schauplatz erbitterter »Kriege«, wie es Chronisten nicht selten umschrieben<sup>15</sup>.

Vielorts errichtete die Kirchengemeinde selbst die Stühle und verpachtete sie für einen nicht geringen Betrag; die Sitzzuweisung wurde in Kirchstuhlbüchern mitsamt den auch auf den Schildern angebrachten Wappen festgehalten<sup>16</sup>. Auch der Platz in der Kirche wurde damit zum Indikator ökonomischer Potenz, ständischer Repräsentation und gesellschaftlicher Ordnung.

---

**ANMERKUNGEN:** – 1 Pascal/Wasmuth 1994, S. 57. – 2 Auf Kleidung und Schmuck als Repräsentationsrequisiten geht Jutta Zander-Seidel in Kap. »Zeichen der Distinktion« in diesem Band ausführlich ein. – 3 Einen Überblick geben Marian Füssel und Thomas Weller in Füssel/Weller 2005, S. 9–22 (Einleitung). – 4 Paravicini 1998, S. 327–339. – 5 Die offizielle Lösung aus dem Reichsverbund erfolgte 1648 mit dem Westfälischen Frieden. – 6 Dürst 1997. – 7 Schneider 1954. – Ausst. Kat. Bern 1991, Nr. 5–15. – Zum Phänomen der Standes- bzw. Wappenscheibe allgemein siehe auch Giesicke/Ruoss 2000. – 8 Zur Problematik der damit auch verbundenen Stigmatisierung siehe Simon-Muscheid 1993, S. 49–51. – Jütte 1993, S. 77–79. – Siehe auch Maué: Bettler-

151 Kirchenstuhlschild mit Wappen der Fürer von Haimendorf, Nürnberg, datiert 1619



zeichen 1999 mit ausführlichen Literaturhinweisen. – 9 Unter der Regie des obersten Kirchenpflegers befanden sich zu dieser Zeit sowohl die eigentliche Kirchenpflege, das Almosenwesen, das Schul- und Hochschulwesen als auch das Vormundschaftsamt. – 10 Germanisches Nationalmuseum, Bibliothek, Hs Merkel 865. – 11 Diese Bezeichnung sei hier – nicht ganz zulässig vereinfachend – für die Vielzahl an Namen angeführt, derer sich die Handwerksorganisationen einschließlich der Gesellengilden bedienten. – 12 Siehe dazu Schmidt 1973, passim. – Reininghaus 1998, S. 436–457. – 13 Schindler 2009, passim. – 14 Beispielsweise feierten in einigen Städten die Schreiner Gesellen im Rahmen der Fastnacht mit Umzügen und Aufführungen die »Ertränkung des Lichtes«, bei der das Ende der Lichtarbeit (Arbeit bei künstlichem Licht) gefeiert wurde, was zu diesem Zeitpunkt eine effektive Verkürzung der Arbeitszeit mit sich brachte; Kröll 2004. – Auch in anderen Gewerken war es üblich, »das Licht zu vertrinken«; Reith 1999, S. 328–329. – 15 Signori 2002, S. 191. – Zu den Kirchstühlen wie den daraus erwachsenen Streitigkeiten siehe auch Wex 1984. – Peters 1985. – Weller 2004. – 16 Ausst. Kat. Coburg 1977, Nr. 23.







## Wohnkultur der Renaissance

Der französische Philosoph Michel de Montaigne rühmt in den Tagebuchnotizen von seiner 1580 unternommenen Reise durch Süddeutschland die durchgängig vertäfelten Stuben und deren Sauberkeit sowie ihre behaglichen Kachelöfen<sup>1</sup>; und der auf den Gebieten der Architektur und der Schriftstellerei dilettierende Arzt Hippolytus Guarinonius aus Innsbruck berichtet 1610 über die italienischen Nachbarn: »Und ob sie wohl der Teutschen Stuben verlachen, jedoch wann sie einmal hinein kommen, so kann sie niemand vom Ofen noch auß der Stuben bringen«<sup>2</sup>. Beide hier genannten Elemente sind die wohl typischsten Requisiten der deutschen Wohnkultur der Renaissance<sup>3</sup>. Stuben dienten gelegentlich als hochherrschaftliche Studierzimmer oder Amtsräume in Rathäusern, in den meisten Fällen aber als Vorzeige-Zimmer bürgerlicher Wohn- und Handelshäuser. Dabei handelte es sich grundsätzlich um Eckräume, da die Stuben fast immer straßenseitig lagen. War der Abstand zum Nachbarhaus groß genug, konnte die Stube somit zwei Außenwände mit Fenstern aufweisen. An einer der beiden Innenwände befand sich mit dem Kachelofen das auffälligste Einrichtungselement. Der Ofen wurde von der benachbarten Küche oder einem Flur aus beheizt, so dass der Raum kein offenes Feuer aufwies und folglich auch nicht durch Rauch belastet war. Nur Wohnräume mit einem solchen Ofen werden als Stuben bezeichnet<sup>4</sup>. Eine Besonderheit der Regionen zwischen Thüringen und Südtirol bestand darin, dass die Stube dort selbst in Steinbauten häufig als eine hölzerne »Kiste« aus kräftigen Bohlen gezimmert und als selbständige Einheit in das Bauegefüge eingesetzt war, was vor allem der Wärmehaltung, aber letztlich auch der gestalterischen Aufwertung diente. Vom hohen Stellenwert der Stube als Ort der Repräsentation in der bürgerlichen und aristokratischen Gesellschaft der Frühen Neuzeit zeugen kapriziöse Zimmerer- und ab dem 16. Jahrhundert Schreinerarbeiten sowie erlesene Furniere. Erhaltene Rechnungsbelege dokumentieren die hierfür gezahlten, teils immensen Summen und unterstreichen so gleichfalls die soziale Bedeutung der Innenarchitektur aus Holz<sup>5</sup>.

### Zimmervertäfelungen

Als ehemals größte deutsche Stadt nach Köln und aufgrund ihrer stattlichen Kaufmanns- und Patrizieranwesen wies Nürnberg einst eine Vielzahl dieser Innenaus-

*152 Wand- und Deckenvertäfelung aus dem zweiten Obergeschoss des Hauses Bergstraße 7 in Nürnberg, Nürnberg, um 1560/70*





stattungen auf. Häufig gab es sogar mehr als eine Stube in den Häusern. Die vergleichsweise gute Dokumentation des Bestands noch vor den Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs erlaubt es, in der Reichsstadt für die Zeit seit dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts zwischen einer Repräsentations- und einer Wohnstube zu differenzieren. Die für Feste und Empfänge genutzte »Repräsentationsstube« war besonders reich ausgestattet und befand sich im zweiten Obergeschoss eines Hauses. Im ersten Obergeschoss war die als Aufenthaltsraum und Speisezimmer der Familie dienende, schlichter gehaltene Wohnstube untergebracht. Dieser unteren Stube war oft ein »Chörlein« genannter Erker angegliedert, der dem Blick auf die Straße und natürlich auch dem Gesehen-Werden diente.

Eine solche Einteilung war beispielsweise in dem Kaufmannshaus Bergstraße 7 in Nürnberg gegeben (*Kat. 630, Abb. 152*)<sup>6</sup>. 1887/88 wurde die aus dem zweiten Obergeschoss stammende »Repräsentationsstube« in das Germanische National-

**153** Wand- und Deckenvertäfelung aus dem zweiten Obergeschoss des Hauses Karlstraße 3 in Nürnberg, Nürnberg, 1591/92



museum übernommen und blieb dadurch als einziger Teil des Hauses erhalten. Aufgrund der über dem Eingang angebrachten Wappen der Eheleute Hans Vogt und Barbara, geb. Geiger, kann die Entstehungszeit auf die Jahre zwischen 1565 und 1585 eingegrenzt werden. Der heute nach den späteren Besitzern »Bibra-Zimmer« genannte Raum erhielt aus sieben Fenstern Tageslicht. Die Holzverkleidung nimmt bis auf die betonte Eingangsseite nur die unteren beiden Drittel der Wand ein, was für Renaissancestuben im gesamten deutschen Sprachraum gilt. Plastisch hervortretende Säulenordnungen mit furnierten Oberflächen zählten zu den Spezialitäten Nürnberger Kunstschreiner. In eine der Wände ist eine »Gutsche« genannte Nische zum Ausruhen integriert, die man als einen Vorläufer der Couch ansehen kann<sup>7</sup>. Der Mittelrisalit der Portalwand birgt über der von einem Dreiecksgiebel bekrönten Tür neben den erwähnten Wappen der Auftraggeber ein Intarsienfeld mit der Darstellung der Auferstehung Christi. Mit dieser Anordnung dürfte ein inhaltlicher Bezug zum Johannesevangelium intendiert gewesen sein: »Ich bin die Tür. Wer durch mich hineingeht, wird gerettet werden« (Joh 10, 9). Neben der Tür befindet sich ein mit einer Ädikula geschmückter Waschschrank (Lavabo), dessen ursprüngliche Funktion durch einen nachträglichen Türverschluss nicht mehr ohne weiteres ersichtlich ist. Seine Nähe zum Kachelofen sollte das rasche Trocknen nasser Handtücher gewährleisten, die man an einer zwischen Lavabo und Ofen über dem Gebälk sitzenden, von einem ausladenden Giebel bekrönten Stange aufzuhängen pflegte<sup>8</sup>.

Noch stattlicher als das Anwesen in der Bergstraße war das Haus Karlstraße 3 in Nürnberg im Stil der Renaissance ausgestaltet. Größte Attraktion im Inneren war die »Repräsentationsstube« im zweiten Obergeschoss des vorderen Hausteils, die im Germanischen Nationalmuseum samt zugehörigem Gemäldezyklus und originalem Kachelofen in einmaliger Vollständigkeit erhalten geblieben ist (*Kat.* 658, *Abb.* 153). Der Einsatz der in Nürnberg bevorzugten rhythmischen Travée, bei der sich breite und schmale Wandfelder abwechseln, bewirkt eine Auflockerung des architektonischen Gefüges<sup>9</sup>. Das prägende Motiv eines römischen Triumphbogens kehrt mehrfach wieder und ergibt somit eine Reihung. Der eigentliche Bogen wird jeweils von zwei schmalen Wandabschnitten flankiert, in die Flachnischen und darüber Tondi mit plastischen Büsten eingefügt sind<sup>10</sup>. Die Bildnisse folgen dem antiken und seit dem 15. Jahrhundert von den Bildhauern der italienischen Renaissance wiederbelebten Porträttyp der »imago clipeata«, dem auf einem Rundschild angebrachten Bildniskopf<sup>11</sup>. Die größte Pracht entfalten die beiden zum Hausinneren führenden, 1591 datierten Portale, die sich durch ihren Reichtum an architektonischen Details und Schnitzarbeiten auszeichnen. Außer den Vollsäulen des unteren Abschnitts, deren monumentale Wirkung durch ihre Position vor feingliedrig intarsierten Nischen gesteigert wird, ziehen vor allem die dekorativen Hermen der Attikazone die Blicke auf sich. Zu den in die Vertäfelung eingelassenen Möbeln zählt ein heute mit einem Brett verschlossenes Lavabo und ein rechts daran anschließendes Büffet. Bemerkenswert ist die Auswahl der für diese Stube verwendeten Holzarten,

unter denen die wegen ihrer lebhaften Zeichnung besonders geschätzte und als Rundbogenfüllung großzügig eingesetzte ungarische Wellenesche hervorsteicht.

Es gehörte zum Standard der »Repräsentationsstuben«, dass oberhalb der Vertäfelung ein Wandstreifen für Wand- oder Tafelgemälde reserviert blieb. In der Stube des Hauses Karlstraße 3 stellen diese Gemälde von 1592 die Sieben Werke der Barmherzigkeit dar (Hungrige speisen, Durstige tränken, Fremde beherbergen, Nackte bekleiden, Kranke besuchen (*Kat. 633, Abb. 561*), Gefangene trösten und Tote begraben), ferner die Opferung Isaaks als Vorbild einer geduldigen Lebenshaltung (»PACIENTIA«). In der Szene des Gefangenenbesuchs hat der damals 23-jährige Maler Franz Hein am rechten Bildrand sein Selbstporträt hinterlassen.

Die Stubendecken des Mittelalters, von denen sich im späten 16. Jahrhundert noch zahlreiche Beispiele erhalten hatten, waren häufig gewölbt – auch das Nürnberger Kartäuserkloster hatte bis 1945 solche Räume<sup>12</sup>.

Durch die Verbreitung druckgraphischer Vorlagen aus Italien sowie deren Verarbeitung durch heimische Zeichner und Schreiner fand seit ca. 1530/40 der Typus der Kassettendecke Eingang in die zeitgenössischen Stuben<sup>13</sup>. Für diese Art der Raumdecke standen letztlich steinerne Kassettendecken der römischen Antike Pate, deren Kenntnis sich durch die Kontakte Nürnbergs nach Italien, ab etwa 1540 aber auch durch Vorlagewerke wie etwa die »Quattro Libri« von Sebastiano Serlio erklären. Die Decke in der Stube des Hauses Bergstraße 7 beruht auf einem »unendlichen«, das heißt aus beliebig fortsetzbaren Motiven zusammengesetzten Schema. Demgegenüber basiert das Exemplar aus der Karlstraße auf der Unterordnung großer Partien unter zentrale Motive wie das die Raummitte markierende Rechteck mit auskragenden Ecken. Die Decken der ausgestellten Stuben führen damit die beiden wesentlichen Gliederungsprinzipien der Renaissance-Kassettendecke vor Augen.

### Türen als Schmuckelemente

Im Kontext der beiden ausgestellten Stuben aus Nürnberg war bereits von prächtigen Portalaufbauten die Rede, welche die Türen umrahmen. Die Dekoration der Türflügel beschränkt sich in diesen Zimmern auf geometrische Muster. Damit genügen sie den Anforderungen ihrer Zeit, werden aber durch eine Reihe von isolierten, aus größeren Ausstattungszusammenhängen überkommenen Türen mit Einlegearbeiten oder Reliefs an Aufwand übertroffen.

154 Zimmertür mit Bildnis des Königs Markus von Prilep, Augsburg, um 1560



Eine aus Augsburg stammende rundbogige Tür aus der Zeit um 1560 ist mit einem zentralen Bildnismedaillon versehen, das zwei oberhalb und unterhalb angebrachte szenische Reliefs zu kommentieren scheinen (*Kat. 522, Abb. 154*). Das Bildnis trägt die Inschrift »MARCKUS REX« und zeigt einen Herrscher von merkwürdig altertümlich und exotisch wirkendem Aussehen. Im oberen Bildfeld fahren eine Göttin oder Nymphe und ein Krieger auf einem von Hippokampen gezogenen Vehikel über das Meer. Im unteren Bildfeld besteigt ein offenbar auf der Flucht befindliches Paar soeben ein Schiff; dargestellt ist die Entführung der Helena durch Paris. Die obere Szene wurde bisher als die Meerfahrt des Paris unter dem Schutz der Aphrodite gedeutet, könnte aber auch die Flucht von Acis und Galathea vor dem eifersüchtigen Polyphem meinen. Der Schlüssel zum Verständnis des gesamten Bildprogramms dürfte im zentralen Bildnismedaillon liegen. Der wohl einzige aus Historie und Dichtkunst bekannte König Markus ist ein 1371–1395 regierender slawischer Herrscher im heute mazedonischen Prilep. Ein denkwürdiges Moment seiner Biographie ist die missglückte Ehe mit Jelena, die ihn verließ, um Balša II. zu heiraten. Über Markus beziehungsweise Marko, wie er im Slawischen heißt, existieren spätestens seit der Mitte des 16. Jahrhunderts epische Lieder, die hauptsächlich mündlich überliefert wurden, und von denen lediglich eines bereits um die Zeit der Entstehung der Tür, nämlich 1556, im Druck erschienen ist<sup>14</sup>. Ein Lied über die gescheiterte Ehe des Herrschers fand in einer 1601 gedruckten Chronik Niederschlag, ein jüngeres Gedicht über seine Ehe und einen angeblichen Brautraub wurde im 18. Jahrhundert publiziert<sup>15</sup>. Aufgrund dieser eher spärlichen Hinweise kann an dieser Stelle keine über Vermutungen hinausgehende Deutung der Ikonographie geboten werden.

Anders als im Fall dieser Tür, deren Bildmotive sämtlich erhaben geschnitzt sind, war die Kombination von dreidimensionalen geschnitzten und zweidimensionalen eingelegten Motiven mehrfach Ausgangspunkt für ungewöhnliche Kompositionen. Auf diese Weise sticht eine 1565 datierte Tür hervor, deren integriertes Oberlichtgitter sich durch einen Schieber öffnen und schließen lässt (*Kat. 523, Abb. 155*)<sup>16</sup>. Das mit »HG« signierte Stück weist in zwei Feldern eingelegte Architekturveduten auf, wie sie der auf diesem Gebiet brillierende, anonyme Schweizer Vorlagenzeichner »Meister HS« nach italienischem Vorbild eingeführt hatte<sup>17</sup>. Die etwas unbeholfen ausgeführten Tugendallegorien in den Pfeilernischen der Triumphbögen dagegen



155 Zimmertür, monogrammiert »HG«, Nürnberg, 1565



156 Die drei guten  
Christen und Christinnen,  
Hirsvogel-Werkstatt  
nach Holzschnitten  
Hans Burgkmairs,  
Nürnberg, um 1520/30



sind nach Holzschnitten von Sebald Beham gefertigt<sup>18</sup>. Sowohl diese allegorischen Darstellungen als auch vier gleichfalls vorhandene Porträtreliefs ähneln dem Zierrat einer zwei Jahre älteren Tür aus dem Rathaus im oberpfälzischen Pressath so stark, dass zumindest die geschnitzten Elemente des Nürnberger Exemplars aus derselben Werkstatt stammen dürften<sup>19</sup>.

### Farbiger Fensterschmuck

Zum Wohnkomfort der Frühen Neuzeit zählte neben der Beheizung der Stuben durch Kachelöfen das für das Raumklima nicht minder wichtige Verglasen der Fenster. Im Mittelalter hatten wegen der hohen Kosten der Glasherstellung vielfach Holzläden, geöltes Papier und Leinen zum Verschließen der Fensteröffnungen erhalten müssen<sup>20</sup>. Seit dem 14. Jahrhundert füllte man die Fensterflächen mit Blankverglasungen, die aus Butzenscheiben oder mehreckigen Flachgläsern bestanden und von Bleiruten zusammengehalten wurden. Als zusätzlicher Schmuck profaner Verglasungen dienten farbige Medaillon- oder Rechteckscheiben mit figürlichen Motiven, die sich im Lauf des 15. Jahrhunderts zu kunstvollen Kompositionen entwickelten und ein neues Aufgabenfeld für die Kunst erschlossen<sup>21</sup>. Die umgebenden Fensterflächen waren nicht selten mit Bordüren und Ornamentmustern geschmückt, wie neben wenigen erhaltenen Beispielen zahlreiche Bildquellen nahelegen. Einen erheblichen Aufschwung erfuhr die Herstellung der erst seit dem 19. Jahrhundert so genannten »Kabinettscheiben« um 1470/80, nicht zuletzt durch die starke Nachfrage zu Wohlstand gekommener bürgerlicher Kunden. Farbige Fenster wurden zu einer vorherrschenden Mode, wie eine Berner Chronik 1501 berichtet: »Da [...] wollte sich niemand mehr hinter kleinen flömenen [mit Tuch

verschlossenen] Fensterlein verbergen oder durch Glasrauten sehen lassen; aber schier jedermann sich hinter grossen Scheibenfenstern verbergen und in gemalten Fenstern allenthalben, besonders in Kirchen, Rats-, Wirts-, Trink-, Bad- und Scherstuben sehen lassen«<sup>22</sup>.

Ein Großteil der Glasmalereien stellt Wappen von privaten oder öffentlichen Stiftern dar, begleitet von Wappenhaltern und anderen Figuren. Besonders viele Wappenscheiben entstanden in der Schweiz, wo Kantons- und Stadtregierungen sich rege an Fensterstiftungen beteiligten<sup>23</sup>. Mit der Ausstattung des Badener Rathauses im Jahr 1501 etablierte sich das Motiv eines Landsknechts mit der Fahne des jeweiligen Ortes für Stiftungen der öffentlichen Hand, wobei das Kantonswappen vom römisch-deutschen Reichswappen als Garant für weitgehende Unabhängigkeit begleitet wurde. Dieses Bildschema wurde über viele Jahrzehnte hinweg wiederholt und variiert (*Kat. 620, Abb. 560*)<sup>24</sup>. Äbte und Konvente von Klöstern standen den als Fensterstifter auftretenden weltlichen Amtsinhabern in nichts nach, wie die Wappenscheibe des Abtes Caspar Müller von St. Blasien im Schwarzwald sowie das Glasmalereiwerk des Basler Domkapitels deutlich machen (*Kat. 612, 641, Abb. 557, 564*). Neben den Wappen der Stifter wurden biblische Szenen und andere religiöse Themen dargestellt. Im 16. Jahrhundert fanden darüber hinaus profane Motive wie Monatsbilder und mythologische Szenen Verbreitung<sup>25</sup>.

Viele der älteren, vor der Mitte des 16. Jahrhunderts entstandenen Glasmalereien sind in ihrer Erscheinung durch farbiges Hüttenglas sowie auf Schwarzlot und Silbergelb beschränkte Malfarben geprägt. Die Figurenkompositionen basieren häufig auf druckgraphischen Vorlagen, wie zwei Scheiben aus der Reihe der Neun Guten Helden und Neun Guten Heldinnen nach Holzschnitten des Augsburgers Hans Burgkmair aus dem Jahr 1519 verdeutlichen (*Kat. 603, Abb. 156*)<sup>26</sup>. Die im 16. Jahr-



157 Maria Magdalena salbt Christus die Füße, Niklaus Bluntschli, Zürich, 1559



158 Die Fabel vom Igel und der Schlange, Heinrich Guldi nach Christoph Murers »XL. Emblemata Miscella Nova« (Zürich, 1622), St. Gallen, 1649

hundert in immer reicherer Farbpalette aufkommenden, auf die Scheiben aufgetragenen und eingebrannten Schmelzfarben boten neben der traditionellen Technik der mosaikartig zusammengefügt Hüttengläser neue Möglichkeiten einer kleinteiligeren farbigen Gestaltung. Niklaus Bluntschlis heute an unterschiedlichen Orten erhaltener Farbfensterzyklus von 1558/59 aus dem Kreuzgang des Zisterzienserinnenklosters Tänikon im Thurgau nutzt mit der blauen Schmelzfarbe bereits die Möglichkeiten dieser neuen Technik. Die Äbtissin des Klosters hatte für den Zyklus 21 Stifter gewonnen, welche die von ihr koordinierten Aufträge an den Glasmaler finanzierten, so auch das im Germanischen Nationalmuseum verwahrte Glasgemälde der Salbung in Bethanien (Kat. 621, Abb. 157).

Im Verlauf des 16. Jahrhunderts wurde die Palette der zur Verfügung stehenden Schmelzfarben um weitere Farbtöne bereichert<sup>27</sup>. So weist die emblematische Darstellung einer runden Kabinettscheibe von 1649 violette, braune und grüne

Schmelzfarben auf, die zusammen mit der Schwarzlotmalerei eine aquarellartige Bildwirkung erzielen (Kat. 649, Abb. 158). Die Scheibe zeigt die Fabel vom Igel und der Schlange: Wie die darunter angebrachten Verse verraten, gewährte die Schlange dem Igel Obdach in ihrem Schlupfloch und musste sich dann wegen dessen Stacheln selbst eine neue Bleibe suchen.

Die in der Glasmalerei übliche Schwarzlottechnik fand auch bei der Dekoration hochwertiger Gebrauchsgegenstände aus Glas Anwendung. So waren mit Schwarzlotmalerei verzierte Hohlgläser eine Spezialität des in Hamburg geborenen, 1655 nach Nürnberg übergesiedelten Glasmalers Johann Schaper. Von ihm gefertigte Trinkgläser aus Nürnberger Patrizierhaushalten können in der Ausstellung unmittelbar mit seinen Glasmalereien verglichen werden (Kat. 638, 652, Abb. 160, 159).



### Einrichtungsgegenstände

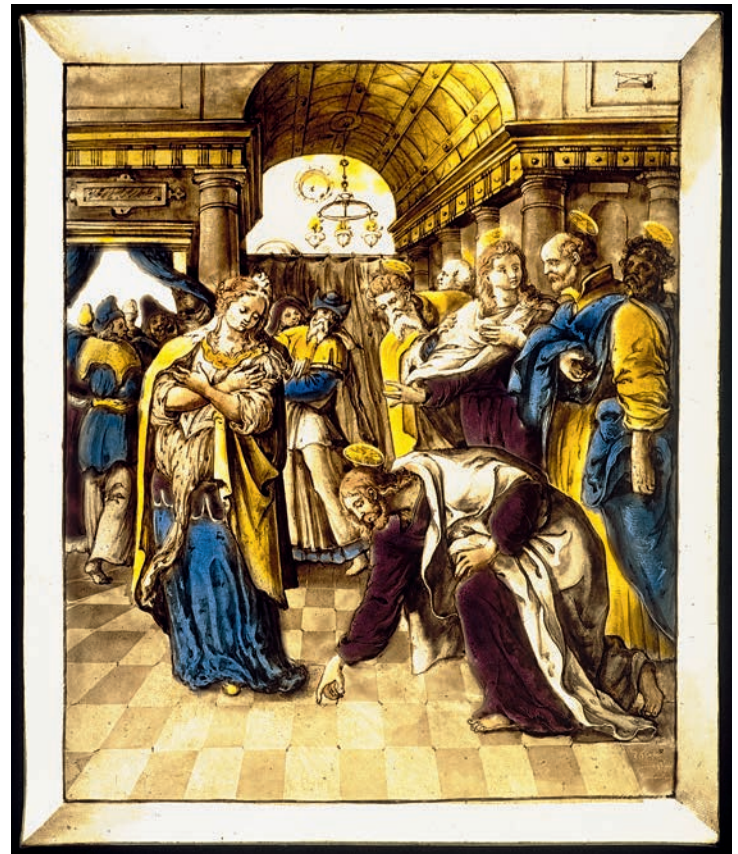
Als Blickfang ragte unter den Ausstattungsgegenständen einer jeden Wohn- und Repräsentationsstube der Kachelofen heraus. Seit der Spätgotik, besonders aber in der Renaissance und im barocken 17. Jahrhundert, wurde er vom dekorativen Funktionsmöbel zum wuchtigen Repräsentationsstück weiterentwickelt. Er ruht stets auf schmalen Füßen und weist eine zweigeschossige Gliederung auf: Den Feuerraum, der mit dem Rauchabzug in der Wand verbundenen ist, bekrönt ein zusätzlich Wärme abstrahlender, meist rechteckiger Aufbau. Die Ofenkanten sind betont, die beiden Geschosse durch ein Gesims unterschieden. Seit dem späten 16. Jahrhundert fertigte man die immer größer ausgebildeten Kacheln stets aus einem Rahmen und einer separat geformten Bildkachel, sodass sich wechselnde Motive auf einfache Weise einem einheitlichen Schema anpassen ließen<sup>28</sup>. Zur thematischen Vereinheitlichung trugen zudem übergeordnete Bildprogramme bei, die etwa Zyklen der



vier Jahreszeiten, der vier Elemente, der vier damals bekannten Erdteile oder der wichtigsten Tugenden umfassten. Auf zwei mit manieristischem Rollwerkschmuck versehenen, grün glasierten Ofenkacheln des ausgehenden 16. Jahrhunderts sind die durch Aktdarstellungen personifizierten Elemente Erde und Wasser von Allegorien der Jahreszeiten umgeben (*Kat. 524, Abb. 161*). Die Ausführung der Kacheln besorgte wohl der Nürnberger Ofen-»Verlag« der Familie Leupold, deren Produkte in ganz Deutschland und in der Schweiz beliebt waren.

Als ein Höhepunkt der Hafnerkunst ist der heute im Bibra-Zimmer ausgestellte schwarze Kachelofen anzusehen (*Kat. 631, Abb. 162*). Vor allem die großen, fast vollplastischen Eckfiguren machen seine Eigenart aus. Die Darstellung von Vertretern antiker Weltreiche sowie des gleichfalls Macht und Stärke verkörpernden Herkules könnten auf eine Herkunft des Prunkofens aus dem Nürnberger Rathaus hindeuten, dessen Bauplastik dieselbe Ikonographie aufweist. Für die Ausführung des Ofens zeichnete die Werkstatt der Leupolds verantwortlich, deren Erfolg nicht zuletzt auf der Zusammenarbeit mit professionellen »Bossierern« beruhte. Diese schufen die Wachsmodelle zu den figürlichen Schmuckelementen der Öfen. Unter ihnen nahm die Creußener Familie Vest den ersten Rang ein. Oft ist die Zuordnung der Ofendekors zu einzelnen Familienmitgliedern schwierig; der Ofen im Bibra-Zimmer dürfte jedoch aus der Kooperation von Georg Leupold und Georg Vest hervorgegangen sein<sup>29</sup>.

Außer ortsfest installierten Vertäfelungen und Kaminen enthielten die Stuben auch bewegliche Ausstattungsgegenstände. Möbelstücke wie ein Tisch mit Stühlen, Hocker, Kredenzen, Schränke und Truhen gehörten ebenso dazu wie repräsentative Teppiche als Ausweis eines gehobenen Lebensstils. Als Teppiche bezeichnete man Wandbehänge, Bodenteppiche und Auflagen von Tischen und Betten gleichermaßen<sup>30</sup>. Zu den erlesensten Luxusgütern zählten orientalische und europäische Knüpfteppiche, von denen Letztere kaum noch in Originalzeugnissen erhalten sind. Einem mit türkischen Knoten geknüpften Teppichfragment im Germanischen Nationalmuseum kommt daher besondere Bedeutung zu (*Kat. 632, Abb. 163*). Ehemals mit rund 3,30 x 2,20 m etwa doppelt so groß wie heute, ist der ursprüngliche Teppich bereits durch seine Ausmaße als herausragendes Repräsentationsstück ausgewiesen. Das trotz Fehlstellen und dem weitgehend abgeriebenen Flor gut lesbare Mittelfeld aus Ranken und Arabesken empfindet nicht etwa orientalische Muster nach, sondern greift auf Vorbilder aus dem weit wirkenden Flötner-Hopfer-Kunstkreis



160 Christus mit der Ehebrecherin, Johann Schaper nach einer Radierung von Matthäus Merian d. Ä., Nürnberg, um 1658/70

159 Glas mit Flusslandschaft, Johann Schaper zugeschrieben, Nürnberg, um 1667/70







161 Ofenkachel mit Allegorie des Elements Wasser, Johannes Vest, Nürnberg, Ende 16. Jh.

zurück. Ob es sich bei der farbstarken Knüpfarbeit um einen Bodenteppich handelte oder ob sie eine herrschaftliche Tafel bedeckte, ist nicht mit Sicherheit zu sagen.

Zur mobilen Raumausstattung gehörten gelegentlich auch intarsierte Schreibmöbel. Im 15. Jahrhundert hatten muslimische Kunsthandwerker in Spanien mit reicher Einlegearbeit verzierte Kästen entwickelt, die eine herunterklappbare Frontplatte, seitliche Tragegriffe und oft auch eine Art Truhendeckel an der Oberseite aufwiesen. Die heruntergeklappte Vorderseite dieser gern auf Reisen mitgeführten Stücke konnte man als Schreibfläche benutzen. Diese Möbelform wurde – meist ohne die seitlichen Griffe – seit der Mitte des 16. Jahrhunderts auch in Süddeutschland hergestellt, und zwar, wohl durch Vermittlung der Habsburger, nicht selten für spanische Auftraggeber<sup>31</sup>. Das mit Schubladen ausgestattete Innere der Kästen pflegte man seit dieser Zeit mit einer architektonisch gestalteten Fassade zu versehen. Die ursprüngliche Funktion als Reisemöbel musste wegen der nun gestiegenen Empfindlichkeit dieser technisch und gestalterisch komplizierten Kunstwerke entfallen. Ein herausragendes Beispiel ist der mit Ruinenarchitekturen aus farbigen Hölzern geschmückte Augsburger Schreibtisch, der aufgrund seiner feinen architektonischen Gestaltung und des an der Oberkante angebrachten Mäanderfrieses dem international gefragten Tischler Lienhart Strohmayer zugeschrieben wird (*Kat. 660, Abb. 164*)<sup>32</sup>. In den Schubfächern wurden offenbar wertvolle Gegenstände



163 Fragment eines Knüpfteppichs, deutsch, um 1540

162 Kachelofen, Georg Leupold, Nürnberg, 1621/22







164 Schreibkabinett,  
Augsburg, um 1560



verwahrt, wie die kostbare Ausstattung vermuten lässt<sup>33</sup>. Die Kunst perspektivischer Darstellung von tiefenräumlich wirkender Architektur und Ornamentik und das Interesse für die Wiederentdeckung antiker Ruinen in Rom gingen an solchen Intarsienmöbeln – oftmals von Augsburger Provenienz – eine Synthese ein<sup>34</sup>. So kehrt selbst in Details der Möbel und kunsthandwerklichen Gegenstände die für die Wohnkultur der Frühen Neuzeit prägende Harmonie einer die Antike eigenwillig rezipierenden Architektur wieder, die auch den Zimmervertäfelungen ihren Charakter verleiht und dem Repräsentationsbedürfnis von Adel wie Bürgertum zu genügen vermochte. Anders als im gleichzeitig mit Hauptwerken der Monumentalarchitektur glänzenden Italien haben sich im Reichsgebiet des 16. und frühen 17. Jahrhunderts gerade in den eng umgrenzten Bereichen der Zimmergestaltung, der Möbel- und Kleinkunst künstlerisches und technisches Schaffen auf unvergleichliche Weise entfaltet.

---

**ANMERKUNGEN:** – 1 Ziegler 1995, S. 22. – Montaigne würdigte nicht zuletzt auch »diese gleichmäßige, beständige und allgemeine Wärme, ohne Widerschein und Rauch, frei von dem Zug, den bei uns die Kaminöffnung verursacht«; Michel de Montaigne, Reisetagebuch, zit. nach Franz 1969, S. 119. – 2 Zit. nach Ziegler 1995, S. 21. – 3 Grundlegend: Ziegler 1995. – Großmann: Hausbau 2002. – Goer 2004. Für zahlreiche Hinweise danke ich Herrn Prof. Dr. G. Ulrich Großmann. – 4 Hähnel 1975. – 5 Ziegler 1995, S. 26. – 6 Essenwein 1888, Tafel nach S. 88 (Grundrisse). – Schulz 1905, S. 178. – Schulz 1933, S. 102–112. – Ziegler 1995, S. 512–513. – Großmann 1997, S. 51–52. – 7 Ziegler 1995, S. 201. – 8 Die Funktion des Handtuchhalters illustriert etwa ein Nürnberger Kupferstich aus der Zeit um 1600 (Inneres eines Zimmers), abgebildet bei Schwemmer 1972, S. 117. – 9 Vgl. Ziegler 1995, S. 309. – 10 Ehemals waren auch die Portalaufsätze mit Büsten bestückt, von denen jedoch nur eine erhalten blieb; Ziegler 1995, S. 526. – 11 Zur Herkunft dieses Bildnistyps vgl. Bolten 1937. – Siehe auch Ziegler 1995, S. 308–309. – 12 Bedal 2007, S. 39–42. – 13 Bedal 2007, S. 44–45. – Ferner Ziegler 1995, S. 108, 131. – Ein frühes Nürnberger Beispiel für eine Kassettendecke befand sich in einer nicht erhaltenen Stube des Hauses Burgstraße 10; Ziegler 1995, S. 115. – 14 Bernath / Schroeder 1979, S. 104. – 15 Bernath / Schroeder 1979, S. 103–104. – 16 Die Herkunft der bereits im ersten gedruckten Inventar der Bauteile des Germanischen Nationalmuseums (Essenwein 1868) erwähnten Tür ist leider nicht dokumentiert. Sie stammt vermutlich aus der Sammlung Aufseß. – 17 Vgl. Kreisel 1968, S. 165. – 18 Vgl. Hollstein's German Engravings 1954, Bd. 3, S. 78–79 (Allegorien der Erkenntnis und der Sieben Tugenden). – 19 Zur Zuschreibung der Pressather Ratsstube an den Meister HG vgl. Kreisel 1968, S. 75. – Die oberen beiden Porträts entsprechen exakt den beiden Gegenstücken an der Pressather Tür, die Ziegler als Darstellungen des Pfalzgrafen Wolfgang von Zweibrücken und seiner Frau Anna von Hessen identifiziert; Ziegler 1995, S. 533. – Von den unteren beiden Porträtreliefs ist das rechte mit einer 1519 datierten Porträtmedaille von Hans Schwarz mit dem Bildnis der Ursula Imhoff vergleichbar; Kastenholz 2006, Nr. 56, S. 188 mit Abb. 85. – 20 Hess 1995, S. 42. – Zur Entwicklung der Fensteröffnungen in zwischen 1300 und 1500 entstandenen Stuben vgl. auch Bedal 2007, S. 47–53. – 21 Als frühes Beispiel seien die Wappenscheiben der Frankfurter Metzgerzunft genannt; Hess 1995, S. 42–43. – 22 Anshelm 1886, S. 340–341. – Zum Begriff »Flom« vgl. Staub / Tobler 1881, Sp. 1197. – 23 Vor allem die Wappenscheiben, aber auch die übrigen zahlreich in der Schweiz hergestellten kleinformatigen Farbfenster führten zur Bezeichnung dieser Produkte als »Schweizer Scheiben«; vgl. Hess 2010. – 24 Giesicke / Ruoss 2000, S. 47. – 25 Hess 1995, S. 44. – 26 Ausst. Kat. Nürnberg: Spiegel der Seligkeit 2000, S. 411. – Zur mehrfachen Verwendung von Motiven siehe auch Hess 1995, S. 45. – 27 Zu den technischen Entwicklungen vgl. Blondel 1993, S. 256–273. – Peter van Treeck in: Ausst. Kat. Los Angeles / Saint Louis 2000, S. 57–62. – 28 Hierzu sowie zum Folgenden vgl. Franz 1969, S. 73, 86, 121. – 29 Kammel: Kachelöfen 2010. – Zu den Vergleichsstücken siehe Franz 1969, S. 127–128. – 30 Für die Informationen zum Knüpftteppich danke ich Frau Dr. Jutta Zander-Seidel. – 31 Krutisch 1989, S. 25–26. – 32 Feulner 1927, S. 22–23. – 33 Zur Einrichtung von Kabinettschränken siehe Lessing 1905. – Boström 2003. – 34 Möller 1956, S. 68, 70.







## Repräsentation und Memoria: Bildnisse des 16. und 17. Jahrhunderts

Wer sich im Leben kein Gedächtnis macht, wird mit dem Glockenton vergessen« heißt es in Kaiser Maximilians I. biographischer Schrift »Der Weiß Kunig«<sup>1</sup>. Dieser Prämisse folgend, setzte sich Maximilian zeit seines Lebens für die Sicherung seines Nachruhms ein, wobei neben literarischen Werken die bildenden Künste und hier besonders die Verbreitung des königlichen beziehungsweise seit 1508 kaiserlichen Bildnisses eine zentrale Rolle spielten. Maximilian nutzte Darstellungen seiner Person gezielt zu Propagandazwecken, zur Machtdemonstration und als Herrschaftsinstrument<sup>2</sup>. So ließ er Gold- und Silbermünzen mit seinem Bildnis prägen und machte sie Fürsten und Gesandten anderer Länder und Territorien zum Geschenk (*Kat. 155, Abb. 166*). Die Münzen gaben nicht nur Auskunft über das Aussehen des Habsburgers, sondern auch über seinen Herrschaftsbereich, da sie zusätzlich zum Bildnis meist Inschriften sowie rückseitig die Wappen der kaiserlichen Besitzungen tragen. Die aufgrund ihrer Vervielfältigung relativ leicht verfügbaren Münzen wurden als Vorbild für weitere, in anderen Medien ausgeführte Bildnisse Maximilians herangezogen, etwa für geschnitzte Reliefs oder Ofenkacheln (*Kat. 146, 147, Abb. 398, 399*)<sup>3</sup>.

Neben ihrer Funktion als Schaumünzen oder Ehrenpfennige besaßen die maximilianischen Münzen stets einen realen Geldwert. Als Zahlungsmittel in Umlauf gebracht, wurden sie allerdings häufig nicht ausgegeben, sondern als Sammelstücke aufbewahrt. Sie erinnerten an die Person des Herrschers, sicherten sein Andenken über den Tod hinaus und erfüllten damit eine der zentralen Aufgaben des frühneuzeitlichen Porträts. Gleichzeitig gaben sie Rang und Status des Dargestellten wieder und entsprachen auf diese Weise dem herrscherlichen Repräsentationsbedürfnis.

### Status und Ansehen

Die Darstellung im Bildnis war den gehobenen Gesellschaftsschichten vorbehalten. Neben Herrschern, Adel und Geistlichkeit ließen sich Angehörige des städtischen Patriziats, angesehene Bürger und Kaufleute, wohlhabende Handwerker, Gelehrte und Künstler porträtieren<sup>4</sup>. Die Bildnisse dienten dazu, den sozialen Status sowie persönliche Verdienste und Fähigkeiten der Dargestellten evident zu machen. Es sollten jene Eigenschaften und Qualitäten ablesbar sein, die nach zeitgenössischer

<sup>165</sup> Die Septemviren des Nürnberger Rates von 1625 bis 1627, Georg Holdermann, Nürnberg, 1625





Norm und Idealvorstellung dem Rang, der gesellschaftlichen und familiären Stellung des Porträtierten, seiner beruflichen Tätigkeit, der Ausübung bestimmter Ämter, der Zugehörigkeit zu einer Institution oder Korporation sowie Alter und Geschlecht entsprachen. Zur angemessenen Charakterisierung stand den Künstlern ein bestimmtes Repertoire zur Verfügung, zu dem neben Format und Bildnisausschnitt Kleidung, Schmuck und Attribute, Körperhaltung, Gestik und Mimik sowie auf Gemälden auch Beleuchtung, Farbwahl und Hintergrundgestaltung zählen.

Von diesen Merkmalen und ihrer künstlerischen Umsetzung hängen Aussage und Wirkung eines Bildnisses ab, wie das um 1567 von Nicolas Neufchâtel geschaffene Porträt Wolfgang Münzers von Babenberg verdeutlicht (*Kat. 140, Abb. 167*). Der gebürtige Nürnberger entstammte einer angesehenen, wahrscheinlich nicht adligen Familie aus Bamberg<sup>5</sup>. Zu besonderen Ehren kam Münzer, als er 1556 auf einer Pilgerfahrt zum Heiligen Grab in Jerusalem den Ritterschlag empfing. Auf der Heimreise gerieten er und seine Reisegefährten in türkische Gefangenschaft, aus der sie erst im Juni 1559 befreit wurden. Indem sich Münzer stehend und in ganzer Figur porträtieren ließ, bediente er sich eines höfisch geprägten Bildnistypus, der den hohen gesellschaftlichen Anspruch des Dargestellten spiegelt<sup>6</sup>. Darüber hinaus manifestieren sich Stolz, Geltungsbedürfnis und Wohlstand in seiner aufwändigen Kleidung und dem wertvollen Schmuck. Über goldverziertem Wams und Pluderhose trägt Münzer einen pelzgefütterten »Gestaltrock« aus schwarzem Samt. Auf seiner Brust prangt an einer goldenen Gliederkette ein kostbarer Anhänger, der mit stilisierter Lilie und vollblättriger Rose die Bestandteile des Familienwappens zeigt<sup>7</sup>. Der Degen ist – wie auch die Handschuhe – als nobilitierendes Attribut und Statussymbol zu verstehen und betont die Ehre des Dargestellten<sup>8</sup>.

### Naturetreue oder Idealisierung?

Ein wichtiges Qualitätskriterium, an dem Bildnisse im 16. und 17. Jahrhundert gemessen wurden, bestand in der naturgetreuen Wiedergabe des Modells, mithin in der Erzeugung von Ähnlichkeit<sup>9</sup>. Sie gewährleistete, dass der Porträtierte wiederer-

kannt wurde und die Erinnerung an sein Aussehen lebendig blieb. Darüber hinaus entsprang die Forderung nach lebensechter Darstellung aber auch dem in der Neuzeit erwachten Interesse an der individuellen Erscheinung des Menschen. Künstlern wie Dürer und Cranach d. Ä. trug ihre Fähigkeit, der Natur besonders nahe zu kommen, höchste Bewunderung ein. Einem geläufigen Topos des Künstlerlobs zufolge war ein herausragendes Bildnis nicht oder kaum vom lebenden Vorbild zu unterscheiden. Ganz in diesem Sinne ließ der Humanist und Wittenberger Universitätsprofessor Christoph Scheurl sein 1509 von Cranach gemaltes Bildnis mit einer lateinischen Inschrift versehen, die übersetzt lautet (*Kat. 132, Abb. 397*): »Wenn Scheurl dir bekannt ist, Wanderer, wer ist mehr Scheurl, die hier gemalte oder die dir vertraute Person?«<sup>10</sup> Schon im Jahr zuvor hatte Scheurl Cranach in einer anlässlich einer akademischen Feier gehaltenen öffentlichen Rede gepriesen und mit den größten Malern der Antike verglichen.

Den höchsten Grad der Naturnähe konnten Künstler erreichen, die in Wachs arbeiteten, so genannte Wachsbossierer. Das von ihnen verwendete Material ließ sich leicht modellieren und ermöglichte eine äußerst homogene Verbindung von Plastizität und Farbigkeit. So entfaltet die lebensgroße Wachsbüste des Nürnberger Patriziers und Kaufmanns Johann Wilhelm Loeffelholz frappierend illusionistische Qualitäten (*Kat. 215, Abb. 168*). Aufgrund des großen Formats und der Erhaltung des originalen Schaukastens ist sie einzigartig in der Nürnberger Wachsbildnerei um 1600. Die Figur beeindruckt durch die haptische Präsenz der Oberflächen, die wirklichkeitsnahe Farbgebung und den lebendigen Blick des Dargestellten aus scheinbar feucht schimmernden, gläsernen Augen. Da das Wachsporträt wohl auf eine Bildnismedaille von Loeffelholz rekurriert, die nach seinem Tod als Gedächtnisbild angefertigt worden war, nimmt man an, dass die Büste ebenfalls im Todesjahr des Patriziers oder kurz danach entstanden ist und dem Andenken an den Verstorbenen diente<sup>11</sup>. Hierauf lässt auch das verwendete Material schließen, da Wachs im Kontext von Begräbnis- und Totengedächtniskultur ein häufig eingesetzter Werkstoff war.

167 Wolfgang Münzer von Babenberg, Nicolas Neufchâtel, Nürnberg, um 1567





168 Porträtbüste  
des Johann Wilhelm  
von Loeffelholz,  
Nürnberg, um 1600



Die lebensechte Wiedergabe gehörte zwar zu den wichtigsten Aufgaben der Porträtisten, doch konnte das Ähnlichkeitsgebot in Konflikt mit dem Wunsch der Auftraggeber geraten, in möglichst vorteilhaftem Licht zu erscheinen. Körperliche Defizite oder gar Entstellungen sollten kaschiert, Unvollkommenheiten geglättet werden<sup>12</sup>. Gerade im Herrscher- oder Fürstenbildnis galt es, die Person des Dargestellten durch Idealisierung zu überhöhen. Das Konterfei eines Kaisers oder Königs sollte Autorität, Würde und Majestät ausstrahlen. Dieser Anspruch resultiert nicht zuletzt aus der frühneuzeitlichen Vorstellung, das Äußere eines Menschen spiegele sein Inneres, das heißt seinen Geist und Charakter wider<sup>13</sup>. Schönheit wurde mit Tugendhaftigkeit, Hässlichkeit mit negativen Wesensmerkmalen gleichgesetzt. Die Ebenmäßigkeit herrscherlicher Gesichtszüge verband man demnach mit positiven Charaktereigenschaften. Neben Rang, Macht und Einfluss eines Monarchen waren es vor allem die ihm zugeschriebenen Tugenden, die ihn nach zeitgenössischem Verständnis bildniswürdig machten.

### Vorbildcharakter und Beispielfunktion

In der kunsttheoretischen Literatur der Frühen Neuzeit wird immer wieder betont, dass ein Porträt Vorbildcharakter besitzen und geeignet sein müsse, den Betrachter zur Nachahmung anzuspornen<sup>14</sup>. Aus diesem Grund forderten viele Autoren, dass

die Darstellung im Bildnis ein Privileg ranghoher und verdienstvoller Persönlichkeiten bleiben müsse. So sehr sich die Kunsttheoretiker gegen die Selbstdarstellung einfacher Bürger im Porträt auch verwahrten, nahmen Letztere in der Praxis doch durchaus Bildnisdignität und damit auch Vorbildfunktion für sich in Anspruch (*Kat. 133*).

Die Vorbildhaftigkeit von Bildnissen lässt sich in Daniel Preislers Selbstbildnis im Kreis seiner Familie gut nachvollziehen (*Kat. 211, Abb. 169*). Das Gruppenbildnis überliefert das Aussehen des Malers, seiner zweiten Ehefrau Magdalena Riedner und von drei seiner Kinder. Es fungiert als biographisches Dokument und wird gleichzeitig zum Sinnbild für das Ideal christlichen Familienlebens erhoben: Das Motiv der Mutter mit dem nackten, einen Apfel haltenden Kind im Arm nimmt Bezug auf Marienbilder. Der Stieglitz ist ein gängiges Christussymbol, und die auf Ehepaarbildnissen häufig dargestellte Nelke verweist neben der Treue der Eheleute auch auf die Passion Christi. Preisler macht somit das an christlichen Werten orientierte, vorbildliche Leben der Familie und ihren Glauben an das Erlösungswerk Gottes zum Thema. Daneben sind die den Figuren beigegebenen Attribute als Symbole für die fünf Sinne zu deuten: die Laute verkörpert das Gehör, der Spiegel den Gesichtssinn, der Apfel den Geschmack, die Nelke den Geruch und der pickende Vogel

169 Selbstbildnis des Künstlers im Kreis seiner Familie, Daniel Preisler, Nürnberg, 1665





den Tastsinn. Indem jeder der Dargestellten mit einem der fünf Sinne assoziiert wird, betont der Maler Gemeinschaft und gegenseitige Zuneigung der Familienmitglieder. Darüber hinaus steht das Stimmen der Laute für Eintracht und Harmonie.

### Pendantbildnisse und Serien

Da die familiäre und gesellschaftliche Zugehörigkeit zentral für das Selbstverständnis des Individuums war, wurden viele Bildnisse als Pendants oder Teil von Bildnisserien und Gruppenporträts geschaffen. Zu den häufigsten Formen gehören Ehepaarbildnisse, welche die Eheleute getrennt zeigen oder in einem Werk vereinen (Kat. 29, 174, 218, Abb. 117, 118, 407, 421). Die Bildnisse Adliger waren oftmals in genealogische Porträtserien oder Ahnengalerien integriert<sup>15</sup>. Durch die

Einbindung in eine Abfolge von Bildnissen der Vorfahren und Verwandten, aber auch bedeutender Persönlichkeiten be-

zeugte ein Porträt die Abstammung des Dargestellten und seinen Platz innerhalb einer Dynastie oder seinen mit anderen Berühmtheiten vergleichbaren Rang. Eine im Werkstattkreis Jörg Breu verortete

Vierpasssscheibe zeigt König Ferdinand I. im Kreise seiner Vorgänger (Kat. 142, Abb. 170)<sup>16</sup>: Ferdinand ist im unteren Feld im Dreiviertelprofil dargestellt, oben erscheint sein Bruder Kaiser Karl V. im Profil, links der Großvater der Brüder, Kaiser Maximilian I., und rechts ihr Vater, Philipp der Schöne, ebenfalls beide im Profil.

Aus formalen und inhaltlichen Gründen kann dem Glasgemälde eine zweite Vierpasssscheibe zugeordnet werden, deren figürliche Szenen das Urteil des Paris und den Raub der Helena zum Gegenstand haben (Kat. 142, Abb. 171).

Das ikonographische Programm, das auf die geschickte

habsburgische Heiratspolitik anspielt, lässt sich ebenso wie das im Zen-

trum beider Scheiben dargestellte Adlerwappen unmittelbar auf die Person des 1531 zum römischen König gekrönten Ferdinand beziehen. Daher ist davon auszugehen, dass die Scheiben um oder kurz nach 1531 zu Ehren Ferdinands I. gestiftet wurden. Der genealogische Zusammenhang, in dem Ferdinand erscheint, stellt ihn in die Tradition seiner Väter und legitimiert damit seinen Herrschaftsanspruch.

### Zum Gebrauch von Bildnissen

Die meisten Bildnisse des 16. und 17. Jahrhunderts vereinen erinnernde, repräsentative und exemplarische Funktion als die wesentlichen Aufgaben der Gattung Porträt. Dabei konnten spezifische Zweckbestimmung der Werke und Art ihres Gebrauchs im Einzelnen stark variieren. In den höchsten Gesellschaftskreisen



170 Vierpasssscheibe mit vier habsburgischen Porträts, Umkreis Jörg Breu d. Ä., Augsburg, kurz nach 1531

spielten Bildnisse oft eine wichtige Rolle im Rahmen von Diplomatie und Heiratspolitik<sup>17</sup>. Die Mächtigen beschenkten sich gegenseitig mit ihren Porträts, um sich in Erinnerung zu rufen sowie Kontakte und Freundschaften zu pflegen. Bei Verlobungsverhandlungen war es üblich, einem Fürsten oder Prinzen die Wahl seiner zukünftigen Braut zu erleichtern, indem man ihm Darstellungen der in Frage kommenden Damen schickte.

Auch im privaten Bereich fand ein Austausch von Porträts statt. So war zum Beispiel das Verschenken von Bildnismedaillen an Verwandte und Freunde bei Patriziern, Kaufleuten, Gelehrten und Künstlern beliebt<sup>18</sup>. Medaillen eigneten sich als Freundschaftsgeschenke und Erinnerungsstücke besonders gut, weil sie an mehrere Personen verteilt werden konnten. Außerdem waren sie auf Grund der geringen Größe und des unempfindlichen Materials leicht zu transportieren und konnten ähnlich wie graphische Bildnisse verschickt oder auf Reisen mitgenommen werden. Begeistert äußert sich Erasmus von Rotterdam in einem Dankeschreiben von 1524 über eine Bildnismedaille (*Kat. 362, Abb. 471*) und ein von Albrecht Dürer gestochenes Porträt Willibald Pirckheimers<sup>19</sup>. Beides hatte der Nürnberger Humanist seinem Freund Erasmus als Geschenk von Nürnberg nach Basel gesandt.

Im deutschsprachigen Raum wurden Medaillen seit den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts vornehmlich in den Reichsstädten Nürnberg und Augsburg produziert<sup>20</sup>. Um sie zu gießen, benötigte man Modelle, von denen die Gussform abgenommen werden konnte. Diese Modelle wurden zunächst aus Holz und Stein (*Kat. 168, Abb. 405*), seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert vorwiegend aus Wachs gefertigt. Nicht selten bewahrten die Auftraggeber die Stücke auf, ließen sie in Holzkapseln einfassen, farbig bemalen oder mit Gold verzieren, so dass die Werke den Charakter von Sammler- oder Kunstkammerstücken erhielten. Wie das 1611 datierte, von Georg Holdermann bossierte Wachsporträt von Jobst Friedrich Tetzl verdeutlicht, entstanden miniaturhafte, in einer Holzkapsel geborgene Bildnisse aus Wachs auch als selbständige Werke (*Kat. 224, Abb. 424, 425*). Zwar steht das Bildnis der Silbermedaille auf Tetzl aus demselben Jahr sehr nahe, aufgrund des höheren Reliefs ist jedoch auszuschließen, dass es als direktes Gussmodell für die Medaille fungierte (*Kat. 225, Abb. 426*)<sup>21</sup>.

Das Verschließen mit Hilfe eines Deckels war nicht nur für kleinformatige Wachs-bildnisse, sondern auch für gemalte Porträts üblich. Insbesondere in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erhielten Bildnisse privaten Charakters einen Klapp-



171 Vierpasssscheibe mit Genreszenen, Umkreis Jörg Breu d. Ä., Augsburg, kurz nach 1531



oder Schiebedeckel zum Schutz vor Schmutz oder Beschädigung. Die Porträts wurden nicht an der Wand hängend präsentiert, sondern geschlossen verwahrt – wahrscheinlich in Truhen wie der oberfränkischen Brauttruhe der Cordula von Aufseß (*Kat. 177, Abb. 172*)<sup>22</sup>. Die Deckel der Bildnisse waren in der Regel bemalt, besonders häufig mit einer allegorischen Darstellung oder dem Wappen des Porträtierten. Ein solches trägt der 1503 von Bernhard Strigel geschaffene Schiebedeckel, der das heute in München bewahrte Bildnis des Nürnberger Patriziers Hieronymus II. Haller zu Kalchreuth schützte (*Kat. 131, Abb. 396*). Nachträglich wurde unten wohl von anderer Hand noch das Wappen von Hallers Ehefrau Katharina Wolf von Wolfsthal zugefügt.

Auch Bildnisdiptychen, die man auf- und zuklappen konnte, boten die Möglichkeit der verschlossenen Aufbewahrung. Sie dienten wie das Diptychon des Ehepaars Hans und Barbara Straub von Hans Plattner als private Dokumente der Familiengeschichte ebenso wie der Standesrepräsentation (*Kat. 134, Abb. 173*). Barbara war die Tochter des Nürnberger Patriziers Willibald Pirckheimer. Ihr auffälliger Halsschmuck vereint die Wappenfiguren ihrer Eltern, während auf der Rückseite des Gemäldes das Allianzwappen der Familien Straub und Pirckheimer dargestellt ist. Als Zeichen für Herkunft, verwandtschaftliche Bindungen, Stand sowie gegebenenfalls den Herrschaftsbereich des Porträtierten waren Wappen im 16. und 17. Jahrhundert eine wichtige und häufige Zutat von Bildnissen und zwar in allen künstlerischen Gattungen. Die

172 Brauttruhe, Oberfranken, 1583, Sockelzone und Deckel 19. Jahrhundert



Heraldik dient als wichtiges Werkzeug zur Identifizierung der dargestellten Personen, wie bei dem von Salomon Adler geschaffenen Bildnis des Grafen Carlo IV. Borromeo (Kat. 213, Abb. 420). Der Graf trägt einen geätzten, feuervergoldeten Prunkharnisch, der mit Wappen und Motto des lombardischen Geschlechts der Borromei verziert ist. In Verbindung mit der Datierung des Gemäldes um 1685 und dem geschätzten Alter des Mannes ermöglicht das Wappen die Bestimmung der Identität des Porträtierten.

173 Bildnisdiptychon des Ehepaars Hans und Barbara Straub, Hans Plattner, Nürnberg, 1525



### Porträtanlässe

Die meisten Bildnisaufträge wurden im Zusammenhang mit einem bestimmten, für das Leben des Dargestellten bedeutsamen Ereignis erteilt. Hierzu gehörten neben Verlobung, Heirat, Geburt oder Tod persönliche und berufliche Erfolge oder Statusveränderungen, beispielsweise der Antritt eines Amtes, die Aufnahme ins städtische Patriziat oder die Erlangung eines Adelstitels. Einer der häufigsten Gründe für die Anfertigung eines Porträts war die Eheschließung. Um ein solches Hochzeitsbild handelt es sich bei Christoph Ambergers Porträt der Kaufmannstochter Regina Baumgartner, geb. Honold, von 1540 (Kat. 136, Abb. 174). Die Ehe der jungen Frau mit Anton Baumgartner, dem Sohn eines Augsburger Großunternehmers, währte nicht lange. Schon 1543 trennte sich Regina von ihrem Mann, der in Folge seines ausschweifenden Lebenswandels von seinem Vater enterbt und vom Augsburger Rat für wiederholten Ehebruch schwer bestraft wurde. Reginas luxuriöse, von oberitalienischen Vorbildern inspirierte Kleidung und die verschwenderische Aus-



174 Bildnis der Regina Baumgartner, geborene Honold, Christoph Amberger, Augsburg, 1540



stattung mit kostbarem Schmuck erklären sich aus dem Status als Braut. Das Motiv des grünen Seidenvorhangs und die frontale Wiedergabe der Dargestellten als sitzende Dreiviertelfigur wird auf das Bildnis eines Herrn, vielleicht Christoph Pissinger, von Jakob Seisenegger zurückgeführt (*Kat. 137, Abb. 175*)<sup>23</sup>. Das Gemälde entstand im Jahr 1540, als sich Seisenegger – seit 1531 Hofmaler König Ferdinands I. – in Augsburg aufhielt. Farbgebung und Oberflächenbehandlung lassen ebenso wie die von Herrscherbildnissen abgeleitete Würdeformel der Darstellung als Sitzender auf die Kenntnis der oberitalienisch-venezianischen Bildnismalerei schließen.

Ein weiterer Anlass zur Beauftragung eines Bildnisses war der Tod eines Menschen, dessen Andenken die Nachkommen in einem Gedächtnisbild bewahren wollten. Als spezielle Form gelten Totenbildnisse, die den bereits Verstorbenen auf



dem Sterbebett zeigen, wie das monumentale Porträt des Bartholomäus II. Viatis (*Kat. 208, Abb. 176*). Das Gemälde war Teil einer Serie von mindestens sieben lebensgroßen Totenbildnissen von Mitgliedern der Nürnberger Patrizierfamilie Viatis-Peller. Die über den Zeitraum von 1624 bis 1699 entstandenen Werke zeugen vom Traditionsbewusstsein der Familie: Sie gleichen sich in Format, Komposition wie ganzfiguriger Präsentation und weisen alle eine Inschrift zu Leben, Familienstand, Kindern und Enkeln der Dargestellten auf. Zwar sind weder die Maler noch die Entstehungsbedingungen oder die genaue Verwendung der Gemälde bekannt. Doch ist davon auszugehen, dass sie dem privaten Gedenken dienten. Die Zitrusfrucht in der Hand des Toten steht im Zusammenhang mit einem seit dem 15. Jahrhundert üblichen Beerdigungsbrauch und ist Ausdruck für die Hoffnung auf Auferstehung<sup>24</sup>. Auch Grabmäler oder Epitaphien mit dem Bildnis eines Verstorbenen integrieren häufig Symbole, die auf das Leben nach dem Tod verweisen. Als Sinnbild der Auferstehung und ständigen Erneuerung galt schon seit der Antike der Phönix. Das sagenumwobene Mischwesen aus Adler und Taube erhob sich dem Mythos nach aus der Asche des Feuers, in dem es zuvor verbrannt war. Möglicherweise bekrönte der auf Untersicht konzipierte bronzene Phönix der Nürnberger Sammlung ehemals ein monumentales Grabmal (*Kat. 220, Abb. 422*).

Neben den aufgeführten Beispielen umfasst die Sammlung eine Reihe von Bildnissen, deren Schöpfung mit besonders bemerkenswerten Ereignissen verknüpft war. Nicolas Neufchâtel schuf 1561 ein Porträt des Nürnberger Schreibmeisters Johann Neudörfer und schenkte es dem Rat der Stadt (*Kat. 139, Abb. 177*). Der Maler war aufgrund seines calvinistischen Glaubens kurz zuvor aus den Spanischen Niederlanden emigriert. Mit dem Bildnis des berühmten Nürnberger Bürgers bedankte er sich für die freundliche Aufnahme in der Reichsstadt. Johann Neudörfer, der das erste Schriftmusterbuch nördlich der Alpen veröffentlichte, gilt als Begründer der



175 Bildnis eines Herrn (Christoph Pissinger?), Jacob Seisenegger, Augsburg, 1540 (?)



176 Bartholomäus II. Viatis auf dem Totenbett, Nürnberg, 1644





177 *Der Nürnberger Schreibe-  
meister Johann Neudörfer  
mit einem Schüler, Nicolas  
Neufchätel, Nürnberg, 1561*

deutschen Schönschreibkunst. Das Gemälde, auf dem er einem Schüler von einem Dodekaeder abgenommene Maße diktiert, thematisiert jedoch seine Tätigkeit als Mathematiker. Der Typus des Doppelporträts in Verbindung mit der genrehaften Darstellung einer gelehrten Beschäftigung steht – der Herkunft des Malers entsprechend – in der Tradition niederländischer Vorbilder.

Auf ein Ereignis von öffentlichem Interesse bezieht sich die Wachstafel mit den Bildnissen der von 1625 bis 1627 amtierenden Septimviren des Nürnberger Rates, das heißt der Mitglieder des Engeren Rates der Stadt (*Kat. 217, Abb. 165*). Die über den Medaillonbildnissen der Herren dargestellte Rathausfassade mit seitlich angeordneten Nachbildungen der Portalfiguren lässt keinen Zweifel daran, dass die Tafel die Vollendung des Rathausneubaus feiert. Die vier Tugendpersonifikationen an den Seiten nehmen Bezug auf die Ausmalung des Rathaussaales und symbolisieren das durch die Ratsherrn geführte »Gute Regiment« zum Schutz und zur Förderung der Nürnberger Bürgerschaft. Die Tafel ist damit wie das Bildnis Neudörfers sowohl ein biographisch-politisches Dokument als auch ein Zeugnis der Stadtgeschichte.

### Phantasiebildnisse

Im 16. und 17. Jahrhundert entstanden zahlreiche Brustbilder, Halb- oder Dreiviertelfiguren, die trotz ihrer oftmals porträthafteren Erscheinungsweise nicht als Bildnisse von Individuen intendiert waren. Vielmehr gehören sie der Genre- oder Historienmalerei an und verkörpern bestimmte Figurentypen, die meist eine religiöse, literarische, allegorische oder auch didaktisch-moralisierende Bedeutung besitzen. Joachim von Sandrarts 1673 datierter Greis mit Zirkel und auf die Hand gestütztem Kopf versinnbildlicht den in seine Studien vertieften Gelehrten (*Kat. 212, Abb. 419*). Welcher spezifische Geograph, Mathematiker oder Philosoph gemeint ist, lässt sich nicht näher bestimmen – vorgeschlagen wurden bisher unter anderem Archimedes, Pythagoras, Euklid und Ptolemäus<sup>25</sup>. Doch könnte Sandrart eine konkrete Identitätszuschreibung auch bewusst der Assoziation des Betrachters überlassen haben<sup>26</sup>.

Während Sandrarts Gelehrter im positiven Sinne gedeutet werden kann, enthält das 1590 von Andreas Herneisen gemalte Brustbild eines Narren eine Warnung an den Betrachter (*Kat. 141, Abb. 178*). Die Figur wiederholt einen Kupferstich von Matthias Quad, der 1588 von Johann Bussemacher verlegt und mit Versen versehen worden war<sup>27</sup>. Aus den Versen erklären sich Nadel und Faden sowie die Stoffohren mit Schellen in der Hand des Lachenden: Er spricht den Betrachter im Text als törichtem Schwätzer an, dem er droht, Eselohren an die Kappe zu nähen. Damit hält er seinem Gegenüber gleichsam einen Spiegel vor. Eine ähnlich entlarvende Wirkung besaßen auch Narrenszepter oder so genannte Marotten (*Kat. 152, Abb. 179*). Als Persiflage auf die Insignien weltlicher Macht waren sie ein gängiges Attribut des Hofnarren. Gemälde und Szepter verweisen auf die Selbstverliebtheit und den Narzissmus des Törichten und erfüllten damit eine mit der Figur des Narren in Theater, Literatur und Festkultur verbundene erzieherische Funktion.



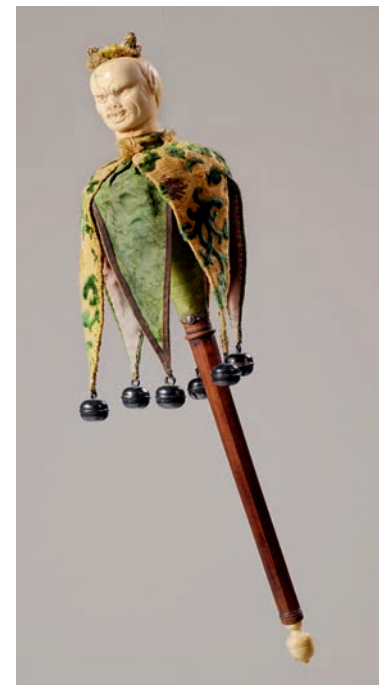
178 Darstellung eines Narren mit Nadel und Eselsohren, Andreas Herneisen zugeschrieben, Nürnberg, um 1590



**ANMERKUNGEN:** – 1 Treitzsaurwein 1775, Kap. 24, S. 69: »Wer Ime in seinem leben kain gedachtnus macht der hat nach seinem todt kain gedächtnus und desselben menschen wirdt mit dem glockendon vergessen«. – 2 Vgl. allgemein Müller 2002. – Ausst. Kat. Wien: Maximilian 2002. – Zu Funktion und Gebrauch der kaiserlichen Bildnismedaillen vgl. Egg 1971, bes. S. 17, 33–34. – Maué 1985, S. 70–79. – Ausst. Kat. Innsbruck 1992. – 3 Vorbildlich für die angeführten Werke könnte etwa eine 1516 entstandene Medaille in der Art des Hans Daucher gewesen sein (*Kat.* 156, *Abb.* 403); vgl. Eser 1996, S. 340, *Kat. Med.* 20. – Ausst. Kat. Schloss Sondershausen 2004, Bd. I, Nr. 112, S. 123. – 4 Allgemein zum Porträt des 16. und 17. Jahrhunderts vgl. Pope-Hennessy 1966. – Boehm 1985. – Haak 1984, S. 98–114. – Löcher 1985. – Winter 1985. – Campbell 1990. – Dülberg 1990. – Ausst. Kat. New York/Washington 1994. – Raupp 1995, S. 1–14. – Preimesberger/Baader/Suthor 1999. – Ausst. Kat. London 2008. – 5 Zu Leben und Stand Münzers vgl. Rascher 1970, S. 1–18. – 6 Vgl. Kusche 1991,

bes. S. 9–20. – **7** Vgl. Rascher 1970, S. 5, 10, 16, Abb. 2 und 6. – **8** Vgl. Kranz 2004, S. 147–148. – **9** E. de Jongh in: Ausst. Kat. Haarlem 1986, S. 20–23. – Campbell 1990, S. 9–14, 159–194. – **10** Ausst. Kat. Kronach/Leipzig 1994, Nr. 156, S. 335. – **11** Kammel/Lorenz 2008, S. 83–84, 88. – **12** Vgl. Lairesse 1740, Bd. 2, S. 10–11, 13–14. – E. de Jongh in: Ausst. Kat. Haarlem 1986, S. 21. – Zur Idealisierung im Fürstenbildnis vgl. Warnke 1985, S. 270–278. – Maué 1985, S. 73. – **13** Vgl. u. a. Hoogstraten 1678, S. 40–42. – Wiemers 1987/88. – Reißer 1997. – **14** Raupp 1984, S. 91–92. – Campbell 1990, S. 194–196. – Marschke 1998, S. 29–49. – **15** Vgl. Campbell 1990, S. 41–33. – Tiethoff-Spliethoff 1997, S. 174–176. – **16** Hierzu sowie zum Folgenden Hess 2001. – **17** Campbell 1990, S. 196–202. – Dülberg 1990, S. 43–45. – Fletcher 2008, S. 48–51. – **18** Hermann Maué in: Ausst. Kat. New York/Nürnberg 1986, S. 107. – **19** Habich 1929, Bd. I, I, Nr. 17, S. 4–5. – Maué: Albrecht von Brandenburg 2005, S. 360. – Zur Vervielfältigung der Bildnisse bekannter Persönlichkeiten durch Druckgraphik und Medaillen vgl. Silver 2003. – **20** Maué 1985. – Hermann Maué in: Ausst. Kat. New York/Nürnberg 1986, S. 105–107. – Stephen K. Scher in: Ausst. Kat. New York/Washington 1994, S. 23–24. – Maué: Albrecht von Brandenburg 2005, S. 350. – **21** Diemer 1979, S. 132. – Maué 1997, S. 42–43, Nr. 4A, 4B. – **22** Dülberg 1990, S. 60–61. – **23** Kranz 2004, S. 88–94, 306. – Löcher 1962, S. 42–43. – Löcher 1997, S. 478–479. – **24** Vgl. Ausst. Kat. Erlangen 1990, Nr. 5.12, S. 79. – **25** Tacke 1995, Nr. 107, S. 220–221. – Zum Typus des Gelehrten vgl. Lütke Notarp 1998, S. 217–233. – **26** Vgl. Hirschfelder 2008, S. 256–263. – **27** Vgl. Ausst. Kat. Berlin: Narren 2001, S. 44–45, 76. – Zur Funktion der Figur des Narren in der Frühen Neuzeit vgl. auch Kat. Antwerpen 1987, S. 40–62.

**179** Narrenszepter,  
deutsch oder französisch,  
letztes Drittel 16. Jh.





## Fokus 3

## Bauern, Hirten, Ziegenböcke: Der Traum vom Leben im Einklang mit der Natur

»Überglücklich die Bauern [...], denn ihnen lässt die Erde fern vom Lärm der Waffen Leben in Fülle gedeihen«<sup>1</sup>. Das Zitat aus Vergils *Georgica*, dem bedeutendsten klassischen Epos zum Landbau, mag die idealisierte Sicht der höfischen und städtischen Elite auf das Landleben in Antike wie Früher Neuzeit andeuten: Im Landleben manifestierte sich die als Idealzustand verstandene Urphase der Menschheitsgeschichte, gaben sich Reste des mythischen Goldenen Zeitalters zu erkennen. In dieser verklärenden Sichtweise war der Bauer kein Leibeigener oder Höriger, der ein entbehrungsreiches Leben führte, vielmehr oblag ihm die Pflege und Ordnung der Natur: Seine Arbeit bildete die Grundlage der Gesellschaft. Dieses durch die Antikenrezeption geprägte Verständnis liegt auch den sieben Monatsbildern und zwei Tafeln aus einer Folge von Bildern des Landlebens des Landshuter Hofkünstlers Hans Wertinger zugrunde (*Kat.* 296, 297, *Abb.* 180–182, 444–446). Dem Betrachter der ehemals wohl als Wandvertäfelungen dienenden Bilder werden blühende Landschaften und fleißige Landarbeiter vor Augen geführt. Die kultivierte Natur und ihre Produkte bilden die wirtschaftliche Basis der Herrschaft, die durch Guts- und Verwaltungsgebäude, Mühlen, Kornscheunen und Fischwasser repräsentiert wird. Nicht von ungefähr steht die Auszahlung an den Kornbauern durch einen Verwalter im Zentrum des Monatsbildes August (*Abb.* 445). Es liegt demnach nahe, die Darstellungen als Ausdruck einer prosperierenden Herrschaft und eines guten Regiments und damit als Sinnbild fürstlicher Tugend zu verstehen.

### Bilder des Landlebens und die humanistische Länderkunde

So detailliert und wirklichkeitsgetreu die einzelnen Tätigkeiten auch gezeigt werden, sind viele Motive wie die Paare am Brunnen mit Weinkühler auf dem Monatsbild des Mai (*Abb.* 444) oder die zum Vogelfang getarnte Laubhütte auf dem Monatsbild des Juli (*Abb.* 182) nicht als Wiedergabe des Alltagslebens zu verstehen, sondern dem höfischen Bildrepertoire der Liebesgärten und Jagddarstellungen entliehen. Das Motiv der Vogeljagd erfreute sich großer Beliebtheit in höfischen Darstellungen als Sinnbild für das trickreiche, ausdauernde Liebeswerben und den Mädchenfang<sup>2</sup>. Zwar sind Wertingers Monatsbilder einer langen Tradition verpflichtet, jedoch setzen sie mit dem forcierten Interesse am Landleben und der irritierenden Kontrastierung



einzelner Motive eigenwillige Akzente und verlassen damit immer wieder den etablierten Bildkanon.

Die Bilder zeigen topographisch reizvolle Landschaftspanoramen, die den Beschreibungen in den landeskundlichen Schriften des frühen 16. Jahrhunderts verblüffend nahe kommen<sup>3</sup>. Den Anstoß zur Entwicklung der neuen literarischen Gattung der humanistischen Länderkunde hatte Conrad Celtis mit seiner in den 1490er Jahren begonnenen »Germania Illustrata« gegeben. Die Aufgabe erschöpfte sich nicht in der Korrektur des durch Tacitus etablierten antiken Bildes von Germanien. Vielmehr sollte Deutschland in seiner topographischen Gestalt, mit seiner Bevölkerung, den regionalspezifischen Bräuchen und Dialekten im Rahmen eines kosmologisch-geographischen wie ansatzweise auch ethnographischen Lehrgedichts beschrieben werden. Zwar war Celtis über Ansätze zu seinem Projekt nicht hinausgekommen, doch wurde die Realisierung seiner Idee in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts zu einem Hauptanliegen des deutschen Humanismus. Sein Schüler Johannes Aventinus, dem 1508 die Erziehung der Prinzen Ludwig und Ernst von Bayern anvertraut und der 1517 von den bayerischen Herzögen Ludwig X. und

180 Monatsbild des Juni,  
Hans Wertinger, Landshut,  
um 1516 bis um 1525



181 Monatsbild des  
Dezember, Hans Wertinger,  
Landshut, um 1516 bis  
um 1525



Wilhelm IV. zum Hofhistoriographen berufen worden war, griff die Idee der »Germania illustrata« auf. Über einzelne Passagen und eine Inhaltsangabe hinaus ist dieses auf die Darstellung deutscher Geschichte fokussierte und im Anschluss an seine 1521 abgeschlossene bayerische Chronik begonnene Werk jedoch auch nicht gediehen.

Neben Aventinus, der für die selben Auftraggeber wie Wertinger tätig war, seien lediglich Johannes Cochlaeus mit seiner 1512 in Nürnberg für den humanistischen Schulbetrieb verfassten »Brevis Germaniae Descriptio« genannt sowie der heute wenig beachtete Ulmer Geistliche Johannes Boemus. In dessen 1520 in Augsburg erschienener länder- und völkerkundlicher Schrift »Omnium Gentium Mores, Leges et Ritus« werden neben den Landschaften auch Sitten, Feste und Bräuche beschrieben. Deutschland erscheint als liebreiches Land mit schönen Städten, Burgen und Dörfern. Boemus verweist auf das milde Klima, die fruchtbaren Felder, die sonnigen Hügel und rebtragenden Berge, die von Korn übersäten Fluren, die berühmten Flüsse und glasklaren Bäche, die Süßwasserquellen, die warmen Bäder und die Bergwerke. Besondere Aufmerksamkeit kommt dem Leben der Bauern zu, das Boemus durch Schilderung von Beschäftigung, Kleidung und Lebensweise vor Augen stellt.

Wertingers Tafeln scheinen im selben Geist geschaffen. So wie die humanistische Landeskunde neben literarischen Quellen zusehends die eigene Anschauung für den Erwerb geographischer Kenntnisse favorisierte, hat offenbar auch Wertinger in seiner dokumentarischen Genauigkeit nicht nur auf den Fundus der Monatsbildtradition, sondern ebenso auf eigene Anschauung zurückgegriffen. In seinen Gemälden



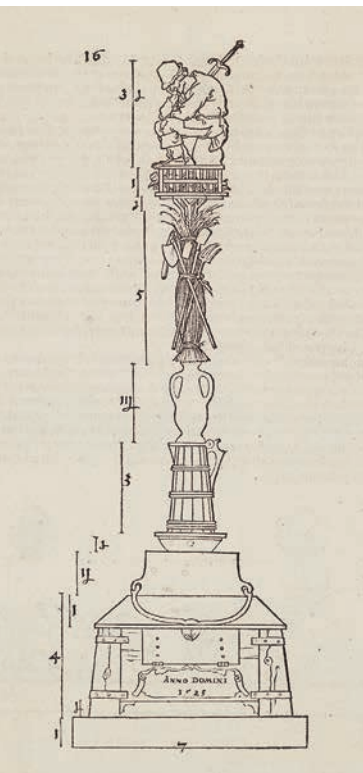
182 Monatsbild des Juli,  
Hans Wertinger, Landshut,  
um 1516 bis um 1525

verbindet sich die Tradition der Monatsbilder mit spätmittelalterlich höfischen Themen und dem im Zeitalter des Humanismus neuerwachten Interesse an der Geographie und dem Landleben. Letzteres ist sicherlich auch eine Folge der Rezeption von Vergils »Bucolica« und »Georgica«, in denen neben dem Schäferidyll und der Traumwelt Arkadiens der Landbau als Grundlage von Wirtschaft und Gesellschaft behandelt wird: Nach der lateinischen Ausgabe beider Werke 1502 war in Straßburg um 1508/1512 auch die erste vollständige deutsche Übersetzung der »Bucolica« erschienen<sup>4</sup>.

### Das ambivalente Bild des Bauern

Wertingers Gemälde weisen über die Gattung der Monatsbilder hinaus, die mit der Darstellung von ländlichen Tätigkeiten im Jahreslauf seit dem 12. Jahrhundert beliebter Bestandteil von Portalprogrammen, Verglasungen, Wandmalerei und Buchillustration waren (*Kat. 604, Abb. 551–555*)<sup>5</sup>. Sie nehmen Entwicklungen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vorweg, als ländliche Motive in den Niederlanden zum Bestandteil höfischer Repräsentation avancierten und zur Demonstration eines einvernehmlichen Verhältnisses zwischen Hof und Landbevölkerung sowie zur Inszenierung demütiger Arbeit dienten<sup>6</sup>. Der Bauer als Vertreter des Nährstandes hatte durch harte Arbeit, Armut und Untertanenpflicht schwer zu tragen und erfüllte damit eine nach damaligem Verständnis gottgewollte Aufgabe, die im Jenseits in besonderer Weise belohnt werden würde. Die Bauern fügten sich jedoch nicht klaglos in ihr Schicksal; die zunehmende Last und wachsende Unzufriedenheit entlud sich





183 Gedächtnissäule für den Bauernkrieg, Albrecht Dürer, Holzschnitt in: Albrecht Dürer: Vnderweysung der messung ..., Nürnberg, 1525, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 4° DÜRER Ct 152/2 [Postinc.]

seit dem späten 13. Jahrhundert immer wieder in Konflikten. Diese gipfelten in den im gesamten Reichsgebiet ausbrechenden Bauernaufständen von 1524/25, die sich regional ausgeweitet und erstmals zu fest umrissenen Forderungen geführt hatten<sup>7</sup>. In diesem Zusammenhang darf Dürers »Bauernsäule« von 1525 (Abb. 183) nicht unerwähnt bleiben, die ab 1971 zum Zankapfel zwischen marxistischer und »bürgerlicher« Kunstgeschichte werden sollte<sup>8</sup>. Es handelt sich um eine von mehreren Denkmal-Studien im Rahmen von Dürers Lehrbuch der »Unterweisung der Messung«. In der »Bauernsäule« bekundete Dürer zwar keine Parteinahme, wohl aber Mitgefühl für die Bauern. Die von Luther in dessen Schrift »Wider die mordischen und reubischen Rotten der pawren« 1525 mitvertretene rücksichtslose Gewalt gegen die Aufständischen fand in Dürers Holzschnitt einen ironisch-humanistischen Kommentar, der die Dummheit und Unfähigkeit der Bauern für den Krieg verdeutlicht, zugleich aber die Inhumanität der Sieger anklagt.

Da die bestehenden Herrschaftsverhältnisse für die Wahrung der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen gesorgt und die Aufstände für die Bauern nur neues Unglück nach sich gezogen hatten, führte der Bauernkrieg nicht zur Begründung eines anderen Bauern-Bildes. Die Bauern trugen weiterhin die Last der Ständehierarchie, die allerdings durch den Aufstieg vieler aus Bauernfamilien stammender Humanisten etwas durchlässiger geworden war, was etwa der berühmte allegorische Holzschnitt des Petrarca-Meisters um 1519/20 verdeutlicht<sup>9</sup>. Wenn der Nährstand jedoch seine Pflichten vernachlässigte und über die Standesgrenzen hinaustrebte,



184 Bauernhochzeit im Freien, Pieter Breughel d. J. oder Jan Brueghel d. Ä., Brüssel oder Antwerpen, um 1590



185 *Bauernstreit*,  
Johann Liss, Venedig,  
um 1616/19

trafen die Folgen die ganze Gesellschaft. Deshalb nahm Sebastian Brant in seinem »Narrenschiff« 1494 insbesondere den Bauern als Vertreter der Narrheit aufs Korn. Die dem Bauernstand unterstellte moralische Verkommenheit und die davon ausgehende Gefährdung der gesellschaftlichen Ordnung bildeten die Grundlage der Bauernsatire, die sich im Spätmittelalter als niederes, moraldidaktisches Genre etablierte, um menschliche Laster und Schwächen humorvoll belehrend zu entlarven<sup>10</sup>. Zwei beliebte Bildmotive zur Illustration der Triebhaftigkeit der Bauern sind der Hochzeitstanz und die aus den ausgelassenen Feiern resultierenden Schlägereien. Pieter Bruegel d. Ä. gilt als bedeutendster Schöpfer solcher närrischer Szenen und damit als ein Hauptvertreter des niederen und komischen Genres. Seine Darstellungen von Bauernfesten wurden zum Markenzeichen seiner Werkstatt, erfuhren über Nachstiche und Kopien weite Verbreitung und trugen dem Maler die Bezeichnung »Bauern-Bruegel« ein<sup>11</sup>. Bei dem Gemälde des Germanischen Nationalmuseums handelt es sich um eine von vielen nicht signierten Varianten, die der Werkstatt oder einem der Bruegel-Söhne zuzuweisen sind (*Kat.* 545, *Abb.* 184).

Bauernfest und Schlägerei bildeten häufig Paare, so auch bei Johann Liss, dessen Gemälde mit einer Bauernschlägerei ursprünglich ein Pendant hatte (*Kat.* 583, *Abb.* 185). Im Nürnberger Gemälde setzte er die Gewalttätigkeit und Rohheit der Bauern in ein düster bedrohliches Bild. Die Bauernfeste dienten jedoch nicht allein der lehrbildhaften Anprangerung von Lastern wie Hochmut und Zorn, Wollust und Völlerei, sie sollten den städtischen und bürgerlichen Betrachter auch belustigen und





187 Wappenscheibe des oettingischen Pflegers Georg Wilhelm Rehm von Kötz, Augsburg, 1599

186 Bauernpaar auf dem Markt, Nürnberg, 1587



unterhalten. Der spöttisch-moralische Ton vermochte dabei das Überlegenheitsgefühl des sitzamen Bürgers oder des vornehmen Hofmannes zu bedienen, dem die Darstellungen gleichzeitig die Möglichkeit des Erkennens von eigenen Wünschen, Leidenschaften und Schwächen boten<sup>12</sup>. Eine vergleichbare Funktion erfüllten die Bauernfeste und Bilder tanzender Bauern, die sich in der Druckgraphik des frühen 16. Jahrhunderts als spezifisch bäuerliches und satirisches Genre etablierten. Darin kamen die derbe Komik, aber auch die Sinnlichkeit und Vitalität des Landvolkes zum Ausdruck.

Dieser polemischen Sichtweise des Bauern steht die positive Darstellung als Standesvertreter mit der zentralen Rolle der Ernährung der Gesellschaft gegenüber. Arbeitende oder zum Markt ziehende Bauern begegnen als pittoreske Motive in allen Bildgattungen, in der Malerei ebenso wie in der Skulptur. Dürer hat ihnen mit seinen Kupferstichen und Entwürfen für Tafelgeräte oder Tischbrunnen besondere Aufmerksamkeit zukommen lassen<sup>13</sup>. Die Bauern werden darin zum burlesken Motiv, das sich weniger durch derb-drastische Charakterisierung als durch sachliche Beobachtung auszeichnet. Dürers Bauerndarstellungen wurden zum Vorbild für viele Kleinplastiken:

Wohl als Modell für Brunnenfiguren diente der Marktbauer mit seinem Weib von 1587 (Kat. 336, Abb. 186); von dem Brunnen eines Nürnberger Bürgerhauses stammt die um 1560 entstandene Bronzefigur eines Bauern mit Käse, Brot und Milchkrug (Kat. 501, Abb. 520).

So reich und vielgestaltig das Landleben in Bildzeugnissen und Schriftquellen thematisiert ist, sind bis zum 18. Jahrhundert doch kaum aussagekräftige Realien erhalten geblieben, die über den Lebensalltag auf dem Land unterrichten. Auch lassen sich Bauern im Gegensatz zu städtischen Handwerkern kaum als Stifter

nachweisen. Umso bedeutender erscheint deshalb der Typus der »Bauernscheibe«, mit der eine spezifische, in der schweizerischen und süddeutschen Kabinettmalerei des 16. Jahrhunderts entwickelte Form der Wappenscheibe bezeichnet wird: Im Hauptbild sind die Stifter mit ihren Wappen und im Oberbild Szenen aus dem Landleben zu sehen<sup>14</sup>. Wie irreführend die Bezeichnung indes ist, machen die beiden in der Sammlung gezeigten »Bauernscheiben« aus Winterthur (Kat. 644) und Augsburg (Kat. 609, Abb. 187) deutlich, die wie weitere Vertreter des Genres nicht von Bauern in Auftrag gegeben worden sind. Die Stifterin der Winterthurer Scheibe, Elsbeth Bossert, war Frau eines Müllers, und Georg Rehm von Kötz gräflich oettingischer Pfleger. Letzterer präsentiert sich mit seiner Frau im Bauernkostüm und ließ im Oberlicht der Scheibe ein Bauernfest mit der humorvollen Anspielung auf seinen Namen am rechten Bildrand

anbringen, wobei das Motiv auf eine Kupferstichfolge von Hans Sebald Beham 1546/47 zurückgeht<sup>15</sup>. Beide Rechteckscheiben sind Beleg für die breite, weit über das bäuerliche Milieu hinauswirkende Popularität ländlicher Motive.

## Die Verklärung von Natur und Landleben

Bild- wie Schriftquellen der Frühen Neuzeit zeigen das Leben auf dem Land kaum, wie es wirklich war. Die Rezeption antiker Literatur beförderte vielmehr die Verklärung der kultivierten Natur zu einem Überrest des Goldenen Zeitalters, dessen Wunschbild man im 16. und 17. Jahrhundert auch in der Gartenkunst zu realisieren suchte. Im abgeschlossenen, nach den klassischen Regeln der Harmonie und Proportion gestalteten Garten ließ sich das humanistische Ideal des Land- und Gartenlebens im Kreis der gebildeten Oberschichten verwirklichen, bevor Landhäuser und Gärten zum aristokratischen Statussymbol avancierten<sup>16</sup>. Ein frühes Dokument der neuen Gartenkultur ist die 1585 datierte Wappenscheibe der Herzogin Ursula von Württemberg (*Kat. 639, Abb. 188*), die einen frühen fürstlichen Renaissancegarten mit umlaufenden Laubengängen und einem Wasserbecken im Zentrum zeigt. Es handelt sich dabei nicht um die Wiedergabe eines realen Gartens, sondern um einen der Idealgärten, wie sie in dem 1583 in Antwerpen erschienenen, weit verbreiteten Vorlagenwerk »Hortorum viridariorumque elegantes et multiplices formae« des Flamen Hans Vredeman de Vries begegneten<sup>17</sup>. Dieses Werk umfasst die erste gedruckte Sammlung von Gartendarstellungen und verfolgte das Ziel, den Garten als eigene künstlerische Gattung zu etablieren. Formal kommt die Darstellung auf dem Glasgemälde dem reichen, in Anlehnung an die antike Säulenordnung als »korinthisch« bezeichneten Typus nahe und entfaltet durch Wasserspiel und skulpturengeschmückte Pavillons besondere Pracht. Das Glasgemälde gehörte zu einem Wappentrio des Herzogs Ludwig III. von Württemberg (*Kat. 639, Abb. 562*), der das berühmte Lusthaus beim alten Schloss in Stuttgart erbauen ließ. Entgegen bisheriger Vermutung können die beiden Wappenscheiben auf Grund ihrer Entstehung vor der Vollendung des Rohbaus im Jahr 1587 nicht aus dem Lusthaus stammen und haben auch in der Wiedergabe des Gartens nichts mit dem durch Bildquellen dokumentierten Stuttgarter Lusthausgarten gemein<sup>18</sup>.

Im Zuge der Verherrlichung des Landlebens in der Renaissance erlangten die bereits erwähnten Hirtengedichte (*Bucolica*) Vergils neue Bedeutung. Ihre Rezeption befruchtete die Entstehung von Tier- und Pastoral-

188 Wappenscheibe der Herzogin Ursula von Württemberg mit Renaissancegarten im Oberlicht, Speyer, 1585







189 *Italienische Landschaft mit Bürgerfamilie als Hirten*, Johann Heinrich Roos, Frankfurt am Main, 1669

bildern in der Kulisse der zerklüfteten Landschaft der Campagna, die zum neuen Arkadien avancierte. Solche Bilder kamen in der nordalpinen Malerei durch die Vermittlung der im frühen 17. Jahrhundert in Rom tätigen niederländischen Maler in Mode. Unter den deutschen Malern entwickelte sich Johann Heinrich Roos mit seinen Hirten- und Tierstücken zu einem der virtuosesten Interpreten des neuen Genres. Joachim von Sandrart rühmte die weit über Deutschland hinaus geschätzten Tierbilder als unvergleichlich<sup>19</sup>. Besonderer Beliebtheit erfreuten sich Idyllen, in denen sich die Auftraggeber im Rollenkostüm von Hirtenfamilien darstellen ließen (*Kat.* 719, *Abb.* 189). Das Nürnberger Gemälde gilt als eines der schönsten dieser Werkgruppe; die Identität der Hirtengruppe, in der lange ein Porträt des Künstlers mit seiner Familie vermutet wurde, ist jedoch unbekannt. Zum Zeitpunkt der Entstehung des Gemäldes hatte Roos zwei Söhne, die ebenfalls Tiermaler wurden. Der ältere, Philipp Peter Roos, konnte den internationalen Ruhm seines Vaters sogar noch übertreffen. Bereits als etwa Zwanzigjäh-

riger zog er nach Rom, wo er bis zu seinem Tod als »Rosa da Tivoli« wirkte und europaweit begehrte Bilder mit Tieren in pittoresken Landschaften malte<sup>20</sup>. Neben malerisch idyllischen Kleinformaten entstanden bizarr dämonische Gemälde als Ausstattungstücke für adlige Landsitze (*Kat.* 596, 597, *Abb.* 190). Stattliche Ziegenböcke mit mächtigen Hörnern weiden vor einer italienischen Ruinenlandschaft und verkörpern in ihrer wuchtigen Präsenz urtümliche Kraft, Fruchtbarkeit und Triebhaftigkeit. Als Symbol der Wollust begegnet der Ziegenbock auch im Zusammenhang mit Darstellungen des Weingottes Bacchus und seinem rauschhaften Gelage. Das marmorne Bildwerk eines auf einem Ziegenbock reitenden Satyr-Putto vom Brüsseler Hofbildhauer Jan van Delen war für einen Brunnen bestimmt, dessen Wasser durch die Flöte des Satyrknaben fließen sollte (*Kat.* 601, *Abb.* 191). Die rückseitig wenig bearbeitete Skulptur war wohl Bestandteil einer größeren Figurengruppe, die ein Bacchanal zeigte, da der weinbekränzte Knabe und sein Reittier zum Gefolge des Bacchus gehören.

### Natur und antike Mythologie

Ikonographisch schließt sich diesem Bildwerk ein Gemälde des Kunstschriftstellers und Malers Joachim von Sandrart an, das die Säugung Jupiters durch die Ziege Amalthea im Kreis der Nymphen zeigt (*Kat.* 592, *Abb.* 192). Das Werk galt aufgrund der Anwesenheit Merkurs, des Flöte spielenden Silen und der beiden Satyrn lange als Darstellung der Erziehung des Bacchus. Durch Sandrarts eigene Beschrei-

bung des in seiner Kunstkammer aufbewahrten Gemäldes ist das Bildthema der Säugung Jupiters jedoch gesichert. Jupiters Mutter hatte ihren Sohn kretischen Nymphen anvertraut, um ihn vor ihrem Gatten, dem seine Kinder verschlingenden Saturn, zu schützen. Wie in vielen weiteren mythologischen Szenen bietet die malerisch gebirgige Landschaft der Campagna eine attraktive Kulisse, die ihre volle Wirkung durch die Reduzierung der Figuren zu Staffagen entfaltet. Bäume, Hügel und Felsen dienen der Gliederung und Tiefenstaffelung der Komposition, bieten reizvolle Durch- und Ausblicke und ermöglichen einen effektvoll dramatischen Wechsel von Hell und Dunkel.



190 Hirte mit Ziegenherde, Philipp Peter Roos, Rom, 1690/1700

Die von Bauern gepflegte, harmonisch angelegte Kulturlandschaft der Monatsbildtradition ist einer malerischen Naturlandschaft gewichen. Ein nordisches Äquivalent hat die italienische Campagna in den vom niederländischen Maler Allart van Everdingen aufgesuchten skandinavischen Felslandschaften gefunden (*Kat. 562, Abb. 541*).

Der Wechsel der Jahreszeiten, der in den Monatsbildern durch die jeweiligen bäuerlichen Tätigkeiten Ausdruck gefunden hatte, wurde durch das gesteigerte Interesse an der antiken Mythologie auch zum Thema raffinierter Allegorien mit zahlreichen gelehrten Anspielungen. Ein Paradebeispiel hierfür ist das Gemälde mit dem Triumph der Flora des Augsburger Malers Johann Heiss, das sein malerisches Können wie seine Gelehrsamkeit eindrucksvoll unter Beweis stellt (*Kat. 593, Abb. 193*). Im Zentrum der vielfigurigen Szene erscheint die auf einem Stier reitende, den Frühling verkörpernde Göttin Flora, die blumenstreuend den Winter vertreibt. Begleitet wird sie vom geflügelten Zephyr, dem Westwind, sowie der Göttermutter Kybele, zu deren Ehren die Römer zum Frühlingsanfang das Märzfest veranstalteten, außerdem von Merkur und Bacchanten. Weitere Figuren wie die auf einem Steinbock fliehende Alte stehen für die Sternbilder und die kalte Jahreszeit, die vom Frühling und seinem Tross angegriffen werden. Die Vorhut bilden drei Putten, die den zu Boden gegangenen Wassermann im Vordergrund links attackieren. Einer von ihnen schwingt einen Bund Rettiche, der zusammen mit Rüstung und Helm auf die Schärfe des Kampfes verweist. Rettiche begegnen neben Knoblauch und Zwiebel bereits in spätmittelalterlichen Satirestichen und nehmen als Wappenbilder den unangemessenen sozialen Anspruch bäuerlicher und bürgerlicher Gesellschaftsschichten aufs Korn<sup>21</sup>. Damit schließt sich der Kreis mit Blick auf die vielschichtige Bedeutung bäuerlicher und ländlicher Motive vom späten 15. bis zum 17. Jahrhundert.





**191** Flöte spielender Knabe auf einem Ziegenbock, Jan van Delen, Brüssel, um 1690/1700

**ANMERKUNGEN:** – **1** Publius Vergilius Maro: Landleben. Geogica II, Verse 458–460. – **2** Vgl. exemplarisch Keith Moxey in: Ausst. Kat. Amsterdam/Frankfurt 1985, S. 39–51. – **3** Dazu und zu Folgendem ausführlicher und mit Einzelnachweisen Ausst. Kat. Nürnberg: Enthüllungen 2008, S. 64–81. – **4** Stammeler/Langosch 1999, Bd. 10, bes. S. 271–272. – **5** Zum Bild des Bauern im 15. und 16. Jahrhundert grundlegend Raupp 1986. – Ferner auch Epperlein 2003. – Zu den Monatsbildern Hansen 1984. – Dormeier 1994. – Strohmaier-Wiederanders 1999. – **6** Büttner 2006, S. 162–171. – **7** Vgl. etwa Blickle 2006. – **8** Zu Dürers »Bauernsäule« und zur Rolle des »gemeinen Mannes« in der Reformationsgraphik vgl. zusammenfassend Ausst. Kat. Hamburg: Luther 1983, S. 184–187. – Raupp 1986, S. 132–133. – Schoch/Mende/Scherbaum 2001–2004, Bd. 3, S. 224–226. – **9** Vgl. Raupp 1986, bes. S. 13–19. – Der Ständebaum zeigt die Bauern an Basis wie Wipfel und deutet damit auf die Möglichkeit eines Aufstiegs vom Bauern- in den Adelsstand hin. – Zu vergleichbaren Konzepten in der zeitgenössischen Literatur vgl. Werner Röcke in: Ausst. Kat. Nürnberg 2005, S. 35–41. – **10** Vgl. Ausst. Kat. Amsterdam/Frankfurt 1985, S. 47–49, 162–171. – Raupp 1986. – **11** Raupp 1986, S. 271–281. – **12** Ebenda, S. 316–321. – **13** Vgl. Raupp 1986, S. 99–103. – Schoch/Mende/Scherbaum 2001–2004, Bd. 1, Nr. 15, 76–77, 88. – **14** Zum Typus der Bauernscheibe vgl. Boesch 1946. – Boesch: Glasmalerei 1955, S. 126–134. – **15** Die beiden Paare rechts finden sich in Behams Bauern-Monatsfolge; vgl. Hollstein's German Engravings, Bd. 3, 1955, S. 98–99. – Zur Verwendung des Motivs auf Steinzeugkrügen Ausst. Kat. Nürnberg 2002, S. 416–419. – **16** Vgl. weiter Ausst. Kat. Hamm/Mainz 2000. – Härting/Schwinzer 2002. – Außerdem Lauterbach 2004. – **17** Hinweis von Dr. Christiane Lauterbach, Nürnberg; vgl. Ausst. Kat. Antwerpen 2002, bes. S. 14–18, 108–110, sowie weiterführend Lauterbach 2004. – **18** Zur Baugeschichte und Ausstattung Weber-Karge 1989. – **19** Jedding 1998, S. 3–6. – **20** Zu Biographie und Werk ebenda, S. 191–228. – **21** Ausst. Kat. Amsterdam/Frankfurt 1985, S. 47–48, Nr. 84–85.

**192** Der Knabe Jupiter wird von Ziegen gesäugt, Joachim von Sandrart, Augsburg oder Nürnberg, um 1671/78



**193** Triumph der Flora, Johann Heiß, Augsburg, wohl 1683



---

---

# Neue Kunst und neues Sammeln



Wichtiges Ziel der Kunst in der Frühen Neuzeit war die getreue Nachahmung der Natur. Erst das intensive Studium der sichtbaren Welt machte Errungenschaften der Renaissance wie die perspektivische Wiedergabe des Raumes und die überzeugende Darstellung der menschlichen Figur möglich. Werke der Antike galten als Ideal und Norm künstlerischer Qualität, da man in ihnen über die perfekte Imitation hinaus die Veredelung der Natur verwirklicht sah. Im Zuge dieser Neuorientierung wandelte sich auch das Selbstverständnis der Künstler: Unter Berufung auf die wissenschaftlichen Grundlagen ihrer Tätigkeit forderten sie die Emanzipation vom Handwerk und die Beurteilung von Malerei und Bildhauerei als »Freie Künste«, womit der Anspruch auf einen neuen gesellschaftlichen Rang verbunden war. Die Ausbildung zum Künstler erfolgte zwar wie bereits im Mittelalter in der Werkstatt eines Meisters, doch traten im 17. Jahrhundert die Akademien hinzu, deren Programm auf der Auffassung von Kunst als lehr- und lernbarer Wissenschaft basierte.

Auch auf Seiten der Adressaten und Käufer erfolgte ein Umdenken in der Bewertung und im Umgang mit Kunstwerken. In den Kunst- und Wunderkammern des 16. und 17. Jahrhunderts wurden künstlerische Erzeugnisse – neben Naturalien und wissenschaftlichen Instrumenten – nicht nur mit Blick auf ihren Erkenntniswert, sondern auch aufgrund ihrer ästhetischen Qualitäten zusammengetragen. Vor allem Fürsten wie Rudolf II., einer der bedeutendsten Sammler der Zeit um 1600, legten derartige, enzyklopädisch konzipierte Kollektionen an. Aber auch wohlhabende, in den Metropolen des Reiches ansässige Bürger demonstrierten auf diese Weise ihren hohen sozialen Status. Neben der neuen Sammelpraxis wirkte sich die Entwicklung des freien Kunstmarktes im 17. Jahrhundert nachhaltig auf die Bedingungen künstlerischen Schaffens aus. Maler, Bildhauer und Kunsthandwerker erlangten eine größere Unabhängigkeit, indem sie fortan nicht mehr allein von Aufträgen abhängig waren. Gleichzeitig mussten sie sich jedoch den neuen Gegebenheiten des Marktes mit erhöhtem Konkurrenzdruck anpassen, was eine zunehmende Spezialisierung und nicht zuletzt die Entfaltung der profanen Bildgattungen beförderte.





## Natur und Antike: Pole einer erneuerten Kunst

Nach seiner Tätigkeit am Wittenberger Hof Friedrichs des Weisen siedelte der aus Worms stammende Bildhauer Conrat Meit 1512 nach Mecheln über und stellte sich in den Dienst Margaretes von Österreich. Ebenso wie der sächsische Fürst war die habsburgische Statthalterin der Niederlande eine den Künsten besonders gewogene Regentin und nutzte sie zur Repräsentation und Entfaltung ihrer Macht. Für einen Auftraggeber, der vermutlich ihrem höfischen Milieu angehörte, schuf der Künstler eine in mehrfacher Hinsicht außergewöhnliche kleine Bronze-Gruppe (*Kat. 482, Abb. 194*). Neben einem athletischen männlichen Akt, der mit einem langen Stab ausgestattet auf einer Bank thront, zeigt sie eine nackte Schönheit mit aufgestecktem Haar.

Man deutet die beiden Figuren, die von der für Meits Werke typischen präzisen Plastizität und betonten körperlichen Ausdruckskraft charakterisiert sind, als eine Darstellung der antiken Gottheiten Mars und Venus. Sicherheit besteht darin allerdings nicht, wohnen der Komposition doch einige ungelöste Rätsel inne. Auffällig sind zunächst die nicht miteinander in Einklang zu bringenden Größenverhältnisse beider Gestalten, die sich auch bei modifizierter Positionierung auf der Grundplatte und dem Einschub eines jetzt vielleicht fehlenden Amorknaben nicht entschieden günstiger darstellen. Sollten wir es also etwa mit dem Rest eines viel umfangreicher geplanten Ensembles zu tun haben, das nicht zur Ausführung kam? Für diese These spricht die Orientierung der Bildwerke am Personal mehrfiguriger Szenen der florentinischen Kunst des ausgehenden 15. Jahrhunderts, in denen eine thronende Hauptfigur von einer räumlich gestaffelten Gefolgschaft eskortiert wird: Eine solche Anlage zeigt etwa der als »Allegorie auf die Macht der Liebe« bekannte Kupferstich des Florentiner Goldschmieds Cristofano Robetta oder das wohl für Lorenzo de' Medici geschaffene Gemälde »Pan und seine Begleiter« von Luca Signorelli<sup>1</sup>.

Auf die Speisung aus transalpinen Inspirationsquellen deutet nicht zuletzt das Vorbild der herkulischen Sitzfigur hin, reflektiert sie doch den Torso vom Belvedere, eine der bedeutendsten Antiken. Bereits Anfang des 16. Jahrhunderts hatte man in Oberitalien Kleinbronzen gegossen, die den faszinierenden Rumpf im reduzierten Format replizierten und zur Vollfigur ergänzten; möglicherweise kannte Meit solch eine Plastik. Ungeachtet des ikonographischen Problems repräsentiert die Gruppe

194 *Mars und Venus,*  
*Conrat Meit, Mecheln,*  
*um 1515/20*





195 Kleopatra mit der Schlange, Hans Weiditz, Augsburg, um 1540/50

also die Orientierung der frühneuzeitlichen Kunst an der Antike auf herausragende Weise. Darüber hinaus bezeugt sie das Streben des Künstlers, der Naturform bildnerisch nahezu kommen und zugleich den Versuch, Idealvorstellungen von Maß und Proportion des menschlichen Körpers in der Kunst zu realisieren. Der weiblichen Standfigur sind natürlicher Kontrapost und organische Bewegung ebenso abzulesen wie die geometrische Konstruktion des Rumpfes aus der Grundform des Zylinders, einschließlich der markanten wie vom Zirkelschlag bestimmten Nackenlinie.

Meisterhaft verbindet die Gruppe somit Naturnachahmung und Antikenbegeisterung, die beiden wesentlichen Elemente der Erneuerung der Kunst im Zeitalter der Renaissance. Da die Kleinbronzen jener Zeit wie in der Antike fast grundsätzlich autonome Statuetten sind, stellt das Medium selbst schon einen wichtigen Aspekt der Antikenrezeption dar. Darüber hinaus verdeutlicht das Sujet häufig, wie die Sterbende Kleopatra des Augsburger Goldschmieds und Bildhauers Christoph Weiditz, die der Zeit eigene Fokussierung der Bildkultur auf das vorbildhafte Altertum (*Kat. 496, Abb. 195*)<sup>2</sup>. Seine aus Elfenbein geschnitzte, vollrund gearbeitete Statuette der ägyptischen Herrscherin, die Caesar und Marcus Antonius ob ihrer

weiblichen Reize gewann und sich der Erniedrigung durch Octavian, den späteren Kaiser Augustus, durch Selbstmord entzog, besticht durch Detailreichtum und bildnerische Präzision. Außerdem beeindrucken kompliziert verschlungene Frisur und Vielgestaltigkeit der Bewegung: die Drehung des Oberkörpers aus dem Profil in die Frontale und die jähe Rückwendung des Hauptes mit dem schreiend geöffneten Mund, die tatkräftige Positionierung der todbringenden Natter, die angespannte Stellung der Beine und die bestimmend vorgestreckte Rechte. Ähnlich wie beim einstigen Gegenstück, einem Herkules im Victoria and Albert Museum in London, ist der robuste Leib naturnah erfasst und der Sockel lebendig gestaltet<sup>3</sup>. Borkiger Baumstumpf, sprießende Vegetation und das exakt geschilderte Getier verleihen der Basis filigranen Charakter.

### Das Bild vom Tier

Kleinformatige Tierdarstellungen in höchster Qualität entstanden nicht nur in der kleinformatigen Skulptur, sondern auch in der Kleinplastik, vornehmlich in der für ihre künstlerischen Messinggüsse berühmten Nürnberger Werkstatt der Vischer. Das um 1530 datierte Hirschkalb gehört zu den schönsten autonomen Tierdarstellungen in der deutschen Bildnerie jener Zeit (*Kat. 484, Abb. 512*). Ruhige Haltung des scheuen Geschöpfes, kecke Kopfwendung und Schrittstellung der Hinterläufe

erklären den unbekanntem Autor des Modells zu einem Meister der Beobachtung wie der Formfindung, der makellose Guss den Handwerker zu einem Könner seines Fachs<sup>4</sup>.

Ein sich kratzender Hund, der Mitte des 16. Jahrhunderts in mehreren Varianten modelliert und gegossen wurde, dokumentiert mit seiner genau wiedergegebenen körperlichen Verschränkung trotz Anlehnung an eine ältere künstlerische Vorlage, einen Stich des Hausbuchmeisters, das genuine Interesse an der natürlichen Gestalt und am Verhalten der Kreatur (*Kat. 487, Abb. 196*)<sup>5</sup>.

Besonderer Liebreiz und erfrischende Drolligkeit zeichnet die skizzenhaft anmutende Gruppe aus nacktem Knaben und in zärtlicher Zudringlichkeit balgendem Hund aus. Die einem Putto ähnelnde Gestaltbildung des 1542 datierten Bildwerks erinnert an vergleichbare Darstellungen von Knaben am etwa eine Generation älteren Sebaldusgrab in der gleichnamigen Nürnberger Kirche, das Peter Vischer d. Ä. 1508 begonnen und gemeinsam mit seinen Söhnen 1519 vollendet hatte. Dimension und Intimität des Sujets der kleinen Plastik erklären es jedoch unzweifelhaft zum Kunstammerstück für einen Kenner, der souveräne Modellierung und plastische Qualität zu schätzen wusste.

Eine besondere Art der Naturnachahmung stellen die in jener Zeit vielfach hergestellten Abgüsse von kleinen Reptilien, Insekten und Pflanzen dar. Die in Blei oder Silber ausgeformten Plastiken dienten als Studienobjekte von Bildhauern und Goldschmieden, fanden aber auch als integrale Bestandteile künstlerischer Arbeiten Verwendung. Nicht zuletzt waren sie, weil als Kuriosa geschätzt, gesuchtes Inventar für Kunstammern, wo sie bezeichnenderweise sowohl unter den »artificialia« als auch den »naturalia« geführt wurden<sup>6</sup>.

Hatten Alberti und Leonardo da Vinci die künstlerische Verwendung von Naturabgüssen strikt abgelehnt, spielten sie im Schaffen paduanischer Künstler, wie Andrea Riccio, eine wichtige Rolle<sup>7</sup>. Im Gegensatz zum Anspruch mancher Zeitgenossen, die korrekturbedürftige Natur durch die Kunst zu veredeln, schätzte der Paduaner die exakte Reproduktion der Natur durch den Abguss von Tieren als Mittel zur Steigerung der Wirklichkeitsnähe des Kunstwerks. Im Norden praktizierte der Nürnberger Goldschmied Wenzel Jamnitzer diese Technik Mitte des 16. Jahrhunderts extensiv. Wenige Jahrzehnte später fand sie auch in Augsburger Goldschmiedewerkstätten Anwendung<sup>8</sup>.

Aus dem Umkreis Jamnitzers stammen die in Silber gefertigten Abgüsse verschiedener Pflanzen bzw. Pflanzenteile, einer Sumpfdotterblume, eines Reisers Heidekraut sowie Stängeln der Färberkamille und der Schafgarbe (*Kat. 516, Abb. 526*). Auch zwei Eidechsen gingen aus jener Werkstatt hervor (*Kat. 515, Abb. 197*). Ein anschauliches Beispiel für die Integration entsprechender Bronzegüsse ist der im Berliner Bode-Museum aufbewahrte Kleopatra-Brunnen, ein Nürnberger Werk aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Eine Eidechse auf dem Rand der Brunnenschale reprä-



196 *Sich kratzender Hund*, Werkstatt der Vischer, Nürnberg, um 1550



197 *Naturabgüsse zweier Eidechsen*, Umkreis Wenzel Jamnitzer, Nürnberg, um 1540/50



198 *Erzstufe des Christoph III. Scheurl, Martin Stieber, Nürnberg, 1563*



sentiert die einst drei dort applizierten Tierchen. Indem sie die Natur reproduzieren, schmücken die Bildwerke das Monument nicht nur effektiv und kurios, sondern sie verleihen ihm darüber hinaus den Status einer ungewöhnlichen Symbiose von Kunst und Natur<sup>9</sup>.

Eine ähnliche Verquickung von Naturelement und menschlicher Gestaltungskraft demonstrieren die so genannten Handsteine, besonders prächtige Erzstufen, die wie gewachsen wirken und aufgrund verschiedener mineralischer Einschlüsse als schillernde, zerklüftete Miniaturlandschaften erscheinen. Die künstlerisch mittels kleinformatiger Bildwerke oder anderer Naturmaterialien zu phantastischen Gebirgen veredelten Brocken dienten als Tafelschmuck und gehörten zum begehrten Inventar von Kunst- und Kuriositätenkabinetten. Aus dem Besitz des Nürnberger Patriziers Christoph III. Scheurl, der gewinnbringende Bergrechte auf der böhmischen Seite des Erzgebirges besaß, stammt das 1563 datierte Exemplar, das mit Schneckengehäusen, Korallenzweigen und Perlmutter, aber auch aus Silber gegossenen Pflanzen und Tierchen bestückt ist. Einschließlich des bekrönenden Kreuzifixus und des Panthers mit dem Wappen der Besitzer stellt es eine mit Figurenstaffage eindrucksvoll bereicherte Phantasielandschaft dar (*Kat. 517, Abb. 198*).

### Wasserspeiende Kleinplastik in Erz

Dem Reich der Phantasie entstammt auch das Tier, das von einem um 1525 entstandenen Bleiguss der Vischer-Hütte wiedergegeben wird, das Seepferd (*Kat. 483, Abb. 511*). Die in der Renaissance wiedererstandene Kreatur antiker Fabulierfreude besitzt

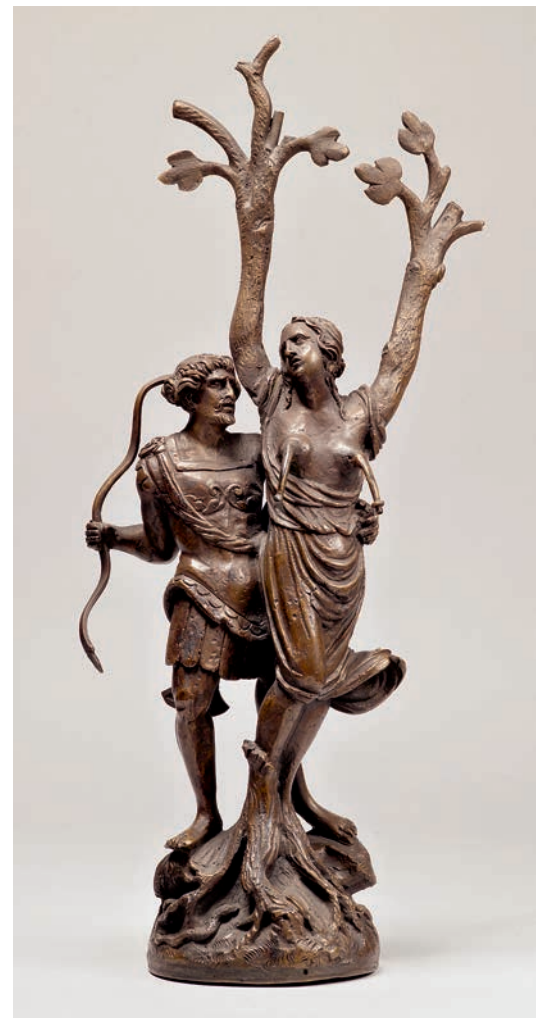
Vorderläufe mit Schwimmlappen und neben der großen Bauchflosse einen energisch geringelten Schwanz. Gezügelt wird sie von einem nackten, geflügelten Knaben. Gemeinsam mit zwei Pendants im Bayerischen Nationalmuseum in München diente die Plastik wohl als Modell eines nicht verwirklichten oder verloren gegangenen Brunnens<sup>10</sup>. In Anlehnung an den aus der griechischen wie römischen Mythologie bekannten Delphinritt Amors ist hier eine reitende Amorette gemeint<sup>11</sup>, und möglicherweise war die entsprechende Brunnenanlage der Liebesgöttin Venus gewidmet, zu deren Gefolgschaft die Erogen gehören.

Die im 16. Jahrhundert nördlich der Alpen entfaltete Brunnenkultur bildete nicht zuletzt eine wichtige Plattform für die Darstellung aus der antiken Mythologie bekannter Bildstoffe. Neben Augsburg und Innsbruck war Nürnberg damals bedeutendstes Zentrum, in dem kleinformatige Brunnenfiguren gegossen wurden. Eine aus Apoll und Daphne bestehende Bronzegruppe, die um 1530 aus der Gießerei des Pankraz Labenwolf hervorging und der ein Modell aus dem Umkreis Peter Flötner zugrunde liegen muss, gibt eine der Metamorphosen des spätantiken Dichters Ovid wieder (*Kat.* 494, *Abb.* 199). Ausfallschritt des jugendlichen Gottes, wehender Gewand-saum und von Schmerz verzogene Mimik der bedrängten Jungfrau sowie die Blickwendungen beider Figuren vermitteln das Momentane der sagenhaften Verwandlung in einen Lorbeerbaum meisterhaft und belegen die künstlerische Fähigkeit, einen Augenblick in Materie zu bannen.

Darstellungen der Pomona (*Kat.* 508, *Abb.* 523), der Göttin des Obstbaus und der Fruchtbarkeit, oder der Abundantia (*Kat.* 495, *Abb.* 519), der Verkörperung der Freigiebigkeit und des Überflusses, die im Germanischen Nationalmuseum von Güssen der Nürnberger Wurzelbauer-Werkstatt beziehungsweise des nach Augsburg lokalisierten Meisters der Budapester Abundantia aus der Zeit um 1540 vertreten werden, waren wohl nicht zuletzt aufgrund des aparten Motivs der Wasser-spende aus den Brustwarzen besonders beliebt. Daneben entstanden im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts bemerkenswerte Genrefiguren, wie der ins Hifthorn stoßende Jäger, der wohl von Lienhard Schacht modelliert und von Georg Labenwolf gegossen wurde (*Kat.* 503, *Abb.* 521). Aus derselben Werkstatt stammt die Figur eines Bauern (*Kat.* 501, *Abb.* 520). Der stämmige, wohlgenährte Landmann mit stattlichem Bauchumfang, Krug, Brotlaib und Wasser speiendem Käse in der erhobenen Rechten ist ein sprechendes Exempel für den frühneuzeitlichen Bauernspott der begüterten Städte<sup>12</sup>.

Gern bediente man sich zur Dekoration von Haus- und Tischbrunnen auch des Meeresherrn Neptun. Ein entsprechendes

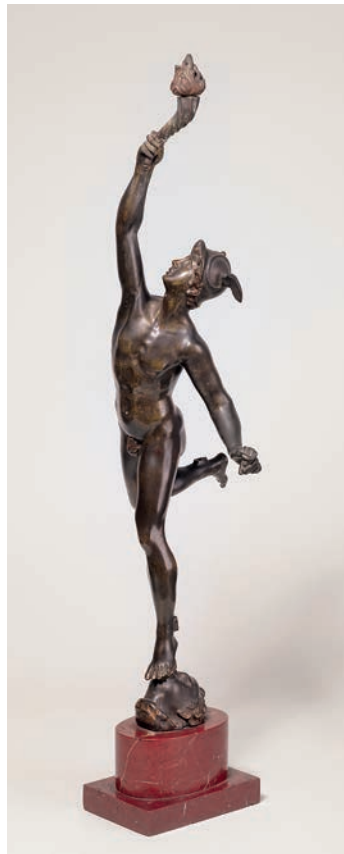
199 Apoll und Daphne,  
Pankraz Labenwolf,  
Nürnberg, um 1540







200 Neptun, Benedikt Wurzelbauer, Nürnberg, um 1590



201 Merkur, süddeutsch, um 1600

»Erfolgsprodukt« aus der 1585 von Benedikt Wurzelbauer übernommenen städtischen Schmelzhütte in Nürnberg lässt sich gegenwärtig noch in sechs Repliken nachweisen (*Kat. 509, Abb. 200*)<sup>13</sup>. Von besonders schöner Modellierung ist der athletische Leib der nackten Figur, die sich tänzerisch reckt und um die eigene Achse zu drehen scheint. Sorgfältig ausgebildeter Brustkorb und muskulöse Oberschenkel sowie der mit markantem Rückgrat und herausgehobenen Schulterblättern detailliert durchgeformte Rücken dokumentieren den Versuch möglichst genauer Naturwiedergabe und gleichzeitig das Trachten nach schönliniger Stilisierung des menschlichen Körpers. Offenbar war der Schöpfer dieser von ausladender Hüfte und zurückgelehntem Oberkörper gekennzeichneten Komposition bestrebt, dem von den Bildhauern der italienischen Renaissance postulierten Ideal der Allansichtigkeit gerecht zu werden.

Im selben Milieu entstand die sicher ursprünglich einem Gartenbrunnen zugehörige Gruppe, welche die elfte der berühmten Taten des Herkules schildert

(*Kat. 510, Abb. 524*). Der anonyme Autor des Modells der Kampfszene, die den mit der Keule bewaffneten Heros und den fauchenden, die Gärten der Hesperiden bewachenden Drachen Ladon vereint, orientierte sich an einem 1563 in Antwerpen gedruckten Kupferstich von Cornelis Cort<sup>14</sup>. Das Bildwerk bezeugt somit die oft über Jahrzehnte währende Vorbildhaftigkeit der Graphik für Bilderfindungen in anderen Gattungen. Gleichzeitig verdeutlicht es die Problematik der Umsetzung zweidimensionaler Muster in die dritte Dimension, schafft der Maler Räumlichkeit doch mit anderen Mitteln als der Bildhauer.

Besonderen Ruhm in der genialen Umsetzung zweidimensional fixierter Ideen in die Bildnerei erwarb sich Giovanni da Bologna, der im Auftrag Kaiser Maximilians II. kurz vor 1568 einen Fliegenden Merkur schuf<sup>15</sup>. Die Bronzeplastik avancierte zum Inbegriff der allansichtigen Figur und zum Paradebeispiel für die *figura serpentina*, der sich um die eigene Achse bewegenden Gestalt. In der bedeutendsten Komposition seines Œuvres hatte der Bildhauer das Bewegungsmotiv des Fliegens, das bis dahin den zweidimensionalen Bildmedien vorbehalten war, in die Bildnerei übersetzt. Er durchbrach damit die seinerzeit in dieser Gattung herrschenden Gesetze der Statik und vermittelte das von der Figur suggerierte Schweben und Eilen durch den ihr eigenen Bewegungsrhythmus.

Eine in Süddeutschland um 1600 entstandene Nachahmung des berühmten Motivs büßte gegenüber dem Original und seinen italienischen Varianten an Eleganz ein



202 Die ersten zwölf  
Römischen Kaiser,  
Giovanni Cavino,  
Padua, Mitte 16. Jh.



und weist formale Vergrößerungen auf. Dennoch gehört sie nach der ersten deutschen Kopie des berühmten von Giovanni da Bologna gegossenen Merkurs, die 1587 von Hubert Gerhard für die Münchner Residenz geschaffen wurde, zu den frühesten Wiederholungen des flügelfüßigen Götterboten nördlich der Alpen (*Kat. 511, Abb. 201*)<sup>16</sup>. Die Figur ist ausdrucksstarkes Dokument der Rezeption einer Ikone des Manierismus und somit nicht zuletzt sprechendes Beispiel für den Orientierungswandel der deutschen Künstler Ende des 16. Jahrhunderts vom antiken Kanon hin zur »maniera moderna« der italienischen Zeitgenossen.

### Miniaturreliefs der Renaissance: Plaketten

Auch die Bildwelt der Plakette, des kleinformatigen, meist aus Blei bestehenden, aber auch in Messing und Silber gefertigten Reliefgusses, wird von den Aspekten Natur und Antike bestimmt. Die ältesten Zeugnisse dieser plastischen Gattung entstanden Anfang des 15. Jahrhunderts in Italien und waren autonome, der privaten Betrachtung vorbehaltene Bilder. Spätere Stücke dienten darüber hinaus der Zier von Gerät und Kleinmöbeln, etwa Kunstkammerschränken oder Sekretären. Außerdem wurden die Täfelchen gesammelt und gehörten zum geschätzten Inventar von Kunstkabinetten. Schließlich benutzten sie Künstler und Kunsthandwerker als Inspirationsquellen und formale Muster. Eine diesbezüglich lange währende Rezeptionsgeschichte besitzt beispielsweise die Serie der ersten 12 Römischen Kaiser, die der in Padua tätige und für seine Nachschöpfungen antiker Münzen berühmte Stempelschneider Giovanni Cavino Mitte des 16. Jahrhunderts schuf<sup>17</sup>. In Anlehnung an römische Münzporträts und geschnittene Steine tragen die hochovalen Bildfelder die Profilköpfe der in Suetons »De vita Caesarum« behandelten Imperatoren von Caesar bis Domitian (*Kat. 498, Abb. 202*). Bis ins 18. Jahrhundert wurden Cavinos Idealbildnisse vielfach in anderen Materialien kopiert und zahlreiche Nachgüsse zum Schmuck kunsthandwerklicher Arbeiten benutzt<sup>18</sup>.

Mitte des 16. Jahrhunderts erlebte die Gattung diesseits der Alpen die erste Blüte im Schaffen des Nürnberger Bildhauers und Zeichners Peter Flötner. Der vielseitige Künstler schuf unter anderem die aus Kalk- und Speckstein bestehenden Modelle für 17 Plakettenserien. Dazu gehören die Musen (*Kat. 491–493, Abb. 516–518*), die Tugenden und Laster (*Kat. 433–435, Abb. 490–494*), aber auch die szenisch komponierten Darstellungen des Weingottes Bacchus und der Folgen der Trunkenheit, die sich in Unmäßigkeit, Narretei, Gewalt und Unreinlichkeit äußern (*Kat. 489, Abb. 513–515*)<sup>19</sup>. Deftig etwa ist ein seinen Mageninhalt in hohem Bogen ausspeiender Trunkenbold gezeigt, dessen Exkremate von einem Schwein gefressen werden. Andere Plaketten führen ihn mit närrischer Gestik bzw. mit Drohgebärden gegen einen Hund vor. Die Ereignisse spielen sich in minutiös gestalteten, aber deutlich idealisierten Landschaften ab, die durch fein strukturiertes Buschwerk oder Schilf, knorrige Bäume und abwechslungsreiche Architektur im Hintergrund charakterisiert sind: In der Naturschilderung brilliert Flötner.



203 *Ate und die Litae*,  
Peter Flötner, Nürnberg,  
um 1535

204 *Zeit und Wahrheit*,  
Hans Jamnitzer, Nürnberg,  
letztes Viertel 16. Jh.

Eine um 1535 entstandene Plakette, welche Ate, die Verkörperung von Unheil und Verblendung, sowie die Litae, die Töchter des Jupiter, zeigt, kennt die baumreiche, äußerst differenziert wiedergegebene Waldlandschaft mit architektonischen Versatzstücken ebenfalls (*Kat. 490, Abb. 203*). Die älteste der Schwestern stützend beobachten die gekonnt modellierten Gewandfiguren die Vertreibung der geflügelten Ate aus dem Olymp über ihren Köpfen. Der italienische Jurist Andrea Alciato hatte den Aussagekern der in Homers »Illias« berichteten Begebenheit in dem Leitsatz »Unglück kommt schnell, Besserung langsam« komprimiert und damit eine humanistische Devise entworfen<sup>20</sup>. Flötner fasste die Besserung in die Metapher der am Stock gehenden Greisin und spitzte den Gedanken Alciatos durch Alter und Schwäche der Personifikation einfallsreich zu. Die moralisierende Funktion der Darstellung, die somit eine Allegorie von der nur mühsam zu bessernden Welt abgibt, geht einher mit der ästhetischen Brillanz der idealisierten Landschaft, dem Abglanz des vermeintlichen Urzustands der Welt, in der Natur und Mensch noch in Einklang standen<sup>21</sup>. Exemplarisch verdeutlicht das Motiv, dass der Anspruch solcher Bilder in der Befriedigung intellektuellen und künstlerischen Genusses humanistisch gebildeter Kreise bestand.

Die Motivwelt Flötners beschränkt sich also vornehmlich auf mythologische Szenen und Allegorien. Seine szenischen Schilderungen sind von meisterhaft suggerierter Raumtiefe und dramatischer Inszenierung gekennzeichnet. Stilistisch orientierte er sich an der zeitgenössischen italienischen Kunst. Neben dem bedeutendsten deutschen Schöpfer von Renaissanceplaketten schufen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vor allem weitere Nürnberger sowie Augsburger Meister herausragende Werke der kleinplastischen Gattung beziehungsweise Modelle für den Plaketenguss. Zu diesen gehören die namhaften in Nürnberg tätigen Goldschmiede und Stempelschneider Wenzel und Hans Jamnitzer. Die Plakette mit der Darstellung der von der Zeit geretteten Wahrheit illustriert die künstlerischen Fähigkeiten jener Künstler (*Kat. 505, Abb. 204*). Im Vordergrund einer von der aufgehenden Sonne überstrahlten Landschaft wird die Personifikation der Veritas vom heran-





205 *Der Parnass*,  
Jonas Silber, Nürnberg,  
um 1570/80

fliegenden Chronos, einem athletischen Greis mit Stundenglas, am rechten Arm energisch in die Lüfte gezogen. Auf diese Weise wird sie der Calumnia entrissen, der Verkörperung der Verleumdung, die sich der nackten Schönheit zu bemächtigen sucht. Die Komposition der Szene wiederholt ein 1536 geschaffenes Signet des Venezianers Francesco Marcolino da Forlì im Gegensinn, das auf der Beschreibung eines verlorenen Werkes des antiken Malers Apelles fußt. Während die von den Humanisten aufgegriffene Weisheit, dass die Zeit die Wahrheit ans Licht bringe, auf die Antike zurückgeht, weisen die Figurentypen Züge der zeitgenössischen transalpinen Kunst auf. Die Gestalt der Veritas etwa orientiert sich an dem vom oberitalienischen Manierismus, besonders dem toskanischen Bildhauer Danese Cattaneo entwickelten Kanon der »Venus marina«<sup>22</sup>.

Von Hans Jamnitzers Sohn Christoph stammt ein achteckiges Relief mit der Darstellung des Gottes Jupiter, das Bestandteil einer Serie antiker Gottheiten war und als Schmuck einer Kassette diente (*Kat.* 518, *Abb.* 527). Exemplarisch verdeutlicht es nicht nur eine wesentliche Funktion der Plakette als Zierrat kostbarer Behälter, sondern auch die enge Beziehung zwischen Plakettenkunst und Goldschmiedehandwerk. So bildeten die Güsse oftmals Vorlagen für entsprechende Treibarbeiten aus Edelmetall. Ein kreisrundes Relief mit der Darstellung der Musen etwa, das Jonas Silber um 1575 schuf, ist wohl der Entwurf für den Bodenspiegel eines Prunktellers oder einer Schale (*Kat.* 507, *Abb.* 205). Wahrscheinlich wurde es aber auch im Sinne einer eigenständigen Plakette gegossen. In vielfiguriger Komposition bevölkern die Göttinnen der Künste den hier wiedergegebenen Berg Parnass. Auf seiner Spitze thront Apoll, und an seinem Fuß bewacht ein Flussgott die Kastilische Quelle, deren Wasser die Phantasie beflügelt. Während die bewegte Szenerie vor allem durch die in mannigfachen Posen festgehaltenen musizierenden Gestalten beeindruckt, fasziniert Silbers um 1570 geschaffene, einen Angler abbildende Plakette aufgrund der feinteiligen, enorm tiefenräumlich angelegten Wasserlandschaft vor einer pittoresken Gebirgskette (*Kat.* 506, *Abb.* 522). Die scheinbar malerisch eingefangene Atmosphäre von Ruhe und Gelassenheit reflektiert die Vorstellung des Einklangs von Mensch und Natur in einem in frühester Menschheitsgeschichte vermuteten Goldenen Zeitalter.

Ein anderer, nicht namentlich überlieferter Meister, der wohl etwa gleichzeitig wie Silber in Nürnberg wirkte, modellierte ähnlich differenzierte Landschaften, seine Figuren aber tragen schon merklich manieristische Züge. Den Aktfiguren seiner Schmiede des Vulkan, mit Werkzeugen kräftig hantierenden Athleten, eignen muskulöse Leiber, die im Gegensatz zur natürlichen Anatomie artifiziell strukturiert und knorpelig überzeichnet sind (*Kat.* 504, *Abb.* 206). Sie repräsentieren ein Formenrepertoire, das den Ausgang der Renaissance markiert.



206 *Die Schmiede des Vulkan, Nürnberg, letztes Drittel 16. Jh.*



207 *Venus, Adonis und Amor, Paulus van Vianen, Prag, um 1600/10*

Einer der wichtigsten Vertreter dieses Wandels ist der aus Utrecht stammende Paulus van Vianen, der im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts am Münchner Hof tätig war, sich danach für wenige Jahre beim Salzburger Fürstbischof verdingte und ab 1603 zu den Künstlern am Prager Hof Rudolfs II. gehörte. Seine um 1600 entstandene Darstellung eines der berühmtesten Liebespaare der Antike verschmilzt die an italienischer Kunst geschulten Figuren von Venus, Adonis und Amor zu einer kompliziert verschlungenen Komposition nackter Leiber, die zwar den markanten Fixpunkt einer weiten, filigran ausgearbeiteten Ebene mit Eberjagd einnehmen, aber nicht mehr das bestimmende Zentrum des Panoramas bilden (*Kat. 513, Abb. 207*). Diese Beziehung zwischen den an der klassischen Kunst orientierten Figuren und dem feinsinnig geschilderten, aber völlig autonomen Ambiente, schließlich die witzig in den Vordergrund positionierten Hündchen, die die Dramatik der Staffage humorvoll konterkarieren, widersprechen den Maßstäben am antiken Kanon geschulter künstlerischer Gestaltung. Letzten Endes gibt die ungewöhnliche Beziehung der Bildelemente untereinander eine experimentelle Sicht der Dinge wieder sowie das Beschreiten neuer künstlerischer Wege.

---

**ANMERKUNGEN:** – 1 Wehrauch 1967, S. 55. – Nützmann 1995. – 2 Weiditz war im übrigen Zeichner und Maler und gilt als Schöpfer der ersten europäischen Bilder von Indianern; vgl. Hampe 1927, S. 17–18, 23–26. – 3 Jopek/Trusted 2007, S. 119. – 4 Vgl. den »Stehenden Rehbock« im Bayerischen Nationalmuseum; Wehrauch 1956, Nr. 32, S. 26–27. – 5 Vgl. Braun 1908, Taf. XXIV, b. – Bange 1923, S. 24. – 6 Vgl. Kap. »Die Kunst- und Wunderkammer« in diesem Band. – 7 Gramaccini 1986, S. 201, 220. – 8 Vgl. Kris 1926. – Klier 2004. – 9 Bange 1923, S. 25–26. – 10 Wehrauch 1956, Nr. 27, 28, S. 22–23. – 11 Kammel: Meeresgetier 2009, S. 98–99. – 12 Vgl. auch Fokus 3 in diesem Band. – 13 Kammel: Herakles 2009, S. 10. – 14 Bierens de Haan 1948, Nr. 175, S. 165. – 15 Ausst. Kat. Edinburgh/London/Wien 1978, Nr. 33–35, S. 113–119. – 16 Vgl. Wehrauch 1967, S. 202–204. – 17 Ausst. Kat. New York/Washington 1994, S. 182–183. – 18 Ausst. Kat. Frankfurt: Natur 1986, Nr. 36–46, S. 345–349. – 19 Dienst 2002, S. 383–386, 356–365. – 20 Dienst 2002, S. 352. – 21 Dienst 2002, S. 352–355. – 22 Ausst. Kat. New York/Washington 1994, S. 174, 356.





## Handwerk und Wissenschaft: Zum Künstlerverständnis in der Frühen Neuzeit

Eine der tiefgreifenden geistesgeschichtlichen Veränderungen der Frühen Neuzeit bestand in dem sich wandelnden Selbstverständnis der Künstler und ihrem Streben nach einem neuen gesellschaftlichen Status. Bis zum späten Mittelalter wurden die bildenden Künste als »artes mechanicae« dem Handwerk zugerechnet. Leonardo da Vinci vertrat als einer der ersten die Auffassung, dass die Malerei zu den »artes liberales«, zu den Freien Künsten, zu zählen sei<sup>1</sup>. In der Folge forderten viele Kunstschaaffende nördlich und südlich der Alpen die Rangerhöhung der Malerei wie auch der Bildhauerei unter Berufung auf deren wissenschaftliche Grundlage und intellektuellen Anspruch<sup>2</sup>. Die geistige Betätigung, die zur Berufsausübung notwendig war, stellte die Künstler ihrem Verständnis nach über den bloßen Handwerker: Neben der Vertrautheit mit den Gesetzmäßigkeiten von Anatomie, Proportion und Perspektive waren das Studium der Natur sowie die Kenntnis von Geschichte, Theologie, Literatur und antiker Kunst gefordert. Eine wichtige theoretische Basis bildeten außerdem Rhetorik und Poetik, an denen sich die Regeln für Komposition, Themen- und Motivwahl orientierten.

Ebenfalls mit dem Ziel ideeller Aufwertung heben die Kunsttraktate des 16. und 17. Jahrhunderts hervor, dass Maler und Bildhauer der Antike in aristokratischen Kreisen ein besonders hohes Ansehen genossen. Hinsichtlich der Lebenspraxis werden die Vorzüge einer Anstellung bei Hofe und der Förderung durch vermögende Mäzene gepriesen, da beides sozialen Aufstieg, Ruhm und Anerkennung versprach<sup>3</sup>. Davon abgesehen sicherten höfische Aufträge im Idealfall das Einkommen und befreiten den Künstler von den Reglementierungen der Zünfte oder Gilden, die das wirtschaftliche Leben in den Städten regulierten<sup>4</sup>. Die Zünfte legten Art und Länge der Ausbildung fest, sie bestimmten, wer sich als Meister niederlassen durfte und erließen Vorschriften zu Anzahl von Lehrlingen und Gesellen, Arbeitszeit sowie Preisen und Qualität der Produkte<sup>5</sup>. Die Regelungen dienten der Existenzsicherung und dem Schutz vor Konkurrenz. Naturgemäß zogen sie auch Einengungen künstlerischer Wirkungsmöglichkeiten nach sich. Dies hinderte Meister wie Cranach d. Ä., Riemenschneider oder Rembrandt jedoch nicht daran, florierende Werkstätten aufzubauen. Mit Blick auf den Hofkünstler ist bei aller Idealisierung in der Kunstliteratur zu berücksichtigen, dass auch die Arbeit für einen Fürsten in vielen Fällen

208 *Selbstbildnis mit Halsberge, Rembrandt Harmensz. van Rijn, Leiden, um 1629*



nicht frei war von Zwängen und alltäglichen Verpflichtungen wie etwa handwerklichen Dekorationsarbeiten. Nur wenigen auserwählten Meistern wie Tizian, Rubens oder Sandrart gelang es, in den erhofften Rang verehrter und gefeierter »Malerfürsten« aufzusteigen.

### Selbstbildnisse und ihr Anspruch

Die Emanzipation vom Handwerk findet anschaulichen Ausdruck in den Künstlerbildnissen und Selbstporträts des 16. und 17. Jahrhunderts. Auf seinem 1614 datierten Selbstbildnis präsentiert sich der Nürnberger Porträtmaler Lorenz Strauch mit Palette und Pinseln als arbeitender Künstler (*Kat. 179, Abb. 209*). Er erscheint jedoch nicht im Malerkittel, sondern in repräsentativer Kleidung, wie sie an Feiertagen und bei offiziellen Anlässen getragen wurde. Der Bildnistypus des tätigen Malers im »Sonntagskleid« schließt an eine zu Strauchs Lebzeiten fest etablierte Bildtradition an. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts hatten sich für Künstlerbildnisse bestimmte Darstellungskonventionen und -normen entwickelt, an denen die Maler des 17. Jahrhunderts festhielten<sup>6</sup>. Diese typologische Konstanz erklärt sich daraus, dass die Künstler im Bildnis nicht allein als Individuen, sondern gleichzeitig als idealtypische Vertreter ihres Standes und ihrer Kunst auftreten.

Ganz anders als Strauch begegnet der junge Rembrandt dem Betrachter auf dem Nürnberger Selbstbildnis, das erst 1998 als Original des Meisters bestimmt werden konnte (*Kat. 559, Abb. 208*). Rembrandt erscheint mit Halsberge und einer im 17. Jahrhundert von Adligen getragenen Frisur, der so genannten Liebeslocke. Auf diese Weise zum Edelmann stilisiert, spielt der Maler mit der in seiner Zeit verbreiteten Vorstellung vom geistigen Adel des Künstlers<sup>7</sup>. Unmittelbar mit diesem Gedanken verbunden war der Anspruch, zur gesellschaftlichen Elite zu gehören. Rembrandts Ausstaffierung war um 1630 äußerst ungewöhnlich für ein Selbstbildnis, da sich Künstler üblicherweise in vornehmer bürgerlicher Kleidung darstellten. Eine

fiktive Kostümierung war dagegen geläufig für so genannte Tronien – Charakterköpfe und Phantasiefiguren im Brust- oder Halbfigurenausschnitt – die Rembrandt und Jan Lievens in den 1620er Jahren in Leiden als eine eigenständige Bildaufgabe eingeführt hatten<sup>8</sup>. Für Rembrandts Selbstdarstellung lässt sich daher nicht mit Sicherheit sagen, ob sie als Bildnis mit Aussagewert für das Selbstverständnis des Künstlers intendiert war oder als Tronie, für die der Maler die eigenen Gesichtszüge lediglich als leicht verfügbares Modell heranzog. Im Laufe der 1630er Jahre entwickelte Rembrandt unter Bezugnahme auf seine Tronien einen neuen Typus des phantasievoll kostümierten Künstlerbildnisses, der sich um 1640 allgemein etablierte. Möglicherweise ist das Nürnberger Gemälde als einer der

209 Selbstbildnis im Alter von 60 Jahren, Lorenz Strauch, Nürnberg, 1614



ersten innovativen Versuche zu verstehen, einer neuen Form des Selbstbildnisses Gestalt zu verleihen. Ein besonderer Reiz des Bildes bestand zweifellos schon für die Zeitgenossen in der Verbindung einer Selbstdarstellung mit der für Rembrandts Kunst charakteristischen und für Troien typischen Darstellungsweise<sup>9</sup>.

Zentrale Prämissen der Kunsttheorie werden in dem 1650 datierten Selbstbildnis des gebürtigen Augsburger Johann Ulrich Mayr artikuliert (*Kat. 181, Abb. 210*). Der ehemalige Rembrandtschüler stellt sich in offenem weißem Hemd dar, die rechte Hand mit Zeichenstift ruht auf einem wohl bronzenen Antikenkopf, bei dem es sich wahrscheinlich um ein Philosophenporträt handelt. Die Wahl des Kopfes hebt nicht allein auf die Verwendung klassischer Bildwerke als seit der Renaissance kanonisches Anschauungsmaterial idealer Körperdarstellung ab, sondern rückt darüber hinaus die Bedeutung antiken Gedankengutes als Grundlage der Kunst in den Vordergrund. Mayr präsentiert sich somit als gelehrter Künstler, der mit der antiken Überlieferung vertraut ist. Unterstützt wird diese auf den Intellekt des Dargestellten abzielende Bildaussage durch die Beigabe des Zeichenstifts. Indem der Maler nicht etwa mit Pinsel und Palette, sondern mit Kreidestift auftritt, beruft er sich auf die Lehre des »disegno«<sup>10</sup>. Diese im 16. Jahrhundert von italienischen Kunsttheoretikern, unter anderen Giorgio Vasari, entwickelte Theorie erhebt die geistige Konzeption zur wichtigsten Voraussetzung allen künstlerischen Schaffens. Ihren ersten und unmittelbarsten Ausdruck finde die Idee des Künstlers in der Zeichnung (»disegno«) beziehungsweise im zeichnerischen Entwurf. Mayr betont den Vorrang der geistigen Arbeit vor der handwerklichen Ausführung und unterstreicht damit sowohl die eigene intellektuelle Befähigung als auch den Status der Malerei als freie Kunst.

### Der Wettstreit der Künste

Das Konzept des »disegno« war nicht allein für die Bewertung der Malerei von Bedeutung. Vielmehr betrachtete Vasari – wie nach ihm auch niederländische und deutsche Kunsttheoretiker – die Zeichnung als Ursprung oder »Vater« von Malerei, Bildhauerei und Architektur<sup>11</sup>. Indem er hervorhob, dass diese Künste alle im geistigen Entwurf wurzeln, postulierte Vasari ihre Gleichrangigkeit. Letztere wurde im 16. Jahrhundert in Italien im Zuge des so genannten Paragone, der sich als Rang- oder Wettstreit der Künste umschreiben lässt, Gegenstand heftiger Diskussionen<sup>12</sup>. Zugespitzt auf die Frage nach der Überlegenheit von Malerei oder Bildhauerei kreiste die Auseinandersetzung um das Thema, welche der beiden Disziplinen größere



210 Selbstbildnis mit antikem Kopf, Johann Ulrich Mayr, Amsterdam(?), 1650



211 *Bildnis des Nürnberger  
Feldhauptmanns Sebald  
Schirmer, Georg Pencz,  
Nürnberg, 1545*



Naturtreue erreichen könne. Während die Bildhauer ihre Vorrangstellung mit Verweis auf die Dreidimensionalität von Skulpturen verfochten, führten die Maler die Universalität ihrer Motive, die Lebendigkeit der Farbe sowie die Möglichkeit, Lichtstimmungen und atmosphärische Wirkungen einzufangen, ins Feld. Der Paragone blieb nicht auf die theoretische Auseinandersetzung beschränkt, sondern fand seinen Niederschlag auch in den Kunstwerken selbst. So begegneten die Maler beispielsweise dem Vorwurf, sie seien nicht im Stande, einen Gegenstand von mehreren Seiten zu zeigen, indem sie durch raffinierte Spiegelungen Mehransichtigkeit erzeugten. Diesen Kunstgriff setzte Georg Pencz in seinem 1545 geschaffenen Bildnis des Nürnberger Feldhauptmanns Sebald Schirmer ein (*Kat. 178, Abb. 211*). Der Maler gab den Kopf des Dargestellten in Frontalansicht wieder, fügte durch die Spiegelung

im Helm jedoch noch dessen Profil hinzu. Die Rahmeninschrift des Gemäldes stellt zum einen die Verdienste Schirmers heraus, der sein Bildnis dem Stadtrat für das Rathaus schenkte und sich damit selbst ein Denkmal setzte. Zum anderen werden die herausragenden Fähigkeiten des Malers gepriesen, der zu den gefragtsten Porträtisten Nürnbergs gehörte.

### Künstlerporträts in allen Kunstgattungen

Die seit der Renaissance gestiegene Wertschätzung des Künstlers verstärkte den Wunsch von Kunstliebhabern und Sammlern, Bildnisse der von ihnen verehrten Meister zu besitzen. Die Verbreitung von Künstler- und Selbstbildnissen verdankt sich demnach nicht allein dem gewandelten Selbstverständnis ihrer Schöpfer, sondern auch einer gestiegenen Nachfrage seitens der Käuferschaft. Fürstliche Sammler trugen umfangreiche Kollektionen von Bildnissen bedeutender Künstler aus Vergangenheit und Gegenwart zusammen<sup>13</sup>. Die große Zahl der im 16. und 17. Jahrhundert herausgegebenen Serien gestochener Künstlerbildnisse lässt zudem auf das Interesse auch weniger begüterter Kreise an solchen Werken schließen<sup>14</sup>. Die Möglichkeit zur Vervielfältigung boten neben graphischen Werken vor allem Plaketten und Medaillen, deren beständiges Material eine lange Lebensdauer der Werke sicherte (*Kat. 185, 195 Abb. 410, 414*). Neben Malern, Kupferstechern und Medailleuren schufen auch Bildhauer und Wachsbossierer Künstlerbildnisse (*Kat. 186, Abb. 411*). Sogar kunsthandwerkliche Gegenstände, wie der Teller mit dem Bildnis Christoph Andreas Leitzels, wurden in einigen Fällen mit dem Konterfei eines Künstlers geschmückt (*Kat. 189, Abb. 212*). Pinsel und Teller weisen den Dargestellten als Fayencemaler aus und setzen seine Tätigkeit einer künstlerischen gleich. Bemerkenswerterweise handelt es sich um das einzige bekannte Bildnis eines deutschen Manufakturmalers. Ob der Teller von Leitzel selbst stammt, der um 1720 in der 1712 gegründeten Nürnberger Manufaktur tätig war, ist nicht geklärt.



212 Teller mit Bildnis des Christoph Andreas Leitzel, Nürnberg, 1720



213 Epitaph des Goldschmieds Wenzel Jamnitzer, wohl nach Modellen von Valentin Maler und Hans Jamnitzer, Nürnberg, um 1585



Wie Bildnisse generell dienten auch Künstlerporträts dem ehrenvollen Andenken, der »memoria« der Dargestellten, deren Ruhm sie über den Tod hinaus bewahren und mehren sollten. Besonders deutlich wird diese Funktion bei Gedächtnisbildern wie dem kunstvoll gearbeiteten, bronzenen Epitaph Wenzel Jamnitzers (*Kat. 184, Abb. 213*). Es war ursprünglich am Familiengrab auf dem Nürnberger Johannisfriedhof angebracht und wird dort seit 1918 durch einen Abguss ersetzt. Neben dem Profilbildnis erinnert das Wappen an den Verstorbenen. Die Personifikationen der Freien Künste – Perspektive, Astronomie, Geometrie und Architektur – in den Zwickeln des rechteckigen Rahmens verweisen auf jene Wissensgebiete, mit denen sich Jamnitzer neben seiner Tätigkeit als Goldschmied beschäftigte. Die Dekoration mit Eidechsen, Schnecken und anderen Tieren ruft die Naturabgüsse des Meisters in Erinnerung (*vgl. Kat. 515, Abb. 197*).

### Der Weg vom Lehrling zum Meister

Um sich als Künstler den Lebensunterhalt verdienen zu können, war eine fundierte Ausbildung notwendig, die wie im Handwerk in der Werkstatt eines Meisters erfolgte<sup>15</sup>. Lehrlinge von Malern, Bildhauern, Goldschmieden und anderen künstlerisch tätigen Meistern waren häufig Söhne von Künstlern oder Handwerkern. Die Rahmenbedingungen der Ausbildung wurden von den Zünften festgelegt und konnten lokal stark variieren. Das Eintrittsalter lag meist zwischen 12 und 16 Jahren, die Lehrzeit dauerte in der Regel zwei bis vier Jahre, konnte jedoch auch verlängert werden. Lern- und Produktionsprozess lassen sich in der frühneuzeitlichen Künstlerwerkstatt nur schwer voneinander trennen. Die Lehrjungen beteiligten sich frühzeitig an der Herstellung von Kunstwerken, indem sie untergeordnete Bildpartien ausführten oder Kopien nach Arbeiten des Meisters anfertigten, die dann unter

dessen Namen verkauft wurden. Die Imitation des Lehrers diente neben der Produktion verkäuflicher Werke der Übung und der Aneignung einer spezifischen Manier. Nicht selten wurde die Ausbildung mit ein oder zwei weiteren Lehrjahren bei einem zweiten Meister abgeschlossen, ehe die Gesellenzeit begann. Außerdem unternahm viele nördlich der Alpen tätige Künstler in jungen Jahren eine Reise nach Italien, der für die (Fort-)Bildung ein hoher Stellenwert beigemessen wurde<sup>16</sup>. Im Süden studierten sie die Kunstwerke der Antike sowie der italienischen Meister, die wie Raffael, Michelangelo und Tizian als besonders nachahmenswerte Vorbilder galten (*vgl. Kat. 182, Abb. 409*).

Wer nach Lehre und Gesellenzeit Meister werden wollte, musste ein Meisterstück anfertigen und dieses bei der Gilde einreichen. Das Germanische Nationalmuseum bewahrt ein solches Werk von der Hand des Nürnberger

214 Selbstbildnis als Johannes der Täufer, Johann Herz, Nürnberg, 1627





215 »Color Olivi« aus der Serie »Nova Reperta« (herausgegeben von Philips Galle), nach Jan van der Straet, Antwerpen, um 1600

Malers Johann Herz (*Kat. 180, Abb. 214*). Zwar gab es in Nürnberg seit dem späten Mittelalter keine selbständigen Zünfte, doch wurde das Handwerk und damit auch die Meisterprüfung durch das vom Rat der Stadt eingesetzte Rugamt kontrolliert<sup>17</sup>. Diesem legte Herz am 8. Mai 1627 sein Probestück zur Begutachtung vor. Danach ging es, wie für Meisterstücke üblich, in den Besitz der Stadt beziehungsweise in die Rathaussammlung über. Das Gemälde zeigt den Maler in Gestalt seines Namenspatrons Johannes des Täufers und in der Pose des Melancholikers. Letztere hat programmatischen Charakter, da die Melancholie als typische Eigenschaft des schöpferisch genialen Künstlers galt<sup>18</sup>. Der Typus des Nachtbildes geht auf das Vorbild der so genannten Utrechter Caravaggisten zurück, niederländische Maler, die mehrere Jahre in Rom verbracht und dort die Werke Caravaggios studiert hatten<sup>19</sup>. In den 1620er Jahren machten sie den neuen Stil nördlich der Alpen bekannt. Zu dessen Kennzeichen gehören die auch bei Herz zu beobachtende realistische Darstellungsweise nahsichtig gezeigter Halbfiguren und eine effektvolle Beleuchtung mit starken Hell-Dunkel-Kontrasten. Die enge Orientierung an Werken der Utrechter Maler, insbesondere an Gemälden Gerard van Honthorsts, macht einen Aufenthalt von Herz in den Niederlanden wahrscheinlich.

### Vorlagen, Muster und Lehrwerke

Wie aus der zeitgenössischen Kunstliteratur hervorgeht, lernten Schüler von Malern und Bildhauern zunächst das Zeichnen, da es als Grundstein der Ausbildung betrachtet wurde. Im Idealfall erfolgte der Zeichenunterricht in aufeinander folgenden, im Schwierigkeitsgrad zunehmenden Stufen<sup>20</sup>. Die Lehrlinge zeichneten





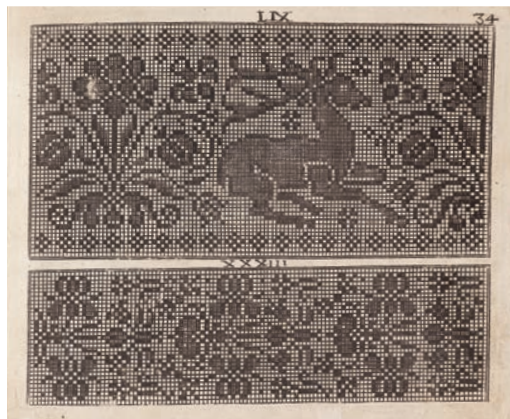
**216** Abraham Bloemaert:  
Fundamenten der teeken-  
konst. Aerdig geïnventeert.  
Nürnberg: Johann Christoph  
Weigel, o. J. [um 1680]

nach graphischen Vorlagen zunächst einzelne Teile eines Gesichts oder Körpers, wie zum Beispiel Augen und Hände. Dieses Lernstadium ist häufig in Atelierdarstellungen illustriert, so etwa auf einem um 1600 entstandenen Kupferstich, der Jan van Eyck als den Erfinder der Ölmalerei feiert (*Kat. 205, Abb. 215*). Das Blatt gehört zu einer Serie von Stichen, auf denen die vermeintlichen Neuentdeckungen (»Nova Reperta«) der Renaissance dargestellt sind. Im rechten Vordergrund ist ein Lehrjunge zu sehen, der sich im Zeichnen von Augen übt. Auf diese erste Stufe des Lernens folgte das Kopieren vollständiger Zeichnungen und Drucke, das Nachzeichnen erst von Gemälden, dann von plastischen Werken wie Tonmodellen oder Gipsabgüssen. Das Programm gipfelte schließlich im Zeichnen nach lebenden Modellen.

Als graphische Vorlagen für ihre Übungen dienten den Anfängern unter anderem Zeichen-, Modell- und Musterbücher<sup>21</sup>. Modell- und Musterbücher, die in der Tradition der mittelalterlichen Werkstattpraxis standen, waren im 16. Jahrhundert weit verbreitet. Sie umfassen Kompilationen

unterschiedlichster Motive, die von den Meistern in erster Linie als Inspirationsquelle genutzt oder sogar in ihre Werke übertragen wurden. Die Grenze zur didaktischen Verwendung solcher Bücher war allerdings fließend: Bände, die wie Jost Ammans »Kunstbüchlin« in der Art von Musterbüchern gestaltet sind, richteten sich auch an den künstlerischen Nachwuchs, dem sie reiches Vorlagenmaterial für Zeichenübungen boten (*Kat. 201, Abb. 417*). Seit Beginn des 17. Jahrhunderts wurden dann, ausgehend von Italien, systematisch aufgebaute Zeichenbücher mit vorrangig pädagogischer Ausrichtung gedruckt (*Kat. 204, Abb. 216*)<sup>22</sup>. Sie enthalten verschiedene Einzelmotive – vor allem anatomische Studien, Köpfe von Männern und Frauen unterschiedlichen Alters sowie Tierdarstellungen –, die meist auf Werke berühmter Meister oder antike Vorbilder zurückgehen.

Eine besondere Form des Vorlagenmaterials boten die seit dem frühen 16. Jahrhundert verbreiteten gedruckten Stick-, Strick- und Spitzenmusterbücher. Ihre Zielgruppe waren Frauen und Mädchen gehobener gesellschaftlicher Schichten. Als ausgesprochen umfangreiches Werk seiner Art ist das zwischen 1660 und 1728 in mehreren Auflagen erschienene vierteilige Modellbuch der Rosina Helena Fürst zu nennen (*Kat. 202, Abb. 217*). Das Modellbuch umfasst eine Vielzahl floraler, ornamentaler, figürlicher und anderer Motive, die als Vorlagen für verschiedenste Handarbeiten Verwendung fanden. Auch für die Anfertigung von Stickmustertüchern wurden sie häufig herangezogen (*Kat. 190, Abb. 218*). Solche Lern- und Merktücher dienten den Mädchen und Frauen dazu, die Kunst des Stickens zu erlernen oder ihre bereits erworbenen Fertigkeiten zu vervollkommen. Freilich geschah dies in erster Linie im Rahmen häuslicher Erziehung und nicht als Teil einer künstlerischen Ausbildung. Neben den angesprochenen Büchern standen den Anfängern, aber auch bereits fortgeschrittenen Künstlern seit der Renaissance gedruckte Lehrwerke zu



theoretischen und technischen Grundlagen der Kunst zur Verfügung. Von epochaler Bedeutung waren Albrecht Dürers »Unterweisung der Messung« und seine »Vier Bücher von menschlicher Proportion«<sup>23</sup>. Das erste Buch der Proportionslehre hat zum Ziel, mit Hilfe der Geometrie verbindliche Regeln zur Darstellung menschlicher Schönheit aufzustellen (*Kat.* 197, *Abb.* 219). Die folgenden Teile rücken arithmetische Methoden in den Mittelpunkt, um über das Erfassen idealer Maße hinaus die Vielfalt möglicher Körperformen bis in ihre extremsten Erscheinungsweisen hinein zu ergründen. In Dürers Absicht lag es zunächst, Künstlern und Handwerkern eine praktische Anleitung an die Hand zu geben. Doch waren gedankliches Niveau und mathematischer Abstraktionsgrad so hoch, dass seine Werke der ursprünglichen Zielgruppe kaum oder nur begrenzt von Nutzen sein konnten. Erst durch ihre Rezeption und Aufbereitung in der Kunstbuchliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts wurden die Erkenntnisse Dürers für die Künstlerateliers zugänglich<sup>24</sup>. Traktate wie Erhart Schöns »Underweisung der Proportion«, das noch in unmittelbarem Kontakt zu Dürers Werkstatt entstand (*Kat.* 198, *Abb.* 415), vermittelten mit umfanglichem Bildmaterial und einfachen Texten die Regeln von Perspektive, Proportion und Anatomie.

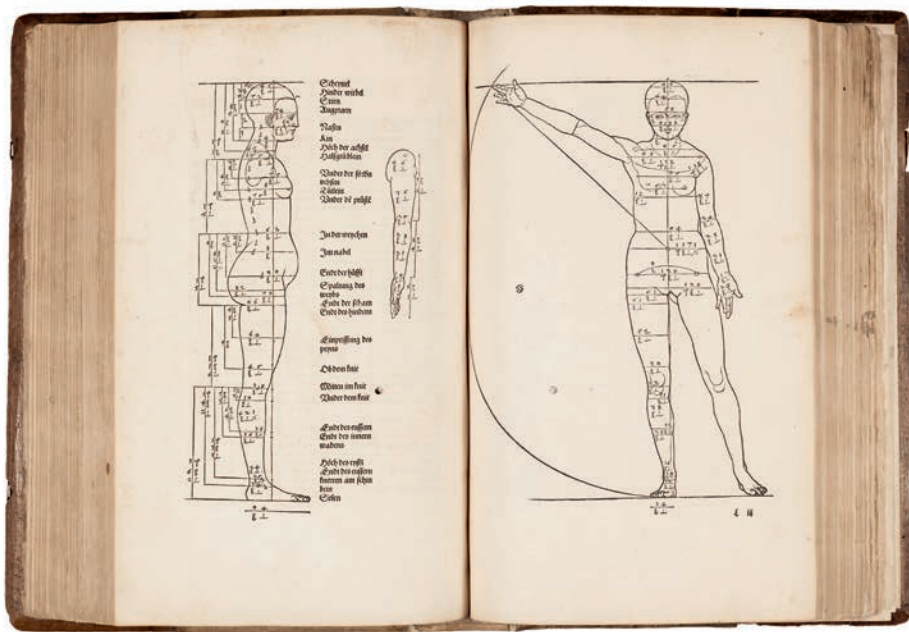
## Die Künstlerakademie

Eine entscheidende Neuerung innerhalb der Ausbildung zum Maler oder Bildhauer vollzog sich mit der Entstehung der Akademien<sup>25</sup>. Ihren Anfang nahm die Entwicklung im 16. Jahrhundert in Italien, wo Giorgio Vasari 1563 die Accademia del Disegno in Florenz gründete und Federico Zuccaro der Accademia di S. Luca in Rom 1593 feste Satzungen gab. Im Mittelpunkt der Unterweisung standen das Zeichnen nach der Antike und nach dem Aktmodell auf der einen sowie die Vermittlung der theoretischen Grundlagen der Kunst auf der anderen Seite. Oberstes Ziel der Akademiegründer war neben der Lehre die Statuserhöhung der bildenden Künste und damit

**217** Rosina Helena Fürst:  
Daß neue Modelbuch.  
Von schönen Nädereyen,  
Landengewürck, und  
Paterleinsarbeit.  
Ander theil. Nürnberg:  
Paul Fürst, 1666

**218** Stickmustertuch  
mit Motiven aus dem  
Modelbuch der Rosina  
Helena Fürst, deutsch,  
1679





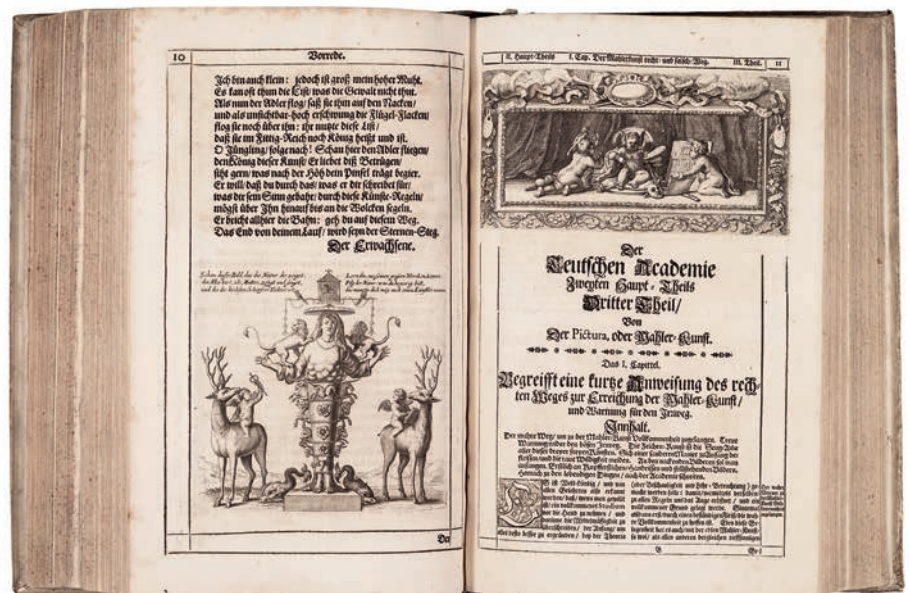
219 Albrecht Dürer:  
Vier Bücher von menschlicher Proportion.  
Nürnberg: Hieronymus Formschneider, 1528

die Emanzipation vom Handwerk. Im Laufe des 17. Jahrhunderts verbreitete sich der Akademiegedanke auch in den übrigen Ländern Europas. Allerdings wurden die Künstlergilden nicht ersetzt, sondern bestanden weiterhin fort. Bei den frühen Akademien handelte es sich vielerorts zunächst um Einrichtungen privaten Charakters, in denen sich professionelle Künstler und dilettierende Laien und Kunstliebhaber zum Zeichenstudium zusammenfanden. Erst allmählich und verstärkt im 18. Jahrhundert entwickelten sich die Akademien zu öffentlichen

Institutionen der Künstlerausbildung. Die erste Kunstakademie im deutschsprachigen Raum wurde 1662 in Nürnberg auf Initiative von Jakob Sandrart gegründet<sup>26</sup>. 1672 übernahm dessen Onkel Joachim von Sandrart die Leitung. Er verkörperte das Ideal des gelehrten Künstlers, pflegte Umgang mit den höchsten Würdenträgern seiner Zeit und brachte es als erster deutscher Künstler des 17. Jahrhunderts zu einer mit Rubens und van Dyck vergleichbaren Reputation<sup>27</sup>. In den Jahren 1675 und 1679 erschien seine reich bebilderte »Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste«, die erste Kunstgeschichte in deutscher Sprache (*Kat.* 203, *Abb.* 220). Dem Werk liegt die akademische Grundüberzeugung der Lehr- und Lernbarkeit von Kunst zugrunde. Es richtet sich an die »kunstliebende Jugend«, aber ebenso an Sammler, Mäzene und Kunstliebhaber<sup>28</sup>. Der erste Teil des Buches umfasst neben kunsttheoretischen und kunstpädagogischen Erörterungen vor allem Biographien namhafter Künstler und Künstlerinnen von der Antike bis zur Gegenwart. Zwar greift Sandrart hier – wie auch in anderen Teilen seines Werkes – in der Regel auf die Traktate Vasaris und Karel van Manders zurück. Darüber hinaus jedoch liefert er zu den deutschen Künstlern der Renaissance sowie zu seinen Zeitgenossen eine Fülle wertvoller neuer Informationen<sup>29</sup>. Im zweiten Teil behandelt er vor allem Brauchtum, Geschichte und Mythologie der Antike, stellt Kunst- und Schatzkammern zeitgenössischer Fürsten vor und fügt eine deutsche Bearbeitung von Ovids Metamorphosen an. Sandrarts Auffassung von der herausragenden Bedeutung antiker Vorbilder sollte auch die klassizistische Kunsttheorie der folgenden Jahrzehnte bestimmen. In deren Zentrum stand das Ziel, Regeln für eine vollkommene Kunst zu etablieren, welche das Naturvorbild zum Ideal steigert<sup>30</sup>. Wurden natürlicher Begabung und ingeniöser Eingebung zuvor ein deutlich höherer Stellenwert eingeräumt, trat um 1700 die Überzeugung von der rationalen Erlernbarkeit der Kunst in den Vordergrund.

**ANMERKUNGEN:** – **1** Pochat 1986, S. 250–252. – Blunt 1984, S. 16–25. – Vgl. auch Warnke 1985, S. 52–55, 59–60. – **2** Lee 1940. – Raupp 1980, S. 16. – Levy 1984. – **3** Vgl. z. B. Czech 2002, S. 293–299. – **4** Vgl. Warnke 1985, bes. S. 48–51, 62–64, 74–98, 120–121. – **5** Vgl. u. a. Miedema 1980. – Huth 1981, S. 5–22. – Baxandall 1984, S. 117–125. – Kalden 1990, S. 33–43. – Goosens 2001, S. 69–83. – Tacke 2001, S. 13–141. – Prak 2003. – **6** Raupp 1984, bes. S. 36–44, 166. – **7** Zur Vorstellung vom »Adel des Geistes« oder der Persönlichkeit Raupp 1984, S. 72–90, 153–154. – **8** Vgl. Hirschfelder 2008, S. 37–72. – **9** Vgl. Wetering 1999, S. 26–36. – **10** Zur Lehre des »disegno« vgl. Kemp 1974. – Puttfarken 1991. – Mai 2002, S. 113–114. – **11** Kemp 1974, S. 226. – Vgl. z. B. Mander/Miedema 1973, Bd. I, S. 99 (fol. 8). – Sandrart/Klemm 1994–1995, Bd. I, Buch III, S. 60, Bd. 2, Buch III, S. 12. – **12** Mendelsohn 1982. – Hessler 2002. – Ausst. Kat. München/Köln 2002, S. 286–315. – Zu den Anfängen im 15. Jahrhundert vgl. etwa Farago 1992. – **13** Vgl. z. B. Prinz 1971. – Karl Schütz in: Ausst. Kat. Wien: Maximilian 2002, S. 19–21. – **14** Vgl. Marschke 1998, S. 166–171. – New Hollstein Dutch and Flemish Etchings 2002, van Dyck, Bd. 1–2. – **15** Zu Künstlerausbildung und Werkstattbetrieb u. a. Strieder 1981. – Ausst. Kat. Providence 1984. – Miedema 1986/87. – Miedema 1987. – Jager 1990. – Kalden 1990. – Goosens 2001, S. 69–88. – **16** Bok 1994, S. 189–194. – Warnke 1996, S. 137–140. – Ausst. Kat. Münster 2008, S. 69–164. – **17** Tacke 2001, S. 16–18. – **18** Raupp 1984, S. 226–241. – Klibansky/Panofsky/Saxl 1990, bes. S. 351 ff. – Zum Melancholieverständnis der Frühen Neuzeit auch Lütke Notarp 1998, S. 164–246. – **19** Zu den Utrechter Caravaggisten u. a. Ausst. Kat. Utrecht/Braunschweig 1986. – Klessmann 1988. – Ausst. Kat. San Francisco/Baltimore/London 1997. – Judson/Ekkart 1999. – Slatkes/Franits 2007. – **20** Vgl. Sandrart/Klemm 1994–1995, Bd. 2, Buch III, S. 12. – Goeree/Kwakkelstein 1998, S. 88–120. – Hoogstraten 1678, S. 26–36. – Ausst. Kat. Amsterdam/Washington 1981, S. 12–13. – **21** Zu Zeichen-, Modell- und Musterbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts u. a. Ausst. Kat. Amsterdam/Washington 1981, S. 15–17. – Dickel 1987. – Amornpichetkul 1984. – Bolten 1985. – **22** Kemp 1979, S. 131–132. – Dickel 1987, S. 71–80. – Bolten 1985, S. 11–14. – **23** Vgl. Peter Schreiber in: Schoch/Mende/Scherbaum 2001–2004, Bd. 3, S. 168–172. – Berthold Hinz in: Schoch/Mende/Scherbaum 2001–2004, Bd. 1, S. 319–474. – Ausst. Kat. Nürnberg: Bücherschätze 2008, Nr. 5–6, S. 54–57, Nr. 8, S. 60–61. – **24** Vgl. Kühne 2005. – Keil 1985, S. 49–50, 56–57. – Berthold Hinz in: Schoch/Mende/Scherbaum 2001–2004, Bd. 1, S. 326–328. – Seidenfuß 2006, S. 125–209. – **25** Allgemein zum Akademiewesen Pevsner 1940. – Tonelli 1984. – Boschloo 1986/87. – Miedema 1987. – Humphrey Wine: »Academy«. In: DA 1996, Bd. 1, S. 101–108. – **26** Grote 1962, S. 15–16. – Klemm 1985, S. 138–139. – **27** Redenbacher 1975, S. 320–321. – **28** Kluxen 1993, S. 527, 531. – Möseneder 2000, S. 160. – **29** Klemm 1994, S. 17–19. – **30** Vgl. Mai 2006, S. 37–45.

**220** Joachim von Sandrart: *Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Bd. 1, Nürnberg: Jakob von Sandrart u. a. 1675*







## Die Kunst- und Wunderkammer

Schon zu Lebzeiten Erzherzog Ferdinands II. von Tirol war seine Residenz Schloß Ambras unter Kennern weithin berühmt für ihre Kunstwerke, Merkwürdigkeiten und Naturgegenstände aus allen Weltgegenden. In seinem Testament bezeichnete der 1595 verstorbene Habsburger seine Sammlung treffend als »Kunst- und Wunderkammer«<sup>1</sup>. Wenn wir hier nun diesen Titel für einen relativ kleinen Abschnitt der Schausammlungen des Germanischen Nationalmuseums verwenden, so geschieht dies keineswegs in der Absicht, sich mit den Ambraser oder vergleichbaren Sammlungen messen zu wollen oder gar vorzugeben, in deren direkter Tradition zu stehen, wie es eine Reihe von großen, auf fürstliche Kunstkammern und Kabinette zurückgehende Museen von sich behaupten können. Vielmehr soll an die Vieldeutigkeit des Begriffs angeknüpft werden – das Wundersame der Schöpfung, die Bewunderung durch den Betrachter und die Bewundernswürdigkeit des Betrachteten. Die Qualitäten, die einen Gegenstand zum »Kabinettstück« machen, sollen anhand geeigneter Objekte verdeutlicht und die Beweggründe zum Sammeln, Ordnen und Präsentieren angesprochen werden.

### Fürstliche Sammlungen

An vielen fürstlichen Höfen, vor allem der Habsburger und Wittelsbacher, aber auch in Dresden, Stuttgart, Kassel, Kopenhagen oder Gottorf wurden im Laufe des 16. Jahrhunderts tausende Objekte zusammengetragen und mehr oder weniger systematisch auf- und ausgestellt<sup>2</sup>. Auch wenn die Sammlungen unterschiedliche Schwerpunkte besaßen, ein Merkmal war ihnen gemein: die große Spannweite höchst unterschiedlicher Dinge, die in ihnen Platz fanden. Als eine der größten ihrer Art kann die Münchner Kunstkammer gelten, die vor allem von dem ab 1550 als Herzog von Bayern regierenden Albrecht V. und nach seinem Tod 1579 von Wilhelm V. aufgebaut worden war und 1567 ein eigenes Gebäude erhielt. Der seit 1588 in Wittelsbacher Diensten stehende Jurist Johann Baptist Fickler erstellte 1598 ein Inventar der heute nur noch in Bruchteilen erhaltenen Bestände<sup>3</sup>. Das 3407 Positionen umfassende Verzeichnis zeigt deutlich, in welche Kategorien sich die Inhalte einer fürstlichen Kunstkammer einordnen lassen<sup>4</sup>. Ebenso gibt es Aufschluss darüber, dass die Herzöge mit ihrer Kunstkammer über die persönlichen Sammlerinteressen

<sup>221</sup> Kokosnusspokal der Familie Holzschuher, Peter Flötner und Melchior Baier, Nürnberg, um 1535





222 Geflügelter Putto,  
Hans Vischer, Nürnberg,  
Mitte 16. Jh.

hinaus das Ziel verfolgten, exemplarisch eine enzyklopädische Sicht der natürlichen und menschlichen Welt zu geben und das Wunder der göttlichen Schöpfung im kleinen Maßstab der Sammlung abzubilden.

Die Vielfalt der in der Kunstkammer – einschließlich der räumlich getrennt aufgestellten Antiken Albrechts – angesprochenen Gesichtspunkte lässt sich hier nur andeuten. Ein historisch-dokumentarischer Aspekt der Sammlung zeigt sich etwa in den zahlreichen Gegenständen, die auf die Person des Sammlers, seine Dynastie und Territorien, aber auch auf wichtige historische Persönlichkeiten Bezug nehmen. Auf der anderen Seite geht der Bezugsrahmen weit über die eigenen Lande und ihren europäischen Kontext hinaus. Ein umfangreicher Bestand an Exotika aus dem Nahen und Fernen Osten, dem indischen Subkontinent, aus Afrika und den überseeischen Gebieten umgreift die gesamte damals bekannte Welt. Wissenschaftliche Ambitionen kommen in astronomischen und mathematischen Instrumenten zum Ausdruck. Historisches Interesse wie auch die Orientierung an humanistischen Bildungsidealen werden in der beeindruckenden Kollektion antiker Münzen sichtbar. Bücher und Druckgraphik sind weiteres Zeugnis der weitgespannten Interessenlage.

Eine theoretische Analyse dieser Art der Sammlungstätigkeit hatte der 1529 in Antwerpen geborene Arzt und Gelehrte Samuel Quiccheberg vorgenommen, der zunächst im Dienste von Albrechts Berater Hans-Jakob Fugger stand und seit 1559 am Hof des Bayernherzogs tätig war. In seinem 1565 erschienenen Traktat »Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi ...« entwarf er Prinzipien von »musealer« Ordnung und Aufstellung einer fürstlichen Sammlung. Dabei vereinigte er die Hervorbringungen aus Menschenhand, insbesondere der künstlerischen und wissenschaftlichen Tätigkeiten, mit zoologischen, botanischen und geologischen Erzeugnissen der Natur zu einem »theatrum« im metaphorischen Sinne des Schau-Platzes<sup>5</sup>. Die Polarität von »naturalia« und »artificialia« kennzeichnet das weite Spektrum nicht nur dieser Kunstkammer. Auch die anderen großen Sammlungen der Zeit sind ähnlich zusammengesetzt, wenngleich ihre Schwerpunkte den spezifischen Interessen der einzelnen Sammler und ihrer Berater entsprechend unterschiedlich ausfallen<sup>6</sup>.

In den meisten großen Kunstkammern des ausgehenden 16. und des 17. Jahrhunderts sind »naturalia« und »artificialia« in verschiedensten Erscheinungsformen vertreten. »Ars« muss allerdings nicht eindeutig als Gegenpol von »natura« verstanden werden. So weisen viele der Objekte Charakteristika auf, die eine Einordnung in beide Kategorien ermöglichen, so etwa wenn exotische, der Natur entstammende Materialien zur Herstellung eines Kunstwerkes verwendet wurden. Als eine »eingefaßte Muscatnuß zu ainem trinckgeschirr, mit dreien figuren des alten Testaments, mit ainem silbernen verguldeten fueß und luckh« beschreibt Fickler etwa eines unter mehreren Münchner Werken, in denen eine exotische Naturalie zum repräsentativen Trinkgefäß veredelt wurde<sup>7</sup>. Die Arbeit ist heute nicht mehr nachzuweisen; dem Inventareintrag zufolge handelt es sich jedoch um eine einfache Variante des

Holzschuherschen Pokals aus dem Germanischen Nationalmuseum (*Kat. 459, Abb. 221*). Denn was Fickler eine Muskatnuss nennt, ist nichts anderes als eine Kokosnuss. Wie kein anderer seiner Art vereint der Holzschuherpokal das Wundersame der fremdartigen Schale mit brillanter Kunst und höchster technischer Vollkommenheit. Schon die Relief-Gestaltung des spröden Materials stellte den Schnitzer, in dem wir den von 1522 bis 1546 in Nürnberg tätigen Peter Flötner vermuten dürfen, vor eine anspruchsvolle Aufgabe. Die bacchantischen Darstellungen auf der Wandung nehmen direkt Bezug auf den Gebrauchszweck des Trinkgeschirrs und weisen wie die im Silberguss ausgeführten Szenen des Fußes mit drastischer Deutlichkeit auf die Enthemmung des alkoholisierten Menschen hin, der sich in diesem Zustand nicht vom Tier unterscheidet.

### Kunststücke im kleinen Format

Es ist gerade die subtile – wohl ebenfalls von Flötner modellierte – Silberplastik, die den Kunstkammercharakter des aufwändigsten aller erhaltenen Kokosnusspokale ausmacht. In kaum einer Kunstkammer fehlten plastische Bildwerke handlicher Größe, als Reduktionen und Nachahmungen antiker Vorbilder oder als autonome Kunstwerke. Italienische Kleinbronzen fanden in großer Zahl den Weg nach Norden und wirkten dort vorbildgebend. So zeigt die süddeutsche Heraklesgruppe (*Kat. 429, Abb. 487*), in der man den Kampf des Halbgottes mit Kyknos, dem Sohn des Ares, vermuten darf, deutliche Anklänge an Werke des Paduaners Andrea Riccio, eines Hauptmeisters des kleinen Formats um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert. Begehrt waren jedoch auch Werke von Künstlern nördlich der Alpen, für die exemplarisch die berühmte Erzgießer-Werkstatt der Vischer in Nürnberg steht (*Kat. 437, Abb. 222*).



223 Kreuzigung Christi,  
Peter Dell d. Ä., Würzburg,  
um 1520/25





224 Stehender Knabe,  
Umkreis Christoph  
Angermair, München,  
um 1620/30

Der Nürnberger Bronzeguss behielt seine Bedeutung das ganze 16. Jahrhundert hindurch, wie auch die Werke des 1548 geborenen Benedikt Wurzelbauer belegen, der als Labenwolf-Schüler die Tradition der Vischer-Hütte in der Enkelgeneration fortsetzte. Er schuf die Statuette der Judith, die das abgeschlagene Haupt des Holofernes präsentiert (*Kat. 444, Abb. 65*). In ihrer Auffassung ist sie den Personifikationen des Nürnberger Tugendbrunnens eng verwandt und tatsächlich mit Röhren versehen, die sie als Brunnenfigur kennzeichnen: Die intime Kammerkunst wirkte in den öffentlichen Raum. Für kleinere Brunnen dürften auch der in antiker Nacktheit fechtende Krieger und der türkisch gewandete Bogenschütze konzipiert sein (*Kat. 431*).

Das Statuettenformat wurde nicht nur in Bronze geschätzt. Dichte, kurzfasrige Hölzer wie das der Birne oder des Buchsbaums erlaubten auch in reduzierter, gleichsam »privater« Größe delikate und feinteilige Schnitzereien. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bedienten sich Künstler wie der 1550/51 verstorbene Conrad Meit, der etwas ältere Daniel Mauch oder deren Zeitgenosse Peter Dell d. Ä. mit Vorliebe dieser Variante. Den Kalvarienberg Dells, der bei Riemenschneider und Leinberger gelernt hatte, muss man wohl weniger als Kunstkammerstück, sondern vielmehr als Zeugnis privater Frömmigkeit deuten (*Kat. 428, Abb. 223*). Doch ist die vielfigurige Szene unter dem Kreuz vorzüglich geeignet, die auf Nahsicht und intime Betrachtung berechnete Virtuosität zu vermitteln, die das Qualitätszeichen vieler Sammlungsobjekte ist<sup>8</sup>. Ein weiteres Merkmal, die Isolierung einzelner Figürchen aus einem Ensemble, ist bei der Parisgruppe aus der Werkstatt Daniel Mauchs zu beobachten (*Kat. 430, Abb. 488*). Separat auf eigene Sockel gestellt, erlauben die Figuren eine variantenreiche Aufstellung.

In der Figur eines Knaben – wohl einem Christkind –, die im Umkreis des am Münchner Hof Maximilians I. tätigen Christoph Angermair entstand, vereinigen sich kleines Format und kostbares, exotisches Material (*Kat. 445, Abb. 224*). Seltenheit und optische wie haptische Materialqualitäten von Elfenbein dürften Gründe dafür gewesen sein, weshalb das »weiße Gold« in keinem Kabinett fehlte. Spezialisten wie Angermair, aber auch Leonhard Kern oder Georg Pfründt schufen daraus höchst intime Arbeiten (*Kat. 447, 449, Abb. 499, 501*). Elfenbein war darüber hinaus bevorzugter Stoff, an dem oft die Fürsten selbst als »principes artifices« ihr handwerkliches Geschick und im übertragenen Sinn ihre Fähigkeit unter Beweis stellten, die Natur ihren Vorstellungen gemäß formen zu können. Kaiser Maximilian II. wie auch sein Namensvetter Maximilian I. von Bayern oder Zar Peter der Große – um nur einige zu nennen – übten sich in der Kunst des Elfenbeindrechselns und fertigten auf komplexen Drehbänken mehr oder weniger raffinierte Erzeugnisse, angelehnt an die der professionellen Drechsler in ihren Sammlungen<sup>9</sup>. Die von der einfachen Rundform abweichende Formgebung, passige Querschnitte, ineinander verwundene Spiralen, Wellenprofile und dergleichen kennzeichnen die Schöpfungen der »Maschinenkunst«, die in Zentren der Elfenbeindrechslerei entstanden (*Kat. 453, 454, Abb. 503*)<sup>10</sup>.

## Die Sammlung als Denkmal

Deutlich tritt in diesem Zusammenhang auch die Memorialfunktion von Kunstkammern zutage. Herrscher setzten sich mit Gegenständen aus eigener Hand Denkmäler; insgesamt überwiegt jedoch das »gedechtnus«, das über persönliche Gegenstände einzelner Hausangehöriger vermittelt wird oder über Porträts, die die physische Erscheinung festhielten. Von Hans von Aachen, seit 1592 Kammermaler Kaiser Rudolfs II., stammt ein Bildnis des Herrschers im Prunkharnisch (*Kat. 425, Abb. 237*). Das kleine Ölbild wurde nicht auf einen der gebräuchlichen Untergründe gemalt, sondern auf eine Alabastertafel, deren edle Oberfläche dem ovalen Konterfei des Kaisers als kostbare Rahmung dient. Nicht allein das kleine Format verrät das Kammerstück, das dafür konzipiert ist, in die Hand genommen zu werden. Auf der Rückseite befindet sich eine weitere Malerei, eine Allegorie auf die Türkenkriege, eines der zentralen Themen rudolfinischer Politik und Propaganda. Rudolf in Gestalt seines antiken Vorgängers Augustus besiegt die Heiden und bringt den Frieden. Das Bild nimmt im Gegensatz zur Vorderseite das Breitformat der Tafel ein; der Betrachter muss sie daher nicht nur um die Längs-, sondern auch um die Querachse bewegen, um beide Ansichten zu genießen. Hans von Aachen hat vor allem in den Wolkenpartien Struktur und Tönung des Minerals als Bildkomponenten integriert und damit Natur und Kunst zu einem Werk eigener Qualität verbunden, das der Repräsentation wie dem Andenken des Auftraggebers im Kontext seiner Sammlungen diente.

Dieser Grundgedanke von Zeigen und Erinnern liegt auch zahllosen Porträtmedaillen zugrunde, die in die Kunstkammern Eingang fanden. Die Medaille auf Georg Friedrich I., Markgraf von Brandenburg-Ansbach und -Kulmbach und seit 1577 Administrator des Herzogtums Preußen, hebt sich allerdings von der Masse dieser meist in Metall gegossenen Reliefs ab: Die Züge des Brandenburgers wurden aus einer runden Bernsteinscheibe geschnitten (*Kat. 474, Abb. 225*). Der Bernstein, seit dem Altertum hochbegehrt, adelt nicht nur die Schnitzerei durch seinen materiellen Wert, sondern verkörpert in gewisser Weise auch das Herzogtum Preußen, das Georg Friedrich als Vormund seines nicht regierungsfähigen Veters verwaltete. Das ansonsten an Naturschätzen arme Land war eines der Hauptfundgebiete des als Schmuckstein geltenden fossilen Harzes. Nur 35 mm misst die als Anhänger gefasste Arbeit, deren Rückseite das Wappen des Markgrafen zeigt. Die detailreichen Bilder gestaltete der Künstler mit einer handwerklichen Perfektion, die beinahe schon an die mikroskopisch feinen Schnitzarbeiten auf der Oberfläche von Obstkernen heranreicht, wie sie häufig in den Inventaren von Wunderkammern verzeichnet sind.

## Bürgerliche Sammlungen

Die Medaille auf Georg Friedrich entstammt wohl dem Kunstkabinett der Nürnberger Kaufmannsfamilie Praun. Diese Sammlung ging im Wesentlichen auf die Tätigkeit des 1616 verstorbenen Paulus II. Praun zurück und blieb bis zum Ende des 18. Jahrhunderts nahezu vollständig in Familienbesitz<sup>11</sup>. In ihrer Zusammensetzung relativ

225 Bernsteinmedaille auf Georg Friedrich von Brandenburg, Königsberg, 1585





226 Gedrechselter Holzpokal, Nürnberg (?), 17. Jh.

227 So genannte Praunsche Birne, Ulm (?), 1576

einseitig auf die klassischen Kunstgattungen ausgerichtet, ist sie gleichwohl ein Beispiel für die zahlreichen städtbürgerlichen Kabinette, die parallel zu den höfischen entstanden. Exemplarisch sei dasjenige des Basler Juristen Basilius Amerbach genannt, das dieser seit den 1560er Jahren bis zu seinem Tod 1591 systematisch auf dem vom Vater ererbten Grundstock aufgebaut hatte<sup>12</sup>. Auch hier lag der Schwerpunkt eher auf den Künsten – erinnert sei nur an die mehr als hundert Blätter umfassenden Holbein-Zeichnungen. Die Bestände des Historischen Museums Basel, das seinen Ursprung auf Amerbach zurückführen kann, zeigen jedoch eine durchaus breitere Anlage. So erwarb Amerbach zahlreiche Goldschmiedemodelle und Plaketten, die in enger Beziehung zur Nürnberger Werkstatt der Jamnitzer-Familie stehen. Ein Paar Dolchgriffschalen, als Bleimodell in Basel vorhanden, findet sich in Silberguss-Ausführung im Germanischen Nationalmuseum (*Kat.* 436). Die Modelle sind gleichzeitig Nachweis der Sammlungswürdigkeit von Gegenständen, die als Zwischenstufe des künstlerischen Schaffensprozesses verstanden werden können. Ein weiterer in Nürnberg bewahrter Gegenstand, ein kunstvoll aus Holz gedrechselter Pokal, in dessen Cuppa sich (noch) 64 papierdünn aus Holz gedrehte kleine »Becher« befinden, hat ebenfalls Gegenstücke in Basel (*Kat.* 455, *Abb.* 226). Diese lassen sich jedoch nicht in das Amerbach-Kabinett zurückverfolgen, sondern in das



»Museum« des Juristen Remigius Faesch, das dieser in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zusammengetragen hatte<sup>13</sup>. Ein Zentrum der Herstellung der kuriosen Schaugefäße war offenbar Nürnberg; noch 1721 notierte ein Reiseschriftsteller angesichts einer solchen Drechslerarbeit in der Gothaer Kunstkammer ganz selbstverständlich, sie sei »von Nürnbergischer Kunst«<sup>14</sup>.

Aus dem Besitz der Praun wiederum gelangten, großteils als Leihgabe, teilweise auch über den Kunsthandel, zahlreiche weitere Objekte in das Germanische Nationalmuseum, darunter eine silber-kolorierte Medaille auf Sigmund Gabriel Holzschuher aus der Werkstatt des Nürnberger Goldschmiedes Christoph III. Ritter (*Kat. 475, Abb. 507, 508*), die stellvertretend für eine Reihe ähnlicher Werke genannt sei. Wie die großen höfischen Sammlungen enthält auch die Kollektion der Familie Praun Gegenstände, die memorativen Charakter besitzen. Die so genannte Praunsche Birne, in der Familienüberlieferung auch als »Stephansbecher« bezeichnet, ist ein Vermächtnis Stephans II. Praun, des 1578 verstorbenen Vaters von Paulus II. (*Kat. 460, Abb. 227*). Eine Inschrift auf dem einfachen Holzfutteral besagt, dass das birnenförmige, in der seltenen Technik des Niello mit Mauresken verzierte Silbergefäß regelmäßig am Stephanstag dem Gedächtnistrunk an den Stifter dienen sollte. Auch in anderen alten Patriziergeschlechtern waren Schätze dieser Art über Generationen angewachsen – nicht allein im Gedenken an einzelne Mitglieder, sondern auch als Ausdruck des allgemeinen Traditionsbewusstseins. So hat etwa die holzgeschnittene weibliche Halbfigur, die mit einem stattlichen Hirschgeweih, vielleicht einer Jagdtrophäe, zu einem Deckenleuchter kombiniert wurde, in der Hans Friedrichsches Linie der Loeffelholz von Colberg überdauert (*Kat. 438, Abb. 495*). Auch das aus Wachs unter Zuhilfenahme von organischen und anorganischen Materialien »lebendig« geformte Reiterstandbild Gustav Adolfs hat mit der von Petzschen Familie einen Eigentümer aus dem Nürnberger Patriziat (*Kat. 446, Abb. 228*). Es dürfte anlässlich des Einzugs des verehrten Schwedenkönigs in die Reichsstadt 1632 oder kurz danach entstanden sein. Die Wachsplastik verblüfft durch differenzierte

**228** Reiterbildnis des Königs Gustav II. Adolf von Schweden und Detail des Schubladinneren mit dem schwedischen Heerlager vor Nürnberg, Nürnberger Wachsbossierer, 1632 oder später





229 Türkisches Gewand,  
osmanisch, 17. Jh.

Bemalung, Vergoldung und Verwendung von Tierhaaren und Textil. Der Sockel, auf dem sich das Pferd zur Levade erhebt, ist aus Glimmer, Borke und getrockneten Pflanzen gebildet. Das eigentlich überraschende Moment ergibt sich allerdings beim Öffnen der Schublade, die sich in dem hölzernen Sockel verbirgt: Zum Vorschein kommt ein Wachsrelief, das in mehreren Perspektivebenen das schwedische Heerlager vor Nürnberg zeigt, wobei der König wiederum prominent im Vordergrund steht.

Kunst- oder Wunderkammern im Sinne bewusst angelegter Sammlungen sind solche Familienschätze freilich nicht, wenngleich Qualität und Seltenheit ihrer Objekte ihnen einen ähnlichen Charakter verleihen. Das Beispiel Paulus Prauns zeigt allerdings, dass es im städtischen Umfeld durchaus auch systematische Sammler gab. Im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts entstanden vielerorts Kabinette, die von Angehörigen der städtischen Eliten, wohlhabenden Kaufleuten, Wissenschaftlern, Ärzten oder Apothekern eingerichtet wurden<sup>15</sup>. Bereits früh ist eine gewisse Spezialisierung festzustellen: Je nach Interessenlage der Gründer wurde das Kunst-, Wissenschafts- oder Kuriositätenprofil geschärft, ohne dass die universell angelegten Sammlungen völlig ver-

schwanden. So berichtet ein Giengener Prediger, er habe anlässlich eines Aufenthaltes in Nürnberg 1654 die »schöne Kunst-Kammer« des Philipp Eckebrecht besucht und dort »allerhand Raritaeten von Meer-Schnecken-Muscheln, vielerley auch Speleia id est Curiosa Naturae von allerhand seltzamen Thieren und Fischen, allerley wunderliche Arten Gewehr, von Geschoß, Degen und Spießsen, vielerly Gemähldte, unterschiedliche Instrumenta Musica« gesehen<sup>16</sup>.

Auch in öffentlichen Institutionen wie Universitäten, Schulen oder Bibliotheken entstanden Einrichtungen, die die Bezeichnung Kunst-, Raritäten- oder Naturalienkammer verdienten. Die Nürnberger Bibliothek beherbergte neben der Rathausgalerie nicht nur den exquisiten Gemälde- und Skulpturenbestand der Reichsstadt, sondern auch anderes Gut. Wenn der eben bereits zitierte Giengener Simon Böckh von dem faustgroßen Blasenstein des Johannes Saubert d. Ä. erzählt, den er in der Nürnberger Bibliothek bewundern konnte, so schildert er nicht nur einen Gegenstand von anatomischem bzw. pathologischem Interesse<sup>17</sup>. Aufgrund seiner Größe war der Stein auch eine Rarität, vielmehr aber noch ein Objekt des Andenkens an den bedeutenden, 1646 in Nürnberg verstorbenen Theologen. Auch Ethnologica wie den »Fitzli-



230 Bogen, Bogenköcher und Pfeilköcher mit Pfeilen, türkisch, 16. Jh.

putzi«, ein kleines südamerikanisches Götterbild, konnte man in der Bibliothek finden. Zwei türkische »Priesterroocken« dürften allerdings weniger aus völkerkundlichen Motiven erworben worden sein, sondern als Memorabilia an ein bedeutendes Ereignis. Der Rat der Stadt hatte sie zusammen mit einem Koran und zwei türkischen »amulethis« 1683, kurz nach dem Entsatz von Wien, von dem von dort kommenden Arzt Johann Jakob Kühn gekauft. Letzterer gab an, er habe die Beutegegenstände direkt aus der Hand des Markgrafen von Baden-Baden (des »Türkenlouis«), noch im Zeltlager des geschlagenen türkischen Belagerungsheeres, als Geschenk erhalten<sup>18</sup>. Eines der wegen ihres kaselähnlichen Zuschnitts für einen priesterlichen Ornat gehaltenen Kleidungsstücke hat sich erhalten (*Kat.* 469, *Abb.* 229). Auch ein im Museum verwahrter Bogen samt Pfeilen und zugehörigen Köchern sowie ein Paar Reiterstiefel sind türkischer Herkunft. Doch handelt es sich hierbei nicht um Trophäen, vielmehr erreichten die Stücke das Abendland rund ein Jahrhundert früher im Reisegepäck des Stephan III. Praun, eines Bruders des schon mehrfach erwähnten Kabinettsgründers Paulus. Er war Mitglied einer kaiserlichen Delegation, die 1569 an die Hohe Pforte entsandt worden war (*Kat.* 464, 466–468, *Abb.* 505, 230).

### Natur und Kunst

Eine grundlegende Kategorie der Wunderkammer kam bislang kaum zur Sprache: die »naturalia«, das heißt Steine, Erze, Objekte der Flora, der terrestrischen wie der maritimen Tierwelt. Im Spektrum des Germanischen Nationalmuseums tauchen sie – dem Museumsprofil geschuldet – meist nur in artifiziell verarbeiteter Form auf. Außer in dem schon erwähnten Kokosnusspokal Flötners und den Elfenbeinarbeiten





231 Allegorie der  
Temperantia, wohl deutsch,  
um 1700

erscheint dies besonders schön in einer miniaturhaft kleinen, aus roter Koralle geschnitzten Figurengruppe, wohl einer Allegorie der Mäßigung (*Kat. 451, Abb. 231*). In der Regel entstanden solche Kleinskulpturen in den süditalienischen Fundgebieten dieses begehrten Materials; der bewegte Stil der Gruppe findet jedoch eine Parallele in Werken, die vermutlich um 1700 in Deutschland geschaffen worden sind.

Weniger spektakulär erscheint dagegen die materielle Beschaffenheit eines schlichten Büffelhorns (*Kat. 458, Abb. 232*), das von einem Goldschmied zu einem Trinkgefäß montiert wurde. Zwar veredeln Schliff und Politur die feine Maserung der Oberfläche, und die silbervergoldete Fassung wertet das einfache Naturprodukt auf, doch der Nimbus des Exotischen und Seltenen fehlt. Nichtsdestoweniger sind solche Trinkhörner fester Bestandteil von Kunstkammern, vielfach auch von Kirchenschätzen<sup>19</sup>. Sie fanden unter der Bezeichnung »Greifenklauen« Eingang in die Inventare. Eine schlüssige Deutung gibt es dafür bislang nicht. Die Überlieferung fußt vielleicht auf einer – allerdings erst im 18. Jahrhundert festgehaltenen – Legende um den hl. Papst Cornelius. Dieser habe einen Greifen, jenes mythische Wesen, halb Löwe, halb Adler, durch Gebet von der Fallsucht befreit, und das Fabeltier habe ihm als Dank eine seiner Krallen überlassen, die er fortan als Trinkgerät benutzte<sup>20</sup>. Die überwiegende Zahl solcher Trinkhörner stammt aus dem späten Mittelalter, doch hat auch der aufgeklärtere Geist der Neuzeit von dieser Tradition nicht lassen wollen, wie die Zugehörigkeit zahlreicher dieser Geräte zu adeligen Hausschätzen beweist. Das Exemplar des Museums wurde aus dem Besitz des letzten Angehörigen des oberfränkischen Grafenhauses Giech erworben. Diese Familie wiederum war durch zwei Heiraten Ende des 17. Jahrhunderts mit dem ursprünglich in Kärnten beheimateten Geschlecht der Khevenhüller verbunden, deren Wappen die Fassung des Hornes mehrfach schmückt.



232 Trinkhorn,  
so genannte Greifenklaue,  
Wien (?), 1. Hälfte 16. Jh.



### Vorläufer moderner Museen

Etwas aus der Reihe des bislang Geschilderten tritt das letzte hier behandelte Objekt, ein Gemälde, das weniger seiner künstlerischen Qualität als seiner Kuriosität wegen als Kabinettstück gelten darf (*Kat. 426, Abb. 233*). Benutzte der Porträtist in dem oben erwähnten Bildnis Kaiser Rudolfs II. Strukturen und Färbung des Alabasters als Kunstmittel zur Erzielung malerischer Effekte, so bewegten den unbekanntem Maler einer Walfangszene wohl unmittelbarere und weniger raffinierte Überlegungen bei der Wahl seines Bildträgers. Es handelt sich um das linke Schulterblatt eines Grönlandwals, das in Ölmalerei einen Küstenstreifen zeigt. Im Hintergrund fahren oder ankern Schiffe auf dem Meer, während mit fünf Schaluppen Jagd auf Wale gemacht

233 Bemaltes Walschulterblatt, 2. Drittel 17. Jh.

wird. Vorne sind zahlreiche Männer mit der Verarbeitung eines bereits erlegten Meeressäugers beschäftigt. Einzelne Arbeitsschritte wie Zerlegen, Transsieden, Abfüllen in Fässer und das Herrichten derselben durch einen Böttcher demonstrieren anschaulich den Aufwand, der noch am Ort der Jagd nötig war, bevor Speck und Tran den Weg aus den Gewässern um Spitzbergen nach Europa antreten konnten. Augenfällig für den Betrachter ist zunächst aber das anatomische Schaustück, die Scapula selbst, die anders als die Naturmaterialien der bereits genannten Beispiele nicht durch die Kunst transformiert, sondern bestenfalls dekoriert wurde, »um das Wunderbare dieser breiten Knochenfläche zu erhöhen« – wie Johann Wolfgang von Goethe bei der Schilderung eines ähnlichen Stückes in der Weimarer Kunstkammer formulierte<sup>21</sup>. Das Schulterblatt ist eines von drei aus dem 17. Jahrhundert überkommenen Exemplaren mit Bemalung, die man – anders als die später durchaus verbreiteten, vielfach als Wirtshausschilder benutzten Stücke – als Kunst- oder Naturalienkammerarbeiten betrachten muss<sup>22</sup>. Bei unserem Schulterblatt handelt es sich um eine Leihgabe der Zoologischen Sammlung der Universität Erlangen-Nürnberg, die 1774 einen großen Bestand der von Markgraf Johann Friedrich von Ansbach 1678 eingerichteten Kunst- und Rüstkammer erhielt<sup>23</sup>. Unter den weit über 100 Gegenständen befand sich auch ein bemaltes Walschulterblatt, das man guten Gewissens mit dem hier besprochenen identifizieren kann. Johann Friedrichs Sammlungen waren größtenteils ererbt; möglicherweise hatte das Stück sich daher schon vor der räumlichen Etablierung des Kabinetts in Ansbach befunden<sup>24</sup>.

Eine solche Provenienz steht beispielhaft dafür, wie die Kunst- und Wunderkammern, die Naturalia- und Kuriositätenkabinette bis in die Gegenwart hinein wirken. Sie bewahrten Natur- und Kunstschatze vor Verlust und bilden den Grundstock heutiger kleiner und großer Museen, die in ihrer Spezialisierung allerdings die ursprüngliche Universalität nur selten widerspiegeln.

---

**ANMERKUNGEN:** – 1 Scheicher 1979, S. 73. – 2 Diese Art Sammlungen sind nicht ausschließlich ein Phänomen des 16. Jahrhunderts. Hinzuweisen ist auf die Kollektionen der Medici in Florenz und die zahlreichen anderen dem humanistischen Weltbild der italienischen Renaissance verpflichteten »studioli«. Bereits im 14. und frühen 15. Jahrhundert hatten der französische König Charles V. (1337–1318), vor allem aber sein Bruder, der burgundische Herzog Jean de Berry (1340–1460) Sammlungen angelegt, deren Universalität über bloße Schatzanhäufungen weit hinausging; vgl. Labarte 1879. – Guiffrey 1894/1896. – 3 Fickler/Diemer 2004. – 4 Seelig 2008, bes. S. 27–44. – 5 Roth 2000 passim. – Zur Metapher des Theaters vgl. Weber 2008. – Auf die in der Nachfolge Ficklers veröffentlichte, umfangreiche sammlungstheoretische Literatur soll hier nicht eingegangen werden. Einen komprimierten Überblick, vor allem auch über die verschiedenen Positionen der wissenschaftlichen Sekundärliteratur gibt Collet 2007, S. 11–22. – 6 So nehmen die astronomischen und mathematischen Instrumente in Prag wesentlich mehr Raum ein, während etwa in der Dresdener Kunstkammer die kunstvoll gestalteten Werkzeuge die besonderen Neigungen der sächsischen Kurfürsten widerspiegeln. – Allgemein zu den Habsburger Sammlungen nach wie vor Scheicher 1979. – Das 1607–1611 von Daniel Fröschl angelegte Inventar der Rudolfinischen Kunstkammer ist veröffentlicht in Bauer/Haupt 1976. – Zur Charakteristik der Prager Kunst-



kammer Distelberger 1988. – Zur Dresdner Kunstkammer zuletzt Syndram 2004. – Korey 2002/2003. – 7 Saue-  
 rländer 2008, Bd. 1, S. 95. – 8 Die Ansicht wird leider durch den fragmentarischen Zustand der Gruppe ver-  
 fälscht, der die Kreuze Christi und der Schächer fehlen. – 9 Maurice 1985. – 10 Zur Bedeutung der  
 Elfenbeinarbeiten im Zusammenhang der Kunstkammer siehe auch Haag 2007, S. 21–35. – 11 Ausst. Kat. Nürn-  
 berg 1994. – Achilles-Syndram 1994. – 12 Ausst. Kat. Basel 1991. – 13 Faesch/Salvisberg 2005, S. 49. – 14 Keyß-  
 ler 1751, S. 1136: »Ein dabey stehender hölzerner Becher, worinnen fünfzig andere stecken, die ineinander passen  
 und zusammen drey hiesige Maase halten, sind von Nürnbergischer Kunst.« – 15 Exemplarisch für die meisten  
 größeren Städte sei hier wieder auf Nürnberg verwiesen mit Namen wie Imhoff, Ayrer, Viatis, Ebner, Besler usw.  
 Einen Überblick gibt Schwemmer 1949. – Aufschlussreich hinsichtlich der Zahl der besuchbaren fürstlichen wie  
 bürgerlichen Kabinette Anfang des 18. Jahrhunderts sind die Reiseberichte Johann Georg Keyßlers, dessen aus-  
 führliche Schilderungen auch bei kritischer Lektüre einen Überblick über Art und Bestände der Sammlungen  
 geben (Keyßler 1751). – Zu den bürgerlichen Sammlungen siehe auch Valter 1995. – 16 Zitiert nach Stark 2005,  
 S. 79–80. – Zu Eckebrecht (1594–1667), Kaufmann und Astronom, u. a. ein Freund Keplers, siehe Grieb 2007,  
 Bd. 1, S. 318, mit weiterer Literatur. – 17 Stark 2005, S. 75. – 18 Ranner 1821, S. 23 und S. 45–46. – 19 Allein das  
 Grüne Gewölbe in Dresden besitzt acht Exemplare aus dem 14. und 15. Jahrhundert. – 20 Zu »Greifenklauen«  
 und zur Herleitung des Begriffs zuletzt Säger 2001, S. 4–10. – 21 Eckermann/Riemer 1834, S. 153. – Das von  
 Goethe angesprochene bemalte Schulterblatt befindet sich heute in dem aus der Herzoglichen Kunstkammer her-  
 vorgegangenen Phyletischen Museum der Universität Jena (Inv. Nr. PMJ Man 1943); Fischer/Brehm/Hoßfeld 2008,  
 S. 83. – 22 Barthelmeß 1994, passim. – 23 Ausst. Kat. Erlangen 2007, S. 16 und S. 299. – 24 Maier 2005, S. 75.



## Höfisches Sammeln und internationale Tendenzen der Kunst um 1600

Unter Kaiser Rudolf II. entwickelte sich Prag zum wichtigsten kulturellen und künstlerischen Zentrum Europas. Neben dem Ausbau seiner Sammlungen und der gezielten Förderung der Künste widmete sich Rudolf auch naturwissenschaftlichen, alchemistischen und okkultistischen Interessen<sup>1</sup>. Renommiertere Künstler, Wissenschaftler und Gelehrte verschiedenster Nationalitäten waren an seinem Hof beschäftigt, was zu regem geistigem Austausch wie auch zu überragenden Schöpfungen und Erfindungen führte. Die in Prag tätigen Künstler stammten aus Italien, den deutschsprachigen Ländern und den Niederlanden, und fast alle cisalpinen Meister hatten, wie es damals üblich war, ihre Ausbildung in Italien weitergeführt<sup>2</sup>. Italien hatte mit den Kunstwerken der Antike und denen herausragender Zeitgenossen wie Michelangelo nicht nur für Künstler Vorbildcharakter. Auch die Fürsten nördlich der Alpen orientierten sich mit ihren Sammlungen am italienischen Studiolo<sup>3</sup> und brachten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts daraus den Typus der Kunstkammer hervor. Obwohl sich die Bezeichnung Kunstkammer von den »artificialia«, also kunstfertigen und künstlerischen Objekten herleitet, fanden als Zeichen herrschaftlichen Weltverständnisses alle Phänomene der bekannten Welt Aufnahme, so auch die »naturalia« und »scientifica« – naturgeschichtliche und wissenschaftliche Gegenstände. Darin spiegelt sich das zeitgenössische Bemühen, die gesamte göttlich-kosmische Ordnung des Universums im Kleinen, das heißt den Makrokosmos als Mikrokosmos, darzustellen<sup>4</sup>. Derartige universale Kunstkammern entstanden überwiegend an Fürstenhöfen; sie mehrten das Ansehen und den Ruhm des Herrschers. Rudolf strebte daher nicht nur nach einer allumfassenden Sammlung, sondern beanspruchte darüber hinaus in allen Bereichen das Beste, um den imperialen Charakter seines Besitzes zu betonen.

### Die Prager Schule

Bis heute gelten Rudolfs Sammlungen als die bedeutendsten und qualitativsten in Europa um 1600. Sie umfassten neben mehreren tausend Gemälden, unzähligen Skulpturen, Naturalien und Automaten auch Bücher, Instrumente, Medaillen und Waffen. Das 1607–1611 von Daniel Fröschl verfasste Inventar verzeichnet ausschließlich die in der Kunstkammer ausgestellten Werke, systematisch geordnet

234 *Venus und Merkur verbinden Amor die Augen*, Bartholomäus Spranger, Prag, 1597



nach Sach- und Materialgruppen<sup>5</sup>. Fröschls Inventareinträge bestätigen, dass dort die verschiedensten Objekte versammelt waren, wie es der zeittypischen enzyklopädischen Struktur einer Sammlung entsprach<sup>6</sup>.

Die Gemälde der kaiserlichen Galerie dagegen wurden erst neun Jahre nach dem Tod des Kaisers im Inventar von 1621 vermerkt, weshalb nur ein unvollständiges Bild der einstigen Pracht und Fülle überliefert ist. Obgleich die Werke der berühmten Hofmaler Bartholomäus Spranger, Hans von Aachen und Joseph Heintz d. Ä., die sich heute im Germanischen Nationalmuseum befinden, nicht im Inventar von 1621 aufgeführt sind, kann aufgrund ihrer Entstehungszeit, Thematik und Komposition davon ausgegangen werden, dass sie am Hof und im Auftrag des Kaisers geschaffen wurden.

Rudolf II. holte Bartholomäus Spranger 1580 als Hofkünstler an die Residenz nach Prag. Beide standen in engem Kontakt zueinander. Aus Antwerpen stammend, war Spranger 1565 zum Studium nach Italien gegangen. Durch Vermittlung des flämisch-italienischen Bildhauers Giambologna kam er später in den Dienst Kaiser Maximilians II. nach Wien<sup>7</sup>. Schon für den Vater Rudolfs II. gehörte die Kunstförderung zu den fürstlichen Tugenden und prägte das Bild des »Frieden stiftenden Herrschers«<sup>8</sup>. Sein Sohn setzte diese Tradition fort und übernahm mehrere Hofmaler seines Vaters, darunter auch Giuseppe Arcimboldo und Spranger. Ein frühes, in Prag entstandenes Werk des Antwerpeners ist die Tafel mit der Darstellung des Wettstreits zwischen Apollo und Pan (*Kat. 477, Abb. 235*). Die vielfigurige Szene zeigt eine Episode aus Ovids Metamorphosen. In Anlehnung an die klassische Literatur widmet sich der Maler einem Themenkreis, der häufig ins Bild gesetzt wurde. Offensichtlich hat er dabei größten Wert auf die sinnliche Wiedergabe schöner Körper gelegt. Das Gemälde mit Venus, Merkur und Amor kann aufgrund seiner farbigen Gestaltung als Höhepunkt im Schaffen Sprangers angesehen werden (*Kat. 579, Abb. 234*). Die mythologischen Figuren sind in einem knappen Bildausschnitt präsentiert, was ihren Handlungsspielraum eingrenzt und die Dramatik des Geschehens steigert. Neben der räumlichen Disposition ist auch die Anordnung der Figuren

235 Wettstreit zwischen  
Apollo und Pan,  
Bartholomäus Spranger,  
Prag, um 1587



durch Überschneidungen, das gleichzeitige Arrangement mehrerer Ansichtsseiten und die disparaten Proportionen verunklärt. Beide Bilder zeigen deutlich die Prägungen Sprangers: Die Farbgebung ist niederländisch beeinflusst, während die elegant gekünstelte Körperbildung und die weichen Modellierungen den Malern der Emilia-Romagna entlehnt sind. Kompositionelle Anregungen stammen von den römischen Künstlern um Federico Zuccaro; von den Werken Michelangelos übernahm Spranger die übertriebene und dramatische Kontrapoststellung sowie die »figura serpentinata«, die geschraubte Figurerdarstellung<sup>9</sup>. Diese Merkmale sind charakteristisch für die internationale Ausprägung des Manierismus, wie er sich in seiner Spätphase am Hof Rudolfs II. etablierte.

Die so genannte Prager Schule erreichte ihren Höhepunkt zwischen 1600 und 1612. Entsprechend der manieristischen Theorien von Giovanni Paolo Lomazzo und Federico Zuccaro verzichteten die Künstler auf die exakte Naturnachahmung zugunsten des »disegno interno«, sie brachten ihre innere, von Gott gegebene Vorstellung zum Ausdruck<sup>10</sup>. Innerhalb der rudolfinischen Hofkunst führte dies zu einer Strömung, zu deren artifizierlicher Ausprägung eine übertriebene Zurschaustellung höchster künstlerischer Virtuosität und Raffinements gehörte. Mit der Prunksucht und dem Repräsentationsbedürfnis des Fürsten ließ sich diese präziöse Darstellungsweise hervorragend vereinbaren. Inhaltlich schätzte die höfische Gesellschaft mythologische Szenen, in denen die pikanten Liebesabenteuer der antiken Götter mit ihrer unverhüllten Erotik im Mittelpunkt standen. Viele dieser sinnlichen Darstellungen waren nur für einen eingeschränkten Personenkreis bestimmt, weil die kaiserlichen Sammlungen nicht öffentlich zugänglich waren und einige Gemälde sich zur Ergötzung des Herrschers in seinen Privatgemächern befanden.

Hans von Aachen kam 1592 an den Prager Hof. Er erhielt den Titel »Hofmaler von Haus aus«, was ihn von der Residenzpflicht entband und gleichzeitig finanziell absicherte. Zuvor war er bei Herzog Wilhelm V. am Münchner Hof tätig gewesen, für den er hauptsächlich religiöse Themen und Porträts angefertigt hatte. Auch in München, dem gegenreformatorischen Zentrum nördlich der Alpen, kam es in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu einer regen Entfaltung der Künste unter internationaler Beteiligung. Die dortige Kunstkammer hatte Herzog Albrecht V. Mitte der 1560er Jahre gegründet; sie gilt als eine der frühesten großen Fürstensamm-



236 Venus, Amor und Bacchus, Hans von Aachen, Prag, nach 1597

237 Kaiser Rudolf II. und Allegorie auf die Türkenkriege, Vorder- und Rückseite, Hans von Aachen, Prag, um 1600/03



lungen<sup>11</sup>. Zeitgleich und mit deutlichem Bezug zur Münchner Kunstammer verfasste Samuel Quiccheberg mit seinem Traktat »Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi« die erste museumstheoretische Schrift, die Anweisungen zum Sammlungsaufbau und zur Präsentation enthält<sup>12</sup>. Die intensiven Kontakte zwischen München und Florenz wirkten sich auf die Sammlungen der bayerischen Herzöge aus, die maßgeblich vom florentinischen Kunststil geprägt waren. Die Werke Hans von Aachens müssen dort wegen ihrer römisch und venezianisch beeinflussten Farbgebung und Bilddynamik aufgefallen sein<sup>13</sup>.

In Prag schuf von Aachen dem Wunsch des neuen Auftraggebers entsprechend mythologische Szenen und allegorische Darstellungen, wofür exemplarisch das Gemälde mit Venus, Amor und Bacchus stehen kann (*Kat. 478, Abb. 236*). Das auf Alabaster gemalte Porträt Rudolfs II. und die rückseitige Allegorie auf die Türkenkriege zeigen eindrücklich die in Italien erlernte Bearbeitung von »Naturalien« (*Kat. 425, Abb. 237*). Die hochformatig angelegte Vorderseite präsentiert Rudolf II. in Gestalt seines römischen Vorgängers Kaiser Augustus als Triumphator über die Heiden. Auf die natürliche Aderung des Steins nimmt von Aachen in der mehrfigurigen Komposition auf der Rückseite Bezug. Diese ist im Gegensatz zur Vorderseite im Querformat gestaltet, so dass das Werk typische Merkmale eines Kunstammerstückes aufweist: Es musste vom Betrachter sowohl wegen seiner beidseitigen Bemalung als auch der unterschiedlichen Bildausrichtung in die Hand genommen werden.

Den Schweizer Joseph Heintz d. Ä. ernannte Rudolf II. 1591 zum Hofmaler. Bei seinem Gemälde mit Amor und Psyche wird der weibliche Rückenakt effektiv inszeniert (*Kat. 582, Abb. 238*). Er geht wohl auf ein antikes Flachrelief zurück, das im 15. Jahrhundert als Replik unter dem Titel »Bett des Polyklet« bekannt war. Ob Heintz es während seines Italienaufenthalts gesehen hatte oder ob er sich an Raffaels Göttermahl in der Farnesina in Rom anlehnte, ist ungeklärt<sup>14</sup>. Mit den





238 Amors Abschied von Psyche, Joseph Heintz d. Ä., Prag, kurz nach 1603

beiden Eroten am unteren Bildrand greift Heintz eindeutig auf Parmigianinos Bild des bogenschnitzenden Amors zurück, das sich im Besitz Rudolfs II. befand<sup>15</sup>. Derartige Anspielungen oder direkte Motivübernahmen bezeugten in der Kunst um 1600 die Gelehrsamkeit des Künstlers und schmälerten in den Augen der Zeitgenossen keineswegs den Wert der Darstellung. Ganz im Gegenteil: Die »imitatio« und »aemulatio«, das Nachahmen und die nacheifernde Aneignung bedeutender Meisterwerke, waren zwei wichtige Elemente in der frühneuzeitlichen Kunsttheorie<sup>16</sup>. Sie wurden zunächst unter anderem bei Leon Battista Alberti nur in Bezug auf die Antike behandelt, später auf die zeitgenössische Kunst übertragen und als Qualitätsmerkmal verstanden.

### Die Sammlungsvorlieben Rudolfs II.

Die Prager Schule wird zwar oft als Musterbeispiel erotischer Kunst betrachtet, jedoch enthielten die kaiserlichen Sammlungen Gemälde unterschiedlicher Bildgattungen, so auch Landschaftsbilder, Stilleben und Genreszenen. Abgesehen von Allegorien auf die Türkenkriege waren dagegen Darstellungen historischer Ereignisse ebenso selten wie religiöse Themen. Rudolf verehrte zugleich Arbeiten Dürers,



239 *Minerva bei den Musen auf dem Helikon*, Hans Rottenhammer, Venedig, 1603

Pieter Bruegels d. Ä., italienischer Meister wie Leonardo, Michelangelo, Raffael, Parmigianino und Tintoretto sowie die Skulpturen von Giovanni da Bologna und Adrian de Vries. Auf seine Vorliebe für naturwissenschaftliche Phänomene geht die Beschäftigung der so genannten Naturalisten zurück, die für ihn Tier- und Pflanzendarstellungen anfertigten. Den flämischen Hofmaler Roelant Savery schickte Rudolf beispielsweise zur Erstellung präziser Naturstudien in die Alpen<sup>17</sup>. Trotz seiner Kenntnis der italienischen Kunst, die er durch Druckgraphiken erlangte, blieb Savery der niederländischen Tradition treu. Offensichtlich wird dies in seinem Gemälde mit dem Turmbau zu Babel, das bereits vor seiner Prager Zeit entstanden ist und sich thematisch und kompositorisch an Pieter Bruegel d. Ä. anlehnt (*Kat. 480, Abb. 509*).

Als passionierter Kunstsammler zog Rudolf II. nicht nur zahlreiche Künstler an seine Prager Residenz<sup>18</sup>, sondern sandte seine Hofkünstler auch als Agenten nach Italien, wo sie bei Fürsten in seinem Namen Werke erwerben oder diese im Falle der Unveräußerlichkeit kopieren sollten. Im Inventar von 1621 finden sich etliche Einträge von Repliken; unter der Nummer 869 ist beispielsweise »Ein Leeda mit einem schwaan, kopirt nach Coregio vom Joseph Hainzen« verzeichnet<sup>19</sup>. Obwohl Hans Rottenhammer nicht zu den kaiserlichen Hofmalern zählte, war er für Rudolf als Maler und Kunstagent tätig. Das Gemälde mit Minerva bei den Musen auf dem

Helikon ist ein Beispiel für die Vorliebe Rudolfs II. für italienische Kunst. Die Darstellung zeigt die Göttin Minerva, die die Musen auf dem Berg Helikon besucht. Die Szene ist reich an Details und zeigt die Künstlerinnen in verschiedenen Stadien der künstlerischen Arbeit. Die Komposition ist dynamisch und zeigt die Interaktion zwischen Minerva und den Musen. Die Verwendung von hellen Farben und die detaillierte Darstellung der Kleidung und der Landschaft sind charakteristisch für die Prager Schule.





240 *Die Sintflut*,  
Joachim Wtewael,  
Utrecht, um 1590/1600

Helikon entstand gegen Ende von Rottenhammers mehrjährigem Venedigaufenthalt (*Kat.* 581, *Abb.* 239). Deutlich zeigen sich die Einflüsse der venezianischen Malerei, besonders die Tintoretto's. Rottenhammer griff auf ein Thema zurück, das damals zur Spezialität der in Italien tätigen Künstler nordalpiner Herkunft zählte. Nicht nur der Kaiser schätzte und erwarb Rottenhammers Arbeiten, sondern auch viele andere namhafte europäische Sammler.

Fürstliche Sammlungen wuchsen nicht nur durch Ankäufe, sondern auch durch Geschenke. Am Hof war es üblich, dass Gesandte und Besucher diplomatische Geschenke mitbrachten und im Gegenzug ebensolche erhielten<sup>20</sup>. Dabei handelte es sich meist um wertvolle Kunstwerke oder andere sammlungswürdige Objekte, die größtenteils von den Hofwerkstätten angefertigt wurden. Für Künstler bedeutete eine Anstellung am Hof, dass sie »den handwerklichen Bestimmungen und sozialen Zuordnungen der Zünfte entrückt« waren<sup>21</sup>. Trotz dieser Freiheiten zögerten viele, bevor sie dem Ruf nachkamen, da einige Fürsten nicht angemessen oder nur unregelmäßig bezahlten, außerdem war ihnen das Ausführen externer Aufträge oft untersagt. Unter Rudolf II. verbesserte sich das Dasein der Künstler in Prag; sie genossen nicht nur Hoffreiheit, sondern gehörten seinem engsten Gefolge an. Viele erfuhren im Laufe ihrer Tätigkeit die Aufwertung durch ein Wappen oder wurden in den Adelsstand erhoben. Dass gerade Künstlern eine Standeserhöhung zuteil wurde, ist vor dem Hintergrund der Aufnahme der Malerei in den Rang der freien Künste per Majestätsbrief 1595 zu sehen<sup>22</sup>. In Prag war die Malerei somit erstmals nördlich





241 *Susanna im Bade*,  
Cornelis Cornelisz. van  
Haarlem, Haarlem,  
um 1590

der Alpen nicht mehr dem Handwerk zugeordnet. Für Fürsten wurde es nunmehr schicklich, sich den Schönen Künsten zuzuwenden und sich als Laien künstlerisch zu betätigen. Gefordert wird dies in Baldassare Castigliones Buch »Der Hofmann«, das 1528 erschienen ist und aufgrund großer Nachfrage mehrfach nachgedruckt und in viele Sprachen übersetzt wurde. Als Handbuch höfischer Etikette beeinflusste es maßgeblich die Erziehung, Bildungslehre und Verfeinerung der Sitten adliger und bürgerlicher Kreise. Bei Castiglione heißt es, dass die eigene künstlerische Tätigkeit ein wesentlicher Bestandteil des Lebens eines geistig gebildeten und tugendhaften Menschen sei<sup>23</sup>. Demgemäß betätigten sich etwa Rudolf II. und August von Sachsen an der Drechselbank; Letzterer erlangte darin sogar große Meisterschaft<sup>24</sup>. Des weiteren gehörte für Castiglione die Kunstpflege zum Wettstreit unter den Fürsten; schließlich ließen sich damit Internationalität und Weltläufigkeit zum Ausdruck bringen. Andere Herr-

scher eiferten in diesem Bestreben dem kaiserlichen Vorbild nach und konnten durch die politische Dimension der »representatio« ihr Ansehen steigern<sup>25</sup>.

### Internationalisierung der Kunst

Die in Prag entstandenen künstlerischen Inventionen wurden durch Zeichnungen, Kopien (*Kat.* 479) und Kupferstiche in ganz Europa bekannt. Karel van Mander hatte aus den gemeinsamen römischen Jahren mit Spranger dessen Zeichnungen in seine Heimatstadt Haarlem mitgenommen. Dort fertigte Hendrick Goltzius Stiche nach ihnen an und half damit, den so genannten Knollenstil mit seiner charakteristischen Betonung einzelner Muskelpartien zu verbreiten<sup>26</sup>. In Haarlem und Utrecht erreichte der internationale Manierismus mit den Werken von Cornelis Cornelisz., Abraham Bloemaert und Joachim Wtewael eine späte Blüte. Von Letzterem stammt das Bild der Sintflut, das nicht auf das biblische, sondern das mythologische Geschehen nach Ovids Metamorphosen Bezug nimmt (*Kat.* 578, *Abb.* 240). Diese im niederländischen Manierismus beliebte Darstellung diente Wtewael zur Erprobung extremer Posen, wobei die Aktdarstellungen in Volumen und Robustheit an Michelangelo erinnern. Das Sujet scheint nurmehr Vorwand zur Demonstration von Virtuosität. Die psychisch gesteigerte Emotionalität spiegelt sich in der artifiziellen Bildfindung.

Manieristische Stilmittel wurden auch für biblische Szenen eingesetzt. Bei Cornelis Susanna wird der fast nackte, verdrehte Körper der Gepeinigten dem Betrachter unverhohlen präsentiert (*Kat.* 577, *Abb.* 241). Durch die gierigen Blicke der Greise

und die gekünstelte Haltung Susannas macht der Maler den Betrachter zum Komplizen der geplanten schändlichen Tat. Beide niederländischen Beispiele offenbaren eine noch ausdrucksvollere Gestaltungsweise im Vergleich zu den Prager Werken: Die Figuren sind stärker in sich gedreht und angespannt, die Farbigkeit nimmt kaum noch Bezug auf die Natur, insgesamt lässt sich eine Künstlichkeit in der Ausführung bis zur äußersten Grenze des anatomisch Möglichen konstatieren<sup>27</sup>.

Wie auch die beiden letztgenannten Gemälde verdeutlichen, besaß die Kunst um 1600 eine Tendenz zur Internationalisierung. Der Austausch künstlerischer Errungenschaften erfolgte sowohl von Süden nach Norden als auch gegenläufig<sup>28</sup>. Intensiviert wurden diese Wechselwirkungen durch ausländische Künstler, die in den Werkstätten heimischer Meister tätig waren. Ein herausragendes Beispiel für den internationalen Stil ist Frederick Valckenborchs Durchzug durch das Rote Meer (*Kat. 580, Abb. 242*). Der aus Antwerpen stammende Maler war 1585 aus politischen wie religiösen Gründen mit seiner Familie nach Frankfurt am Main geflohen. Von dort ging er gemeinsam mit seinem Bruder Gillis für mehrere Jahre nach Italien und war bereits vor Rubens Hofmaler der Gonzaga in Mantua. Das großformatige biblische Historienbild ist wohl nach seiner Rückkehr aus Italien entstanden und zeigt eindrücklich sein malerisches Können. Die anspruchsvolle Massenszene ist wirkungsvoll in eine Landschaft eingebettet, wobei der Künstler die Ideale der italienischen Figurendarstellung mit denen der niederländischen Landschaftsmalerei geistreich kombinierte.

Auch zu einem späteren Zeitpunkt, als sich der Stil des Barock in Europa durchgesetzt hatte, blieb die Internationalisierung ein wichtiges Merkmal der Kunst. Im Hauptwerk des deutschen Malers Johann Liss mit der Darstellung des verlorenen Sohns bei den Dirnen verschmelzen nördliche und südliche Stilelemente (*Kat. 584,*

*242 Durchzug durch das Rote Meer, Frederick Valckenborch, Frankfurt am Main, 1597*







243 *Der verlorene Sohn bei den Dirnen, Johann Liss, Rom, um 1622/23*

Abb. 243). Das in Rom entstandene Gemälde erzählt ein biblisches Gleichnis, das auch in der Druckgraphik sehr beliebt war. Auf dem großformatigen Bild sitzt der verlorene Sohn inmitten einer ausgelassenen Gesellschaft und gießt Wein in ein Glas. Seine Gefährten, die sich Wein und Weib hingeben, verkörpern wohl die fünf, durch den Genuss betäubten Sinne. Liss nahm ein in der holländischen Genremalerei weit verbreitetes Thema auf. Das Gelage gemahnt an heiter derbe Bauernszenen des Nordens, entspricht im Typus aber dem römischen Soldatenbild der Caravaggio-Nachfolge. An Caravaggio erinnert zudem die Lichtführung mit der schlaglichtartigen Beleuchtung. Als neu und provokant kann die lebensgroße Ausführung der zwielichtigen Szene in realistischer Manier angesehen werden.

Fürstenhöfe waren die Zentren der Kunst, der Wissenschaften und des Sammelns. Gleichwohl gab es in Europa um 1600 noch andere Kunstzentren mit internationaler Ausstrahlung. In Augsburg und Nürnberg entstanden herausragende Werke der Goldschmiedekunst (*Kat. 518, Abb. 527*), in Brüssel Tapissereien, in der Schweiz Glasmalereien (*Kat. 622, Abb. 244*), in Augsburg Kabinettschränke (*Kat. 660, Abb. 164*), in Mailand geschnittene Halbedelsteingefäße, in Florenz die mosaikartigen Arbeiten in Pietra dura (*Kat. 448, Abb. 500*). Die an den genannten Orten gefertigten Erzeugnisse zählten zu den Besten ihres Fachs und zeichnen sich durch konstant hohe Qualität aus. Weit über die Landesgrenzen hinweg genossen diese Produkte großes Ansehen, sodass nicht nur Fürsten und Adlige, sondern auch



wohlhabende Bürger und Patrizier die statusträchtigen Luxusobjekte besitzen wollten. So arbeitete der Schweizer Glasmaler Christoph Murer sowohl im Auftrag des Nürnberger Rates als auch für Patrizierfamilien. Für Ersteren fertigte er Glasscheiben für das Rathaus und für den Nürnberger Georg Gundelfinger ein Allianzwappen (*Kat. 622, Abb. 244*).

Während des Dreißigjährigen Krieges kam die künstlerische Produktion, die Förderung der Wissenschaften und das intensive höfische Mäzenatentum im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation fast vollständig zum Erliegen. Zusätzlich zu dem kriegsbedingten Leid führte die Etablierung des kopernikanischen Weltbildes mit seiner Verbannung der Erde aus dem Mittelpunkt des Universums zu Verunsicherung. Den Kunstkammern als Spiegel der Welt mit ihrer Mikrokosmos-Makrokosmos-Analogie wurde die Grundlage entzogen. Durch die Entdeckungen und die Ausdifferenzierung der Wissenschaften im 17. Jahrhundert kamen Zweifel auf, ob sich die Welt allein durch das vorhandene Wissen beherrschen und darstellen ließe. An den aktuellen Erkenntnissen scheiterten die Erneuerungsversuche der Kunstkammeridee, und allmählich setzten sich analog zu den eigenständigen Disziplinen und Gattungen Spezialsammlungen wie Gemäldegalerien, Schatzkammern und Antikensammlungen durch<sup>29</sup>. Zeitgleich führten politische, geistige und religiöse Veränderungen einen Geschmackswandel herbei: Die barocke Formensprache verdrängte den nicht länger als zeitgemäß erachteten Manierismus. Naturnähe und räumliche Illusion lösten die gesuchte Künstlichkeit ab. Ein herausragendes Beispiel barocker Bildhauerkunst ist die Marmorfigur des Paris von Gabriel Grupello, dem späteren Hofstatuarius des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz in Düsseldorf (*Kat. 600, Abb. 245*). Der Körper des Jünglings besticht durch seine elegant harmonische Durchbildung und offenbart in seiner Gestaltung die Auseinandersetzung mit der Antike. Grupello, der nie in Italien gewesen war, kannte die wesentlichen antiken Schöpfungen durch Repliken, die seit Mitte des 17. Jahrhunderts nördlich der Alpen Verbreitung gefunden hatten. Mit seinem Paris rezipierte er keinen geringeren als den Antinous vom Belvedere und näherte sich so der Schönheit der klassischen Kunst an. Derartige Werke waren fester Bestandteil höfischer Barocksammlungen und dienten nicht nur der prunkvollen Ausstattung, sondern auch der Repräsentation. Somit spiegelten die Kunstsammlungen des 17. Jahrhunderts – wie auch die Kunstkammern um 1600 – die Gelehrsamkeit und die ihrem Rang gemäße Machtfülle ihrer Besitzer.

244 Wappenscheibe des Nürnberger Ehepaars Georg Gundelfinger und Maria Magdalena Eber, wohl Christoph Murer, Zürich, 1597



245 Paris, Gabriel Grupello,  
Brüssel, um 1691/92



**ANMERKUNGEN:** – 1 Zu Rudolfs Sammlungstätigkeit vgl. Ausst. Kat. Wien/Essen 1988. – DaCosta Kaufmann 1988. – Fučíková/Bradburne 1997. – 2 Pochat 1986, S. 296. – 3 Die italienischen Fürstensamm- lungen waren von der Antikenbegeisterung des Humanismus geprägt, weshalb antike Werke einen besonderen Stellenwert einnahmen; Ausst. Kat. Braunschweig 2000, S. 12. – 4 Vgl. u. a. Ausst. Kat. Braunschweig 2000, S. 9. – Schramm/Schwarte/Lazardzig 2003, S. 206. – 5 Bauer/Haupt 1976, S. XVI, XXIX. – 6 Vgl. u. a. Impey 1985, S. 47. – DaCosta Kaufmann 1988, S. 16. – 7 Habsburg 1997, S. 97. – 8 Arasse/Tönnemann 1997, S. 423.

– 9 DaCosta Kaufmann 1988, S. 31. – 10 Pochat 1986, S. 268, 298. – Ausst. Kat. Wien 1987, S. 179. – 11 Sauerländer 2008, Bd. 3. – 12 Minges 1998. – Roth 2000. – 13 Jacoby 2000, S. 26. – 14 Vgl. Zimmer 1970, S. 113. – Ausst. Kat. Carouge/Zürich 1994, S. 24. – 15 Zimmer 1971, S. 91. – Rudolf II. erwarb das Werk Parmigianinos 1603. – 16 Vgl. u. a. Zimmer 1970, S. 115. – Ausst. Kat. München 2005, S. 63. – 17 Ausst. Kat. Wien/Essen 1988, Bd. 1, S. 311. – DaCosta Kaufmann 1988, S. 18. – 18 Warnke 1985, S. 264. – 19 Zimmermann 1905, S. XXXIX. – 20 Minges 1998, S. 173. – 21 Warnke 1985, S. 10. – 22 Vgl. u. a. Ausst. Kat. Wien/Essen 1988, Bd. 1, S. 22. – Hausenblasova 2002, S. 98. – Auch die drei führenden Figurenmaler in Prag – Spranger, von Aachen und Heintz – wurden vom Kaiser geadelt; vgl. Warnke 1985, S. 219. – 23 Castiglione 1960, S. XLII. – 24 Vgl. u. a. Grote 1994, S. 74. – Ausst. Kat. Hamburg/New York/Rom 2004, S. 65. – Marx 2005, S. 56–57. – Der Dresdener Christian Wecker richtete auf Wunsch Augusts von Sachsen auf dem Hradschin eine Drechselbank für den Kaiser ein. – 25 Ausst. Kat. Braunschweig/Prag 1998, S. 11. – 26 Zu van Manders Romaufenthalt 1574–1576 vgl. Ausst. Kat. Brüssel/Rom 1995, S. 32. – Fučíková/Bradburne 1997, S. 20. – 27 Arasse/Tönnemann 1997, S. 397. – 28 Ausst. Kat. Venedig 1999, S. 19. – 29 Ausst. Kat. Braunschweig 2000, S. 17.





## Kunst für den Markt: Innovation und Spezialisierung im 17. Jahrhundert

**M**it der Entstehung des freien Kunstmarktes in der Frühen Neuzeit wurden die Produktions- und Rezeptionsbedingungen künstlerischer Erzeugnisse neu definiert. Die Künstler waren nicht mehr in gleichem Maße von Auftraggebern abhängig wie zuvor und ihre Werke breiteren Käuferschichten zugänglich. Besonders in den europäischen Wirtschaftszentren florierte der Handel mit Kunst und anderen Luxusgütern, wobei im 16. Jahrhundert nördlich der Alpen Antwerpen die bedeutendste Rolle spielte<sup>1</sup>. Konjunktur und künstlerisches Klima der Stadt begünstigten die Entfaltung der neuen Bildgattungen Landschaft, Stilleben und Genre.

### Der niederländische Markt für Bilder

Als im 17. Jahrhundert die nördlichen Niederlande zur führenden See- und Handelsmacht Europas aufstiegen, erreichte die Produktion von Gemälden für den freien Markt einen ungeahnten Höhepunkt: Kein anderes Land konnte es mit Blick auf Anzahl, Vielfalt und Qualität der Werke mit der Vereinigten Republik aufnehmen, wo Schätzungen zufolge im Zeitraum zwischen 1600 und 1700 mehr als fünf Millionen Bilder geschaffen wurden<sup>2</sup>. Mit Erstaunen berichten Zeitgenossen wie der Engländer Peter Mundy, der sich 1640 in Holland aufhielt, dass selbst einfache Handwerker ihre Häuser mit Gemälden dekorierten<sup>3</sup>: »Alle streben danach, ihre Häuser mit teuren Stücken zu schmücken, vor allem den äußeren Raum zur Straße hin, Fleischer und Bäcker [...], ja, häufig auch Schmiede, Schuster etc. haben einige Gemälde [...] neben ihrem Schmiedefeuer oder in ihrem Laden.« Selbst wenn hier Übertreibung im Spiel sein sollte, belegen zeitgenössische Inventare und Nachlassverzeichnisse den ungewöhnlich reichen Bildbesitz niederländischer Bürger<sup>4</sup>. In Delft beispielsweise sind in den 1640er Jahren in etwa zwei Dritteln aller Haushalte durchschnittlich elf Gemälde nachweisbar.

Das explosionsartige Wachstum des Kunstmarktes erklärt sich aus der gestiegenen Nachfrage seitens bürgerlicher Käufer nach Gemälden handlichen Formats sowie der erhöhten Produktivität der Maler<sup>5</sup>. Der wirtschaftliche Aufschwung schuf die Voraussetzung dafür, dass sich größere Teile der Bevölkerung als jemals zuvor Bilder und andere Luxusgüter leisten konnten. Gleichzeitig sorgten eine überproportional hohe Zahl aktiver Maler sowie die Überschwemmung des Marktes mit

<sup>246</sup> Überfall auf einen Wagentransport, *Esaias van de Velde*, Den Haag, 1626

preisgünstigen Gemälden aus Antwerpen zu Beginn des Jahrhunderts für ein außerordentlich umfangreiches Angebot. Die hieraus resultierende Stimulierung des Wettbewerbs führte zu einer immer stärkeren Spezialisierung der Künstler sowie zur Entwicklung neuer Produktions- und Verkaufstechniken. Die damit verbundene Reduzierung der Herstellungs- und Vertriebskosten hatte die Senkung der Gemäldepreise zur Folge. Einen wichtigen Anteil an dem Prozess hatten Künstler, die aus religiösen und ökonomischen Gründen aus den südlichen in die nördlichen Niederlande emigriert waren<sup>6</sup>. Ihnen verdanken sich auch die Etablierung und Ausdifferenzierung der profanen Bildgattungen in Holland, wo die Bedingungen für diese Entwicklung besonders günstig waren. Im Zuge der Reformation war die Kirche als einer der wichtigsten Auftraggeber der Künstler weggefallen, da der vorherrschende Calvinismus sakralen Bildschmuck ablehnte. Mit den neuen Bildgattungen fanden die Künstler ein alternatives Betätigungsfeld, das ein von kirchlichen Aufträgen unabhängiges Einkommen sicherte. Der Verkauf der Werke erfolgte nicht nur im Atelier oder Laden der Künstler, sondern auch über Kunsthändler, auf Jahrmärkten, Auktionen und sogar bei Lotterien<sup>7</sup>.

### Innovationen in der Landschaftsmalerei

Besonders deutlich zeigen sich die Neuerungen auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei<sup>8</sup>. Zu den Wegbereitern der heute als spezifisch »holländisch« geltenden Landschaft gehört der als Kind einer flämischen Künstler- und Immigrantenfamilie in Amsterdam geborene Esaias van de Velde. Seine Landschaft mit dem Überfall auf einen Wagentransport von 1626 vereint Elemente, die charakteristisch für die bahnbrechend neue Landschaftsauffassung sind (*Kat. 586, Abb. 246*): Statt einer manieristischen Phantasie- und Überschaulandschaft gibt der Maler die heimatliche Umgebung mit niedrigem Horizont und weitem Himmel wieder. Der Raum wird als Kontinuum begriffen und durch den in die Tiefe führenden Weg erschlossen, wobei die Bäume im Vordergrund als Repoussoir dienen. Während in der älteren, flämisch geprägten Landschaftsmalerei Vorder-, Mittel- und Hintergrund stets durch eine Abfolge von Braun-, Grün- und Blautönen voneinander geschieden sind (*Kat. 580, Abb. 242*), erzeugt van de Velde einen einheitlicheren Farbklang und eine natürliche Lichtstimmung. Als wegweisend erwies sich zudem die flotte, zeitsparende Maltechnik in dünnem Farbauftrag<sup>9</sup>. Der farbige Malgrund schimmert durch die zarten oberen Farbschichten hindurch und trägt so als verbindender Grundton zur Bildwirkung bei. Künstler wie van de Velde Schüler Jan van Goyen entwickelten diese Technik in ihren äußerst schnell gemalten, tonalen Landschaften weiter. In der Flüchtigkeit der Ausführung mit drastischer Reduktion der Farbigkeit bestand eine stilistische Innovation, die handfeste ökonomische Vorteile bot: Die Rationalisierung und Beschleunigung des Arbeitsprozesses senkte zum einen die Preise der Werke und steigerte zum anderen die Produktivität der Maler, die dadurch konkurrenzfähiger wurden.





247 *Landschaft mit Waldweiher, Johann König, Augsburg, um 1620*

Zu den vielen weiteren Typen des Landschaftsbildes zählen die koloristisch reichen, den Betrachter durch ihr Pathos einnehmenden Werke Jacob van Ruisdaels, dem um die Jahrhundertmitte führenden Landschaftsspezialisten Haarlems<sup>10</sup>. Mit dem Fokus auf eine Baumgruppe, der Öffnung des Blicks in die Ferne, dem Spiel von Licht und Schatten und dem durch Wolkenformationen belebten Himmel schließt die um 1650 in seinem Umkreis entstandene Landschaft mit Windmühlen unmittelbar an Ruisdael an (*Kat.* 563, *Abb.* 542). Eine andere Richtung vertraten die so genannten Italianisanten, die wie Jan Both – meist inspiriert durch längere Italienaufenthalte – lichtdurchflutete südliche Landschaften schufen und damit Gedanken an ein ideales Arkadien wachriefen (*Kat.* 588, *Abb.* 547)<sup>11</sup>.

Die holländischen und flämischen Maler waren europaweit berühmt für ihre Landschaften und wirkten auf viele Künstler vorbildlich (*Kat.* 546, *Abb.* 535). Johann Königs phantasievolle, von exotischen Vögeln und anderen Tieren bevölkerte Landschaft mit Waldweiher zeichnet sich zwar durch ihren eigenständigen Charakter aus (*Kat.* 527, *Abb.* 247). Doch ist auch dieses Bild letztlich der niederländischen Tradition verpflichtet, da sich die Waldlandschaft um 1600 im Kreis flämischer Meister wie

Gillis van Coninxloo und Jan Brueghel d. Ä. zu einem eigenen Genre entwickelt hatte<sup>12</sup>. Besonders eng knüpft König allerdings an die feinteiligen Landschaften des aus Frankfurt am Main stammenden Adam Elsheimer an, den er wohl 1610 in Rom kennengelernt hatte<sup>13</sup>. Bemerkenswert ist, dass der Augsburger Maler im Unterschied zu Elsheimer auf jegliche figürliche Staffage und damit auch auf einen biblischen oder mythologischen Gehalt des Bildes verzichtete.

Holländische Landschaftsgemälde waren nicht nur aufgrund ihrer malerischen Virtuosität und als pittoreske Sujets beliebt. Vielmehr konnten Darstellungen der heimischen Umwelt als Projektionsfläche patriotischer Gefühle und Ausdruck nationaler Identität dienen<sup>14</sup>. Die Werke spiegelten den Stolz auf das eigene Land, das die Niederländer in harten Kämpfen von spanischer Fremdherrschaft befreit und durch entbehrungsreiche Trockenlegung der Binnengewässer dem Meer abgetrotzt hatten. Außerdem galten ländliche Gegenden der Stadtbevölkerung als idyllischer Erholungsraum<sup>15</sup>. Die Bilder vergegenwärtigten den bürgerlichen Käufern Plätze in der Natur als verlockende Ausflugsziele, die als Ausgleich zum anstrengenden Leben in den Städten aufgesucht wurden. Schließlich verknüpfte man Landschaften auch mit religiösen oder moralisierenden Bedeutungen. So spielte etwa die Vorstellung, dass der Betrachter im gemalten Abbild der Natur die Schönheit der Schöpfung Gottes gewahr werde, eine Rolle bei der Rezeption der Werke.



248 Stilleben mit Obst und Backwerk, Georg Flegel, Frankfurt am Main, um 1615

### Stilleben und die Vergänglichkeit alles Irdischen

Stilleben erfreuten sich beim bürgerlichen Publikum ähnlicher Beliebtheit wie Landschaften. Viele der Gemälde stellen kostbare Objekte zur Schau, die auf den Wohlstand der Eigentümer verweisen<sup>16</sup>. In einem frühen Stilleben der deutschen Malerei von ca. 1615 breitet Georg Flegel teure Leckereien wie Zuckerwerk, Gebäck, frische und kandierte Früchte vor den Augen des Betrachters aus (*Kat.* 526, *Abb.* 248). Unterstrichen wird die Exklusivität des Dargestellten noch durch den als sehr selten geltenden Papagei.

Die verschiedenen Formen des Stillebens entwickelten sich zuerst in den Niederlanden und reichen vom Mahlzeiten- und Prunkstilleben über Blumenstücke bis hin zu Bücher-, Jagd- oder Fischstilleben, wobei die dargestellten Gegenstände häufig eine symbolische Bedeutung besaßen. Zu den innovativsten Spezialisten des Genres gehörte Pieter Claesz., dessen Vanitas-Stilleben mit Selbstbildnis seine Fähigkeit zur genauen Naturnachahmung eindrucksvoll unter Beweis stellt (*Kat.* 558, *Abb.* 249). Indem Claesz. sich selbst – gespiegelt in der Glaskugel – beim Malen des Stillebens zeigt, demonstriert er höchstes künstlerisches Können und suggeriert zugleich, dass es sich bei der Darstellung um eine absolut getreue Wiedergabe der Realität handelt<sup>17</sup>. Die Spiegelung verweist in ihrer Flüchtigkeit ebenso wie die übrigen Bild-





249 Vanitas-Stilleben mit Selbstbildnis, Pieter Claesz., Haarlem, um 1628

gegenstände auf das Vergehen der Zeit und die Endlichkeit des Lebens. Doch erlaubt das Gemälde auch die Lesart, dass der Maler die Vergänglichkeit durch sein Werk überwindet und seinen Ruhm über den Tod hinaus sichert.

Der in vielen Stillleben nur angedeutete Vanitas-Gedanke wurde in Allegorien wie der Darstellung eines nackten Knaben oder Putto, der mit einem Röhrchen Seifenblasen bildet, zum zentralen Bildinhalt. Das Motiv des Knäbleins nimmt Bezug auf das antike Sprichwort »Homo Bulla« (Der Mensch ist wie eine Blase), das der Humanist Erasmus von Rotterdam in seiner 1508 in Venedig erschienenen Sprichwörter-sammlung »Adagiorum Chiliades Tres« aufgegriffen hatte. In der Malerei wurde der Sinnspruch zuerst um 1525/30 von dem Kölner Meister Bartholomäus Bruyn d. Ä. als Knabe mit Seifenblase umgesetzt (Kat. 525, Abb. 250). Die Allegorie war neben dem verwandten Motiv eines Putto mit Totenschädel (Kat. 542, Abb. 534) auch im 17. und 18. Jahrhundert in den unterschiedlichsten Medien verbreitet (Kat. 535, Abb. 532).

250 Homo bulla, Bartholomäus Bruyn d. Ä., Köln, um 1525/30

Die genannten Werke erinnerten den Betrachter an die eigene Sterblichkeit, vergegenwärtigten die Nutzlosigkeit eitlen Strebens nach Reichtum, Macht, Ruhm, Wissen und Vergnügen und stellten damit christliche und humanistische Werte in den Vordergrund. Im Unterschied zu dieser allgemein mahnenden Funktion konnte das Vanitas-Thema auch mit der Erinnerung an eine bestimmte Person verknüpft sein. Dem Gedenken Verstorbener dienten etwa so genannte Tischsargel wie der Miniatursarg von 1681, der eine als Leichnam gezeigte weibliche Figur in Grabkleidung birgt (Kat. 537, Abb. 251). Der auf dem Sargdeckel dargestellte







251 Miniatursarg mit Frauenfigur in Grabkleidung, süddeutsch (?), 1681

gekreuzigte Christus verbindet das Andenken an die Tote mit der Hoffnung auf Erlösung. Dieser Hoffnung verleihen auch viele Bildnismedaillen auf den Tod einer Person Ausdruck (Kat. 540, Abb. 533). Eine Medaille auf den schwedischen König Gustav Adolf (Kat. 543, Abb. 252) gibt den toten Herrscher aufgebahrt wieder, während seine Seele in Gestalt eines Kindes gen Himmel schwebt. Die Rückseite präsentiert den König halb skelettiert auf einem Triumphwagen sitzend und illustriert damit die lateinische Inschrift »et vita et morte triumpho« (Im Leben und im Tod triumphiere ich).

### Genrebilder: Bauern und Bürger

Wie Landschaften und Stillleben wurden auch Genrebilder erst in der Frühen Neuzeit zu einer selbständigen Gattung der Malerei<sup>18</sup>. Die Akteure sind anonyme, mit alltäglichen Verrichtungen beschäftigte Figuren. Ein wichtiges Qualitätskriterium der Genremalerei bestand in der glaubwürdigen und lebensechten Vergegenwärtigung des Dargestellten. Dies bedeutet jedoch nicht, dass es sich bei den Bildern um authentische Dokumentationen von Alltag und Realität handelt. Vielmehr folgten die Künstler einem relativ fest umrissenen Themen- und Motivrepertoire sowie bestimmten Darstellungsnormen und -konventionen, die in der ikonographischen Tradition wurzelten.

Grundsätzlich kann zwischen »niederem« bäuerlichen und »hohem« bürgerlichen Genre unterschieden werden. Thema des niederen Genres ist zumeist das triebhafte, zügellose und törichte Verhalten zechender, rauchender, sich prügelnder oder Karten spielender Bauern und einfacher Soldaten. Der zeitgenössischen Charakterlehre zufolge spiegeln sich Dummheit und Aggressivität der Figuren in ihrem hässlichen und verwahrlosten Äußeren. Die Werke des 17. Jahrhunderts schließen an die von Pieter Bruegel d. Ä. im 16. Jahrhundert begründete und von seinen Söhnen fortgesetzte Tradition der Bauernsatire an (Kat. 545, Abb. 184). Wie Benjamin Gerritsz. Cuypp in seinem Gemälde der Soldaten beim Würfelspiel bevorzugten die Maler eine



252 Gustav Adolf von Schweden, auf seinen Tod, Vorder- und Rückseite, Sebastian Dadler, Dresden, dat. 1632, 1634



253 Soldaten beim Würfelspiel, Benjamin Gerritsz. Cuyp, Dordrecht, um 1635/40

auf Brauntöne reduzierte Farbpalette und bedienten sich häufig einer skizzenhaft freien oder rauen Malweise, die als angemessen für das niedere Sujet betrachtet wurde (*Kat. 561, Abb. 253*)<sup>19</sup>. Neben der Belustigung des Betrachters zielten die Bilder auf eine belehrende beziehungsweise warnende Wirkung, indem sie Beispiele für verwerfliches und lasterhaftes Verhalten gaben.

Die Protagonisten des »hohen« Genres, das sich in der zweiten Jahrhunderthälfte besonders entfaltete, entstammen der wohlhabenden städtischen Bürgerschaft. Verbreitete Sujets waren fröhliche, oft musizierende Gesellschaften im Interieur, galante Konversationen, Briefe lesende oder schreibende junge Frauen, mit häuslichen Tätigkeiten beschäftigte Bedienstete sowie Familienszenen oder Arztbesuche. Auch diese Werke boten die Möglichkeit einer moralisierenden Deutung mit didaktischer Stoßrichtung. Sie spiegelten und bestätigten geltende bürgerliche und christliche Wertvorstellungen und trugen so zur Identifikation mit der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung bei. Pieter de Hoochs Gesellschaftsstück etwa thematisiert den unschicklichen Flirt einer jungen Frau mit einem Offizier (*Kat. 564, Abb. 254*). Als tugendhaftes Gegenbild zum Geschehen im Vordergrund positioniert der Maler eine fleißig mit Handarbeiten beschäftigte Magd im hinteren Zimmer. Neben Johannes Vermeer zählt de Hooch zu den bedeutendsten Vertretern der so genannten Delfter Schule, deren Spezialität in der Darstellung lichtdurchfluteter, perspektivisch durchkomponierter Interieurs bestand. Im Unterschied zu Gemälden des bäuerlichen Genres zeichnet sich de Hoochs Gesellschaftsstück durch ein deutlich reicheres Kolorit und eine sorgfältigere Ausführung aus. Die Darstellung der geprägten Goldledertapete vermittelt einen realitätsnahen Eindruck der exklusiven Wohnkultur niederländischer Bürger<sup>20</sup>.



## Historien – »der höchste und vornehmste Rang der Malerei«

Aus Sicht der zeitgenössischen Kunsttheoretiker und Kunstkenner nahm die Historienmalerei den höchsten Rang unter den Bildgattungen ein, da sie beispielhafte Handlungen herausragender Persönlichkeiten und Helden vor Augen führte<sup>21</sup>. Ihr Gegenstand waren bedeutende Ereignisse aus der Vergangenheit, der biblischen Geschichte oder Mythologie. Auch beim breiten Publikum erfreuten sich Historien großer Wertschätzung, wie ihre Präsenz in bürgerlichen Haushalten und Sammlungen sowie im Besitz von Kunsthändlern belegt<sup>22</sup>.

Historienmaler galten als universal begabt, da sie in der Lage sein mussten, neben der menschlichen Figur auch alle anderen Gegenstände und Phänome der sichtbaren Welt wiederzugeben. Außerdem war man der Auffassung, dass ihre Tätigkeit ein hohes Maß an Erfindungsgabe und das Vermögen erforderte, sich in die handelnden Figuren hineinzusetzen. Als einer der wichtigsten deutschen Historienmaler des 17. Jahrhunderts ist Johann Heinrich Schöpfung zu nennen, von dem sich drei Werke im Germanischen Nationalmuseum befinden (*Kat.* 550, 591, *Abb.* 536, 537, 548). Zu höchster Meisterschaft als Maler von Historien brachte es Rembrandt. Die Darstellung des Apostels Paulus gibt nicht nur ein exzellentes Beispiel für Rembrandts virtuosen Umgang mit der Farbmaterie und die dramaturgische Zuspitzung



254 Gesellschaftsstück,  
Pieter de Hooch,  
Amsterdam, um 1663/65



der Beleuchtung, sondern veranschaulicht auch das Gespür des Meisters für die psychologische Durchdringung der menschlichen Figur (*Kat. 560, Abb. 255*). Er zeigt den um das Wohl seiner Gemeinden besorgten Paulus in tiefes Nachdenken versunken. Die überzeugende Wiedergabe von Gemütsregungen gehörte zu den zentralen Aufgaben der Historienmalerei, da darin die Möglichkeit gesehen wurde, den Betrachter zum Miterleben und zur Rührung und so zur Nachahmung der Vorbilder zu animieren. In der erzieherischen Zielsetzung besteht eine Gemeinsamkeit mit der Genremalerei, allerdings auf einer von den Zeitgenossen als höher bewerteten Stufe.

Die Kunst Rembrandts fand zahlreiche Nachfolger, die sich darum bemühten, seinen unverwechselbaren Stil zu imitieren. Der aus Königsberg stammende Michael Lukas Leopold Willmann etwa ging Ende der 1640er Jahre nach Amsterdam und ließ sich von Rembrandt inspirieren, wie Malweise, reduzierte Farbigkeit und starke Helldunkelkontraste des Gemäldes von Susanna und den beiden Alten eindrücklich bezeugen (*Kat. 551, Abb. 538*). Das Bild ist nicht nur ein Beispiel für die Wirkmächtigkeit rembrandtscher Vorbilder, sondern auch für die zunehmende Internationalisierung der Kunst im 17. Jahrhundert.



255 *Der Apostel Paulus im Nachdenken, Rembrandt Harmensz. van Rijn, Leiden, um 1629/30*

### Dekoration und Ausstattung bürgerlicher Häuser

Die steigende Beliebtheit der neuen Gattungen Landschaft, Stilleben und Genre ist nicht zuletzt deshalb beachtlich, weil ihnen in der zeitgenössischen Kunsttheorie ein weitaus geringerer Wert beigemessen wurde als Historienbildern. Den Malern der »niederen Themen« wurde vorgeworfen, dass ihre Arbeit auf sklavischer Naturnachahmung basiere und keine Erfindungsgabe erfordere. An der zunehmenden Verbreitung der Werke als Dekorationsstücke bürgerlicher Häuser änderte diese Einschätzung jedoch nichts<sup>23</sup>. Die reiche Ausstattung der öffentlichen Räume eines Hauses mit Gemälden und anderen kostbaren Gegenständen entsprach dem Repräsentationsbedürfnis der Bewohner.

Die auf vielen Stilleben dargestellten wertvollen Gefäße, Goldpokale, Porzellanteller, Silbermesser und Gläser dienten nicht nur als Requisiten der Malerei, sondern fanden auch im realen Leben als prestigeträchtige Einrichtungsstücke Aufstellung im Haus, wobei teure Produkte aus dem Ausland besonders hoch im Kurs standen<sup>24</sup>. Die weltweiten Handelsbeziehungen der Niederländer ermöglichten den Import von Luxusgütern wie Glas aus Venedig (*Kat. 567*) und Porzellan aus China, Japan und dem Orient (*vgl. Kat. 571, Abb. 544*). Beides wurde früh im eigenen Land imitiert: In das letzte Viertel des 16. Jahrhunderts fällt die Gründung der ersten nordniederländischen Glashütten, in denen man Gläser »à la façon de Venise« fertigte



256 Flügelglas, wohl Niederlande à la façon de Venise, Ende 16. / Anfang 17. Jh.

257 Teller mit Blumen- und Pflanzendekor, Delft, um 1750

(Kat. 568, Abb. 256). Etwas später, im frühen 17. Jahrhundert, entwickelte man in Delft ein Verfahren zur Herstellung von Fayence, die dem asiatischen Porzellan zum Verwechseln ähnlich sieht (Kat. 572, Abb. 257). Neben solch prunkvollem Tischgerät gehörten auch feine, oft Wappen verzierte Tafeldamaste (Kat. 576, Abb. 545), Kissen, Decken und Teppiche zum geläufigen Instrumentarium privater Repräsentation.

Das figürliche Repertoire der Genre- und Historienmalerei wurde vielfach zur Verzierung und Aufwertung von Gefäßen und Behältnissen genutzt. So beklebte man beispielsweise Spanschachteln mit handkolorierten Holzschnitten, die mythologische oder biblische Geschichten, Genre- und Jagdszenen zeigen (Kat. 554, Abb. 539). Auch Futterale zur Aufbewahrung kostbarer Gläser oder Pokale fungierten als Bildträger. Wie die Büchse mit Ansicht des Herrnsitzes Henfenfeld wurden sie häufig mit einem individuell auf die Auftraggeber oder Stifter abgestimmten Bildprogramm versehen (Kat. 555, Abb. 258). Auf dem Futteral ist ein szenenreiches Fest im Garten von Schloss Henfenfeld, des Landsitzes der Nürnberger Patrizierfamilie Pfinzing, dargestellt. Die Rückseite ist mit zum Teil pikanten Szenen aus dem häuslich-privaten Leben geschmückt. Das Futteral barg einst einen als so genannten »Willkomm« gestifteten gläsernen Pokal, den die Gäste der Pfinzings beim Eintreffen im Schloss leeren durften, um sich anschließend in ein Stammbuch einzutragen<sup>25</sup>.

Verschiedenste Möglichkeiten zur Anbringung figürlichen Schmucks boten Geschirr und Tafelgerät. Als besondere Form der

Dekoration reicher Festtafeln verwendete man mit Wein oder parfümiertem Wasser gefüllte Tischbrunnen, die meist mit Luftdruck betrieben wurden (Kat. 556, Abb. 259)<sup>26</sup>. Die Bemalung der als Wasserreservoir dienenden Kugel des ausgestellten Exemplars mit musizierenden Figuren verweist auf die festlichen Anlässe, bei denen das Stück in Gebrauch war. In moralisierender Weise ist die den Brunnen bekrönende Gestalt der Judith zu verstehen, die dem betrunkenen Feldherrn Holofernes den Kopf abschlug: Sie warnt vor den Folgen der Trunksucht.

Indem Themen und Motive der Malerei und Druckgraphik zur Dekoration von Ausstattungsstücken des häuslichen Lebens aufgegriffen wurden, erfüllten sie eine wichtige Funktion innerhalb ritualisierter gesellschaftlicher Ereignisse, etwa beim Empfang von Gästen oder bei Festen. Neben Gemälden machten somit auch andere Gegenstände mit bildlichen Darstellungen einen wichtigen Teil der bürgerlichen Repräsentationskultur aus.



**ANMERKUNGEN:** – **1** Honig 1998, bes. S. 1–18. – Zu den Handelszentren im deutschsprachigen Raum zählten im 16. Jahrhundert unter anderem Köln, Frankfurt a. M., Augsburg und Nürnberg; vgl. etwa Schindling 2002. – **2** Woude 1991, S. 286–297 und S. 315, Tab. 9. – Allgemein zum niederländischen Kunstmarkt vgl. North 1992. – **3** Der Originalwortlaut bei Mundy 1967, Bd. 4, S. 70. – Vgl. Sluijter: Interiors 2001, S. 103. – **4** Vgl. Montias 1982, S. 220 und 226, Tab. 8.2. – Fock 1990. – Sluijter: Interiors 2001. – **5** Vgl. hierzu sowie zum Folgenden Montias 1987. – Montias 1990. – Woude 1991, bes. S. 297–301. – Bok 1994. – Sluijter 1999. – Bok 2001. – **6** Vgl. Briels 1987. – **7** Montias 1988. – Goosens 2001, S. 229–275. – **8** Zur niederländischen und flämischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts vgl. u. a. Haak 1984, bes. S. 134–146. – Ausst. Kat. London 1986. – Ausst. Kat. Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987. – Raupp 2001. – Ausst. Kat. Essen/Wien 2003. – **9** Vgl. hierzu sowie zum Folgenden Montias 1987. – Montias 1990. – Sluijter: Interiors 2001, S. 123–133. – **10** Zum Werk Jacob van Ruisdaels vgl. jüngst Slive 2001. – Ausst. Kat. Los Angeles/Philadelphia/London 2005. – **11** Vgl. Blankert 1978. – Ausst. Kat. Utrecht/Frankfurt/Luxemburg 1993. – Ausst. Kat. Wien 2007. – **12** Zur Waldlandschaft vgl. Hanschke 1988. – Bartilla 2000. – Klaus Ertz in: Ausst. Kat. Essen/Wien 2003, S. 149–153. – **13** Zum Werk Adam Elsheimers vgl. jüngst Andrews 2006. – Ausst. Kat. Frankfurt/Edinburgh/London 2006. – **14** Schama 1987. – Jensen Adams 1994. – Michalsky 2004. – Volmert 2009. – **15** Gibson 2000, bes. S. 85–116. – **16** Zur Stilllebenmalerei u. a. Bergström 1956. – König/Schön 1996. – Ebert-Schifferer 1998. – Ausst. Kat. Amsterdam/Cleveland 1999. – Ausst. Kat. Wien/Essen 2002. – Raupp 2004. – **17** Vgl. Brusati 1997, S. 151. – **18** Zur Genremalerei vgl. u. a. Ausst. Kat. Amsterdam 1976. – Miedema 1977. – Raupp 1983. – Ausst. Kat. Philadelphia/Berlin/London 1984. – Bock/Gaetgens 1987. – Falkenburg 1991. – Raupp 1996. – Franits 1997. – Franits 2004. – **19** Hans-Joachim Raupp in: Bock/Gaetgens 1987, S. 225–251, hier S. 242–243. – **20** Zur Geschichte der Goldledertapete vgl. Sabine Thümmler in: Ausst. Kat. Kassel 2006, S. 14–35. – **21** Zur Historienmalerei vgl. u. a. Ausst. Kat. Washington/Detroit/Amsterdam 1980. – Beatrijs Brenninkmeyer-de Rooij in: Haak 1984, S. 63–70. – Haak 1984, S. 77–85. – Mai 1987/1988. – Gaetgens/Fleckner 1996. – Das Zitat in der Kapitelüberschrift bei Hoogstraten 1978, S. 79. – **22** Vgl. z. B. Bredius 1915–1922, Bd. 1, S. 228–230. – Montias 1991, S. 350–353, Tab. 2 und 3. – **23** Vgl. Montias 1982, S. 238–246. – Fock 1990, S. 18–23. – Montias 1996, S. 80–85. – Loughman/Montias 2000. – **24** Vgl. Westermann 2001, S. 31–42. – Zum Folgenden vgl. Schmidt 1922, S. 62–132. – Lunsingh Scheurleer 1984, bes. S. 27–33. – Dreier 1989. – Theuerkauff-Liederwald 1994, bes. S. 24–26. – Jan Daniël van Dam in: Ausst. Kat. Sèvres 2003, S. 109–113. – **25** Dies geht aus einer Beschreibung des Ludwig von Loeffelholz (1776–1845) in einer Handschrift mit folgendem Titel hervor: »Abbildung und Beschreibung eines merkwürdigen Stammbaumes der Pfinzing von Henfenfeld einer nun erloschenen Patricier-Familie zu Nürnberg«, Germanisches Nationalmuseum, Leihgabe der Familie Frh. v. Loeffelholz, Schloss Schoffenstein bei Lichtenfels, 2° Hs 159605. Für den freundlichen Hinweis danke ich Berthold Freiherrn Haller von Hallenstein. – **26** Allgemein zu Tischbrunnen vgl. Wiewelhove 2002.



**258** Büchse mit Ansicht des Herrensitzes Henfenfeld, Nürnberg, 1601

**259** Tischbrunnen, wohl Nürnberg, 2. Hälfte 17. Jh.





## Fokus 4

## Zwischen Renaissance und Barock: Die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen

Die Analyse der Form, die Beobachtung ihrer Entwicklung, Ausprägung und Veränderung ist eine grundlegende Methode der Kunstgeschichte. Durch die Charakterisierung und Gruppierung von Kunstwerken anhand formaler Merkmale definierte die Kunstgeschichte Epochen-, Regional- und Nationalstile sowie künstlerische Schulen und Werkstätten. Auf diesen Ordnungsprinzipien basiert seit dem späten 18. Jahrhundert auch die Präsentation in den Kunstmuseen. Unter der Grundannahme, dass der historische Wandel der Weltanschauung stets einen Wandel der künstlerischen Form nach sich ziehe, entwickelte die Stilgeschichte die Vorstellung von einem evolutionären Prozess des Werdens und Vergehens immer neuer Formen. Man versuchte, künstlerische Ausdrucksweisen unter den Zeichen von Innovation und Fortschritt, Autonomie oder Perfektionierung in einer nach bestimmten Gesetzmäßigkeiten ablaufenden Stilfolge zu erklären. Mit dem Ziel einer »Kunstgeschichte ohne Namen« beschrieb Heinrich Wölfflin diesen Fortgang anhand von Gegensatzpaaren und Grundbegriffen wie dem Linearen und Malerischen, der Fläche und Tiefe oder der offenen wie geschlossenen Form zeitlich und geographisch<sup>1</sup>. Er folgerte, dass jeder neue Zeitgeist sich »eine neue Form erzwingt« beziehungsweise »nicht alles zu allen Zeiten möglich ist«<sup>2</sup>.

Gegen die anonyme Kunstgeschichte und die Entwicklungsgeschichte in Form eines »Gänsemarsches der Stile« trat Wilhelm Pinder 1926 mit seinem Buch »Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas« und dem Begriff der »Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen« an<sup>3</sup>. Ziel war die Vermittlung zwischen Wölfflins »Kunstgeschichte ohne Namen« und der seit der Frühen Neuzeit etablierten Künstlerbiographik. Der einzelne Künstler sei über ein besonders relevantes Thema seiner Zeit, wie zum Beispiel die Antikenrezeption in der Renaissance, sowohl mit den innerhalb einer Generation gleichzeitig tätigen Künstlern als auch mit der gesamtgeschichtlichen Entwicklung verbunden. Die zwar gleichzeitig tätigen, jedoch verschiedenen Generationen angehörenden Künstler gehen dabei mit den Möglichkeiten ihrer Zeit jeweils anders um. Der von Pinder erstmals vertretene Ansatz einer unterschiedlichen Wahrnehmung der eigenen Zeit entfaltete in den Gesellschaftswissenschaften große Wirkung, nachdem Ernst Bloch die »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen« 1935 zum Kennzeichen der Moderne schlechthin erklärt hatte<sup>4</sup>.



### Altfränkisch oder nach welschen Sitten?

Für eine Reihe in der Schausammlung direkt miteinander konfrontierter Kunstwerke bietet sich Pinders Begriff der »Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen« insofern an, als die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts von einer irritierenden Vielgestaltigkeit künstlerischer Ausdrucksweisen gekennzeichnet ist. In der Kunstgeschichte fand diese stilistische Vielfalt Niederschlag in den Begriffen Spätrenaissance, Manierismus und Frühbarock. Sie bezeichnen gleichzeitige, jedoch formal verschiedenartige Erscheinungsformen, die nicht nur der geographischen Lage der Herstellungsorte, sondern auch der individuellen Aufgeschlossenheit und den Kontakten von Auftraggebern wie Künstlern und schließlich auch den jeweils differierenden Aufgabenstellungen der Kunstwerke geschuldet sind.

Die Gleichzeitigkeit unterschiedlichster Stilrichtungen um 1600 lässt sich beispielhaft anhand von drei einander gegenübergestellten Gemälden verdeutlichen, die zwar von Künstlern verschiedenen Alters stammen, jedoch im Zeitraum von nur einer halben Generation entstanden sind. Deutlich altertümliche Züge trägt der 1584 datierte Flügelaltar in Herzform für die Schlosskapelle Colditz von Lucas Cranach d. J. (*Kat.* 235, *Abb.* 260): Abgesehen von seiner einmaligen äußeren Form, die auf den Wunsch des Auftraggebers zurückgeht, zeigt der Altar kompositorisch wie gestalterisch auffällige Merkmale des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Das Werk macht deutlich, wie sehr die kirchliche Malerei in der Reformationsstadt Wittenberg weit über ihren politischen und kulturgeschichtlichen Zenit hinaus unter dem Zeichen der geflügelten Schlange von Lucas Cranach d. Ä. stehen geblieben

260 Flügelaltar in Herzform (Colditzer Altar), Lucas Cranach d. J., Wittenberg, 1584



261 Marienaltar aus dem Münchner Jesuitenkolleg, Christoph Schwarz, München, 1580/81

war: Als kursächsischer Hofmaler hatte sich dieser 1505 in Wittenberg niedergelassen; nach seinem Tod im Jahr 1553 führte der Sohn Lucas d. J. die Produktion weiter. Im Bereich der kirchlichen Altarmalerei hielt er bis zu seinem Lebensende 1586 weitgehend an der von seinem Vater etablierten Formensprache für biblische Themen fest, während einzelne Bildnisse und Zeichnungen eine eigenständigere Sprache sprechen<sup>5</sup>. Für neue Impulse oder eine Neuorientierung fehlte in Wittenberg nach dem Schmalkaldischen Krieg und der anschließenden Übernahme der Stadt durch die albertinische Linie der Wettiner der Nährboden; die Zukunft gehörte der Hofkultur der Residenzstädte.

Drei bis vier Jahre früher als Cranachs Colditzer Herzaltar war im Auftrag des bayerischen Herzogs Wilhelm V. der Marienaltar von Christoph Schwarz für die Aula des Münchner Jesuitengymnasiums entstanden (*Kat. 234, Abb. 261*). Mit diesem Werk hatte der im Vergleich zu Cranach d. J. um eine Generation jüngere Münchner Hofmaler seinen Ruf als herausragender Maler religiöser Themen begründet, insbesondere in der Umsetzung der jesuitischen Marienlehre. Den Münchner Marienaltar rühmte sowohl der kämpferische Vertreter der Gegenreformation Hippolytus Guarinonius als auch der Jesuitendichter Jacob Balde. Letzterer hob die Darstellung der »liebwürdigen« und »jungfräulichen« Mutter als »lebendiges Bild aller Beschei-



denheit« hervor<sup>6</sup>. Die Schlüsselstellung des Münchner Altarwerks wurde auch von Kunstliebhabern früh erkannt; so hatte Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz die Tafeln vergeblich für die Düsseldorfer Galerie zu erwerben versucht.

Im Kontrast zu Cranachs Herzaltar verkörpert der Schwarzsche Marienaltar die innovativen Einflüsse der italienischen Malerei der Spätrenaissance im deutschen Sprachraum vor allem im Rahmen der religiösen Propaganda der katholischen Reform. Eine zentrale Rolle spielten dabei die Jesuiten, die mit den bayerischen Herzögen kooperierten: Letztere bedienten sich seit 1550 des jungen Ordens zur Durchsetzung ihrer konfessionspolitischen und religionspädagogischen Intentionen, während der Jesuitenorden durch seine starke Stellung in Bayern entscheidenden Einfluss auf den Fortgang der katholischen Reform im deutschen Sprachraum gewann<sup>7</sup>. Herzog Albrecht V. errichtete Jesuitenkollegien in Ingolstadt und München, um die Bildung und Erziehung der katholischen Elite zu befördern, wobei bildende Kunst und geistliche Literatur ganz im Dienst der Konfession standen.

Der um 1548 geborene bayerische Hofmaler Christoph Schwarz hatte sich zwischen 1570 und 1573 in Venedig aufgehalten. Auch wenn viele seiner Werke motivisch wie im Hinblick auf Farbgebung und Malkultur unter dem Einfluss Tizians stehen, fehlen uns präzise Informationen zur Beteiligung des Münchner Malers in der Werkstatt des großen Venezianers<sup>8</sup>. Welche Rolle Schwarz im internationalen künstlerischen Geflecht zwischen München und Oberitalien spielte, lohnte eine nähere Untersuchung. Durch enge dynastische wie künstlerische Kontakte standen die bayerischen Herzöge in intensivem Austausch mit der blühenden Kultur der Gonzaga und Medici. Über dieses hochkarätige kulturelle Netzwerk fanden viele Objekte ihren Weg in die Münchner Kunstkammer, die im späten 16. Jahrhundert zur bedeutendsten Kunstsammlung nördlich der Alpen avancierte<sup>9</sup>. In München waren Künstler der unterschiedlichsten Nationalitäten neben international ausgebildeten heimischen Talenten tätig<sup>10</sup>. Die Stadt wurde dadurch im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts zu einem Brennpunkt der europäischen Kunst nördlich der Alpen.

In diesem künstlerischen Milieu ist auch der 1564/65 geborene Maler Hans Rottenhammer aufgewachsen, der nach Abschluss seiner Lehre 1596 in Italien nachgewiesen ist<sup>11</sup>. Nach einem mehrjährigen Aufenthalt in Rom, der ihn mit den dort tätigen Flamen Jan Brueghel d. Ä. und Paul Bril zusammenführte, zog er im September 1595 nach Venedig. Kurze Zeit später entstand das Gemälde mit der Begegnung der beiden schwangeren heiligen Frauen Maria und Elisabeth im Beisein ihrer Männer (*Kat. 236, Abb. 262*). Der Maler reicherte die Szene mit einer nach neuester und extravaganter venezianischer Mode gekleideten Dienerin

262 Die Heimsuchung  
Mariae mit einer modisch  
gekleideten Venezianerin,  
Hans Rottenhammer,  
Venedig, 1596



an, die man mit Rottenhammers 1596 angetrauter Frau Elisabetta de Fabris im Hochzeitskleid zu identifizieren versuchte. Wer auch immer sich hinter der modischen Venezianerin verbirgt, und unabhängig davon, ob mit dem Gemälde der Wunsch nach einer glücklichen Schwangerschaft und Niederkunft zum Ausdruck kommen sollte, handelt es sich um eines der bedeutendsten Bilder des 1606 wieder nach Deutschland zurückgekehrten Malers. Rottenhammers Werke, insbesondere seine Kabinettstücke auf Kupfer (*Kat. 546, Abb. 535*), waren auf Grund ihres Erfindungsreichtums und Kolorits, ihrer Eleganz und Figurenfülle bei bedeutenden Kunstsammlern wie Kaiser Rudolf II. oder Herzog Maximilian von Bayern sehr begehrt und führten zum wachsenden Ruhm des Malers.

Im Kunstjargon der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wären die Werke von Christoph Schwarz und Hans Rottenhammer auf Grund ihrer Machart »nach welschen Sitten« als »modern italienisch« bezeichnet worden<sup>12</sup>. Seit dem frühen 16. Jahrhundert begegnen beide Ausdrücke zur Kennzeichnung von Aufgeschlossenheit und Modernität, die es für aufstrebende Künstler während einer Studienreise in Italien zu erwerben galt. Im Gegensatz dazu wäre der Cranachsche Herzaltar in seinem mittelalterlichen Gewand wohl als »altfränkisch« zu benennen gewesen. Dieser Begriff findet sich seit 1530 bis zu den Einträgen im Münchner Kunstkammerinventar von 1598, um Traditionelles gegenüber Modernem stilistisch abzugrenzen. Auch die literarischen Quellen machen damit deutlich, wie sehr die Kunstproduktion der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Spannungsfeld der Gleichzeitigkeit von Tradition und Innovation stand.

### Tradition im repräsentativen Totengedächtnis

Ein ungewöhnliches Beispiel für die innovative Umsetzung traditioneller Elemente ist die Liegefigur eines Grabmals, das Mitte des 16. Jahrhunderts im Dom zu Lemberg installiert wurde. Sein zentrales Bildwerk, eine lebensgroße Reliefdarstellung des Verblichenen, entstand 1551 in der Nürnberger Gießerei des Pankraz Labenwolf. Die Plastik ist heute aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang, einer architektonischen Rahmung aus Säulen, Pilastern und Gebälk, gerissen und befindet sich in der Kasimirkapelle der Lemberger Kathedrale. Ebenfalls erhalten blieb das für den Guss verwendete Holzmodell (*Kat. 243, Abb. 263*).

In flachem Relief zeigen Messingguss wie geschnitztes Bildwerk einen lang ausgestreckt schlafenden Bärtigen im Prunkharnisch. Sein Helm ist mit aufgeklapptem Visier vor der Brust abgestellt, das vermutlich separat gearbeitete Schwert verloren. Porträtiert ist Nikolaus Herbut-Odnowski, der Spross einer weit verzweigten galizischen Magnatenfamilie, der zu den einflussreichsten polnischen Adligen unter König Sigismund I. und seinem Sohn Sigismund II. August zählte. Aufgrund seiner außerordentlichen militärischen Verdienste erhielt er zunächst die Kastellanei Przemysł übertragen, doch schon 1537 die einträglichere Starostei von Lemberg, als deren Inhaber er zum mächtigen Hauptstarosten der Provinz Ruthenien wurde.

1554 stieg er zum Wojewoden von Krakau auf und erreichte damit kurz vor seinem Tod 1555 den Gipfel seiner Macht.

Für sein Grabmal wählte Herbut einen Typus, der zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Italien entwickelt worden war. Die um 1505/09 von Andrea Sansovino geschaffenen Wandnischengräber der Kurienkardinäle Ascanio Sforza und Girolamo Basso della Rovere in der römischen Kirche S. Maria del Popolo zeigen die Verstorbenen als auf der Seite liegende, dem Betrachter zugewandte Ganzfiguren mit aufgestütztem Haupt<sup>13</sup>. Sie gelten als älteste Darstellungen des Toten als Schlafenden in der Kunst der Renaissance und reflektieren formal Liegefiguren etruskischer sowie römischer Sarkophage. In geistiger Hinsicht war diese Darstellungskonvention der Versuch, die nach dem Tod erhoffte Schau Gottes zu visualisieren<sup>14</sup>.

Italienische Künstler, die von Sigismund und seiner Gemahlin Bona an den Krakauer Hof geholt worden waren, so dass sich dort der »Italianismus zur führenden Tendenz in Architektur und Steinskulptur« entfalten konnte, hatten das Motiv im Norden bekannt gemacht<sup>15</sup>. Denkmäler in der Krakauer Wawel-Kathedrale, in den Domen von Sandomir und Tarnów, aber auch in kleineren Kirchen belegen die Beliebtheit des Typs und seine bis an den Beginn des 17. Jahrhunderts währende Geltung als standesgemäße Grabmalsform der Hocharistokratie. Mit der Entscheidung für diesen vom Königshof favorisierten Typ stellten sich die Auftraggeber als treue Anhänger der Jagiellonen-Dynastie dar und signalisierten ihre Nähe zum Machtzentrum des Reiches.

Mit Sicherheit verfolgte auch Herbut-Odnowski mit seinem noch zu Lebzeiten errichteten Sepulkralmonument diesen Zweck. Allerdings entschied er sich im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen für eine Grabfigur aus Messing, während die damaligen Adelsgrabmale Lembergs sämtlich in Alabaster gearbeitet sind. Mit der Verweiskraft des Werkstoffs Erz, der über Jahrhunderte traditionell als Ausweis der Macht galt, markierte er seine politische Spitzenstellung in Ruthenien. Auf der Suche nach einem geeigneten Künstler wandte er sich nach Nürnberg, das den Ruf als Zentrum des Bronze- und Messinggusses nördlich der Alpen genoss.

**263** Gussmodell der Grabfigur des Nikolaus Herbut-Odnowski im Dom zu Lemberg, Werkstatt Pankraz Labenwolf, Nürnberg, 1550/51





264 Totenschild des Christoph Kress von Kressenstein, Nürnberg, um 1540

265 Totenschild des Hieronymus Kress, Nürnberg, um 1607/10

266 Totenschild des Paulus Grundherr, Nürnberg, 2. Hälfte 16. Jh.



267 Totenschild des Berthold Holzschuher, Nürnberg 2. Hälfte 16. Jh.

268 Totenschild des Peter I. Harsdörffer, Nürnberg, 2. Hälfte 16. Jh.

269 Totenschild des Wolfgang Harsdörffer, Nürnberg, um 1557



Die Quittung über die Bezahlung der Plastik, die im Nürnberger Stadtarchiv überdauerte, belegt die Herstellung bei dem vielbeschäftigten Gießer Pankraz Labenwolf im Jahr 1551. Der unbekannte Bildschnitzer, der das Holzmodell für die imposante Figur schuf, kooperierte nach Ausweis verwandter Werke mehrfach mit Labenwolf<sup>16</sup>. Das dem Bildschnitzer nicht geläufige Motiv war vermutlich anhand einer Zeichnung übermittelt worden. Die Unkenntnis solcher Grabmale und -figuren aus eigener Anschauung erklärt die merkwürdig steife, in die Fläche projizierte Position der Skulptur. Ungeachtet dessen muss das Werk als ungewöhnliches Zeugnis der Rezeption der italienischen Renaissance in Osteuropa begriffen werden. Zudem stellt es ein Exempel für den dezidierten Einsatz von Bildern zur Markierung einer Herrschaftsposition dar. Das Bildwerk ist also Dokument eines vielschichtigen und mehrdimensionalen Kulturtransfers und Zeugnis einer ästhetischen Strategie der Repräsentation.

Den bewussten Einsatz retrospektiver Formen im Zusammenhang mit der Totenehrung dokumentiert auch eine Reihe Nürnberger Totenschilde aus der zweiten Hälfte des 16. und dem frühen 17. Jahrhundert. Die seit dem 12. Jahrhundert nach-

gewiesene Sitte, die Waffen oder den Schild des Ritters über seinem Grab aufzuhängen, war schon im späten Mittelalter weitgehend durch die Präsentation bemalter und plastisch verzierter Holzschilde ersetzt worden<sup>17</sup>. Luxuriöse Ausprägungen dieser Form des Gedächtnisses, die sich auch die Patrizier angeeignet hatten, stellten vielfach Ziele der Kritik des städtischen Regiments dar. Der Nürnberger Rat zum Beispiel schritt im 15. Jahrhundert mehrfach, allerdings erfolglos gegen entsprechende Auswüchse ein. Erst einer 1495 erlassenen Vorschrift, nur noch ein flaches, rechteckiges Brett mit aufgemaltem Wappen zu verwenden, wurde bis auf wenige Ausnahmen lange Zeit Beachtung geschenkt<sup>18</sup>.

Die Gründe dafür liegen wohl – zumindest nach Einführung der Reformation – nicht allein in der protestantischen Demonstration von Bescheidenheit. Der Totenschild wurde nun auch im Sinne des Bildes einer Ahnengalerie verwendet. Ab dem fortgeschrittenen 16. Jahrhundert fertigte man die in ihrer Einfachheit altertümlich anmutenden Tafeln nämlich nicht nur für unmittelbar verstorbene Mitglieder der Patriziersippen an, wie die für den 1535 verschiedenen Christoph Kress (*Kat.* 237, *Abb.* 264) oder den 1607 verblichenen Johann Hieronymus Kress (*Kat.* 242, *Abb.* 265), sondern auch für schon seit Jahrzehnten, ja Jahrhunderten tote, etwa Paulus Grundherr, der bereits 1469 aus dem Leben geschieden war (*Kat.* 239, *Abb.* 266). Neben kurzen Inschriften, die Namen, Tugenden und Todesdatum des Verstorbenen umfassen, tragen diese Bretter lediglich das von der Stilisierung formaler Elemente gekennzeichnete Wappenschild (*Kat.* 238, 240, 241, *Abb.* 267–269).

Auf diese Weise entstanden in mancher Kirche Nürnbergs und der auf dem Territorium der Reichsstadt gelegenen Ortschaften merkwürdige Reihen stereotyp anmutender Wappentafeln<sup>19</sup>. Ob die Schilde, die an vor langer Zeit Verstorbene erinnerten, verlorene Vorgänger ersetzten oder aber ganz bewusst ausgetauscht wurden, um einen einheitlichen Duktus dieser Serien zu erzielen, dürfte von Fall zu Fall verschieden sein. Dessen ungeachtet ist das Prinzip der Reihung formal einheitlicher Stücke in seiner Wirkung Ahnengalerien und Stammbäumen im Sinne Herrschaft und Besitz bestätigender Bildfolgen von Dynastien verwandt<sup>20</sup>. Sie signalisierten die dauernde Existenz von Geschlechtern und demonstrierten deren Souveränität. Die Schließung von Lücken in den Ahnenreihen der in Patronats-, Pfarr- oder Begräbniskirchen der Nürnberger Patrizierfamilien präsentierten Totenschilder zielte zweifellos auf die Zurschaustellung lückenloser Sukzession. Darüber hinaus wurde der historisch begründete Machtanspruch mit der Verwendung im 16. Jahrhundert altertümlich wirkender Formen ästhetisch markiert.

### Innovationen in der repräsentativen Bauzier

Hoch aktuelle und äußerst moderne formale Mittel wählte dagegen Herzog Johann Albrecht I. von Mecklenburg, als er 1553 das so genannte Neue Haus des Fürstenhofes zu Wismar errichten ließ. Unter Verwendung von Teilen des 1506 gebauten Tanzhauses wurde der nördliche Flügel der herzoglichen Stadtresidenz, der zur

270 Ornamentale Reliefs  
vom Neuen Haus des  
Wismarer Fürstenhofes,  
Statius von Düren,  
Lübeck, 1553/55



Hochzeit mit der preußischen Prinzessin Anna Sophia im Februar 1555 vollendet sein sollte, der künstlerisch bedeutsamste Bau unter der Regentschaft des norddeutschen Renaissancefürsten<sup>21</sup>. Die Fassade des langgestreckten, verputzten Backsteingebäudes ist in drei Geschosse und sieben Achsen mit einer zentralen, rundbogig geschlossenen Hofdurchfahrt gegliedert und mittels Friesen und Pilastern reich dekoriert. Prägend wirken die in je drei schmale, rundbogig geschlossene Öffnungen geteilten Fenster, die ebenso wie die repräsentativen Portale von Terrakotten gerahmt sind.

Als Carl Luckow zahlreiche der aus Ton gebrannten Bauplastiken im Zuge der 1877/78 angestrebten Restaurierung gegen Kopien austauschte, schenkte Großherzog Friedrich Franz II. von Mecklenburg-Schwerin einige dieser Zierelemente ans Germanische Nationalmuseum. Dazu zählt ein aus vier Einzelteilen bestehendes Fragment einer grotesken Karyatide, einer barbusigen Halbfigur, die aus einem mit Fruchtbündeln und einem Satyrgezicht gezierten Pilaster herauswächst (*Kat. 244, Abb. 270*). Sie stammt wie Teile eines mit einer Büste und der Darstellung des Früchte stehenden Pan geschmückten Architravs von einer Fensterrahmung der nördlichen, das heißt der Stadt zugewandten Fassade des Bauwerks (*Kat. 244, Abb. 429*). Schöpfer dieser Bildwerke war der in Lübeck tätige Statius von Düren, dessen Werkstatt erstmals mit dem Bauschmuck des 1547 errichteten Herrenhauses im holsteinischen Bothkamp in Erscheinung getreten war. 1551 lieferte der Meister Formsteine für das neu erbaute Mühlentor Lübecks, und bald darauf gelang es ihm, Aufträge für mehrere Bauprojekte des Mecklenburger Hofes und des mecklenburgischen Landadels an sich zu ziehen<sup>22</sup>.

Das unter Leitung der Baumeister Gabriel von Aken und Valentin von Lyra errichtete Neue Haus des Wismarer Fürstenhofes ist das erste Renaissanceschloss in Mecklenburg. Die massiven, aus gebranntem Lehm bestehenden Dekore sind nicht zuletzt bemerkenswerte handwerkliche Leistungen, weisen sie doch trotz der enormen Größe kaum Schwundrisse und Verformungen auf. Abdrücke von Holzstrukturen auf der Oberfläche belegen ihre serielle Fertigung mittels hölzerner Formen. Die figürlichen wie ornamentalen Motive waren damals hochmodern. Sie basieren auf Stichen von Cornelis Bos, einem der Hauptmeister der niederländischen Ornamentgrafik, aus den 1540er Jahren.

Der Wismarer Fürstenhof verquickt somit neueste Entwicklungen der niederländischen Kunst mit dem im norditalienischen Raum verbreiteten Fassadentyp von Stadtpalästen, die mittels Terrakotten strukturiert sind. Nach der Portalzier und den 1531 mit Elementen aus gebranntem Ton ausgestatteten Prunksälen im Ostflügel des Schlosses von Neuburg am Inn bei Passau<sup>23</sup> gehört der Schlossbau Johann Albrechts I. zu den frühesten Beispielen des gliedernden Einsatzes von Baukeramik in der deutschen Renaissancearchitektur. Dass auch mit dem aus Ziegeln gemauerten Neuen Haus in Wismar ein Erscheinungsbild italienischer beziehungsweise süddeutscher Bauten angestrebt wurde, bezeugt die ursprüngliche, 2003 in einer Achse



rekonstruierte Farbfassung der Fassade. Während die verputzten Ziegelflächen einen hellroten Anstrich trugen, war die mit Bleiweiß und Kreide monochromierte Bauplastik wie die steinerne Bauskulptur der Oberflächenwirkung von Marmor bzw. Kalkstein angepasst. Die mit Azurit blau gefassten Fonds der Reliefmedaillons verliehen dem Prospekt einen besonderen, an glasierte italienische Terrakottaplastik erinnernden Akzent<sup>24</sup>.

Johann Albrecht I. gehört zu den tatkräftigsten Herrschern Mecklenburgs. Die Einführung der Reformation auf dem Sternberger Landtag 1549 geht maßgeblich auf seine Initiative zurück. Der kunstsinnige und bildungsbeflissene Potentat zog Künstler und Wissenschaftler an seinen Hof und suchte Schwerin zum »Florenz des Nordens« auszubauen. Für das dortige Schloss orderte er 1570 unter anderem 22 golddurchwirkte Bildteppiche in Speyer, andere kaufte er in Wismar<sup>25</sup>. Mitte des Jahrhunderts hatten sich vermutlich flämische Teppichwirker in der Hafenstadt niedergelassen, die ihrer Heimat aufgrund religiöser Auseinandersetzungen entflohen waren. Wie man sich ihre Werke vorzustellen hat, dokumentiert ein Wandteppich mit der Darstellung des Besuchs der Königin von Saba bei König Salomo (*Kat. 248, Abb. 271*). Typisch für die Produkte der Wismarer Werkstätten, die bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts blühten und vereinzelt sogar bis in die zweite Hälfte des folgenden Säkulums bestanden, sind biblische, vorrangig alttestamentliche Sujets und die Kombination zweier sehr unterschiedlich dimensionierter Bildfelder. Unterhalb des zentralen, großen Mittelfeldes mit der im Ersten Buch der Könige geschilderten Begegnung der beiden orientalischen Herrscher schildert unser Exemplar in einer Art Sockelstreifen das von einem Wildeleutepaar flankierte Salomonische Urteil. Als Ereignis, das wie kein anderes die Weisheit des jüdischen Monarchen demonstriert, eignet dem Motiv eine gleichsam das Hauptgeschehen kommentierende und erklärende Funktion. Oben und seitlich ist das Mittelfeld von einer breiten Bordüre eingefasst, die im Rollwerkrahmen verschlungene Blütenranken, Fruchtgehänge, aber auch Vögel und Grottesken birgt und deren Motiv- und Formengut von flämischen Bildwirkereien der Zeit bekannt ist.

So wie niederländische Teppichweber dieses Repertoire nach Norddeutschland vermittelten, belegt die norddeutsch inspirierte Bildnerie im Rest einer Kölner Vertäfelung die Übertragung aktueller stilistischer Modi von der Küste in den westdeutschen Raum (*Kat. 245, 246, Abb. 272*). Die Fragmente bekleideten ursprünglich die Wände eines repräsentativen Raums im 1537 bis 1539 am Filzengraben der Domstadt



271 Bildteppich mit Besuch der Königin von Saba bei König Salomo und Urteil des Salomo, Wismar, um 1555/60

272 Teile einer Wandvertäfelung aus dem Haus der Kölner Fassbinderzunft, Köln, um 1600



errichteten und um 1600 umgebauten Fassbinderhaus, dem Amtsgebäude der reichen Gaffel der Böttcher, das im Zweiten Weltkrieg zugrunde ging<sup>26</sup>. Die beiden erhaltenen, zu unbestimmter Zeit zu Türen umgebauten Paneele bergen acht szenische Reliefs, die die Herstellung des Fasses vom Zurichten der Dauben über das Flechten der Seile und das »Fassaufrichten«, das heißt das Zusammensetzen der Dauben und Einschlagen der Ringe, bis zum Abtransport der fertigen Erzeugnisse vorführen. Schließlich ist die Benutzung der Behälter für die Einlagerung und den Transport von Wein bis hin zu seiner Verkostung geschildert.

Die Bildfolge, die wohl im Zusammenhang mit dem Umbau des Gaffelhauses entstand, ist eine frühe, detailreiche Darstellung der Tätigkeit des Fassmachers, dessen Produkte bis in die Vormoderne zu den grundlegenden, auf Wasser- wie Landwegen gebrauchten Transportmitteln von Flüssigkeiten, Schütt- und Stückgütern zählten. Darüber hinaus gehören die Reliefs zu den wertvollsten Zeugnissen kölnischer Profanskulptur der Spätrenaissance. Ihr Schöpfer ist im Umkreis Melchior von Rheydts zu suchen, einem vor 1590 wohl aus Mainz zugezogenen Kunstschreiner, dessen Unternehmen unter anderem Kölner Rathaus, Zeughaus und Jesuitenkirche mit Getäfel, Gestühlen und Prunkportalen ausstattete. Stilistisch sind die Reliefs den Skulpturen des 1601 datierten Portals aus dem Kölner Zeughaus, jetzt im dortigen Rathaus, verwandt. Form und Ornamentik verschmelzen süddeutsche



und niederländische Elemente<sup>27</sup>. Autor der figürlichen Teile war laut Signatur ein »Bylthauer Hynderyh Waryhen van Bremen«<sup>28</sup>, über den sonst nichts bekannt ist. Zumindest deutet seine Herkunft aber auf jene Region hin, aus der auch der Schöpfer der Fassbinderszenen gekommen sein könnte.

### Verschmelzung von Tradition und Innovation: Ein Retabel aus dem Süden Tirols

Aus stilgeschichtlicher Perspektive wäre ein monumentales, über vier Meter hohes Ädikularretabel aus Welschtirol, das wie eine vergoldete Architekturfassade wirkt, etwa gleichzeitig, ins späte 16. Jahrhundert zu datieren (*Kat. 247, Abb. 273*). Seine 15 kleinteilig geschnitzten, aus zahlreichen Figuren und Architektur-, Landschafts- oder Wolkenhintergründen gebildeten, farbig gefassten Szenen schildern das Leben Christi von der Verkündigung an Maria über die Passion bis zur Auferstehung und Himmelfahrt. Schließlich sind auch Ausgießung des Heiligen Geistes sowie Himmelfahrt und Krönung der Gottesmutter zu sehen. Wiewohl das zentrale Gemälde, sicher ein Marienbild, heute fehlt, ist das Monument aufgrund seines auf das Rosenkranzgebet bezogenen Bildprogramms eindeutig als Rosenkranzaltar zu bestimmen.

Die spätmittelalterliche Frömmigkeitsform hatte mit der Einführung des Rosenkranzfestes 1572 durch Papst Pius V. erneute Belebung erfahren, was damals vielerorts eine Erneuerung der Ausstattung von Kirchen und Marienaltären nach sich zog. Zweifellos kam die ausführliche erzählerische Schilderung der Verbreitung des Gebets stark entgegen, bildete die prächtig gearbeitete Szenenfolge doch eine anschauliche Gedächtnisstütze für dessen Inhalte, die gleichzeitig Glaubenssätze darstellen. Darüber hinaus entsprach diese Art von Bildern den damals erst wenige Jahrzehnte alten Festlegungen des Tridentinischen Konzils zum didaktischen Bildgebrauch.

Schöpfer des Altares waren die Brüder Cristoforo und Giandomenico Bezzi, die in Cusiano im Sulztal nordwestlich Trients Mitte des 17. Jahrhunderts eine vielbeschäftigte, routiniert arbeitende Werkstatt führten. Die Bildschnitzerfamilie ist für ihre Retabel mit überreicher Dekoration bekannt<sup>29</sup>. Stilistisch unserem Objekt eng verwandte, um 1650/60 entstandene Arbeiten findet man vor allem in dem westlich ihrer Heimat gelegenen Graubünden<sup>30</sup>. Motivisch orientiert sich das Retabel offensichtlich an einem in jener südlichen Alpenregion, vor allem im Misox und im Calanca, zur gleichen Zeit

273 Rosenkranzretabel,  
Werkstatt Giandomenico  
und Cristoforo Bezzi,  
Cusiano (Welschtirol),  
um 1650/60





gängigen Typ des Rosenkranzaltars. Exemplarisch sind die wohl von einheimischen Kräften Mitte des 17. Jahrhunderts geschaffenen Stücke in San Carlo zu Lostalio und in San Rocco zu Soazza zu nennen, die in der zentralen Nische allerdings stets ein Bildwerk bergen, während die kleinformatischen, das Zentrum rahmenden Rosenkranzmysterien gemalt sind<sup>31</sup>.

Da die Bezzi diesem lokalen Typ folgten, ist anzunehmen, dass sie das Monument nach entsprechenden Vorgaben für eine Kirche dieser Talschaften schufen. Doch während die im Trentino beheimateten Meister die gemalten Bildbestandteile der Vorlage in ihrem Werk schnitzten, ließen sie anstelle des dort plastisch ausgeführten Elements ein Gemälde einfügen, modifizierten also die moderne Inspirationsquelle. Da sie auf die Addition eines an jenen Rosenkranzaltären stets anzutreffenden rahmenden Säulenpaars verzichteten, erscheint die architektonische Gliederung für ihre Entstehungszeit ungewöhnlich altertümlich. Auch Ornamentik und Figuren repräsentieren ein seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verbreitetes Stilbild, das allein von den erst um 1600 aufkommenden lässig auf dem Sprenggiebel gelagerten Putti konterkariert wird. Insofern ist der Altaraufsatz, das größte Werk der Skulpturensammlung im Germanischen Nationalmuseum, nicht nur ein interessantes Beispiel für die Verschmelzung regionaler Eigentümlichkeiten in kulturellen Übergangszonen, sondern auch prägnanter Repräsentant der Verbindung traditioneller und moderner Elemente, das heißt der Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen.

---

**ANMERKUNGEN:** – 1 Wölfflin 1948. – Zur Wirkungsgeschichte Nikolaus Meier in: Dilly 1990, S. 63–79. – Gabriele Wimböck in: Pfisterer 2007/2008, Bd. 1, S. 124–140. – Hellwig 2005, S. 176–177. – 2 Wölfflin 1948, S. 10, 12. – 3 Pinder 1949, S. 37–38. – Zur Bedeutung und Wirkungsgeschichte vgl. Daniela Stöppel in: Pfisterer 2007/2008, Bd. 2, S. 7–20. – 4 Vgl. weiter Dietschy 1988. – 5 Vgl. Schade 1974, S. 86–112. – 6 Vgl. Ausst. Kat. München 1997, S. 486. – 7 Vgl. weiter etwa Ausst. Kat. München 1997, S. 55–82. – 8 Vgl. zuletzt Meijer 1999. – 9 Vgl. Sauerländer 2008, Bd. 1, S. 27–85. – Zu den Kontakten nach Mantua im frühen 16. Jahrhundert außerdem Lauterbach/Endemann/Frommel 1998. – 10 Vgl. dazu auch Ausst. Kat. München 2005. – 11 Zu Rottenhammer vgl. zuletzt Borggrefe 2007. – Ausst. Kat. Lemgo/Prag 2008. – 12 Vgl. etwa Eser 2000 sowie Thomas Eser in: Krause 2007, S. 456–460. – 13 Anmerkungen Poeschke 1992, S. 125–126, Taf. 111–115. – 14 Imorde 2002, S. 379. – 15 Małkiewicz 2002, S. 52–55. – Chrzanowski 1986, S. 147–158. – 16 Hans Peisser, den Ursula Timann (Timann 1996, S. 102–104) vorschlug, kommt aus stilistischen wie biographischen Gründen nicht in Frage; siehe Kammel 1997, S. 12–13. – Kammel: Holzmodell 1999, S. 39. – 17 Ebenda, S. 57–58. – 18 Pilz 1936–1939, S. 102–103. – 19 Ebenda 1936–1939, S. 59, Abb. 1. – Vgl. Hamm: Totenschilder 2009. – 20 Kammel: Reihencharakter 2006, S. 249–250. – 21 Ende 1995. – 22 Ring 1996, S. 93–105. – 23 Halm 1924. – 24 Zahn 2003, S. 83–84. – Zahn 2005, S. 69–71. – 25 Göbel 1934, S. 126. – 26 Kirgus 2000, S. 133–137, 141–142. – 27 Appel 1983, S. 60. – 28 Kirgus 2000, S. 144. – 29 Colbacchini 2003, S. 81–84. – Vgl. Cattoi 2003. – 30 Zu Vergleichsbeispielen siehe Poeschel 1945, S. 161, 232, 277–278. – 31 Poeschel 1945, S. 326, 383.

---

---

# Inszenierung und Reflexion



wei Generationen nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges hatten sich das Reich und seine Stände konsolidiert. Die regional erheblichen Bevölkerungsverluste waren ausgeglichen worden. Die Wirtschaft hatte sich von ihrer Depression erholt, der Glaubenskampf seine militärische Facette verloren. Die konfessionellen Auseinandersetzungen verlagerten sich fast gänzlich auf das Gebiet des theologischen Gelehrtenstreits und äußerten sich nun in der Intensivierung der unterschiedlichen Frömmigkeitsformen von Katholiken und Protestanten. Die Landschaften, deren Herren beim alten Glauben geblieben oder zur römischen Kirche zurückgekehrt waren, entwickelten sich zu Hochburgen sakraler Kunst und Kultur. Monumentale Neubauprogramme von Stiften, Klöstern und Kirchen prägten süddeutsche und österreichische Länder, das Rheinland und Schlesien. Wie die Architektur selbst stellt deren reiche, oft von theatralischem Pathos und kraftvoller Dynamik geprägte bildnerische Ausstattung die Inszenierung einer Konfession dar, in der materielle Prachtentfaltung und Glaubensernst in einer für das 18. Jahrhundert eigentümlichen Weise miteinander verschmolzen.

In Szene setzte sich auch der barocke Herrscher. Neben der Entfaltung einer am Hof des französischen Sonnenkönigs Ludwig XIV. orientierten Ritualkultur manifestierte er seinen absolutistischen Machtanspruch im architektonisch-künstlerischen Ausbau der Residenz. Die Blüte Wiens, Münchens, Dresdens und Düsseldorfs, Berlins und Potsdams im 18. Jahrhundert ist sprechendes Beispiel dafür. Nicht zuletzt bildeten zunehmende Verfeinerung der Lebensführung und Durchdringung des Hoflebens mit spielerischen Formen eine der Facetten des Absolutismus.

Gleichzeitig baute das Bürgertum, insbesondere in Städten wie Augsburg, Hamburg oder Danzig, seine Position als Kulturträger aus. Wissenschaften und aufgeklärtes Denken erfuhren einen bisher unbekanntem Aufschwung. Vor allem ab Mitte des 18. Jahrhunderts schlug sich diese Entwicklung in einem neuen Menschenbild nieder: Reflexionen über das Gefühlsleben, das Unbewusste und die Seele nahmen in der Erforschung des Individuums, aber auch in der bildenden Kunst wesentlichen Raum ein und prägten ein neues Selbstverständnis des Menschen.





## Kunst im Dienst des Glaubens: Die katholische Kirche als Auftraggeber

In prachtvollen Kirchenbauten haben Glaube und christliche Kultur auch im 18. Jahrhundert sichtbaren Ausdruck gefunden. Die Auftraggeber gehörten zu großen Teilen den Prälatenorden an, waren also Benediktiner, Zisterzienser, Augustinerchorherren und Prämonstratenser, auch wenn Bettel- und Reformorden, Weltklerus und Bruderschaften sich an der Kunstpatronage jener Zeit ebenso beteiligten<sup>1</sup>. Die großen österreichischen Stifte übertrafen dem Umfang ihrer kulturpolitischen Aktivitäten nach die meisten anderen geistlichen Auftraggeber. Auch im übrigen deutschsprachigen Raum, hier vor allem im Südwesten, sind als wichtige Großbauten vorwiegend Abteien und Abteikirchen zu nennen. Über den 1710 bis 1740 regierenden Ottobeurer Abt Rupert Ness schrieb ein Chronist die auch aus heutiger Sicht treffende Charakterisierung nieder: »So lange er regierete, bauete er, und zwar meistens in großen [sic!] Stil«<sup>2</sup>. Die deutschen Fürstbischöfe blieben indes nicht untätig, wenngleich die Kathedralen ihrer Bistümer meist nur im Inneren neu ausgestattet wurden. Einige der für die künstlerischen Aufgaben herangezogenen Meister – erwähnt sei Cosmas Damian Asam für den Bereich der Freskomalerei – traten ihren Auftraggebern mit großem Selbstbewusstsein gegenüber<sup>3</sup>. Zwar hatten sie sich nach den von Theologen entwickelten Vorgaben zu richten, konnten aber darüber hinaus eigene Konzepte und individuelle gestalterische Mittel einbringen<sup>4</sup>.

### Barocke Bildprogramme

In den Ausstattungsprogrammen des 18. Jahrhunderts schlug sich das Bestreben der Auftraggeber nieder, den durch die göttliche Vorsehung bestimmten Platz des jeweiligen Ortes und seiner kirchlichen Tradition in der Heilsgeschichte zu definieren. Dies schloss eine stolze Selbstdarstellung mit ein.

Zu den überragenden Barockkirchen im Alten Reich zählte die nicht erhaltene Abteikirche der Benediktiner in Münsterschwarzach. An ihrer Entstehung und Ausschmückung wirkten namhafte Künstler wie Balthasar Neumann, Giovanni Battista Tiepolo und Johann Evangelist Holzer mit. Eine theatralische Inszenierung lässt Holzers 1737 gemalter Entwurf zum zentralen Kuppelfresko erkennen (*Kat.* 678, *Abb.* 275)<sup>5</sup>. Die darin enthaltene Auswahl der Heiligen des Benediktinerordens fügte sich in ein umfassendes, durch Pater Ignaz Brendan ausgearbeitetes Programm ein,

<sup>274</sup> *Der Evangelist Johannes*, Ehrgott Bernhard Bendl, Augsburg, 1697

275 Die Heiligen des Benediktinerordens in der Glorie, Johann Evangelist Holzer, Münsterschwarzach, 1737



das neben den Lokalheiligen auch die Geschichte der Klostergründung berücksichtigte<sup>6</sup>. Als Schauplatz der Heiligenversammlung diente eine von Wolken durchzogene Architekturkulisse. Im Entwurf agieren die Heiligen über einem kapellen- oder grottenartigen Arkaden-Rund. Aus dem Reigen der Benediktiner-Versammlung löst sich an zentraler Stelle die bei der heiligen Dreifaltigkeit fürbittende Maria Immaculata heraus. Die Lehre von der absoluten Sündenreinheit Mariens wurde zwar schon seit 1477 mit einem eigenen Fest begangen, doch war ihre Bekräftigung durch das Konzil von Trient 1546 wohl entscheidend für die spätere Umsetzung in der Frömmigkeitspraxis<sup>7</sup>. In der Folge entwickelte sich das Bild der mit einer Lilie in der Hand über die Schlange triumphierenden Maria zu einem Lieblingsmotiv des Barock<sup>8</sup>. In seinem Hauptfresko der Klosterkirche Rott am Inn hat Matthäus Günther, der den ersten Holzer-Entwurf für Münsterschwarzach erworben und für eigene Zwecke ausgewertet hatte, mit dem übrigen Personal auch die Integration des Immaculata-Bildes in den Benediktinerhimmel wiederholt<sup>9</sup>.

Auch bei der Ausmalung der Klosterkirchen in Ettal, Ottopeuren und Neresheim nahmen die Freskanten Johann Jakob Zeiller und Martin Knoller auf das Vorbild Holzers Bezug<sup>10</sup>. Eine Reihe von Modellen hat sich zu Zeillers Hauptkuppel-Fresko der Benediktinerabtei Ettal erhalten (*Kat.* 680–682, *Abb.* 276, *Abb.K.* 576, 577)<sup>11</sup>. Im Kuppelgemälde wird die Ordensgeschichte in Gestalt unzähliger Heiliger verklärt, während die Klostergründung auf einer über dem Chorbogen gelegenen Wandfläche des Kircheninnenraums zur Darstellung gelangt. Im Ettaler Heiligenhimmel sind



außer den Benediktinern auch Angehörige der an das benediktinische Ideal anknüpfenden Reformorden berücksichtigt. Im wichtigsten Kuppelsegment ist der bärtige Ordensgründer Benedikt an zentraler Stelle platziert. Die übrigen Heiligen sind nach Ständen, Ordenszweigen und Farben geordnet, so dass sich etwa die Kardinäle wie ein roter Streifen von der mit Ocker durchsetzten benachbarten Päpste-Versammlung abheben. Charakteristisch für die Ettaler wie auch für viele andere Deckenfresken des Barock ist die illusionistische Vortäuschung einer architektonisch gestalteten und mit Stuck verzierten Brüstung am unteren Rand des Kuppelgemäldes, wie sie im Teilentwurf für die östliche Kuppelzone zu sehen ist (Abb. 276).

### Der Schmuck der Altäre

Dreidimensionalen, kulissenhaften Architekturen aus Marmor, farbig gefasstem Holz oder Stuckmarmor begegnet man auf dem Gebiet der barocken Altarbauten. Wenn auch aufgrund der vielfachen Stiftungen regelmäßig zu lesender Seelenmessen in katholischen Kirchen stets mehrere Altarretabel standen, so ist durch Steigerung der Größe und Zahl der Altarsäulen doch immer eine Betonung des Hauptaltars gegeben. Das Retabel hatte bereits im 16. Jahrhundert die Form einer Ädikula, also einer antikisierenden Säulenkonstruktion mit Giebel, angenommen. Ein kostbares Haus- oder Reisealtärchen illustriert im Miniaturformat die um 1620 übliche Erweiterung dieses Typs durch Rahmenwerk, Voluten und applizierte Ornamente (Kat. 840, Abb. 631). Die eine breite Mittelachse flankierenden Schmalachsen





277 Das Martyrium des hl. Veit, Martin Johann Schmidt, Stein bei Krems, 1772

wirken wie eine Reminiszenz an die vereinzelt immer noch vorkommenden Flügelretabel<sup>12</sup>. Später wurden die Säulenstellungen der Altarbauten komplizierter, räumlicher und mit immer theatralischeren Effekten ausgestaltet. Unter Einbeziehung perspektivischer Mittel entstanden pompöse Aufbauten wie der Hochaltar der Augustinerchorherrenkirche in Dießen, der als Paradebeispiel eines »Theatrum Sacrum«, einer bühnenartig inszenierten Darstellung der Heilsgeschichte, gelten kann<sup>13</sup>. Die dort begegnende Art der Altarbaukunst spiegelt sich in der mit Baldachin und Vorhang versehenen Kleinarchitektur einer Schwäbisch Gmünder Passionskrippe aus dem 18. Jahrhundert wider (Kat. 833, Abb. 626). Die in einer tiefenräumlich gestaffelten Säulenhalle agierenden Figuren präsentieren eine ganze Abfolge von historischen Szenen aus der Leidensgeschichte Christi, wie sie in den gleichzeitig entstandenen großformatigen Kulissenheiligräbern vorkommen.

Im Gegensatz zur Beschränkung auf biblische beziehungsweise christologische Themen in den Altarretabeln des lutherischen Bekenntnisses verhalfen katholische Auftraggeber der Heiligenverehrung zu einem neuen Höhepunkt. Der Schutzheilige einer Kirche wurde mit wenigen Ausnahmen immer im Zentrum des Hochaltars abgebildet. Dabei handelt es sich meist um Historiengemälde, die das vorbildhafte Leben und Sterben der Heiligen würdigen. So widersteht im Hochaltarbild aus dem niederösterreichischen Stockern die knabenhafte Lichtgestalt des hl. Veit selbst angesichts der bevorstehenden Marter

im Ölkessel den grausamen Drohungen seiner Peiniger (Kat. 823, Abb. 277). Die helle Hautfarbe und erhöhte Position im Bild machen wie der herabschwebende Engel mit Siegeskranz bereits Veits Zugehörigkeit zum Himmel sichtbar. Das flott und mit sicherer Hand gemalte Werk aus dem Jahre 1772 stammt von Martin Johann Schmidt, Kremser Schmidt genannt, der motivisch wie in der Lichtführung an Rembrandt anknüpft. Auftraggeber des Altarbildes war der Stockerner Schlossherr Ferdinand Franz von Engelshofen, der das Patronatsrecht über die Kirche innehatte.

Als weiterer Schmuck des Barockretabels dienten farbig oder monochrom gefasste Heiligenstatuen aus Holz oder Stuck. Die Altarskulpturen des 17. Jahrhunderts, etwa die Statue der hl. Katharina von Alexandrien des David Zürn, scheinen trotz ausgreifender Gebärden und bewegter Oberflächen in sich zu ruhen (Kat. 666, Abb. 570). Eine Zunahme an Dynamik wird in den Pfeilerfiguren Ehrgott Bernhard Bendls aus der Augsburger St. Georgskirche greifbar, die als Höhepunkte des süddeutschen Spätbarock gelten (Kat. 668–672, Abb. 274, 278, 571–573). Besonders die Köpfe und ausdrucksvollen Hände der vier Evangelisten und des hl. Paulus

scheinen Charakter und Seelenleben der Heiligen widerzuspiegeln. Obwohl die Kenntnis der Augsburger Werke Georg Petels und neuester italienischer Stilentwicklungen Bendl beeindruckt haben dürften, fand er doch zu einer ganz eigenen Formensprache, die bis dahin unbekanntes Element wie die teils zähflüssig, teils teigig wirkende Wiedergabe der belebten Gewandoberflächen einschließt.

Für Figurenschöpfungen des 18. Jahrhunderts ist ihr Reagieren auf den Betrachter als Gegenüber und auf das im Altargemälde dargestellte Geschehen ebenso charakteristisch wie Durchbrechungen der Symmetrie innerhalb des Ensembles. Das Ausgreifen in den Raum und die Hinwendung zum Altarbild prägen auch Haltung und Gestik der beiden Ritterheiligen Mauritius und Georg aus einer Oberpfälzer Kirche (*Kat. 691, Abb. 579, 580*). Die barocke Vorliebe für Ritterheilige in der Rolle von Altarfiguren geht wohl letztlich auf die gotische Tradition der das Altargemälde rahmenden Schreinwächter zurück<sup>14</sup>.

Ein herausragendes Beispiel für monumentale Altarplastik aus Stuck stellt die Figur eines hl. Bischofs aus der Klosterkirche Engelberg in der Schweiz dar, von der sich nur der expressive und in heftiger Drehung begriffene Kopf erhalten hat (*Kat. 692, Abb. 279*). Wahrscheinlich handelt es sich um ein Fragment des hl. Theodul, von dem an Ort und Stelle noch ein Stück des Attributes, eines überwältigten Teufels, erhalten ist. Die übertrieben herausgearbeiteten Unebenheiten der Gesichtsoberfläche sind ebenso



278 Der Apostel Paulus, Ehrgott Bernhard Bendl, Augsburg, 1697

wie ihr Kontrast zum kräftig strukturierten Barthaar Kennzeichen des lebensvollen plastischen Stils von Josef Anton Feuchtmayer.

Die häufig mit einer Darstellung der hl. Dreifaltigkeit geschmückten Altarbekrönungen (*vgl. Kat. 675, 679, Abb. 574*) wurden mit flankierenden Engelsfiguren versehen, die auf Sprenggiebeln und Gebälkblöcken sitzen oder knien. Vermutlich der Gebälkzone eines Hochaltars ist ein weiß gefasster Engel mit emporgereckten Armen zuzuordnen, dessen Gesichts-, Körper- und Frisurenbildung ihn als Werk der in Türkheim ansässigen Bildhauerfamilie Hegenauer ausweisen (*Kat. 834, Abb. 627*)<sup>15</sup>. Neben der Giebelzone einer Altararchitektur war auch die Tabernakelzone häufig mit zwei Engeln besetzt. Aufgrund der Aufbewahrung der Eucharistie im Tabernakel und die Abbildung der Trinität im Giebel stellen beide Orte eine Sphäre des Göttlichen dar. Ihrer vollständigen Vergol-



279 Kopfeines hl. Bischofs, Joseph Anton Feuchtmayer, Mimmensehen, um 1735

280 *Schwebender Engel*,  
Ignaz Günther, München,  
um 1770



dingung nach zu urteilen, entstammen die beiden prächtigen schwebenden Engel des Rieder Meisters Johann Peter Schwanthaler d. Ä. wohl dem liturgisch herausgehobenen Zusammenhang einer Tabernakelkomposition (*Kat. 838, Abb. 630*). Ausweis für Schwanthalers eigenwillige Handschrift ist der spröde Gewandstil von fast kristalliner Härte.

281 *Hl. Philippus*, Giuseppe  
Mazzuoli, Rom, 1705



Eher unkonventionell war wohl die Funktion dreier schwebender Engel von Ignaz Günther, die nach älteren Angaben vom Altar der Hauskapelle der Münchener Familie Knöbl stammen sollen (*Kat. 837, Abb. 280, 628, 629*)<sup>16</sup>. Wahrscheinlicher ist allerdings, dass sie für mehrere Altaraufbauten bestimmt waren<sup>17</sup>. Einiges spricht dafür, dass die Engel einst in der abgebrochenen Kirche der Barmherzigen Brüder in München als Bestandteil von Retabeln kleinere Gemälde präsentierten<sup>18</sup>. Sie weisen die für Günther typische feine Abstimmung von Haltung, Blickrichtung und Konturen auf. Klar voneinander unterschieden sind die lebendig wirkenden Hautpartien, das lockere Gefieder und die roh beschnitzten Gewänder.

### Aufträge für private und öffentliche Räume

Von den in Museen und Privatsammlungen verwahrten Objekten kirchlicher Kunst lässt sich heute nur noch ein Teil mit bestimmten Auftraggebernamen verbinden. Erst nach und nach erhellte sich der Entstehungskontext der qualitätvollen Marmorstatuette des hl. Philippus (*Kat. 673, Abb. 281*). Aufgrund ihrer großen Ähnlichkeit mit einer



Monumentalfigur in der Lateranbasilika in Rom liegt es nahe, das Kleinbildwerk mit dem in mehreren zeitgenössischen Quellen erwähnten Belegexemplar für den Auftraggeber zu identifizieren<sup>19</sup>. Die Monumentalstatue war Teil jener gewaltigen Serie von Apostelstatuen, die auf Betreiben Papst Clemens XI. ab 1703 von ihm verbundenen Bischöfen finanziert und durch bedeutende römische Bildhauer nach Entwürfen des Malers Carlo Maratta ausgeführt wurden. Als »Sponsor« der Philippusstatue hatte der Papst den Würzburger Bischof Johann Philipp von Greiffenclau zu Vollraths gewonnen. Die großformatige Ausführung wie auch das in den Quellen genannte Miniaturexemplar besorgte der Bernini nahe stehende Giuseppe Mazzuoli. Der Apostelzyklus der Laterankirche gilt als wichtigstes Großprojekt in der römischen Kunstszene des frühen 18. Jahrhunderts und verdeutlicht wie kaum ein anderes Programm den Anspruch der katholischen Kirche, durch Papst und Bischöfe apostolische Dienste und Vollmachten zu bewahren.



282 Hl. Maria Aegyptiaca. Modell für eine Figur der Kapelle von Schloss Falkenlust bei Brühl, Johann Franz van Belmont, Köln, 1737

Eine eher private Seite eines Kirchenfürsten jener Zeit wird in einem Tonmodell der hl. Maria Aegyptiaca von Johann Franz van Belmont greifbar (*Kat. 880, Abb. 282*). Der Künstler schuf es für den Kölner Erzbischof Clemens August von Bayern als Vorstufe einer großformatigen Ausführung in Stein für den Altar der Grottenkapelle im Brühler Schlosspark nahe dem kleinen Jagdsitz Falkenlust. Die hl. Maria Aegyptiaca galt vor allem als Patronin reumütiger Sünder. Mit einer asketischen Lebensführung in der Wüste, so die Legende, habe sie für ihr früheres Dasein als Dirne Buße leisten wollen. Auf dem Altar der Grottenkapelle war wohl die letzte Kommunion der Heiligen zu sehen. Sowohl die Gestalt der Büsserin in zerschlissener Kleidung als auch die grottenartige Innengestaltung der Kapelle entführten den Betrachter gleichsam in eine Gegenwelt zu den sonst in der herrschaftlichen Umgebung üblichen Lustbarkeiten. Erhaltene Teile eines längeren Briefwechsels zwischen Clemens August und der Mystikerin Crescentia Höß im schwäbischen Kaufbeuren belegen ungeachtet seiner Schwäche gegenüber weiblichen Verführungskünsten die hohe Sensibilität des Kurfürsten für geistliche und moralische Fragen, das eigene Seelenheil sowie das seiner Freunde und Untertanen<sup>20</sup>.

Geistliche Fürsten hatten neben ihrer Tätigkeit in Bau und Ausstattung von Sakralräumen auch Anteil an der allgemeinen Sammelleidenschaft des Barock. Beispielhaft seien die Würzburger Bischöfe aus dem Hause Schönborn mit ihrer großen Gemäldesammlung genannt<sup>21</sup>. Das Sammeln von Gemälden war indes nicht alleiniges Privileg der geistlichen und weltlichen Fürsten. So beherbergte etwa die Galerie des Klosters Benediktbeuern Dürers bekanntes Gemälde der Schmerzensmutter (heute München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen) neben religiös geprägten Stillleben der flämischen Malerei und altbayerischen Werken<sup>22</sup>. Unbekannt ist die Herkunft von Johann Karl Loths Gemälde einer Verspottung Christi, in der sich das dunkle Rot des Purpurmantels von dem fast schwarzen Hintergrund effektiv



283 *Ecce Homo*,  
Johann Karl Loth,  
Venedig, 2. Hälfte 17. Jh.

abhebt (*Kat. 661, Abb. 283*). Durch die Art des Bildausschnitts erzeugte der aus München stammende Wahl-Venezianer eine »Nahwirkung«, die den Betrachter unmittelbar mit der Figur des Heilands konfrontiert. Vergleichbare Bilder des *Ecce Homo* von oder nach Loth befanden sich im 18. Jahrhundert nachweislich in fürstlichen Sammlungen wie auch in den Sammlungen der Benediktinerklöster Andechs und Benediktbeuern sowie im Prämonstratenser-Chorherrenstift Neustift bei Freising<sup>23</sup>.

### Liturgische Geräte

In Anzahl und Aufwand der erhaltenen liturgischen Geräte wird die einzigartige Bedeutung der Eucharistie für den katholischen Kultus greifbar. Kostbare Kelche, Ziborien und Monstranzen gehörten zum Inventar jeder Kirche. Ein schon im künstlerischen Entwurf herausragendes Werk der Goldschmiedekunst ist eine Monstranz aus Danzig von Johann Gottfried Schlaubitz, in deren verglastem Zentrum die von einer Lunula gehaltene Hostie wirkungsvoll präsentiert wurde (*Kat. 847, Abb. 284*). Der obere Teil besteht aus einer kreisförmig ausstrahl-

enden Sonnenform, wie sie seit dem frühen 17. Jahrhundert für Monstranzen gebraucht wurde, um die von der Hostie ausgehende Gnade zu visualisieren<sup>24</sup>. Von der Meisterschaft des führenden Danziger Rokoko-Goldschmieds zeugt neben der Eleganz des Aufbaus die Qualität der beiden auf geschweiften Armen befestigten anbetenden Engel. Den in Süddeutschland überaus verbreiteten Monstranz-Typus mit ovalem Strahlenkranz und kürzerem Schaft vertritt ein Stück aus Augsburg, das mit Reliefs der Salzburger Diözesanpatrone Virgil und Rupert sowie der Immaculata geschmückt ist (*Kat. 844, Abb. 97*). Augsburg war mit 185 Goldschmieden im Jahr 1615 die größte Goldschmiedemetropole, die für Abnehmer in ganz Mittel- und Osteuropa arbeitete<sup>25</sup>.

Unter den übrigen liturgischen Geräten des 18. Jahrhunderts ist ein Hostienkelch des Münchener Goldschmieds Franz Kessler hervorzuheben, dessen sehr plastisch hervortretende, in Treibarbeit ausgeführte Reliefs mit Putten, Rankenwerk und geflochtenen Kränzen vor allem die Kuppel und den Fuß zieren. Die Reliefs umgeben fein gemalte Email-Medaillons mit Szenen aus dem Leben Christi und Heiligenbildern (*Kat. 843, Abb. 94*).

Neben den Sakramenten kennt die katholische Tradition eine Reihe weiterer Gnadenmittel zur Heiligung des alltäglichen Lebens, die Sakramentalien<sup>26</sup>. Zu ihnen zählt die Bekreuzigung mit geweihtem Wasser, die als Erneuerung des Taufversprechens und Schutz vor dem Bösen gilt. Vielleicht aus einer fürstlichen Privatkapelle stammen zwei kostbare Weihwasserbecken aus Silber, die wohl den Eingang flankierten (*Kat. 712, Abb. 285, 588*)<sup>27</sup>. Die schäumenden und mit Pflanzen durchsetzten, aus Kupfer getriebenen Rocaille Rahmen mit konsolförmigen kleinen Wasserschalen umgeben jeweils ein Brustbild des Christus der Verspottung und der Schmerzensmutter. Der schmerzverzerrte Ausdruck Christi ist für die sonst in lieblichen Idealbildern schwelgende Hofkultur des Rokoko ungewöhnlich veristisch. Vergleichsweise schmale Gesichtszüge kennzeichnen das Marienbild. Wenngleich dessen Komposition an Münchener Vorbilder anknüpft, erinnern sowohl die Physiognomie als auch die zarte Struktur des Kopftuches an Werke des Schwaben Johann Joseph Christian.

In Verbindung mit dem Glauben an die Auferstehung der Leiber beim Jüngsten Gericht behielt im katholischen Raum auch die Verehrung von Reliquien ihre Gültigkeit. Neben dem Wunsch der Gläubigen nach Heilung trug der unerschöpfliche Vorrat an – oftmals fälschlich – als Märtyrerknochen angesehenen Gebeinen aus den römischen Katakomben zur weiteren Ausbreitung des barocken Reliquienkultes bei. Reliquien sowie kleinstplastische Bildwerke und Wachsmedaillons fanden vielfach in flachen, verglasten Kästen ihren Platz, die sich für eine angemessene Aufbewahrung und Präsentation eigneten (*vgl. Kat. 696, Abb. 106*).

Ein dreifüßiges Reliquiar des Münchener Goldschmieds Johann Christoph Steinbacher ist an der Rückseite mit einem Griff versehen, um mit dem Gefäß segnen oder es zur Verehrung darreichen zu können (*Kat. 846, Abb. 286*). In der herzförmigen Kapsel befand sich laut Inschrift der Splitter eines Baumes, an den Christus während seiner Passion im Hof des Priesters Hannas gefesselt gewesen sei. Das Relief an der Vorderseite der Sockelpartie stellt vermutlich diese Szene dar. Die Verehrung des Herzens Jesu, auf das die Form des Behältnisses Bezug nimmt, hatte im Anschluss an Visionen der Nonne Margareta Maria Alacoque seit den 1680er Jahren einen entscheidenden Aufschwung erfahren. Drei zwischen Sockel und Kapsel vermittelnde Putten symbolisieren die drei christlichen Tugenden Glaube, Liebe und Hoffnung.

Vom monumentalen Kirchenbau mit seinem umfassenden Bildprogramm bis hin zum Kultgerät wird in allen Bereichen des religiösen Lebens die Neigung der barocken Welt zu einer so manchen Etat sprengenden Freigiebigkeit spürbar. Als Kunst der Fülle zeugen Malerei, Bildhauerei und Kunsthandwerk vom ausgeprägten Willen der Auftraggeber zur kunstpolitischen Untermauerung ihrer Lehren und Gebräuche.



284 Strahlenmonstranz,  
Johann Gottfried Schlaubit-  
z, Danzig, 1760



285 Weihwasserbecken,  
wohl Augsburg, um  
1760/70

286 Reliquiar, Johann  
Christoph Steinbacher,  
München, um 1740



Geistliche Fürsten demonstrierten auf diese Weise das Gottesgnadentum ihrer Herrschaft. Der katholische Glaube und der Wunsch nach Repräsentation erweisen sich dabei als einende oder auch konkurrierende Kräfte, die unterschiedliche Stände und Schichten gleichermaßen anzutreiben vermochten.

---

**ANMERKUNGEN:** – 1 Vgl. Polleroß 1999, S. 26. – 2 Lieb 1976, S. 9. – 3 Vgl. Hamacher: Entwurf 1987, S. 68–69. – 4 Vgl. Hamacher: Entwurf 1987, S. 57–69. – 5 In den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg befindet sich ein Zweitexemplar (Inv. Nr. 3691) der heute in Nürnberg bewahrten ursprünglichen Version. Holzer hatte es geschaffen, nachdem ihm das Original von einem konkurrierenden Maler gestohlen worden war; Matsche 1985, S. 258–259. – 6 Mick 1960, S. 90. – Zahlten 1988, S. 61. – 7 Müller 1995, S. 505. – Zur Lehre der Unbefleckten Empfängnis Mariens im Barock siehe auch Coreth 1959, S. 44–45. – 8 Vgl. auch die plastische Ausbildung einer Immaculata-Statue aus Österreich, Kat. 674. – 9 Vgl. Zahlten 1988, S. 60. – 10 Zahlten 1988, S. 61. – 11 Es wird vermutet, dass Zeiller zu dem Kuppelfresco keinen gemalten Gesamtentwurf, sondern nur eine umfassende Zeichnung und mehrere farbige Ölstudien angefertigt hat, die sich teils im Germanischen Nationalmuseum, teils im Klostermuseum in Ottobeuren befinden; Weih-Krüger 1991, S. 329–330. – 12 Vgl. Schächtelin 1980, S. 58–63, 68–77. – 13 Zu dem Werk vgl. Reuter 2002, S. 127–139. – 14 Zum Begriff der Schreinwächter vgl. Kahsnitz 2005, S. 467. – 15 Zum Stilvergleich bieten sich etwa die Engel von Johann Michael Hegenauer aus dem Jahr 1754 am nördlichen Seitenaltar der Pfarrkirche Tussenhausen an, abgebildet bei Ruf 1981, Abb. 30–31. – Die wohl anzunehmende Position im Auszug eines Altares lässt sich etwa am um 1750 entstandenen Hochaltar der Pfarrkirche St. Martin in Langenargen am Bodensee nachvollziehen. – 16 Die Provenienzangabe erschien zuerst bei Feulner 1920, S. 12, und wurde seitdem vielfach wiederholt. – 17 Vgl. Maué: Bildwerke 2005, S. 56. – 18 Ebenda, S. 57. – Außer dem Altar der Knöblschen Hauskapelle kommen Seitenaltäre der abgebrochenen Kirche St. Maximilian in München als Herkunftsort in Betracht. Teile von deren Ausstattung gelangten über Umwege in die Sammlung Radspieler, aus der die Nürnberger Engel

angekauft wurden; Volk 1992, S. 156. – **19** Den entscheidenden Hinweis gab Brinckmann 1923–1926, Bd. 4, S. 9. – Vgl. zuletzt Maué: Bildwerke 2005, Nr. 226, S. 294–298. – **20** Vgl. Pörnbacher, S. 199–212. – **21** Vgl. Ausst. Kat. Nürnberg: Schönborn 1989, S. 351–439. – **22** Grimm 1991, S. 82–83. – **23** Vgl. Ewald 1965, Nr. 186, 189, 190, 192, 196, 198, 199. – **24** Zur christlichen Sonnensymbolik des Barock vgl. Sedlmayr 1960, S. 253. – **25** Vgl. Müller 1968, S. 279–281. – **26** Vgl. R. Berger: Sakramentalie. Liturgie und Brauchtum. In: LThK 1999, Bd. 8, Sp. 1454–1455. – **27** Für die Verwendung im privaten Bereich spricht außer dem Format die kostbare und dennoch nicht wandfest montierte Ausführung. – Ähnlich aufwendig gearbeitet ist eine Reihe von Weihwasserbecken des Münchener Hofbildhauers Wilhelm de Groff; vgl. Volk 1966, S. 63–69.





## Barocke Pracht: Hofkultur im 18. Jahrhundert

Die Kultur der Repräsentation erreichte im Zeitalter des Barock einen fulminanten Höhepunkt. Dabei galt der französische Hof unter König Ludwig XIV. als Inbegriff der Prachtentfaltung. Die europäischen Herrscher orientierten sich nicht nur hinsichtlich aufwendiger Feste, imposanter Bälle, eindrucksvoller Opern und der Ausstattung ihrer Residenzen am französischen Vorbild, sondern übernahmen auch dessen Zeremoniell. Auf diese Weise versuchten sie, den Hof zum kulturellen Mittelpunkt ihres Staates auszubauen. Fürsten und Monarchen führten ihren Untertanen mittels üppiger Zurschaustellung von Luxus und Reichtum ihre Macht vor Augen und beteiligten sich gleichzeitig am Konkurrenzkampf der Dynastien um politischen Aufstieg, territoriale Zugewinne oder Erhebung in einen höheren Adelsrang: Kulturelle Leistungen waren ein zentrales Mittel zur Demonstration und Erweiterung von Macht und Einfluss. Als wichtiges Instrument der Selbstdarstellung in der Öffentlichkeit fungierten grandiose Bauprojekte und monumentale Plastiken, deren Pracht das Ansehen eines Herrschers steigerte. Dementsprechend wurden im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts nahezu sämtliche große Schlossbauten des deutschen Absolutismus errichtet, wie beispielsweise in Berlin, Würzburg und München. Dass dabei die Kosten häufig aus dem Ruder liefen und die Landesherren sich hoffnungslos überschuldeten, war nahezu unausweichlich. Dennoch wurde ihnen nur selten Verschwendungssucht vorgeworfen, erschienen die gewählten Formen herrscherlicher Repräsentation doch als legitim, wenn nicht gar notwendig<sup>1</sup>.

Elementarer Bestandteil barocker Hofkultur waren die prunkvollen Innenausstattungen sowie die umfangreichen Kunstsammlungen, die in keiner Residenz fehlen durften. Sie dienten der Verherrlichung des Fürsten, indem sie von dessen Reichtum, Bildung, Kennerschaft und Geschmack zeugten. Um dem Besucher eine Vorstellung vom Facettenreichtum barocker Hofkultur zu geben, werden im neu eingerichteten Barocksaal des Germanischen Nationalmuseums Skulpturen, Möbel und Gemälde im Rückgriff auf historische Gestaltungsprinzipien miteinander in Beziehung gesetzt.

### Skulptur zum Schmuck der Residenzen

Wesentlichen Anteil an der reichen Ausstattung von Schlössern und Gärten hatten die plastischen Künste. Skulpturen prägten das Gesicht des im 18. Jahrhundert aus

287 Gemäldegalerie,  
Johann Michael  
Bretschneider, Prag, 1702

Frankreich übernommenen Typs des barocken Architekturgartens und gehörten zum gliedernden System der von Menschenhand beherrschten Natur. Diese streng geometrisch konzipierten Landschaften bildeten wichtige Repräsentationsräume der Hofgesellschaft und Kulissen für Feste mit Tanz, Musik, Theater und Spiel. Die lebensgroße Marmorskulptur des Paris von Gabriel Grupello, der zunächst in Brüssel und ab 1695 am Hofe Johann Wilhelms von der Pfalz in Düsseldorf wirkte, war sicher zur Aufstellung in einem Park bestimmt (*Kat. 600, Abb. 245*). Gemeinsam mit den drei konzeptionell zugehörigen Bildwerken der Göttinnen Juno, Venus und Minerva sollte er dort die turbulente, aus der antiken Mythologie bekannte Kür weiblicher Schönheit in Szene setzen. Die sagenhafte Begebenheit wird auch von einer präziös geschnitzten Statuettengruppe des Schleswiger Hofkünstlers Klaus Heim wiedergegeben (*Kat. 749, Abb. 601*).

Aus einer Brunnengrotte dürfte der auf einem Ziegenbock reitende Knabe des Brüsseler Bildhauers Jan van Delen stammen (*Kat. 601, Abb. 191*). Vermutlich gehörte die Gruppe zum Personal eines Bacchanals, der Darstellung der Eskapaden des Weingottes Bacchus. Das Tier ist seit alters her Sinnbild für Fruchtbarkeit und Wollust. Auch der Flöte des kecken Reiters, aus der einst Wasser sprudelte, eignet in diesem Zusammenhang sexuelle Metaphorik. Außerdem weist der üppig über den steinernen Fond ran-

kende Efeu mit seiner alten Bedeutung als Rauschpflanze auf die Ausgelassenheit sinnlicher Vergnügungen hin.

In den Schlössern selbst verzierten Stuckschneider die Wände und Decken von Sälen, Treppenhäusern, Galerien und Gemächern oft aufwendig mit Ornamenten und figürlichem Schmuck. Zahlreiche Bildhauer, beispielsweise Johann Valentin Sonnenschein, begannen ihre Karriere als »Hofstukkator« (*Kat. 790, Abb. 335*). Auch Architekten wie der berühmte preußische Frühklassizist Carl Gotthard Langhans entwarfen Wanddekorationen, die stuckiert oder schnitzerisch umgesetzt wurden. Eine wichtige Rolle innerhalb der plastischen Gestaltung der Raumschale spielten die als Zierde über der Tür angebrachten Felder, die man Supraporten nennt. Exemplarisch sei ein derartiges Bildwerk genannt, das aus dem Gartenpavillon der unter dem schlesischen Provinzialminister Graf Carl Georg von Hoym weitgehend neu errichteten Schlossanlage von Dyhernfurth bei Wohlau in Schlesien stammt und einander spiegelbildlich gegenüber gestellte, aus Rankenwerk entwickelte Harpyien zeigt (*Kat. 788, Abb. 613*). Drei gemalte Supraporten aus einem Frankfurter Bürgerpalais von Januarius Zick gehörten zwar nicht dem höfischen Kontext an, belegen aber, wie sehr wohlhabende Bürger und Patrizier bei der Verzierung ihrer vornehmen Zimmer dem fürstlichen Vorbild nacheiferten (*Kat. 746, 800, 801, Abb. 598, 616, 617*).

288 Kaiser Karl VII.,  
Franz Scheucher,  
Freising, um 1790





289 Zwei sitzende Knaben in türkischer Tracht, Umkreis Giovanni Giuliani, Wien, 1. Drittel 18. Jh.

Aus dem Prunksaal oder Treppenhaus eines Schlosses oder Stiftes kommt die lebensgroße Holzfigur Kaiser Karls VII. von Franz Scheucher (*Kat. 758, Abb. 288*). Das Bildwerk, das den Potentaten in Hermelinmantel, Rüstung und mit Lorbeerkranz schildert, zählte zu einer Serie der 18 historisch gesicherten Regenten des Hauses Wittelsbach. Als bayerischer Kurfürst, der die imperiale Macht gegen die Ansprüche der Habsburger erlangt hatte, krönte die Skulptur eine der letzten monumentalen Ahnenreihen eines deutschen Geschlechts vor dem Ende des alten Reichs. Die Gattung des kleinformatigen Saalmonuments dagegen vertritt das Reiterstandbild Kurfürst Maximilians II. Emanuel von Bayern (*Kat. 751, Abb. 603*). Das von dem aus Brüssel stammenden Rogier Schabol in Paris gefertigte Stück folgt dem Typ des berühmten, von Martin Desjardins 1693/94 gegossenen Denkmals Ludwigs XIV. für Dijon. Eindrucksvoll demonstriert es die Orientierung an der am Hof des »Sonnenkönigs« gepflegten Kunst.

Neben derartigen Solitären schufen Bildschnitzer Kleinskulpturen als Teile größerer Ensembles, etwa prunkvoller Möbel. Wahrscheinlich fungierte eine im 17. Jahrhundert in Augsburg entstandene Personifikation Afrikas, eine Barbusige mit negroider Physiognomie und Sonnenschild, einst als entsprechende Aufsatzfigur (*Kat. 750, Abb. 602*). Zwei aus Terrakotta gefertigte Knaben in türkischer Tracht aus dem Wiener Umkreis Giovanni Giulianis dienten als figürliche Gefäßhalter, wie sie auf Tafeln, Wand- oder Konsoltischen präsentiert wurden (*Kat. 752, Abb. 289*). Die prächtig polychromierte Darstellung der kultivierten Exoten ist ein Zeugnis der Türkenmode, der nach dem Sieg über das Osmanische Reich wachsenden Faszination nahöstlicher Kultur.

Schließlich gehörten virtuos geschnitzte Statuetten aus kostbaren oder besonders aufwendig verarbeiteten Materialien sowohl zur Ausstattung höfischer Kunstkam-





290 *Sitzende Bettlerin mit Kind, Simon Troger, Haidhausen bei München, um 1750*

mern als auch von Repräsentationsräumen. Schon aufgrund des exotischen Materials standen Elfenbeinschnitzereien ausgesprochen hoch im Kurs. Zwei Jahreszeitenallegorien aus dem Dresdner Umkreis Balthasar Permosers mögen dies exemplarisch belegen (*Kat. 754, Abb. 605, 606*). Eine Bettlerin von Simon Troger, der für seine artifiziellen Kombinationsfiguren aus Elfenbein und Nussbaumholz bekannt ist, greift mit der pittoresken Schilderung von Armut ein damals nicht nur am Münchener Hof beliebtes Sujet auf (*Kat. 756, Abb. 290*). Georg Raphael Donner dagegen besaß den Ruf eines Meisters der Bleiplastik. Er brillierte mit antiken Themen, eleganten Kompositionen geschmeidiger, zwischen Ruhe und Bewegung erfasster Körper und der Kontrastierung von reich ziselierten mit spiegelnd

glatten Oberflächen. Neben monumentalen Bildwerken gingen aus seiner Wiener Werkstatt von adligen Sammlern begehrte Statuetten hervor, wie der Merkur mit dem Haupt des Argus (*Kat. 755, Abb. 607*).

### Innenausstattung und neue Möbelentwürfe

Mit dem Absolutismus veränderten sich die höfischen Raumkonzepte. Bis dahin hatten einzelne Möbel in architektonisch mehr oder weniger durchgängig gestalteten Raumfolgen Akzente gesetzt. Die Neuerung bestand in der Unterordnung des gesamten Mobiliars unter Architektur und Enfilade, also die aneinandergereihten repräsentativen Wohn- und Festräume. Auch die als typisch für das 18. Jahrhundert geltenden, fest mit der Wand verbundenen Konsoltische passten sich in ihrer Gestaltung an die Innenausstattung an. Erreichten sie größere Dimensionen und waren mit einer Marmorplatte versehen, hatten sie die Funktion von Anrichte- oder Buffetischen und standen in der Regel in jenen Räumen, in denen eine Tafel gedeckt wurde, sei es zur täglichen Benutzung, sei es zum temporären Einsatz bei Festen. Ein Beispiel hierfür ist der um 1725/30 anzusetzende Konsoltisch aus der Münchner Hofwerkstatt, zu dem sich ein Pendant im Münchner Stadtmuseum befindet (*Kat. 762, Abb. 291*)<sup>2</sup>.

Ferner dienten Konsoltische mit darüber angebrachten Spiegeln der Betonung von Raumachsen, indem sie Mittelachsen oder Fensterpfeiler akzentuierten. Die Spiegel hoben die Raumgrenzen auf und erzeugten – geschickt angeordnet – die Illusion unbegrenzter räumlicher Weite. Im Zusammenspiel mit den Fenstern verwischten sie selbst die Trennung zwischen Innen und Außen und holten den Garten mit seiner Blumenpracht quasi in den Raum hinein. Ob als Einzelstücke, die in die Wand integriert waren, als Zutat Licht reflektierender Wandleuchter oder als Bestandteil von Spiegelkabinetten wurden die seit der Wende zum 18. Jahrhundert auch in heimischen Manufakturen hergestellten Spiegel zum dominierenden Schmuckelement der höfischen Raumausstattung (*Kat. 819, 820, Abb. 624*).

Auch Sitzmöbel wie Bänke, Armlehnsessel, Stühle oder Kanapees gingen in ihrer regelmäßigen Anordnung zumindest optisch eine Verbindung mit der Architektur ein. Sie korrespondierten nicht nur in Form und Farbigkeit mit den Raumverfädelungen, vielmehr setzte sich die Gestaltung der Polsterbezüge in den textilen Wandbespannungen fort. In einem derartigen Szenario muss man sich die beiden ausgestellten Sitzbänke mit ihrer weißen, teilvergoldeten Fassung und ihren – ergänzten – farbigen Seidenstoffen vorstellen (*Kat.* 759, 760, *Abb.* 608).

Als Neuerfindung des 18. Jahrhunderts gilt auch der Schreibschrank mit aufklapp- oder herausziehbarer Platte, der in nahezu allen deutschen Möbelzentren nachgewiesen werden kann. Entwickelt wurde er aus dem im 17. Jahrhundert beliebten Kabinettschrank, einem reich dekorierten Möbel mit zahlreichen kleinen Türen, Schubladen und Fächern für die Aufbewahrung kleiner Kunstwerke, Kuriositäten oder kostbarer Naturalien. Selbst das charakteristische Fußgestell wurde zunächst für die Schreibschränke übernommen, bevor an seine Stelle ein kommodenartiger Unterbau trat. Der Schreibschrank ist als eher persönliches Ausstattungsstück zu verstehen, weshalb er in den fürstlichen Privaträumen und nicht in den vorgelagerten, öffentlichen Geschäften dienenden Appartements aufgestellt war. Die Blütezeit der Schreibschränke endete noch vor der Mitte des 18. Jahrhunderts, als sich der Geschmack änderte und das Mobiliar verspielter wurde. So ist beispielsweise überliefert, dass der Würzburger Fürstbischof Friedrich Karl von Schönborn im Jahr 1745 einen entsprechenden Schrank mit der Begründung ablehnte, »dererlei machines [seien] zu fürstl. Meublierung nicht mehr schicklich«<sup>3</sup>. Der im Germanischen Nationalmuseum befindliche, Ferdinand Plitzner zugeschriebene Prunkschreibtisch von 1715/20 zeichnet sich in besonderem Maße durch seine Oberflächengestaltung aus (*Kat.* 761, *Abb.* 292). In der so genannten Boulle-Technik, einer nach



291 Konsoltisch,  
Joseph Effner (Entwurf),  
Johann Adam Pichler (?)  
(Ausführung), München,  
um 1725/30

292 Prunkschreibtisch,  
Ferdinand Plitzner,  
Franken, um 1715/20



ihrem wichtigsten Vertreter, dem Franzosen André-Charles Boulle, benannten Dekorationsform, sind feinteilige Metallfurniere mit solchen aus Schildpatt, Perlmutter und anderen Materialien kombiniert. Auf diese Weise entstand ein überaus reizvoller und raffinierter Material- und Farbkontrast, den nur wenige süddeutsche Kunstschreiner in dieser Vollkommenheit zu erzielen wussten.

Ein typisch französisches Möbel höfischen Charakters ist das so genannte Bureau plat. Dabei handelt es sich um einen flachen, aufsatzlosen Schreibtisch auf hohen Beinen und mit Schubladen in der Zarge. Er wurde frei im Raum aufgestellt und besitzt daher auf der vermeintlichen Rückseite zumeist Scheinschubladen. Im deutschsprachigen Raum hatte dieser Typus nur eine relativ geringe Verbreitung.





293 Bureau plat,  
Joseph Effner (?),  
München, um 1730

Am ehesten war er am Münchner Hof unter Maximilian II. Emanuel zu finden, der einige Jahre im Pariser Exil verbracht hatte und sich auch später noch eng am dortigen Geschmack orientierte. Aufgrund seiner Herkunft aus Schloss Schleißheim ist das ausgestellte Möbel vermutlich der Werkstatt Josef Effners zuzuordnen, der als Hofbaumeister für die Inneneinrichtung jenes Schlosses zuständig war (*Kat. 763, Abb. 293*).

### Höfische Musik

Die reich ausgestatteten Repräsentationsräume der Residenzen boten eine prunkvolle Kulisse für die barocke Festkultur mit Musik, Tanz und Theater. Auch die höfische Musik stand im Dienst der Verherrlichung von Macht und Herrschaft. Königin der musikalischen Gattungen war die Oper, welche die Größe und Bedeutung eines Fürsten am eindrucklichsten widerzuspiegeln vermochte. Dirigiert wurde das barocke Opernorchester vom Cembalo aus, das mit dem Generalbass das harmonische Fundament der Musik lieferte. Das üppig geschnitzte und vergoldete Gestell des ausgestellten Instruments lässt höfische Provenienz vermuten, seine Höhe das dem Kapellmeister gemäße Spiel im Stehen (*Kat. 602, Abb. 294*). Gleichsam als Ausdruck der Sehnsucht nach dem verlorenen Arkadien war das Schäferidyll ein beliebtes Operntheme, das die adeligen Höflinge aktiv mitgestalteten<sup>4</sup>. Die der Überlieferung nach aus der markgräflichen Residenz in Bayreuth stammende, wohl um 1700 in Frankreich gefertigte Musette de cour ist eine hoch technisierte Variante der von Hirten gespielten Sackpfeife (*Kat. 766, Abb. 609*). Tatsächlich sind bereits im Bayreuther Opernprogramm unter dem Markgrafen Georg Wilhelm von Brandenburg und der musikliebenden Markgräfin Wilhelmine mehrere Schäferoper nachweisbar<sup>5</sup>.

294 Einmanualiges  
Cembalo, Italien,  
2. Hälfte 17. Jh.





295 Viola d'Amore,  
Rückseite, Caspar Stadler,  
München, 1714

Den Gegenpol zur Großform der Oper bildete das eigene Spiel der Fürsten, die sich selbst im musikalischen Ausdruck übten. Caspar Stadler fertigte die ausgestellte Viola d'amore 1714 wahrscheinlich für den im Exil lebenden und erst im Jahr darauf wieder eingesetzten bayerischen Kurfürsten Maximilian II. Emanuel (*Kat. 768, Abb. 295*). Die Intarsien mit der Symbolfigur des wachsam und treuen Hundes deuten offensichtlich auf die politische Situation hin<sup>6</sup>. Die Viola d'amore mit den beim Spiel mitschwingenden, gleichsam einen akustischen Raum erzeugenden Resonanzsaiten war prädestiniert für den adligen Dilettanten im damaligen positiven Wortsinne, denn nur er hatte die Mittel, sich an der Musik zu ergötzen, anstatt sie als Broterwerb zu betreiben. Demselben Zweck dürften die aus kostbarem Elfenbein anstelle des sonst üblichen Holzes hergestellten Blasinstrumente gedient haben. Die um 1700 in Nürnberg entstandene Blockflöte mit dem passenden Formetui von Johann Benedikt Gahn sowie die vom »Stradivari des Holzblasinstrumentenbaus«, Jakob Denner, um 1715 gebaute Querflöte sind von den besten Instrumentenmachern der Zeit gefertigt (*Kat. 767, 769, Abb. 610*).

Zwischen Oper und Dilettieren stand die Arbeit des Tanzmeisters. Die oft stundenlangen Opernballette und die Tänze der prunkvollen Hoffeste wurden vom Orchester begleitet, doch bei den Tanzstunden, die jeder Höfling zu absolvieren hatte, spielte der Tanzmeister selbst. Seine Geige, die »Pochette«, war so schmal gebaut, dass er sie bei der Erklärung von Tanzschritten und -gesten in den Rockschloß stecken konnte (*Kat. 770, Abb. 296*). Auch dieses Instrument wurde durch sein ausgesuchtes Material – den Überzug aus Schildpatt – geadelt.

## Sammlung und Galerie

Fundamentaler Bestandteil höfischer Inszenierung waren schließlich die Kunstsammlung und die Galerie. Viele Herrscher konnten dabei auf eine seit mehreren Generationen gepflegte Tradition zurückblicken, jedoch zeichnete sich im Laufe des 17. Jahrhunderts ein Wandel der Sammlungsvorlieben ab. An die Stelle konventioneller Kunstkammern mit vielfältigen Objekten aus unterschiedlichsten Bereichen traten nun vermehrt Spezialsammlungen, die sich etwa auf Gemälde oder Antiken beschränkten. Die seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in der Kunsttheorie geführte Diskussion beförderte die Aufwertung der ästhetischen Aspekte eines Werkes: Kunstkennerchaft wurde zum Zeichen der Zugehörigkeit zur gesellschaftlichen Elite. Ein besonders hoher Stellenwert innerhalb der Gattungen wurde der Malerei zugesprochen, da sie wie kein anderes Medium in der Lage war, die sicht-



296 Pochette (Tanz-  
meistergeige), französisch  
oder deutsch (?), 18. Jh.

bare Welt in all ihren Erscheinungen darzustellen und in Historienbildern menschliches Schicksal beispielhaft zu vergegenwärtigen.

Im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts wurden an den Fürstenhöfen einzelne Gebäudeteile für die Präsentation von Sammlungen umgestaltet und sogar Neubauten errichtet, die dem Kunstgenuss vorbehalten waren. Als eines der frühesten Beispiele sei die Galerie des Kurfürsten Johann Wilhelm in Düsseldorf erwähnt. Zwar war dieser Bau räumlich noch an die Residenz angebunden, besaß aber dennoch weitgehende Autonomie, da er vom Wohntrakt der Herrscherfamilie deutlich separiert war. Somit konnte die Galerie, welche wohl die umfangreichste und qualitativvollste fürstliche Gemäldesammlung der Zeit beherbergte, ihre repräsentative und auf die Öffentlichkeit hin konzipierte Funktion erfüllen: Mit Vollendung des Neubaus 1714 gewährte der Fürst privilegierten Schichten, Gelehrten und Künstlern den Zugang zu seiner Galerie. Allein privater Erbauung diente dagegen auch in Düsseldorf weiterhin das Kabinett, das direkt an die Gemächer des Fürsten anschloss und vornehmlich kleinformatige Werke enthielt<sup>7</sup>.

Der Begriff der Galerie, wie er heute als Synonym für die Sammlung, als Ausstellungs- oder Verkaufsort gebräuchlich ist, hat wenig mit seiner ursprünglichen Bedeutung gemein. Anfänglich handelte es sich um eine Raumform, die seit dem 16. Jahrhundert im Palastbau Europas aufkam und als langgezogener Gebäudetrakt mit viel Licht und einem einheitlichen Ausstattungsprogramm charakterisiert werden kann<sup>8</sup>. Aufgrund ihrer Ausdehnung und Funktion als Bindeglied zwischen einzelnen Räumen der Residenz wurde die Galerie anfangs auch als »Wandelgang« oder »Wandelhalle« bezeichnet. Die Nutzung dieses Gangs zur Erholung und Zerstreuung in Mußestunden wird erstmals 1518 bei Erasmus von Rotterdam erwähnt. Bereits dort finden sich Hinweise auf die Verwendung von Kunstwerken als Raumschmuck<sup>9</sup>. Im Gegensatz zu den Privatgemächern des Fürsten hatten zur Galerie auch Höflinge und Gäste Zutritt; neben Prozessionen, Festen und Empfängen fanden hier auch Zeremonien anlässlich von Ankünften oder Abreisen hochgestellter Personen statt<sup>10</sup>. Um 1700 entwickelte sich die Galerie mit ihren langen Fensterreihen zum idealen Präsentationsort für Kunst und damit zum vormusealen Sammlungsraum *par excellence*.

Die Forschung richtete ihr Augenmerk in den vergangenen Jahren verstärkt auf die Untersuchung der Genese sowie die Rekonstruktion von barocken Sammlungen<sup>11</sup>. Aufschluss über historische Sammlungsstruktur und Präsentationsprinzipien geben Gemälde, auf denen Galerien oder Kabinette dargestellt sind, sowie Stiche und Sammlungskataloge. Bereits im 17. Jahrhundert etablierte sich das gemalte Kabinett als Bildtypus<sup>12</sup>. Meist handelt es sich dabei allerdings um eine fiktive Zusammenschau von Kunstwerken, weshalb weniger solche Bildquellen als vielmehr die seit dem 18. Jahrhundert verfassten Kataloge eine Vorstellung von der ursprünglichen Konzeption bestimmter Sammlungen vermitteln<sup>13</sup>. Eine ideale, also nicht historisch verbürgte fürstliche Galerie zeigt auch das 1702 geschaffene Gemälde





297 Darstellung eines Gemäldekabinetts, Christian Wilhelm Ernst Dietrich (Dietrich), Dresden, 1742

von Johann Michael Bretschneider (*Kat.* 598, *Abb.* 287). Rahmen an Rahmen gehängte Bilder bedecken die Wände des Sammlungsraums vom Boden bis unter die Decke. Die Werke sind rein dekorativen Prinzipien folgend in mehreren Reihen ausgerichtet an Symmetrieachsen und häufig als Pendants angebracht. Dieses Schema bestimmte die Hängung in den Galerien des 18. Jahrhunderts. Eine Ordnung nach Schulen und Epochen, die in didaktisch-aufklärerischer Absicht auf die Unterrichtung des Betrachters zielte, wurde erst gegen Ende des Jahrhunderts eingeführt. Vorreiter war Christian von Mechel, der Ende der 1770er Jahre die kaiserliche Galerie im Belvedere in Wien neu strukturierte und der Allgemeinheit im Auftrag Kaiser Josephs II. zugänglich machte. Zwar lehnten einige seiner Zeitgenossen diese Art der Hängung ab, langfristig setzte sich jedoch der chronologische Ansatz durch, mit dem von Mechel die Basis für die Entwicklung des modernen Kunstmuseums legte<sup>14</sup>. Bei der älteren, wandfüllenden Präsentationsweise, die auch als »Bildertapete« bezeichnet wird, besaßen die Werke meist einen schlicht profilierten, in unterschiedlichem Umfang vergoldeten Einheitsrahmen aus Ebenholz, der die ästhetisch homogene Gesamterscheinung unterstrich<sup>15</sup>. Da die Gemälde nicht immer Maße aufwiesen, die für eine solche Hängung notwendig waren, wurden die Werke im 17. und 18. Jahrhundert vielfach ohne Bedenken angestückt oder beschnitten, um sie in das vorgegebene Raster einzupassen. Auch in die Darstellungen selbst griff man ein, um sie dem Geschmack des Besitzers anzunähern oder das Werk einem Pendant anzugleichen. So wurden beispielsweise die Mitteltafel und der rechte Flügel des Sigismund-Sebastian-Altars von Hans Burgkmair in Format und Darstellung verändert, als sie in die Münchner Galerie von Kurfürst Maximilian I. gelangten (*Kat.* 291, *Abb.* 15). Zum einen wurden beide Tafeln durch Anstückungen vergrößert, zum anderen kratzte man den Goldgrund ab und ersetzte ihn durch einen Landschaftshintergrund<sup>16</sup>. Andere Fürsten gaben dagegen Werke mit vorgegebenen Maßen in Auftrag, wie etwa Lothar Franz von Schönborn für seine Galerie in Pommersfelden<sup>17</sup>.

Das Motiv der Kunstsammlung oder der Galerie bot dem Maler die Möglichkeit, sein Können, seine Erfindungsgabe und die Fähigkeit zur Nachahmung unterschiedlicher Stile, Schulen und Gattungen vorzuführen. Mit der Darstellung eines Gemäldekabinetts scheint der Dresdener Maler Christian Wilhelm Ernst Dietrich gerade seine von den Zeitgenossen besonders gelobte Begabung zur täuschenden Imitation verschiedener Vorbilder unter Beweis gestellt zu haben (*Kat.* 733, *Abb.* 297). Sein Bild zeigt die obligatorisch dichte Hängung von Gemälden, wirkt aber durch die unterschiedlichen Formate und Rahmen sowie das Fehlen von



298 Galeriebau,  
Obergeschoss, Barocksaal  
(Raum 129), 2010





299 *Landschaft mit Ansicht von Schloss Hof*, Johann Christian Brand, Wien, 1774

Pendants weniger harmonisch als Bretschneiders Fassung. Darüber hinaus sind bei Dietrich in der Raummitte Skulpturen, Prunkgefäße, Medaillen und Bücher angehäuft, was darauf schließen lässt, dass die Darstellung dem älteren Sammlungskonzept der enzyklopädischen Kunstkammer verpflichtet ist<sup>18</sup>.

Die neue Gestaltung des Barocksaals im Germanischen Nationalmuseum knüpft an die voraufklärerischen, einer dekorativen Anordnung folgenden Hängungen an und vermittelt so eine Vorstellung dieses historischen Präsentationsprinzips und seiner ästhetischen Prämissen (Abb. 298). Die Mitte der Nordwand des Barocksaals markiert das von Johann Valentin Tischbein d. Ä. gemalte großformatige Porträt des Grafen von Giech, um welches die übrigen Bilder achsensymmetrisch angeordnet sind (Kat. 738, Abb. 330). Als Förderer der schönen Künste und aufgrund seines großzügigen Hoflebens ist Giech ein charakteristischer Repräsentant barocker Hofkultur. Neben weiteren Bildnissen finden sich an dieser Wand des Raumes auch Historienbilder religiösen und mythologischen Inhalts, Landschaftsdarstellungen sowie ein Jagdstilleben (Kat. 716, Abb. 589). Letzteres verweist als Vertreter einer eigenen Untergattung der Stillebenmalerei auf die zentrale Bedeutung der Jagd als Privileg der gesellschaftlichen Elite und als Ausdruck für Selbstverständnis und Lebensstil des Adels. Entsprechende Gemälde waren nicht nur in Galerien integriert, sondern dienten auch der Ausstattung von Jagdschlössern.

Auf der gegenüberliegenden Seite wird das Wandfeld von Pendants strukturiert. Im unteren Register korrespondieren zwei Werke von Johann Christian Brand miteinander, die in einem Abstand von zwei Jahren entstanden sind (Kat. 743, 744, Abb. 299, 596). Sie zeigen beide einen realen Landschaftsausschnitt mit besonderer



Konzentration auf die detailgenaue Naturschilderung, die das wissenschaftlich-geologische Interesse der Zeit dokumentiert. Obwohl die Werke nicht als »echte«  
 Pendants gefertigt wurden, besitzen sie hinsichtlich formaler Gestaltung, Stil und  
 Rahmung viele Übereinstimmungen. Bei den hochformatigen Landschaftsdarstel-  
 lungen von Anton Wilhelm Tischbein, die um ein Historienbild gruppiert sind, han-  
 delt es sich dagegen um echte Gegenstücke (*Kat.* 747, 748, 717, *Abb.* 599, 600, 590).  
 Sie sind in Größe, Stil und Thema identisch und nehmen im Bildaufbau direkten  
 Bezug aufeinander. Die Stirnseite des Barocksaals wird von den großformatigen  
 Kaiserbildnissen des Wiener Hofmalers Martin van Meytens d. J. dominiert, die un-  
 mittelbar nach der Krönung des Kaiserpaars entstanden sind (*Kat.* 731, 732,  
*Abb.* 328, 329). Solche Werke fanden in fürstlichen Galerien als Huldigung an Kaiser  
 und Kaiserin Aufnahme und demonstrierten die Nähe zum Herrscherhaus.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts verstärkten sich die Bemühungen, die fürstlichen  
 Kunstschatze öffentlich zugänglich zu machen. So wurden in Frankreich und Eng-  
 land um die Jahrhundertmitte die ersten Sammlungen – 1750 das Palais du Luxem-  
 bourg in Paris und 1753 das British Museum – geöffnet. Allerdings war der Zutritt  
 fast überall komplizierten Reglementierungen unterworfen; neben Rang und Wohl-  
 stand zählten auch Bildung sowie das richtige Erscheinungsbild im Sinne eines  
 gepflegten Äußeren zu den Grundvoraussetzungen, um als Adliger oder vermögender  
 Bürger Einlass zu erhalten<sup>19</sup>.

---

**ANMERKUNGEN:** – 1 Vgl. Wulff 2000, S. 229–264, bes. S. 229–231. – Eberle 2006, S. 210–212. – Blanning  
 2006, S. 41, 61–68. – 2 Ausst. Kat. München 1993, Nr. 6.3.1. – 3 Kreisel 1923, S. 417. – 4 Allgemein zum  
 Phänomen des Schäferspiels vgl. Kap. »So ein Theater!« in diesem Band. – 5 Vgl. Bauer 1994, Sp. 1309–1321,  
 bes. Sp. 1311–1312. – 6 Bär 2009, S. 169–179. – Focht 2002, S. 22–32. – 7 Ausst. Kat. München 2009, S. 7, 13.  
 – 8 Allgemein zur Entwicklung der Galerie Prinz 1970. – Rowell 1996, S. 14–16. – Minges 1998, S. 86–92,  
 151–152. – 9 Minges 1998, S. 86–87. – 10 Sheehan 2002, S. 54. – 11 Rowell 1996, S. 19. – 12 Wettengl 2002,  
 S. 127. – 13 Stübel 1925, S. 247–255, 300–311. – Ketelsen 2005, S. 153–159. – Bähr 2009. – 14 Vgl. Sheehan  
 2002, S. 68–69. – 15 Minges 1998, S. 160–165. – Rowell 1996, S. 15, 17. – 16 Vgl. Kap. »Zwischen Hochkon-  
 junktur und Krise« in diesem Band. – Beim rechten Flügel wurde die Hintergrundübermalung wieder rückgän-  
 gig gemacht. – Goldberg 1983, S. 156–159, 170. – 17 Ausst. Kat. Nürnberg: Schönborn 1989, S. 114.  
 – 18 Vgl. Kap. »Die Kunst- und Wunderkammer« in diesem Band. – 19 Sheehan 2002, S. 34–36, 40–42.



## Die Ästhetik des Unfertigen: Bozzetti und Ölskizzen

**I**m Jahr 1733 weihte Berthold Dietmayr, der Abt des Benediktinerstifts Melk an der Donau, das neue Hochaltarretabel der Klosterkirche, eine goldglänzende, monumental inszenierte und mit mächtigen Skulpturen prachtvoll ausgestattete Kulisse. Bereits 1725 hatte der Wiener Architekt Giuseppe Galli da Bibiena Entwürfe für das Werk geliefert, und im Jahr darauf schuf der St. Pöltener Bildschnitzer Peter Widerin ein auf diesen Zeichnungen basierendes Modell. Mit den kleinplastischen Entwürfen der monumentalen Statuen des Retabels beauftragte man ihn jedoch nicht. Diese Aufgabe übertrug Dietmayr dem aus Vicenza stammenden und seit 1714 in Wien tätigen »kaiserlichen Hofbildhauer« Lorenzo Mattielli, der ein Jahrzehnt vorher bereits Steinskulptur für die Stiftsneubauten angefertigt hatte. Nach dessen Vorlagen führten Widerin und die Mitarbeiter seiner Werkstatt schließlich die großformatigen Holzfiguren aus.

Vermutlich hatte man den Wiener Künstler mit der Ausarbeitung der plastischen Entwürfe betraut, weil Grazie, bewegte Dramatik und leicht manierierter Stil seiner Figurationen den auf absolute Modernität zielenden Wünschen des reichen Stifts stärker entgegenkamen als Widerins Arbeiten. Das einzige erhaltene Modell Mattiellis, die Terrakottafigur des Propheten Daniel, zeigt eine auf geniale Weise ebenso tänzerisch wie stürmisch bewegte Gestalt (*Kat. 877, Abb. 300*). Theatralische Gestik, hingebungsvolle Mimik und um den schlanken Körper flutende Gewänder suchen die innere Erregung und emotionale Konstitution des alttestamentlichen Sehers zu vermitteln, dem ein durchs Gebet gezähmter Löwe zu Füßen liegt. Wiewohl sich Widerin weitgehend treu an die Vorlage hielt, Mattielli neben den kleinen Modellen möglicherweise auch verbindliche Gipsmodelle in Originalgröße geliefert hatte und bei der Bearbeitung vielleicht korrigierend beteiligt war, vermag es die überlebensgroße Holzskulptur nicht, den vom Erfinder der Bildgestalt intendierten Ausdruck in ganzer Tiefe widerzuspiegeln.

### Werkstattpraxis des Bildhauers

Obleich in dieser strikten Weise nicht generell üblich, war die Trennung zwischen entwerfenden und ausführenden Kräften doch ein weit verbreitetes Prinzip bei der Verwirklichung barocker Ausstattungsprogramme, ja der Organisation der Künst-

**300** *Prophet Daniel. Modell für die Figur am Hochaltar der Stiftskirche Melk, Lorenzo Mattielli, Wien, um 1730*



lerwerkstatt im 17. und 18. Jahrhundert schlechthin<sup>1</sup>. Die wachsende Bautätigkeit auf kirchlichem wie weltlichem Gebiet stellte enorme Anforderungen an die im Personalbestand zwangsläufig wachsenden Ateliers und erforderte die Modifikation der Arbeitspraxis: »Die individuelle Leistung des Künstlers der Renaissance, bei der den nicht zahlreichen Gehilfen nur untergeordnete Aufgaben zufielen, wurde nun durch kollektive Tätigkeit ersetzt, wobei der Meister in überwiegendem Maß die Arbeit nach seinen in Modellen festgehaltenen Vorstellungen eigentlich nur leitete.«<sup>2</sup> Während der Werkstattvorstand die Entwürfe also meist eigenständig entwickelte, überließ er die Übersetzung der gefundenen Form in die realen Dimensionen weitgehend seinen Mitarbeitern.

Wesentliches Medium in diesem Prozess war der Bozzetto. Abgeleitet vom italienischen »abbozzare« – das heißt skizzieren, entwerfen – bezeichnet der Begriff den in kleinem Format und leicht formbarem Material wie Wachs, Ton oder Weichholz angefertigten plastischen Entwurf, der die bildnerische Konzeption zu entfalten und festzuhalten half. Von der berühmten Marmorfigur des Longinus von Gian Lorenzo Bernini im römischen Petersdom beispielweise sind 22 solcher Vorarbeiten durch Quellen belegt<sup>3</sup>.

Über die Formfindung hinaus erfüllten Bozzetti die wichtige Funktion des Ausführungsmusters. Von Matthias Bernhard Braun etwa ist bekannt, dass er zunächst bei Großprojekten, später aufgrund enormer Beanspruchung und seiner der fortschreitenden Steinmetzenkrankheit Silikose geschuldeten Behinderungen die Verwirklichung seiner plastisch fixierten Bildideen generell in großem Umfang an Mitarbeiter und Gehilfen delegierte<sup>4</sup>. Dass sich der bedeutende böhmische Barockbildhauer, wie es auch für die Melker Figuren Mattiellis angenommen wird, das Recht auf die Korrektur und die letzte Überarbeitung der von seinem Atelier geschaffenen Skulpturen vorbehielt, steht außer Zweifel.

Die Frische und Skizzenhaftigkeit aus Ton modellierter Entwürfe eignet etwa dem drolligen, verlegen wirkenden Kinderengel Michael Klahrs (*Kat. 878, Abb. 301*), des von Braun beeinflussten Breslauer Künstlers, der zu den bedeutendsten Kräften des 18. Jahrhunderts im Osten Deutschlands gehörte und vor allem in der Grafschaft Glatz tätig war. Eine ähnliche Ausstrahlung besitzen der in flotter Bewegung erfasste Kinderengel des Würzburger Hofbildhauers Johann Peter Wagner (*Kat. 885, Abb. 641*) und die Büste des Kirchenvaters Hieronymus des Riedlinger Schnitzers und Stuckateurs Johann Joseph Christian, dessen Name vorrangig mit den prächtigen Chorgestühlen der Klosterkirchen Zwiefalten und Ottobeuren verbunden ist (*Kat. 883, Abb. 640*).

In der bildhauerischen Praxis wurde nicht immer eindeutig zwischen Bozzetto und Modello, dem letztgültigen, präzise ausgeformten plastischen Entwurf, geschieden. Üblicherweise folgte einer oder mehreren bildnerisch geformten Skizzen eine exakt durchgearbeitete Lösung zur anschaulichen Information des Auftraggebers beziehungsweise zur Freigabe der Ausführung. Dennoch ist nicht immer präzise zu

301 Putto, Michael Klahr, Breslau, 1730





302 Kreuzigung Christi. Modell für die Sandsteingruppe auf der Bamberger Rathausbrücke, Johann Leonhard Gollwitzer, Bamberg, um 1715

entscheiden, ob die überlieferten Stücke den Status akzeptierter Ausführungsmuster besaßen und damit als gültige Vorgaben zur Umsetzung der Bildgestalt in die geforderte Größe benutzt wurden. Allerdings sind etwa Quadrierungen oder maßstäbliche Markierungen auf dem Objekt, die Präzision der plastischen Durchbildung und die weitgehende Übereinstimmung mit erhaltenen großformatigen Bildwerken aussagekräftige Kriterien für die Wahrscheinlichkeit dieser Funktion<sup>5</sup>.

Als Präsentationsmodell und Ausführungsmuster in diesem Sinne diente vermutlich die Kreuzigungsgruppe des Bamberger Bildhauers Johann Leonhard Gollwitzer, die das Ensemble auf der Oberen Brücke am Bamberger Rathaus im kleinen Maßstab abbildet (*Kat. 876, Abb. 302*). Sowohl das geschnitzte als auch das in Sandstein gehauene, 1715 geweihte Werk besteht aus einer monumentalen Kalvarienberggruppe auf einem aufwändigen, mit den Figuren dreier Evangelisten und Engel mit den Leidenswerkzeugen Christi gezierten Sockel. Schon die kleinplastische Version zeigt, dass die Skulpturenarrangements der Prager Karlsbrücke vorbild-

haft auf den Entwerfer wirkten und die Komposition des Sockels der zeitgenössischen Altararchitektur entlehnt worden sein dürfte.

Für die Funktionsbestimmung plastischer Entwürfe aussagekräftig sind auch dem Stück selbst eingeschriebene Signaturen und Datierungen. Die aus gebranntem Pfeifenton bestehende Figur der heiligen Maria Aegyptiaca etwa ist mit dem Namenszug ihres Schöpfers und der Jahreszahl 1737 gekennzeichnet (*Kat. 880, Abb. 282*). Der aus Nordbrabant stammende Johann Franz van Helmont, der 1730 Hofbildhauer des in Bonn residierenden Erzbischofs von Köln, des Kurfürsten Clemens August von Wittelsbach, wurde, gilt als bedeutendster Vertreter der flämisch beeinflussten Barockskulptur Nordwestdeutschlands. Seine kniende Büsserin entstand vermutlich für den verlorenen Altar einer Grottenkapelle im Wald nahe dem kurfürstlichen Jagdschloss Falkenlust bei Brühl.

**303** Minerva. Modell für eine Marmorstatue im Garten des Schlosses Nymphenburg, Roman Anton Boos, München, 1776/78



Als eine der endgültigen Fassung unmittelbar vorausgegangene Arbeit gilt auch der 1765 von Ignaz Günther modellierte Petrus, der in Überlebensgröße am Hochaltar der Prämonstratenserkirche Neustift bei Freising umgesetzt wurde (*Kat. 886, Abb. 642*). Die gerüstete Göttin Minerva, antike Schutzpatronin der Wissenschaft und der Künste, die Roman Anton Boos zwischen 1776 und 1778 entwarf, ist unstreitig der Modello für die Sandsteinfigur im Park von Schloss Nymphenburg am Rande Münchens (*Kat. 888, Abb. 303*). Die Miniaturausführung des Epitaphs für Johann Bernhard Thomas Graf Künigl, den 1732 verstorbenen Vertreter eines einflussreichen Tiroler Adelsgeschlechts, entstand sicher zur Präsentation vor dem Auftraggeber (*Kat. 879, Abb. 639*). Die in Castione im Etschtal ansässige Werkstatt von Cristoforo und Sebastiano Benedetti führte dieses in der Figurenanordnung modifizierte und in Details ergänzte Marmormonument schließlich für die Innsbrucker Stadtpfarrkirche St. Jakob, den heutigen Dom, aus.

### Simulation monumentalen Rauminventars

Um die harmonische Gesamtwirkung aller Ausstattungsstücke eines Sakralraumes zu gewährleisten, wurde selbst an dreidimensionalen Entwürfen für Kirchenmobiliar nicht gespart. Während barocke Altarmodelle vielfach überliefert sind (*Kat. 833, Abb. 626*), blieben solche von Kanzeln, Beichtstühlen und Bänken entschieden seltener erhalten. Ein kleiner hölzerner Predigtstuhl zum Beispiel, der um 1718 im Auftrag der Nürnberger Patrizierfamilie Holzschuher entstand, zeugt von Planungen zur Neuausstattung der 1696 ausgebrannten Egidienkirche in der süddeutschen Reichsstadt (*Kat. 891, Abb. 643*). Das Modell zeigt die an den nördlichen Vierungspfeiler des Gotteshauses gebaute, dort bis zum Zweiten Weltkrieg erhaltene





304 Modell eines Beichtstuhls, westdeutsch, letztes Drittel 18. Jh.

Konstruktion aus Korb mit Treppenaufgang und mit einem von geschnitzten Wolken, Putti, dem Auge Gottes und der Heilig-Geist-Taube geschmückten Schaldeckel. Das von Lorbeer und Palmzweig flankierte flammende Herz, Symbol der aufopfernden Liebe Jesu, an der Front des Korbes war in der Ausführung durch die Initialen Christi ersetzt worden. Davon abgesehen hatten die Stifter, deren Wappen über der Treppentür und unter dem Kanzelkorb erschien, den Vorschlag des Entwerfers offenbar akzeptiert.

Ein Rarissimum ist das dreidimensionale Modell eines Beichtstuhls, des Kirchenmöbels, das seit dem 17. Jahrhundert den sichtbaren Inbegriff des Bußsakraments bildet (*Kat. 892, Abb. 304*). Es repräsentiert einen Typ, der im zweiten Viertel des Säkulums in Flandern entwickelt und vor allem in den Konventskirchen jener Orden installiert wurde, die sich der Seelsorge widmeten. Einer durchlaufenden Wandverkleidung sind dort in Abständen Beichtstühle integriert und die entsprechenden Zwischenräume mit Konsolbänken besetzt<sup>6</sup>. In seiner klassisch zurückhaltenden Erscheinung vertritt das Exemplar des Museums eine im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts im Rheinland und in den westlich daran angrenzenden Regionen gängige Ausprägung eben dieses in die Wandstrukturierung eingefügten Reihenbeichtstuhls.

Günstig auf die Entwicklung des offenen Typs hatten sich Bestimmungen des 1614 verabschiedeten *Rituale Romanum* ausgewirkt, die bei weitem strengere, ein halbes Jahrhundert ältere Vorgaben des Tridentinischen Konzils modifizierten<sup>7</sup>. Während dem Priester das zentrale, frontal von einem halbhohen Türblatt verschlossene Gehäuse mit Sitzbank vorbehalten ist, kniet der Beichtiger auf einer der seitlich angebrachten, konvex geformten Stufen im offenen Raum. Sprechgitter in den Seitenwänden der Kabine dienen dem Kontakt zwischen Beichtvater und Pönitent.

Detailgenau sind diese Elemente, zudem Gebetbuchstütze und Wandhaken, aber auch Kapitellchen und Profile der Vertäfelung sowie die in den Angeln schwenkbare Tür an dem minutiös ausgearbeiteten Möbel im Miniaturformat wiedergegeben.

### Umwertung vom Medium zum Meisterwerk

Die Überlieferung solcher Modelle wie auch der Bozzetti ist nicht zuletzt der Tatsache zu verdanken, dass sie nach Fertigstellung der Aufträge oft in werkstatteigene Mustersammlungen übernommen wurden. So bildeten sie einen Formenvorrat mit Vorbildcharakter für spätere Arbeiten oder zur Ausbildung von Nachwuchskräften. Im deutschen Sprachraum wird das Phänomen von den erhaltenen Sammlungen Giovanni Giulianis in Heiligenkreuz bei Wien, Johann Peter Wagners im Mainfränkischen Museum in Würzburg und Johann Sebastian Barnabas Pfaffs im Landesmuseum Mainz gespiegelt<sup>8</sup>. Im 18. Jahrhundert legten sich Künstler sogar Sammlungen an, in denen sie Entwürfe von Kollegen zusammentrugen. Der römische Bildhauer Bartolomeo Cavaceppi beispielsweise ist für seine Sammelleidenschaft auf diesem Gebiet bekannt<sup>9</sup>. Die Beweggründe reichten von der Verehrung bewunderter Könnerschaft über erhoffte Inspiration bis zum persönlichen Andenken.

Nicht zuletzt dokumentiert diese Entwicklung die Umwertung vom Hilfsmittel des künstlerischen Schaffensprozesses zum begehrten Kunstgegenstand<sup>10</sup>. Die neue Wertschätzung führte alsbald dazu, dass plastische Entwürfe zu fieberhaft gesuchten Objekten avancierten, da man sie als unmittelbaren Ausdruck der originären künstlerischen Schöpfung begriff. Die Frische der Modellierung, wie sie etwa die üppige Vegetation des von Johann Adam Günther signierten Hochreliefs



305 *Die Erlösung Adams,*  
*Johann Adam Günther,*  
*Bruchsal, um 1800*

mit der ungewöhnlichen Darstellung der Erlösung Adams vorführt, skizzenhafte Momente und in Andeutungen verharrende Details wurden als Fixierung der künstlerischen Spontaneität und Inspirationskraft nun besonders hoch bewertet (*Kat.* 890, *Abb.* 305). Im Gegensatz zum ausgeführten Werk erkannte man im Entwurf das Dokument der ursprünglichen, originellen Invention und das reine, unverfälschte Zeugnis der Könnerschaft des wahren Meisters. Dass Bildhauer wie der Antwerpener Walter Pompe Mitte des 18. Jahrhunderts aus der Produktion und dem Vertrieb kleiner plastischer Skizzen ein regelrechtes Gewerbe machten, war daher nur die folgerichtige Befriedigung eines neu entstandenen Segments auf dem Kunstmarkt<sup>11</sup>.

### Die Ölskizze im 18. Jahrhundert

Bildwerke wie Ölskizzen lassen sich bezüglich ihrer jeweiligen Funktion als Entwurf oder Studie, Ausführungsvorlage oder Präsentationsmuster für den Auftraggeber beziehungsweise reduzierte Zweitausführung für Besteller und Sammler häufig nur unscharf abgrenzen. Im deutschen Sprachraum erlebte die Ölskizze im zweiten und dritten Viertel des 18. Jahrhunderts ihren Höhepunkt. Nachdem sie im 16. und 17. Jahrhundert in der venezianischen, flämischen und niederländischen Malerei als kompositorisches Testmedium oder Modell für den Auftraggeber gedient hatte, emanzipierte sie sich nun von ihrem Status als Medium der Werkvorbereitung zusehends zum autonomen Kunstwerk und auf Grund des flüchtigen Pinselauftrags und der Skizzenhaftigkeit der Ausführung zu einer eigenen ästhetischen Kategorie<sup>12</sup>. Ihr Aufkommen im süddeutschen Sprachraum wird mit der Ausbildung vieler deutscher Maler bei Francesco Solimena in Neapel erklärt, die als Schüler systematisch Ölskizzen des Meisters kopiert hatten<sup>13</sup>. Zu diesen Schülern zählen unter anderem auch die in der Sammlung mit bedeutenden Werken vertretenen Paul Troger und Johann Jakob Zeiller (*Kat.* 663, 677, 680–682, *Abb.* 276, 569, 576, 577). Als Rektor der Wiener Akademie und Lehrer einer ganzen Generation von Malern wie Franz Anton Maulbertsch, Johann Wenzel Bergl und Josef Ignaz Mildorfer trug Troger wesentlich zur Blüte der Ölskizze im 18. Jahrhundert bei. Auf Grund ihrer Wertschätzung konnten Ölskizzen auch bei der Bewerbung um Aufnahme an die Akademien eingereicht werden, in Wien wurden sie sogar für die jährlichen Wettbewerbe üblich<sup>14</sup>.

Das Germanische Nationalmuseum bewahrt zwei solcher Wettbewerbsarbeiten, die nach einem vorgegebenen Thema in Klausur zu malen und bei Prämierung in Gold oder Silber in größerem Format auszuführen waren. Die Preisaufgabe für das Jahr 1752 verlangte die Darstellung des gottesfürchtigen Hiob, der zur Prüfung seines Glaubens nach dem Verlust seiner gesamten Habe in seinem Elend auf einem Misthaufen sitzt (*Kat.* 852, *Abb.* 306, 307). Skizze wie Ausführung stammen vom ersten Preisträger Johann Wenzel Bergl, der sich 1749 an der Wiener Akademie immatrikuliert hatte und dort als einer der vielen Schüler Trogers arbeitete. Seine Skizze





zeigt einen lebendig pastosen Pinselduktus und eine flotte Handschrift, die auch in der sorgfältigeren, etwa doppelt so großen Ausführung erhalten blieb. Gleiches gilt für die Wettbewerbsbilder des Jahres 1754 mit der Darstellung der Salbung Sauls vom ersten Maulbertsch-Schüler Felix Ivo Leicher, der damit den zweiten Preis errang (*Kat.* 861, *Abb.* 636). Eine sichere Zuschreibung dieser Werke ist auf Grund des dichten Geflechts gemeinsamer Einflüsse sowie ähnlicher Kompositionsschemata, Figurenstellungen und stilistischer Mittel im Schülerkreis um Troger und Maulbertsch ausgesprochen schwierig.

### Zwischen Entwurf und autonomem Kunstwerk

Zeugen die Wettbewerbsbilder auch von der neuen Bedeutung der Ölskizze als eigenständiges künstlerisches Werk, dienten diese doch weiterhin überwiegend der Werkvorbereitung in kleinem Maßstab. Ihre Anfertigung schlug im Gegensatz zu Zeichnung und Aquarell mit einem deutlich höheren Aufwand zu Buche, zahlte sich jedoch durch die längere Haltbarkeit und höhere Verwertbarkeit auf dem Kunstmarkt aus. Ein sowohl als Entwurf wie künstlerisches Manifest herausragendes Beispiel ist das Gemälde von Johann Evangelist Holzer mit dem Deckenentwurf für die Galerie der Würzburger Residenz (*Kat.* 851, *Abb.* 308). Auf den genialen jungen

306–307 *Hiob auf dem Misthaufen: Entwurf und Ausführung, Johann Wenzel Bergl, Wien, 1752*

Maler war der Auftraggeber Fürstbischof Friedrich Karl von Schönborn durch das Kuppelfresko der Benediktinerklosterkirche Münsterschwarzach aufmerksam geworden, das in zwei kontrovers beurteilten Entwurfs- beziehungsweise Kontraktfassungen erhalten ist (*Kat. 678, Abb. 275*). Da sich der Augsburger Maler bei der Ausführung dieses Frühwerks mit seinem deutlich älteren Kooperationspartner Franz Georg Hermann überworfen und Letzterer das Modell an sich genommen hatte, wird vermutet, dass die Nürnberger Fassung eine Kopie des originalen, heute in der Augsburger Barockgalerie befindlichen Modells sein könnte. Ähnlich umstritten ist die Beurteilung des Würzburger Deckenentwurfs mit der allegorischen Darstellung des Triumphs von Kunst und Wissenschaft, da wiederholt postuliert wurde, dass es sich bei der um ein Drittel verkürzten Nürnberger Fassung um eine Teilkopie des verlorenen Originalentwurfs handelt. Wie dem auch sei, kam Holzer in Würzburg nicht zum Zug: Die Galeriedecke wurde von Johann Rudolf Byss ausgeführt, und die für Holzer vorgesehene Ausmalung des Kaisersaals und des Treppenhauses wurde aufgrund des frühen Todes des erst 31-jährigen Malers zehn Jahre später an Giovanni Battista Tiepolo übertragen.

Beide Beispiele machen die Schwierigkeit einer eindeutigen Bestimmung der Funktion von Ölskizzen als Entwurf, Präsentationsfassung, Kopie oder Werkstattstudie deutlich, zugleich aber auch die hohe Attraktivität solcher Stücke für konkurrierende Werkstätten, Auftraggeber und Sammler. Damit kommen auch Werke wie das skizzenhafte Ölgemälde eines Kalvarienbergs ins Spiel, das der neben Troger und Maulbertsch bedeutendste und mit einem Œuvre von über 11.000 Werken produktivste Barockmaler im süddeutschen Raum, Martin Johann Schmidt, 1775 gemalt hat (*Kat. 872, Abb. 309*). Es handelt sich dabei um eine eigenhändige, verkleinerte Variante des monumentalen Hochaltarbildes im Dom von Waitzen (Vác) bei Budapest, die Schmidt ein Jahr nach Vollendung des Auftrags in kleinerem Format ausgeführt hat. Das Nürnberger Gemälde, das wohl im Privatauftrag für den Auftraggeber oder einen Sammler entstanden ist, akzentuiert und dramatisiert das im Großformat formal wie ikonographisch konventioneller vorgetragene Motiv. Lebhafter Pinselduktus, kontrastreiche Farbigekeit sowie effektvolle Beleuchtung verleihen dem Gemälde den Charakter eines Virtuosenstücks. Im Kontrast dazu wirkt das drei Jahre zuvor entstandene Hochaltargemälde mit dem Martyrium des hl. Vitus für die gleichnamige Pfarrkirche in Stockern ausgewogener, ruhiger und homogener (*Kat. 823,*

308 *Triumph der Künste und Wissenschaften,*  
Johann Evangelist Holzer,  
um 1737







309 Kalvarienberg,  
Martin Johann Schmidt,  
Stein an der Donau, 1775

Abb. 277). Auch dieses großformatige Gemälde stammt zu großen Teilen vom Meister selbst, wie die direkte Konfrontation mit den beiden zugehörigen Seitenaltargemälden im Rahmen einer Ausstellung im Vorfeld der Neueinrichtung der Sammlung deutlich gemacht hat<sup>15</sup>. Letztere fallen in Komposition und Ausführung hinter dem Anspruch des Hochaltargemäldes zurück.

Bei Künstlern und Liebhabern galten die Ölskizzen im Gegensatz zu den monumentalen, mit Hilfe von Werkstattmitarbeitern realisierten Ausführungen als authentische Werke, geistiges Eigentum und kostbar gehütetes Gut. Ein Beispiel für die verkleinerte, auf die Bedürfnisse eines Galeriegemäldes angepasste Fassung eines Deckengemäldes ist das Leinwandbild von Johann Jakob Zeiller, das die Hauptszene des Kuppelfreskos der Ettaler Benediktinerkirche in einer rechteckigen Komposition wiedergibt (Kat. 680, Abb. 276).

Wie sehr sich die Ölskizze vom Entwurfsmedium zum autonomen, für den Sammlermarkt produzierten Kunstwerk entwickelt hatte, macht das Gemälde eines Guckkastenmanns von Franz Anton

Maulbertsch deutlich (Kat. 855, Abb. 310). Der am Bodensee geborene und in Wien ausgebildete Maler zählt zu den innovativsten und radikalsten Malern des 18. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum. Mit seinem in Grisaille gehaltenen Gemälde einer Jahrmarktszene mit Guckkastenmann schließt er thematisch an die niederländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts an und kommt den moralisierend aufklärerischen Werken des englischen Malers William Hogarth nahe. Das Bild gilt als Entwurf für die 1785 datierte und von Maulbertsch signierte Radierung, die mit ihrem Gegenstück des »Quacksalbers« zu den bekanntesten Genredarstellungen des 18. Jahrhunderts zählt<sup>16</sup>. In der Staatsgalerie Stuttgart hat sich eine zweite, ebenfalls eigenhändige, jedoch farbig akzentuierte Ölskizze gleichen Themas erhalten, die als Variante vor oder nach der Radierung entstanden ist. Beide Ölskizzen dürften neben ihrer Funktion als Entwurf zur Entwicklung des Motivs und der malerischen Ausarbeitung der Hell-Dunkel-Werte auch als autonome, dem herrschenden Modegeschmack entsprechende Kunstwerke intendiert gewesen sein. Bei Sammlern waren solche Stücke begehrt, da sich der schöpferische Prozess und die Kreativität des Meisters unmittelbarer offenbarte als in den großformatigen, unter Mithilfe der Werkstatt ausgeführten und in der Regel auch konventionelleren Monumentalwerken.





310 *Der Guckkastenmann*,  
Franz Anton Maulbertsch,  
Wien, um 1785

### Skizzenhaftigkeit als neue ästhetische Kategorie

Maulbertschs Ölskizzen gehen in der Auflösung von Form und Inhalt weit über das damals geübte Maß hinaus, was die beiden Entwürfe für ein allegorisches Deckengemälde veranschaulichen können (*Kat.* 856, *Abb.* 311, 312). Aufgrund der Skizzenhaftigkeit lässt sich das größere der beiden Werke nur ansatzweise als Studie für ein Deckenfresko mit gemalter Scheinarchitektur und einer Allegorie der Zeit mit den vier Elementen, Jahreszeiten und den damals bekannten Erdteilen bestimmen. Dem Thema nach dürfte es sich wohl um einen Entwurf für den rechteckigen Festsaal eines Schlosses handeln. Die zweite Skizze löst Zeichnung und Form so weit auf, dass die Darstellung ohne Kenntnis des Gesamtentwurfs kaum mehr zu deuten ist: Die kleinformatige Leinwand zeigt die linke Partie des Deckenbildes mit angeschnittenem Rahmen und Rocailleverzierung des zentralen ovalen Bildfeldes. Die auf dem Gesims lagernde junge Frau mit geblähtem Mantel ist wohl mit der Göttin Flora zu identifizieren, was die Deutung der Szene als Allegorie des Frühlings nahelegt. Die Einzelteile der Darstellung sind auf wenige, gerade noch erkennbare formale Elemente reduziert. Aufgabe der Studie war wohl die Erprobung der Fernwirkung von Farbverteilung und Hell-Dunkel-Werten in einer frei suchenden malerischen Form. In dieser Spannung von monumentaler Deckenmalerei und kleinformatigem Entwurf

311 Entwurf für ein allegorisches Deckengemälde, Franz Anton Maulbertsch zugeschrieben, Wien, um 1752/55



312 Detailentwurf für ein allegorisches Deckengemälde, Franz Anton Maulbertsch zugeschrieben, Wien, um 1752/55



entfaltete die Ölskizze ihr künstlerisches Potential und trat in süddeutschen und österreichischen Akademien in Konkurrenz zum Staffeleibild. Ölskizzen dienten dem Ausloten von neuen Bildideen und Bildwirkungen und bedienten sich dazu einer expressiv dynamischen Formensprache<sup>17</sup>. Überdies boten sie in ihrer Anbindung an die Freskomalerei anspruchsvolle ikonographische Programme und suggestiv illusionistische Kompositionen mit herausfordernden perspektivischen Verkürzungen und Figuren in Untersicht. In der Ökonomie der Ausführung und dem schnellen Festhalten einer bildnerischen Idee nehmen sie Errungenschaften des Impressionismus vorweg und brechen dem Unfertigen und Spontanen Bahn. Sowie die Improvisation und das freie Phantasieren in der Musik in der zweiten Hälfte des

18. Jahrhunderts eine Blüte erlebten und sich höchster Bewunderung erfreuten, waren auch Ölskizzen aufgrund der Spontaneität und Unmittelbarkeit des Ausdrucks sowie der Phantasie und Freiheit der künstlerischen Invention bei Kunstliebhabern geschätzt<sup>18</sup>. Zu den Sammlern zählten zunächst die Künstler selbst, bis die »Scizi« im ausgehenden 18. Jahrhundert zu einer Mode wurden<sup>19</sup>. 1770 würdigt etwa das Wiener Diarium das anlässlich der Ernennung zum Rat der Wiener Akademie von Maulbertsch angefertigte Ölgemälde und hebt neben der Ausgewogenheit der Komposition und der Hell-Dunkel-Kontraste vor allem die Freiheit der Pinselführung hervor, die von Sicherheit zeuge, »ohne in wilde Kühnheit oder Überladung auszuarten«<sup>20</sup>. Mit

seinen innovativen Versuchen lotete Maulbertsch in der Ölskizze neue Möglichkeiten der Malerei aus und wurde durch seine Fresken und das Feuer seiner Farben schließlich sogar zum prägenden und überwältigenden Seherlebnis für den jungen Oskar Kokoschka<sup>21</sup>.

---

**ANMERKUNGEN:** – **1** Volk 1981, S. 28–30. – Vgl. Ausst. Kat. München 1985. – **2** Blažiček 1992, S. 13. – **3** Montagu 1986, S. 11. – **4** Vgl. Blažiček 1986. – **5** Vgl. Brinckmann 1923–1925. – Volk 1986. – Baudouin 2004. – **6** Konrad 1923, S. 199–202. – Leurs 1935, S. 28. – **7** Schlombs 1965, S. 48–52, 138. – **8** Ronzoni 2005. – Trenchel 1987. – Döry 1986. – **9** Ausst. Kat. Philadelphia/Houston 2000, S. 258–259. – **10** Kammel: Sammeln 2001, S. 13–20. – **11** Ausst. Kat. Antwerpen/Brüssel 2000, S. 96–107. – **12** Grundlegend Bushart 1964. – Ausst. Kat. Rotterdam/Braunschweig 1984. – Meine-Schawe/Schawe 1995. – Lemmens 1996. – Zuletzt Ausst. Kat. Brügge/Graz/Enschede 2008. – Zur Bedeutung der Ölskizze im 17. Jahrhundert vgl. Klemm 1986, S. 52–56. – **13** Bushart 1964, S. 166. – **14** Lützwow 1877, S. 153. – Bushart 1964, S. 166–167. – **15** Hirschfelder/Götz 2008. – **16** Garas 1960, S. 139. – Lemmens 1996, S. 101–102, 151–154, Abb. 76–80. – **17** Vgl. Lemmens 1996, bes. S. 14, 28–30. – **18** Bushart 1964, S. 169–171. – Zu Phantasie und Improvisation in der Musik des 18. Jahrhunderts vgl. MGG 1995, Sachteil, Bd. 3, S. 336–338, 1996, Sachteil, Bd. 4, S. 569–573. – **19** Meine-Schawe/Schawe 1995, S. 35–37. – **20** Möseneder 1993, S. 142. – Haberditzl 2006, S. 10. – **21** Kokoschka 1971, S. 8, 46.





## So ein Theater! Schäfer, Götter und Exoten in der Welt des Rokoko

Wahr ists / den Hirten kommt die Edle freyheit zu / ô anschlag dem nichts gleich!  
 daß Sie der Felder Ruh für Hof und Stadt erkiest / hir lebt man Göttern gleich /  
 man lacht / man liebt / man tanzt umb Lind und Eich / fängt tausend Lustspiel an / man  
 isst / man lisst / man küsst / entfernt von allem pracht / entfernt von falscher List«<sup>1</sup>.  
 Diese Schilderung des glücklichen Daseins der Hirten stammt von Lysis, dem Titelhelden des Lustspiels »Der Schwermende Schäfer«, das Andreas Gryphius 1661 aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt hat. Angeregt durch derartige Beschreibungen eines utopischen Idealzustands in Theaterstücken und Schäferromanen, begab sich die höfische Gesellschaft in die Scheinwelt des Schäferspiels. Bereits seit dem 16. Jahrhundert waren solche Divertissements bei Hofe beliebt: Die Verkleidung erlaubte es das streng reglementierte Zeremoniell wenigstens zeitweise zu unterwandern und zwangloser miteinander zu kommunizieren. Zu den bis weit ins 18. Jahrhundert hinein veranstalteten Verkleidungsbanketten gehörten auch die so genannten Königreiche, Wirtschaften und Bauernhochzeiten<sup>2</sup>, deren Vorbereitung allerdings aufwendiger war als die einfache Maskeradeform der Schäferei. Bei Letzterer bot man den als Schäfer verkleideten Gästen häufig Aufführungen pastoraler Ballette oder Singspiele, die ein Leben in Frieden und im Einklang mit der Natur beinhalteten<sup>3</sup>. Auch in den Lustgärten fanden solche Gesellschaftsspiele statt, wobei der Adel sich in scheinbarer Einfachheit vergnügte und am idyllischen Landleben ergötzte<sup>4</sup>. Den Hirten wurde im Gegensatz zu den Bauern, mit denen man hauptsächlich negative Eigenschaften verknüpfte<sup>5</sup>, edles Gemüt und Anmut attestiert, weshalb sie in höfischen Kreisen als vorbildlich galten. Somit waren sie den Adelligen vergleichbar und eigneten sich als Kunstfiguren der höfischen Selbstinszenierung. Darüber hinaus beschrieben die Literaten Schäfer als amourös-galant, was dem höfisch-feinen Konversationskonzept entsprach.

In Literatur und Kunst nahmen Hirtengedichte seit der Antike einen festen Platz ein. Der Dichter Theokrit verfasste bereits im 3. Jahrhundert v. Chr. pastorale Verse, deren Inhalte er in seiner sizilianischen Heimat ansiedelte. Er schildert den Alltag der Schäfer realistisch und zugleich ironisch. Die Wandlung zu poetisch idealisierten Figuren in einem Traumland – Arkadien – vollzog sich erst in den »Bucolica« des Vergil um 40 v. Chr. Seine Hirten führen ein entrücktes und verklärtes Dasein; sie

313 *Flora und Venus*  
 (*Der Frühling*),  
 Anton Kern,  
 Dresden, 1747



sind mythische Gestalten in einer friedvoll heiteren Welt<sup>6</sup>. In der Renaissance wurde die Vergilsche Idylle neu belebt, und in der Malerei entwickelten sich daran anknüpfend arkadische Landschaftsdarstellungen, in die anfangs häufig biblische Motive integriert waren. Der Höhepunkt der Schäfererei fällt in die Zeit des Barock und Rokoko und liegt damit im gleichen Zeitraum wie die bei der höfischen Gesellschaft und dem nacheifernden Bürgertum beliebten pastoralen Aufführungen<sup>7</sup>. Parallel dazu eroberte das volkssprachliche Schäferspiel die europäischen Bühnen.

### Die vergnügliche Schäferidylle

Darstellungen verliebter Paare im Freien, oft im Kostüm idealisierter Hirten, sind in der Malerei als so genannte *fêtes galantes* überliefert. Als deren Begründer gilt Antoine Watteau, dem mit einem entsprechenden Werk 1717 die Aufnahme in die Pariser Akademie gelang<sup>8</sup>. Ganz unter dem Einfluss des französischen Vorbilds steht das Gemälde von Christian Wilhelm Ernst Dietrich, genannt Dietricy. Es ist durch den Hirten mit dem Schäferstab, die im Vordergrund ruhenden Schafe und die Frau in bukolischer Tracht als Schäferspiel erkennbar (*Kat. 798, Abb. 314*). Vor einer kulissenhaft anmutenden Landschaft sind die vornehm gekleideten Damen und galanten Herren in eine zärtliche Konversation vertieft. Der Dresdener Hofmaler Dietricy avancierte unter anderem mit solchen Motiven zum Modemaler seiner Zeit; auf virtuose Weise gelang es ihm, die unterschiedlichsten Stile großer Meister wie Watteau

314 *Gesellschaft im Freien*,  
Christian Wilhelm  
Ernst Dietrich, Dresden,  
wohl 3. Viertel 18. Jh.





oder Rembrandt nachzuahmen. Bei der Gesellschaft im Freien scheint Dietricy das davonschreitende Paar, die Dame in Rückenansicht und den Schäfer, direkt aus Watteauschen Stichvorlagen entnommen zu haben<sup>9</sup>. Die Wiedergabe des Gewandes mit den schillernden Seidenstoffen und der brillanten Farbigkeit erinnert jedoch an Werke Nicolas Lancrets. In Fragen der Mode, Sprache und Kunst war Frankreich bereits während der Regierungszeit Ludwigs XIV. tonangebend geworden und behielt auch im Rokoko diese Vorrangstellung bei. Dietricy traf mit dem



315 Drehleier in Gitarrenform, Monogrammist I. N., Frankreich (?), Mitte 18. Jh.

Gemälde den Geschmack des aristokratischen und wohlhabenden bürgerlichen Publikums, das sowohl die poetische Ruhe als auch die dezent erotischen Anspielungen schätzte.

Das Gemälde vereint zeittypische Merkmale pastoraler Darstellungen: Die Personen sind meist nur mit Attributen wie dem Hirtenstab ausgestattet und wirken durch ihre elegant mondäne Erscheinung eher für das Schäferspiel verkleidet als dem Milieu der Schäfer zugehörig. Die gesellschaftliche Stellung ist deutlich zu erkennen; die Szene findet deshalb nicht in der freien Natur, sondern in der kultivierten Landschaft einer Parkanlage statt. Entsprechend ihrer Lebensauffassung amüsieren sich die Akteure mit der Hirtenmaske bei Tanz und sinnlich-erotischer Tändelei, während jegliche Aktivität aus der auf Vergnügen und Genuss basierenden Spielwelt des Rokoko verbannt ist. Einen wichtigen Part übernahm die Musik bei den Schäfereien, wobei die bevorzugten Instrumente Dudelsack und Drehleier waren. Letztere hatte mit ihrem kontinuierlich schnarrenden und leiernden Ton in der Renaissance ihre Beliebtheit eingebüßt. Fortan galt die Drehleier als Instrument der blinden Bettler und der Bauern und eroberte erst wieder im 18. Jahrhundert die Theaterbühne zur Begleitung höfischer Ballette. Die ausgestellte Drehleier in Form einer Gitarre ist am Kopf und an den Seitenwangen aufwendig gestaltet sowie mit Randeinlagen in Elfenbein und Ebenholz verziert (*Kat. 822, Abb. 315*). Daher ist anzunehmen, dass das Instrument einer Person von gehobenem Rang gehört hat, denn selbst aristokratische Damen widmeten sich in ihren Mußestunden dem Drehleierspiel<sup>10</sup>.

Nicht nur in der Malerei, sondern auch in der Kleinplastik und hier vor allem in der Porzellankunst wurde die galante, pastorale Idylle zu einem führenden Genre. Die Herstellung des »weißen Goldes« war in Europa erstmals Johann Friedrich Böttger in Dresden gelungen, woraufhin im Jahr 1710 die erste Manufaktur in Meißen gegründet wurde. Vornehmlich Fürsten gaben dort ihre Wünsche in Auftrag, nachdem sie die ebenso kostbaren wie zerbrechlichen Erzeugnisse bis dahin aus dem Fernen Osten über die Ostindischen Kompanien beziehen mussten<sup>11</sup>. Objekte aus Porzellan galten ganz allgemein als Luxusgegenstände der Mächtigen, mit denen sie ihren verfeinerten Lebensstil betonen konnten. Die begehrten Sammlerstücke wurden

häufig in Kabinetten ausgestellt, und vielfach dienten die Porzellanfiguren bei Verkleidungsbanketten als Tischschmuck, um das Motto der Feier zu unterstreichen. Hierbei waren die Kleinplastiken meist in einen größeren szenischen Zusammenhang eingebunden oder als Pendants angeordnet<sup>12</sup>.

Die grazilen und teils farbenfrohen Porzellanplastiken waren vorzüglich dafür geeignet, den Mythos der irdischen Glückseligkeit zu transportieren. Dabei erinnern die von Johann Peter Melchior geschaffenen kindlichen Schäferfigürchen in Rokokotracht, die sich neckend auf einer Wiese die Zeit vertreiben, mit ihren sauberen Füßen und den rosigen gesunden Wangen an Werke François Bouchers (*Kat. 813, Abb. 316*)<sup>13</sup>. Somit offenbart sich auch in diesem Kunstzweig die enorme Strahlkraft der französischen Vorbilder, deren Motive als modern und attraktiv galten.

Bouchers pikante bis deftig erotische Darstellungen im Hirtengewand wurden auch als Dekor für Tischgeschirre herangezogen, wie auf einem ovalen Tablett zu sehen (*Kat. 816, Abb. 317*). Der Porzellanmaler griff auf Bouchers Werk »Les amants surpris« zurück, das heute nur noch in Form einer Bleistiftzeichnung sowie eines Reproduktionsstichs von René Gaillard überliefert ist<sup>14</sup>. Gaillards Stich befand sich unter anderem auch in der Vorbildersammlung der Berliner Porzellanmanufaktur, wo das Tablett als Teil eines Frühstücksservices entstand. Im Vergleich zu den früheren Schäferszenen mit ihrer poetisch kontemplativen Ausrichtung scheint das Geschehen geradezu dramatisch aufgeladen: Das jugendliche Paar hat sich am



316 *Der bekränzte Schläfer*,  
Johann Peter Melchior,  
Höchst, nach 1770



317 *Ovales Tablett aus  
einem Déjeuner*, Königliche  
Porzellanmanufaktur  
Berlin, um 1770

Rande eines Kornfelds zum »Schäferstündchen« eingefunden und wird von einem älteren Mann ertappt. Dieser hat sich mit einer Sichel eine Schneise durch das Dickicht geschlagen und scheint von dem Anblick der beiden genauso wenig entzückt zu sein wie sein herbeilaufender Hund.

### Ornament, Dekoration und Innenausstattung

Die Kleinkunst erlebte im Rokoko einen enormen Aufschwung: Der Bedarf an zarten Skulpturen und kunstvoll dekorierten Alltagsgegenständen war gewaltig. Deutlich zeigt sich bei allen Objekten die Vorliebe für das Verspielte, Liebliche und Anmutige sowie die Verwendung der wichtigsten Zierform – der Rocaille. Dem muschelförmigen Ornament verdankt die Epoche beziehungsweise der Stil den Namen. Die asymmetrische Dekorationsform französischen Ursprungs wurde von den übrigen europäischen Fürstenhöfen umgehend übernommen und für die Gestaltung von Gegenständen und Innenausstattungen von Residenzen eingesetzt. Alles war mit grazil bewegten Ranken, Muschelwerk sowie vegetabilen Mustern versehen, die über Kupferstichblätter der Ornamentstecher europaweit Verbreitung fanden. Repräsentative Bauten erhielten neben hellen, lichtdurchfluteten Räumen mit Fenstertüren eine einheitlich geplante Ausstattung und Dekoration. Das Licht sollte in alle Winkel der Zimmer gelangen. Durch weiße oder weiß gebrochene Farbtöne sowie die Anbringung von Spiegeln und Lüstern ließ sich die Helligkeit erheblich steigern. Spiegel führten zudem durch ihre vielfachen Reflektionen und Brechungen zur illusionistischen Auflösung der Raumgrenzen und passten sich in ihrer ornamentalen Ausprägung perfekt der Wandgestaltung an (*Kat.* 818, 820, *Abb.* 318, 624). Weiß, Gold und Silber waren ebenso beliebt wie Glanz und Changeant: Edelmetalle, Porzellan, Perlmutter und Lack erfüllten diese Vorlieben in idealer Weise.

Im Möbelbau wird die Tendenz zu einem leichten, schlanken Design offensichtlich (*Kat.* 759, 760, 763, *Abb.* 608, 293). Des Weiteren lässt sich im Rokoko ein Siegeszug des Bequemen konstatieren: Gemütliche Möbel wie Chaiselongue, Fauteuil oder Kommode sind charakteristisch für die Zeit. Alles in allem wurden Innenräume durch den Einsatz unterschiedlichster Medien meisterhaft inszeniert und spiegeln damit nicht zuletzt die allgemeine Theaterbegeisterung<sup>15</sup>.

Die Rocaille fand auch Eingang in die figürliche Plastik. Bei der Schäfergruppe aus Porzellan von Johann Wilhelm Lanz bestimmt und umspielt die Muschelform die Gestaltung des architektonischen Rahmens, der Bank und des Sockels (*Kat.* 811, *Abb.* 622). Ähnliches ist bei einem Stockgriff aus Elfenbein von Joseph Deutschmann zu beobachten (*Kat.* 802, *Abb.* 319): Ein nackter Knabe liegt auf einem muschelförmigen Ornament wie auf einer Chaiselongue und hält sich an Ohr und Schwanz eines Hundes fest. Trefflich verbindet der Künstler das im 18. Jahrhundert in Mode gekommene Accessoire der höfischen Kreise mit der für die Epoche typischen Neigung zur Bequemlichkeit. Mit solchen Objekten lässt sich der für die Zeit kennzeichnende Begriff der Galanterie in Einklang bringen. Er stand nicht nur für die



318 Wandspiegel, deutsch, 18. Jh.

319 Stockgriff, Joseph Deutschmann, Passau, um 1750/60





320 *Bacchanal*, Johann  
Martin Schmidt, genannt  
Kremser Schmidt,  
Wien, 1790



vornehme Lebensart und ein zuvorkommendes Verhalten gegenüber der Damenwelt, die man mit kleinen Präsenten verwöhnte, sondern auch für die aufwendig gestalteten Accessoires der Herren: Stockknäufe, Pfeifenköpfe, Etais und ähnliche Dinge aus kostbaren Materialien waren en vogue, dennoch sind nur sehr wenige davon erhalten geblieben<sup>16</sup>.

### Göttliches Schauspiel

Gemälde wurden in den Repräsentationsräumen des Rokoko ebenfalls für dekorative Zwecke genutzt. Von Anton Kern stammen zwei Bildtafeln, deren ursprüngliche Verwendung bis heute ungeklärt ist (*Kat.* 734, 735, *Abb.* 313, 595): Denkbar ist der Gebrauch als Wandvertäfelung eines Zimmers, wenn die Werke nicht Teil des Schmucks der Hochzeitskutsche waren, die 1747 bei der bayerisch-sächsischen Doppelhochzeit eingesetzt wurde. Letzteres wird durch die Mitarbeit Kerns an den Dekorationen für die Feierlichkeit nahe gelegt. Außerdem erinnern die beiden Gemälde stilistisch, ikonographisch und auch hinsichtlich ihrer Maltechnik und des Bildträgers an Kutschenausstattungen. Ihre ursprünglich wohl ovale Form wurde in späterer Zeit zum Rechteck ergänzt, um die beiden Tafeln in einen neuen Kontext einzubinden. Die Bilder gehören zu den Spitzenwerken der späten Schaffenszeit Kerns. Ihre zarten Pastelltöne und die spielerische Anmut der zierlichen Figuren erinnern an Porzellanskulpturen<sup>17</sup>. Wie in vielen Werken des Rokoko wird in ihnen ein neues Verhältnis zur antiken Götterwelt deutlich: Die großen Götter des Olymp sind nicht mehr die Hauptakteure, sondern nur noch zu Gast in Arkadien, dem Reich Pans, wo Nymphen und



321 *Das Urteil des Paris*,  
Johann Conrad Seekatz,  
Darmstadt, um 1760/64

Satyrn ihr sinnlich-erotisches Spiel treiben. Als weibliche Zentralgestalt erscheint häufig Venus, die Göttin der Liebe<sup>18</sup>. In Kerns Frühlingsallegorie zeigt sie viel Haut und ruht, nur in ein Tuch gehüllt, auf einem Lager, während sich Flora in Begleitung von Amor nähert. Das Bild strahlt durch die verwischt wiedergegebenen Details und die fast schwebenden, grazil-eleganten Figuren eine atmosphärische Leichtigkeit aus.

Deutlich ausgelassener geht es bei Johann Martin Schmidts Bacchanal zu, wobei auch hier dem Geist des Rokoko entsprechend das leichte, spielerische Treiben betont wird (*Kat.* 799, *Abb.* 320). Zum Flötenspiel des Chronos umtanzen Nymphen, Mänaden und Satyrn eine bekränzte Bacchuserme. Die mythologische Szene wird von überirdischem Licht erhellt, was den Eindruck des Luftigen und Lieblichen unterstreicht. Anton Grassis Bacchantenszene aus Biskuitporzellan ist dagegen beschaulicher und friedvoller gestaltet (*Kat.* 815, *Abb.* 623): Im Mittelpunkt steht Silenos, der Erzieher des Weingottes Bacchus. Um ihn herum sind Bacchus selbst und ein Teil seiner Begleiter gelagert, während andere Silenos mit Weinreben schmücken. Typisch für das 1785 in Wien entstandene Werk sind die akademisch inspirierten, klassischen Götterfiguren in antikisierender Gestaltung.

In höfischen und bürgerlichen Kreisen schätzte man mythologische Szenen, die um Themen wie Liebe oder Götterfeste kreisten. So zeigt etwa das monochrome, skizzenhafte Bild von Ottmar Elliger die Hochzeit von Peleus und Thetis vor einer bühnenhaften Architekturlisse (*Kat.* 794, *Abb.* 614). Dargestellt ist die Hochzeitsfeier, zu der alle olympischen Götter außer Eris, die Göttin der Zwietracht, eingeladen waren. Die Rache von Eris hatte verheerende Folgen für die hellenistische Welt.





322 Kostüm eines Harlekin, deutsch (?), 18. Jh.

Heimlich warf sie einen Apfel mit der Aufschrift »Der Schönsten« unter die Hochzeitsgesellschaft, woraufhin ein heftiger Streit zwischen Juno, Minerva und Venus entbrannte. Jupiter setzte Paris als Schiedsrichter ein und dessen Entscheidung – das Paris-Urteil – führte letztlich zum Trojanischen Krieg. Auf Johann Conrad Seekatzs kleinformatigem Bild ist dieses unheilvolle Urteil dargestellt (*Kat.* 797, *Abb.* 321): In einer zeitgemäßen pastoralen Landschaft überreicht Paris der Liebesgöttin Venus den Apfel.

### Das heitere Spiel der Komödianten

Neben Schäfereien und Schauspielen mythologischen Inhalts bot auch die Komödie mit ihrer Ausgelassenheit und ihrem feinsinnigen Witz einen bevorzugten Zeitvertreib. Zu den berühmtesten Komödiantenfiguren zählten die der *Commedia dell'Arte*, die auf den Bühnen Triumphe feierten. Deren Charaktere kamen ebenso häufig als Vorlagen für Kunstwerke zum Einsatz wie als Kostüm bei Maskeraden<sup>19</sup>. Besonderer Beliebtheit erfreute sich der Possenreißer Harlekin, dem auf der Bühne alles erlaubt war. Seine oft unflätigen Äußerungen wie kritischen Bemerkungen richteten sich auch gegen die höheren Stände. Das Germanische Nationalmuseum besitzt ein Harlekin-Kostüm aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (*Kat.* 817, *Abb.* 322). Bis heute ist fraglich, ob es auf der Bühne oder auf einem Maskenball getragen wurde. Es repräsentiert das typisch bunte Flickenkostüm der aus der Unterschicht stammenden komischen Gestalt, das als fröhliches Symbol der Armut und Phantasie anzusehen ist. Auf die Farbdreiecke sind Tiere oder Figuren aufgestickt, wie sie zu jener Zeit häufig mit dem Harlekin in Bezug gesetzt wurden.

Die *Commedia dell'Arte* hatte sich in Italien während der Renaissance etabliert, und bereits Mitte des 16. Jahrhunderts traten die ersten italienischen Truppen an Fürstenhöfen nördlich der Alpen auf. Sie hatten so großen Erfolg, dass ihnen der Aufstieg vom derben Volkstheater zum fürstlichen *Divertissement* gelang. Die bis ins 18. Jahrhundert geschätzte Stegreifkomödie lebte von der Schlagfertigkeit, der Improvisationskunst und der artistisch-akrobatischen Körperbeherrschung der Schauspieler<sup>20</sup>. Die Komödianten gehörten schließlich zum festen Bestandteil des höfisch-kulturellen Lebens und begleiteten den Herrscher auf Reisen zusammen mit dem Hofstaat und der Hofkapelle.

Die Theaterform fand in den Werken der bildenden Kunst beträchtliche Resonanz, zumal sich viele Künstler nebenbei als Bühnenbildner betätigten<sup>21</sup>. Nicht nur ganze Szenen aus Inszenierungen wurden bildnerisch festgehalten, sondern auch einzelne Bühnencharaktere. Aufgrund des großen Interesses an den Typen der *Commedia dell'Arte* und ihrer allgegenwärtigen Präsenz im gesellschaftlichen





Leben beschäftigte die Porzellankünstler des 18. Jahrhunderts kaum ein Motiv so nachhaltig<sup>22</sup>. Von Johann Joachim Kaendler, dem berühmten Modelleur aus Meißen, stammen die beiden herausragenden Bildwerke der Harlekine im buntgemusterten Kostüm (*Kat. 808, 809, Abb. 323, 621*). Die lebensnah modellierten Figuren zeigen die charakteristischen Posen und theatralischen Gebärden des improvisierten Spiels. Einer der beiden Harlekine verbeugt sich, den Hut zum Gruß gezogen, mit leichtem Grinsen im Gesicht vor dem Betrachter. Als Vorlage für die Gestaltung dieses Komödianten diente

323 *Grüssender Harlekin*, Johann Joachim Kaendler, Meißen, um 1740

ein heute verlorenes Gemälde von Watteau<sup>23</sup>. Kaendler schuf viele Figurengruppen, die sich dem Thema der Commedia dell'Arte oder der höfischen Gesellschaft widmeten, und prägte mit ihnen den Meißner Stil.

### Chinoiserie und Exotikbegeisterung

Um 1700 lässt sich in Europa eine ausgeprägte China-Begeisterung feststellen. Durch Reiseberichte und Phantasie gespeist, galt China als märchenhaftes Land des heiteren Lebensgenusses und der Sorglosigkeit. Man sammelte authentische Gegenstände, die über die Ostindischen Kompanien nach Europa kamen, und veranstaltete auch Kostümfeste unter diesem Motto. Chinesische Formen und Dekore wurden in den großen Fayencemanufakturen wie Delft nachgeahmt und kopiert. Mit der Etablierung der Porzellanherstellung in Europa erfolgte die freie Umbildung der Vorbilder nach abendländischem Geschmack, ohne inhaltliche oder symbolische Eigenschaften der Vorlagen zu berücksichtigen. Im Rokoko stattete man ganze Zimmer fürstlicher Residenzen im Stil der Chinamode aus. In der Architektur ist die Strömung vor allem in den Gartenanlagen mit Teehäusern oder Pagoden präsent<sup>24</sup>.

324 *Amouröse Szene*, Friedrich Elias Meyer, Meißen, um 1750/60

Der Begeisterung des Adels für die exotische Welt des Fernen Ostens kam der Bildhauer Friedrich Elias Meyer mit seinen beiden detailreichen Terrakottaskulpturen nach (*Kat. 803, 804, Abb. 324, 618*). In Gewandung, Frisur und Augenform der Figuren manifestiert sich das Fremdartige, das mit erotischen Anspielungen kombiniert ist. Es entstand eine hybride Mischung aus asiatischen und europäischen Elementen, wobei die im 18. Jahrhundert hinlänglich bekannten sexuellen Symbole wie Vogelbauer und Vögelein den Reiz des exotischen Motivs steigerten.

Neben Porzellan waren fernöstliche Lackarbeiten in Europa heiß begehrt. Diese fragilen und kostbaren Werke konnten jedoch nur in kleiner Menge eingeführt werden, weshalb man auch diese Objekte zu imitieren begann. Da der den Rohstoff liefernde chinesische Lackbaum in Europa nicht gedieh, wurde Lack entweder auf Basis von Kopalharz, Bernstein oder einer Mischung





326 Columbine und Harlekin. Detail aus Abb. 325

325 Kabinettschrank, Augsburg (?), 2. Hälfte 18. Jh.



aus Gummilack und Weingeist hergestellt<sup>25</sup>. Ein Kabinettschrank nimmt auf die Chinamode Bezug, indem er ein asiatisches Lackmöbel nachahmt (*Kat.* 821, *Abb.* 325, 326). Auf den farbig lackierten Untergrund sind handkolorierte Kupferstiche geklebt und mit einer gleichmäßigen Firnissschicht überzogen. Bei den aufgeleimten Bildchen handelt es sich um Motive aus Vorlagestichen und speziellen Ausschneidebögen, die in Deutschland hauptsächlich von Martin Engelbrecht in Augsburg gedruckt und verlegt wurden. Im 18. Jahrhundert waren kultivierte Damen wie auch Herren geradezu »von der Sucht erfasst, kolorierte Stiche auszuschneiden« und diese Bildinseln dann auf Kommoden, Paravents und Wandschirme anzubringen<sup>26</sup>. Auf dem Schrank des Germanischen Nationalmuseums tummeln sich galante Paare, bäuerliche Gestalten, Exoten, italienische Komödianten, Pflanzen und kleines Getier aus Orient und Okzident. Die Motive sind harmonisch über die gesamte Oberfläche verteilt. Im Inneren des Möbels findet sich unter anderem wieder ein davonschreitendes Paar wie es Dietricys Gesellschaft im Freien nach dem Watteauschen Vorbild zeigt (*Kat.* 798, *Abb.* 314). Auch die an den Schrankseiten angebrachten Figuren von Columbine und Harlekin gehen direkt auf einen Vorlagestich nach Watteau zurück<sup>27</sup>.

Das prachtvolle Schaumöbel, auf dem mittels aufgeklebter Bildchen die Motivvorlieben jener Zeit umfassend veranschaulicht sind, dokumentiert ein letztes Aufblühen der phantastischen Spielwelt des Rokoko in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Die Welt des Theaters ist neben galanten Szenen und exotischen Schöpfungen ebenso präsent wie Natur- und Tierstudien. Letztere deuten jedoch bereits auf das aufkeimende Interesse an einer naturwissenschaftlich zu erschließenden Welt hin. In einer zunehmend rationalistischen und nüchternen Wirklichkeit erschienen die Zurschaustellung der Lust, das mit Zoten gespickte Stegreifspiel, die Schäferidylle und die arkadischen Träume nicht mehr glaubwürdig, und auch die verspielten wie überladenen künstlerischen Ausformungen entsprachen kaum mehr dem sich wandelnden Lebensgefühl. Im neuen Zeitalter des Individualismus und der Aufklärung folgte demgemäß eine strenge und logische Gestaltung in allen Bereichen der bildenden Kunst.

---

**ANMERKUNGEN:** – **1** Szyrocki/Powell 1972, 1. Aufzug, 5. Szene, Verse 283–291. – **2** Bei den Verkleidungsdivertissements legte der gastgebende Herrscher im Vorfeld die Rollen und Kostüme für die Hofgesellschaft fest. So empfing und bewirtete das Herrscherpaar beispielsweise bei Wirtschaften und Bauernhochzeiten seine Gäste als Wirtsleute. Die meisten dieser Veranstaltungen gehörten zu den Faschingslustbarkeiten oder wurden im Zusammenhang von Hochzeiten oder Staatsempfängen abgehalten. – Vgl. Schnitzer 1995, S. 281–330. – **3** Sladek 2007, S. 184. – **4** Allgemein zu höfischen Divertissements Schnitzer 1995. – Schnitzer 1999. – Ausst. Kat. Dresden 2000, S. 179. – **5** Zu negativen Bauernassoziationen siehe Fokus 3 in diesem Band. – Bei Bauernhochzeiten trug der Adel zwar die Tracht des dritten Standes, aber Belustigungen wie Spiel oder Tanz wurden von echten Bauern übernommen. – **6** Theokrits »Idyllen« entstanden um 270 v. Chr. und Vergils »Bucolica« 42–39 v. Chr. – **7** Allgemein zur Entwicklung der Pastorale Maisak 1981. – Freedman 1989. – **8** Watteau wurde von der Akademie nicht als Historienmaler anerkannt, sondern erhielt sein eigenes Genre. Ihm wurde der Titel »peintre de fêtes galantes« zuteil. – Vgl. Ausst. Kat. Valenciennes 2004, S. 18–20. – **9** Watteau selbst hatte zwar kaum Kupferstiche geschaffen, aber kurz nach seinem Tod wurde sein gesamtes Œuvre reproduziert. – Vgl. Ausst. Kat. Washington/Paris/Berlin 1985, S. 227. – **10** Sachs 1913, S. 120. – Valentin 2004, S. 91–92. – **11** Schönberger/Soehner 1959, S. 59. – Schade 1987, S. 9–12. – Ausst. Kat. Seattle 2000, S. 27–28. – Ausst. Kat. München 2004, S. 17–18. – **12** Zu den Tischsitten im 18. Jahrhundert vgl. Ausst. Kat. Berlin 2002, S. 94. – Ausst. Kat. München 2004, S. 15–17. – Eberle 2006, S. 217. – **13** Im Germanischen Nationalmuseum befindet sich ein von Johann Georg Edlinger gemaltes Porträt Melchior's (*Kat. 781, Abb. 612*). – **14** Abb. der Zeichnung und des Sticks bei Zick 1965, S. 32–33. – **15** Allgemein zu Inneneinrichtung Schönberger/Soehner 1959, S. 58–59. – Harkens 1984, S. IX, XVII. – Bauer/Sedlmayr 1992, S. 24–26. – **16** Ausst. Kat. München 2004, S. 338. – **17** Swoboda 1964, S. 223. – **18** Bauer/Sedlmayr 1992, S. 20. – **19** Brauneck 1996, S. 501. – **20** Allgemein zur Commedia dell'Arte u. a. Baur-Heinhold 1966, S. 47, 67–68. – Berthold 1968, S. 322–329. – Simhandl 1996, S. 69–74. – Ausst. Kat. München 2004, S. 254. – Brauneck/Schneilin 2007, S. 270–278. – **21** Ausst. Kat. Bonn 2002, S. 71. – **22** Ausst. Kat. Seattle 2000, S. 227. – **23** Ausst. Kat. Berlin: Commedia 2001, S. 23. – **24** Ausst. Kat. Bonn 2002, S. 127, 131. – **25** Ausst. Kat. Bonn 2002, S. 123–125. – **26** Metken 1978, S. 101–106. – **27** Vgl. Berliner/Egger 1981, Abb. 1183.





## Bildnis und Individuum im Zeitalter der Aufklärung

Im 18. Jahrhundert wurde das Individuum zum Dreh- und Angelpunkt aufklärerischer Vorstellungen und Ideale<sup>1</sup>. Im Fokus literarischer und wissenschaftlicher Werke standen die Ausbildung der individuellen Urteilskraft, eigenständiges, vernunftgeleitetes Denken und Handeln und damit die Befähigung, ein selbstbestimmtes Leben zu führen. Als wichtige Voraussetzung hierfür galten Bildung, gedankliche Freiheit, intensiviert Gesprächskultur und kritische Öffentlichkeit. Die Bewegung wurde von der optimistischen Überzeugung geleitet, dass gesellschaftliche Strukturen und Lebensbedingungen nach rationalen Prinzipien neu geordnet und geistige Bevormundung abgeschafft werden könnten. Dieses Bestreben beinhaltete zunächst keineswegs die Forderung, die bestehenden Herrschaftsstrukturen aufzulösen. Vielmehr hielten die Träger der Aufklärung – aristokratische Kreise sowie gebildetes und wohlhabendes Bürgertum – grundsätzlich an der Ständegesellschaft fest<sup>2</sup>.

Die intellektuelle Elite pflegte allerdings Formen der Geselligkeit und des Austauschs, die tendenziell ständeübergreifenden Charakter besaßen: In Freundeskreisen, Salons, Lesegesellschaften, Kaffeehäusern und Freimaurerlogen trafen bürgerliche Kaufleute und Unternehmer, Beamte, Künstler, Schriftsteller, Gelehrte und Juristen mit Geistlichen, Adligen und hohen Amtsträgern zusammen. Man hörte Vorträge oder wohnte künstlerischen und naturwissenschaftlichen Darbietungen bei, übte sich in geistreicher Konversation und diskutierte Fragen des öffentlichen Lebens, der Literatur, Kunst, Philosophie und Wissenschaft. Sozialer Status definierte sich immer stärker über Bildung, persönliche Leistung sowie aufgeklärte Lebensformen und Wertvorstellungen als über Stand und ererbte Privilegien. Die neue Schicht der Gebildeten grenzte sich einerseits gegenüber dem Hochadel, andererseits gegenüber der ungebildeten Land- und Stadtbevölkerung ab. Prägend für das Jahrhundert war die Entstehung einer »bürgerlichen Öffentlichkeit«. Sie fußte auf den neuen Kommunikationsformen, die nicht zuletzt durch das boomende Zeitungs- und Zeitschriftenwesen sowie den expandierenden Buchmarkt beflügelt wurden.

Das in großen Teilen der Gesellschaft gewandelte Verständnis vom Individuum schlug sich auch in der Porträtmalerei nieder. Sie zeichnete sich im 18. Jahrhundert durch ungewöhnlich weit gespannte, je nach Aufgabe variierende Darstellungsmög-

327 *Bildnis des Fürsten Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau, Anton von Maron, 1766*



lichkeiten und Stile aus, die in der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums umfassend dokumentiert sind. Während ein Teil der Bildnisse die Gültigkeit absolutistischer Herrschaftsstrukturen und adligen Machtanspruchs unterstreicht, spiegeln andere die Infragestellung der bestehenden Standesgrenzen, die neue Auffassung vom Individuum sowie die Aufwertung von Ratio und Gefühl. Auch gewann die Rezeption von Porträts eine neue Dimension, da die Werke durch das entstehende Ausstellungswesen, die Präsentation in Salons oder fürstlichen Galerien einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich und darüber hinaus Gegenstand der sich entwickelnden Kunstkritik wurden.

### Das offizielle Standes- und Repräsentationsbildnis

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts orientierte sich die deutsche Bildniskunst vor allem am Vorbild der französischen Porträtmalerei des Spätbarock mit Hyacinthe Rigaud und Nicolas de Largillière als bedeutendsten Vertretern<sup>3</sup>. Die Vermittlung ihres Porträtstils wurde wesentlich durch die Berufung französischer Maler wie Antoine Pesne oder Louis de Silvestre an deutsche Fürstenhöfe befördert.

328 *Bildnis des Kaisers Franz I., Martin van Meytens d. J., Wien, um 1745/50*



Barocker Apparat und Hoheitsmotive der höfischen Bildnisse Rigauds und de Largillières blieben für offizielle Standesporträts des Adels und insbesondere für Herrscherbildnisse während des gesamten 18. Jahrhunderts in Gebrauch<sup>4</sup>. Die Werke vergegenwärtigen Macht und Status des Fürsten und zeigen ihn als Träger von Amt und Würden, hinter denen das Individuum zurücktritt. Eindrucksvolle Beispiele für zwei der französischen Tradition verpflichtete Staatsporträts sind die Pendantbildnisse von Kaiser Franz I. und seiner Gattin Maria Theresia (*Kat. 731, 732, Abb. 328, 329*). Der Wiener Hofmaler Martin van Meytens d. J. malte sie um 1745/50, kurz nach der Krönung Franz Stephans von Lothringen zum römisch-deutschen Kaiser. Kaiser und Kaiserin erscheinen in reichem Staatsornat mit den Insignien ihrer Macht. Franz I. trägt das Habit des Ordens vom Goldenen Vlies, mit der linken Hand stützt er sich auf sein Zepter. Auf dem prunkvollen Konsoltisch neben ihm liegen Reichsapfel, Reichskrone sowie die Krone von Lothringen. Seine herrscherliche Pose und die ganzfigurige Präsentation schaffen Distanz zum Betrachter und tragen zur Idealisierung des Monarchen bei. Ebenfalls der Überhöhung dient das theatralische Arrangement von Draperien, Möbeln und architektonischen Elementen. Maria Theresia sind Zepter, Erzherzogskrone von Österreich, böhmischer Kurhut, die Krone Ungarns und die habsbur-



gische Kaiserkrone beigegeben. Die Tochter Kaiser Karls VI. war eine der einflussreichsten Herrscherpersönlichkeiten des aufgeklärten Absolutismus. Da ihr einziger Bruder früh verstorben war, wurde sie nach dem Tod ihres Vaters Erzherzogin von Österreich sowie Königin von Ungarn und Böhmen; 1736 heiratete sie Franz Stephan von Lothringen.

Nach der Kaiserkrönung von 1745 bestand ein hoher Bedarf an Bildnissen des neuen Herrscherpaares. Nur die Leitung eines großen Werkstattbetriebs mit vielen Mitarbeitern und Lehrlingen ermöglichte es dem in Stockholm geborenen und 1732 in Wien zum Hofmaler ernannten Meytens, die Nachfrage nach solchen Bildnissen wie auch nach Porträts der kaiserlichen Familie und des Hofstaates in kurzer Zeit zu decken. In seinem Atelier entstanden unzählige Varianten und Kopien der kaiserlichen Porträts. Die Hintergründe, Draperien, Attribute und Kleidungsstücke der Dargestellten wurden häufig von Mitarbeitern des Meisters ausgeführt, während er selbst sich primär auf Köpfe und Hände konzentrierte. Darüber hinaus setzte Meytens rasch trocknende Bindemittel ein, um die Fertigstellung der Bildnisse zu beschleunigen<sup>5</sup>.

Barocke Repräsentations- und Würdeformeln wurden auch in Bildnissen Adliger verwendet, um sie als Standespersonen zu charakterisieren. So erscheint Christian Friedrich Carl Graf von Giech auf einem Bildnis von Johann Valentin Tischbein d. Ä. vor einer Mauerbrüstung gegen das Postament einer Säule gelehnt, auf dem Ritterhelm, Hermelinmantel und Feldherrnstab liegen (*Kat. 738, Abb. 330*). Architekturstaffage und Attribute verweisen ebenso wie die ganzfigurige Darstellung, kostbare Kleidung und der Stern des roten Adlerordens auf die Zugehörigkeit des Porträtierten zur Aristokratie. Die lässig-vornehme, ein wenig gezierte Haltung erinnert an die eleganten, leicht und natürlich wirkenden Posen, die Anthonis van Dyck im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts insbesondere im englischen Adelsporträt entwickelt hatte. Der Porträtstil des Flamen blieb bis weit ins 18. Jahrhundert vorbildlich für Bildnismaler aller Nationalitäten und wurde vor allem von aristokratischen Auftraggebern für offizielle Repräsentationsporträts favorisiert<sup>6</sup>.

### »Aufgeklärte« Fürsten- und Adelsporträts

Der mit der Aufklärung einhergehende Wandel hatte im deutschsprachigen Raum zunächst kaum Auswirkungen auf das Erscheinungsbild des adligen Standesporträts. Im Herrscherbildnis sind zwar im letzten Drittel des Jahrhun-

329 *Bildnis der Kaiserin Maria Theresia, Martin van Meytens d. J., Wien, um 1745/50*





330 Bildnis des Christian Friedrich Carl Graf von Giech, Johann Valentin Tischbein d. Ä., Thurnau, 1756

derts Tendenzen zu einer stärkeren Individualisierung festzustellen, prinzipiell wurden die traditionellen barocken Gestaltungsmuster jedoch beibehalten. Größeren Spielraum für die Vermittlung eines neuen Menschenbildes boten Adelsbildnisse privateren Charakters.

Als wichtiges Vorbild fungierten »aufgeklärte« Porträts des französischen Rokoko, die sich durch die Reduzierung der formalen Mittel und des Dekorums sowie den Verzicht auf Standesattribute auszeichnen<sup>7</sup>. Charakteristisch sind dabei ein neutraler Hintergrund, die Konzentration auf die individuellen Züge des Modells und die Beschränkung auf das Brustbild. Wesentliche Aspekte dieser Auffassung weist Pesnes Porträt des Ministers Christoph Ludwig Freiherr von Seckendorff-Aberdar auf, der 1734 bis 1737 als kaiserlicher Gesandter am preußischen Hof in Berlin weilte (*Kat.* 728, *Abb.* 331)<sup>8</sup>. Die lockere, entspannte Haltung und Gestik des Dargestellten, sein freundlich zum Betrachter gewandter Blick, der Verzicht auf barocke Würdeformeln und die Betonung des Individuellen stehen in Einklang mit dem Ideal einer einfachen, natürlichen und »wahren« Darstellungsweise ohne symbolische oder allegorische Überhöhung<sup>9</sup>. Nicht der adlige Stand, sondern die Zugehörigkeit zur Schicht der Gebildeten steht im Mittelpunkt, wie der gestische Verweis des Ministers auf sein Schreibgerät unterstreicht.

331 Bildnis des Ministers Christoph Ludwig Freiherr von Seckendorff-Aberdar, Antoine Pesne, Berlin, 1737

Einen besonders ungezwungenen Eindruck vermittelt das in eine szenische Darstellung eingebundene Bildnis Fürst Johann Friedrichs von Schwarzburg-Rudolstadt, das sein Hofmaler und Kammerdiener Johann Christian Morgenstern um 1760 geschaffen hat (*Kat.* 739, *Abb.* 332). Der Fürst sitzt beim Austernfrühstück, seine älteste Tochter Friederike Sophie Auguste steht neben ihm und fasst ihn zärtlich an der Hand.



Auf der anderen Seite des Tisches ist Morgenstern selbst dargestellt. Er liest ein Schriftstück vor, bei dem es sich um eine Glückwunschartikel handeln könnte: Vermutlich ist gezeigt, wie Tochter und Maler dem Fürsten zum Geburtstag gratulieren<sup>10</sup>. Die Szene spielt sich jenseits des streng geregelten Hofzeremoniells ab und zeugt von dem Vertrauensverhältnis zwischen Fürst und Maler, der seinen Herrn bereits seit dessen Kindheit kannte. Die enge Bindung drückt sich in Körpersprache wie Kleidung der Männer aus, die beide einen in häuslich-privater Sphäre üblichen legeren Hausmantel tragen. In der Zwanglosigkeit der geschilderten Situation, der »privaten« Art der Kommunikation und der Nivellierung der de facto bestehenden Standesunterschiede spiegelt sich die fortschrittliche Geisteshaltung des Fürsten.

Als Prototyp eines reformfreudigen Monarchen der Aufklärung gilt Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-





332 Bildnis des Fürsten  
Johann Friedrich von  
Schwarzburg-Rudolstadt,  
Johann Christian  
Morgenstern, Rudolstadt,  
um 1760

Dessau. Sein von Anton von Maron gemaltes Porträt entstand um 1766 in Rom auf einer Bildungsreise des Fürsten und entspricht dem damals beliebten Typus des Touristenporträts, das die aufgeklärte Gesinnung der Italienreisenden zum Ausdruck brachte (*Kat. 740, Abb. 327*)<sup>11</sup>. Unter deutlicher Reduzierung barocker Prachtentfaltung zeigt der Maler Leopold in lässiger, an Lösungen von Dycks erinnernder Haltung an eine klassizistische Vase gelehnt, die auf die Antikenbegeisterung des jungen Landesfürsten verweist. Gemeinsam mit seinem Freund, Reisebegleiter und Architekten Friedrich Wilhelm Freiherr von Erdmannsdorff ließ sich der Fürst von dem Archäologen und Kunstgelehrten Johann Joachim Winckelmann persönlich durch Rom führen<sup>12</sup>.

Unter der Regierung Leopolds entwickelte sich Dessau zu einem Zentrum der Aufklärung<sup>13</sup>. Um den Staat zu reformieren sowie Lebensumstände und Bildungsniveau zu verbessern, führte der Fürst neue Methoden der Land- und Forstwirtschaft ein, erneuerte das Schulsystem, reorganisierte das Armen- und Krankenwesen, gewährte Zensur- und Religionsfreiheit und förderte die Künste und Wissenschaften. Seine herausragende kulturhistorische Leistung bestand in der Anlage des Wörlitzer Gartenreiches nach dem Vorbild des englischen Landschaftsgartens. Er beauftragte von Erdmannsdorff mit der Planung der Landhäuser, Villen, Tempel, Brücken und Denkmäler, die in verschiedenen, vom Klassizismus bis zur Neugotik reichenden Baustilen errichtet wurden. Dem Bildungsideal und pädagogischen Anspruch Leopolds gemäß waren die Gartenanlagen für Personen aller Stände zugänglich und sollten die moralische Erziehung der Allgemeinheit im Sinne der Aufklärung befördern.



## Charakterdarstellung im bürgerlichen Porträt

Die Bildnisauffassung bürgerlicher Porträts weicht häufig stark von der für Adelsporträts üblichen Darstellungsweise ab, wie etwa die Orientierung am Stil Rembrandts verdeutlicht<sup>14</sup>. Da der Holländer als bürgerlicher Maler par excellence galt, eignete sich seine Kunst besonders gut als identitätsstiftendes Vorbild für das selbstbewusste Bürgertum. Deutlich wird die Bezugnahme auf Rembrandt etwa im Werk des seit 1770 in München tätigen Johann Georg Edlinger, der für seine Bürgerporträts eine auf Brauntöne reduzierte Palette in pastosem Farbauftrag einsetzte und auch in der durch starkes Helldunkel bewirkten Fokussierung auf das Gesicht und die pointierte Charakterisierung der Dargestellten an die Bildnisse des Niederländers anschloss (Kat. 780, 781, Abb. 333, 612). Vergleichbare Stilmerkmale prägen das Selbstbildnis von Antoine Pesne, das bereits 1725 entstand (Kat. 771, Abb. 611). Gerade im Künstler- oder Selbstbildnis lag die Berufung auf Rembrandt nahe, da dieser eine große Zahl vielfach kopierter und nachgestochener Selbstporträts hinterlassen hatte und im 18. Jahrhundert als Künstlergenie gerühmt wurde.



333 Bildnis des Bildhauers  
Roman Anton Boos, Johann  
Georg Edlinger, München,  
nach 1790

Herausragender Vertreter einer betont naturgetreuen und ungeschönten Porträtauffassung war der in Winterthur geborene und ausgebildete, seit 1766 als Hofmaler in Dresden tätige Anton Graff. Er gilt als Begründer eines neuen Porträtstils, der unter weitgehendem Verzicht auf Standesattribute und inszenatorisches Beiwerk auf die Erfassung der Persönlichkeit zielt und sich durch sachliche wie eindringliche Schilderung der nahsichtig gezeigten Modelle auszeichnet. Ein eindrucksvolles Beispiel seiner scharfen Beobachtungsgabe und seines Könnens ist Graffs Selbstbildnis von ca. 1790/91 (Kat. 778, Abb. 334).

Das Bemühen um eine möglichst realitätsnahe und ungekünstelte Darstellungsweise lässt sich nicht nur in der Malerei beobachten, wie Johann Valentin Sonnenscheins Büste einer Dame aus der Berner Familie von Zinner veranschaulicht (Kat. 790, Abb. 335). Auch der Bildhauer verzichtet auf die Betonung der Standeszugehörigkeit und konzentriert sich ganz auf die individuelle Physiognomie und geistige Präsenz der Porträtierten.

Das gesteigerte Interesse an der Darstellung individueller Gesichtszüge ist nicht zuletzt vor dem Hintergrund der im letzten Drittel des Jahrhunderts in Mode gekommenen Physiognomik zu sehen. Diese in der Antike wurzelnde, in der Renaissance wiederbelebte und im Zeitalter der Aufklärung mit neuer Aufmerksamkeit bedachte Lehre geht davon aus, dass sich Geist, Charakter und Wesen eines Menschen

in seiner äußeren Erscheinung, insbesondere in seiner Physiognomie spiegeln<sup>15</sup>. Die einflussreichste Abhandlung zum Thema, auf der die weit verbreitete Rezeption der Theorie im 18. Jahrhundert fußte, verfasste Johann Caspar Lavater mit seinen 1775 bis 1778 erschienenen »Physiognomischen Fragmenten zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe«<sup>16</sup>. Lavater stellt Regeln zur Entschlüsselung des angenommenen Kausalverhältnisses zwischen Leib und Seele auf, um so eine Charakteranalyse anhand des menschlichen Aussehens zu ermöglichen. Er versteht die Physiognomik als Wissenschaft, wobei ihm vor allem Porträts unterschiedlichster Provenienz, aber auch andere Bildquellen als empirische Grundlage dienen.

Wenn es Malern wie Graff auch nicht primär um die malerische Umsetzung physiognomischer Theorien ging, so empfanden die Zeitgenossen seine Porträts doch zweifellos als aussagekräftige Charakterstudien. Graffs Schwiegervater, der Naturwissenschaftler und Philosoph Johann Georg Sulzer, schrieb in seiner »Allgemeinen Theorie der schönen Künste« (1771–1774): »Ich habe mehr als einmal bemerkt, daß verschiedene Personen, die sich von unserm Graf[f], der vorzüglich die Gabe hat, die ganze Physionomie in der Wahrheit der Natur darzustellen, haben mahlen lassen, die scharfen und empfindungsvollen Blicke, die er auf sie wirft, kaum ertragen können; weil jeder bis in das Innere der Seele zu dringen scheint<sup>17</sup>.«



334 Selbstbildnis,  
Anton Graff, Dresden,  
um 1790/91

### Freundschaftskult und Empfindsamkeit

Bei Graffs Selbstbildnis handelt es sich um ein Geschenk an Christian Gottfried Körner, dessen Haus der Dresdener Bildungselite für gesellige Zusammenkünfte offen stand. Das Verschenken und Sammeln von Porträts gehörte zum Freundschaftskult des 18. Jahrhunderts und diente dem Ausdruck von Dank, Bewunderung und gegenseitiger Verbundenheit<sup>18</sup>. »Freundschaft« wurde im Sinne von »Seelenverwandtschaft« als die zentrale Kategorie zwischenmenschlicher Beziehung und als Voraussetzung für soziale und emotionale Verwirklichung des Einzelnen beurteilt. Besondere Intensivierung erfuhr der persönliche Austausch durch das Medium des Briefes, dessen hoher Stellenwert sich in der Entfaltung der neuen literarischen Gattung des Briefromans niederschlug.

In geistesgeschichtlicher Perspektive ist die Kultivierung emotionalisierter Freundschaft eine der wichtigsten Ausdrucksformen der Empfindsamkeit. Diese seit der Jahrhundertmitte an Bedeutung gewinnende literarische und mentalitätsgeschichtliche Strömung erhob das Gefühl und gesteigertes Empfinden sowie die



335 Büste einer Dame aus der Berner Familie von Zinner, Johann Valentin Sonnenschein, Bern, um 1790

Konzentration auf das Innere zum Ideal<sup>19</sup>. Intuitives Fühlen sollte zur Erkenntnis des Wahren und Guten führen. Eine zentrale Aufgabe von Literatur und bildender Kunst bestand demnach darin, starke Emotionen hervorzurufen. Dies gilt gleichermaßen für die Musik, deren Wirkkraft in zeitgenössischen Texten immer wieder beschrieben wird. Zum akustischen Ausdrucksmittel der »Werther«-Zeit<sup>20</sup> avancierte die um 1762 von Benjamin Franklin erfundene Glasharmonika (Kat. 793, Abb. 336)<sup>21</sup>. Das Instrument birgt in seinem Korpus in der Größe abnehmende Glasschalen, die auf einer rotierenden Achse montiert sind. Die Berührung der sich drehenden Schalen mit befeuchteten Fingern erzeugt schwebende, ätherische Töne, die durch Verstärkung des Drucks moduliert werden können. Mozart und Beethoven komponierten für die Glasharmonika, Franz Anton Mesmer setzte sie als Mittel zur Therapie ein, Friedrich Schiller, Jean Paul und andere Dichter rühmten sie emphatisch für ihren ergreifenden, das Gemüt erschütternden Klang.

Eingang in die Porträtmalerei fand die Empfindsamkeit zunächst in England. Sir Joshua Reynolds und Thomas Gainsborough begründeten das »empfindsame« Bildnis, in dem Standesgrenzen zwischen Adel und Bürgertum nivelliert werden<sup>22</sup>. Schon bald übernahmen auch Maler auf dem Kontinent die neue Porträtauffassung. Wie in Johann Friedrich August Tischbeins Bildnis seiner Gattin Sophie bestimmen Ungezwungenheit und Natürlichkeit die Bildwirkung (Kat. 779, Abb. 337): Sophie erscheint auf dem in Pastelltönen gehaltenen Bildnis ohne Standesattribute im »déshabillé« – das heißt in einer für inoffizielle Anlässe üblichen Kleidung –, in gelöster Haltung mit anmutiger Kopfniegung, offenem Haar und freundlichem Lächeln.



336 Glasharmonika, deutsch oder böhmisch, um 1820

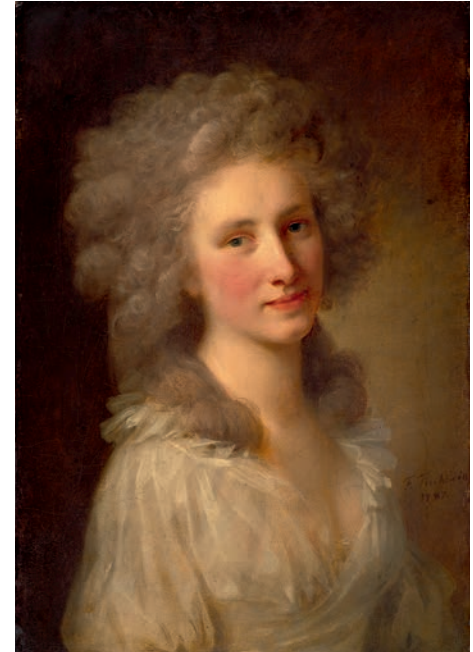


## Die neue Rolle der Frau

Der Gefühlskult der Empfindsamkeit übte eine nachhaltige Wirkung auf das zeitgenössische Rollenverständnis aus<sup>23</sup>. Frauen wurde die besondere Fähigkeit und Neigung zu tiefen Empfindungen, zu Liebe, Mitleid und Geselligkeit zugesprochen. Sie erschienen unverbildeter und naturnäher als Männer, zu deren Vervollkommnung sie beitragen sollten. Selbst wenn die Unterordnung unter männliche Führung grundsätzlich bestehen blieb, bedeutete diese Auffassung doch eine Aufwertung der Frau als Individuum. Der kultivierte Herr suchte nun in seiner Ehefrau eine adäquate Gefährtin und Gesprächspartnerin, womit im gehobenen Bürgertum ein bestimmtes Maß an Bildung auch für Frauen selbstverständlich wurde. Allerdings blieben dem weiblichen Geschlecht die Ausübung öffentlicher Ämter sowie eines Berufes weitgehend verwehrt. Die dem Weiblichkeitsideal der Zeit entsprechenden Aufgaben der bürgerlichen Frau konzentrierten sich vornehmlich auf die Organisation des Haushalts, die Sorge für das Wohl des Gatten sowie die liebevolle Pflege und Erziehung der Kinder.

Das neue, durch emotionale Bindung geprägte Verhältnis der Geschlechter kommt eindringlich im Gemälde eines streitenden jungen Paares von Georg Melchior Kraus zum Ausdruck (*Kat. 774, Abb. 338*). Dargestellt sind wohl der im Dienst des Mainzer Erzbischofs stehende Friedrich Carl Freiherr von Groschlag zu Dieburg und seine Gemahlin Sophie Gräfin von Stadion im Arbeits- und Studierzimmer<sup>24</sup>. Auf Schreibtisch und Boden verstreut stehen und liegen Bücher, Karten, Graphiken, ein Globus, Winkelmesser, Zirkel und mathematische Skizzen. Die Gegenstände verweisen dem aufklärerischen Bildungsideal gemäß auf die Beschäftigung des Laien mit naturwissenschaftlichen Fragen, Literatur und Geschichte. Die junge Frau wendet sich gegen diese Studien ihres Mannes, indem sie trotz seines Widerstands erobert eine trigonometrische Skizze zerreißt. Offensichtlich fühlt sie sich von ihrem Ehegatten vernachlässigt. Thematisiert wird somit der Konflikt zwischen dem Streben nach Wissensaneignung und dem Anspruch, einem neuen, in Literatur wie alltäglichem Leben kultivierten Ideal gegenseitiger Zuwendung und ehelicher Liebe zu genügen.

Trotz der skizzierten Rollenzuschreibung blieben die Betätigungsfelder von Frauen nicht ausschließlich auf den häuslichen Bereich beschränkt. In gewissen Grenzen, die meist mit dem Grad der Institutionalisierung und Professionalisierung einer Beschäftigung zusammenhingen, nahmen Frauen am öffentlichen Leben und den neuen Formen der Kommunikation durchaus teil. Sie führten Salons, beteiligten sich an Lesegesellschaften, besuchten Theateraufführungen oder traten als Autorinnen, Künstlerinnen und Schauspielerinnen hervor. Zu den bedeutendsten Künstlerinnen des 18. Jahrhunderts zählt im deutschsprachigen Raum neben Angelika Kauffmann Anna Dorothea Therbusch, die nach ihrer Heirat 1742 und der Geburt mehrerer Kinder in Stuttgart, Mannheim, Paris und Berlin als Malerin arbeitete. 1762 wurde sie Ehrenmitglied der Stuttgarter Akademie, 1767 und 1768 folgten die



337 Bildnis der Gattin des Künstlers, Sophie Tischbein, geb. Müller, Johann Friedrich August Tischbein, Arolsen, 1787



338 Zwischen Wissenschaft und Ehe, Georg Melchior Kraus, Mainz, um 1770/76

Aufnahme in die Pariser Académie Royale und die Wiener Kunstakademie. Diese Karriere wurde von ihrem Ehemann, der sein Jura-studium abgebrochen hatte, um das elterliche Gasthaus zur »Weißen Taube« in Berlin zu übernehmen, offenbar unterstützt. Sein Bildnis in legerer, eigentlich für Künstlerbildnisse üblicher Kleidung gehört zu den lebendigsten und gleichzeitig persönlichsten Privatporträts der Malerin (*Kat. 775, Abb. 339*). Das mit großer Sensibilität wiedergegebene sympathische Gesicht und der humorvolle Blick des Gastwirts spiegeln das enge Verhältnis von Malerin und Modell. Auch das Selbstbildnis von 1782 vermittelt den Eindruck von Intimität, demonstriert aber gleichzeitig das Selbstbewusstsein der Dargestellten: Mit Buch und Einglas, aber ebenso durch das Zitat des aus der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts bekannten Fenstermotivs, inszeniert sich Therbusch als gelehrte Künstlerin, auf deren Tätigkeit die Staffelei im Hintergrund verweist (*Kat. 776, Abb. 340*). Das Einglas ist nicht nur Zeichen für den präzisen, analytischen Blick der Malerin, sondern deutet im Sinne ungeschminkter Naturwiedergabe wohl auch auf die im Alter nachlassende Sehschärfe Therbuschs. Im Zeitalter der Aufklärung war es möglich geworden, dass eine Frau sich als gebildete Künstlerin darstellte und dabei nicht nur auf Idealisierung verzichtete, sondern darüber hinaus dezidiert Anspruch auf einen ihren malenden Kollegen ebenbürtigen Platz in der Gesellschaft erhob.

**ANMERKUNGEN:** – 1 Dülmen 2001, S. 267–268. – 2 Vgl. hierzu sowie zum Folgenden Im Hof 1982. – Habermas 1987. – Blanning 2006, S. 105–174. – Stollberg-Rilinger 2006, bes. S. 68–93, 114–145. – 3 Börsch-Supan 1966, bes. S. 8–13. – Kluxen 1989, S. 90–93. – 4 Kluxen 1989, S. 107–127. – 5 Marvelde / Berg 1998. Für den freundlichen Hinweis danke ich Mireille te Marvelde ebenso wie für die Zusendung ihres 1998 in Dublin (»International Institute for Conservation Conference«) zusammen mit Klaas Jan van den Berg präsentierten Posters. – 6 Kluxen 1989, S. 76, 101. – Zu van Dycks Einfluss auf das englische Porträt des 18. Jahrhunderts vgl. Busch 1993, S. 386–388. – 7 Kluxen 1989, S. 90–93. – Zum französischen Rokokobildnis vgl. etwa Bauer 1980, S. 125–137. – Denk 1998. – 8 Bei dem oben rechts angebrachten Wappen und der Inschrift auf dem Bildnis des Gesandten handelt es sich um eine spätere Hinzufügung; Berckenhagen 1958, Nr. 287, S. 175. – 9 Vgl. EDN 2005, Bd. I, S. 818–822. – 10 Siehe Zieler 1912, S. 187–188. – 11 Zum Touristenporträt vgl. Kluxen 1989, S. 95–98. – Karohl 2005. – Zum Phänomen der Grand Tour vom 14. bis zum 18. Jahrhundert vgl. Babel/Paravicini 2005. – 12 NDB 1985, Bd. 14, S. 268–269. – Ingo Pfeifer in: Savelsberg/Quilitzsch 2005,



S. 102–106. – **13** Hirsch 1985. – Kanz 1993, S. 129–138. – Ausst. Kat. Wörlitz 1994. – Savelsberg/Quilitzsch 2005. – **14** Kluxen 1989, S. 99–101. – **15** Kanz 1993, S. 114–120. – Spanke 2004, S. 197–210. – Zu den physiognomischen Theorien der Antike und Renaissance vgl. Reißer 1997. – **16** Lavater 1775–1778. Zu Lavaters physiognomischen Theorien vgl. Louis 1992. – Mraz/Schögl 1999. – **17** Sulzer 1777, Bd. II, 1, S. 451. – Vgl. Kanz 1993, S. 99–108. – **18** Vgl. Kanz 1993, S. 121–171. – Scholke 2000. – **19** Krüger 1972. – Aurnhammer/Martin/Seidel 2004. – EDN 2006, Bd. 3, Sp. 264–268. – **20** Mit Goethes Briefroman »Die Leiden des jungen Werthers« von 1774 erlebte die Empfindsamkeit einen literarischen Höhepunkt. Eine ganze Generation sah in der Gestalt des empfindsamen Werther, der an der Unvereinbarkeit von Gefühl und gesellschaftlichen Zwängen scheitert und sich das Leben nimmt, eine tragische Identifikationsfigur. – **21** Allgemein zur Glasharmonika vgl. Lütge 1925. – Baser 1957. – Hoffmann: Glasharfe 1983, S. 12–38. – Schuler 1986. – Sascha Reckert in: MGG 1995, Sachteil, Bd. 3, Sp. 1400–1414. – **22** Kluxen 1989, bes. S. 74–78, 103–107, 133–135. – **23** Zur Stellung der Frau im Zeitalter der Aufklärung vgl. etwa Farge/Zemon Davis 1994, bes. S. 333–366, 415–459. – Knott/Taylor 2005. – Stollberg-Rilinger 2006, 145–164. – **24** Zur Identifizierung des Paares Steeb 2007.

**339** *Bildnis Ernst Friedrich Therbuschs, Gatte der Künstlerin, Anna Dorothea Therbusch, Berlin, 1770/71*

**340** *Selbstbildnis, Anna Dorothea Therbusch, Berlin, 1782*





## Fokus 5

# Charakterköpfe: Das neue Interesse an der Physiognomie



Eine Woche nach der Beerdigung Joseph Haydns Anfang Juni 1809 bestach Joseph Karl Rosenbaum, der Sekretär von Fürst Nikolaus II. Esterházy, den Totengräber des Hundstürmer Friedhofs in Wien, einen Gefängnisverwalter und zwei Beamte, um das Grab des Komponisten noch einmal öffnen und den Schädel des Leichnams entnehmen zu können<sup>1</sup>. Rosenbaum wollte sich auf diese Weise nicht nur eine Künstlerreliquie aneignen, sondern auch das greifbare Abbild des Gehirns dieses von ihm hoch verehrten Musikers sichern. Da er faszinierter Anhänger der Schädellehre des damals in der habsburgischen Metropole praktizierenden Arztes Franz Joseph Gall war, meinte er, das beinerne Relikt spiegele die Hirnform des genialen Musikers.

<sup>341</sup> So genannter Gallscher Schädel, aus dem Besitz des Wiener Arztes Franz Joseph Gall, Wien, um 1790

## Erkundungen ins Innere des Menschen

Gall hatte die Phrenologie begründet und lehrte, dass die Verschiedenheit der Kopfgestalt auf der unterschiedlichen Form des Gehirns basiere. Jede Verstandesgabe, jede Charaktereigenschaft und jeder Trieb sei dort klar abgrenzbaren Arealen zuzuordnen. Größe und Form dieser einzelnen »Organe«, die sich an der äußeren Gestalt des Schädels ablesen ließen, ermöglichten Rückschlüsse auf die Ausprägung von Gemüt und geistigen Fähigkeiten des jeweiligen Menschen, das Verhältnis dieser Teile untereinander bestimme seine grundsätzliche Veranlagung. Sichtbarer Ausdruck dieser Theorie war der Phrenologische Schädel, auch Gallscher Schädel genannt, die Nachbildung des menschlichen Hauptes mit der Einzeichnung und Beschriftung dieser Zonen.

Gall selbst hatte, um die Erscheinungsformen des Kopfes studieren zu können, eine Sammlung echter Schädel angelegt, derer er sich schließlich auch bei seinen ab 1796 öffentlich gehaltenen Vorlesungen zu Anschauungszwecken bediente. Die Kollektion ist heute auf das Rollett-Museum in Baden bei Wien und das Musée de l'Homme in Paris aufgeteilt<sup>2</sup>. Darüber hinaus befindet sich ein ehemals diesem Bestand zugehöriges Exemplar von besonderer Bedeutung in Nürnberg. 1903 über die Karlsruher Hofbuchhandlung ins Germanische Nationalmuseum gelangt, soll es – nach damaliger Bestätigung einer Nachfahrin des Mediziners – das erste und älteste von Gall hergestellte Demonstrationsobjekt seiner Thesen sein: Der menschliche, ohne Unterkiefer überlieferte Schädel weist auf der Kalotte farbig umgrenzte und mit Zahlen bezeichnete Zonen auf, Markierungen, die sowohl auf den später benutzten Demonstrationsobjekten als auch auf den Nachbildungen von Köpfen fortentwickelt und verfeinert erscheinen (*Kat. 792, Abb. 341*).

Der prominente Gelehrte, dessen Wiener Vorlesungen 1801 als gefährlich und atheistisch verboten wurden und der ob dieser Einschränkungen vier Jahre später nach Paris übersiedelte, hatte seine Theorien in einem der seinerzeit geistig lebendigsten Milieus Europas entwickelt. Die Hauptstadt der Donaumonarchie war im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts nicht nur die politische Metropole im deutschsprachigen Raum schlechthin, sondern auch blühende Stadt der Künste und einer der Brennpunkte der Aufklärung. Hier wurden Debatten über den anatomischen Ort der Seele, die materielle Beschaffenheit der Nerven und die Physiognomik, den Zusammenhang von seelischen Eigenschaften und Antlitzgestalt, sowie die Pathognomik, die Lehre von der Lesbarkeit emotioneller und affektiver Zustände aus den Ausdrucksformen des Gesichts, geführt<sup>3</sup>.

Seit der Mitte des Jahrhunderts hatte die Erforschung der Seele und des Unbewussten im Allgemeinen eine bis dahin nicht gekannte Dynamik erhalten. Der Londoner Arzt James Parson begann um 1750 das Verhältnis von Mimik und Erleben auf experimenteller Grundlage zu untersuchen. Zwischen 1775 und 1778 veröffentlichte der Zürcher Geistliche Johann Caspar Lavater die vier enorme Resonanz erregenden Bände seiner »Physiognomischen Fragmente zur Beförderung der Menschenkennt-



342 Ein mit Verstopfung  
Behafteter, Franz Xaver  
Messerschmidt, Wien,  
Wiesensteig oder Preßburg,  
um 1770/80

nis und Menschenliebe«. Darin leitete er dazu an, von Gesichtszügen und Schädelformen auf menschliche Charaktere zu schließen. Lavaters Landsmann, der Arzt Albrecht von Haller hatte kurz zuvor entdeckt, dass die übersteigerte Anspannung der Nerven zu seelischen wie körperlichen Krankheiten führen kann. In Frankreich beschäftigten sich sowohl Schriftsteller wie Denise Diderot und Louis de Jaucourt als auch Künstler wie Claude-Henri Watteau und Michel-François Dandr -Bardon mit dem emotionalen Gehalt und den Artikulationsformen der Affekte. Dandr -Bardon arbeitete an einem System der psychologischen Betrachtung der Gef hlswegungen<sup>4</sup>.

In Wien sorgte nicht nur Gall für Furore. Hier entwickelte auch der vom Bodensee stammende Arzt Franz Anton Mesmer seine Lehre vom animalischen Magnetismus, eine spekulative Theorie, die auf dem schon vorher praktizierten Einsatz von Magneten in

der Heilkunde basierte und populäre wissenschaftliche Themen der Zeit, wie Elektrizität, Gravitation und Magnetismus, aufgriff. 1771 meinte der exzentrische Mediziner eine zentrale Substanz des menschlichen Organismus entdeckt zu haben, welche Nerven, Muskeln und Körpersäfte steuere. Durch geeignete »Magnetiseure« könne das fehlgeleitete oder aufgestaute und dadurch Krankheiten verursachende Agens gelenkt und so ein Heilungsprozess hervorgerufen werden. Wiewohl Mesmers heiß diskutierte Lehre von den meisten Fachleuten abgelehnt und als Scharlatanerie verhöhnt wurde – die französische Regierung ließ sie 1784 nach Expertenrat sogar für unwirksam erklären – erfreute sich die Behandlungsmethode vor allem in der Oberschicht großer Beliebtheit<sup>5</sup>.

Provozierte der Mesmerismus einerseits Spott und harsche Kritik, förderte er andererseits die Experimentierfreude. Der Philanthrop Armand Marie de Puys gur beispielweise, ein französischer Schüler Mesmers, konzentrierte sich auf den hypnotisierenden Aspekt der Therapie. Seine therapeutischen Experimente von 1785 an Dorfbewohnern unter der Ulme von Buzancy werden heute zu den Ursprüngen der modernen Psychologie gerechnet, setzten sie doch einen fieberhaften Forschungsprozess in Gang, der zu neuen Methoden der Erkundung und Heilung der menschlichen Psyche führte<sup>6</sup>.

Die Wiener Gelehrtenwelt griff die von diesen Erkenntnissen angestoßenen Diskussionen interessiert auf. An der Kunstakademie setzte man sich mit dem Problem der Darstellung von Affekten auseinander. Der Historiker und Kunstschriftsteller Johann Christoph von Scheyb etwa war überzeugt davon, dass sich geheime Seelen-



bewegungen in den Gesichtszügen äußern würden. Der Jesuit Maximilian Hell, Wiener Hofastronom und Direktor der dortigen Sternwarte, behandelte Kranke mit Magnetstäben. Joseph Haydn und Christoph Willibald Gluck waren von der Glasharmonika fasziniert, dem 1761 von Benjamin Franklin erfundenen Instrument, dessen Töne von ineinander geschobenen Glasglocken erzeugt wurden (*Kat.* 793, *Abb.* 336). In Wien fand sie nicht allein konzertanten, sondern auch therapeutischen Einsatz. Es hieß, ihre empfindungsreichen Töne lösten starke Gefühlsregungen aus, und Mesmer nutzte den »gläsernen Klang« sowohl in seinen Sitzungen als auch »zur Nachbehandlung« und Entspannung seiner Patienten<sup>7</sup>.

### Das Antlitz als Spiegel der Seele

In diesem geistig turbulenten Milieu entstanden die ersten als Charakterköpfe bekannten Büsten Franz Xaver Messerschmidts, eines in Wien zunächst äußerst geschätzten und in höchsten Kreisen anerkannten Porträtbildhauers. Als ihm eine 1774 vakante Akademieprofessur aufgrund einer angeblichen »Verwürrung im Kopf« vorenthalten wurde, sah er sich um die Karriere betrogen, ging im Folgejahr nach München und zog sich später nach Preßburg zurück. Wohl im Zusammenhang mit dieser Krise entstanden bis zu seinem Tod 1783 49 bis zum Schlüsselbein modellierte, frontal aufgefasste Büsten mit klarer Kontur und extremer Mimik. Das Germanische Nationalmuseum besitzt zwei Bleigüsse dieser Reihe: einen Glatzkopf mit hochgezogenen Schultern und auf die Brust gepresstem Kinn sowie eine scheinbar skurril grinsende Gestalt mit ornamental wirkender Perücke, skeptisch geschwungenem Lippenstrich, waschbrettartigen Stirnfalten und gerümpfter Nase. Nach den an Lavaters Physiognomik orientierten Spottnamen, mit denen man die Stücke anlässlich ihrer ersten öffentlichen Präsentation im Wiener Bürgerspital 1793 bedachte, werden sie traditionell als »Ein mit Verstopfung Befahreteter« (*Kat.* 784, *Abb.* 342) und »Der Satirikus« bezeichnet (*Kat.* 783, *Abb.* 343).

Neben der provozierenden Deutung als Wahngelbde eines von rezidiver Schizophrenie geplagten Künstlers bediente man sich lange Zeit der anekdotischen Interpretation<sup>8</sup>, etwa des Glatzkopfs als Darstellung eines maßlosen, dem Meister bekannten Quitten- und Knödelfressers. Heute betrachtet man die außergewöhnlichen Bildwerke dagegen als Ausdruck eines künstlerischen Traditionsbruchs und Konterkarierung der Normen zeitgenössischer Kunsttheorie, die gleichzeitig einen eigen-



343 *Der Satirikus*, Franz Xaver Messerschmidt, Wien, Wiesensteig oder Preßburg, um 1770/80

ständigen künstlerischen Beitrag zur damaligen Physiognomiedebatte darstellen. Die Schilderung leidenschaftlicher Gefühle und heftiger Empfindungen steht wie die für Messerschmidt belegten Experimente mit dem Mienenspiel in der Tradition, die Konstruktion von Ausdruck zu objektivieren und zu systematisieren.

Offensichtlich ist, dass Messerschmidts Köpfe im Gegensatz zu früheren Bemühungen auf diesem Gebiet keine Wiedergabe realer Körperlichkeit anstreben. So sprengen die konstruierten Grimassen nicht selten die Möglichkeiten der Muskelbewegung im Gesicht. Übertriebene und extrem gegensätzliche Mimik in unterer und oberer Gesichtshälfte, wie die Kombination von amüsiertem Staunen und angewidertem Erschrecken beim Satirikus, erweckt den Eindruck, dass einander ausschließende Emotionen miteinander in Einklang zu bringen versucht wurden. Nicht zuletzt erscheinen einige der Köpfe wie die Visualisierung des »gemischten Gefühls«, einem in jener Zeit ebenfalls entdeckten und diskutierten Phänomen. Schließlich hatten sich schon Zeitgenossen an den hässlichen Verzerrungen der Gesichter gestoßen, die Kunstfertigkeit der Köpfe aber bewundert und waren somit einem »Wechselbad der Gefühle« ausgesetzt gewesen<sup>9</sup>.

Absolute Frontalität sowie als Substrate natürlicher Formen zu deutende lineare und ornamentale Strukturen sind ausdrucksbestimmende Momente der Plastiken. Nach zeitgenössischen Berichten war Messerschmidt daran gelegen, die Proportionslehre weiterzuentwickeln und zu systematisieren<sup>10</sup>. Seine Büsten repräsentieren daher in ihrer künstlichen Zeichensprache nicht zuletzt, den Konflikt zwischen Naturverpflichtung und künstlerischem Anspruch im Antlitz sichtbar zu machen, was jenseits des Bewusstseins liegt. In kompromissloser Radikalität suchte der Meister mit den Mitteln der Übertreibung die Grenzen der Ausdrucksfähigkeit zu sprengen, die in den Diskursen um Physiognomik und Pathognomik, aber auch in der akademischen Affektenlehre eine wichtige Rolle spielten<sup>11</sup>. Daher müssen seine »Charakterköpfe« als ebenso exzentrischer wie faszinierender Beitrag zur Physiognomiedebatte jener Zeit gelten. Die Darstellung des Antlitzes als fassbarer Ausdruck des menschlichen Wesens, als Spiegel von Gefühlen und Leidenschaften, erhielt mit ihnen eine vollkommen neuartige Qualität.

### **Das Bildnis zwischen Repräsentation und Individualisierung**

Zweifelloos hatte man dem menschlichen Haupt und der Physiognomie schon im 17. und frühen 18. Jahrhundert Aufmerksamkeit geschenkt. Vor allem die französische Kunsttheorie versuchte etwa die Darstellung von Affekten, die sich in der Mimik abzeichneten, in ein System zu bringen. Außerdem flossen anatomische Erkenntnisse in die bildkünstlerischen Bemühungen ein. Mehr noch als von den kleinformatigen, sowohl der medizinischen als auch der ästhetischen Betrachtung dienenden anatomischen Modellen von Stephan Zick (*Kat. 221, Abb. 423*) wird dies etwa von einem ebenso virtuos geschnitzten wie in seiner Drastik außergewöhnlichen Memento mori des kurpfälzischen Hofbildhauers Paul Egell demonstriert (*Kat. 782, Abb. 344*).



344 *Memento mori*,  
Paul Egell, Mannheim,  
um 1720/25

Ein auf ein Kissen gebetteter Schädel ist im Begriff zu verwesen. Während die rechte Seite des menschlichen Hauptes schon skelettiert ist, die Augenhöhle als abgründiges Loch erscheint und der Kiefer frei liegt, wird die gegenüberliegende Gesichtshälfte noch von Haut überspannt, die sich allerdings einschließlic Kopfhaar und Bart bereits zu lösen beginnt. Falten markieren die schwammige Konsistenz der faulenden Epidermis, und durch den verzerrten Mund mit dem lädierten Gebiss blickt man auf eine aufgedunsene Zunge. Schlange, Kröte und Eidechse, aus der Vanitas-Lyrik und der geistlichen Trauerpoesie des Barock geläufige Tiere und Sinnbilder unabänderlicher Vergänglichkeit des Fleisches, tummeln sich um das tote Haupt und geben auf ihre Weise Zeugnis von der Endlichkeit des Menschen. Zwar lässt sich das für die private Betrachtung geschaffene Stück in eine lange, bis auf die im Spätmittelalter üblichen Grabmäler mit der Darstellung verwesender Leichname zurückzufolgende Tradition einreihen, doch vertritt es bezüglich der konkreten sinnlichen Schilderung, seiner auf Affektansteckung zielenden Wirkung und der Ästhetisierung des Ekels eine neue Dimension.

Nichtsdestotrotz blieb der Versuch, über die körperliche Erscheinung methodisch auf die Seele des Menschen zu schließen, der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorbehalten. Lavater hatte seine Physiognomik auf der Grundlage eines umfangreichen Bildarchivs von Silhouetten und Porträtzeichnungen von Adligen, Bürgern,





345 Fürstbischof Franz Ludwig von Erthal, Bamberg, um 1780

und Bamberg bestellt worden war (*Kat.* 787, *Abb.* 345)<sup>14</sup>. Ungeschönt und mit Betonung der physiognomischen Eigenheiten ist das charakteristische Profil wiedergegeben, dem sich die kurze, die Schädelform nachzeichnende Perücke vollkommen anpasst und somit unterordnet. Obwohl der anonyme Künstler auch der Gestaltung



einfachen Leuten, ja sogar Abbildungen von Tierköpfen entwickelt<sup>12</sup>. Das Bildnis spielte für diese »Kunst«, einige »Buchstaben des göttlichen Alphabets« leserlich zu machen und Antlitz- bzw. Schädelform mit Charakteren und Veranlagungen in Verbindung zu bringen, eine große Rolle. Umgekehrt blieb die Begeisterung für Lavaters Theorie nicht ohne Folge für die Porträtkunst. Vor allem das Zeichnen, Schneiden und Sammeln von Silhouetten entwickelte sich zu einer typischen Mode der Zeit, zumal man Profilbild und Schattenriss als unmittelbaren Ausdruck der Natur beziehungsweise des Wesens des Dargestellten empfand<sup>13</sup>.

Die Silhouettenbegeisterung wird nicht zuletzt von der Übertragung des vorher nur im Münzporträt üblichen strengen Profils auf großformatige Bildnisse reflektiert. Ein Beispiel ist das Brustbild Franz Ludwig von Erthals, der 1779 zum Fürstbischof von Würzburg und Bamberg bestellt worden war (*Kat.* 787, *Abb.* 345)<sup>14</sup>. Ungeschönt und mit Betonung der physiognomischen Eigenheiten ist das charakteristische Profil wiedergegeben, dem sich die kurze, die Schädelform nachzeichnende Perücke vollkommen anpasst und somit unterordnet. Obwohl der anonyme Künstler auch der Gestaltung des üppig verzierten Gewandes besondere Aufmerksamkeit schenkte, legte er größtes Gewicht auf die präzise Formung von Antlitz und klarem Umriss. Ähnliche Profilporträts, Silhouettenbilder sowie gleichzeitige Kupferstiche, die das Bild des neuen Landesherrn nach Amtsantritt zu popularisieren hatten<sup>15</sup>, spiegeln außerdem die Aktualität des von Winckelmann postulierten Ideals der edlen, scharfen Kontur.

Zur gleichen Zeit tradierte das repräsentative Fürstenporträt oft noch den bislang dominierenden Typus des französischen Hochbarock, der sich unter anderem durch Frontalität und den von locker drapierten Kleidern verschleierte Büstenabschluss auszeichnet. Beispielhaft sei die um 1775 gegossene Bleibüste des bayrischen Herzogs Maximilian III. Joseph von Roman Anton Boos angeführt, einem Künstler, der mehrere Jahre eine Professur an der Münchner Kunstakademie bekleidete und zum Hofbildhauer aufgestiegen war (*Kat.* 786, *Abb.* 346).

Wiewohl ebenfalls in strenger Frontalansicht aufgebaut, ist eine fast gleichzeitig entstandene Büste Johann Baptist Straubs von einem ungewöhnlichen, bemerkenswert geschlossenen Kontur gekennzeichnet (*Kat. 785, Abb. 347*). Das Tonbildwerk stellt das Modell für eine von seinem Neffen Franz Xaver Messerschmidt wenig später ausgeführte Marmorskulptur dar, die das Grabmal der verstorbenen Gemahlin Straubs auf dem Alten Friedhof der bayerischen Residenzstadt zierte. Auf einem der biblischen Symbolik entnommenen Buch mit sieben Siegeln erhebt sich das Brustbild einer verschleierte Frau, die zwar Züge der Künstlergattin trägt, von dem auf dem Brustbein leuchtenden Trinitätssymbol aber zur Allegorie des Glaubens gedeutet wird. Es stellt somit eine bis dahin in der Skulptur beispiellose Verquickung von Sinnbild, Porträt und überpersönlicher Idealgestalt dar.

Das Bildwerk ist ein außergewöhnliches Spiegelbild der Umbrüche in der Kunst um 1770, die sich in der Bildniskunst deutlich zeigen. Maler wie der am Wiener Hof tätige und für seine Repräsentationsporträts hoch geschätzte Christian Seybold inszenierte etwa seine gleichzeitigen, eher privaten Selbstbildnisse in einer betont unkonventionellen Natürlichkeit (*Kat. 773, Abb. 348*). Detailgenau schilderte er die eigene Physiognomie ohne jedes idealisierende Moment. Namhafte Porträtisten, deren Frühwerk noch am dekorativen barocken Bildnis orientiert war, begannen sich zur selben Zeit auf den Ausdruck im Antlitz zu konzentrieren. Einer der in dieser Hinsicht herausragenden Bildnismaler war Anton Graff. Seine Werke, einschließlich die Selbstdarstellungen, des ausgehenden 18. Jahrhunderts gehören zu den Spitzenleistungen der Erfassung von Intimität und individuellen Zügen der Persönlichkeit in der Malerei (*Kat. 778, Abb. 334*).

Zu den begabten deutschen Porträtbildnern jener Jahrzehnte zählte der aus Stuttgart stammende Valentin Sonnenschein. Ab 1772 als Modelleur an der herzoglich württembergischen Porzellanmanufaktur wechselte er der schlechten Bezahlung überdrüssig 1775 von Ludwigsburg nach Zürich. In der Schweiz, wo er unter anderem die Förderung Lavaters genoss, entwickelte er sich zu einem der bedeutenden plastischen Porträtisten des frühen deutschen Klassizismus. Nachdem er 1779 nach Bern übersiedelt war, wo er sich als Zeichenlehrer an einer privaten Kunstschule verdingte, stellten Bildnismedaillons, Bildnisstatuetten und Büsten einen Schwerpunkt seines bildhauerischen Schaffens dar. So entstand etwa eine Reihe von Brustbildern Berner Politiker in ihrer Amtstracht. Das in Ton geformte Bildwerk der Dame mit plissiertem Spitzenhäubchen und gemustertem Schleiertuch, die vermutlich der Familie des Berner Schultheißen Friedrich von Sinner



346 *Kurfürst Maximilian III. Joseph von Bayern, Roman Anton Boos, München, um 1777*

347 *Allegorie des Glaubens, Johann Baptist Straub, München, um 1775*

348 *Selbstbildnis, Christian Seybold, Wien, 1759*





349 Porträtbüste des  
Laurentius Russinger,  
Ignaz Christoph  
Russinger, Paris, 1785

angehörte, ist ein Paradebeispiel der von Sonnenschein in jener Schaffensphase an den Tag gelegten Fähigkeit, klare Komposition mit der Suggestion inneren Erlebens zu verbinden (*Kat.* 790, *Abb.* 335).

Wie Graff und Sonnenschein gelang es auch Anna Dorothea Therbusch meisterhaft, den Menschen in packender Vergegenwärtigung wiederzugeben und – wiewohl in ihrer künstlerischen Auffassung noch weitgehend der Rokokomalerei verpflichtet – im Antlitz den fassbaren Ausdruck seiner sozialen und geistigen Wesenheit festzuhalten (*Kat.* 775, 776, *Abb.* 339, 340). Die Berliner, die von den Höfen der Kurpfalz und Württembergs Aufträge erhielt und Mitglied der Académie Royale in Paris war, scheute sich nicht, ihre Leistung in den 1760er Jahren an den modernen Errungenschaften des Kunstbetriebs der französischen Metropole zu messen.

Einen Reflex der beeindruckenden, damals in der Pariser Porträtbildnerei erreichten Lebensnähe, stellt eine Büste des Porzellanmodelleurs, Arkanisten und

Porzellanfabrikanten Laurentius Russinger dar (*Kat.* 789, *Abb.* 349, 350). Zielsicherer Blick und streng in den Nacken gestreiftes, weitgehend von einer Perücke abgedecktes Haupthaar verleihen ihm eine selbstbewusste Erscheinung. Das bewegte, flott vor der Brust verschlungene Halstuch vermittelt lässige Eleganz. Besondere Bedeutung besitzt die Inschrift, die rückseitig in den noch feuchten Ton geritzt wurde: »Lauren Russinger de 45 ans Directeur de la manufacture du Faubourge du temple né à Hoechst en 1740 fait par son fils en 1785«. Neben Alter und Stand hält sie fest, dass das Bildnis von Ignaz Christoph Russinger, dem Sohn des Porträtierten, modelliert wurde.

Laurentius Russinger bekleidete von 1758 bis 1767 das Amt des Modellmeisters der kurmainzischen Porzellanmanufaktur in seiner Vaterstadt Höchst, danach für kurze Zeit im pfälzischen Zweibrücken. 1771 wechselte er an die Pariser »Manufacture de porcelaine allemande de la Courtille«, und 1787 übernahm er die Leitung jenes Betriebes. Sein Sohn folgte ihm wohl in diesem Metier, muss aber in Paris eine klassische künstlerische Ausbildung genossen haben. Das Bild seines Vaters offenbart die Orientierung an der frühklassizistischen Bildhauerei unter Ludwig XVI.: Stil und die der Spontaneität verpflichtete Modellierung reflektieren eine bildhauerische Auffassung, die von der Pariser Akademie geprägt und von so bedeutenden dort tätigen Meistern wie Antoine Houdon, Jean-Jacques Caffieri und Augustin Pajou zur Blüte geführt worden war. Die Beziehung zu Houdon legt nicht zuletzt die ausführliche rückseitige Inschrift nahe, ein Merkmal, das auch zahlreiche Werke des groß-



artigen Pariser Porträtisten auszeichnet. Insofern ist die lebensgroße Terrakottaplastik nicht allein ausdrucksstarkes und höchst qualitativvolles Beispiel der Porträtbildnerei des späten 18. Jahrhunderts, sondern ähnlich dem Werk des vermutlich in Paris ausgebildeten Bruchsaler Bildhauers Johann Adam Günther eindrucksvolles Zeugnis der Prägekraft moderner französischer Entwicklungen für deutsche Künstler (*Kat.* 890, *Abb.* 305).

### Authentische Form und Erinnerungskultur

Der Ansicht, dass sich Geist und Charakter im Gesicht spiegeln, ist nicht zuletzt die wachsende Bedeutung der Totenmaske im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts geschuldet. Der Entschluss von Freunden des 1781 verstorbenen Gotthold Ephraim Lessing, das Antlitz des Dichters abformen zu lassen, basierte auf dem dezierten Wunsch, ein Objekt der Erinnerung an den Verehrten zu besitzen, das seine Züge möglichst authentisch wiedergab<sup>16</sup>. Das lebensechte Zeugnis haptischer

Präsenz avancierte also zum Ausdruck besonderer emotionaler Nähe. Da der Geniekult des Sturm und Drang außerdem den Glauben beförderte, das Gesicht des Verbliebenen bewahre seine geistige Hinterlassenschaft, und man könne ihrer durch die Betrachtung teilhaftig werden, erhielt die Totenmaske von Dichtern, Musikern, aber auch geschätzten Fürsten Anfang des 19. Jahrhunderts den Status des Zimmerdenkmals. Solche Saalmonumente konnten dem Besitzer sowohl zur Vergegenwärtigung dienen als auch zur Demonstration geistiger Verbundenheit<sup>17</sup>. In diesem

Sinne rief Caroline von Wolzogen, die Schwägerin Friedrich Schillers, am Tage nach dessen Tod im Mai 1805 nach Johann Christian Ludwig Klauer, der mit der Gesichtsabformung das »geistige Wesen« des Verstorbenen festhalten sollte<sup>18</sup>.

Ähnliche Motive bewegten um 1800 zur Anfertigung der Gesichtsmaske eines dreijährig verstorbenen Kindes aus der Nürnberger Patrizierfamilie Behaim von Schwartzbach (*Kat.* 791, *Abb.* 351). Die veristische, mittels einer Gesichtsabformung angefertigte Plastik aus mehrschichtig aufgetragenem Wachs ist koloriert und mit echtem, wahrscheinlich von dem Kind selbst stammenden Haar staffiert; Wimpern und Brauen sind neben der Konturierung der Lippen in minutiöser Fein-



350 Rückansicht der Porträtbüste des Laurentius Russinger, Ignaz Christoph Russinger, Paris, 1785



351 Totenbildnis eines dreijährigen Kindes, Nürnberg, um 1800

malerei angelegt. Die Maske verewigt die körperliche Präsenz der Person in einer auf das Wesentliche reduzierten Weise und zeigt sie, wie von Lessing 1796 in seiner Schrift »Wie die Alten den Tod gebildet« für die zeitgenössische Grabmalkunst empfohlen, als ruhenden Schläfer<sup>19</sup>. So ist das wächserne Bildnis des toten Kindes von Natur und Kunst gleichermaßen gestaltet, es fixiert eine Physiognomie in höchster Authentizität und stellt zugleich die Konstruktion eines mimischen Ausdrucks dar.

---

**ANMERKUNGEN:** – 1 Das skelettierte Haupt des Komponisten, das 1895 in den Besitz der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde gelangte, wurde erst 1954 wieder mit den Gebeinen Haydns vereint, die 1820 in die Eisenstädter Bergkirche übertragen worden waren. – 2 Vgl. Ackerknecht/Vallois 1956. – Maurer 2008. – 3 Bückling 1999. – 4 Kirchner 1991, S. 306–313. – 5 Vgl. die umfassende Behandlung des Phänomens bei Wolters 1988. – 6 Sloterdijk 1987, S. 17–19. – 7 Schuler 1986. – 8 Vgl. Höcherl 2006. – 9 Bückling 2006, S. 199. – 10 Kirchner 2006, S. 276–277. – Kammel: Reihencharakter 2006, S. 263–264. – 11 Kirchner 2006, S. 278. – 12 Zu den Vorläufern vgl. Borrmann 1994. – 13 Kippenberg 1921. – 14 Renner 1967. – 15 Baumgärtel-Fleischmann 1995, S. 280–281. – Milutzki 1995. – 16 Sörries 1999. – Giray 2001, S. 153–154. – 17 Schuchard 2002, S. 194. – 18 Oellers 1999. – 19 Barner 1984. – Kammel: Zimmerkenotaph 2010.

Seite 386:

XXIV Galeriebau,  
Obergeschoss,  
Ebracher Kapelle  
(Raum 132), 2010







# Katalog der ausgestellten Objekte

## Autoren

Frank P. Bär, Martin Baumeister, Yasmin Doosry, Silvia Glaser-Schnabel, Anna Göbel, Johannes Hamm, Daniel Hess, Dagmar Hirschfelder, Frank Matthias Kammel, Anja Kregeloh, Petra Krutisch, Christiane Lauterbach, Hermann Maué, Johannes Pommeranz, Caroline Real, Ralf Schürer, Tobias Springer, Jana Stolzenberger, Sabine Tiedtke, Claudia Valter, Jutta Zander-Seidel, unter Mitarbeit von Julia Fersch, Sebastian Gulden

## Materialanalysen

Institut für Kunsttechnik und Konservierung am Germanischen Nationalmuseum

### Neue Welten, neue Zeiten (Raum 103)

**Kat. 1** Schiff als Tafelaufsatz (Schlüsselfelder Schiff), S. 38, 40, Abb. 7  
Nürnberg, 1503 oder kurz vorher  
Silber, weitgehend vergoldet, getrieben, gegossen, Email, Figuren partiell gefasst, H. 79 cm, Br. 43,5 cm, T. 28 cm  
HG 2146, Leihgabe der Johann Conrad von Schlüsselfelder'schen Familienstiftung seit 1875  
Lit.: Kohlhaußen 1968, Nr. 338, S. 272–277. – Fritz 1982, Nr. 15, S. 184. – Günther Schiedlausky in: Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 1, S. 209. – Rainer Kahsnitz in: Ausst. Kat. New York / Nürnberg 1986, Nr. 81, S. 224–227. – Eser 2002, S. 48–55. – Ursula Timann in: Anzeiger GNM 2003, S. 108–109. – Karin Tebbe in: NGK 2007, Bd. 1, Teil 1, S. 151.

**Kat. 2** Futteral des Schlüsselfelder Schiffes, S. 38, 40, Abb. 8  
Nürnberg, datiert 1503  
Leder mit geschnittenem und geprägtem Dekor, Messing, Lederauskleidung, H. ca. 81,5 cm, Br. 46 cm, T. 30 cm  
HG 2148, Leihgabe der Johann Conrad von Schlüsselfelder'schen Familienstiftung seit 1875  
Lit.: Gall 1965, S. 132–134. – Ausst. Kat. New York / Nürnberg 1986, Nr. 81, S. 224–227.

**Kat. 3** Erdglobus, S. 33–38, Abb. 1–5  
Entwurf: Martin Behaim (1459–1507); Bemalung: Georg Glockendon d. Ä. (gest. 1514), Nürnberg, 1492/93  
Geleimte Stoffe, Pergament, Papier, bemalt, Eisen, geschmiedet, bemalt, Messing, gegossen, punziert, graviert, H. 133 cm, Dm. 51 cm  
WI 1826, erworben 1937  
Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg: Behaim 1992, Bd. 1, passim; Bd. 2, Nr. 3.31, S. 745–746. – Anja Grebe in: Ausst. Kat. Nürnberg: Bücherschätze 2008, Nr. 39, S. 122–123.

**Kat. 4** Erdglobus, S. 41, 42, Abb. 10–12  
Johannes Schöner (1477–1547), Bamberg, 1520  
Holz, bemalt, H. 129 cm, Dm. Kugel 87 cm  
WI 1, Leihgabe der Stadt Nürnberg  
Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg: Behaim 1992, Bd. 2, Nr. 2.30, S. 673–674.

### Pilgerfahrt und Prestige (Raum 104)

**Kat. 5** Stephan III. Praun (1544–1591) im Jahr seiner Pilgerreise nach Santiago de Compostela, S. 174–175, Abb. 138  
Nürnberg (?), 1571  
Malerei auf Kupfer, auf Kiefernholz montiert, H. 23,5 cm, Br. 23,5 cm  
Min 165, aus dem Praun'schen Kunstkabinett, Nürnberg, Leihgabe der

Friedrich von Praun'schen Familienstiftung seit 1972  
Lit.: Praun 1916, S. 47, Abb. 1. – Achilles-Syndram 1994, Nr. 68, S. 190, Abb. 22. – Ausst. Kat. Nürnberg 1994, Nr. 169, S. 339–340.

**Kat. 6** Stephan III. Praun (1544–1591) als Santiagopilger, S. 167, 174, Abb. 137  
Nürnberg (?), um 1600  
Malerei auf Papier, auf Lindenholz aufgezogen, H. 51 cm, Br. 26,7 cm  
Gm 655, aus dem Praun'schen Kunstkabinett, Nürnberg, Leihgabe der Friedrich von Praun'schen Familienstiftung seit 1876  
Lit.: Fries 1924/1925, S. 10–11. – Ausst. Kat. München 1984, Nr. 178. – Bielmeier 1989, S. 181–192, bes. S. 188. – Achilles-Syndram 1994, Nr. 142, S. 208, Abb. 24. – Ausst. Kat. Nürnberg 1994, Nr. 170. – Löcher 1997, S. 367–368. – Haase 2002, S. 1–19, bes. S. 2–4. – Grebe 2005, S. 6–12, Abb. 6–7.

**Kat. 7** Gedächtnistafel für die Jerusalem-pilger der Nürnberger Handelsfamilie Ketzler, S. 167, 170, Abb. 131  
Nürnberg, um 1595  
Malerei auf Kiefernholz, H. 68 cm, Br. 109 cm  
Gm 581, erworben vor 1882  
Lit.: Braune 1909, Nr. 581. – Aign 1961,

S. 71–72. – Hofmann-Rendtel 1993, S. 218–220. – Löcher 1997, S. 370–372. – Kraack 2005, S. 153–154.



Abb. 8, Kat. 352

**Kat. 8** Wappenscheiben der Grabesritter Georg d. Ä., Wolf, Ulrich, Georg d. J. und Sebald Ketzell, S. 167, Abb. 352 (MM 199) Nürnberg, um 1510/30  
Weiße und farbige Hüttengläser, Bemalung mit Schwarzlot und Silbergelb  
MM 197: H. 14,4–16,8 cm, Br. 22,5 cm  
MM 198: H. 14,2–16,9 cm, Br. 22,8 cm  
MM 199: H. 14,6–17,1 cm, Br. 23 cm  
MM 200: H. 14,2–17 cm, Br. 23 cm  
MM 201: H. 14,8–16,4 cm, Br. 22,5 cm  
MM 197–MM 201, Leihgabe der Stadt Nürnberg seit 1875  
Lit.: Essenwein 1898, S. 24–25. – Aign 1961, S. 74–75. – Hofmann-Rendtel 1993, S. 220.

**Kat. 9** Bildnis des Willibald Imhoff (1548–1594)  
Johann Gregor van der Schardt (um 1530–1581 oder später), Nürnberg, 1580  
Ton, gebrannt, farbig gefasst, datiert, Dm. 10,2 cm  
Pl.O. 707, aus dem Praun'schen Kunstkabinett, Nürnberg, erworben vor 1890  
Lit.: Bange 1949, S. 107. – Leeuwenberg 1957, S. 18. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 649, S. 452. – Honnens de Lichtenberg 1991, S. 159. – Ausst. Kat. Nürnberg 1994, Nr. 187, S. 366–367. – Achilles-Syndram 1994, Nr. 576, S. 269–270 u. Abb. 64.

**Kat. 10** Bildnis des Paulus II. Praun (1548–1616)  
Johann Gregor van der Schardt (um 1530–1581 oder später), Nürnberg, 1580  
Ton, gebrannt, farbig gefasst, datiert, mit altem Holzrahmen, Dm. 23 cm  
Pl.O. 2787, aus dem Praun'schen Kunstkabinett, Nürnberg, Depositum der

Friedrich von Praun'schen Familienstiftung seit 1940  
Lit.: Honnens de Lichtenberg 1991, S. 161–163. – Smith 1994, S. 357. – Ausst. Kat. Nürnberg 1994, Nr. 186, S. 365–366. – Achilles-Syndram 1994, Nr. 575, S. 269 u. Abb. 63. – Schoch 2002, S. 50, Abb. 3. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 217.

**Kat. 11** Pilgermantel des Stephan III. Praun (1544–1591), S. 172, Abb. 129  
Spanien (?), um 1571  
Glattleder, schwarzbraun, Muscheln, Bein, Verschluss Seide, rot und weiß, Flechtkordel, Aufhänger Leinen, vordere und rückwärtige L. je 56 cm, L. Saum 268 cm, H. Kragen 7,5 cm  
T 551, aus dem Praun'schen Kunstkabinett, Nürnberg, Leihgabe der Friedrich von Praun'schen Familienstiftung seit 1876  
Lit.: Fries 1924/1925, S. 9, 11, Abb. 4. – Nienholdt 1961, S. 42–44, Abb. 34. – Ausst. Kat. München 1984, Nr. 177 a. – Achilles-Syndram 1994, Nr. 17, S. 174 (Kunstsammlung Praun, Inventar 1616, Anhang), Abb. 80. – Ausst. Kat. Nürnberg 1994, Nr. 142, Abb. S. 97. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 86–88. – Grebe 2005, S. 4–5, Abb. 1–2.

**Kat. 12** Pilgerhut des Stephan III. Praun (1544–1591), S. 172, Abb. 132, 133  
Spanien, um 1571  
Wollfilz, schwarz, Seidenborte, Muschel, Bein, Gagat, H. 14 cm, Dm. 36 cm  
T 552, aus dem Praun'schen Kunstkabinett, Nürnberg, Leihgabe der Friedrich von Praun'schen Familienstiftung seit 1876  
Lit.: Fries 1924/1925, S. 9, 11, Abb. 4. – Llompart 1961, S. 321–329. – Ausst. Kat. München 1984, Nr. 177 b. – Achilles-Syndram 1994, Nr. 17, S. 174 (Kunstsammlung Praun, Inventar 1616, Anhang), Abb. 80. – Ausst. Kat. Nürnberg 1994, Nr. 143, Abb. S. 97. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 86–88.

**Kat. 13** Pilgerstab des Stephan III. Praun (1544–1591), S. 173, Abb. 134  
Spanien, um 1571  
Holz, Perlmutter (teilweise ergänzt), Eisen, schwarze Kittmasse, Messingstifte, L. 138 cm  
T 554, aus dem Praun'schen Kunstkabinett,

Nürnberg, Leihgabe der Friedrich von Praun'schen Familienstiftung seit 1876  
Lit.: Fries 1924/1925, S. 10, 12, Abb. 4. – Ausst. Kat. München 1984, Nr. 177 c. – Achilles-Syndram 1994, Nr. 17, S. 174 (Kunstsammlung Praun, Inventar 1616, Anhang), Abb. 80. – Ausst. Kat. Nürnberg 1994, Nr. 144, Abb. S. 97. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 86–88. – Grebe 2005, S. 6, Abb. 1.

**Kat. 14** Spanischer Mantel des Stephan III. Praun (1544–1591), S. 175, Abb. 139  
Spanien (?), um 1571  
Wollfilz, naturfarben, Futter Seidensamt, blaugrün, Einfassungsband Seide, gelblich, Applikationen, Quasten, Flechtschnüre Seide, ehemals blaugrün, jetzt gelblich, Posamentenknöpfe Holz, Seide; Mantel: vordere L. 64 cm, rückwärtige L. 70 cm, L. Saum 447 cm, H. Kragen 8 cm; Kapuze: H. vorne 48 cm, H. hinten 43 cm, Br. 52 cm, L. Quaste 4,5 cm  
T 550, aus dem Praun'schen Kunstkabinett, Nürnberg, Leihgabe der Friedrich von Praun'schen Familienstiftung seit 1876  
Lit.: Fries 1924/1925, S. 9, 11–12, Abb. 4, 6, 7. – Ausst. Kat. München 1984, Nr. 177–178. – Achilles-Syndram 1994, Nr. 17, S. 174 (Kunstsammlung Praun, Inventar 1616, Anhang), Abb. 80. – Ausst. Kat. Nürnberg 1994, Nr. 141, Abb. S. 97. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 86–88. – Grebe 2005, S. 4–5, Abb. 1–2.

**Kat. 15** Paar Schuhe (Alpargatas) aus dem Besitz des Stephan III. Praun (1544–1591), S. 175, Abb. 140  
Spanien, um 1571  
Leinen, ungefärbt, Zwirne, Flechtarbeit, L. 26,6 cm, Br. 8,5 cm, H. 8 cm  
T 556, aus dem Praun'schen Kunstkabinett, Nürnberg, Leihgabe der Friedrich von Praun'schen Familienstiftung seit 1876  
Lit.: Fries 1924/1925, S. 15, Abb. 7 (mit falscher Inventarnummer). – Ausst. Kat. München 1984, Nr. 177 D. – Achilles-Syndram 1994, Nr. 17, S. 174 (Kunstsammlung Praun, Inventar 1616, Anhang), Abb. 80. – Ausst. Kat. Nürnberg 1994, Nr. 146, Abb. S. 97. – Grebe 2005, S. 6, Abb. 1.



**Kat. 16** Miniaturnachbildung des Grabmals Gottfrieds von Bouillon, S. 176, Abb. 141  
Jerusalem, um 1585  
Bein, graviert, H. 0,5 cm, L. 2,9 cm, T. 1 cm  
KG 1234, Leihgabe der Friedrich von Praun'schen Familienstiftung seit 1972  
Lit.: Schürer 2002, S. 56. – Ausst. Kat. Mainz 2004, S. 169. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 90–91.

**Kat. 17** Paternoster des Stephan III. Praun (1544–1591), S. 174, Abb. 135  
Jerusalem (?), 16. Jh.  
Kokospalmenholz, Messing, L. 160 cm  
KG 303, aus dem Praun'schen Kunstkabinett, Nürnberg, erworben vor 1856  
Lit.: Denkschriften GNM 1856, S. 367. – Kat. Nürnberg 1871, Nr. 303. – Fries 1924/1925, S. 12, 14, Abb. 8. – Achilles-Syndram 1994, Nr. 17, S. 174 (Kunstsammlung Praun, Inventar 1616, Anhang), Abb. 80. – Ausst. Kat. Nürnberg 1994, Nr. 145, Abb. S. 97.

**Kat. 18** Barbara Ketzler (1505–1540)  
Nürnberg, dat. 1525  
Bronze, gegossen, einseitig, Dm. 4,9 cm  
Med 269, erworben vor 1856  
Lit.: Imhof 1782, Nr. 21, S. 812. – Habich 1931, Bd. I, 2, Nr. 930. – Aign 1961, S. 33–36, 79, 122. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 598.

**Kat. 19** Wolf Ketzler (1472–1544)  
Nürnberg, dat. 1525  
Bronze, gegossen, einseitig, Dm. 4,3 cm  
Med 271, erworben vor 1856  
Lit.: Habich 1931, Bd. I, 2, Nr. 905. – Aign 1961, S. 37–46, 79, 123. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 591.

**Kat. 20** Georg Ketzler d. J. (1463–1533), S. 171, Abb. 353  
Nürnberg, dat. 1526  
Bronze, gegossen, Dm. 4,2 cm  
Med 270, erworben vor 1856



Abb. 353, Kat. 20

Lit.: Will 1764–1767, Bd. 4, S. 187–194. – Imhof 1782, Nr. 19, S. 811. – Habich 1931, Bd. I, 2, Nr. 907. – Aign 1961, S. 79–80, 127. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 590. – Ausst. Kat. New York/Nürnberg 1986, Nr. 219.



Abb. 354, Kat. 21

**Kat. 21** Wolfgang Münzer von Babenberg (1524–1577), S. 167, 169, Abb. 130 (Med K 748), Abb. 354 (Med H 2804)  
Hans Bolsterer (gest. 1573), Nürnberg, dat. 1567  
Silber, gegossen, Dm. 3,9 cm und Dm. 4,1 cm  
Med K 748, Med H 2804, Leihgabe der Stadt Nürnberg, Slg. Kress, seit 1867 und Leihgabe der Stadt Nürnberg, Slg. Hertel, seit 1968  
Lit.: Imhof 1782, Nr. 26, S. 844. – Habich 1931, Bd. I, 2, Nr. 1803. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 644.

**Kat. 22** Paulus II. Praun (1548–1616)  
Matthäus Carl (um 1560–1609), Nürnberg, 1584  
Wachs, koloriert, in Holzkapsel mit Lederbeutel, H. 6,5 cm, Br. 5 cm  
Med 8995, aus dem Praun'schen Kunstkabinett, Nürnberg, Leihgabe der Friedrich von Praun'schen Familienstiftung seit 1960  
Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 679. – Achilles-Syndram 1994, Nr. 70, S. 190–191. – Ausst. Kat. Nürnberg 1994, Nr. 188, S. 367–368.



Abb. 355, Kat. 23

**Kat. 23** Christoph III. Furer (1541–1610), S. 167, 171, Abb. 355 (MedK 373)  
Monogrammist MH oder HH (tätig in Nürnberg 1602–1604), Nürnberg, dat. 1602  
Silber, gegossen, H. 4,1 cm, Br. 3,5 cm  
Med K 373, Med 192, Leihgabe der Stadt Nürnberg, Slg. Kress, seit 1867 und erworben vor 1856  
Lit.: Will 1764–1767, Bd. 2, Nr. 2, S. 1. – Imhof 1782, Nr. 4–5, S. 321. – Habich 1932, Bd. II, 2, Nr. 2836. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 699.

**Kat. 24** Nautilusmuschel mit dem Einzug Gustav Wilhelm von Imhoffs in Batavia  
Nautilus: Niederlande; Fuß: Nürnberg, um 1742/43  
Nautilusmuschel, graviert, Holz, farbig gefasst und vergoldet, H. mit Fuß 38,8 cm, Br. 18,9 cm, T. 17 cm, L. der Muschel 16 cm  
Pl.O. 783, Depositum der von Imhoff'schen Familie seit 1876  
Lit.: Kohlhaufen 1940, S. 237. – Schardt 1940, S. 248–253. – Seters 1968, S. 133–135. – Imhoff 1975, S. 36–37. – Ausst. Kat. Nürnberg: Behaim 1992, Bd. 2, Nr. 5.39, S. 865–866. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 216.

**Kat. 25** Ein Paar Stangengläser mit Herrn und Dame in venezianischer Tracht  
Süddeutsch oder Venedig, um 1590/1600  
Glas, kaltbemalt, Golddekor, jeweils: H. mit Deckel 39,5 cm, Dm. Lippe 7,9 cm, Gl 597: Dm. Fuß 11,8 cm, Gl 598: Dm. Fuß 12,4 cm  
Gl 597, Gl 598, Leihgabe der Friedrich von Praun'schen Familienstiftung seit 1978  
Lit.: Aukt. Kat. Sotheby's 1978, Nr. 30–31. – Anzeiger GNM 1979, S. 175, Abb. 7. – Ausst. Kat. Nürnberg 1994, Nr. 192, S. 373. – Zum Vergleich: Dreier 1989, Nr. 11, S. 43–44.

#### Die Kultur der Erscheinung (Raum 105)

**Kat. 26** Stephan II. Praun (1513–1578) und Ursula Praun, geb. Ayser (1525–1592), S. 152, Abb. 356  
Nicolas Neufchâtel (um 1527–nach 1567), Nürnberg, 1568  
Öl auf Leinwand, datiert, jeweils: H. 87 cm, Br. 69 cm  
Gm 1536, Gm 1537, aus dem Praun'schen



Abb. 356, Kat. 26

Kunstkabinett, Nürnberg, Leihgabe der Friedrich von Praun'schen Familienstiftung seit 1952

Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg 1994, Nr. 166–167. – Achilles-Syndram 1994, Nr. 237–238, S. 229–230. – Löcher 1997, S. 332–334.

**Kat. 27** Bildnis der Clara Praun, geb. Roming (1565–1638), S. 152, Abb. 116 Lorenz Strauch (1554–1630), Nürnberg, 1589

Öl auf Laubholz, datiert und monogrammiert, H. 48,2 cm, Br. 36,4 cm Gm 1540, aus dem Praun'schen Kunstkabinett, Nürnberg, Leihgabe der Friedrich von Praun'schen Familienstiftung seit 1952

Lit.: Wilckens 1985, S. 94 u. Nr. 261, S. 329, Abb. 55. – Zander-Seidel 1993, S. 182, Abb. 8. – Ausst. Kat. Nürnberg 1994, Nr. 173, S. 347. – Achilles-Syndram 1994, Nr. 241, S. 231. – Tacke 1995, Nr. 134, S. 261–262.



Abb. 357, Kat. 28

**Kat. 28** Löwenjagd des Nürnberger Ritters Wolfgang Holzschuher (gest. 1547), S. 153, Abb. 357 Nürnberg, 1. Hälfte 17. Jh.

Öl auf Kupfer, H. 33 cm, Br. 47 cm Gm 1461, erworben 1948 von Wilhelm Schuh, Nürnberg Lit.: Tacke 1995, Nr. 214, S. 363–364.

**Kat. 29** Ulrich Röhling (1562–1631) und Christina Röhling (1564–1623), S. 152–153, 157, 210, Abb. 117, 118 Matthias Krodel d. J. (vor 1595–1618), Schneeberg (Erzgebirge), 1615 Malerei auf Rotbuchenholz, datiert und monogrammiert, Gm 1292: H. 102 cm, Br. 82,5 cm; Gm 1297: H. 102 cm, Br. 80 cm

Gm 1292, Gm 1297, erworben 1933 von Guy Stein, Paris

Lit.: Lutze 1934/35, S. 90–104. – Tacke 1995, Nr. 69–70, S. 150–153.



Abb. 358, Kat. 30

**Kat. 30** Bildnis des Johann Georg Volckamer (1616–1693), S. 153, Abb. 358 Nürnberg, nach 1686

Öl auf Nadelholz, datiert auf der Rückseite, H. 40,5 cm, Br. 30 cm Gm 1066, Leihgabe der Stadt Nürnberg seit 1923

Lit.: Tacke 1995, Nr. 192, S. 336–337.



Abb. 359, Kat. 31

**Kat. 31** Personifikation der Eitelkeit, Abb. 359 Augsburg, Mitte 16. Jh. Eichenholz, farbig gefasst, Dm. 40 cm Pl.O. 2795, erworben 1941 Lit.: Jahresbericht GNM 1942, Bd. 88, S. 28.

**Kat. 32** Glasschale mit Wappen der Nürnberger Patrizierfamilie Haller von Hallerstein Venedig, 16. Jh. Entfärbte Glasmasse, Emailfarben, Vergoldung, H. 2,9 cm, Dm. 21,9 cm Gl 153, alter Bestand Lit.: Unveröffentlicht.



Abb. 360, Kat. 33

**Kat. 33** Kredenzschale mit Allianzwappen der Handelsfamilien Fugger und Turzo, Abb. 360

Venedig, 16. Jh. Entfärbte Glasmasse, Emailfarben, H. 4,6 cm, Dm. 28 cm Gl 144, alter Bestand Lit.: Unveröffentlicht.

**Kat. 34** Pokal aus Fadenglas, S. 159, Abb. 124 Venedig oder à la façon de Venise, 16. Jh. Entfärbte Glasmasse mit eingelegten Milchglasfäden, Messing, vergoldet, H. 21,3 cm, Dm. 8,5 cm Gl 119, alter Bestand Lit.: Unveröffentlicht.

**Kat. 35** Stangenglas Venedig oder à la façon de Venise, 2. Hälfte 16. Jh. Entfärbte Glasmasse mit eingelegten Milchglasfäden, H. 28,7 cm, Dm. 11,8 cm Gl 117, alter Bestand Lit.: Unveröffentlicht.

**Kat. 36** Stangenglas Venedig oder à la façon de Venise, 2. Hälfte 16. Jh. Entfärbte Glasmasse mit eingelegten Milchglasfäden, Messing, vergoldet, H. ca. 26,3 cm, Dm. 12,1 cm Gl 118, erworben 1909 Lit.: Unveröffentlicht.



Abb. 361,  
Kat. 37

**Kat. 37** Pokal des Nürnberger Patriziers Carl Pfinzing (1578–1629), Abb. 361  
Glas und Diamantriss: Tirol, um 1590/1600; Malerei: wohl Nürnberg, um 1600

Glas, teilvergoldet, diamantgerissen, kaltbemalt, H. 30 cm, Dm. 11,7 cm  
Gl 156, Leihgabe der Stadt Nürnberg seit 1909

Lit.: Meyer-Heisig 1953, S. 86. – Klesse/Mayr 1987, S. 20. – Spiegl/Strasser 1989, S. 30.

**Kat. 38** Kanne mit Allianzwappen der Nürnberger Familien Gugel und Muffel, S. 162, Abb. 125  
Venedig oder à la façon de Venise, um 1600  
Entfärbte Glasmasse, kaltbemalt, teilvergoldet, H. 29,1 cm, Br. 13,7 cm, T. 7,9 cm  
Gl 152, erworben 1876  
Lit.: Unveröffentlicht.



Abb. 362, Kat. 39

**Kat. 39** Taufgeschirr mit Nürnberger Allianzwappen Scheurl-Fütterer, Abb. 362

Faenza oder Cafaggiolo, 1532 (?)  
Majolika, Scharfffeuerfarben, Becken:  
H. 5 cm, Dm. 40,2 cm; Kanne: H. 22,2 cm, Dm. 11 cm

Ke 2838 a, b, Depositum der Freiherrlich von Scheurl'schen Familienstiftung seit 1961

Lit.: Schiedlausky 1973. – Rasmussen 1984, Nr. 153, S. 231, Anm. 5. – Glaser 2000, Nr. 59, S. 62. – Zum Vergleich: Rackham 1959, Taf. 22.

**Kat. 40** Teller mit Nürnberger Allianz-wappen Behaim-Kötzler, S. 162, Abb. 126  
Venedig, dat. 1550

Majolika, Scharfffeuerfarben, H. 6,2 cm, Dm. 43,3 cm

Ke 2119, alter Bestand

Lit.: Glaser 2000, Nr. 200, S. 231. – Zum Vergleich: Rasmussen 1984, Nr. 153, S. 231. – Glaser 2000, Nr. 194, S. 225 u. Nr. 197, S. 227–229.



Abb. 363, Kat. 41

**Kat. 41** Model mit sächsischem Wappen, S. 185, Abb. 363  
Sachsen, 16. Jh.

Obstholz, Dm. 27 cm  
HG 1236, alter Bestand  
Lit.: Unveröffentlicht.

**Kat. 42** Model mit Wappen der Nürnberger Familie Holzschuher, S. 165, Abb. 128  
Nürnberg, 17. Jh.

Apfelholz, Dm. 19,1 cm, H. 3,2 cm  
HG 1244, erworben 1911

Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg 1981, Nr. 58, S. 62.

**Kat. 43** So genanntes Pellerschiff, S. 153, Abb. 119

Herman Severin (?), Ostseeraum, wahrscheinlich Lübeck, 1603  
Holz, Messing, Eisen, bemalte Leinwand, Schnüre, H. 136 cm, Br. 70 cm, L. 147 cm  
HM 1000, erworben 1870

Lit.: Uhlenhaut 1971, S. 87–96. – Jäger 1973. – Ausst. Kat. Nürnberg: Behaim

1992, Bd. 2, Nr. 4.7, S. 792–794. – GNM Führer 2001, S. 129. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 82, 216.



Abb. 364, Kat. 44

**Kat. 44** Pfinzing-Schale, S. 185, Abb. 364  
Melchior Baier (um 1495–1577), Nürnberg, dat. 1534/36

Gold, transluzides Tiefschnittemail, H. mit Deckel 17 cm, Dm. Lippe 11,7 cm  
HG 8397, Leihgabe der Stadt Nürnberg, Seyfried Pfinzing'sche Wohltätigkeitsstiftung seit 1875

Lit.: Essenwein 1877, Taf. 85. – Kohlhaufen 1968, Nr. 465, S. 465–470. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 10, S. 215. – Klaus Pechstein in: Ausst. Kat. New York/Nürnberg 1986, Nr. 212, S. 414–415. – NGK 2007, Bd. 1, Teil 1, Nr. 14.04, S. 29; Karin Tebbe in: Bd. 2, S. 165–167 u. Nr. 4, S. 267. – Seelig 2007, Nr. 241, S. 503.

**Kat. 45** Pokal des Nürnberger Patriziers Veit Holzschuher (1515–1580), S. 165, 185, Abb. 127

Elias Lencker (Meister 1566–1591), Nürnberg, um 1565/70  
Silber, vergoldet, getrieben, gegossen, ziseliert, graviert, geätzt, Email, H. mit Deckel 40,5 cm, H. ohne Deckel 27,3 cm, Dm. Deckel 16,3 cm, Dm. Cuppa 14,2 cm, Dm. Sockel 12,7 cm

HG 5227, erworben 1938

Lit.: Bösch 1894, S. 3–8. – Bachtler 1978, Nr. 18, S. 119. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 46, S. 240–241. – Ausst. Kat. Nürnberg/Ingolstadt/Hanau 1987, Nr. 10,



S. 104–106. – Karin Tebbe in: NGK 2007, Bd. 1, Teil 1, Nr. 514.01, S. 250; Bd. 2, S. 176 u. Nr. 55, S. 273.



Abb. 365,  
Kat. 46

**Kat. 46** Pokal, S. 185, Abb. 365  
Augsburg oder Nürnberg, um 1580  
Gold, getrieben, gegossen, ziseliert,  
emailliert, Email, H. 25,6 cm, Dm. 10 cm  
HG 8398, Leihgabe der Burkhard von  
Löffelholz'schen Wohltätigkeitsstiftung  
seit 1875  
Lit.: Hackenbroch 1969, S. 330–332. –  
Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 62, S. 249.  
– NGK 2007, Bd. 2, Nr. 21, S. 269.

**Kat. 47** Milon von Kroton-Schale  
Christoph Jamnitzer (1563–1618),  
Nürnberg, dat. 1616  
Silber, vergoldet, gegossen, getrieben,  
punziert, geätzt, H. 22,6 cm, Br. 20,6 cm,  
T. 13,6 cm  
HG 8393, erworben 1927  
Lit.: Erwerbungen GNM 1929, S. 167. –  
Pechstein: Christoph Jamnitzer 1968,  
S. 321. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 91,  
S. 265–266. – Ausst. Kat. Nürnberg/  
Ingolstadt/Hanau 1987, Nr. 23, S. 118. –  
Ausst. Kat. Nürnberg: Schätze 1992,  
Nr. 36, S. 169. – Ausst. Kat. München  
2002, Nr. 11, S. 206. – NGK 2007, Bd. 1,  
Teil 1, Nr. 400.17, S. 196; Bd. 2, S. 183 u.  
Nr. 13, S. 268.



Abb. 366,  
Kat. 48

**Kat. 48** Anhänger in Gestalt eines Peli-  
kans, S. 157, Abb. 366  
Süddeutsch, um 1510  
Silber, vergoldet, Bergkristall, H. 7,7 cm,  
Br. 4,1 cm, T. 2 cm  
T 969, erworben 1895 aus Münchner  
Privatbesitz  
Lit.: Jahresbericht GNM 1895, Bd. 42,  
S. 2–3. – Hansmann/Kriss-Rettenbeck  
1966, S. 25, Abb. 18. – Hackenbroch 1979,  
S. 109, Abb. 276. – Ausst. Kat. Nürnberg:  
Spiegel der Seligkeit 2000, Nr. 129. –  
Ausst. Kat. Mechelen 2005, Nr. 112 a.



Abb. 367,  
Kat. 49

**Kat. 49** Anhänger mit Personifikation  
der Caritas, Abb. 367  
Süddeutsch (?), um 1600  
Silber, teilvergoldet, H. 9,2 cm, Br. 5 cm  
T 2772, erworben 1904 im Münchner  
Kunsthandel (Auktion Hefner-Alteneck)  
Lit.: Hefner-Alteneck 1888, Bd. 9, S. 9, Taf.  
595. – Aukt. Kat. Hefner-Alteneck 1904,  
Nr. 238, Taf. XXII. – Hackenbroch 1979,  
S. 176, Abb. 482a.

Abb. 368,  
Kat. 50



**Kat. 50** Anhänger mit auferstehendem  
Christus, S. 157, Abb. 368  
Deutsch (?), um 1600  
Gold, Email, Almandine, H. 5,8 cm,  
Br. 4,3 cm, T. 1 cm  
T 760, erworben 1891 aus Frankfurter  
Privatbesitz  
Lit.: Simon 1900, S. 123, 125, Abb. 4.

**Kat. 51** Anhänger mit hl. Christophorus,  
S. 157, Abb. 369  
Deutsch (?), um 1600  
Silber, vergoldet, H. 7,8 cm, Br. 5,2 cm,  
T. 0,6 cm  
T 102, alter Bestand  
Lit.: Simon 1900, S. 126.



Abb. 369,  
Kat. 51

**Kat. 52** Patenpfennig des Martin  
Vogelgsang mit Mantelspende des  
hl. Martin und Taufinschrift, S. 157  
Deutsch, 1627  
Silber, vergoldet, H. 11,5 cm, Br. 7,9 cm,  
T. 0,5 cm  
T 213, alter Bestand  
Lit.: Simon 1900, S. 127–128.

**Kat. 53** Porträtanhänger (Gnadenpfennig): Wolfgang Wilhelm Herzog von



Abb. 370,  
Kat. 53

Bayern, Jülich, Cleve und Berg (1578–1653), S. 157, Abb. 370

Deutsch, 1. Hälfte 17. Jh.

Gold, Email, Diamanten, Rubine, H. 7,2 cm, Br. 5,1 cm, T. 0,6 cm

T 3612, erworben 1923

Lit.: Unveröffentlicht.

**Kat. 54** Porträtanhänger (Gnadenpfennig): Fürst Ludwig I. von Anhalt-Köthen (1579–1650), S. 157

Deutsch, 1. Hälfte 17. Jh.

Silber vergoldet, H. 6,8 cm, Br. 5 cm,

T. 0,2 cm

T 4610, alter Bestand

Lit.: Unveröffentlicht.



Abb. 371, Kat. 55

**Kat. 55** Kleinod der »Gesellschaft der Brüderlichen Liebe und Einigkeit« mit Personifikationen von Friede und Gerechtigkeit, Abb. 371

Dresden (?), 1592

Gold, Email, H. 3,9 cm, Br. 4,8 cm, T. 0,3 cm  
T 519, erworben 1886 im Frankfurter Kunsthandel

Lit.: Jahresbericht GNM 1886, Bd. 33, S. 2. – Simon 1900, S. 123, Abb. 1. – Führer GNM 1994, S. 359. – Führer GNM 2001, S. 136.

**Kat. 56** Memento-Mori-Ring mit Totenkopfsymbol, S. 157

Westeuropa, 16./17. Jh.

Gold, Email, Diamanten, H. 2 cm,

Dm. 1,9 cm

T 132, alter Bestand

Lit.: Unveröffentlicht.



Abb. 372,  
Kat. 57

**Kat. 57** Memento-Mori-Ring mit emailierter Inschrift IESVS und Totenkopfsymbolen, S. 157, Abb. 372

Westeuropa, 16./17. Jh.

Gold, Email, H. 2,2 cm, Dm. 2,2 cm

T 149, alter Bestand

Lit.: Hansmann/Kriss-Rettenbeck 1966, S. 230.



Abb. 373,  
Kat. 58

**Kat. 58** Memento-Mori-Ring mit Totenkopfsymbol, S. 157, Abb. 373

Westeuropa, 16./17. Jh.

Gold, Email, H. 1,7 cm, Dm. 1,6 cm

T 3516, erworben 1915 aus Nürnberger Privatbesitz

Lit.: Jahresbericht GNM 1915, Bd. 62, S. 3–4. – Hansmann/Kriss-Rettenbeck 1966, S. 229–230.



Abb. 374,  
Kat. 59

**Kat. 59** Memento-Mori-Ring, S. 157, Abb. 374

Deutsch, 16./17. Jh.

Inscription: .an.gotes.Segen./ist.ales.gelegen

Gold, schwarzes Email, je ein Diamant,

Smaragd, Saphir, Rubin, H. 2,7 cm,

Dm. 2,4 cm

T 3565, erworben 1917 aus Nürnberger Privatbesitz

Lit.: Jahresbericht GNM 1917, Bd. 64, S. 5.

– Ausst. Kat. Frankfurt 1964, Nr. 30. –

Hansmann/Kriss-Rettenbeck 1966,

S. 230. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr.

282.



Abb. 375,  
Kat. 60

**Kat. 60** Fingerring mit Treuhändemotiv (Feding), S. 157, Abb. 375

Westeuropa, 16./17. Jh.

Inscription: HOSEA.A.Z.CAP.ich.wil/mich.mit.dir.vloben.in.e:keit

Gold, H. 2,6 cm, Dm. 2,4 cm

T 146, erworben 1861 aus der Sammlung Hans von Aufseß, Nürnberg

Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 281. – Zander-Seidel 2004, S. 97, Abb. 3.

**Kat. 61** Fingerring

Westeuropa, 16./17. Jh.

Silber, vergoldet, Almandin, H. 2,7 cm, Dm. 2,2 cm

T 225, alter Bestand

Lit.: Essenwein 1886, S. 215–216, Abb. 10.



Abb. 376, Kat. 62

**Kat. 62** Fingerring, Abb. 376

Westeuropa, 16./17. Jh.

Gold, Email, Jade, H. 3 cm, Dm. Ringkopf 2 cm

T 232, alter Bestand

Lit.: Essenwein 1886, S. 216, Abb. 12. – Hansmann/Kriss-Rettenbeck 1966, S. 230.



Abb. 377,  
Kat. 63

**Kat. 63** Fingerring mit Hasenmotiv,  
Abb. 377  
Westeuropa, 16./17. Jh.  
Gold, Email, Türkise, H. 3,1 cm, Dm. 2,5 cm  
T 243, alter Bestand  
Lit.: Unveröffentlicht.

**Kat. 64** Fingerring  
Westeuropa, 16./17. Jh.  
Gold, Email, Glas, grün, H. 2,9 cm, Dm.  
2,3 cm  
T 311, alter Bestand  
Lit.: Hansmann/Kriss-Rettenbeck 1966,  
S. 230. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr.  
283.

**Kat. 65** Wappenring  
Deutsch (?), 16./17. Jh.  
Gold, Glas, Hinterglasmalerei, H. 2,8 cm,  
Dm. 2,7 cm  
T 3569, erworben 1917  
Lit.: Unveröffentlicht.



Abb. 378,  
Kat. 66

**Kat. 66** Wappenring des Christoph von  
Wiesenthau, Abb. 378  
Deutsch (?), 16./17. Jh.  
Gold, Glas, Hinterglasmalerei, H. 2,6 cm,  
Dm. 2,8 cm  
T 4613, erworben um 1916  
Lit.: Essenwein 1886, S. 215–216, Abb. 11.  
– Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 285.

**Kat. 67** Halskette aus »Gesundsteinen«,  
sog. Nürnberger Stückleinkette, S. 157,  
Abb. 122  
Nürnberg (?), 17. Jh.  
Gold, Perlen, Achat-Gemme (Frauenkopf),  
Bergkristall (?), Türkis, Citrin, Turmalin,  
Amethyst, Topas oder Citrin (?), Koralle,  
drei Opale (?), Malachit, Mondstein (?),



Abb. 380, Kat. 71

Smaragd, Glas mit blauer Metallfolie  
unterlegt, Granat (?), Lapislazuli, Chry-  
solith, Moosachat, Achat, Karneol,  
L. 39,5 cm, Br. 1,8 cm  
T 4188, erworben 1940 aus Nürnberger  
Privatbesitz  
Lit.: Steingräber 1956, S. 100, Abb. 164. –  
Kohlhaufen 1968, Nr. 440, S. 426–427.  
– Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 275. –  
Ausst. Kat. Darmstadt 1992, Nr. 205,  
S. 253–254. – NGK 2007, Bd. 2,  
S. 240–241. – Mundt 2009, S. 320.

**Kat. 68** Paar Armbänder aus »Gesund-  
steinen«, S. 157, Abb. 122  
Nürnberg (?), 17./18. Jh.  
T 4605,1: Gold, Silber, vergoldet, Smaragd,  
Rubin oder Almandin, Saphir, Citrin,  
Opal, Karneol-Gemme (Kopf mit Lorbeer-  
kranz), Chrysolith, Bergkristall (?),  
Amethyst, Mondstein (?), L. 18,4 cm,  
Br. 1 cm; T 4605,2: Gold, Silber, vergoldet,  
Achat, Mondstein (?), zwei Citrine,  
Chrysolith, Karneol, Opal, Amethyst,  
Rubin oder Almandin, Smaragd, Achat-  
Gemme (Skorpion), L. 18,2 cm, Br. 1 cm  
T 4605,1 und 2, erworben 1948 aus  
Nürnberger Privatbesitz  
Lit.: Unveröffentlicht.

**Kat. 69** Paar Armbänder mit Wappen  
und Initialen der Familie von Stegelitz,  
S. 157, Abb. 121  
Norddeutsch (?), um 1600  
Gold, Schließen emailliert, T 859:



Abb. 379, Kat. 70

L. 19,9 cm, Br. 2 cm; T 860: L. 20,2 cm,  
Br. 1,9 cm  
T 859, T 860, aus einem Fund in Templin,  
erworben 1893  
Lit.: Anzeiger GNM 1893, S. 66. – Zur Ge-  
nealogie: Siebmacher 1978, S. 90, Taf. 54.

**Kat. 70** Armband mit Wappen und  
Initialen der Familie von Holtzendorff,  
S. 157, Abb. 379 (Detail)  
Norddeutsch (?), um 1600  
Gold, Schließen emailliert, L. 24,3 cm,  
Br. 2,2 cm  
T 861, aus einem Fund in Templin,  
erworben 1893  
Lit.: Anzeiger GNM 1893, S. 66. – Zur Ge-  
nealogie: Siebmacher 1973, S. 176, Taf. 224.

**Kat. 71** Goldkette mit gelegten Gliedern,  
sog. Panzerkette, S. 157, Abb. 380 (Detail)  
Norddeutsch (?), um 1600  
Gold, Schließen emailliert, L. 93,5 cm  
T 862, aus einem Fund in Templin,  
erworben 1893  
Lit.: Anzeiger GNM 1893, S. 66. –  
Hackenbroch 1979, S. 211.

**Kat. 72** Goldkette mit gelegten Gliedern,  
sog. Panzerkette, S. 157  
Norddeutsch (?), um 1600  
Gold, Schließen emailliert, L. 76,8 cm  
T 863, aus einem Fund in Templin,  
erworben 1893  
Lit.: Anzeiger GNM 1893, S. 66. –  
Hackenbroch 1979, S. 211.





Abb. 381,  
Kat. 73

**Kat. 73** Gliederkette mit englischer Goldmünze (Nobel Heinrich IV.), S. 157, Abb. 381 (Detail)  
Norddeutsch (?), um 1559  
Gold, L. 32 cm, Goldnobl: Dm. 3,6 cm  
T 864, aus einem Fund in Templin, erworben 1893  
Lit.: Anzeiger GNM 1893, S. 66. – Ausst. Kat. Düsseldorf 2000, S. 293.



Abb. 382,  
Kat. 74

**Kat. 74** Gliederkette mit niederländischer Goldmünze (Rosenobel der Provinz Utrecht), S. 157, Abb. 382  
Norddeutsch (?), um 1600  
Gold, L. 32 cm, Goldnobl: Dm. 3,4 cm  
T 865, aus einem Fund in Templin, erworben 1893  
Lit.: Anzeiger GNM 1893, S. 66.

**Kat. 75** Lange Gliederkette, S. 157  
Norddeutsch (?), um 1600  
Gold, L. 171,5 cm  
T 866, aus einem Fund in Templin, erworben 1893  
Lit.: Anzeiger GNM 1893, S. 66.



Abb. 383,  
Kat. 83

**Kat. 76** Fingerring, S. 157  
Norddeutsch (?), um 1550/1600  
Gold, Dm. 2,5 cm, Br. 0,5 cm  
T 867, aus einem Fund in Templin, erworben 1893  
Lit.: Anzeiger GNM 1893, S. 66.

**Kat. 77** Fingerring, S. 157  
Norddeutsch (?), um 1550/1600  
Gold, Rubin oder Granat, H. 2,3 cm, Dm. 2 cm  
T 868, aus einem Fund in Templin, erworben 1893  
Lit.: Anzeiger GNM 1893, S. 66. – Ausst. Kat. Frankfurt 1964, Nr. 29.

**Kat. 78** Fingerring, S. 157  
Norddeutsch (?), um 1550/1600  
Gold, Granat, Email, H. 2,5 cm, Dm. 2,1 cm  
T 869, aus einem Fund in Templin, erworben 1893  
Lit.: Anzeiger GNM 1893, S. 66.

**Kat. 79** Schmuckrosette oder Kettenglied, S. 157, Abb. 120  
Norddeutsch (?), um 1550/1600  
Gold, Rubin, Email, Dm. 4,5 cm, T. 1,7 cm  
T 870, aus einem Fund in Templin, erworben 1893  
Lit.: Unveröffentlicht.

**Kat. 80** Schmuckrosette oder Kettenglied, S. 157, Abb. 120  
Norddeutsch (?), um 1550/1600  
Gold, Rubin, Email, Dm. 4 cm, T. 1,9 cm  
T 871, aus einem Fund in Templin, erworben 1893  
Lit.: Unveröffentlicht.

**Kat. 81** Schmuckrosette oder Kettenglied, S. 157  
Norddeutsch (?), um 1550/1600  
Gold, Dm. 2,8 cm, T. 1 cm  
T 872, aus einem Fund in Templin, erworben 1893  
Lit.: Unveröffentlicht.

**Kat. 82** Zierbeschläge eines Gürtels: Schließe und Zwischenglied  
Frankenthal, 1. Hälfte 17. Jh.  
Silber, gegossen, T 3423 (Schließe): L. 19,9 cm, Br. 2,9 cm; T 3424 (Zwischenglied): L. 16,3 cm, Br. 3,1 cm  
T 3423, T 3424, aus einem Fund in Pretzfeld bei Forchheim, erworben 1912  
Lit.: Hampe 1912, S. 61–62, Taf. V. – Kupfer 1924, S. 45–46. – Skalitzky-Wagner 1983, Nr. 17, S. 315. – Skalitzky-Wagner 1984, S. 165–166. – Ausst. Kat. Frankenthal 1995, S. 292, Nr. S 15.

**Kat. 83** Zierbeschläge eines Gürtels: Schließe mit Beschlagstück, Endstück und Zwischenglied, Abb. 383  
Deutsch, 1. Hälfte 17. Jh.  
Silber, gegossen, graviert, T 3428 (Schließe): L. 3,8 cm, Br. 3,9 cm; T 3429, Beschlagstück: L. 9,7 cm, Br. 2,4 cm; Endstück: L. 17,7 cm, Br. 2,3 cm; T 3425 (Zwischenglied): L. 20,7 cm, Br. 3,5 cm  
T 3428, T 3429, T 3425, aus einem Fund in Pretzfeld bei Forchheim, erworben 1912  
Lit.: Hampe 1912, S. 61–62, Taf. V. – Kupfer 1924, S. 45–46.

**Kat. 84** Zierbeschläge eines Gürtels: Schließe mit Beschlagstück und Endstück  
Deutsch, 1. Hälfte 17. Jh.  
Silber, gegossen, graviert, T 3426 (Schließe mit Beschlagstück): L. 11 cm, Br. 3 cm; T 3427 (Endstück): L. 19,3 cm, Br. 3,3 cm  
T 3426, T 3427, aus einem Fund in Pretzfeld bei Forchheim, erworben 1912  
Lit.: Hampe 1912, S. 61–62, Taf. V. – Kupfer 1924, S. 45–46.

**Kat. 85** Gürtelbesteck, Abb. 384 (Detail)  
Friedrich Hirschvogel (Meister 1619–1640), Nürnberg, um 1620  
Silber, teilvergolddet, gegossen, ziseliert, geätzt, Stahl, Leder, L. ohne Kette 20,3 cm  
HG 10714, Leihgabe der Stadt Nürnberg



Abb. 384, Kat. 85

Lit.: Schwemmer 1949, S. 173. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 279, S. 334. – Ausst. Kat. Nürnberg/Ingolstadt/Hanau 1987, Nr. 210, S. 329. – NGK 2007, Bd. 1, Teil 1, Nr. 361.07, S. 173; Karin Tebbe in: Bd. 2, S. 192 u. Nr. 252, S. 295.

**Kat. 86** Goldhaube mit beweglich eingehängten Metallplättchen (Flinderhaube), S. 158–159, Abb. 115  
Nürnberg (?), um 1650/1700  
Haube Seide, gelb, Draht und Flindern Kupfer-Silber-Legierung, versilbert, vergoldet, Makrameeknüpfung, Borten Metallfäden, Klöppelarbeit, Polster Leinen, Werg, H. 31 cm, Br. 43 cm, T. 19 cm  
T 35, erworben 1859 von Antiquar Goess, Nürnberg  
Lit.: Goes 1939, o. P. – Wilckens: Kleid 1982, S. 373, Abb. 8. – Zander-Seidel 1990, S. 119–124. – Tacke 1995, S. 317. – Ausst. Kat. Nürnberg: Pracht 1998, Nr. 91. – Kobler 2003, Sp. 1273–1274, Abb. 4.



Abb. 385, Kat. 87

**Kat. 87** Hut- oder Barettschmuck mit Liebespaar, Abb. 385  
Deutsch, nach einem Kupferstich von

Heinrich Aldegrevier (1502–1555/61)  
von 1537  
Bronze, vergoldet, H. 3,4 cm, Br. 4,1 cm,  
T. 0,4 cm  
T 8084 (nachinventarisiert), alter Bestand  
Lit.: Unveröffentlicht.



Abb. 386, Kat. 88

**Kat. 88** Zierstück zum Aufnähen,  
Abb. 386  
Deutsch (?), um 1570  
Gold, Email, Perlen, L. 3,1 cm, Br. 2,2 cm,  
T. 1,4 cm  
T 3477, erworben 1914 aus Würzburger Privatbesitz  
Lit.: Unveröffentlicht.

**Kat. 89** 77 Silberknöpfe  
Deutsch, um 1600  
Silber, gegossen, H. mit Öse je 1,7 cm,  
Dm. je 1,5 cm  
T 3430, 1, aus einem Fund in Pretzfeld bei Forchheim, erworben 1912  
Lit.: Hampe 1912, S. 61–62, Taf. V. – Kupfer 1924, S. 45–46.

**Kat. 90** 25 Silberknöpfe  
Deutsch, um 1600  
Silber, gegossen, H. mit Öse je 2,1 cm,  
Dm. je 1,1 cm  
T 3430, 2, aus einem Fund in Pretzfeld bei Forchheim, erworben 1912  
Lit.: Hampe 1912, S. 61–62, Taf. V. – Kupfer 1924, S. 45–46.

**Kat. 91** Spitzenbordüre mit figürlichen Motiven, Abb. 387 (Detail)  
Italien (?), 1. Hälfte 17. Jh.  
Nadelspitze Leinen, weiß, Perlen Glas, schwarz, Borte Leinen, weiß, Klöppelspitze, H. 18 cm, Br. 87 cm  
LGA 2864, erworben vor 1888  
Lit.: Unveröffentlicht.

**Kat. 92** Figurespitzen: Dame und Herr in modischer Kleidung, S. 160, Abb. 123  
Deutsch, um 1620



Abb. 387, Kat. 91



Abb. 388, Kat. 93

Nadelspitze Leinen, weiß, Augen und Mund Stickerei, Seide, braun, rot, Gew 3028: H. 12 cm, Br. 6,5 cm; Gew 3029: H. 12 cm, Br. 6,5 cm  
Gew 3028, Gew 3029, erworben vor 1901  
Lit.: Stegmann 1901, S. 55, Taf. XVI. – Palliser 1910, S. 266. – Schuette 1963, S. 208–209. – Levey 1983, S. 27, Abb. 161.

**Kat. 93** Spitzenkragen, Abb. 388 (Detail)  
Italien (?), um 1620  
Leinen, weiß, Leinwandbindung, Klöppelspitze Leinen, weiß, H. 28 cm, Br. 64 cm  
Gew 3077, erworben vor 1901  
Lit.: Stegmann 1901, S. 59, Taf. XVII.

#### Öffentliche Repräsentation (Raum 106)

**Kat. 94** Kniender Stifter im Jagdkleid (Hl. Hubertus?)  
Jan Baegert (1465/70–1530/35), Wesel, um 1520/25  
Malerei auf Eichenholz, H. 33,5 cm, Br. 25,1 cm  
Gm 34, Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen seit 1882  
Lit.: Goldberg/Scheffler 1972, S. 37–40,

Abb. III. – Tschira van Oyen 1972, Nr. 20, S. 33–35, Taf. XXIX. – Löcher 1997, S. 41–43.

**Kat. 95** Flügel eines unbekanntes Altars mit hl. Katharina und Stifterin Bartholomäus Bruyn d. Ä. (1493–1555), Köln, um 1520/22  
Malerei auf Eichenholz, H. 93,5 cm, Br. 41,5 cm  
Gm 45, Leihgabe des Wittelsbacher Ausgleichsfonds/Bayerische Staatsgemäldesammlungen seit 1882  
Lit.: Goldberg/Scheffler 1972, S. 49–53, Abb. 166–167. – Goldberg 1995, Nr. 131. – Löcher 1997, S. 91–94.

**Kat. 96** Stifterbilder der Kölner Patrizierfamilie Rinck mit Maria und Anna Selbtritt  
Bartholomäus Bruyn d. Ä. (1493–1555), Köln, um 1530  
Malerei auf Eichenholz, jeweils:  
H. 75,5 cm, Br. 25,6 cm  
Gm 49, Gm 50, Leihgabe des Wittelsbacher Ausgleichsfonds/Bayerische Staatsgemäldesammlungen seit 1882  
Lit.: Goldberg/Scheffler 1972, S. 81–88, Abb. 188–189. – Schmid: Stifter 1994, S. 208–215, Abb. 53. – Goldberg 1995, Nr. 177–178. – Löcher 1997, S. 94–96.

**Kat. 97** Dornenkrönung Christi mit kniender Benediktinerin als Stifterin Bartholomäus Bruyn d. Ä. (1493–1555), Köln, um 1540  
Malerei auf Eichenholz, H. 76 cm, Br. 61,2 cm  
Gm 48, Leihgabe des Wittelsbacher Ausgleichsfonds/Bayerische Staatsgemäldesammlungen seit 1882  
Lit.: Goldberg/Scheffler 1972, S. 81–88, Abb. 187. – Goldberg 1995, Nr. 180. – Löcher 1997, S. 100–101.

**Kat. 98** Passionsretabel der Kölner Patrizier- und Bürgermeisterfamilie von Siegen, S. 58, 185, 187–188, Abb. 149 (Gm 876, Gm 877), Abb. 389 (Gm 51) Bartholomäus Bruyn d. Ä. (1493–1555) sowie unbekannter Kölner Künstler, Köln, um 1540  
Malerei auf Eichenholz, Mitteltafel:  
H. 108 cm, Br. 174 cm; Flügel jeweils:  
H. 107 cm, Br. 78,3 cm  
Gm 51, Gm 876, Gm 877, Leihgabe des



Abb. 389, Kat. 98

Wittelsbacher Ausgleichsfonds/  
Bayerische Staatsgemäldesammlungen  
seit 1882  
Lit.: Goldberg/Scheffler 1972, S. 95–107.  
– Schmid: Stifter 1994, S. 261, 263. –  
Goldberg 1995, Nr. 148–150. – Löcher  
1997, S. 102–108.

**Kat. 99** Ämterscheibe der Stadt Zürich  
mit 35 Wappen der Ämter und Gemeinden,  
S. 180, Abb. 142  
Hans Jacob Nüscher d. Ä. (1583–1654)  
zugeschrieben, Zürich, 1616  
Farbige Hüttengläser, Bemalung mit  
Schwarzlot, Silbergelb und Schmelzfarben,  
Dm. 52,3 cm  
MM 916, erworben 2006, Vermächtnis  
Elz Bremen, Krefeld  
Lit.: Aukt. Kat. Lempertz 1948, Nr. 184. –  
Bremen 1964, Nr. 47.

**Kat. 100** Geweihleuchter  
Oberfranken, um 1500  
Lindenholz, farbig gefasst, Hirschgeweih,  
Eisen, H. ca. 80 cm, Dm. 97,4 cm  
HG 67, erworben 1853, Geschenk aus der  
Sammlung Hans von Aufseß, Nürnberg  
Lit.: Essenwein 1877, Taf. 73. – Allemagne  
1891, S. 199. – Kammel: Geweihleuchter  
1997. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk  
2004, S. 216.

**Kat. 101** Kirchenstuhlwange der Nürn-  
berger Patrizierfamilie Holzschuher  
Nürnberg, um 1500

Eichenholz, H. 71,5 cm, Br. 39 cm, T. 9,2 cm  
Pl.O. 177, erworben vom Freiherrlich von  
Holzschuher'schen Familienseniort 1911  
Lit.: Josephi 1910, Nr. 280, S. 161. – Hamm  
2008, S. 7.

**Kat. 102** Hl. Mauritius, S. 64, 185,  
Abb. 148  
Peter Vischer d. Ä. (um 1460–1529),  
Nürnberg, um 1507  
Bronze, Hohl-guss, patiniert und teil-  
vergoldet, Lanze samt Banner ergänzt,  
H. 76,5 cm, Br. 65,5 cm, T. 19,5 cm  
Pl.O. 2220, Depositum der Stadt Nürn-  
berg seit 1914  
Lit.: Ausst. Kat. New York/Nürnberg 1986,  
Nr. 183, S. 282–283. – Ausst. Kat. Berlin  
1995, Nr. 47, S. 236. – Ausst. Kat. Augs-  
burg 2000, Nr. 20.11, S. 319. – Ausst. Kat.  
Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 74–76.  
– Hauschke 2006, S. 81, Anm. 50. – Ausst.  
Kat. Magdeburg 2006, Bd. 1, Nr. VI.60,  
S. 578–580.

**Kat. 103** Muttergottes, Abb. 390  
Benedikt-Meister (tätig 1. Drittel 16. Jh.),  
Hildesheim, um 1515/20  
Lindenholz, farbig gefasst, H. 114 cm,  
Br. 51 cm, T. 30 cm  
Pl.O. 2492, erworben 1931  
Lit.: Stuttgart/Osten 1940, Nr. 30, S. 45.  
– Ausst. Kat. Aachen 1958, Nr. 130, S. 74.  
– Osten 1972, S. 60. – GNM Führer 1977,  
Nr. 255, S. 99–100. – GNM Führer 2001,  
S. 114.





Abb. 390, Kat. 103



Abb. 391, Kat. 104



Abb. 392, Kat. 106

**Kat. 104** Muttergottes, Abb. 391  
Werkstatt Peter Schro (tätig um 1520/25),  
Mainz, um 1520/25  
Lindenholz, Farbfassung verloren,  
H. 128,5 cm, Br. 50 cm, T. 26 cm  
Pl.O. 2242, erworben 1917  
Lit.: Jahresbericht GNM 1917, Bd. 64, S. 5.  
– Anzeiger GNM 1917, S. 8. – Ausst. Kat.  
Aachen 1958, Nr. 31, S. 55. – GNM Führer  
1977, Nr. 275, S. 107.

**Kat. 105** Prozessionsstangen des Pfarr-  
kirchener Mühlenhandwerks, S. 126,  
183–184, Abb. 93  
Niederbayern, um 1580  
Holz, farbig gefasst, Eisen  
KG 503: H. 313 cm, Br. 32 cm, T. 18,7 cm  
KG 504: H. 313 cm, Br. 34 cm, T. 15 cm  
KG 503, KG 504, erworben 1872  
Lit.: Schulz 1924, S. 113. – Finkenstaedt:  
Prozessionsstangen 1968, S. 28 u. S. 43,  
Anm. 66. – Finkenstaedt/Stolt 1989,  
Nr. 458 c/d. – Wipfler 2000, S. 96–97.

**Kat. 106** Futteral des Kokosnusspokals  
der Familie Holzschuher, S. 185, Abb. 392,  
Nürnberg, um 1540  
Holzkern, Leder, Blind- und Goldprägung,  
Messing, Lederauskleidung, H. 48 cm,  
Dm. 18,3 cm

HG 8601, Leihgabe der Stadt Nürnberg  
seit 1905  
Lit.: Unveröffentlicht.

**Kat. 107** Futteral des Holzschuher-Pokals,  
S. 185  
Nürnberg, um 1562  
Holzkern, Leder, Gold- und Blindprägung,  
Messing, Textilauskleidung, H. 46,5 cm,  
gr. Dm. 18,7 cm  
HG 5227, erworben 1938  
Lit.: Unveröffentlicht.

**Kat. 108** Futteral für einen Pokal  
Nürnberg (?), 17. Jh.  
Holzkern, Leder, Gold- und Blindprägung,  
Messing, Textilauskleidung, H. 21,7 cm,  
gr. Dm. 8,6 cm  
HG 9674, alter Bestand  
Lit.: Unveröffentlicht.

**Kat. 109** Futteral des Harsdorfschen  
Deckelpokals  
Nürnberg, Ende 17./Anfang 18. Jh.  
Holzkern, Leder, Gold- und Blindprägung,  
Messing, Samtauskleidung, H. 36,2 cm,  
Dm. 12,3 cm  
HG 11709, Leihgabe der Freiherrlich von  
Harsdorf'schen Familienstiftung seit 1971  
Lit.: Unveröffentlicht.

**Kat. 110** Acht Kirchenstuhlschilde aus  
Nürnberger Kirchen  
Nürnberg, 16.–18. Jh.  
Eisenblech, verzinkt, Harz- und Ölmalerei  
KG 990: H. 6,8–7 cm, Br. 8,3 cm  
KG 992: H. 7,8 cm, Br. 10 cm  
KG 996: H. 7,5 cm, Br. 11 cm  
KG 998: H. 8–7,7 cm, Br. 10 cm  
KG 1002: H. 9,4–9,6 cm, Br. 11,7–11,9 cm  
KG 1003: H. 8,9 cm, Br. 9,9–10,1 cm  
KG 1010: H. 6,9 cm, Br. 9,8–10 cm  
KG 1021: H. 8,6 cm, Br. 10,5 cm  
KG 990, KG 992, KG 996, KG 998, KG  
1002, KG 1003, KG 1010, KG 1021,  
erworben 1893  
Lit.: Anzeiger GNM 1893, Nr. 4, S. 53.

**Kat. 111** Kirchenstuhlschild mit Wappen  
der Patrizierfamilie Fürer von Haimen-  
dorf, S. 188, Abb. 151  
Nürnberg, dat. 1619  
Eisenblech, verzinkt, Harz- und Öl-  
malerei, H. 28,5 cm, Br. 20,5 cm  
KG 1106 b, Leihgabe der Stadt Nürnberg  
seit 1942  
Lit.: Unveröffentlicht.

**Kat. 112** Vier Sargschilde der Nürnberger  
Steinmetzen, S. 182–183, Abb. 146 (Z 2256c, a)  
Jacob Weinmann (1570–1632), Nürnberg,  
dat. 1628

Bronze, vergoldet, jeweils: H. 16 cm,  
Br. 11 cm  
Z 2256 a–d, Leihgabe der Steinmetzen-  
Innung Nürnberg seit 1952  
Lit.: Unveröffentlicht. – Zum Meister:  
Lockner 1981, Nr. 434, S. 70.

**Kat. 113** Sog. Doppelscheuer, S. 181,  
Abb. 143  
Nürnberg, um 1510  
Silber, vergoldet, gegossen, getrieben,  
graviert, H. 37,7 cm, Dm. 14,1 cm  
HG 615 a, b, erworben 1875  
Lit.: Hefner-Alteneck 1886, Bd. 7, Taf. 458.  
– Kohlhaufen 1968, Nr. 357, S. 320–321.  
– Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 2, S. 210.  
– Klaus Pechstein in: Ausst. Kat. New  
York/Nürnberg 1986, Nr. 80, S. 222–223.  
– Ausst. Kat. Nürnberg: Schätze 1992,  
Nr. 16, S. 157–158. – NGK 2007, Bd. 2,  
S. 10–11, 40 u. Nr. 64, S. 274.

**Kat. 114** Schützenpokal  
Leonhard Reisch (Meister 1595–  
nach 1633), Nürnberg, 1622/26  
Silber, teilvergoldet, getrieben, gegossen,  
ziseliert, graviert, geschnitten, H. mit  
Deckel 38,5 cm, H. ohne Deckel 29,6 cm,  
Dm. Fuß 10,9 cm, Dm. oberer Rand 10 cm  
HG 629, Leihgabe der Privilegierten  
Hauptschützengesellschaft Nürnberg  
seit 1868  
Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 135,  
S. 282–283. – Ausst. Kat. Nürnberg:  
Schätze 1992, Nr. 189, S. 287. – Siegel-  
Weiß 1992, S. 57. – NGK 2007, Bd. 1,  
Teil 1, Nr. 698.01, S. 332; Bd. 2, Nr. 166,  
S. 285–286.

**Kat. 115** Abendmahlskanne mit Wappen  
des Richters Georg Böhm, S. 188, Abb. 150  
Martinus Weiß II. (Meister 1638–1647),  
Kronstadt, dat. 1644 und 1664  
Silber, teilvergoldet, getrieben, gegossen,  
graviert, H. 31,6 cm, Dm. Fuß 16,4 cm,  
Dm. oberer Rand 9,9 cm  
KG 1224, Leihgabe der Evangelischen  
Kirchengemeinde Bistritz seit 1968  
Lit.: Roth 1922, Nr. 543, S. 209.

**Kat. 116** Kanne oder Humpen, S. 181–182,  
Abb. 145, 393 (Detail)  
Johann Reinhold Mühl (Meister 1654–  
1692), Nürnberg, dat. 1655  
Silber, vergoldet, getrieben, gegossen,  
graviert, H. 25,2 cm, Br. mit Henkel



Abb. 393, Kat. 116

17,4 cm, Dm. unten 12,8 cm  
HG 8375, erworben 1926 im Auktionshaus  
Lepke, Berlin  
Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg 1962, Nr. E 27,  
S. 146. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr.  
178, S. 299–300. – NGK 2007, Bd. 1, Teil  
1, Nr. 593.03, S. 282; Bd. 2, Nr. 171, S. 286.

**Kat. 117** Funeralschild des Nürnberger  
Weberhandwerks, S. 183, Abb. 147  
Nürnberg, dat. 1684  
Kupfer, vergoldet, getrieben, Silber,  
H. 41 cm, Br. 31 cm  
Z 140, erworben 1894  
Lit.: Unveröffentlicht.



Abb. 394, Kat. 118

**Kat. 118** Brot- und Fleischmarke der  
Sailerschen Stiftung, Abb. 394  
Nürnberg, um 1500  
Blei, Dm. 1,8 cm  
ZJ 326, alter Bestand  
Lit.: Gebert 1901, Nr. 7. – Maué: Bettler-  
zeichen 1999, Abb. 1b.

**Kat. 119** Bettlerzeichen der Stadt  
Nürnberg  
Nürnberg, 1. Hälfte 16. Jh.  
Messing und Eisenblech, jeweils:  
Dm. 4,7 cm  
ZJ 325, ZJ C 700, ZJ C 701, ZJ K 824, ZJ  
1220, alter Bestand und Leihgabe der  
Stadt Nürnberg, Slg. Colmar, seit 1877  
und Leihgabe der Stadt Nürnberg,  
Slg. Kress, seit 1867  
Lit.: Gebert 1901, Nr. 1–2. – Maué:  
Bettlerzeichen 1999, Abb. 4.

**Kat. 120** Brotmarken der Stadt Nürnberg  
Nürnberg, dat. 1529  
Kupfer, jeweils: Dm. 1,8 cm  
ZJ 311, ZJ 312, alter Bestand  
Lit.: Gebert 1901, Nr. 9–10. – Maué:  
Bettlerzeichen 1999, Abb. 1a.

**Kat. 121** Bettlerzeichen der Stadt  
Nürnberg, S. 181, Abb. 144  
Nürnberg, 1580  
Kupfer, Dm. 3,2 cm  
ZJ K 974, Leihgabe der Stadt Nürnberg,  
Slg. Kress, seit 1867  
Lit.: Gebert 1901, Nr. 3. – Maué: Bettler-  
zeichen 1999, Abb. 6.

**Kat. 122** Bettlerzeichen der Stadt  
Ingolstadt  
Ingolstadt, Ende 16. Jh.  
Dreieckiges Eisenblech, H. 4,6 cm,  
Br. 4,8 cm  
ZJ 307, alter Bestand  
Lit.: Maué: Bettlerzeichen 1999, Abb. 9.

**Kat. 123** Almosenmarke der Stadt  
Uffenheim zu 3 Kreuzer  
Uffenheim (?), 17. Jh.  
Kupfer, Dm. 1,7 cm  
ZJ 560, alter Bestand  
Lit.: Maué: Bettlerzeichen 1999, Abb. 1c.

**Kat. 124** Bettlerzeichen der Stadt  
Halberstadt, S. 181, Abb. 144  
Halberstadt, 1653  
Messing, Dm. 3 cm  
ZJ 3592, alter Bestand  
Lit.: Maué: Bettlerzeichen 1999, Abb. 10.

**Kat. 125** Friedrich von Wirsberg  
(1507–1573), Bischof von Würzburg  
Umkreis Joachim Deschler (tätig  
1532–1571), Nürnberg, 1572  
Silber, vergoldet, Amethyste, H. 5,6 cm,  
Br. 3,8 cm  
Med 6332, alter Bestand  
Lit.: Habich 1931, Bd. I, 2, Nr. 1682. –  
Helmschrott 1977, Nr. 68. – Börner 1981,  
Nr. 173.

**Kat. 126** Hieronymus Kress (1546–1596)  
Matthäus Carl (um 1560–1609), Nürn-  
berg, dat. 1596  
Silber, gegossen, vergoldet, drei angelötete  
Kettchen, H. 5,4 cm, Br. 4,4 cm  
Med 7924, erworben 1948  
Lit.: Will 1764–1767, Bd. 2, Nr. 8, S. 160.

– Imhof 1782, Nr. 12, S. 468. – Habich 1932, Bd. II, 1, Nr. 2681. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 683.

**Kat. 127** Philipp Christoph von Soetern (1567–1652), Erzbischof von Trier und Bischof von Speyer  
Jan de Brommaert (tätig 1604–1623), Frankenthal (?), dat. 1623  
Silber, vergoldet, H. 6 cm, Br. 4,1 cm  
Med 3702, erworben um 1890  
Lit.: Habich 1932, Bd. II, 1, Nr. 3161. – Börner 1981, Nr. 162. – Schneider/Forneck 1993, Nr. 17.

**Kat. 128** Philipp Adolf von Ehrenberg (1583–1631), Bischof von Würzburg  
Georg Holdermann (1585–1629), Nürnberg, 1623  
Silber, gegossen, vergoldet, H. 4,3 cm, Br. 3,3 cm  
Med 6329, alter Bestand  
Lit.: Habich 1932, Bd. II, 1, Nr. 2799. – Helmschrott 1977, Nr. 197. – Börner 1981, Nr. 176.

**Kat. 129** Marquard Schenk von Castell (1605–1685), Bischof von Eichstätt  
Christian Maler (1578–1648) (?), Nürnberg (?), dat. 1636  
Silber, gegossen, vergoldet, H. 10 cm, Br. 5,4 cm  
Med 6331, alter Bestand  
Lit.: Cahn 1962, S. 34–35. – Börner 1981, Nr. 61.



Abb. 395, Kat. 130

**Kat. 130** Johann Philipp von Schönborn (1605–1673), Erzbischof von Mainz, Bi-

schof von Würzburg und Worms, Abb. 395  
Mainz (?), nach 1647  
Silber, gegossen, vergoldet, H. 13,1 cm, Br. 7,1 cm  
Med 3870, erworben um 1890  
Lit.: Helmschrott 1977, Nr. 284. – Börner 1981, Nr. 180. – Ausst. Kat. Nürnberg: Schönborn 1989, Nr. 17.

#### Das Bildnis im 16. Jahrhundert (Raum 107)

**Kat. 131** Schiebedeckel zum Bildnis des Hieronymus II. Haller zu Kalchreuth (1472–1519), S. 212, Abb. 396



Abb. 396, Kat. 131

Bernhard Strigel (1460–1528), Memmingen, 1503  
Malerei auf Fichtenholz, H. 50,9 cm, Br. 35,8 cm  
Gm 578, Leihgabe des Wittelsbacher Ausgleichsfonds/Bayerische Staatsgemäldesammlungen seit 1882  
Lit.: Löcher 1997, S. 485–487.

**Kat. 132** Porträt des Humanisten Christoph Scheurl (1481–1542), S. 54, 207, Abb. 397  
Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553), Wittenberg, 1509  
Malerei auf Lindenholz, monogrammiert und datiert, H. 48,5 cm, Br. 40,5 cm  
Gm 2332, Leihgabe der Freiherrlich von Scheurl'schen Familienstiftung  
Lit.: Friedländer/Rosenberg 1932, Nr. 22. – Ausst. Kat. Basel 1974/1976, Bd. 1, Nr. 164, S. 264, Abb. 120. – Ausst. Kat. Kronach/Leipzig 1994, Nr. 156, S. 335



Abb. 397, Kat. 132

mit Farbabb. – Ausst. Kat. Halle 2002, Nr. II.1/6a, S. 151. – Heydenreich 2007, S. 63, 200.

**Kat. 133** Diptychon mit Bildnis eines Unbekannten, S. 209  
Meister Michel (um 1480–nach 1527), Danzig, 1518  
Malerei auf Eichenholz, datiert, H. 68,8 cm, Br. 49,4 cm und H. 69 cm, Br. 49,3 cm  
Gm 1613, aus dem Praun'schen Kunst-kabinett, Nürnberg, Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland seit 1959  
Lit.: Dülberg 1990, Nr. 197, S. 32. – Ausst. Kat. Nürnberg 1994, Nr. 165. – Achilles-Syndram 1994, Nr. 683, S. 172 u. Nr. 147, S. 209–210 u. Abb. 11–13. – Löcher 1997, S. 317–321.

**Kat. 134** Bildnisdiptychon des Ehepaars Hans (1486–1544) und Barbara Straub (1501–1560), S. 212, Abb. 173  
Hans Plattner (1500–1562), Nürnberg, 1525  
Öl auf Lindenholz, datiert, jeweils: H. 49,4 cm, Br. 36,4 cm  
Gm 180, erworben 1860  
Lit.: Dülberg 1990, Nr. 98. – Zander-Seidel 1990, S. 49. – Budde 1996, S. 92–93, 116–117. – Löcher 1997, S. 407–410. – Löcher 2000, S. 107. – Löcher 2005, S. 29.

**Kat. 135** Bildnis eines 61-jährigen Mannes, S. 58  
Bartholomäus Bruyn d. Ä. (1493–1555), Köln, 1533  
Malerei auf Holz, datiert, H. 24,9 cm, Br. 18 cm  
Gm 46, erworben 1899 aus Münchner Privatbesitz  
Lit.: Dülberg 1990, Nr. 249, Abb. 350–351.



– Zehnder 1990, S. 57–58. – Löcher 1997, S. 97.

**Kat. 136** Bildnis der Regina Baumgartner, geb. Honold (1517–1548), S. 213–214, Abb. 174  
Christoph Amberger (um 1500/05–um 1561/62), Augsburg, 1540  
Malerei auf Holz, datiert, H. 61,2 cm, Br. 49,9 cm  
Gm 1714, erworben 1974 im Wiener Kunsthandel (Galerie St. Lukas)  
Lit.: Löcher: Bildnisse 1982, S. 548–549. – Kurt Löcher in: AKL 1986, Bd. 2, S. 585. – Löcher 1997, S. 31–33. – Kühnert 1998, S. 31. – Bulst/Lüttenberg/Priever 2002, S. 61–63. – Kranz 2004, S. 90–91, 145–147, 304–307 u. Abb. 24, 71.

**Kat. 137** Bildnis eines Herrn (Christoph Pissinger?), S. 214, Abb. 175  
Jakob Seisenegger (1505–1567), Augsburg, 1540 (?)  
Öl auf Leinwand, datiert und monogrammiert, H. 93 cm, Br. 70 cm  
Gm 1600, erworben 1957 im Münchner Kunsthandel (A. Hofer)  
Lit.: Löcher 1997, S. 478–479. – Kranz 2004, S. 90–91, Abb. 24.

**Kat. 138** Bildnis des Markgrafen Philibert von Baden (1536–1569)  
Hans Besser (nachgewiesen 1537–1558), wohl Heidelberg, 1549  
Malerei auf Leinwand, datiert, H. 70,5 cm, Br. 61,4 cm  
Gm 329, Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen seit 1877  
Lit.: Löcher 1996, S. 83–86. – Löcher 1997, S. 68–70. – Fickler/Diemer 2004, Nr. 3060, S. 211. – Sauerländer 2008, Bd. 2, S. 924; Bd. 3, S. 143, 147.

**Kat. 139** Der Nürnberger Schreibmeister Johann Neudörfer (1497–1563) mit einem Schüler, S. 215, 217, Abb. 177  
Nicolas Neufchâtel (um 1527–nach 1567), Nürnberg, 1561  
Öl auf Leinwand, datiert, H. 102,3 cm, Br. 92,5 cm  
Gm 1836, Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen seit 1977  
Lit.: Löcher 1997, S. 328–330. – Kathke 1997, S. 316 u. Abb. 50. – Löcher 2000, S. 115. – Ausst. Kat. Nürnberg 2002, Nr. 110, S. 322.

**Kat. 140** Wolfgang Münzer von Babenberg (1524–1577), S. 206, Abb. 167  
Nicolas Neufchâtel (um 1527–nach 1567), Nürnberg, um 1567  
Öl auf Leinwand, H. 198 cm, Br. 98,8 cm  
Gm 1076, Leihgabe der Stadt Nürnberg seit 1923  
Lit.: Zander-Seidel 1990, S. 168–169, 188. – Löcher 1997, S. 331–332.

**Kat. 141** Darstellung eines Narren mit Nadel und Eselsohren, S. 217, Abb. 178  
Andreas Herneisen (1538–1610) zugeschrieben, Nürnberg, um 1590  
Malerei auf Lindenholz, H. 30,7 cm, Br. 25,9 cm  
Gm 1548, Leihgabe der Friedrich von Praun'schen Familienstiftung seit 1952  
Lit.: Löcher 1997, S. 253–254. – Ausst. Kat. Berlin 2001, S. 44–45, 76.

**Kat. 142** Vierpass-Scheiben mit vier habsburgischen Porträts und Genreszenen, S. 49, 210, Abb. 170, 171  
Umkreis Jörg Breu d. Ä. (um 1475–1537), Augsburg, kurz nach 1531  
Farbige Hüttengläser, Bemalung mit Schwarzlot und Silbergelb, MM 898: Dm. 27,9–28,1 cm; MM 899: Dm. 28 cm  
MM 898, MM 899, erworben 2000  
Lit.: Hess 2001. – Ausst. Kat. Wien: Kaiser Ferdinand 2003, S. 533–535.

**Kat. 143** Ofenkachel mit Bildnis eines vornehmen Mannes  
Süddeutsch, 1. Hälfte 16. Jh.  
Ton, farbig glasiert, gebrannt, H. 20 cm, Br. 20 cm  
A 513, erworben vor 1868  
Lit.: Essenwein 1868, S. 32. – Wingenroth 1899, S. 95.

**Kat. 144** Ofenkachel mit Bildnis eines vornehmen Mannes  
Süddeutsch, um 1540  
Ton, farbig glasiert, gebrannt, H. 32,5 cm, Br. 21,5 cm  
A 1175, erworben 1873  
Lit.: Wingenroth 1899, S. 60–61. – Ausst. Kat. Nürnberg 1952, Nr. D 19, S. 19. – Franz 1969, S. 87.

**Kat. 145** Ofenkachel mit Bildnis Kaiser Ferdinands I. (1503–1564)  
Meister C. W. P., wohl Nürnberg, Mitte 16. Jh.

Ton, farbig glasiert, gebrannt, H. 19,5 cm, Br. 20 cm, T. ca. 5 cm  
A 512, erworben vor 1868  
Lit.: Essenwein 1868, S. 32. – Wingenroth 1899, S. 90–92. – Ausst. Kat. Nürnberg 1952, Nr. D 13, S. 19.



Abb. 398, Kat. 146

**Kat. 146** Ofenkachel mit Bildnis Kaiser Maximilians I. (1459–1519), S. 205, Abb. 398  
Nürnberg, Mitte 16. Jh.  
Ton, farbig glasiert, gebrannt, H. 17,6 cm, Br. 17,6 cm, T. ca. 4 cm  
A 959, erworben um 1872  
Lit.: Unveröffentlicht.



Abb. 399, Kat. 147

**Kat. 147** Bildnis des Kaisers Maximilian I. (1459–1519), S. 205, Abb. 399  
Süddeutsch, nach 1518  
Lindenholz, farbig gefasst, Dm. 25 cm  
Pl.O. 15, erworben um 1890  
Lit.: Josephi 1910, Nr. 497, S. 303. – Ausst. Kat. Tokio 1984, Nr. 4, S. 11. – Ausst. Kat. Schloss Sondershausen 2004, Bd. 1, Nr. 112, S. 123.



Abb. 400, Kat. 148

**Kat. 148** Brustbild Philipps Pfalzgraf bei Rhein (1480–1541), Bischof von Freising und Naumburg, Abb. 400  
Loy Hering (um 1484–nach 1554), Eichstätt, 1524  
Solnhofener Kalkstein, H. 17,5 cm, Br. 12,8 cm, T. 2 cm  
Pl.O. 559, Depositum der Stadt Nürnberg seit 1875  
Lit.: Habich 1907, S. 196–197. – Bange 1928, S. 31. – Stafski 1949, Abb. S. 3. – Ausst. Kat. Berlin 1977, S. 70–71. – Reindl 1977, Nr. A 31, S. 302. – GNM Führer 1997, S. 83. – Smith 2004, S. 282–283.



Abb. 401, Kat. 149

**Kat. 149** Zwei Liebespaare und ein Narr im Garten, Abb. 401  
Augsburg, um 1540  
Lindenholz, ursprünglich farbig gefasst, H. 38,5 cm, Br. 46 cm  
Pl.O. 681, erworben 1889 aus der



Abb. 402, Kat. 150

Sulkowski'schen Sammlung, Wien  
Lit.: Anzeiger GNM 1889, S. 251. – Bösch 1890, Nr. 334, S. 45. – Josephi 1910, Nr. 498, S. 303.

**Kat. 150** Fayenceteller mit Bild einer Frau, Abb. 402  
Süddeutsch, datiert 1531  
Fayence, Bemalung in Unterglasurblau und Gelb, H. 4 cm, Dm. 27 cm  
Ke 2132, erworben 1874 von Antiquar J. F. Spengel, München  
Lit.: Essenwein 1877, Taf. 89. – Schiedlausky 1960, S. 89–90. – Klein 1975, S. 5 u. Abb. 6. – Glaser 2007, Nr. 275, S. 533.

**Kat. 151** Fayenceteller mit Bild eines Mannes  
Süddeutsch, datiert 1593  
Fayence, Bemalung in Unterglasurblau, H. 8,5 cm, Dm. 41,8 cm  
Ke 2123, alter Bestand  
Lit.: Essenwein 1877, Taf. 109. – Schiedlausky 1960, S. 90. – Klein 1975, S. 5 u. Abb. 8.

**Kat. 152** Narrenzepter, S. 217, Abb. 179  
Deutsch oder französisch, letztes Drittel 16. Jh.  
Elfenbein, Buchsbaumholz, Schellenkragen Seide, grün, weiß, rosa, Samt, Damast, Futter Seide, beige, Leinwandbindung, Seidenfäden, grün und beige, Metallfäden, silber- und goldfarben,

Schellen Silber, Nieten silberfarben,  
L. 39 cm  
T 1294, erworben 1897 aus Münchner Privatbesitz  
Lit.: Meininghaus 2002, S. 2031–2033, Abb. 10.

**Kat. 153** Kaiser Maximilian I. (1459–1519)  
Hans Reinhart d. Ä. (um 1510–1581),  
Leipzig, um 1540, dat. 1502  
Silber, gegossen  
H. 3,25 cm, Br. 3,6 cm  
Med 6835, erworben 1920  
Lit.: Domanig 1896, Nr. 15. – Habich 1932, Bd. II, 1, Nr. 1925.

**Kat. 154** Kaiser Maximilian I. (1459–1519)  
und Bianca Maria Sforza (1472–1510)  
Gian Marco Cavalli (vor 1454–nach 1508),  
Hall in Tirol, 1506  
Bronze, gegossen, Dm. 3,9 cm  
Med 136, erworben vor 1856  
Lit.: Domanig 1896, Nr. 9. – Habich 1931, Bd. I, 2, S. XLIV. – Ausst. Kat. Innsbruck 1969, Nr. 317/4, S. 80. – Egg 1971, Nr. 19. – Moser/Tursky 1977, S. 42. – Börner 1997, Nr. 89.

**Kat. 155** Kaiser Maximilian I. (1459–1519),  
S. 205, Abb. 166 (Med 5370)  
Ulrich Ursenthaler (1482–1562),  
Innsbruck, 1515  
Silber, geprägt, vergoldet, Dm. 3,8 cm  
Med 5370, Med 6310, erworben 1903, alter Bestand  
Lit.: Domanig 1896, Nr. 13. – Ausst. Kat. Innsbruck 1969, Nr. 317/18. – Egg 1971, Nr. 9. – Maué 1985, S. 74.



Abb. 403, Kat. 156

**Kat. 156** Kaiser Maximilian I. (1459–1519),  
S. 218, Abb. 403  
Art des Hans Daucher, Augsburg, 1516  
Blei, Dm. 10 cm  
Med 131, erworben vor 1856  
Lit.: Habich 1929, Bd. I, 1, Nr. 88. – Eser 1996, Kat. Med. 23.

**Kat. 157** Kaiser Friedrich III. (1415–1493) und Maximilian I. (1459–1519)  
Melchior Peuerlein (tätig 1522–1532/33) (?),  
Leipzig, 1531  
Silber, vergoldet, Dm. 4,2 cm  
Med 1266, erworben um 1890  
Lit.: Katz 1932, Nr. 151 a. – Bamberg 1934,  
S. 17–31. – Maué 1985, S. 88.

**Kat. 158** Albrecht von Brandenburg  
(1490–1545), Erzbischof von Magdeburg,  
Bischof von Halberstadt, Erzbischof von  
Mainz  
Nürnberg (?), 1515  
Bronze, gegossen, Dm. 4,8 cm  
Med 6966, erworben 1939  
Lit.: Habich 1929, Bd. I, 1, Nr. 9. – Brock-  
mann 1994, Nr. 6. – Maué: Albrecht von  
Brandenburg 2005.

**Kat. 159** Albrecht von Brandenburg  
(1490–1545), Erzbischof von Magdeburg,  
Bischof von Halberstadt, Erzbischof von  
Mainz, Abb. 404  
Nürnberg, 1526



Abb. 404,  
Kat. 159

Bronze, gegossen, einseitig, Dm. 10,4 cm  
Med 3871, erworben 1895  
Lit.: Habich 1931, Bd. I, 2, Nr. 922. – Kohl-  
haußen 1968, Nr. 456. – Ausst. Kat. New  
York/Nürnberg 1986, Nr. 218. – Brock-  
mann 1994, Nr. 21. – Ausst. Kat. New York/  
Washington 1994, Nr. 108. – Figge 2000,  
S. 18, Abb. 7. – Maué: Albrecht von  
Brandenburg 2005.

**Kat. 160** Albrecht von Brandenburg  
(1490–1545), Erzbischof von Magdeburg,  
Bischof von Halberstadt, Erzbischof von  
Mainz  
Hans Reinhart d. Ä. (um 1510–1581),  
Leipzig, 1535  
Silber, gegossen, vergoldet, Dm. 5,8 cm  
Med 2184, erworben um 1890  
Lit.: Domanig 1907, Nr. 153. – Habich 1932,

Bd. II, 2, Nr. 1941. – Ausst. Kat. Mainz  
1990, S. 87. – Brockmann 1994, Nr. 11. –  
Maué: Albrecht von Brandenburg  
2005.

**Kat. 161** Gerwich Blarer (1495–1567),  
Abt von Kloster Weingarten  
Matthes Gebel (um 1500–1574),  
Nürnberg, 1529  
Bronze, gegossen, Dm. 4,4 cm  
Med 6777, erworben um 1925  
Lit.: Habich 1931, Bd. I, 2, Nr. 1005. –  
Ausst. Kat. Karlsruhe/Heidelberg 1986,  
Bd. 2, Nr. K 58. – Klein 1994, Nr. 12.

**Kat. 162** Melchior Zobel von Giebelstadt  
(1500–1558), Bischof von Würzburg  
Joachim Deschler (tätig 1532–1571),  
Nürnberg, 1551  
Blei, gegossen, Dm. 4,1 cm  
Med 576, erworben vor 1856  
Lit.: Habich 1931, Bd. I, 2, Nr. 1589. –  
Helmschrott 1977, Nr. 19.

**Kat. 163** Jacob III. von Eltz (1510–1581),  
Bischof von Trier  
Hans Rupprecht Hoffmann (1540–1616),  
Trier, 1580  
Silber, gegossen, H. 3,4 cm, Br. 2,8 cm  
Med 3868, erworben 1895  
Lit.: Domanig 1907, Nr. 157. – Habich 1931,  
Bd. I, 2, Nr. 1742. – Schneider/Forneck  
1993, Nr. 4.

**Kat. 164** Johann Georg II. Fuchs von  
Dornheim (1586–1633), Bischof von  
Bamberg  
Bamberg (?), nach 1624  
Elfenbein, geschnitten, zweiteilig (Bildnis  
und Wappen), Dm. 4,2 cm  
Med 12274, 12275, erworben 1989  
Lit.: Anzeiger GNM 1991, S. 378.

**Kat. 165** Peter Philipp von Dernbach  
(1619–1683), Bischof von Bamberg  
Johann Bartholomäus Braun  
(1626–1684), Nürnberg, 1672  
Silber, gegossen, H. 4,3 cm, Br. 3,4 cm  
Med 5817, erworben 1906  
Lit.: Heller 1839, Nr. 222. – Ausst. Kat.  
Nürnberg 1962, Nr. D 22. – Ausst. Kat.  
Nürnberg 1985, Nr. 739.

**Kat. 166** Lucia Dorer (1501–1537)  
Nürnberg, 1523  
Bronze, gegossen, Dm. 7,4 cm

Med 6766, erworben 1930  
Lit.: Will 1764–1767, Bd. 2, Vorsatz. –  
Imhof 1782, Nr. 3, S. 592. – Habich 1929,  
Bd. I, 1, Nr. 239. – Kastenholz 2006,  
S. 273–274.

**Kat. 167** Martin Geuder (1455–1532)  
Matthes Gebel (um 1500–1574), Nürn-  
berg, dat. 1528  
Silber, gegossen, Dm. 3,4 cm  
Med K 384, Leihgabe der Stadt Nürnberg,  
Slg. Kress, seit 1867  
Lit.: Will 1764–1767, Bd. I, Nr. II, S. 160.  
– Imhof 1782, Nr. 1, S. 336. – Domanig  
1907, Nr. 93. – Habich 1931, Bd. I, 2,  
Nr. 973. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985,  
Nr. 608. – Ausst. Kat. New York/Nürnberg  
1986, Nr. 227.

**Kat. 168** Felizitas Loeffelholz  
(1527–1590), S. 211, Abb. 405  
Matthes Gebel (um 1500–1574), Nürn-  
berg, 1542  
Solnhofener Kalkstein, am Büstenab-  
schnitt grobe Ergänzung, Reste von



Abb. 405,  
Kat. 168

Vergoldung, Dm. 3,8 cm  
Pl.O. 651, alter Bestand  
Lit.: Will 1764–1767, Bd. 2, Nr. 8, S. 112.  
– Imhof 1782, Nr. 10, S. 476. – Habich  
1931, Bd. I, 2, Nr. 1218. – Ausst. Kat. Nürn-  
berg 1985, Nr. 620.

**Kat. 169** Georg Ebner (1526–1570)  
Joachim Deschler (tätig 1532–1571),  
Nürnberg, dat. 1550  
Silber, gegossen, Dm. 4,4 cm  
Med K 376, Leihgabe der Stadt Nürnberg,  
Slg. Kress, 1867  
Lit.: Will 1764–1767, Bd. 2, Nr. 5, S. 296.  
– Imhof 1782, Nr. 7, S. 309. – Habich 1931,  
Bd. I, 2, Nr. 1586. – Ausst. Kat. Nürnberg  
1985, Nr. 631.



**Kat. 170** Thomas Loeffelholz (1525–1575)  
Joachim Deschler (tätig 1532–1571),  
Nürnberg, 1551/52  
Solnhofener Kalkstein, Schrift und  
Harnisch vergoldet, Dm. 6,6 cm  
Med 8080, Depositum von Löffelholz  
seit 1937  
Lit.: Will 1764–1767, Bd. 2, S. 108, III. –  
Imhof 1782, Nr. 1, S. 472. – Habich 1931,  
Bd. I, 2, Nr. 1593. – Ausst. Kat. Nürnberg  
1985, Nr. 632. – Trusted 1990, Nr. 13. –  
Ausst. Kat. New York/Washington 1994,  
Nr. 118.

**Kat. 171** Hieronymus Paumgartner  
(1497–1565)  
Joachim Deschler (tätig 1532–1571),  
Nürnberg, 1553  
Bronze und Silber, gegossen, Dm. 6,5 cm  
und Dm. 4,2 cm  
Med 7843, Med K 580, erworben 1941,  
Vermächtnis Guido von Volckamer und  
Leihgabe der Stadt Nürnberg, Slg. Kress,  
seit 1867  
Lit.: Will 1764–1767, Bd. 2, S. 321–328.  
– Imhof 1782, Nr. 3–4, S. 608–609. –  
Habich 1931, Bd. I, 2, Nr. 1611, 1612. –  
Ausst. Kat. Austin 1983, Nr. 152. – Ausst.



Abb. 406, Kat. 173



Abb. 407, Kat. 174



Abb. 408, Kat. 176

Kat. Nürnberg 1985, Nr. 633, 634. –  
Trusted 1990, Nr. 14. – Ausst. Kat. New  
York/Washington 1994, Nr. 119.

**Kat. 172** Peter Zeitler (1525–1583)  
Jacob Hofmann (1512–1564) oder Peter  
Zeitler (1525–1583), Nürnberg,  
3. Viertel 16. Jh.  
Gold, gegossen, Dm. 2,4 cm  
Med 9501, erworben 1977  
Lit.: Anzeiger GNM 1978, S. 154. – Ausst.  
Kat. Nürnberg 1985, Nr. 630.

**Kat. 173** Paul Scheurl (1555–1618),  
Abb. 406  
Valentin Maler (um 1540–1603), Nürn-  
berg, dat. 1583  
Silber, gegossen, Dm. 3,6 cm  
Med K 514, Leihgabe der Stadt Nürnberg,  
Slg. Kress, seit 1867  
Lit.: Will 1764–1767, Bd. I, Nr. 7, S. III.  
– Imhof 1782, Nr. 8, S. 497. – Habich 1932,  
Bd. II, 1, Nr. 2533. – Ausst. Kat. Austin  
1983, Nr. 157. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985,  
Nr. 665.

**Kat. 174** Paul (1554–1599) und Sabina  
Pfinzing, geb. Lindner (1564–1594),  
S. 210, Abb. 407  
Matthäus Carl (um 1560–1609),  
Nürnberg, dat. 1592  
Silber, gegossen, H. 4 cm, Br. 3,2 cm  
Med K 617, Leihgabe der Stadt Nürnberg,  
Slg. Kress, seit 1867  
Lit.: Will 1764, Nr. 26, S. 8. – Imhof 1782,  
Nr. 39, S. 638. – Habich 1932, Bd. II, 1,  
Nr. 2673. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985,  
Nr. 681.

**Kat. 175** Joachim Nützel (gest. 1603)  
Johann Philipp von der Pütt (1570–1619),  
Nürnberg, 1601/02 nach Modell von 1593  
Silber, gegossen, Dm. 5,1 cm  
Med K 575, Leihgabe der Stadt Nürnberg,  
Slg. Kress, seit 1867  
Lit.: Imhof 1782, Nr. 6, S. 599. – Habich  
1932, Bd. II, 2, Nr. 2747. – Ausst. Kat.  
Nürnberg 1985, Nr. 695.

**Kat. 176** Johann Armpruster und Anna  
Kamper, vermählt 1586, Abb. 408  
Giovanni Pietro de Pomis (1569/70–1633),  
Graz, dat. 1603  
Silber, Dm. 4,4 cm  
Med 5403, erworben 1904  
Lit.: Habich 1934, Bd. II, 2, Nr. 3516.

**Kat. 177** Brauttruhe, S. 212, Abb. 172  
Oberfranken, 1583; Sockelzone und  
Deckel: 19. Jh.  
Nadelholz, Eiche, Linde, geschnitzt,  
Marketerie aus verschiedenen, zum Teil  
gefärbten Hölzern, H. 105 cm, Br. 201 cm,  
T. 91 cm  
HG 58, aus der Sammlung Hans von  
Aufseß, Nürnberg  
Lit.: Feulner 1980, Abb. 195. – Kreisel/  
Himmelheber 1981/1983, Bd. I, S. 80–81  
u. S. 337, Abb. 236. – Renate Gold in: Ausst.  
Kat. Nürnberg 1991, Nr. 128, S. 392–392.  
– GNM Führer 2001, S. 139 m. Abb.

### Künstler und Künstlerausbildung (Raum 108)

**Kat. 178** Bildnis des Nürnberger Feld-  
hauptmanns Sebald Schirmer  
(1501–1560), S. 248–249, Abb. 211  
Georg Pencz (um 1500–1550), Nürnberg,  
1545  
Öl auf Lindenholz, monogrammiert und  
datiert, H. 123,8 cm, Br. 96 cm  
Gm 206, Leihgabe der Stadt Nürnberg  
seit 1876  
Lit.: Strieder 1993, Nr. 187. – Kathke 1997,  
S. 176. – Löcher 1997, S. 397–400. –  
Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004,  
S. 158–159. – Hauschild 2004, S. 105–114.

**Kat. 179** Selbstbildnis im Alter von 60  
Jahren, S. 246, Abb. 209  
Lorenz Strauch (1554–1630), Nürnberg,  
1614  
Öl auf Holz, signiert und datiert,  
H. 43,5 cm, Br. 52,5 cm  
Gm 429, erworben 1894, Geschenk von  
Geheimrat Dr. Jakob Heinrich von  
Hefner-Alteneck  
Lit.: Tacke 1995, Nr. 123, S. 247–248. –  
Ausst. Kat. Nürnberg 1999, Nr. 2, S. 16.

**Kat. 180** Selbstbildnis als Johannes der  
Täufer, S. 251, Abb. 214  
Johann Herz (1599–1634), Nürnberg,  
1627  
Öl auf Nadelholz, signiert und datiert,  
H. 95 cm, Br. 95 cm  
Gm 434, Leihgabe der Stadt Nürnberg  
Lit.: Klessmann: Hertz 1994, S. 138–145.  
– GNM Führer 2001, S. 124. – Tacke 2001,  
S. 195, 456–457. – Ausst. Kat. Nürnberg:  
Meisterwerk 2004, S. 117–118.



Abb. 409, Kat. 182

**Kat. 181** Selbstbildnis mit antikem Kopf, S. 247, Abb. 210  
 Johann Ulrich Mayr (um 1630–1704), Amsterdam (?), 1650  
 Öl auf Leinwand, signiert und datiert, H. 107 cm, Br. 88,5 cm  
 Gm 757, erworben 1857 von dem Kgl. Advokaten Lippert, Herzogenaarach  
 Lit.: Sumowski 1983, Bd. 3, Nr. 1476, S. 2182, Abb. 1476; Bd. 5, Nr. 2132, S. 3110. – Tacke 1995, Nr. 80, S. 172–173. – Ausst. Kat. Nürnberg: Pracht 1998, Nr. 173, S. 250–252. – Ausst. Kat. Nürnberg 1999, Nr. 12, S. 25.

**Kat. 182** Zeichner beim Antikenstudium im Park, S. 250, Abb. 409  
 Johannes Lingelbach (1622–1674), Amsterdam, 1671  
 Öl auf Leinwand, signiert und datiert, H. 99,8 cm, Br. 137 cm  
 Gm 440, erworben 1892 aus der Sammlung Heinrich Theodor Hoech von Fleischmann, Lempertz jun. und Schall, München  
 Lit.: Burger-Wegener 1976, S. 137 u. Nr. 201, S. 324. – Tacke 1995, Nr. 76, S. 159–160.

**Kat. 183** Selbstbildnis  
 Georg Desmarées (1697–1776), Nürnberg, 1725  
 Öl auf Leinwand, signiert und datiert, H. 79 cm, Br. 66,5 cm  
 Gm 1598, erworben 1957 im Münchner

Kunsthandel (J. Böhler)  
 Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg 1962, Nr. A 311, Abb. 37. – Börsch-Supan 1995, S. 3228–3229. – Ausst. Kat. Nürnberg 1999, Nr. 20, S. 34.

**Kat. 184** Epitaph des Goldschmieds Wenzel Jamnitzer (1507/08–1585), S. 250, Abb. 213  
 Wohl nach Modellen von Valentin Maler (um 1540–1603) und Hans Jamnitzer (1539–1603), Nürnberg, um 1585  
 Bronze, gegossen, H. 22,3 cm, Br. 44,2 cm  
 Gd 345, Depositum des Vereinigten Protestantischen Kirchenvermögens Nürnberg seit 1918  
 Lit.: Lessing 1907, S. 121. – Rosenberg 1920, Nr. 46. – GNM Führer 1977, Nr. 423, S. 421. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 526, S. 413–414. – Hauschke 2003, S. 133. – NGK 2007, Bd. 1, Teil 1, S. 199.



Abb. 410,  
 Kat. 185

**Kat. 185** Porträt des Goldschmieds Wenzel Jamnitzer (1507/08–1585), S. 249, Abb. 410



Abb. 411, Kat. 186

Valentin Maler (um 1540–1603), Nürnberg, 1585  
 Blei, gegossen, H. 13,2 cm, Br. 11,4 cm  
 Pl.O. 970, alter Bestand  
 Lit.: Weber 1975, Nr. 303, S. 175 u. Taf. 90. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 570, S. 435.

**Kat. 186** Bildnis des Bildhauers Georg Schweigger (1613–1690), S. 249, Abb. 411  
 Nürnberg, um 1673/80  
 Wachs, polychromiert, Seide, H. 23 cm, Br. 17 cm  
 Pl.O. 2150, erworben 1909, Geschenk von Wolfgang und Emma Nerreter, Nürnberg  
 Lit.: Josephi 1910, Nr. 709, S. 397. – Ausst. Kat. Nürnberg 1962, Nr. C 12, S. 115. – Ausst. Kat. Berlin: Deutsche Maler 1966, Nr. 32, S. 42. – Pechstein 1976, S. 102. – Maué 1997, Nr. 22, S. 83.



Abb. 412,  
 Kat. 187

**Kat. 187** Borghesischer Fechter. Akademiemodell, Abb. 412  
 Wien, um 1780  
 Birnbaumholz, H. 32,5 cm, Br. 29 cm,

T. 24 cm  
Pl.O. 2857, erworben 1948  
Lit.: Jahresbericht GNM 1948, Bd. 93,  
S. 38–40. – Ausst. Kat. München 2001,  
Nr. 32, S. 136.



Abb. 413,  
Kat. 188

**Kat. 188** Sohn des Laokoon aus der Laokoon-Gruppe. Akademiemodell, Abb. 413  
Wien, um 1780  
Birnbaumholz, H. 36 cm, Br. 20 cm,  
T. 15,5 cm  
Pl.O. 2858, erworben 1948  
Lit.: Jahresbericht GNM 1948, Bd. 93,  
S. 38–40. – Ausst. Kat. München 2001,  
Nr. 43, S. 149.

**Kat. 189** Teller mit Bildnis des Christoph  
Andreas Leitzel (um 1700–1727),  
S. 249, Abb. 212  
Nürnberg, 1720  
Fayence, unterglasurblaue Bemalung,  
Dm. 25,5 cm  
Ke 1768, erworben 1873 von Antiquar  
S. Pickert, Nürnberg  
Lit.: Essenwein 1877, Taf. 120. – GNM  
Führer 1997, S. 131. – Ausst. Kat. Nürnberg  
1999, S. 30–31.

**Kat. 190** Stickmüstertuch mit Motiven  
aus dem Modelbuch der Rosina Helena  
Fürst, S. 252, Abb. 218  
Deutsch, 1679  
Leinen, weiß, Leinwandbindung, Stickerei  
Seide, mehrere Farben, Kreuzstich,  
Holbeinstich, Stielstich, Festonstich,  
Hohlraum, H. 30,5 cm, Br. 30,5 cm  
Gew 2647, erworben 1869/1901

Lit.: Stegmann 1901, S. 39. – Wilckens  
1983, S. 48–54. – Ausst. Kat. Nürnberg:  
Pracht 1998, Nr. 82c.

**Kat. 191** Hans Rosenberger (1510–1565)  
Hans Rosenberger (?), Dresden, dat. 1551  
Silber, gegossen, Dm. 3,1 cm  
Med 9450, erworben 1975  
Lit.: Habich 1931, Bd. I, 2, Nr. 1495. –  
Anzeiger GNM 1976, S. 192. – Ausst. Kat.  
Nürnberg 1985, Nr. 625.

**Kat. 192** Johann Neudörfer (1497–1563)  
Joachim Deschler (tätig 1532–1571),  
Nürnberg, dat. 1554  
Silber, gegossen, Dm. 2,3 cm  
Med 7840, Vermächtnis Guido von  
Volckamer 1941  
Lit.: Will 1764–1767, Bd. 2, S. 401–408.  
– Imhof 1782, Nr. 8, S. 849. – Domanig  
1907, Nr. 162. – Habich 1931, Bd. I, 2,  
Nr. 1617. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985,  
Nr. 638. – Trusted 1990, Nr. 16. – Ausst.  
Kat. New York/Washington 1994, Nr. 119.

**Kat. 193** Selbstbildnis des Jacob Hofmann  
Jacob Hofmann (1512–1564), Nürnberg,  
dat. 1560  
Blei, gegossen, Dm. 6,2 cm  
Med 9127, Leihgabe der Friedrich von  
Praun'schen Familienstiftung seit 1960  
Lit.: Imhof 1782, Nr. 30, S. 791. – Habich  
1932, Bd. II, 1, Nr. 2400. – Bernhart 1936,  
Nr. 21. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985,  
Nr. 628.

**Kat. 194** Wenzel Jamnitzer (um 1507/08–  
1585)  
Jacob Hofmann (1512–1564), Nürnberg,  
dat. 1563  
Blei, gegossen, Dm. 5,5 cm  
Med 266, erworben vor 1856  
Lit.: Will 1764–1767, Bd. I, Nr. 1, S. 290.  
– Imhof 1782, Nr. 3, S. 796. – Habich 1932,  
Bd. II, 1, Nr. 2404. – Bernhart 1936, Nr. 26.  
– Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 629.

**Kat. 195** Wenzel Jamnitzer (um  
1507/08–1585), S. 249, Abb. 414  
Valentin Maler (um 1540–1603),  
Nürnberg, dat. 1571  
Blei, gegossen, einseitig, Dm. 7,9 cm  
Med 6447, erworben 1916  
Lit.: Domanig 1907, Nr. 275. – Habich  
1932, Bd. II, 2, Nr. 2442. – Bernhart 1936,



Abb. 414,  
Kat. 195

Nr. 28. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985,  
Nr. 659.

**Kat. 196** Joachim von Sandrart  
(1606–1688)  
Philipp Heinrich Müller (1654–1719),  
Nürnberg, dat. 1682  
Zinn mit Kupferstift, geprägt, Dm. 5,1 cm  
Med 10630, Legat Kommerzienrat  
Johann Christoph Stahl 1948  
Lit.: Will 1764–1767, Bd. 3, S. 266–272.  
– Imhof 1782, Nr. 4, S. 890. – Ausst. Kat.  
Nürnberg 1985, Nr. 749.

**Kat. 197** Albrecht Dürer: Vier Bücher von  
menschlicher Proportion. Nürnberg:  
Hieronymus Formschneider, 1528,  
S. 253, Abb. 219  
134 Bl., 145 Holzschnitte von Albrecht  
Dürer (1471–1528), geschlossen: H.  
33,2 cm, Br. 23,2 cm, T. 6,8 cm  
DÜRER 4° Ct 153/4, erworben 1853,  
Bibliothek Aufseß  
Lit.: Hammerschmied 1997, S. 268–327.  
– Hermann Maué in: Ausst. Kat. Nürnberg  
2002, S. 337–342 u. Nr. 121, S. 476. –  
Schoch/Mende/Scherbaum 2001–2004,  
Bd. 3, S. 319–474. – Pezza 2007, S. 16–49.  
– Thomas Eser in: Ausst. Kat. Nürnberg:  
Bücherschätze 2008, Nr. 8, S. 60–61.

**Kat. 198** Erhart Schön: Unterweisung  
der Proportion und Stellung der Bossen.  
Nürnberg: Christoff Zell, 1543, S. 253, Abb.  
415  
24 Bl., 37 Holzschnitte von Erhart Schön  
(1491–1542), geschlossen: H. 19,2 cm,  
Br. 15,1 cm, T. 0,8 cm  
8° K. 238s [Postinc.], Leihgabe von J. Halle,  
München, seit 1896  
Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg 1980, Nr. 8,  
S. 17–18. – Michael Bucher in: Ausst. Kat.  
Schweinfurt 2001, Nr. 7, S. 15–16. –  
Hollstein's German Engravings 2001,  
Bd. 50, Nr. 43, S. 237–240. – Seidenfuß  
2006, S. 146–151.



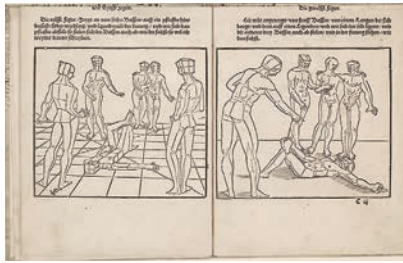


Abb. 415, Kat. 198



Abb. 416, Kat. 199



Abb. 417, Kat. 201

**Kat. 199** Abraham Bosse: Kunstbüchlein, handelt von der Radier- und Etzkunst. Erstmals durch A. Bosse in französischer Sprach beschrieben, ins Teutsche befördert durch Georg-Andream Böckler. Nürnberg: Heinrich Pillenhofer, 1652, Abb. 416

10 Bl., 155 S. mit Abb., 17 Radierungen von Abraham Bosse (1602–1676), geschlossen: H. 16,3 cm, Br. 10,8 cm, T. 1,7 cm

8° Kz BOS 86/5 [S], erworben 1921  
Lit.: Vollmar 1983, Nr. A 15–A 16, S. 137–138. – Zur französischen Ausgabe vgl. Ausst. Kat. Paris/Tours 2004, Nr. 205, S. 227–230. – Le Blanc 2004, S. 95–102. – Goldstein 2008.

**Kat. 200** Heinrich Lautensack: Des Circuels und Richtscheyts, auch der Perspektiva und Proportion der Menschen und Rosse kurtze, doch gründtliche Underweisung deß rechten Gebrauchs. Frankfurt a. M.: Sigmund Feyerabend, 1564

4, 54 Bl., 3 Falttaf., 104 Holzschnitte, und 1 Titelholzschnitt von Heinrich Lautensack (1522–1568) (?), geschlossen: H. 27,4 cm, Br. 19,5 cm, T. 1,6 cm  
4° K. 242, erworben 1853, Bibliothek Aufseß  
Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg 1980, Nr. 14, S. 22–25. – Keil 1985, S. 137–141. – Kühne 2005. – Seidenfuß 2006, S. 163–172. – Siegel 2006.

**Kat. 201** Jost Amman: Kunstbüchlin. Frankfurt a. M.: Sigmund Feyerabend, 1599, S. 252, Abb. 417  
148 Bl., 1 Titelsignet und 293 Holzschnitte von Jost Amman (1539–1591), geschlossen: H. 19,4 cm, Br. 17 cm, T. 3,5 cm

8° K. 244 d, alter Bestand  
Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg 1980, Nr. 22, S. 32–34. – Keil 1985, S. 148–149. – Dickel 1987, S. 103–108. – O'Dell 1993, passim. – New Hollstein German Engravings 2003, Jost Amman, Bd. 5, Teil 10, Nr. 285, S. 146–163.

**Kat. 202** Rosina Helena Fürst: Daß neue Modelbuch. Von schönen Nädereyen, Landengewürck, und Paterleinsarbeit. Ander theil. Nürnberg: Paul Fürst, 1666, S. 252, Abb. 217  
3 Bl., 1 Titelkupfer, 50 Kupfertafeln, geschlossen: H. 15,1 cm, Br. 19,2 cm, T. 1,3 cm

8° K. 1891<sup>da</sup>, erworben 1943, Geschenk aus Privatbesitz  
Lit.: Wilckens: Perlenarbeiten 1982, S. 58–59. – Leßmann 1991, S. 166–167, 173–176, 246–248. – Ludwig 1996, S. 24–25. – Jutta Zander-Seidel in: Ausst. Kat. Nürnberg: Pracht 1998, Nr. 81, S. 130. – Ludwig: Malerei 1998, S. 329–330.

**Kat. 203** Joachim von Sandrart: Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey- Künste, 2 Bde. Nürnberg u. a.: Jakob von Sandrart u. a., 1675–79, S. 254, Abb. 220  
Bd. 1: 5 Bl., 176 S.; Bd. 2, Buch 1: 6 Bl., 100 S., Buch 2: 91 S., Buch 3: 95 S.; Illustration der Bde. mit zahlreichen Kupferstichen, geschlossen: H. 38 cm, Br. 26 cm, T. 8,5 cm  
Gr 2° Kb 167/1 [S], erworben 1862  
Lit.: Redenbacher 1975. – Kluxen 1993. – Sandrart/Klemm 1994–1995. – Gerstl 2000. – Möseneder 2000. – Heck 2006. – Thimann 2007.

**Kat. 204** Abraham Bloemaert: Fundamenten der teecken-konst. Aerdig geinventeert. Nürnberg: Johann Christoph Weigel, o. J. [um 1680], S. 252, Abb. 216  
24 Kupfertafeln von Johann Georg Waldtreich (gest. um 1680) nach Abraham Bloemaert (1566–1651), geschlossen: H. 30,4 cm, Br. 18,5 cm, T. ca. 3 cm  
8° quer 4° St. N. 50, Leihgabe der Stadt Nürnberg seit 1875/76  
Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg 1980, Nr. 39, S. 48–51. – Dickel 1987, S. 136–138. – Zu Bloemaerts Original vgl. Bolten 1985, S. 57–67. – Roethlisberger 1993, Bd. 1, S. 34, 40, 389–418; Bd. 2, Fig. 872–T173.

**Kat. 205** »Color Olivi« (Die Erfindung der Ölmalerei) aus der Serie »Nova Reperta«, herausgegeben von Philips Galle, S. 252, Abb. 215  
Nach Jan van der Straet (1523–1605), um 1600  
Kupferstich, H. 22,2 cm, Br. 29,5 cm  
K 16655, alter Bestand  
Lit.: New Hollstein Dutch and Flemish Etchings 2008, Stradanus, Bd. 3, Nr. 336/I, S. 12. – Bleeker-Byrne 1984, S. 31. – Reznicek 1984, S. 392–393, Abb. 5. – Bernsmeier 1986, S. 134–137.

**Kat. 206** Selbstbildnis Bartholomäus Sprangers (1546–1611) mit seiner verstorbenen Frau Christina Muller (gest. 1600) Aegidius Sadeler II. (um 1570–1629) nach Bartholomäus Spranger, 1600  
Kupferstich, H. 30 cm, Br. 41 cm  
Mp 22827, Leihgabe der Paul Wolfgang Merkel'schen Familienstiftung seit 1874  
Lit.: Hollstein's Dutch and Flemish Etchings 1980, Bd. 21, Nr. 332, S. 72;

Bd. 22, Abb. S. 85. – Ausst. Kat. Wien/  
Essen 1988, Bd. I, Nr. 313, S. 420–421. –  
Raupp 1998, S. 180–184.

**Kat. 207** Der Maler in seinem Atelier  
Adriaen van Ostade (1610–1685),  
um 1667  
Radierung, H. 24,5 cm, Br. 19 cm  
K 9689, alter Bestand  
Lit.: Hollstein's Dutch and Flemish  
Etchings 1964, Bd. 15, Nr. B.32, S. 41–42.  
– Ausst. Kat. München 1982, Nr. 108,  
S. 137–141, Abb. 108.

#### Das Bildnis im 17. Jahrhundert (Raum 109)

**Kat. 208** Bartholomäus II. Viatis  
(1573–1644) auf dem Totenbett, S. 215,  
Abb. 176  
Nürnberg, 1644  
Öl auf Leinwand, datiert, H. 95,5 cm,  
Br. 205 cm  
Gm 563, erworben zwischen 1853 und 1858  
von dem Maler (vermutlich: Christoph  
Friedrich) Hanf (Hanff), Nürnberg  
Lit.: Tacke 1995, Nr. 158, S. 300–301. –  
Ausst. Kat. Nürnberg: Pracht 1998,  
Nr. 120, S. 180–183. – Ausst. Kat.  
Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 217.

**Kat. 209** Justina Katharina Kirchmayr,  
geb. Imhoff (1627–1686)  
Daniel Preisler (1627–1665), Nürnberg,  
um 1660  
Öl auf Leinwand, signiert, H. 104 cm,  
Br. 91,5 cm



Abb. 418, Kat. 210

Gm 763, erworben 1867 von Antiquar  
Neumann, Nürnberg  
Lit.: Tacke 1995, Nr. 86, S. 180–181. –  
Ausst. Kat. Nürnberg: Pracht 1998, Nr. 88,  
S. 137–139.

**Kat. 210** Bildnis einer Dame mit Blumen,  
Abb. 418  
Georg Strauch (1613–1675), Nürnberg,  
1664  
Öl auf Eichenholz, signiert und datiert,  
H. 23 cm, Br. 18 cm  
Gm 1454, erworben 1869, Geschenk von  
Hofrat Prof. Dr. med. Johann von Dietz,  
Nürnberg  
Lit.: Tacke 1995, Nr. 120, S. 244–245. –  
Gerstl 1998, S. 6–8. – Maué: Embleme  
1999, S. 43, Anm. 48.

**Kat. 211** Selbstbildnis des Künstlers im  
Kreis seiner Familie, S. 209–210, Abb. 169  
Daniel Preisler (1627–1665), Nürnberg,  
1665  
Öl auf Leinwand, signiert und datiert,  
H. 97 cm, Br. 123 cm  
Gm 923, erworben 1905 aus Stuttgarter  
Privatbesitz  
Lit.: Röttgen 1962, S. 48–49. – Tacke 1995,  
Nr. 87, S. 181–182. – Ausst. Kat. Nürnberg:  
Pracht 1998, Nr. 80, S. 128–130. – Ausst.  
Kat. Nürnberg 1999, Nr. 13, S. 26.

**Kat. 212** Ein Gelehrter, S. 217, Abb. 419  
Joachim von Sandrart d. Ä. (1606–1688),  
Augsburg, 1673  
Öl auf Leinwand, signiert und datiert,  
H. 84 cm, Br. 72 cm  
Gm 444, erworben 1898 von Kreisamt-



Abb. 419, Kat. 212

mann von Hahn, Darmstadt  
Lit.: Klemm 1986, S. 23–24. u. Nr. 139,  
S. 292. – Tacke 1995, Nr. 107, S. 220–221.

**Kat. 213** Bildnis des Conte Carlo IV.  
Borromeo (1657–1734), S. 213, Abb. 420  
Salomon Adler (1630–nach 1691),  
Mailand, um 1685  
Öl auf Leinwand, signiert, H. 118,9 cm,  
Br. 82,9 cm  
Gm 1633, Leihgabe der Bundesrepublik  
Deutschland seit 1963  
Lit.: Ewald 1964, S. 99–103. – Königer  
1964, S. 104–105. – Tacke 1995, Nr. 4,  
S. 29–31.

**Kat. 214** Bildnis des Grafen Otto Heinrich  
von Sinzendorf (1662–1713)  
Deutsch, um 1685/90  
Öl auf Kupfer, H. 32 cm, Br. 23 cm  
Gm 1390, erworben 1939 im Wiener  
Kunsthandel (A. Wengraf)  
Lit.: Tacke 1995, Nr. 209, S. 356–357. –  
Ausst. Kat. Nürnberg: Pracht 1998, Nr. 92,  
S. 142–144.

**Kat. 215** Porträtbüste des Johann  
Wilhelm von Loeffelholz (1558–1600),  
S. 207, Abb. 168  
Nürnberg, 1600  
Büste Wachs, gefärbt, Glasaugen, Unter-  
bau aus Pappe, H. 49 cm, Br. 68 cm,  
T. 15,5 cm; Holzkasten Nussbaum, Glastür,  
H. 75,5 cm, Br. 77 cm, T. 27 cm  
Pl.O. 797, Depositum der Freiherren von  
Loeffelholz seit 1861. Restauriert mit



Abb. 420, Kat. 213

Unterstützung der Ernst von Siemens Kunststiftung, München, 2008  
 Lit.: Anzeiger GNM 1861, Sp. 441. – Bösch 1890, Nr. 1019, S. 72. – Josephi 1910, Nr. 692, S. 390. – Schulz 1924, S. 190. – Kammel/Lorenz 2008, S. 82–93.

**Kat. 216** Die Septemviren des Nürnberger Rates von 1611 bis 1612  
 Georg Holdermann (1585–1629), Nürnberg, um 1612  
 Wachs, polychromiert, auf Schieferplatte, Draht, Glassteinchen, H. 47,5 cm, Br. 31 cm  
 Pl.O. 2211, erworben 1913  
 Lit.: Diemer 1979, S. 130–132. – Pyke 1973, S. 70. – Ausst. Kat. Nürnberg: Rathaus 1979, S. 300. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 530, S. 416–417. – Maué 1997, Nr. 3, S. 37–41.

**Kat. 217** Die Septemviren des Nürnberger Rates von 1625 bis 1627, S. 217, Abb. 165  
 Georg Holdermann (1585–1629), Nürnberg, 1625  
 Wachs, polychromiert, auf Zinnplatte, Silberfolie, Glas, Messingdraht, H. 43,5 cm, Br. 35 cm  
 Pl.O. 2838, erworben aus der Sammlung Guido von Volckamer, Nürnberg, 1944  
 Lit.: Bezold 1913, S. 3–4. – Diemer 1979, S. 123–128. – Krueger 1984, S. 40. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 531, S. 418–419. – Maué 1997, Nr. 7, S. 47–51. – Irmscher 1997.

**Kat. 218** Bildnis des Ehepaars Anna (gest. 1669) und Friedrich Hildebrand (geb. 1589), S. 210, Abb. 421  
 Heinrich Kramer (gest. 1632), Nürnberg, um 1623  
 Wachs, polychromiert, auf geschwärzter Glasplatte, H. 12 cm, Br. 17,5 cm  
 Pl.O. 777, erworben 1863 aus der Forster'schen Sammlung, Nürnberg  
 Lit.: Bösch 1890, Nr. 1025, S. 73. – Josephi 1910, Nr. 701, S. 393. – Diemer 1979, Nr. 16, S. 135. – Angeletti 1980, Abb. 42. – Maué 1997, Nr. 8, S. 51–53 mit Abb.

**Kat. 219** Bildnis des Georg Volckamer von Kirchsittenbach (1560–1633)  
 Nürnberger Wachsbossierer, um 1630  
 Wachs, polychromiert, Vorhang Seide, Fenster Marienglas und Papier, H. 20 cm, Br. 15 cm  
 Pl.O. 781, erworben 1859



Abb. 421, Kat. 218

Lit.: Bezold 1913, S. 5. – Ausst. Kat. Nürnberg 1952, Nr. J 87, S. 59. – Ausst. Kat. Nürnberg 1962, Nr. C 10, S. 115. – Diemer 1979, S. 129. – Maué 1997, Nr. 9, S. 53–55.



Abb. 422, Kat. 220

**Kat. 220** Phoenix, S. 215, Abb. 422  
 München, um 1650  
 Bronze, Hohlguss, Flügel und Brandherd angesetzt, H. 57 cm, Br. 54 cm, T. 40 cm  
 Pl.O. 2228, erworben 1915  
 Lit.: Anzeiger GNM 1915, S. 30, Abb. 7. – Jahresbericht GNM 1915, Bd. 62, S. 4. – Ausst. Kat. Nürnberg: Pracht 1998, Nr. 1, S. 14–16.

**Kat. 221** Anatomisches Modell einer schwangeren Frau, S. 378, Abb. 423  
 Stephan Zick (1639–1715), Nürnberg, um 1700  
 Elfenbein, Holz, Seide, Brokat, L. 24 cm, Br. 3 cm, H. 5,5 cm  
 Pl.O. 3296, alter Bestand  
 Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg: Pracht 1998, Nr. 154, S. 227–228.



Abb. 423, Kat. 221

**Kat. 222** Balthasar Stockhammer (1527–1603)  
 Johann Philipp von der Pütt (um 1570–1619), Nürnberg, 1603  
 Farbige Wachsmo-  
 dell, Büste: H. 4,6 cm, Br. 3,5 cm; Glasplatte: H. 9,2 cm, Br. 6,8 cm  
 Med 14781, erworben 2007  
 Lit.: Imhof 1782, Nr. 69, S. 928. – Habich 1932, Bd. II, 1, Nr. 2755. – Hermann Maué in: Anzeiger GNM 2008, S. 245–246.

**Kat. 223** Maria Gammersfelder, geb. Harsdörffer (1572–1619)  
 Johann Philipp von der Pütt (um 1570–1619), Nürnberg, 1604  
 Farbige Wachsmo-  
 dell, Büste: H. 3,5 cm, Br. 3,5 cm; Glasplatte: H. 6,1 cm, Br. 5,6 cm  
 Med 14782, erworben 2007  
 Lit.: Will 1764–1767, Bd. 4, S. 259–266.



– Imhof, 1782, Nr. 5, S. 755. – Habich 1932, Bd. II, 1, Nr. 2733. – Hermann Maué in: Anzeiger GNM 2008, S. 245–246.

**Kat. 224** Jobst Friedrich Tetzl (1556–1612) und Tetzl-Wappen, S. 211, Abb. 424, 425  
Georg Holdermann (1585–1629), Nürnberg, dat. 1611  
Farbiges Wachs auf Glas, Holzkapsel, Dm. 8,2 cm



Abb. 424, Kat. 224



Abb. 425, Kat. 224

Pl.O. 745, Pl.O. 746, erworben vor 1890  
Lit.: Habich 1932, Bd. II, 1, Nr. 2756. – Diemer 1979, S. 132, Abb. 14. – Ausst. Kat. Nürnberg 1962, Nr. C 6. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 716. – Maué 1997, Nr. 4.

**Kat. 225** Jobst Friedrich Tetzl (1556–1612), S. 211, Abb. 426  
Georg Holdermann (1585–1629), Nürnberg, 1611  
Silber, gegossen, einseitig, Dm. 4,3 cm  
Med 11659, Vermächtnis Guido von Volckamer 1941  
Lit.: Imhof 1782, Nr. 21, S. 681. – Habich 1932, Bd. II, 1, Nr. 2756. – Diemer 1979,



Abb. 426, Kat. 225

S. 132. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 717.

**Kat. 226** Bartholomäus Viatis (1538–1624)  
Georg Holdermann (1585–1629), Nürnberg, dat. 1613  
Silber, gegossen, vergoldet, Dm. 3,8 cm  
Med 3177, erworben um 1890  
Lit.: Imhof 1782, Nr. 3, S. 575. – Habich 1932, Bd. II, 1, Nr. 2815. – Ausst. Kat. Nürnberg 1962, Nr. D 2. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 718.

**Kat. 227** Georg Volckamer (1560–1633), Abb. 427  
Georg Holdermann (1585–1629), Nürnberg, 1628  
Silber, gegossen, vergoldet, Dm. 4,1 cm  
Med 10822, Legat Kommerzienrat Johann Christoph Stahl 1948  
Lit.: Imhof 1782, Nr. 16, S. 528. – Habich 1932, Bd. II, 1, Nr. 2795. – Ausst. Kat. Nürnberg 1962, Nr. D 5. – Diemer 1979, S. 121–124. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 719.

**Kat. 228** Georg Volckamer (1560–1633) Nürnberg, dat. 1624  
Silber, gegossen, zweiteilig, vergoldet, H. 4,4 cm, Br. 3,8 cm  
Med H 1871, Leihgabe der Stadt Nürnberg, Slg. Hertel, seit 1968  
Lit.: Habich 1932, Bd. II, 1, Nr. 2818. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 729.

**Kat. 229** Georg Volckamer (1560–1633) Nürnberg, dat. 1624  
Bronzeplatte, graviert, auf Eisenstempel aufgelötet, H. 4,4 cm, Br. 3,7 cm  
SiSt 1948, alter Bestand  
Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 729.



Abb. 427, Kat. 227

**Kat. 230** Johann Sigmund Fürer (1583–1642)  
Nürnberg, dat. 1633  
Silber, gegossen, vergoldet, H. 5,1 cm, Br. 3,1 cm  
Med K 380, Leihgabe der Stadt Nürnberg, Slg. Kress, seit 1867  
Lit.: Will 1764–1767, Bd. 2, Nr. 10, S. 103. – Imhof 1782, Nr. 17, S. 327.

**Kat. 231** Sigmund Gabriel Holzschuher (1575–1642)  
Christoph III. Ritter (1610–1676), Nürnberg, dat. 1642  
Silber, gegossen, Dm. 4,9 cm  
Med 10602, Legat Kommerzienrat Johann Christoph Stahl 1948  
Lit.: Will 1764–1767, Bd. 2, S. 305–312. – Imhof 1782, Nr. 14, S. 394. – Pechstein 1982, S. 27, Abb. 12. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 733a.



Abb. 428, Kat. 232

**Kat. 232** Christoph IV. Fürer (1578–1653), Abb. 428  
Christoph III. Ritter (1610–1676), Nürnberg, dat. 1645  
Silber, gegossen, zweiteilig, H. 4,6 cm, Br. 3,8 cm  
Med K 378, Leihgabe der Stadt Nürnberg, Slg. Kress, seit 1867  
Lit.: Will 1764–1767, Bd. 2, Nr. 7, S. 103. – Imhof 1782, Nr. 12, S. 325. – Ausst. Kat.

Nürnberg 1962, Nr. D 21. – Pechstein 1982, S. 27, Abb. II. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 734.

**Kat. 233** Paul Albrecht Rieter (1634–1704) Georg II. Hautsch (1664–vor 1745), Nürnberg, dat. 1693 Silber, geprägt, H. 4,4 cm, Br. 3,8 cm Med 10613, Legat Kommerzienrat Johann Christoph Stahl 1948 Lit.: Will 1764–1767, Bd. 3, S. 369–376. – Imhof 1782, Nr. II, S. 653. – Ausst. Kat. Nürnberg 1962, Nr. D 43. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 751.

#### Vielfalt der Formen (Raum 110)

**Kat. 234** Marienaltar aus dem Münchner Jesuitenkolleg, S. 131, 298–299, Abb. 261 Christoph Schwarz (um 1548–1592), München, 1580/81 Malerei auf Fichtenholz Gm 900: H. 197,6 cm, Br. 152,8 cm Gm 901: H. 181,8 cm, Br. 64,2 cm Gm 902: H. 183,1 cm, Br. 64,4 cm Gm 900–Gm 902, Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen seit 1911 Lit.: Löcher 1997, S. 465–469. – Strecker 1998, S. 299–301, 306. – Chipps Smith 2010.

**Kat. 235** Flügelaltar in Herzform (Colditzer Altar), S. 297, Abb. 260 Lucas Cranach d. J. (1515–1586), Wittenberg, 1584 Malerei auf Lindenholz, monogrammiert und datiert, Mitteltafel: H. 155 cm, Br. 145 cm, Flügel jeweils: H. 155 cm, Br. 62,5 cm Gm 1116, erworben 1925 aus Privatbesitz Lit.: Löcher 1997, S. 166–172. – Poscharsky 1998, S. 21–39. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 88–90.

**Kat. 236** Die Heimsuchung Mariae mit einer modisch gekleideten Venezianerin, S. 299–300, Abb. 262 Hans Rottenhammer (1564/65–1625), Venedig, 1596 Öl auf Leinwand, signiert und datiert, H. 73,3 cm, Br. 86,4 cm Gm 1594, erworben 1956 im Münchner Kunsthandel (H. Fetscherin) mit Mitteln

des Fördererkreises des Germanischen Nationalmuseums Lit.: Schlichtenmaier 1988, S. 38, 110 u. Nr. G I 21, S. 219–220. – Tacke 1995, Nr. 102, S. 208–210. – Ausst. Kat. Venedig 1999, Nr. 210, S. 658–659. – Tacke 2007, S. 66–72. – Ausst. Kat. Lemgo/Prag 2008, S. 17 u. Nr. 23, S. 116–117.

**Kat. 237** Totenschild des Christoph Kress von Kressenstein (1484–1535), S. 303, Abb. 264 Nürnberg, um 1540 Silber, Öl auf Holz, H. 72 cm, Br. 46 cm KG 1091, alter Bestand Lit.: Unveröffentlicht.

**Kat. 238** Totenschild des Berthold IV. Holzschuher (gest. 1371), S. 303, Abb. 267 Nürnberg, 2. Hälfte 16. Jh. Gold, Silber, Öl und Tempera auf Holz, H. 74 cm, Br. 46 cm KG 77, erworben vor 1871 Lit.: Kat. Nürnberg 1871, Nr. 77, S. 8.

**Kat. 239** Totenschild des Paulus Grundherr (gest. 1469), S. 303, Abb. 266 Nürnberg, 2. Hälfte 16. Jh. Gold, Silber, Öl auf Holz, H. 73,3 cm, Br. 44,4 cm KG 84, Depositum der Familie Grundherr seit 1871 Lit.: Kat. Nürnberg 1871, Nr. 91, S. 8.

**Kat. 240** Totenschild des Peter I. Harsdörffer (gest. 1463), S. 303, Abb. 268 Nürnberg, 2. Hälfte 16. Jh. Öl auf Holz, H. 75,5 cm, Br. 45,3 cm KG 1067, alter Bestand Lit.: Unveröffentlicht.

**Kat. 241** Totenschild des Wolfgang Harsdörffer (1502–1557), S. 303, Abb. 269 Nürnberg, um 1557 Öl auf Holz, H. 72 cm, Br. 45,5 cm KG 1073, erworben vor 1900 Lit.: Unveröffentlicht.

**Kat. 242** Totenschild des Johann Hieronymus Kress (1580–1607), S. 303, Abb. 265 Nürnberg, um 1607/10 Öl auf Holz, H. 72 cm, Br. 45 cm KG 980, alter Bestand Lit.: Unveröffentlicht.

**Kat. 243** Gussmodell der Grabfigur des Nikolaus Herbut-Odnowski (gest. 1555) im Dom zu Lemberg, S. 300–301, Abb. 263 Werkstatt Pankraz Labenwolf (1492–1563), Nürnberg, 1550/51 Lindenholz, farbig gefasst, H. 65 cm, L. 213 cm, T. 15,5 cm Pl.O. 3196, erworben 1995 Lit.: Timann 1996. – Anzeiger GNM 1996, S. 201–202. – Kammel 1997, S. 12–13. – Kammel: Holzmodell 1999, S. 39. – Ausst. Kat. Warschau 2000, Nr. IV 9, S. 181. – Hauschke 2006, Anm 58, S. 51.



Abb. 429, Kat. 244

**Kat. 244** Ornamentale Reliefs vom Neuen Haus des Wismarer Fürstenhofs, S. 304–305, Abb. 270 (A 1418–1420), Abb. 429 (A 1437–1439) Statius von Düren (um 1520–vor 1570), Lübeck, 1553/55 Terrakotta, A 1417: H. 43,5 cm, Br. 33,5 cm, T. 21,5 cm A 1418: H. 44 cm, Br. 34,5 cm, T. 17,6 cm A 1419: H. 43,5 cm, Br. 33,5 cm, T. 18,5 cm A 1420: H. 44 cm, Br. 34 cm, T. 16 cm A 1437: H. 49 cm, Br. 36 cm, T. 12,5 cm A 1438: H. 39 cm, Br. 36 cm, T. 10,5 cm A 1439: H. 22 cm, Br. 35,5 cm, T. 9 cm A 1417–A 1420, A 1437–A 1439, erworben 1879, Geschenk des Großherzogs Friedrich Franz II. von Mecklenburg-Schwerin Lit.: Anzeiger GNM 1879, S. 146. – Sarre: Beiträge 1890, S. 27. – Sarre: Fürstenhof 1890, S. 16, 19.

**Kat. 245** Teil einer Vertäfelung aus dem Haus der Kölner Fassbinderzunft, S. 305–307, Abb. 272 Köln, um 1600 Eichenholz, H. 207 cm, Br. 110 cm, T. 6,5–7 cm A 3377, alter Bestand Lit.: Vogts 1966, S. 289. – Ausst. Kat. Brühl 2000, Nr. VIII.6, S. 44. – Großmann 2001. – GNM Führer 2001, S. 130.

**Kat. 246** Teil einer Vertäfelung aus dem Haus der Kölner Fassbinderzunft, S. 305–307, Abb. 272  
Köln, um 1600  
Eichenholz, H. 207 cm, Br. 110 cm, T. 6,6–7,8 cm  
A 3378, alter Bestand  
Lit.: Vogts 1966, S. 289. – Ausst. Kat. Brühl 2000, Nr. VIII.6, S. 44. – Großmann 2001. – GNM Führer 2001, S. 130.

**Kat. 247** Rosenkranzretabel, S. 131–132, 307–308, Abb. 273  
Werkstatt Giandomenico (1622–1698) und Cristoforo Bezzi (1620–1695), Cusiano (Welschtirol), um 1650/60  
Nadel- und Laubhölzer, originale farbige Fassung, Giebel: H. 89 cm, Br. 250 cm, T. 49,5 cm; Mittelteil: H. 269 cm, Br. 202 cm, T. 20,7 cm; Predella: H. 62 cm, Br. 213 cm, T. 44,5 cm  
Pl.O. 644, erworben 1892. Restauriert mit Unterstützung der Ernst von Siemens Kunststiftung, München, 2006–2008  
Lit.: Anzeiger GNM 1892, S. 95. – Jahresbericht GNM 1892, Bd. 39, o. S. [4]. – Josephi 1910, Nr. 548, S. 328–330. – Kammel/Taube: Renaissanceretabel 2008.

**Kat. 248** Bildteppich mit Besuch der Königin von Saba bei König Salomo und Urteil des Salomo, S. 305, Abb. 271  
Wismar, um 1555/60  
Wirkerei, Kette Wolle, ungefärbt, Schuss Wolle, Seide, mehrere Farben, Kettichte 6 F/cm, H. 315 cm, Br. 235 cm  
Gew 4157, erworben 1968 im Kunsthandel  
Lit.: Göbel 1934, S. 130, Abb. 104. – Heinz 1963, S. 304. – Wilckens 1969, S. 223–225. – Führer GNM 1994, S. 365. – Wilckens 1997, S. 78, 79.

### Der frühe Manierismus und die Macht der Schönheit (Raum 111)

**Kat. 249** Die Marter des hl. Sebastian mit hll. Stephanus, Christophorus, Apollonia und Dorothea, S. 54, 78, Abb. 21  
Hans Baldung Grien (1484/85–1545), Nürnberg und Halle (Saale), 1507  
Malerei auf Lindenholz, monogrammiert und datiert, Mitteltafel: H. 121,4 cm, Br. 78,7 cm; Flügel jeweils: H. 121,4 cm, Br. 32 cm

Gm 1079, Leihgabe der Stadt Nürnberg seit 1877  
Lit.: Osten 1983, Nr. 6, S. 49–53, Taf. 12–19. – Löcher 1997, S. 43–49. – Nickel 1999, S. 31–34. – Löcher 2000, S. 104. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 100–102. – Mock 2006, Abb. 2. – Mock 2007, S. 232–234, 241–251.



Abb. 430, Kat. 250

**Kat. 250** Ruhe auf der Flucht der Hl. Familie nach Ägypten, Abb. 430  
Hans Baldung Grien (1484/85–1545), Freiburg, um 1515  
Malerei auf Lindenholz, H. 48,6 cm, Br. 38,8 cm  
Gm 344, Leihgabe der Stadt Nürnberg seit 1877  
Lit.: Osten 1983, Nr. 15, S. 21. – Löcher 1997, S. 49–51. – Löcher 2000, S. 116. – Ausst. Kat. Nürnberg: Spiegel der Seligkeit 2000, Nr. 77, S. 251. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 67–68.

**Kat. 251** Maria mit dem Christuskind im Gemach  
Hans Baldung Grien (1484/85–1545), Freiburg, 1516  
Malerei auf Lindenholz, monogrammiert, H. 48,1 cm, Br. 36,8 cm  
Gm 903, erworben 1910 im Münchner Kunsthandel (A. S. Drey)  
Lit.: Osten 1983, Nr. 37, S. 24, Taf. 100. – Löcher 1997, S. 51–52. – Ausst. Kat. Nürnberg: Spiegel der Seligkeit 2000, Nr. 76, S. 249–251. – Ausst. Kat. Freiburg 2001, S. 23. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 215.

**Kat. 252** Judith mit dem Haupt des Holofernes, S. 54–55, 97, Abb. 23  
Hans Baldung Grien (1484/85–1545), Straßburg, 1525  
Malerei auf Lindenholz, monogrammiert und datiert, H. 208,5 cm, Br. 74 cm  
Gm 1093, erworben 1923 im Pariser Kunsthandel (Kleinberger)  
Lit.: Osten 1983, Nr. 56, S. 26–27. – Löcher 1997, S. 53–55. – Schoen 2001, S. 185–189. – Noll 2004, S. 354. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 146–148.

**Kat. 253** Bildnis eines 29-jährigen Mannes  
Hans Baldung Grien (1484/85–1545), Straßburg, 1526  
Malerei auf Lindenholz, monogrammiert und datiert, H. 67,4 cm, Br. 52,8 cm  
Gm 1086, erworben 1924 im Münchner Kunsthandel  
Lit.: Osten 1983, Nr. 60, S. 27, Taf. 132. – Löcher 1997, S. 55–57. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 217.

**Kat. 254** Maria mit Kind und Edelsteinen, Abb. 431  
Hans Baldung Grien (1484/85–1545), Straßburg, 1530  
Malerei auf Lindenholz, monogrammiert und datiert, H. 99 cm, Br. 68 cm



Abb. 431, Kat. 254

Gm 1000, erworben 1912  
Lit.: Osten 1983, Nr. 68, S. 27–28. – Löcher 1997, S. 57–60. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 218. – Weber am Bach 2006, S. 16–17, 49, 152, Taf. IV.

**Kat. 255** Maria mit Kind und Papageien, S. 55, Abb. 24  
Hans Baldung Grien (1484/85–1545), Straßburg, 1533



Malerei auf Lindenholz, signiert und datiert, H. 91,5 cm, Br. 63,3 cm  
Gm 1170, erworben 1925 im Wiener Kunsthandel (Galerie St. Lukas)  
Lit.: Osten 1983, Nr. 63, S. 180–183. – Löcher 1997, S. 60–61. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 154–156. – Weber am Bach 2006, S. 113–138, Taf. V.



Abb. 432, Kat. 256

**Kat. 256** Zwei Tafeln eines Marienaltars: Tempelgang und Vermählung Marias, S. 57, Abb. 432 (Gm 339)  
Hans Fries (um 1460–nach 1523), Bern oder Fribourg, 1512  
Malerei auf Tannenholz, datiert und monogrammiert, Gm 338: H. 106,5 cm, Br. 63,4 cm; Gm 339: H. 107 cm, Br. 56 cm  
Gm 338, Gm 339, Leihgabe des Wittelsbacher Ausgleichsfonds/Bayerische Staatsgemäldesammlungen seit 1882  
Lit.: Löcher 1997, S. 234–238. – Ausst. Kat. Fribourg 2001, Nr. 13d, 13e.

**Kat. 257** Bildnis eines modisch gekleideten jungen Mannes Oberrhein (Basel?), um 1518/19  
Malerei auf Eichenholz, H. 39,1 cm, Br. 32,2 cm  
Gm 1115, erworben 1925 im Pariser Kunsthandel  
Lit.: Löcher 1997, S. 388–389.

**Kat. 258** Bildnis des Luzerner Humanisten Johannes Zimmermann (Xylotectus) (1490–1526), S. 57, Abb. 433  
Meister aus dem Kreis um Hans Holbein d. J., wohl Basel, 1520  
Malerei auf Fichtenholz, datiert, H. 57,2 cm, Br. 43,1 cm  
Gm 1195, erworben 1929 im Münchner



Abb. 433, Kat. 258

Kunsthandel (J. Böhler)  
Lit.: Rowlands 1985, Nr. R 8, S. 229. – Löcher 1997, S. 271–274. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 210–211.

**Kat. 259** Damenbildnis, früher Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, Abb. 434  
Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553), Wittenberg, um 1530  
Malerei auf Lindenholz, H. 58,6 cm, Br. 59,8 cm



Abb. 434, Kat. 259

Gm 217, Leihgabe des Wittelsbacher Ausgleichsfonds/Bayerische Staatsgemäldesammlungen seit 1882

Lit.: Friedländer/Rosenberg 1979, Nr. 303. – Löcher 1997, S. 144–145. – Löcher 2000, S. 108. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 47–49.

**Kat. 260** Das ungleiche Paar, S. 95–96, Abb. 62  
Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553), Wittenberg, um 1530  
Malerei auf Lindenholz, H. 86,7 cm, Br. 58,5 cm  
Gm 218, Leihgabe des Wittelsbacher Ausgleichsfonds/Bayerische Staatsgemäldesammlungen seit 1882  
Lit.: Friedländer/Rosenberg 1979, Nr. 285. – Löcher 1997, S. 140–142. – Heydenreich 2007, S. 288, 300–301.

**Kat. 261** Die Fabel vom Mund der Wahrheit, S. 96, Abb. 63  
Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553) und Werkstatt, Wittenberg, 1534  
Malerei auf Buchenholz, monogrammiert und datiert, H. 75,5 cm, Br. 117,4 cm  
Gm 1108, Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen seit 1920  
Lit.: Ausst. Kat. Basel 1974/1976, Bd. 2, Nr. 480. – Friedländer/Rosenberg 1979, Nr. 278. – Löcher 1997, S. 151–153.

**Kat. 262** Venus mit Amor als Honigdieb, S. 54, 96, Abb. 64  
Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553), Wittenberg, um 1537  
Malerei auf Lindenholz, monogrammiert, H. 50,1 cm, Br. 34,4 cm  
Gm 213, erworben 1886, Geschenk von Eugen Felix, Leipzig  
Lit.: Löcher 1997, S. 154–155. – Löcher 2000, S. 108. – Hinz 2001, S. 32–49. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 69–71.

**Kat. 263** Venus mit Amor als Honigdieb vor schwarzem Grund, S. 96, Abb. 22  
Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553), Wittenberg, nach 1537  
Malerei auf Lindenholz, monogrammiert, H. 175,4 cm, Br. 66,3 cm  
Gm 1097, Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen seit 1920  
Lit.: Friedländer/Rosenberg 1979, Nr. 398 b. – Löcher 1997, S. 156–157. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 217. – Sauerländer 2008, Bd. 2, Nr. 2800, S. 827–828.

**Kat. 264** Weibliches Aktbildnis, S. 58, Abb. 26  
Bartholomäus Bruyn d. Ä. (1493–1555), Köln, um 1535  
Malerei auf Eichenholz, H. 71 cm, Br. 53,8 cm  
Gm 47, erworben vor 1882  
Lit.: Westhoff–Krummacher 1965, S. 26–27 u. Nr. 114, S. 44–45. – Löcher 1997, S. 98–100. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 217. – Trauth 2006, S. 129–136, Abb. 1.

**Kat. 265** Haupt Johannes des Täufers, Abb. 435  
Mittelfranken, um 1500



Abb. 435, Kat. 265

Lindenholz, farbig gefasst, H. 20,5 cm, Br. 18,5 cm, T. 26,2 cm  
Pl.O. 2985, erworben 1964  
Lit.: Anzeiger GNM 1964, S. 166.

**Kat. 266** Haupt Johannes des Täufers  
Oberpfalz, um 1500  
Lindenholz, farbig gefasst, H. 23,5 cm, Br. 18,4 cm, T. 26,7 cm  
Pl.O. 2994, Vermächtnis Dr. Adolf Krazer, Straubing, 1964  
Lit.: Anzeiger GNM 1966, S. 186.

**Kat. 267** Flucht der Hl. Familie nach Ägypten, S. 71, Abb. 38  
Oberrhein, um 1510/20  
Lindenholz, ehemals farbig gefasst, abgelaut, H. 66,5 cm, Br. 59 cm  
Pl.O. 156, erworben 1902  
Lit.: Anzeiger GNM 1902, S. VI. – Josephi 1910, Nr. 450, S. 267–268. – Schulz 1924, S. 177. – Dehio 1961, S. 141. – Ausst. Kat. Aachen 1958, Nr. 136, S. 75. – Gorissen 1969, Nr. 324, S. 148–150.

**Kat. 268** Johannes der Evangelist, S. 73, Abb. 39  
Meister HL (um 1480–um 1533), Oberrhein, wohl Freiburg, um 1520/25  
Lindenholz, monochrom getönt, H. 150 cm, Br. 40 cm, T. 30 cm  
Pl.O. 2205, erworben 1913  
Lit.: Schindler 1981, S. 52–56, Abb. 44. – Wagner 1993, S. 51–53. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 152–154. – Kahsnitz 2005, S. 425 u. Abb. 168. – Ausst. Kat. Karlsruhe 2007, Nr. 36, S. 188.

**Kat. 269** Johannes der Täufer, S. 73, Abb. 39  
Meister HL (um 1480–um 1533), Oberrhein, wohl Freiburg, um 1520/25  
Lindenholz, monochrom getönt, H. 150 cm, Br. 48 cm, T. 30 cm  
Pl.O. 2206, erworben 1913  
Lit.: Pinder 1929, S. 477–478. – Sommer 1936, S. 261. – Schindler 1981, S. 52–56. – Ausst. Kat. Karlsruhe/Heidelberg 1986, Nr. I.1, S. 532. – Wagner 1993, S. 51–53 u. Abb. 21 a–c. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 152–154.

**Kat. 270** Salomons Götzendienst, S. 70, Abb. 436  
Hans Thoman (nachgewiesen 1502–1525), Memmingen, um 1525/30  
Lindenholz, ungefasst, H. 37 cm, Br. 35,5 cm  
Pl.O. 680, Depositum der Stadt Nürnberg seit 1875



Abb. 436, Kat. 270

Lit.: Mader 1906/07, S. 158. – Josephi 1910, Nr. 382, S. 227–228. – Böhlting 1937, S. 151. – Schädler 1964, S. 144. – Ausst. Kat. Tokio 1984, Nr. 48, S. 27.

**Kat. 271** Weiberlisten-Tisch, S. 90–93, Abb. 57  
Deutsch, um 1500; Untergestell: um 1850  
Platte Solnhofener Kalkstein, geätzt, Eiche, Tischplatte: H. 4 cm, Br. 108 cm, T. 116 cm; Tisch: H. 79 cm, Br. 130 cm, T. 122,5 cm  
HG 22, aus der Sammlung Hans von Aufseß, Nürnberg  
Lit.: Anzeiger GNM 1855, Sp. 281. – Kreisel/Himmelheber 1981/1983, Bd. 1, S. 57–58 u. Abb. 136.

#### Meister und Werke der »Donauschule« (Raum 112)

**Kat. 272** Bildnis eines Juristen, vermutlich Johann Stephan Reuss (gest. 1514), Rektor der Wiener Universität, S. 53, Abb. 20  
Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553), Wien, 1503  
Malerei auf Fichtenholz, datiert und monogrammiert, H. 54,1 cm, Br. 39 cm  
Gm 207, erworben 1889 aus der Sulkowski'schen Sammlung, Wien  
Lit.: Löcher 1997, S. 123–126. – Heiser 2002, S. 30–32, 123–136. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 124–125. – Ausst. Kat. Frankfurt/London 2007, Nr. 9. – Heydenreich 2007, S. 189, 196, 213–214.

**Kat. 273** Bildnis des Kurfürsten Friedrich III. des Weisen von Sachsen (1463–1525), Abb. 437



Abb. 437, Kat. 273





Abb. 438, Kat. 277

Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553),  
Wittenberg, 1507/08  
Malerei auf Lindenholz, H. 111,5 cm,  
Br. 88,3 cm  
Gm 223, Leihgabe der Stadt Nürnberg  
seit 1882  
Lit.: Löcher 1997, S. 126–128. – Weilandt:  
Fürst 2007, S. 43–74. – Koepplin 2007, S. 309.

**Kat. 274** Martyrium des hl. Leodegar von  
Autun  
Donauschule, um 1515  
Malerei auf Fichtenholz, H. 169,7 cm,  
Br. 107,7 cm  
Gm 1181, Leihgabe der Bayerischen Staats-  
gemäldesammlungen seit 1936  
Lit.: Löcher 1997, S. 190–192.

**Kat. 275** Johannes der Täufer und Apostel  
Jakobus d. Ä., Hl. Valentin und Hiob  
Meister der Crispinuslegende  
(tätig 1510–1525), Thüringen, um 1515  
Malerei auf Tannenholz  
Gm 1226: H. 93,4 cm, Br. 40,7 cm  
Gm 1229: H. 93,3 cm, Br. 40,6 cm  
Gm 1227: H. 93,3 cm, Br. 40,8 cm  
Gm 1228: H. 93,6 cm, Br. 41 cm  
Gm 1226–Gm 1229, erworben 1930 aus  
Münchener Privatbesitz  
Lit.: Lübbeke 1984, S. 14–17, 42–43,  
Abb. 4–5. – Löcher 1997, S. 174–177.

**Kat. 276** Der Sieg Karls des Großen über  
die Awaren bei Regensburg, S. 51, Abb. 19  
Albrecht Altdorfer (um 1480–1538),  
Regensburg, 1518



Abb. 439, Kat. 277

Malerei auf Lindenholz, datiert, H. 110,5 cm,  
Br. 122 cm  
Gm 1682, erworben 1971  
Lit.: Winzinger 1975, Nr. 100. – Löcher  
1997, S. 27–30. – Strieder 2003, S. 187.  
– Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk  
2004, S. 212–214. – Hess: Altdorfer 2005,  
S. 77–96. – Ausst. Kat. Regensburg 2005,  
Nr. 11, S. 142–144. – Hess/Mack 2007,  
S. 122–129.

**Kat. 277** Drei Tafeln mit Szenen aus der  
Florianslegende: Gefangennahme,  
Vorführung, Bergung der Leiche, S. 51, 53,  
Abb. 13 (Gm 315), Abb. 438, 439 (Gm 313,  
314)  
Albrecht Altdorfer (um 1480–1538),  
Regensburg, um 1520  
Malerei auf Lindenholz, monogrammiert  
Gm 314: H. 78,3 cm, Br. 65,2 cm  
Gm 313: H. 78,3 cm, Br. 66,3 cm  
Gm 315: H. 81,3 cm, Br. 65,7 cm  
Gm 313–Gm 315, Leihgabe der Bayeri-  
schen Staatsgemäldesammlungen seit  
1882. Restauriert mit Mitteln der Ernst  
von Siemens Kunststiftung, München,  
2008–2009  
Lit.: Winzinger 1975, Nr. 30–36. – Löcher  
1997, S. 19–24. – Strieder 2003,  
S. 177–187. – Buchmayr 2004, S. 28–33.  
– Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk  
2004, S. 68, 215. – Ausst. Kat. Illegio 2004,  
S. 56–65. – Hess/Mack 2007, S. 122–129.  
– Daniel Hess u. Bruno Heimberg in:  
Ausst. Kat. Nürnberg: Enthüllungen 2008,  
S. 41–49.

**Kat. 278** Kalvarienberg, Abb. 440  
Albrecht Altdorfer (um 1480–1538),  
Regensburg, 1526  
Malerei auf Lindenholz, datiert und  
monogrammiert, H. 41,1 cm, Br. 33,3 cm  
Gm 312, Leihgabe des Wittelsbacher  
Ausgleichsfonds/Bayerische Staats-  
gemäldesammlungen seit 1882  
Lit.: Winzinger 1975, Nr. 48. – Löcher  
1997, S. 24–27. – Silver 1999, S. 203–204.  
– Olson 2000, S. 600. – Ausst. Kat. Nürn-  
berg: Meisterwerk 2004, S. 125. – Bushart  
2004, S. 246–260. – Noll 2004,  
S. 212–222. – Noll 2009, S. 336–341.

**Kat. 279** Flügelbilder eines Eligius-Altars  
mit Szenen aus der Legende des hl. Eligius  
Monogrammist I, Regensburg, 1520  
Malerei auf Lindenholz, monogrammiert,  
jeweils: H. 71,4–71,8 cm, Br. 52,5–53,4 cm  
Gm 317–Gm 319, Gm 321–Gm 323,  
erworben 1907 im Münchener Kunsthandel  
(Auktion Helbing)  
Lit.: Angerer 1995, Nr. 13,6, S. 96–97. –  
Löcher 1997, S. 412–418.

**Kat. 280** Bildnis des Pfalzgrafen  
Johann III. (1488–1538), Administrator  
des Bistums Regensburg, S. 51  
Hans Wertinger (um 1466–1533),  
Landshut, um 1526  
Malerei auf Tannenholz, H. 69,5 cm,  
Br. 47,5 cm  
Gm 899, Leihgabe der Bayerischen  
Staatsgemäldesammlungen seit 1909  
Lit.: Wood 1993, S. 235, Abb. 170. – Löcher  
1997, S. 551–552. – Sauerländer 2008,  
Bd. 2, Nr. 3118, S. 949–950.



Abb. 440, Kat. 278



**Kat. 281** Hl. Sebastian, S. 67, Abb. 34  
 Peter Dell d. Ä. (um 1490–1552),  
 Landshut, um 1515  
 Lindenholz, farbig gefasst, H. 89 cm,  
 Br. 30 cm, T. 20 cm  
 Pl.O. 2934, erworben 1955  
 Lit.: Kammel: Spurensuche 2004,  
 S. 210–211. – Ausst. Kat. Nürnberg:  
 Meisterwerk 2004, S. 201–202.

**Kat. 282** Muttergottes, S. 66–67, Abb. 33  
 Hans Leinberger (um 1480–nach 1535),  
 Landshut, um 1515/20  
 Lindenholz, fragmentiert, farbig gefasst,  
 H. 105 cm, Br. 49 cm, T. 23 cm  
 Pl.O. 2892, erworben 1953  
 Lit.: Lill 1942, S. 162, 165. – Jahresbericht  
 GNM 1951–1954, Bd. 97, S. 18. – GNM  
 Führer 1977, Nr. 254, S. 99. – Ausst. Kat.  
 Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 109–110.

**Kat. 283** Die hll. Barbara und Martin,  
 S. 70, Abb. 37  
 Hans Thoman (nachgewiesen 1502–1525),  
 Memmingen, um 1515/20  
 Lindenholz, farbig gefasst und vergoldet,  
 H. ca. 178 cm, Br. 93 cm, T. 25 cm  
 Pl.O. 130, erworben vor 1861 aus der  
 Sammlung Hans von Aufseß, Nürnberg  
 Lit.: Böhling 1937, S. 29. – Schädler 1964,  
 S. 137, 149. – Zimmermann 1979, S. 54–55.  
 – Bräutigam 1982, S. 225. – Ausst. Kat.  
 Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 151–152.  
 – Kammel: Hans Thoman 2006, S. 9–10.

**Kat. 284** Die hll. Georg und Margareta,  
 S. 70, Abb. 37  
 Hans Thoman (nachgewiesen  
 1502–1525), Memmingen, um 1515/20  
 Lindenholz, farbig gefasst und vergoldet,  
 H. ca. 175 cm, Br. 80 cm, T. 28,5 cm  
 Pl.O. 131, erworben vor 1861 aus der  
 Sammlung Hans von Aufseß, Nürnberg  
 Lit.: Böhling 1937, S. 29. – Schädler 1964,  
 S. 137, 149. – Zimmermann 1979,  
 S. 54–55. – Bräutigam 1982, S. 225. –  
 Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004,  
 S. 151–152. – Kammel: Hans Thoman  
 2006, S. 9–10.

**Kat. 285** Christus und der ungläubige  
 Thomas, S. 67, Abb. 441  
 Meister von Dingolfing (tätig um  
 1520/30), Niederbayern, um 1520  
 Lindenholz, H. 87 cm, Br. 56 cm, T. 22 cm  
 Pl.O. 2153, erworben 1909



Abb. 441, Kat. 285

Lit.: Josephi 1910, Nr. 403, S. 244–245. –  
 Pinder 1929, S. 462, 464, 466, 477. –  
 Ausst. Kat. München 1972, Nr. 422, S. 51.  
 – Arnold 1991, S. 94–101. – Neumeister  
 1996, Nr. 96, S. 217–219.

**Kat. 286** Hl. Katharina von Alexandrien,  
 S. 68, Abb. 35  
 Meister des Annenaltars (tätig um  
 1520/30), Niederösterreich, um 1520/25  
 Lindenholz, farbig gefasst, H. 135 cm,  
 Br. 48 cm, T. 25 cm  
 Pl.O. 2388, erworben 1930  
 Lit.: Erwerbungen GNM 1930, Taf. 89. –  
 Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004,  
 S. 197–198.

#### Malerei und Skulptur in Schwaben und Augsburg (Raum 113)

**Kat. 287** Kreuzigung Christi, S. 48  
 Jörg Breu d. Ä. (um 1475–1537), Nieder-  
 österreich, 1501  
 Malerei auf Fichtenholz, H. 92,2 cm,  
 Br. 128,8 cm  
 Gm 1152, erworben 1927 im Wiener  
 Kunsthandel, Jubiläumsgeschenk des Bay-  
 erischen Staates  
 Lit.: Löcher 1997, S. 78–82. – Hess: Breu  
 2003, S. 244. – Ausst. Kat. Nürnberg:  
 Meisterwerk 2004, S. 216.

**Kat. 288** Flucht nach Ägypten, S. 48,  
 Abb. 16  
 Jörg Breu d. Ä. (um 1475–1537), Nieder-  
 österreich, 1501  
 Malerei auf Fichtenholz, H. 92,2 cm,  
 Br. 129,7 cm  
 Gm 1153, erworben 1927 im Wiener Kunst-  
 handel, Jubiläumsgeschenk des Bayeri-  
 schen Staates  
 Lit.: Löcher 1997, S. 78–82. – Hess: Breu  
 2003, S. 244. – Ausst. Kat. Nürnberg:  
 Meisterwerk 2004, S. 216.

**Kat. 289** Beweinung Christi, S. 48, Abb.  
 442  
 Jörg Breu d. Ä. (um 1475–1537), Augsburg,  
 um 1510/15  
 Malerei auf Nadelholz, H. 87,5 cm,  
 Br. 54 cm  
 Gm 333, erworben 2002 im Kölner Kunst-  
 handel mit Unterstützung der Bayeri-  
 schen Landesstiftung



Abb. 442, Kat. 289

Lit.: Braune 1909, Nr. 333, S. 103. –  
 Buchner 1928, S. 330–332. – Morrall 2001,  
 S. 27–31, Abb. I.9–I.11. – Hess: Breu  
 2003, S. 242–247. – Hess: Morrall 2003,  
 S. 151–156. – Ausst. Kat. Nürnberg:  
 Meisterwerk 2004, S. 216. – Ausst. Kat.  
 Nürnberg: Anti-Aging 2004, S. 47–48,  
 189–194. – Strieder 2004, S. 117–118.



Abb. 443, Kat. 293

**Kat. 290** Kreuzigung Christi, S. 48  
Jörg Breu d. Ä. (um 1475–1537), Augsburg,  
um 1520

Malerei auf Nadelholz, H. 11,4 cm,  
Br. 87,8 cm  
Gm 284, erworben vor 1856  
Lit.: Löcher 1997, S. 82–85.

**Kat. 291** Sigismund-Sebastian-Altar  
mit Nothelfern und Pestheiligen auf den  
Flügelbildern, S. 48, 332, Abb. 15

Hans Burgkmair d. Ä. (1473–1531),  
Augsburg, 1505  
Malerei auf Tannenholz, signiert und  
datiert, Gm 897: H. 116,6 cm, Br. 57,9 cm;  
Gm 280: H. 114,5 cm, Br. 123 cm; Gm 281:  
H. 116,9 cm, Br. 57,2 cm

Gm 897, Gm 280, Gm 281, Leihgabe der  
Bayerischen Staatsgemäldesammlungen  
seit 1882 und 1910  
Lit.: Falk 1968, S. 40–42. – Goldberg 1983,  
S. 156–159. – Löcher 1997, S. 111–116, 609.

**Kat. 292** Maria mit dem Kind, S. 48,  
Abb. 14

Hans Burgkmair d. Ä. (1473–1531),  
Augsburg, 1509  
Malerei auf Tannenholz, signiert und  
datiert, H. 164,8 cm, Br. 103,2 cm  
Gm 282, Leihgabe der Stadt Nürnberg  
seit 1877  
Lit.: Schiller 1966–1991, Bd. 4, 2, S. 209.  
– Löcher: Marienbilder 1982, S. 244–245,



Abb. 444, Kat. 296

Abb. 8. – Löcher 1997, S. 116–120. – Ausst.  
Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 215.

**Kat. 293** Maria mit dem Kind, S. 48,  
Abb. 443

Hans Burgkmair d. Ä. (1473–1531),  
Augsburg, 1510  
Malerei auf Lindenholz, datiert und sig-  
niert, H. 40,3 cm, Br. 28 cm

Gm 283, Leihgabe der Bayerischen  
Staatsgemäldesammlungen seit 1882  
Lit.: Falk 1968, S. 31, 65–66. – Löcher:  
Marienbilder 1982, S. 245. – Löcher 1997,  
S. 120–122. – Ausst. Kat. Nürnberg:  
Meisterwerk 2004, S. 215. – Sauerländer  
2008, Bd. 2, Nr. 2701, S. 792.

**Kat. 294** Zehn Tafeln des Mindelheimer  
Sippenaltars, S. 50–51, Abb. 18 (Gm 254,  
255, 257, 258)

Bernhard Strigel (1460–1528),  
Memmingen, um 1505/06  
Malerei auf Tannenholz

Gm 256: H. 81,4 cm, Br. 55,7 cm  
Gm 890: H. 78 cm, Br. 55 cm  
Gm 258: H. 72 cm, Br. 52 cm  
Gm 257: H. 72 cm, Br. 51 cm  
Gm 259: H. 78 cm, Br. 55 cm  
Gm 891: H. 78 cm, Br. 55 cm  
Gm 889: H. 80,5 cm, Br. 55,9 cm  
Gm 255: H. 72 cm, Br. 51 cm  
Gm 254: H. 72 cm, Br. 51 cm  
Gm 888: H. 78 cm, Br. 55 cm

Gm 254–Gm 259, Gm 888–Gm 891,  
Leihgabe des Wittelsbacher Ausgleichs-  
fonds/Bayerische Staatsgemälde-  
sammlungen seit 1882 und 1909  
Lit.: Otto: Strigel 1964, S. 26–30. – Rettich  
1965, S. 50–79. – Löcher 1997, S. 487–497.  
– Ausst. Kat. Nürnberg 2005, S. 27–28 u.  
Nr. 2, S. 87–88.

**Kat. 295** Anbetung der Heiligen Drei  
Könige, S. 49, Abb. 17  
Martin Schaffner (um 1478/79–1546/49),  
Ulm, um 1512/14

Malerei auf Tannenholz, monogrammiert,  
H. 78,8 cm, Br. 86,2 cm  
Gm 267, Leihgabe des Wittelsbacher  
Ausgleichs fonds/Bayerische Staats-  
gemäldesammlungen seit 1882  
Lit.: Löcher 1997, S. 441–443. – Teget-  
Welz 2008, S. 83, 365–372.

**Kat. 296** Sieben Tafeln aus einer Folge  
von Monatsbildern, S. 51, 220–223,  
Abb. 180–182 (Gm 1130, Gm 1131, Gm  
1240), Abb. 444, 445 (Gm 1236, Gm 1238)  
Hans Wertinger (um 1466–1533),  
Landshut, um 1516/25  
Der Monat März  
Malerei auf Erlenholz, H. 32,1 cm,  
Br. 40,9 cm  
Gm 1237, erworben 1930 im Londoner  
Kunsthandel





Abb. 445, Kat. 296

Der Monat Mai

Malerei auf Erlenholz, H. 32,4 cm,

Br. 40,7 cm

Gm 1236, erworben 1930 im Berliner Kunsthandel

Der Monat Juni

Malerei auf Erlenholz, H. 33,6 cm,

Br. 41 cm

Gm 1130, erworben 1927 im Münchner Kunsthandel

Der Monat Juli

Malerei auf Erlenholz, H. 33,5 cm,

Br. 41 cm

Gm 1131, erworben 1927 im Münchner Kunsthandel

Der Monat August

Malerei auf Lindenholz, H. 32,2 cm,

Br. 39,3 cm

Gm 1238, erworben 1930 im Londoner Kunsthandel

Der Monat September

Malerei auf Lindenholz, H. 32 cm,

Br. 40,7 cm

Gm 1239, erworben 1930 im Londoner Kunsthandel

Der Monat Dezember

Malerei auf Erlenholz, H. 32,4 cm,

Br. 41,1 cm

Gm 1240, erworben 1930 im Londoner Kunsthandel

Alle Gemälde restauriert mit Mitteln der Ernst von Siemens Kunststiftung, München, 2006–2008

Lit.: Buchner 1927/28, S. 106–112. – Ehret 1976, Nr. 6–12, S. 27–30. – Löcher 1997, S. 540–549. – Daniel Hess, Oliver Mack u. Markus Küffner in: Ausst. Kat. Nürnberg: Enthüllungen 2008, S. 65–81. – Daniel Hess in: Ausst. Kat. Landshut 2009, S. 247–252.



Abb. 446, Kat. 297

**Kat. 297** Zwei Tafeln aus einer Folge von Bildern des Landlebens, S. 51, 220, Abb. 446 (Gm 2300)

Hans Wertinger (um 1466–1533), Landshut, um 1516/25

Fuchs- und Hirschjagd im Winter  
Malerei auf Erlenholz, H. 23 cm,  
Br. 40,4 cm

Gm 316, erworben 1899 im Münchner Kunsthandel (Auktion Helbing).

Restauriert mit Mitteln der Ernst von Siemens Kunststiftung, München, 2006–2008

Badehaus und Schlachtszene  
Malerei auf Erlenholz, H. 23,8 cm,  
Br. 39,3 cm

Gm 2300, erworben 2004 aus Schweizer Privatbesitz. Restauriert mit Mitteln der Ernst von Siemens Kunststiftung, München, 2006–2008

Lit.: Buchner 1927/28, S. 111. – Ehret 1976, Nr. 14, 16, S. 30–33. – Löcher 1997, S. 549–550. – Hess: Wertinger 2004, S. 181–182. – Zander-Seidel 2005, S. 98–99, Abb. 5. – Daniel Hess, Oliver Mack u. Markus Küffner in: Ausst. Kat. Nürnberg: Enthüllungen 2008, S. 65–81. – Daniel Hess in: Ausst. Kat. Landshut 2009, S. 247–252.

**Kat. 298** Der Apostel Jakobus der Jüngere beschwört heidnische Dämonen  
Meister des Oberalteicher Schmerzensmannes, Donaugegend, 1518  
Malerei auf Fichtenholz, H. 98,5 cm,  
Br. 84,7 cm

Gm 999, erworben 1912 aus der Sammlung Pickert, Nürnberg

Lit.: Kat. Stuttgart 1957, S. 78–79. – Buschhart 1962, S. 142–143. – Stange 1964,

S. 124 u. Nr. 4a, S. 152–153. – Stange 1971, S. 124 u. Nr. 4a, S. 152–153. – Löcher 1997, S. 378–380.

**Kat. 299** Marter der hl. Ursula  
Meister der Philippuslegende, Schwaben oder Donaugegend, 1520/30

Malerei auf Tannenholz, H. 99,8 cm,  
Br. 86,1 cm

Gm 287, erworben vor 1882

Lit.: Stange 1964, S. 152–153. – Stange 1971, S. 152–153. – Löcher 1997, S. 404–407.

**Kat. 300** Die Apostel Philippus und Jakobus der Jüngere  
Martin Schaffner (um 1478/79–1546/49), Ulm, um 1520

Malerei auf Tannenholz  
Gm 268: H. 134 cm, Br. 48,6 cm

Gm 269: H. 134 cm, Br. 48,7 cm

Gm 268, Gm 269, erworben 1886

Lit.: Löcher 1997, S. 446–449. – Moraht-Fromm 2000, S. 339–340, Anm. 24. – Teget-Welz 2008, S. 417–423.

**Kat. 301** Kreuztragung Christi und Handwaschung des Pilatus

Meister von Meßkirch (tätig 1515–1540), um 1536/40

Malerei auf Tannenholz, H. 63,6 cm,  
Br. 50,1 cm

Gm 304, Leihgabe des Wittelsbacher Ausgleichsfonds/Bayerische Staatsgemäldesammlungen seit 1882

Lit.: Löcher 1997, S. 316–317. – Moraht-Fromm/Westhoff 1997, Nr. 15, S. 148–151.





Abb. 447, Kat. 302

**Kat. 302** Maria im Wochenbett, Abb. 447  
Schwabens, um 1510  
Lindenholz, farbig gefasst, H. 38 cm,  
Br. 83 cm, T. 36 cm  
Pl.O. 188, erworben 1893  
Lit.: Jahresbericht GNM 1893, Bd. 40,  
o.S. [2]. – Josephi 1910, Nr. 372, S. 219–220.  
– Wilm: Plastik 1922, S. 19 u. Abb. 19. –  
Schewe 1972, Sp. 536. – Ausst. Kat. Tokio  
1984, Nr. 43, S. 25.

**Kat. 303** Martyrium der hl. Ursula  
Meister der geschürzten Lippen,  
Nürnberg, um 1510  
Lindenholz, farbig gefasst und vergoldet,  
H. 97 cm, Br. 90 cm, T. 12 cm  
Pl.O. 3289, Dauerleihgabe aus Privat-  
besitz seit 1997  
Lit.: Wilm 1940, S. 72, 138. – Ausst. Kat.  
München 1960, S. 200. – Kammel:  
Martyrium 1998. – Kammel: Ursulaschiff-  
lein 1998. – Preising/Oellers/Volkmer  
2002, S. 325. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meis-  
terwerk 2004, S. 196–197.



Abb. 448, Kat. 304

**Kat. 304** Die zwölf Apostel aus einer  
Szene der Himmelfahrt Mariens, S. 71,  
Abb. 448  
Jörg Lederer (um 1470–um 1550),  
Kaufbeuren, um 1520

Lindenholz, farbig gefasst, H. 77 cm,  
Br. 75 cm, T. 11 cm  
Pl.O. 148, erworben 1902  
Lit.: Wilm: Plastik 1922, S. 30. – Müller  
1932, S. 270–271. – Weitnauer 1962,  
Abb. 219. – Dussler 1963, Nr. A 33, S. 66. –  
Hilger 1991, S. 128.

**Kat. 305** Hl. Anna Selbdritt, S. 68, Abb. 36  
Daniel Mauch (um 1477–1540), Ulm,  
um 1520  
Lindenholz, H. 81 cm, Br. 62 cm, T. 25 cm  
Pl.O. 199, erworben 1885  
Lit.: Josephi 1910, Nr. 375, S. 221–222. –  
Baum 1911, S. 119. – GNM Führer 1985,  
Nr. 236, S. 102. – Ausst. Kat. Nürnberg:  
Meisterwerk 2004, S. 217. – Kammel/  
Taube: Relieffiguren 2008, S. 18–19.

#### Dürer und die Nürnberger Kunst der Frühen Neuzeit (Raum 114)

**Kat. 306** Bildnis von Dürers Mutter  
Barbara, geb. Holper (1452–1514), S. 75,  
Abb. 41  
Albrecht Dürer (1471–1528), Nürnberg,  
um 1490  
Malerei auf Tannenholz, H. 47 cm,  
Br. 35,8 cm  
Gm 1160, erworben 1925 im Münchner  
Kunsthandel (J. Böhler)  
Lit.: Brand Philip 1981. – Bartl 1999,  
S. 26–31. – Ausst. Kat. Wien 2003,  
Nr. 3–4, S. 120–124. – Ausst. Kat.  
Nürnberg: Meisterwerk 2004,  
S. 208–210. – Ausst. Kat. Berlin: Dürer  
2006, S. 19 u. Nr. 3, S. 29–30.

**Kat. 307** Die Beweinung Christi. Epitaph  
der Nürnberger Familie Holzschuher,  
S. 76, Abb. 42  
Albrecht Dürer (1471–1528), Nürnberg,  
um 1499/1500  
Malerei auf Kiefernholz, monogrammiert,  
H. 150 cm, Br. 120,6 cm  
Gm 165, Leihgabe des Wittelsbacher  
Ausgleichsfonds/Bayerische Staats-  
gemäldesammlungen seit 1882  
Lit.: Anzelewsky 1991, S. 60–61 u. Nr. 55,  
S. 160–162. – Löcher 1997, S. 192–197. –  
Goldberg/Heimberg/Schawe 1998,  
S. 289–313. – Steinraths 2000, S. 13–105.  
– Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk  
2004, S. 98.

**Kat. 308** Herkules im Kampf gegen die  
stymphalischen Vögel, S. 82, Abb. 50  
Albrecht Dürer (1471–1528), Nürnberg,  
1500  
Malerei auf Leinwand, datiert und mono-  
grammiert, H. 84,5 cm, Br. 107,5 cm  
Gm 166, aus der Kammergalerie  
Maximilians I. von Bayern, Leihgabe der  
Bayerischen Staatsgemäldesammlungen  
seit 1876  
Lit.: Anzelewsky 1991, S. 34, 81–82 u.  
Nr. 67, S. 171–173. – Löcher 1997,  
S. 198–202. – Goldberg/Heimberg/  
Schawe 1998, S. 367–381. – Ausst. Kat.  
Nürnberg: Dürer 2000, Nr. 84. – Borg-  
greife/Uppenkamp 2002, S. 19–20,  
22–25, 33–34. – Ausst. Kat. Nürnberg:  
Meisterwerk 2004, S. 143–144. – Strieder  
2005, S. 30–32. – Ausst. Kat. Rom 2007,  
Nr. II.11, S. 154–155.



Abb. 449, Kat. 309

**Kat. 309** Die Kaiser Karl der Große  
(747/48–814) und Sigismund  
(1368–1437), S. 82–83, Abb. 40 (Gm 167),  
Abb. 449 (Gm 168)  
Albrecht Dürer (1471–1528), Nürnberg,  
um 1511/13  
Malerei auf Lindenholz, jeweils: H.  
215 cm, Br. 115 cm  
Gm 167, Gm 168, Leihgabe der Stadt

Nürnberg seit 1876

Lit.: Anzelewsky 1991, S. 47–49 u.

Nr. 123–124, S. 80–81. – Löcher 1997,

S. 203–210. – Saurma-Jeltsch 2002/03,

S. 443–461. – Ausst. Kat. Nürnberg:

Meisterwerk 2004, S. 58–59.

**Kat. 310** Bildnis des Nürnberger Malers  
Michael Wolgemut (1434/37–1519), S. 83,  
Abb. 51

Albrecht Dürer (1471–1528), Nürnberg,  
1516

Malerei auf Lindenholz, datiert und mono-  
grammiert, H. 29,8 cm, Br. 28,1 cm

Gm 885, aus dem Praun'schen Kunst-  
kabinett, Nürnberg, Leihgabe der  
Bayerischen Staatsgemäldesammlungen  
seit 1911

Lit.: Anzelewsky 1991, S. 50 u. Nr. 132,  
S. 247. – Achilles-Syndram 1994, Nr. 55,

S. 113, Nr. 113, S. 201. – Löcher 1997,

S. 210–212. – Goldberg/Heimberg/  
Schawe 1998, S. 417–429. – Ausst. Kat.

Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 134. –

Ausst. Kat. Berlin: Dürer 2006, Nr. 4,

S. 30.



Abb. 450, Kat. 311

**Kat. 311** Bildnis des Kaisers Maximilian I.  
(1459–1519), S. 76, Abb. 450

Albrecht Dürer (1471–1528), Nürnberg,  
1519

Malerei auf Leinwand, datiert, H. 86,2 cm,  
Br. 67,2 cm

Gm 169, aus der Sammlung Willibald  
Imhoff, erworben 1860

Lit.: Anzelewsky 1991, Nr. 145, S. 256–257.

– Löcher 1997, S. 213–216. – Löcher 2000,

S. 104. – Ausst. Kat. Wien: Dürer 2003,

Nr. 162–165. – Ausst. Kat. Nürnberg:

Meisterwerk 2004, S. 181–182.

**Kat. 312** Bildnis des Nürnberger  
Apothekers Hans Perckmeister  
(1436–1512)

Michael Wolgemut (1434/37–1519),  
Nürnberg, 1496

Malerei auf Nadelholz, H. 63 cm,

Br. 53,7 cm

Gm 135, erworben 1894

Lit.: Buchner 1953, S. 127 u. Nr. 141, S. 208.

– Stange 1967–1978, Bd. 3, Nr. 148. –

Stafski 1984, S. 85. – Strieder 1993, Nr. 60,  
S. 208.

**Kat. 313** Hl. Anna Selbdritt. Gedächtnis-  
bild für Anna Groß (gest. 1509), S. 77–78,  
Abb. 451

Michael Wolgemut (1434/37–1519),  
Nürnberg, vor 1510

Malerei auf Kiefernholz, H. 136 cm,

Br. 90,5 cm

Gm 161, erworben vor 1855

Lit.: Löcher 1997, S. 554–557.



Abb. 451, Kat. 313

**Kat. 314** Bildnis eines Bräutigams, S. 77,  
Abb. 452

Jakob Elsner (um 1460–1517), Nürnberg,  
um 1498

Malerei auf Papier, auf Erlenholz aufge-  
zogen, H. 25 cm, Br. 20 cm

Gm 163, Leihgabe der Stadt Nürnberg  
seit 1878

Lit.: Zander-Seidel 1990. – Ausst. Kat.

Nürnberg 1994, Nr. 162. – Merkl 1999,



Abb. 452, Kat. 314

Nr. 10, S. 61. – Ausst. Kat. Nürnberg:

Bücherschätze 2008, Nr. 36, S. 114–115.

**Kat. 315** Bildnis des 28-jährigen Nürnber-  
ger Bürgers Jörg Ketzler (1471–1529),  
S. 77, Abb. 44

Jakob Elsner (um 1460–1517), Nürnberg,  
1499

Malerei auf Lindenholz, datiert, H. 36 cm,  
Br. 25 cm

Gm 884, Leihgabe der Bayerischen Staats-  
gemäldesammlungen

Lit.: Dülberg 1990, Nr. 258. – Strieder  
1993, Nr. 90, S. 102. – Merkl 1999, Nr. 11,  
S. 61.

**Kat. 316** Christus in der Vorhölle. Tafel-  
bild aus der Nürnberger Dominikanerkir-  
che

Nürnberger Maler aus dem Kreis um  
Dürer, Nürnberg, um 1511/13

Malerei auf Tannenholz, H. 112,7 cm,  
Br. 119,7 cm

Gm 543, Leihgabe des Vereinigten Protes-  
tantischen Kirchenvermögens Nürnberg  
seit 1875

Lit.: Löcher 1997, S. 181–189. – Löcher  
2000, S. 104–106. – Weilandt 1999,

S. 503, 508–511.

**Kat. 317** Drei Flügel mit hl. Eremiten von  
einem Altar aus der Kartause Christgarten,  
S. 50, Abb. 453 (Gm 1107)

Hans Schäußelein (um 1482–1540),  
Nördlingen, kurz nach 1515

Malerei auf Tannenholz, Gm 294 (Johan-  
nes Chrysostomus): H. 102 cm, Br. 65,7 cm;

Gm 1106 (Onuphrius): H. 128,9 cm,





Abb. 453, Kat. 317

Br. 72,1 cm; Gm 1107 (Hieronymus):  
H. 128,6 cm, Br. 71,8 cm  
Gm 294, Gm 1106, Gm 1107, Leihgabe  
des Wittelsbacher Ausgleichsfonds/  
Bayerische Staatsgemäldesammlungen  
seit 1882

Lit.: Löcher 1997, S. 430–434. – Metzger  
2002, S. 375–376 u. Nr. 42 g, S. 381–386.

**Kat. 318** Die Hl. Familie mit Maria und  
Kind, ihrer Mutter Anna und den beiden  
Ehemännern, Abb. 454  
Meister des Ansbacher Kelterbildes  
(tätig in Nürnberg um 1515/20), Nürnberg,  
um 1515/20

Malerei auf Lindenholz, H. 73 cm,  
Br. 56,2 cm

Gm 1105, Leihgabe der Bayerischen Staats-  
gemäldesammlungen seit 1920

Lit.: Strieder 1993, Nr. 119, S. 142, 247. –  
Kutschbach 1995, S. 58. – Löcher 1997,  
S. 34–37.

**Kat. 319** Flügel des ehemaligen Hoch-  
altars der Nürnberger Frauenkirche mit  
Marienszenen

Barthel Beham (1502–1540) zuge-  
schrieben, Nürnberg, um 1522/24  
Malerei auf Lindenholz, jeweils:

H. 243 cm, Br. 122 cm

Gm 187, Gm 188, Leihgabe des Vereinigten



Abb. 454, Kat. 318

Protestantischen Kirchenvermögens  
Nürnberg seit 1867

Lit.: Strieder 1993, S. 154–155 u. Nr. 159. –  
Kurt Löcher in: AKL 1994, Bd. 8, S. 288. –  
Löcher 1997, S. 63–68.

**Kat. 320** Bildnis einer 31-jährigen Dame  
Barthel Beham (1502–1540), München,  
1535

Malerei auf Nadelholz, datiert, H. 78,4 cm,  
Br. 59,2 cm

Gm 1611, erworben 1958 im Münchner  
Kunsthandel (J. Böhler)

Lit.: Löcher 1994, S. 289. – Löcher 1997,  
S. 62–63.

**Kat. 321** Die Nürnberger Madonna,  
S. 62–63, Abb. 28

Meister der Nürnberger Madonna,  
Nürnberg, um 1510

Lindenholz, farbig gefasst und vergoldet,  
H. ohne Sockel 148 cm, Br. 45 cm, T. ohne  
Sockel 40 cm, H. Sockel 6 cm

Pl.O. 210, aus der Nürnberger Domini-  
kanerkirche, Depositum der Stadt  
Nürnberg seit 1877

Lit.: Stafski 1958, S. 16–19. – Mende 1969,  
S. 445–481. – Schädler 1976. – Weilandt  
1999, S. 494–511. – Ausst. Kat. Nürnberg:  
Meisterwerk 2004, S. 50–52. – Oeller-  
mann 2005/06, S. 182–187, 206–215.

**Kat. 322** Zwei ruhende Löwen, S. 64,  
Abb. 455, 456  
Hermann Vischer d. J. (1486–1517),  
Nürnberg, um 1510  
Bronze, Hohl-guss, Pl.O. 2221: H. 23,5 cm,  
Br. 50 cm, T. 25,5 cm; Pl.O. 2222: H. 21 cm,  
Br. 48 cm, T. 25,2 cm  
Pl.O. 2221, Pl.O. 2222, Depositum der  
Stadt Nürnberg, Landalmosenstiftung  
seit 1914



Abb. 455, Kat. 322



Abb. 456, Kat. 322



Lit.: Meller 1926, S. 146. – Bange 1949, S. 23–24 u. Nr. 59–60, S. 118. – Weihrauch 1967, S. 286. – Ausst. Kat. New York/Nürnberg 1986, Nr. 184, S. 384. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 217.

**Kat. 323** Altarretabel aus der Kapelle des Nürnberger Zwölfbrüderhauses, S. 80, Abb. 27

Nürnberger Meister nach einem Entwurf Albrecht Dürers, 1511

Lindenholz, farbig gefasst und vergoldet, H. 284 cm, Br. 213 cm, T. 33 cm

Pl.O. 211, Depositum der Stadt Nürnberg seit 1875

Lit.: Rasmussen 1974, S. 20–32. – Rasmussen 1983, S. 140. – Decker 1996, S. 46–49. – Hess 2002, S. 458 u. Abb. S. 459. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 52–54.

**Kat. 324** Muttergottes des Melchior Pfinzing, S. 65–66, Abb. 32

Leonhard Magt (tätig 1514–1532), Mühlau bei Innsbruck, um 1518

Bronze, Hohlguss, H. 85 cm, Br. 22,5 cm, T. 27 cm

Pl.O. 2964, Depositum der Evangelischen Kirchengemeinde St. Sebald, Nürnberg, seit 1947

Lit.: Ausst. Kat. Innsbruck 1969, Nr. 597. – Ausst. Kat. Innsbruck 1996, S. 208–209. – Ausst. Kat. München 2000, S. 34–35. – GNM Führer 2001, S. 109. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 164–165.



Abb. 457,  
Kat. 325

**Kat. 325** Muttergottes, S. 65, Abb. 457  
Umkreis Hans Schwarz (um 1492–nach 1521), Nürnberg, um 1520

Lindenholz, Farbfassung verloren, H. 85 cm, Br. 43, T. 20 cm  
Pl.O. 2555, vom Haus Tuchergasse 8 in Nürnberg, erworben 1933  
Lit.: Jahresbericht GNM 1933, Bd. 80, S. 4. – Ausst. Kat. Tokio 1984, Nr. 17, S. 15.

**Kat. 326** Drachenleuchter, S. 63, 80, Abb. 29

Veit Stoß (um 1447–1533), Nürnberg, 1522  
Lindenholz, vergoldet, teilweise farbig gefasst, Rentiergeweih, Eisen, H. 48 cm, L. 153 cm, Br. 125 cm

HG 68, erworben 1859 aus dem Nürnberger Rathaus, Geschenk von Johannes Zeltner, Nürnberg

Lit.: Heikamp 1960, S. 42–55. – Grote 1961, S. 76–77. – Ausst. Kat. Nürnberg 1971, S. 708–709. – Ausst. Kat. Nürnberg: Veit Stoß 1983, S. 173–175. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 84–86. – Kammel: Geweih 2009, S. 141–143.



Abb. 458, Kat. 327

**Kat. 327** Maria und Josef, S. 64–65, Abb. 458  
Hans Peisser (um 1505–nach 1571)  
Nürnberg, um 1522/24

Holz, farbig gefasst und vergoldet, Pl.O. 95 (Maria): H. 96,5 cm, Br. 44,5 cm, T. 53,5 cm; Pl.O. 161 (Josef): H. 106 cm, Br. 38 cm, T. 42 cm

Pl.O. 95, Pl.O. 161, vom ehemaligen Hochaltar der Nürnberger Frauenkirche, erworben 1909. Restauriert mit Mitteln der Ernst von Siemens Kunststiftung, München, 2008

Lit.: Josephi 1910, Nr. 296–297, S. 171. – Ausst. Kat. Nürnberg 1933, Nr. 57, S. 51–53. – Stafski 1951, S. 13. – Pechstein 1974, S. 38–42. – Hamm/Taube/Lorenz 2008, S. 50–63.

**Kat. 328** Putto in Rüstung, S. 65, Abb. 31  
Hans Peisser (um 1505–nach 1571),

Nürnberg, um 1522/24  
Holz, farbig gefasst, H. 96 cm, Br. 76 cm, T. 52 cm

Pl.O. 2724, vom Obergeschoss des ehemaligen Hochaltars der Frauenkirche in Nürnberg, erworben 1934

Lit.: Wilm 1923, S. 181. – Hamm/Taube/Lorenz 2008, S. 52.

**Kat. 329** Hl. Wenzel, Gussmodell für die Figur des Leuchters im Prager Veitsdom, S. 64, Abb. 30

Werkstatt Hans Vischer d. J. (um 1488/90–nach 1549), Nürnberg, um 1530

Lindenholz, monochrom gefasst, H. mit Speer 153 cm, Höhe ohne Speer 112 cm, Br. 42 cm, T. 37 cm

Pl.O. 216, Depositum der Stadt Nürnberg seit 1875

Lit.: Ausst. Kat. New York/Nürnberg 1986, Nr. 233, S. 424 mit Abb. – Pechstein: Hans Peisser 1990, S. 118. – GNM Führer 2001, S. 109. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 215. – Hauschke 2006, S. 50, 60.

#### Von der Verehrung Dürers zu seiner Nachahmung (Raum 114a)

**Kat. 330** Bildnis des Nürnberger Patriarchen Hieronymus Holzschuher (1469–1529), Kopie nach Albrecht Dürer, S. 84, Abb. 52

Hans Hoffmann (um 1550–um 1592), Nürnberg, 1578

Malerei auf Lindenholz, H. 51 cm, Br. 36,8 cm

Gm 1417, aus dem Praun'schen Kunstkabinett, Nürnberg, erworben 1942 aus der Herzoglichen Galerie in Gotha

Lit.: Achilles-Syndram 1994, Nr. 35, S. 183. – Löcher 1997, S. 264–265. – Stüwe 1998, S. 71–73 u. Nr. A 6, S. 196.

**Kat. 331** Bildnis eines Nürnberger Goldschmieds, S. 84, Abb. 459

Hans Hoffmann (um 1550–um 1592), Nürnberg, 1580

Malerei auf Lindenholz, datiert und monogrammiert, H. 61 cm, Br. 56,4 cm

Gm 1585, erworben 1954 im Berliner Kunsthandel (Curt Weiss)

Lit.: Löcher 1997, S. 266–267. – Stüwe 1998, S. 94–95 u. Nr. A 12, S. 198.



Abb. 459, Kat. 331

**Kat. 332** Bildnis des Nürnberger Patriziers Jakob Muffel (1471–1526), Kopie nach Albrecht Dürer  
Hans Hoffmann (um 1550–um 1592) zugeschrieben, Nürnberg, um 1580  
Malerei auf Lindenholz, H. 52,6 cm, Br. 37,8 cm  
Gm 177, Leihgabe der Paul Wolfgang Merkel'schen Familienstiftung seit 1874  
Lit.: Löcher 1997, S. 268–269.

**Kat. 333** Die Muttergottes mit der Meerkatze, S. 84  
Dürer-Nachahmer, spätes 16. Jh.  
Malerei auf Lindenholz, H. 41 cm, Br. 28,2 cm  
Gm 1625, erworben 1940, Vermächtnis Guido von Volckamer, München  
Lit.: Löcher 1997, S. 220.

**Kat. 334** Kopien nach zwei Flügeln des Paumgartner-Altars, S. 84  
Jobst Harrich (1579–1617) zugeschrieben, nach Albrecht Dürer, Nürnberg, 1613 (?)  
Malerei auf Tannenholz  
Gm 173: H. 155,5 cm, Br. 60,3 cm  
Gm 174: H. 155,2 cm, Br. 60,3 cm  
Gm 173, Gm 174, Leihgabe des Vereinigten Protestantischen Kirchenvermögens Nürnberg seit 1882  
Lit.: Löcher 1997, S. 216–219. – Goldberg/Heimberg/Schawe 1998, S. 220. – Stüwe 1998, S. III–III u. Nr. B 7, S. 234.

**Kat. 335** Kopie nach Albrecht Dürers Allerheiligenbild für den Landauer Altar, S. 83, Abb. 460  
Maria Schöffmann (1859–1941), Wien, 1891  
Öl auf Holz, H. 135,8 cm, Br. 125,3 cm



Abb. 460, Kat. 335

Gm 176, Stiftung der Freiherrlich von Tucher'schen Gesamtfamilie 1891  
Lit.: Anzelewsky 1991, Nr. 118, S. 233. – Ausst. Kat. Nürnberg 2002, S. 458–459.

**Kat. 336** Bauernpaar auf dem Markt, S. 80, 226, Abb. 186  
Nürnberg, 1587  
Lindenholz, farbig gefasst, datiert, Pl.O. 2788 (Bauer): H. 38,8 cm, Br. 16 cm, T. 13 cm; Pl.O. 2789 (Bäuerin): H. 36,2 cm, Br. 14,6 cm, T. 13 cm  
Pl.O. 2788, Pl.O. 2789, erworben 1941  
Lit.: Jahresbericht GNM 1941, Bd. 87, S. 54–58. – Ausst. Kat. Nürnberg 1946, Nr. 71, S. 23. – Ausst. Kat. Frankfurt 1981, Nr. 81–82, S. 177.



Abb. 461, Kat. 337

**Kat. 337** Allegorie der Vergänglichkeit, Abb. 461  
Adam Eck (1604–1664), Eger, um 1650  
Reliefintarsie, verschiedene Hölzer, H. 19 cm, Br. 14,5 cm  
Pl.O. 2203, erworben 1913

Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg 1955, Nr. F 4, S. 107. – Sturm 1961, S. 132. – Ausst. Kat. Frankfurt 1981, Nr. 28, S. 70. – Ausst. Kat. Leipzig 1999, Nr. IV.36, S. 346–347. – Manfred Knedlik in AKL 2002, Bd. 32, S. 57. – Ausst. Kat. Nürnberg 2002, S. 411–415 u. Nr. 158, S. 481.

**Kat. 338** »Dürerscher Rückenakt«, S. 85  
Nachahmer Albrecht Dürers, deutsch, 2. Hälfte 18. oder Anfang 19. Jh.  
Blei, gegossen, H. 14,7 cm, Br. 6,2 cm  
Pl.O. 888, erworben vor 1900  
Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg 1946, Nr. 116, S. 35. – Ausst. Kat. Nürnberg 1971, Nr. 689, S. 378. – Weber 1975, Nr. 759 B, S. 328–329. – Ausst. Kat. Frankfurt 1981, Nr. 75, S. 134. – Mende 1983, Nr. 50, S. 240. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 63–65.



Abb. 462, Kat. 339

**Kat. 339** Fußschale mit Hl. Familie nach Dürer, S. 83, Abb. 462  
Venedig, um 1550/60  
Majolika, Dm. 28 cm, H. 5,6 cm  
Ke 1894, erworben 1942  
Lit.: Jahresbericht GNM 1943, Bd. 89, S. 32. – Lessmann 1979, S. 399. – Rasmussen 1984, S. 235, Anm. 3. – Glaser 2000, Nr. 206, S. 241. – Zur Vorlage: Schoch/Mende/Scherbaum 2001–2004, Bd. 2, Nr. 226, S. 351–352.

**Kat. 340** Lukretia, S. 85  
Nachahmer Albrecht Dürers, wohl Nürnberg, um 1530/40  
Bronze, gegossen, Dm. 5,3–6,1 cm  
Med K 664, Depositum der Familie Kress von Kressenstein, Nürnberg, seit 1866  
Lit.: Weber 1975, Nr. 757. – Ausst. Kat. Frankfurt 1981, S. 140–141. – Mende 1983, Nr. 50–51, S. 241–244.

**Kat. 341** Albrecht Dürer (1471–1528), S. 85, Abb. 53 (Med 9401)  
Hans Schwarz (um 1492–nach 1521), Nürnberg, 1519/20  
Bronze, gegossen, Dm. 5,8 cm und Dm. 5,3 cm  
Med 9401, Med Merkel 3.2.3, erworben 1975 und Depositum der Paul Wolfgang Merkel'schen Familienstiftung seit 1997  
Lit.: Will 1764–1767, Bd. I, Nr. 8, S. 315. – Imhof 1782, Nr. 36, S. 724. – Habich 1929, Bd. I, I, Nr. 201. – Bernhart 1936, Nr. 10. – Anzeiger GNM 1976, S. 192. – Mende 1983, Nr. 16, 18. – Ausst. Kat. New York/Nürnberg 1986, Nr. 216. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 65–66. – Kastenholz 2006, Nr. 78.

**Kat. 342** Albrecht Dürer (1471–1528), S. 85, Abb. 463 (Med 8987)  
Matthes Gebel (um 1500–1574), Nürnberg, dat. 1527  
Silber, gegossen, Dm. 3,9 cm  
Med 6827, Med 8987, erworben 1931 und Depositum der Friedrich von Praun'schen Familienstiftung seit 1960  
Lit.: Will 1764–1767, Bd. I, Nr. 1, S. 314. – Imhof 1782, Nr. 26, S. 719. – Habich 1931, Bd. I, 2, Nr. 959. – Bernhart 1936, Nr. 12. – Mende 1983, Nr. 32. – Ausst. Kat. New York/Nürnberg 1986, Nr. 225. – Maué: Medaillenkunst 1989, S. 28. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 66–67.



Abb. 463, Kat. 342

**Kat. 343** Albrecht Dürer (1471–1528), auf seinen Tod, S. 85  
Matthes Gebel (um 1500–1574), Nürnberg, dat. 1528  
Silber, gegossen, Dm. 3,9 cm  
Med K 665, Leihgabe der Stadt Nürnberg, Slg. Kress, seit 1867  
Lit.: Will 1764–1767, Bd. I, Nr. 4, S. 315. – Imhof 1782, Nr. 31, S. 722. – Habich 1931, Bd. I, 2, Nr. 968. – Bernhart 1936, Nr. 12. – Mende 1983, Nr. 34. – Ausst. Kat. New York/Nürnberg 1986, Nr. 226. – Ausst.

Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 66–67.

**Kat. 344** Albrecht Dürer (1471–1528) und Willibald Pirckheimer (1470–1530), S. 85  
Georg Holdermann (1585–1629), Nürnberg, um 1620  
Blei, gegossen, H. 4,4 cm, Br. 5,4 cm  
Med 161, erworben vor 1856  
Lit.: Will 1764–1767, Bd. I, Nr. 9, S. 315. – Imhof 1782, Nr. 4, S. 578. – Habich 1932, Bd. II, I, Nr. 2788. – Bernhart 1936, Nr. 15. – Mende 1983, Nr. 71.

**Kat. 345** Albrecht Dürer (1471–1528), 100. Todestag, S. 85, Abb. 53 (Med 7742)  
Hans Pezolt (1551–1633), Nürnberg, 1628  
Silber, gegossen, graviert und nielliert; Silber, gegossen, der Grund gefirnisst und Silber, gegossen, teilvergoldet, Dm. 7,8 cm, Dm. 7,7 cm und Dm. 7,4 cm  
Med 1140, Med 7742, Med 12211, erworben vor 1856; erworben 1941, Vermächtnis Guido von Volckamer und erworben 1987  
Lit.: Will 1764–1767, Bd. I, S. 387–390. – Imhof 1782, Nr. 42, S. 719. – Habich 1932, Bd. II, I, S. XCV. – Mende 1983, Nr. 65–67. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 730–731. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 65–66, 215.

**Kat. 346**, Albrecht Dürer (1471–1528)  
Georg Schweigger (1613–1690), Nürnberg, um 1636  
Blei, gegossen, Dm. 8,1 cm  
Med C 1180, Leihgabe der Stadt Nürnberg, Slg. Colmar, seit 1877  
Lit.: Will 1764–1767, Bd. I, S. 313–320. – Imhof 1782, Nr. 33–34, S. 723. – Ausst. Kat. Nürnberg 1962, Nr. C 36. – Mende 1983, Nr. 72.

#### Meister um Dürer – Dürer als Entwerfer (Raum 115)

**Kat. 347** Zwei Standflügel mit hl. Cosmas und hl. Damian von einem Nikolausaltar der Nürnberger Lorenzkirche  
Hans Süß von Kulmbach (um 1482–1522), Nürnberg, um 1507/08  
Malerei auf Fichtenholz  
Gm 185: H. 197,4 cm, Br. 54,6 cm  
Gm 186: H. 197,4 cm, Br. 55 cm  
Gm 185, Gm 186, Leihgabe des Vereinigten Protestantischen Kirchenvermögens

Nürnberg seit 1875  
Lit.: Strieder 1993, S. 126–127, Abb. 143, 146. – Löhr 1995, S. 22–28. – Löcher 1997, S. 289–292.



Abb. 464, Kat. 348

**Kat. 348** Verkündigung an Maria, Abb. 464  
Hans Süß von Kulmbach (um 1482–1522), Nürnberg, um 1513  
Malerei auf Tannenholz, H. 61,1 cm, Br. 38,6 cm  
Gm 1112, erworben 1927 von der Bayerischen Krongutsverwaltung  
Lit.: Ausst. Kat. New York/Nürnberg 1986, Nr. 166 a. – Löhr 1995, S. 44–47, Abb. 27. – Löcher 1997, S. 292–294.

**Kat. 349** Brustbildnis eines jungen Mannes, S. 78, Abb. 46  
Hans Süß von Kulmbach (um 1482–1522), Nürnberg, um 1520/22  
Malerei auf Lindenholz, H. 35,6 cm, Br. 26,6 cm  
Gm 1162, erworben 1928 im Münchner Kunsthandel (J. Böhler)  
Lit.: Strieder 1993, Nr. 136, S. 136, Abb. 164. – Barbara Butts in: DA 1996, Bd. 18, S. 511. – Löcher 1997, S. 302–303. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 102–103.

**Kat. 350** Zwei Altarflügel mit den hl. Diakonen Kallistus, Stephanus, Laurentius und Vincentius, S. 78, Abb. 45 (Gm 300)



Hans Schäufelein (um 1482–1540), Augsburg, um 1508/10  
Malerei auf Tannenholz, jeweils:  
H. 84,5 cm, Br. 27,7 cm  
Gm 299, Gm 300, Leihgabe des Wittelsbacher Ausgleichsfonds/Bayerische Staatsgemäldesammlungen seit 1882  
Lit.: Löcher 1997, S. 426–429. – Metzger 2002, Nr. 16, S. 274–278.

**Kat. 351** Kopf eines bärtigen Mannes (Apostel Paulus?), Abb. 465  
Hans Schäufelein (um 1482–1540), Augsburg, 1511  
Malerei auf Papier, auf Lindenholztafel aufgezogen, datiert, H. 27,8 cm, Br. 21,1 cm  
Gm 302, Leihgabe aus Augsburger Privatbesitz seit 1892  
Lit.: Löcher 1997, S. 429–430. – Metzger 2002, S. 62–65 u. Nr. 22, S. 306–309.



Abb. 465, Kat. 351

**Kat. 352** Zwei Flügel einer Altar-Predella mit hl. Barbara und hl. Johannes Evangelist  
Wolf Traut (um 1482/87–1520), Nürnberg, um 1510  
Malerei auf Tannenholz  
Gm 182: H. 46,2 cm, Br. 30,5 cm  
Gm 183: H. 46,3 cm, Br. 30,4 cm  
Gm 182, Gm 183, Leihgabe des Wittelsbacher Ausgleichsfonds/Bayerische Staatsgemäldesammlungen seit 1882  
Lit.: Löcher 1997, S. 523–526. – Lata 2005, S. 146–149 u. Nr. 5a, b, S. 293–296.

**Kat. 353** Die Taufe Christi mit Stifterbild eines knienden Zisterziensermönchs, S. 79, Abb. 47  
Wolf Traut (um 1482/87–1520), Nürnberg, 1517

Malerei auf Kiefernholz, H. 147,5 cm, Br. 114,5 cm  
Gm 181, erworben 1903 im Wiener Kunsthandel (H. O. Miethke)  
Lit.: Löcher 1997, S. 526–528. – Lata 2005, S. 227–235 u. Nr. 16, S. 317–319.

**Kat. 354** Kreuzigung Christi, S. 79  
Werkstatt Michael Wolgemut (1434/37–1519) und Veit Hirsvogel d. Ä. (1461–1525), Nürnberg, um 1490  
Hüttenglas, Bemalung mit Schwarzlot und Silbergelb, H. 20,9 cm, Br. 16,1 cm  
MM 111, erworben 1884/1895  
Lit.: Essenwein 1898, S. 17. – Scholz 1991, S. 33–34. – Ausst. Kat. Los Angeles/Saint Louis 2000, Nr. 6.

**Kat. 355** Der hl. Benedikt heilt einen Mönch, der vom Teufel beim Kirchbau getötet wurde, S. 76, 79, Abb. 466



Abb. 466, Kat. 355

Meister der Benediktslegende, wohl Albrecht Dürer, Nürnberg, um 1496  
Weiße Monolithscheibe, Bemalung mit Schwarzlot und Silbergelb, H. 22,8 cm, Br. 16,5 cm  
MM 786, erworben 1953  
Lit.: Scholz 1991, S. 43–47, 197. – Rowlands 1993, Bd. 1, S. 66. – Ausst. Kat. Los Angeles/Saint Louis 2000, Nr. 14. – Koreny 2002/03, S. 144–161. – Scholz 2009, S. 193–226.

**Kat. 356** Propst Sixtus Tucher (1459–1507) und der reitende Tod, S. 76, Abb. 43  
Albrecht Dürer (1471–1528) und Veit Hirsvogel d. Ä. (1461–1525), Nürnberg, 1502  
Farbige Hüttengläser, Bemalung mit Schwarzlot und Silbergelb

MM 155: H. 38,4 cm, Br. 34,5 cm  
MM 156: H. 38,8 cm, Br. 33,8 cm  
MM 155, MM 156, erworben vor 1883  
Lit.: Scholz 1991, S. 192–195. – Ausst. Kat. New York/Nürnberg 1986, Nr. 117. – Becksmann 1995, Nr. 75. – Ausst. Kat. Los Angeles/Saint Louis 2000, Nr. 19–20. – Ausst. Kat. Madrid 2007, Nr. 15–16.



Abb. 467, Kat. 357



Abb. 468, Kat. 357

**Kat. 357** Vierpaß-Scheiben mit hl. Laurentius und hl. Augustinus, S. 80, Abb. 467, 468

Hans Süß von Kulmbach (um 1482–1522) und Veit Hirsvogel d. Ä. (1461–1525), Nürnberg, um 1510  
Farbige Hüttengläser, Bemalung mit Schwarzlot und Silbergelb  
MM 801: H. 33,9 cm, Br. 31,4 cm  
MM 802: H. 35,4 cm, Br. 31,8 cm  
MM 801, MM 802, erworben 1959 und 1961  
Lit.: Ausst. Kat. New York/Nürnberg 1986, Nr. 157, 159. – Scholz 1991, S. 78, 199. – Ausst. Kat. Los Angeles/Saint Louis 2000, Nr. 31. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterzeichnungen 2008, Nr. 45.

**Kat. 358** Georg Moeriger (nachgewiesen 1418–1465), Abt des Egidienklosters Nürnberg, S. 80, Abb. 469  
Hans Süß von Kulmbach (um 1482–1522) und Hirsvogel-Werkstatt, Nürnberg, 1511



Abb. 469, Kat. 358

Hüttenglas, Bemalung mit Schwarzlot und Silbergelb, H. 31,6 cm, Br. 25,6 cm  
MM 259, erworben vor 1853  
Lit.: Scholz 1991, S. 133–135. – Ausst. Kat. Los Angeles/Saint Louis 2000, Nr. 32. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterzeichnungen 2008, Nr. 44.

**Kat. 359** Rechteckscheibe mit hl. Erasmus und hl. Felicitas aus der Egidienkirche Stöckach (Oberfranken), S. 80  
Hirsvogel-Werkstatt, Nürnberg, 1517  
Farbige Hüttengläser, Bemalung mit Schwarzlot und Silbergelb, H. 78,4 cm, Br. 69,8 cm  
MM 170, erworben 1893  
Lit.: Essenwein 1898, S. 22–23. – Ausst. Kat. New York/Nürnberg 1986, Nr. 173. – Scholz 1991, S. 146.



Abb. 470, Kat. 360

**Kat. 360** Der Sündenfall, Abb. 470  
Ludwig Krug (1489–1532), Nürnberg, 1514  
Blei, gegossen, datiert, monogrammiert, H. 14,4 cm, Br. 8,8 cm  
Pl.O. 2392, erworben 1926  
Lit.: Bange 1928, S. 75, Taf. 77. – Ausst. Kat. Nürnberg 1946, Nr. 12, S. 35. – Weber 1975, Nr. 27, S. 54. – Hürkey 1983, Nr. 40, S. 11. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 533, S. 423.

**Kat. 361** Apfelpokal, S. 81, Abb. 49  
Nürnberg, um 1510  
Silber, großteils vergoldet, getrieben,

gegossen, H. 21,5 cm, Br. Fuß 11,3 cm, Dm. Cuppa 11 cm  
HG 8399, erworben 1927 im Münchner Kunsthandel (A. S. Drey)  
Lit.: Erwerbungen GNM 1929, S. 165. – Kohlhaufen 1968, Nr. 390, S. 376–378. – Ausst. Kat. Nürnberg 1971, Nr. 671, S. 371. – Ausst. Kat. Austin 1983, S. 64 u. Nr. 116, S. 218. – Günther Schiedlausky in: Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 4, S. 211. – Klaus Pechstein in: Ausst. Kat. New York/Nürnberg 1986, Nr. 208, S. 411. – Ralf Schürer in: Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 62–63.



Abb. 471, Kat. 362

**Kat. 362** Willibald Pirckheimer (1470–1530), S. 211, Abb. 471  
Umkreis Peter Vischer d. Ä. (um 1460–1529), Nürnberg, dat. 1517  
Blei, Dm. 7,6 cm  
Med 10096, alter Bestand  
Lit.: Imhof 1782, Nr. 1, S. 577. – Habich 1929, Bd. I, 1, Nr. 17. – Ausst. Kat. Nürnberg 1971, Nr. 695. – Mende 1983, Nr. 5. – Ausst. Kat. Austin 1983, Nr. 137. – Maué: Medaillenkunst 1989, S. 24–25.

**Kat. 363** Melchior Pfinzing (1481–1535)  
Hans Schwarz (um 1492–nach 1521), Nürnberg, 1519  
Bronze, gegossen, vergoldet, Dm. 7,2 cm  
Med 8904, erworben 1965  
Lit.: Will 1764–1767, Bd. 1, Nr. 17, S. 7. – Imhof 1782, Nr. 5, S. 623. – Habich 1929, Bd. I, 1, Nr. 176. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 573. – Ausst. Kat. New York/Nürnberg 1986, Nr. 215. – Maué: Medaillenkunst 1989, S. 26. – Kastenholz 2006, Nr. 47.

**Kat. 364** Sigmund, Melchior, Ulrich, Seifried und Martin Pfinzing, Abb. 472  
nach Hans Schwarz (um 1492–nach 1521), Nürnberg, dat. 1519  
Silber, gegossen, Dm. 4 cm  
Med 428, erworben vor 1856



Abb. 472,  
Kat. 364

Lit.: Will 1764–1767, Bd. 1, Nr. 22, S. 7. – Imhof 1782, Nr. 2, S. 621. – Habich 1929, Bd. I, 1, Nr. 177. – Bernhart 1936, S. 14–15. – Ausst. Kat. Austin 1983, Nr. 141. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 574. – Ausst. Kat. New York/Nürnberg 1986, Nr. 217. – Kastenholz 2006, S. 370.

**Kat. 365** Ulrich (1484–1549) und Katharina Starck (1493–1557)  
Hans Schwarz (um 1492–nach 1521), Nürnberg, 1519  
Bronze, gegossen, Dm. 4,7 cm  
Med 526, erworben vor 1856  
Lit.: Will 1764–1767, Bd. 2, S. 209–216. – Imhof 1782, Nr. 4, S. 667. – Habich 1929, Bd. I, 1, Nr. 166. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 578. – Kastenholz 2006, S. 369–372.



Abb. 473,  
Kat. 366

**Kat. 366** Ulrich Starck (1484–1549), Abb. 473  
Hans Schwarz (um 1492–nach 1521), Nürnberg, 1519  
Bronze, gegossen, Dm. 4,7 cm  
Med 1217, alter Bestand  
Lit.: Will 1764–1767, Bd. 2, S. 209–216. – Imhof 1782, Nr. 5, S. 667. – Habich 1929, Bd. I, 1, Nr. 168. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 579. – Kastenholz 2006, Nr. 47.

**Kat. 367** Kaiser Karl V. (1500–1558)  
Hans Schwarz (um 1492–nach 1521), Worms, 1521

Bronze, gegossen, Dm. 7,3 cm  
Med 13909, erworben 2000  
Lit.: Bernhart 1919, Nr. 10. – Habich 1929,  
Bd. I, 1, Nr. 229. – Anzeiger GNM 2002,  
S. 392–393. – Kastenholz 2006, Nr. 107.

**Kat. 368** Ehrenmedaille der Stadt  
Nürnberg für Kaiser Karl V. (1500–1558),  
S. 80–81, Abb. 48  
Hans Krafft d. Ä. (1481–1542/43),  
nach einem Entwurf Albrecht Dürers,  
Nürnberg, dat. 1521  
Silber, gegossen, geprägt, Dm. 7,2 cm  
Med K 6, Leihgabe der Stadt Nürnberg,  
Slg. Kress, seit 1867  
Lit.: Imhof 1782, Nr. 6, S. 7. – Habich 1929,  
Bd. I, 1, Nr. 18. – Ausst. Kat. Austin 1983,  
Nr. 138. – Mende 1983, Nr. 13. – Maué 1985,  
S. 84–85. – Ausst. Kat. New York/Nür-  
nberg 1986, Nr. 141. – Maué 1987. – Ausst.  
Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 216.

**Kat. 369** Ulrich Starck (1484–1549)  
Matthes Gebel (um 1500–1574),  
Nürnberg, dat. 1527  
Bronze, gegossen, Dm. 2,8 cm  
Med 527, erworben vor 1856  
Lit.: Imhof 1782, Nr. 8, S. 668. – Habich  
1929, Bd. I, 1, Nr. 966. – Mende 1983,  
Nr. 47. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985,  
Nr. 606. – Syson 1994, Nr. 21.

#### Vorreformatorische Bilder (Raum 116)

**Kat. 370** Epitaph des Geistlichen Jakob  
Udemann van Erkelenz (gest. 1492),  
S. 115–116, Abb. 84  
Meister der Heiligen Sippe (tätig um  
1480–1520), Köln, um 1500  
Malerei auf Eichenholz, H. 57,2 cm,  
Br. 43,1 cm  
Gm 32, Leihgabe des Wittelsbacher  
Ausgleichsfonds/Bayerische Staats-  
gemäldesammlungen seit 1882  
Lit.: Goldberg/Scheffler 1972, S. 453–456.  
– Kulenkampff 1987/88, S. 449–450. –  
Zehnder 1990, S. 273–275. – Schmid:  
Stifter 1994, S. 265–268. – Großmann:  
Mäzene 2002, S. 38–39.

**Kat. 371** Christus am Kreuz mit Johannes  
dem Täufer und König David, S. 118,  
Abb. 86  
Hans Schäufelein (um 1482–1540),  
Augsburg, 1508

Malerei auf Lindenholz, datiert, H. 101,2 cm,  
Br. 49,8 cm  
Gm 292, Leihgabe des Wittelsbacher  
Ausgleichsfonds/Bayerische Staats-  
gemäldesammlungen seit 1882  
Lit.: Löcher 1997, S. 424–426. – Metzger  
2002, S. 175–177 u. Nr. 62, S. 452–456.

**Kat. 372** Zwei Flügel eines Pestaltars aus  
dem Augustinerkloster zu den Wengen in  
Ulm, S. 49, 116, Abb. 80  
Martin Schaffner (um 1478/79–1546/49),  
Ulm, um 1513/14  
Malerei auf Tannenholz, jeweils:  
H. 167,8 cm, Br. 49,8 cm  
Gm 1103, Gm 1104, Leihgabe der Bayeri-  
schen Staatsgemäldesammlungen seit  
1920  
Lit.: Löcher 1997, S. 443–446. – Eisenbeiß  
1998, S. 82–83. – Teget-Welz 2008,  
S. 81–82, 340–346.

**Kat. 373** Die hl. Birgitta vor dem Kreuzifix.  
Fragment aus dem Birgittenkloster  
Maihingen, S. 117, Abb. 85  
Hans Schäufelein (um 1482–1540),  
Nördlingen, 1520  
Malerei auf Tannenholz, H. 101,7 cm,  
Br. 65,5 cm  
Gm 293, Leihgabe des Wittelsbacher  
Ausgleichsfonds/Bayerische Staats-  
gemäldesammlungen seit 1882  
Lit.: Löcher 1997, S. 434–437. – Metzger  
2002, S. 382–384 u. Nr. 43, S. 387–393.

**Kat. 374** Jesuskind, S. 115, Abb. 83  
Köln, um 1500  
Nussbaumholz, mit originaler Farb-  
fassung, H. 36 cm, Br. 16,5 cm, T. 10 cm  
Pl.O. 320, erworben 1883, Geschenk von  
Kaplan Joseph Matthias Hubertus  
Göbbels, Köln  
Lit.: Josephi 1910, Nr. 470, S. 284. –  
Ausst. Kat. Nürnberg: Spiegel der Seligkeit  
2000, Nr. 11, S. 175. – Karrenbrock 2001,  
S. 26–27, 308. – Kammel: Christkind  
2003, S. 8.

**Kat. 375** Jesuskind, Abb. 474  
Umkreis Hans Leinberger (um 1480–  
nach 1535), Niederbayern, um 1515  
Lindenholz, farbig gefasst, ca. H. 31 cm,  
Br. 14 cm, T. 13,6 cm  
Pl.O. 158, erworben 1902  
Lit.: Josephi 1910, Nr. 445, S. 264–265.  
– Ausst. Kat. Nürnberg: Spiegel der

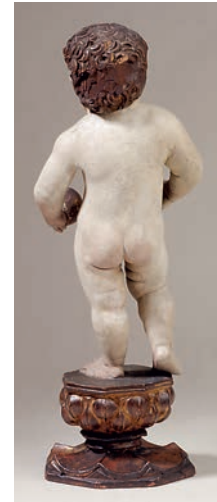


Abb. 474,  
Kat. 375

Seligkeit 2000, Nr. 12, S. 176. – Ausst. Kat.  
Landshut 2007, Nr. 50, S. 237–239.

#### Martin Luther – Person und Werk (Raum 117)

**Kat. 376** Markgraf Kasimir von  
Brandenburg-Kulmbach (1481–1527),  
S. 106, Abb. 475  
Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553),  
Wittenberg, 1522 oder später  
Malerei auf Lindenholz, datiert und mono-  
grammiert, H. 62 cm, Br. 39,7 cm



Abb. 475, Kat. 376

Gm 215, Leihgabe der Bayerischen Staats-  
gemäldesammlungen seit 1877



Lit.: Friedländer/Rosenberg 1979, Nr. 152 A. – Ausst. Kat. Nürnberg: Luther 1983, Nr. 39. – Löcher 1997, S. 132–133. – Sauerländer 2008, Bd. 2, Nr. 2774, S. 818–819.

**Kat. 377** Die sächsischen Kurfürsten Johann der Beständige (1468–1532), Friedrich der Weise (1463–1525) und Johann Friedrich der Großmütige (1503–1554), S. 105, Abb. 74  
Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553), Wittenberg, 1532 oder wenig später  
Malerei auf Buchenholz, rückseitig aufgeklebte Lobgedichte auf die Porträtierten, rechte und linke Tafel jeweils: H. 51 cm, Br. 25,8 cm; Mitteltafel: H. 51 cm, Br. 36 cm  
Gm 222, Leihgabe der Stadt Nürnberg seit 1882

Lit.: Löcher 1997, S. 145–149. – Ausst. Kat. Schloss Sondershausen 2004, Bd. 1, Nr. 142. – Koeplin 2007, S. 222. – Sauerländer 2008, Bd. 2, Nr. 3057, S. 922–923.

**Kat. 378** Martin Luther (1483–1546) im 50. Lebensjahr, S. 53, 108, Abb. 66  
Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553), Wittenberg, 1533  
Malerei auf Buchenholz, H. 20,5 cm, Br. 14,5 cm  
Gm 216, Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen seit 1882  
Lit.: Friedländer/Rosenberg 1979, Nr. 315 D. – Löcher 1997, S. 149–150.



Abb. 476, Kat. 379

**Kat. 379** Kanzler Dr. Gregor Brück (1483/84–1557), S. 106–107, Abb. 476  
Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553), Wittenberg, 1533  
Malerei auf Lindenholz, datiert und monogrammiert, H. 42,6 cm, Br. 38,4 cm

Gm 1649, Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland seit 1966

Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg: Luther 1983, Nr. 433. – Löcher 1997, S. 150–151. – Ausst. Kat. Chemnitz 2005, S. 60, Taf. 20.

**Kat. 380** Posthumes Bildnis Martin Luthers (1483–1546) als Augustinermönch, S. 53, 108–109, Abb. 77  
Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553), Werkstatt, Wittenberg, nach 1546  
Malerei auf Pergament, auf Buchenholz aufgezogen, H. 43,6 cm, Br. 29,8 cm  
Gm 1570, Leihgabe der Paul Wolfgang Merkel'schen Familienstiftung seit 1960  
Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg: Luther 1983, Nr. 363. – Löcher 1997, S. 135–136. – Gülpen 2002, S. 160–161. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 46–47.

**Kat. 381** Die Bekehrung des Saulus, S. 107, Abb. 75  
Lucas Cranach d. J. (1515–1586), Wittenberg, 1549  
Malerei auf Lindenholz, datiert und monogrammiert, H. 115 cm, Br. 167,2 cm  
Gm 226, Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen seit 1882  
Lit.: Friedländer/Rosenberg 1979, Nr. 433. – Löcher 1997, S. 164–166.

**Kat. 382** Glas mit mehrfach erneuertem Porträt Martin Luthers (1483–1546) und seines Freundes Justus Jonas d. Ä. (1493–1555), S. 109–110, Abb. 79  
Tirol, um 1530/40  
Glas, kaltbemalt, H. 10,2 cm, Dm. oben 10,4 cm, Dm. unten 7,8 cm  
Gl 206, Leihgabe der Stadtbibliothek Nürnberg seit 1927  
Lit.: Küchenmeister 1879, S. 357–361. – Ausst. Kat. Nürnberg: Luther 1983, Nr. 607, S. 439–440. – Pechstein: Luthergläser 1983, S. 31–32. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 215. – Mirko Gutjahr in: Ausst. Kat. Halle 2008, Nr. F 14, S. 314.

**Kat. 383** Futteral des Lutherglases, S. 110, Abb. 79  
Wohl Nürnberg, 16. Jh.  
Holz, gedrechselt, bemalt, H. 15,8 cm, Dm. 13 cm  
Gl 206, Leihgabe der Stadtbibliothek Nürnberg seit 1927  
Lit.: Ausst. Kat. Halle 2008, Nr. F 14, S. 314.

**Kat. 384** Angebliches Fragment einer Schabe Martin Luthers, mit »Reliquienhülle«, S. 109, Abb. 78  
Deutsch, 16./18. Jh.  
Wolle, schwarz, Leinwandbindung, Hülle Papier, Aufschrift mit Tinte: »9. Ein Stück von Dr. Luthers Rock«, Stoff: H. 4,4 cm, Br. 11,4 cm; Papierhülle, gefaltet: H. 7,4 cm, Br. 11,4 cm  
T 4203, erworben 1942, Geschenk der Universitätsbibliothek Erlangen  
Lit.: Jahresbericht GNM 1942, Bd. 88, S. 64. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 78–79. – Ausst. Kat. Halle 2008, Nr. F 23, S. 318, 328.

**Kat. 385** Das neue Testament Deutzsch. Übersetzt von Martin Luther. Wittenberg: Melchior Lotter d. J. und Christian Döring, 1522, September, S. 103–104, Abb. 70  
4, CVII Bl., 7, LXXVII Bl., 27 Bl. mit 21 Holzschnitten von Lucas Cranach d. Ä. und Werkstatt, geschlossen: H. 29,3 cm, Br. 20,5 cm, T. 4,5 cm  
4° Dk 152/1, Slg. N 271, Dauerleihgabe der Bundesrepublik Deutschland seit 1961, Bibliothek Neufforge  
Lit.: Bernhard 1972, S. 717–746. – Pope 1978, S. 80–103. – Ausst. Kat. Nürnberg: Luther 1983, Nr. 360, S. 276. – Stefan Strohm in: Ausst. Kat. Stuttgart 1983, S. 35–45. – Ausst. Kat. Wolfenbüttel/Hamburg 1983, Nr. 73–76, S. 130–141. – Ausst. Kat. Wittenberg 1998, Nr. 28, S. 186–203, 261–262, Taf. 98–106.

**Kat. 386** Martin Luther: Deusch Catechismus: mit einer newen Vorrhede, und vermanunge zu der Beicht. Wittenberg: Georg Rhaw, 1532, S. 104, Abb. 71  
128 Bl., 25 kolorierte Holzschnitte, geschlossen: H. 16,1 cm, Br. 11,1 cm, T. 3,2 cm  
8° Rl. 3346 [Postinc.], erworben 1853, Bibliothek Aufseß  
Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg: Reformation 1979, Nr. 232, S. 211–212. – Ausst. Kat. Nürnberg: Luther 1983, S. 398 u. Nr. 541, S. 403. – Ausst. Kat. Regensburg 1987, S. 21–22, 35–36 u. Nr. 5, S. 86–87, Abb. 7. – Reske 2007, S. 997–998.

**Kat. 387** Martin Luther: Geystliche Lieder. Mit einer newen Vorrede Luthers. Leipzig: Valentin Bapst d. Ä., 1557, S. 105, Abb. 73



Abb. 477, Kat. 389

344 Bl., 34 Holzschnitte, geschlossen:  
H. 15 cm, Br. 10,5 cm, T. ca. 6 cm  
8° M 375 g, erworben 1903  
Lit.: Zimmermann 1931. – Hahn 1981.  
– Jenny: Gesangbuch 1983. – Ausst. Kat.  
Nürnberg: Luther 1983, S. 305–307. –  
Silke Glitsch in: Ausst. Kat. Göttingen  
2006, Nr. 68, S. 156–157.

**Kat. 388** Martin Luther (1483–1546) als  
Mönch und theologischer Lehrer vor einer  
Nische, S. 101–102, Abb. 67  
Hans Baldung Grien (1484/85–1545),  
1520  
Titelholzschnitt zu Martin Luther: Von der  
Babylonischen gefengknuß der Kirchen.  
Straßburg 1520, H. 18,4 cm, Br. 12,9 cm  
Mp 14671, Leihgabe der Paul Wolfgang  
Merkel'schen Familienstiftung seit 1874  
Lit.: Mende 1978, Nr. 436, S. 60, Abb.  
XXIV. – Ausst. Kat. Augsburg 1992, Nr. 26,  
S. 36–39, Abb. S. 38. – Gülpen 2002,  
S. 136–143, Abb. 12.

**Kat. 389** Martin Luther (1483–1546) als  
Augustinermönch mit Kutte und Tonsur,  
S. 102, Abb. 477  
Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553), 1520  
Kupferstich, H. 14,2 cm, Br. 9,7 cm  
Mp 14636, Leihgabe der Paul Wolfgang  
Merkel'schen Familienstiftung seit 1874  
Lit.: Hollstein's German Engravings 1959,



Abb. 478, Kat. 390

Bd. 6, Nr. 6, S. 7. – Ausst. Kat. Basel  
1974/1976, Bd. 1, Nr. 35, S. 91–92,  
Abb. 32–33. – Ausst. Kat. Bad Homburg  
1983, S. 7–8. – Ausst. Kat. Nürnberg:  
Luther 1983, Nr. 214, S. 175. – Warnke 1984,  
S. 24–27. – Gülpen 2002, S. 129–131,  
Abb. 6. – Ernst Rebel in: Ausst. Kat. Kro-  
nach/Leipzig 1994, S. 136–137, Abb. A 79.  
– Schuchardt 2003, S. 13.

**Kat. 390** Martin Luther (1483–1546)  
mit Strahlenkranz und Heiliggeisttaube,  
S. 102, Abb. 478  
Unbekannter Künstler nach Hans Bal-  
dung Grien (1484/85–1545), 1521  
Holzschnitt, H. 16,1 cm, Br. 12 cm  
H 4763, alter Bestand  
Lit.: Zur Vorlage von Baldung Grien:  
Ausst. Kat. Bad Homburg 1983, S. 8–9.  
– Ausst. Kat. Nürnberg: Luther 1983, Nr.  
280, S. 222–223. – Warnke 1984, S. 32–34.  
– Ausst. Kat. Augsburg 1992, Nr. 32, 45–47.  
– Gülpen 2002, S. 241, 287–290, Abb. 43,  
67 b, 68.

**Kat. 391** Martin Luther (1483–1546) als  
Junker Jörg mit Vollbart und Wams,  
S. 103, Abb. 69  
Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553), 1522  
Holzschnitt, H. 37,4 cm, Br. 28 cm  
Mp 14637 a, Leihgabe der Paul Wolfgang  
Merkel'schen Familienstiftung seit 1874



Abb. 479, Kat. 393

Lit.: Hollstein's German Engravings 1959,  
Bd. 6, Nr. 132, S. 107. – Ausst. Kat. Basel  
1974/1976, Bd. 1, Nr. 42, S. 98, Abb. 38.  
– Ausst. Kat. Hamburg: Köpfe 1983, Nr. 43,  
S. 116–117. – Ausst. Kat. Nürnberg: Luther  
1983, Nr. 260, S. 204–205. – Warnke  
1984, S. 49–51. – Ernst Rebel in: Ausst.  
Kat. Kronach/Leipzig 1994, S. 137,  
Abb. A 81. – Gülpen 2002, S. 154–159,  
Abb. 21. – Schuchardt 2003, S. 16–20.

**Kat. 392** Martin Luther (1483–1546) im  
Profil mit Doktorhut und Strahlenkranz,  
S. 102, Abb. 68  
Daniel Hopfer (um 1470–1536) nach  
Lucas Cranach d. Ä., 1523  
Eisenradierung, H. 23,4 cm, Br. 15,5 cm  
Mp 14638a, Leihgabe der Paul Wolfgang  
Merkel'schen Familienstiftung seit 1874  
Lit.: Hollstein's German Engravings 1986,  
Bd. 15, Nr. 96/I, S. 119. – Zur Vorlage von  
Cranach: Ausst. Kat. Basel 1974/1976,  
Bd. 1, Nr. 36, S. 92–94, Abb. 34. – Ausst.  
Kat. Bad Homburg 1983, S. 9–10. –  
Warnke 1984, S. 41–49, 65. – Gülpen  
2002, S. 302–304, Abb. 73. – Schuchardt  
2003, S. 15–16.

**Kat. 393** Gedächtnisbild Martin Luthers  
(1483–1546) anlässlich seines Todes,  
S. 108, Abb. 479  
Lucas Cranach d. J. (1515–1586), 1546

Holzschnitt, ursprünglich mit Trauer-  
gedicht und Nachruf auf Luther publiziert,  
H. 14,2 cm, Br. 9,6 cm  
H 4685, alter Bestand  
Lit.: Hollstein's German Engravings 1959,  
Bd. 6, Nr. 44, S. 148. – Ausst. Kat. Bad  
Homburg 1983, S. 9, 13. – Ausst. Kat.  
Hamburg: Köpfe 1983, Nr. 46, S. 122–123.  
– Gülpen 2002, S. 381, Abb. 102. – Schu-  
chard 2003, S. 24–25.

**Kat. 394** Martin Luther (1483–1546) als  
Reformator in Ganzfigur mit Bibel und  
Schaube, S. 108, Abb. 76  
Lucas Cranach d. J. (1515–1586),  
frühestens 1546/47  
Holzschnitt, unten handschriftliche  
Widmung zum Lobe Luthers, H. 32,7 cm,  
Br. 19 cm  
Mp 14781.26, Leihgabe der Paul Wolfgang  
Merkel'schen Familienstiftung seit 1874  
Lit.: Hollstein's German Engravings 1959,  
Bd. 6, Nr. 41, S. 146. – Ausst. Kat. Bad  
Homburg 1983, S. 12.

**Kat. 395** Lehrbild der lutherischen  
Sakramentslehre: Taufe, Beichte, Abend-  
mahl in beiderlei Gestalt, S. 104, Abb. 72  
Cranach-Werkstatt, nach 1551  
Holzschnitt, H. 27,6 cm, Br. 23,9 cm  
HB 2777, alter Bestand  
Lit.: Ausst. Kat. Berlin 1967, Nr. 206,  
S. 128–129, Abb. 206. – Strauss 1975,  
S. 1393. – Ausst. Kat. Hamburg: Luther  
1983, Nr. 102, S. 229. – Ausst. Kat.  
Nürnberg: Reformation 1979, Nr. 86,  
S. 76. – Brückner 2007, S. 206, Taf. 1 u.  
S. 274–275.

#### Alte und neue Lehre (Raum 118)

**Kat. 396** Triptychon mit Kopie der  
Gnadenmadonna von S. Maria del Popolo  
in Rom, S. 113, Abb. 81  
Augsburg, um 1490/95  
Malerei auf Tannenholz, originaler  
Rahmen, geöffnet: H. 40,5 cm, Br. 59,5 cm  
Gm 510, Leihgabe des Wittelsbacher  
Ausgleichsfonds/Bayerische Staats-  
gemäldesammlungen seit spätestens  
1909  
Lit.: Kunstblatt 1824, S. 358. – Lutze/  
Wiegand 1937, Bd. 1, S. 167–168. – Strie-  
der 1959, S. 258–259. – Ausst. Kat. Nürn-  
berg: Luther 1983, Nr. 48. – Ausst. Kat.

Nürnberg: Spiegel der Seligkeit 2000,  
Nr. 50.

**Kat. 397** Die 21-jährige Betrügerin Anna  
Laminit (1481–1518), Abb. 480  
Hans Burgkmair d. Ä. (1473–1531),  
Augsburg, 1502/03



Abb. 480, Kat. 397

Malerei auf Fichtenholz, H. 28,9 cm,  
Br. 20,9 cm  
Gm 1554, erworben 1952 im Londoner  
Kunsthandel (Firma Frank T. Sabin)  
Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg: Luther 1983,  
Nr. 73. – Boockmann 1986, S. 266, 278.  
– Löcher 1997, S. 108–110. – Fickler/  
Diemer 2004, Nr. 2801, S. 199, Abb. 41.  
– Sauerländer 2008, Bd. 2, Nr. 2801,  
S. 147–148; Bd. 3, S. 828–829.

**Kat. 398** Geistlicher im Gebet vor dem  
Kruzifix, S. 118–119, Abb. 87  
Meister des Angerer-Bildnisses, Brixen,  
1519  
Malerei auf Buchenholz, datiert,  
H. 44,2 cm, Br. 30 cm  
Gm 610, erworben vor 1893  
Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg: Luther 1983,  
Nr. 490. – Schleif 1990, S. 219–220,  
Abb. 182. – Löcher 1997, S. 33–34.

**Kat. 399** Allegorie auf Gesetz und Gnade,  
S. 53, 119–121, Abb. 88  
Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553) und  
Werkstatt, Wittenberg, nach 1529  
Malerei auf Buchenholz, später in zwei  
Tafeln zersägt, Gm 220: H. 72,7 cm,  
Br. 60,2 cm; Gm 221: H. 72 cm, Br. 59,7 cm  
Gm 220, Gm 221, Leihgabe des Wittels-  
bacher Ausgleichsfonds/Bayerische  
Staatsgemäldesammlungen seit 1882

Lit.: Löcher 1997, S. 136–140. – Ausst. Kat.  
Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 103–104.  
– Reinitzer 2006, Bd. 1, Nr. 529, S. 353;  
Bd. 2, S. 252, Abb. 171.

**Kat. 400** Sündenfall und Erlösung,  
S. 121, Abb. 481  
Georg Lemberger (um 1490/95 – nach  
1537), Magdeburg, 1535



Abb. 481, Kat. 400

Malerei auf Lindenholz, datiert und mono-  
grammiert, H. 66,9 cm, Br. 80,2 cm  
Gm 1601, erworben 1957 aus Münchner  
Privatbesitz  
Lit.: DA 1996, Bd. 19, S. 132. – Löcher  
1997, S. 310–312. – Löcher 2000, S. 108.

**Kat. 401** Allegorie der christlichen  
Heilswahrheit, S. 67, 121, Abb. 89  
Peter Dell d. Ä. (um 1490–1552), Würz-  
burg, 1534  
Ahornholz, gebeizt, in jüngerem Rahmen,  
H. 51 cm, Br. 72 cm  
Pl.O. 2069, Depositum der Stadt Nürn-  
berg seit 1875  
Lit.: Vetter 1970, S. 76–88. – Ausst. Kat.  
Hamburg 1989, Bd. 2, Nr. 22.32. – Smith  
1994, S. 66–68. – Ausst. Kat. Nürnberg:  
Meisterwerk 2004, S. 107–109. – Kam-  
mel: Peter Dell 2004, S. 218.

**Kat. 402** Vision des Ezechiel, S. 121,  
Abb. 90  
Südschleswig, um 1590  
Lindenholz, farbig gefasst, H. 45 cm,  
Br. 78 cm  
Pl.O. 3318a, erworben 2001 mit Mitteln  
des Fördererkreises des Germanischen  
Nationalmuseums  
Lit.: Aukt. Kat. Sotheby's 1998, Nr. 121,  
S. 56. – Kammel: Auferstehung der Toten  
2001. – Anzeiger GNM 2002, S. 364–365.



**Kat. 403** Das Jüngste Gericht  
Südschleswig, um 1590  
Lindenholz, farbig gefasst, H. 46 cm,  
Br. 76 cm  
Pl.O. 3318b, erworben 2001 mit Mitteln  
des Fördererkreises des Germanischen  
Nationalmuseums  
Lit.: Aukt. Kat. Sotheby's 1998, Nr. 121,  
S. 56. – Kammel: Auferstehung der Toten  
2001. – Anzeiger GNM 2002, S. 364–365.

**Kat. 404** Allegorie auf die christliche  
Gemeinde, Abb. 482  
Georg Schweigger (1550–1614), Amberg,  
um 1595  
Solnhofener Kalkstein, H. 87 cm, Br.  
103 cm, T. 7 cm  
Pl.O. 1830, erworben 1893  
Lit.: Josephi 1910, Nr. 73, S. 41. – Anzeiger  
GNM 1893, S. 53. – Kammel: Bildrelief  
2009.

**Kat. 405** Erasmus von Rotterdam  
(1466/69–1536), Abb. 483  
Quentin Massys (um 1466–1530), Ant-  
werpen, dat. 1519  
Bronze, gegossen, Dm. 10,6 cm



Abb. 483, Kat. 405

Med 174, erworben vor 1856  
Lit.: Habich 1931, Bd. I, 2, S. XLVIII. –  
Schnell 1983, Nr. 448. – Ausst. Kat. Basel  
1986, Nr. A 2.10.

**Kat. 406** Philipp Melanchthon  
(1497–1560)  
Friedrich Hagenauer (1490/1500–  
nach 1546), Köln, dat. 1543  
Silber, gegossen, Dm. 3,6 cm  
Med Merkel 1.10.26, Depositum der Paul  
Wolfgang Merkel'schen Familienstiftung  
seit 1997  
Lit.: Habich 1929, Bd. I, 1, Nr. 651. –  
Schnell 1983, Nr. 435. – Ausst. Kat.  
Hannover 1983, Nr. 30. – Blum/  
Müller-Jahncke/Rhein 1997, Nr. 10.



Abb. 482, Kat. 404

**Kat. 407** Martin Luther (1483–1546)  
Sebastian Dadler (1586–1657), Dresden,  
1630  
Silber, geprägt, Dm. 5,2 cm  
Med 14479, erworben 2003  
Lit.: Więcek 1962, Nr. 57. – Schnell 1983,  
Nr. 435. – Ausst. Kat. Hannover 1983,  
Nr. 59. – Maué 2008, Nr. 18.

**Kat. 408** Johannes Calvin (1509–1564)  
Sebastian Dadler (1586–1657), Danzig (?),  
dat. 1641  
Silber, geprägt, Dm. 5,4 cm  
Med 14510, erworben 2003  
Lit.: Więcek 1962, Nr. 109. – Schnell 1983,  
Nr. 478. – Ausst. Kat. Hannover 1983,  
Nr. 70. – Maué 2008, Nr. 46.

**Kat. 409** Opferung des Isaak – Kreuzigung  
Hans Reinhart d. Ä. (um 1510–1581),  
Leipzig, 1531  
Silber, gegossen, vergoldet, Dm. 5,3 cm  
Med 3566, erworben 1893  
Lit.: Habich 1932, Bd. II, 1, Nr. 1974. –  
Pechstein: Bronzen 1968, Nr. 161. –  
Schnell 1983, Nr. 23.

**Kat. 410** Sündenfall – Kreuzigung,  
S. 122, Abb. 91  
Hans Reinhart d. Ä. (um 1510–1581),  
Leipzig, 1536

Silber, gegossen, Dm. 6,1 cm  
Med 6315, erworben 1912  
Lit.: Domanig 1907, Nr. 762. – Habich  
1932, Bd. II, 1, Nr. 1968. – Ausst. Kat.  
Hannover 1983, Nr. 8.

**Kat. 411** Vision des Johannes – Apokalypse  
Hans Reinhart d. Ä. (um 1510–1581),  
Leipzig, 1539  
Silber, gegossen, vergoldet, Dm. 6,6 cm  
Med 3320, erworben um 1890  
Lit.: Domanig 1907, Nr. 759. – Habich  
1932, Bd. II, 1, Nr. 1973. – Ausst. Kat.  
Hannover 1983, Nr. 10.

**Kat. 412** Salvator – Kreuzigung, Abb. 484  
Peter Flötner (um 1490–1546), Nürnberg,  
um 1540  
Silber, gegossen, Dm. 5,9 cm  
Med 915, erworben vor 1856  
Lit.: Habich 1931, Bd. I, 2, Nr. 1830.



Abb. 484, Kat. 412

**Kat. 413** Erschaffung Evas – Jüngstes Gericht  
 Concz Welcz (nachgewiesen 1532–1551),  
 St. Joachimsthal, 1545  
 Silber, gegossen, Dm. 5,7 cm  
 Med 9780, erworben 1980  
 Lit.: Domanig 1907, Nr. 765. – Katz 1932,  
 Nr. 233. – Ausst. Kat. Hannover 1983,  
 Nr. 10.

**Kat. 414** Anbetung der Könige – Salvator  
 Mundi  
 Wenzel Jamnitzer (1507/08–1585), Nürn-  
 berg, 1556  
 Silber, vergoldet, Dm. 5,9 cm  
 Med 4221, erworben um 1898  
 Lit.: Pechstein: Bronzen 1968, Nr. 166–167.  
 – Anzeiger GNM 2004, S. 203–204.



Abb. 485, Kat. 415

**Kat. 415** Dreifaltigkeitsmedaille, Abb. 485  
 Hans Reinhart d. Ä. (um 1510–1581),  
 Leipzig, 1569  
 Silber, gegossen, Dm. 10,3 cm  
 Med 2596, erworben um 1880  
 Lit.: Domanig 1907, Nr. 758. – Domanig  
 1913. – Habich 1932, Bd. II, 1, Nr. 1966.  
 – Schnell 1983, Nr. 430. – Ausst. Kat. New  
 York/Washington 1994, Nr. 127.

**Kat. 416** David und Goliath – Christus  
 in der Vorhölle  
 David Freitag (tätig 1580–1613),  
 Schneeberg (Erzgebirge), um 1600  
 Silber, gegossen, Dm. 5,6 cm  
 Med 12493, erworben 1990  
 Lit.: Katz 1932, Nr. 476. – Anzeiger GNM  
 1992, S. 320–321.

**Kat. 417** Spottmedaillen auf Papst – Teufel  
 und Kardinal – Narr, S. 144–145, Abb. 113,  
 114 (Med 6803, Med 912)  
 Nürnberg, Leipzig, um 1550

Silber, Bronze, gegossen, vergoldet,  
 Dm. 2,6–3,4 cm  
 Med 912, Med 3550, Med 6803, Med 6820,  
 erworben vor 1856–1931  
 Lit.: Habich 1932, Bd. II, 1, Nr. 1979. –  
 Ausst. Kat. Nürnberg: Luther 1983, Nr. 635.  
 – Schnell 1983, Nr. 27–30. – Ausst. Kat.  
 Hannover 1983, Nr. 18–19. – Ausst. Kat.  
 Hamburg: Luther 1983, Nr. 36.

**Kat. 418** Spottmedaille Salvator – Papst  
 Peter Flötner (um 1490–1546), Nürnberg,  
 um 1550  
 Silber, gegossen, Dm. 5,7 cm  
 Med 6167, erworben 1909  
 Lit.: Habich 1931, Bd. I, 2, Nr. 1829. –  
 Bernhart 1936, S. 19–20. – Schnell 1983,  
 Nr. 33. – Dienst 2002, S. 295–300.

**Kat. 419** Matthaues Gnidius: Dialogi  
 Murnarus Leviathan Vulgo dictus  
 Geltnar ... Straßburg: Johann Schott, 1521,  
 S. 143–144, Abb. 110  
 16 Bl., 6 Holzschnitte, geschlossen:  
 H. 20,3 cm, Br. 15,3 cm, T. 1 cm  
 8° Rl. 1728 [Postinc.], alter Bestand  
 Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg: Luther 1983,  
 Nr. 284, S. 225–226. – Ausst. Kat.  
 Hamburg: Luther 1983, Nr. 29, S. 155. –  
 Ausst. Kat. Karlsruhe/Straßburg 1987,  
 Nr. H 3, S. 225–228, Abb. S. 227. – Belting  
 2002, S. 19–20, Abb. 5. – Gülpen 2002,  
 S. 349–350, Abb. 87.

**Kat. 420** Thomas Murner: Von dem gro-  
 ßen Lutherischen Narren wie ihn  
 doctor Murner beschworen hat. Straß-  
 burg: Johannes Grüninger, 1522, S. 144,  
 Abb. 111  
 112 Bl., 53 statt 58 Holzschnitte,  
 geschlossen: H. 19,2 cm, Br. 15,4 cm,  
 T. 2,8 cm  
 8° L. 1967 [Postinc.], Bibliothek Aufseß  
 Lit.: Schutte 1973. – Ausst. Kat. Nürnberg:  
 Luther 1983, Nr. 285, S. 226. – Ausst.  
 Kat. Karlsruhe/Straßburg 1987, Nr. E 15,  
 S. 193–195. – Könniker 1991, S. 135–155.  
 – Gülpen 2002, S. 352–356, Abb. 89.  
 – Jarosch 2006, S. 259–264.

**Kat. 421** Martin Luther: Ain Sermon von  
 den Bildtnussen. Augsburg: Jörg Nadler,  
 1522, S. 115, Abb. 486  
 4 Bl., geschlossen: H. 21 cm, Br. 15,2 cm,  
 T. 1,5 cm



Abb. 486, Kat. 421

8° K. 1701 [Postinc.], Bibliothek Aufseß  
 Lit.: Benzing/Claus 1966, Bd. 1, Nr. 1325,  
 S. 155. – Streitschriften 1983, S. 28–29 u.  
 Nr. X. – Wieden 1999, S. 78, Abb. B.2 u.  
 S. 116–117. – Reske 2007, S. 31.

**Kat. 422** Martin Luther, Philipp Melanch-  
 thon: Deutung der zwo grewlichen Figu-  
 ren Bapstesels zu Rom und Munchskalbs  
 zu freyberg in Meyssen funden. Witten-  
 berg: Johann Rhau-Grünenberg, 1523,  
 S. 145, Abb. 107  
 8 Bl., 2 Holzschnitte von Lucas Cranach  
 d. Ä., geschlossen: H. 20,9 cm, Br. 15,2 cm,  
 T. ca. 0,7 cm  
 8° Rl. 2082 [Postinc.], Bibliothek Aufseß  
 Lit.: Bernhard 1972, S. 784–787. – Ausst.  
 Kat. Nürnberg: Reformation 1979, Nr. 123,  
 S. 122–123. – Ausst. Kat. Hamburg:  
 Luther 1983, S. 122 u. Nr. 49, S. 177–178.  
 – Ausst. Kat. Nürnberg: Luther 1983,  
 Nr. 295, S. 235. – Gülpen 2002, S. 324–325,  
 Abb. 79. – Jones 2006, S. 116, Abb. 16–17.

**Kat. 423** Päpstlicher Ablassbrief, S. 114,  
 Abb. 82  
 Rom (?), 1515  
 Holzschnitt, Typendruck, H. 16,6 cm,  
 Br. 28,5 cm  
 HB 14637, alter Bestand  
 Lit.: Unveröffentlicht.

**Kat. 424** Triumphus Veritatis (Sieg der  
 Wahrheit), S. 122, 142–143, Abb. 109  
 Unbekannter Künstler, 1524  
 Titelholzschnitt einer gleichnamigen  
 Flugschrift, H. ca. 19,7 cm, Br. 42,4 cm  
 (unregelmäßig beschnitten)

HB 10931, alter Bestand  
 Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg: Reformation  
 1979, Nr. 155, S. 150–151. – Ausst. Kat.  
 Nürnberg: Luther 1983, Nr. 279,  
 S. 221–222.

**Die Kunst- und Wunderkammer  
 (Raum 119)**

**Kat. 425** Kaiser Rudolf II. (1552–1612).  
 Rückseite: Allegorie auf die Türkenkriege,  
 S. 261, 274, Abb. 237  
 Hans von Aachen (1552–1615), Prag,  
 um 1600/03  
 Öl auf Alabaster, H. 16 cm, Br. 12 cm,  
 T. 1,5 cm  
 Gm 1235, erworben 1930 von Adolf Klein,  
 Frankfurt a. M.  
 Lit.: DaCosta Kaufmann 1985, Nr. I.42,  
 S. 195–196. – DaCosta Kaufmann 1988,  
 Nr. I.44, S. 148. – Tacke 1995, Nr. 2,  
 S. 26–28. – Ausst. Kat. Dresden/Bonn  
 1995, Nr. 128, S. 132. – Jacoby 2000, Nr. 58,  
 S. 178–180. – Ausst. Kat. Berlin: Reich  
 2006, Bd. 1, Nr. III.45, S. 159. – Ausst. Kat.  
 Mantua 2008, Nr. 99.

**Kat. 426** Walfang, S. 267–268, Abb. 233  
 2. Drittel 17. Jh.  
 Walschulterblatt, Bemalung mit Ölfarbe,  
 H. ca. 120 cm, Br. 118 cm  
 Gm 2362, Leihgabe der Zoologischen  
 Sammlung der Universität Erlangen  
 Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg: Behaim 1992,  
 Bd. 2, Nr. 5.24, S. 852–853. – Barthelmeß  
 1994, S. 257–260. – Ausst. Kat. Erlangen  
 2007, S. 227.

**Kat. 427** Kopf eines jugendlichen Heroen  
 Griechenland, um 330/20 v. Chr.  
 Marmor, H. 32 cm, Br. 23 cm, T. 26,5 cm  
 Pl.O. 3416, alter Bestand  
 Lit.: Hölscher 1971, S. 57–59.

**Kat. 428** Kreuzigung Christi, S. 260, Abb.  
 223  
 Peter Dell d. Ä. (um 1490–1552), Würz-  
 burg, um 1520/25  
 Birnbaumholz, fragmentiert, H. 14,3 cm,  
 Br. 16 cm, T. 3 cm  
 Pl.O. 360, erworben 1904  
 Lit.: Lill 1951, S. 156. – Kammel: Kreuzi-  
 gungsdarstellung 2000, S. 2–3. – Ausst.  
 Kat. Nürnberg: Spiegel der Seligkeit 2000,  
 S. 242–243. – Ausst. Kat. Würzburg 2004,

Nr. 80, S. 357. – Ausst. Kat. Nürnberg:  
 Meisterwerk 2004, S. 216.

**Kat. 429** Herkules und Kyknos, S. 259,  
 Abb. 487  
 Süddeutscher Nachahmer des Andrea  
 Riccio, um 1530  
 Bronze, Hohl-guss, H. 25,5 cm, Br. 15,8 cm,  
 T. 15,8 cm



Abb. 487,  
 Kat. 429

Pl.O. 2782, erworben 1939  
 Lit.: Jahresbericht GNM 1939, Bd. 85,  
 S. 14–15. – Ausst. Kat. Nürnberg 1946,  
 Nr. 70, S. 22. – Ausst. Kat. Nürnberg 1952,  
 Nr. H 10, S. 49.

**Kat. 430** Urteil des Paris, S. 68, 94, 260,  
 Abb. 488  
 Werkstatt Daniel Mauch (um 1477–1540),  
 Lüttich, um 1535; Minerva: Ergänzung 1.  
 Hälfte 17. Jh.



Abb. 488, Kat. 430

Buchsbaumholz, LGA 5061 (Paris): H. mit  
 Sockel 15,7 cm, Br. 10,2 cm, T. 7,3 cm;  
 LGA 5062 (Venus): H. mit Sockel 17 cm,  
 Dm. 7,6 cm; LGA 5063 (Juno): H. mit  
 Sockel 17,3 cm, Dm. 7,8 cm; LGA 5064  
 (Minerva): H. mit Sockel 18,8 cm,  
 Dm. 8 cm  
 LGA 5061–LGA 5064, erworben 1878  
 Lit.: Ausst. Kat. Berlin 1995, Nr. 52, S. 22,  
 246. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk  
 2004, S. 217. – Burk 2004, S. 1037–1038.  
 – Ausst. Kat. Mechelen 2005, Nr. 25, S. 49,  
 118–123. – Ausst. Kat. München 2006,  
 Nr. 2, S. 72–75. – Kammel: Grupello 2006,  
 S. 65, 67.

**Kat. 431** Fechtender Krieger und türki-  
 scher Bogenschütze, S. 260  
 Nürnberg, um 1540  
 Bronze, Vollguss, Pl.O. 2851: H. 22,3 cm,  
 Br. 14,3 cm, T. 7,2 cm; Pl.O. 2948: H.  
 22,4 cm, Br. 14,5 cm, T. 6,5 cm  
 Pl.O. 2851, Pl.O. 2948, erworben 1947  
 und 1959  
 Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg 1952, Nr. H 22,  
 S. 50. – Weihrauch 1967, S. 320. – Ausst.  
 Kat. New York/Nürnberg 1986, Nr. 235. –  
 Ausst. Kat. Dresden/Bonn 1995, Nr. 33–33a.

**Kat. 432** Meerweibchen, Abb. 489  
 Umkreis Hans Kels d. Ä. (gest. 1559),  
 Kaufbeuren oder Augsburg, um 1540  
 Buchsbaumholz, H. 10,4 cm, Br. 13,5 cm  
 Pl.O. 2375, erworben 1926  
 Lit.: Erwerbungen GNM 1929, S. 103,  
 Taf. 97. – Ausst. Kat. Nürnberg 1946,





Abb. 489, Kat. 432

Nr. 57, S. 21. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 216. – Ebert 2005, S. 121–131. – Kammel: Meeresgetier 2009, S. 102–103.

**Kat. 433** Allegorien der Patientia, Temperantia und Justitia, S. 240, Abb. 490–492  
Peter Flötner (um 1490–1546), Nürnberg, um 1540  
Blei, gegossen, jeweils: H. 7,4 cm, Br. 4,7 cm  
Pl.O. 815, 817, 818, erworben vor 1897  
Lit.: Lange 1897, Nr. 82, 86, 87, S. 128. – Weber 1975, Nr. 55.4, S. 71–73. – Ausst. Kat. Nürnberg 1946, Nr. 202–203, S. 43. – Kammel: Plaketten 2002, S. 404.



Abb. 493,  
Kat. 434

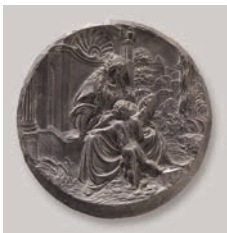


Abb. 494,  
Kat. 435

**Kat. 434** Allegorie der Spes, S. 240, Abb. 493  
Peter Flötner (um 1490–1546), Nürnberg, um 1540  
Blei, gegossen, Dm. 7,8 cm  
Pl.O. 847, erworben vor 1897  
Lit.: Lange 1897, Nr. 27, S. 128. – Leitschuh 1904, Nr. 66, Taf. IX. – Ausst. Kat. Nürn-

berg 1946, Nr. 217, S. 44. – Weber 1975, Nr. 62.2, S. 81–83. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 555, S. 430.

**Kat. 435** Allegorie der Prudentia, S. 240, Abb. 494  
Peter Flötner (um 1490–1546), Nürnberg, um 1540  
Blei, gegossen, Dm. 7,7 cm  
Pl.O. 1861, erworben vor 1897  
Lit.: Lange 1897, Nr. 73, S. 128. – Ausst. Kat. Nürnberg 1946, Nr. 219, S. 44. – Weber 1975, Nr. 62.5, S. 82–83. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 556, S. 430.

**Kat. 436** Ein Paar Modelle für Dolchgriffschalen, S. 262  
Umkreis Wenzel Jamnitzer (1507/08–1585), Nürnberg, um 1540  
Silber, vergoldet, gegossen, jeweils: H. 10,7 cm, Br. 5,5 cm, T. 0,4 cm  
HG 12546, erworben 1988, Geschenk von Hubertus Altgelt, Freising  
Lit.: Pechstein 1988, S. 64–65. – Klaus Pechstein in: Anzeiger GNM 1990, S. 176. – Ausst. Kat. Nürnberg: Schätze 1992, Nr. 12, S. 154–155. – NGK 2007, Bd. 1, Teil 1, S. 194; Bd. 2, Nr. 45, S. 272. – Zu weiteren Ausformungen: Felix Ackermann u. Elisabeth Landolt in: Ausst. Kat. Basel 1991, Bd. 4, Nr. 106, S. 137–138.

**Kat. 437** Geflügelter Putto, S. 259, Abb. 222  
Hans Vischer d. J. (um 1488–nach 1549), Nürnberg, um 1540  
Bronze, Hohl-guss, teilweise vergoldet, H. 16,6 cm, Br. 6,6 cm, T. 6,5 cm  
Pl.O. 785, Depositum der Stadt Nürnberg seit 1995

Lit.: Bösch 1890, Nr. 387, S. 53. – Josephi 1910, Nr. 159, S. 78–79. – Höhn 1924, S. 108, Abb. 78. – Meller 1926, Taf. 32 a. – Ausst. Kat. Nürnberg 1946, Nr. 16, S. 15.



Abb. 495, Kat. 438

**Kat. 438** Leuchterweibchen, S. 263, Abb. 495  
Nürnberg, Mitte 16. Jh.  
Holz, farbig gefasst, Geweih, Eisen, H. ca. 45 cm, Br. 80 cm, T. 70 cm  
Pl.O. 3325 (Löffelholzmuseum A 135), Depositum der Freiherrlich Löffelholz von Kolberg'schen Familienstiftung, Hans Friedrich'sche Linie, seit 1954  
Lit.: Unveröffentlicht.

**Kat. 439** Jäger  
Nürnberg, um 1560  
Bronze, Vollguss, H. 11,5 cm, Br. 6,5 cm, T. 4,5 cm  
Pl.O. 776, erworben vor 1890  
Lit.: Meller 1926, Taf. 46. – Ausst. Kat. Nürnberg 1946, Nr. 34, S. 18. – Bange 1949, S. 106 u. Nr. 180, S. 148 mit Abb. 180. – Ausst. Kat. Nürnberg 1952, Nr. H 28, S. 50.



Abb. 490, Kat. 433



Abb. 491, Kat. 433



Abb. 492, Kat. 433

**Kat. 440** Bittflehender Bauer  
Nürnberg, um 1560  
Bronze, Vollguss, H. mit Sockel 9 cm,  
Br. 5 cm, T. 4 cm  
Pl.O. 2390, erworben 1926  
Lit.: Meller 1926, Taf. 45. – Erwerbungen  
GNM 1929, S. 98, Taf. 92 a, 92 c. – Ausst.  
Kat. Nürnberg 1946, Nr. 33, S. 17. – Bange  
1949, S. 102 u. Nr. 174, S. 147. – Ausst.  
Kat. Nürnberg 1952, Nr. H 23, S. 50.

**Kat. 441** Kruzifix auf einem Mineralien-  
berg, Abb. 496  
Johann Gregor van der Schardt (um 1530–  
1581 oder später), Nürnberg (?), um  
1570/80  
Bronze, Holz, verschiedene Edelsteine  
und Mineralien, Weichschwamm,  
Turmschnecken, Muschelschalen,  
H. 73,5 cm, Br. 39,9 cm, T. Sockel 25 cm  
LGA 6863, aus dem Praun'schen Kunst-  
kabinett, Nürnberg, erworben 1885



Abb. 496, Kat. 441

Lit.: Honnens de Lichtenberg 1991,  
S. 179–183, Abb. 121–125. – Ausst. Kat.  
Nürnberg 1994, Nr. 181. – Achilles-  
Syndram 1994, Nr. 483, S. 258 u. Abb. 451.



Abb. 497, Kat. 442

**Kat. 442** Herkules im Kampf mit dem  
nemeischen Löwen, Abb. 497  
Nürnberg, um 1580  
Birnbäumholz, H. 41,8 cm, Br. 37 cm,  
T. 20,5 cm  
Pl.O. 563, aus dem Praun'schen Kunst-  
kabinett, Nürnberg, erworben 1894,  
Geschenk von Max Pickert, Nürnberg  
Lit.: Josephi 1910, Nr. 586, S. 340–341. –  
Bange 1928, Nr. 100, S. 91. – GNM Führer  
1977, Nr. 309, S. 120 mit Abb. – Ausst. Kat.  
Nürnberg 1994, Nr. 179, S. 356. – Achilles-  
Syndram 1994, Nr. 613, S. 273–274 u.  
Abb. 74. – GNM Führer 1997, S. 94.



Abb. 498, Kat. 443

**Kat. 443** Sechs Allegorien der Sieben  
Todsünden: Hoffart, Geiz, Wollust, Neid,  
Völlerei, Zorn, Abb. 498 (Pl.O. 770, Pl.O.  
768)  
Süddeutsch, Ende 16. Jh.

Birnbäumholz, gebeitzt und teilvergoldet  
Pl.O. 768 (Wollust): H. 27,2 cm, Br. 9,1 cm,  
T. 6,9 cm; Pl.O. 769 (Völlerei): H. 28,2 cm,  
Br. 10 cm, T. 6,9 cm; Pl.O. 770 (Hoffart):  
H. 27,6 cm, Br. 13,6 cm, T. 7 cm; Pl.O. 771  
(Zorn): H. 27,6 cm, Br. 9 cm, T. 6,8 cm;  
Pl.O. 772 (Geiz): H. 26,7 cm, Br. 10,5 cm,  
T. 7 cm; Pl.O. 773 (Neid): H. 27,3 cm,  
Br. 12,3 cm, T. 7,1 cm  
Pl.O. 768–Pl.O. 773, erworben 1889  
Lit.: Smith 1994, S. 310. – GNM Führer  
1997, S. 85. – Ausst. Kat. Nürnberg:  
Spiegel der Seligkeit 2000, Nr. 243,  
S. 413–415. – Kammel: Peter Dell 2004,  
S. 223. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meister-  
werk 2004, S. 218.

**Kat. 444** Judith mit dem Haupt des  
Holofernes, S. 98, 260, Abb. 65  
Werkstatt Benedikt Wurzelbauer  
(1548–1620), Nürnberg, Ende 16. Jh.  
Bronze, Hohlguss, H. 34,5 cm, Br. 20,5 cm,  
T. 19,7 cm  
Pl.O. 2161, erworben 1910  
Lit.: Anzeiger GNM 1910, S. 26. – Jahres-  
bericht GNM 1910, Bd. 57, S. 4. – Ausst.  
Kat. Nürnberg 1946, Nr. 42, S. 19. – Ausst.  
Kat. Nürnberg 1952, Nr. H 43, S. 50.

**Kat. 445** Stehender Knabe, S. 260,  
Abb. 224  
Umkreis Christoph Angermair (nach  
1580–1633), München, um 1620/30  
Elfenbein, H. 14,3 cm, Br. 8 cm, T. 4 cm  
Pl.O. 763, erworben 1877  
Lit.: Josephi 1910, S. 372–373 mit Abb. –  
Theuerkauff 1984, S. 24. – Theuerkauff  
1986, S. 381. – Kammel: Christkind 2000,  
S. 5. – Maué: Bildwerke 2005, Nr. 147,  
S. 113–115.

**Kat. 446** Reiterbildnis des Königs Gus-  
tav II. Adolf von Schweden, S. 263–264,  
Abb. 228  
Nürnberger Wachsbossierer, 1632 oder  
später  
Wachs, Tierhaare, Glasperlen, Glimmer,  
Schneckenhäuser, getrocknete Pflanzen-  
teile, H. mit Sockel 29,5 cm, Br. 20,5 cm,  
T. 31,5 cm  
Pl.O. 3091, Leihgabe aus Privatbesitz seit  
1967  
Lit.: Nagel 1941, S. 163, Abb. 18–19. –  
Maué 1997, Nr. 12, S. 59–61. – Schürer  
2002, S. 58. – Ausst. Kat. Nürnberg:  
Meisterwerk 2004, S. 215.



Abb. 499,  
Kat. 447

**Kat. 447** Allegorie der Abundantia, S. 260, Abb. 499  
Leonhard Kern (1588–1622), Schwäbisch Hall, um 1640/50  
Elfenbein, H. 11,1 cm, Br. 3,7 cm, T. 2,2 cm  
Pl.O. 789, erworben 1875  
Lit.: Josephi 1910, Nr. 651, S. 372. – Ausst. Kat. Nürnberg 1962, Nr. C 4, S. 113. – Grünenwald 1969, S. 20, 44. – Ausst. Kat. Schwäbisch Hall 1988, Nr. 99, S. 214–215. – Maué 1997, Nr. 82, S. 209–211.



Abb. 500, Kat. 448

**Kat. 448** Zwei Türen eines Prunkschranks mit Pietra-dura-Stillleben, S. 280, Abb. 500 (A 3227)  
Florenz, Mitte 17. Jh.  
Marmor, Mineralien, jeweils: H. 30 cm, Br. 23,3 cm, T. 4 cm  
A 3226, A 3227, Depositum der Stadt Nürnberg seit 1875  
Lit.: Ausst. Kat. Münster/Baden-Baden 1979, Nr. 55, S. 96, Abb. S. 99.



Abb. 502,  
Kat. 452

**Kat. 449** Kruzifix, S. 260, Abb. 501 (Detail)  
Umkreis Georg Pfründt (1603–1663), Nürnberg, Mitte 17. Jh.  
Korpus Elfenbein, Kreuz Limbholz, H. 65,3 cm, Br. 22,2 cm, T. 7,9 cm  
Pl.O. 3301, Depositum der Friedrich von Praun'schen Familienstiftung seit 1998  
Lit.: Anzeiger GNM 1999, S. 306.



Abb. 501, Kat. 449

**Kat. 450** Judith und Holofernes  
Thomas Schwanthaler (1634–1707), Ried im Innkreis, um 1670  
Lindenholz, H. 34 cm, Br. 29 cm  
Pl.O. 2443, erworben 1929  
Lit.: Jahresbericht GNM 1929, Bd. 76, S. 4. – Erwerbungen GNM 1925–1929, S. 102, Taf. 96.

**Kat. 451** Allegorie der Temperantia, S. 266, Abb. 231  
Wohl deutsch, um 1700  
Koralle, H. 5,5 cm, Br. 2,8 cm, T. 3,2 cm  
Pl.O. 2796, erworben 1941  
Lit.: Jahresbericht GNM 1942, Bd. 92, S. 28–30. – Ausst. Kat. Nürnberg 1952, Nr. P 19, S. 146. – Philippovich 1966, S. 135. – Maué: Bildwerke 2005, Nr. 227, S. 298–299.

**Kat. 452** Sonnenuhr in Kreuzform, Abb. 502  
Georg Hartmann (1489–1564), Nürnberg, 1544  
Elfenbein, geschnitzt, graviert, H. 1,6 cm, Br. 3,9 cm, L. 9,7 cm  
WI 133, erworben 1862, Geschenk von Jakob Heinrich von Hefner-Alteneck  
Lit.: Zinner 1979, S. 357–368 u. Nr. 1544, S. 365.

**Kat. 453** Elfenbeinpokal, S. 260  
München (?), Anfang 17. Jh.  
Elfenbein, gedrechselt, H. 23 cm, Dm. 8,3 cm  
HG 11166, erworben 1962  
Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg 1962, Nr. 16, S. 188.

**Kat. 454** Elfenbeinpokal, S. 260, Abb. 503  
Nürnberg (?), Anfang 17. Jh.  
Elfenbein, gedrechselt, geschnitzt, Silber, H. mit Deckel 35,1 cm, H. ohne Deckel 24,9 cm, Dm. Fuß 9,9 cm, Dm. oberer Rand 7,5 cm  
HG 11827, erworben 1977, Geschenk zur Erinnerung an Gerhard Pfeiffer  
Lit.: Anzeiger GNM 1978, S. 141.





Abb. 503,  
Kat. 454

**Kat. 455** Pokal mit 64 eingesetzten Bechern, S. 262–263, Abb. 226 Nürnberg (?), 17. Jh.  
Buchsbaumholz, gedrechselt, Pokal: H. 16,7 cm, Dm. Fuß 7 cm, Dm. oberer Rand 6,6 cm, eingesetzte Becher: gr. H. 5 cm  
HG 11352 a–c, erworben 1964  
Lit.: Anzeiger GNM 1965, S. 195–196, Abb. 18.

**Kat. 456** Ruinenmarmor im Holzrahmen  
Rahmen wohl Anfang 17. Jh.  
Marmor, Rahmen aus Ebenholz, H. 5,2 cm, Br. 10,7 cm, T. 2,8 cm  
WI 253, alter Bestand  
Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 27, 218.

**Kat. 457** Schmuckkästchen  
Nordostdeutsch, 2. Hälfte 17. Jh.  
Holzkern, Bernsteine, Schildpatt, Ebenholz, Elfenbein, Metallfolien, H. 7,1 cm, Br. 26,9 cm, T. 19,1 cm  
HG 11714, Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland seit 1972  
Lit.: Essenwein 1877, Taf. 73. – Heinz Stafski in: Anzeiger GNM 1973, S. 176–177. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 216.

**Kat. 458** Trinkhorn (sog. Greifenklaue), S. 266, Abb. 232  
Wien (?), 1. Hälfte 16. Jh.  
Horn, Silber, vergoldet, graviert, H. 28 cm, L. 45 cm, Dm. 12,2 cm  
HG 7697, erworben 1911 vom Gräflichen Haus Giech  
Lit.: Fritz 1966, Nr. 855, S. 564. – Wolters 1996, Bd. 1, S. 120.

**Kat. 459** Kokosnussspokal der Familie Holzschuher, S. 259, Abb. 221  
Schnitzerei und Entwurf: wohl Peter Flötner (um 1490–1546); Silberarbeit: Melchior Baier (um 1495–1577), Nürnberg, um 1535  
Kokosnussschale, Silber, vergoldet, getrieben, gegossen, H. mit Deckel 44,1 cm, Dm. Cuppa 14 cm, Dm. Sockel 14,2 cm  
HG 8601, Leihgabe der Stadt Nürnberg seit 1905  
Lit.: Lange 1896, S. 226–235. – Kris 1926, S. 165–166. – Kohlhaufen 1968, Nr. 469, S. 477–479. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 11, S. 215–216. – Dienst 2002, S. 138–154. – NGK 2007, Bd. 1, Teil 1, Nr. 14.09, S. 29; Karin Tebbe in: Bd. 2, S. 154 u. Nr. 15, S. 268. – Seelig 2007, Nr. 242, S. 503.

**Kat. 460** So genannte Praunsche Birne, S. 263, Abb. 227  
Ulm (?), 1576  
Silber, teilvergoldet, getrieben, nielliert, H. 23,9 cm, Dm. Fuß 7,2 cm, gr. Dm. 8 cm, Dm. oberer Rand 7,2 cm  
HG 4062, aus dem Praun'schen Kunstkabinett, Nürnberg, Leihgabe der Friedrich von Praun'schen Familienstiftung seit 1885  
Lit.: Reinhard Sänger in: Ausst. Kat. Karlsruhe/Heidelberg 1986, Bd. 2, Nr. L 53, S. 645. – Silvia Glaser in: Ausst. Kat. Nürnberg 1994, Nr. 191, S. 371–372. – Achilles-Syndram 1994, Nr. 1869, S. 370 u. Abb. 75. – Ausst. Kat. Würzburg 2007, Nr. II.2.4, S. 51–52.

**Kat. 461** Futteral der so genannten Praunschen Birne  
Ulm oder Nürnberg, um 1576  
Birnbauholz, gedrechselt, Papier, Tinte, H. 25 cm, Dm. 10,1 cm  
HG 4062, aus dem Praun'schen Kunstkabinett, Nürnberg, Leihgabe der Fried-

rich von Praun'schen Familienstiftung seit 1885  
Lit.: Silvia Glaser in: Ausst. Kat. Nürnberg 1994, Nr. 191, S. 371–372. – Achilles-Syndram 1994, Nr. 1869, S. 370.

**Kat. 462** So genannter Maecenas-Ring: Fingerring mit Bildnisbüste des Cicero (106–43 v. Chr.), Abb. 504  
Gemme: römisch, 1. Jh. v. Chr.; Fassung: 2. Hälfte 16. Jh.  
Obsidian, Gold, H. 2,2 cm, Dm. 2,1 cm; Gemme: H. 1,6 cm, Br. 1,2 cm  
T 5661, aus dem Praun'schen Kunstkabinett, Nürnberg, Leihgabe der Friedrich von Praun'schen Familienstiftung seit 1966



Abb. 504,  
Kat. 462

Lit.: Murr 1797, Nr. 773, S. 32. – Anzeiger GNM 1967, S. 194. – Achilles-Syndram 1994, S. 72, 80–81 u. Abb. 78. – Ausst. Kat. Nürnberg 1994, Nr. 194.

**Kat. 463** Siegelring mit Praunschem Wappen und Initialen des Paulus II. Praun (1548–1616)  
Westeuropa, 2. Hälfte 16. Jh.  
Gold, Bergkristall (?), rot unterlegt, H. 2,2 cm, Dm. 2,1 cm  
T 5660, Leihgabe der Friedrich von Praun'schen Familienstiftung seit 1966  
Lit.: Anzeiger GNM 1967, S. 194. – Ausst. Kat. Nürnberg 1994, Nr. 147.



Abb. 505, Kat. 464

**Kat. 464** Türkische Schuhe, S. 265, Abb. 505  
Osmanisch, von der türkischen Reise des Stephan III. Praun (1544–1591), 1569  
Glattleder, braun, Futter Glattleder,

dunkelbraun, Fersenversteifung Laubholz, Absatz Eisen, Laufsohle Leder mit Eisennägeln, H. 12 cm, L. 26,5 cm, Br. 10 cm  
T 555, aus dem Praun'schen Kunstkabinett, Nürnberg, Leihgabe der Friedrich von Praun'schen Familienstiftung seit 1876  
Lit.: Fries 1924/1925, S. 8–9. – Achilles-Syndram 1994, Nr. 17, S. 174.

**Kat. 465** Zwei Paar Geldtaschen (?), Abb. 506  
Osmanisch, 17. Jh.



Abb. 506, Kat. 465

Vorderseite Rauleder, ungefärbt, Applikation Glattleder, rot, Metallfaden goldfarben, Anlegetechnik, Rückseite Glattleder, braun, Einfassung Glattleder, rot, dunkelbraun, Flechtkordel Seide, grün, Perle Holz, Seide, rot/gelblich, ungefärbt, Posamentenarbeit, L. 15 cm, Br. oben 4,5 cm, Br. unten 10,5 cm; Kordel, rot: L. 47 cm; Kordel, grün: L. 66 cm; Holzperle: Dm. 0,8 cm

T 560, aus dem Praun'schen Kunstkabinett, Nürnberg, Leihgabe der Friedrich von Praun'schen Familienstiftung seit 1876  
Lit.: Fries 1924/1925, S. 8–10. – Achilles-Syndram 1994, Nr. 17, S. 174 u. Abb. 79.

**Kat. 466** Türkischer Bogenköcher, S. 265, Abb. 230  
Osmanisch, 16. Jh.  
Leder, Holz, Vergoldung, Farbe, L. 67 cm, Br. 30,5 cm  
W 1217, aus dem Praun'schen Kunst-

kabinett, Nürnberg, Leihgabe der Friedrich von Praun'schen Familienstiftung seit 1876  
Lit.: Achilles-Syndram 1994, Nr. 17, S. 174 u. Abb. 79.

**Kat. 467** Türkischer Pfeilköcher mit Pfeilen, S. 265, Abb. 230  
Osmanisch, 16. Jh.  
Leder, Holz, Vergoldung, Farbe, L. mit Pfeilen 86 cm, Br. 19 cm  
W 1218, aus dem Praun'schen Kunstkabinett, Nürnberg, Leihgabe der Friedrich von Praun'schen Familienstiftung seit 1876  
Lit.: Achilles-Syndram 1994, Nr. 17, S. 174 u. Abb. 79.



Abb. 507, Kat. 475

**Kat. 468** Türkischer Bogen, S. 265, Abb. 230  
Osmanisch, 16. Jh.  
Holz, Büffelhorn, Sehne, Leim, Lack, L. entspannt 67 cm, Br. 25 cm  
W 1220, aus dem Praun'schen Kunstkabinett, Nürnberg, Leihgabe der Friedrich von Praun'schen Familienstiftung seit 1876  
Lit.: Achilles-Syndram 1994, Nr. 17, S. 174 u. Abb. 79.

**Kat. 469** Türkisches Gewand, S. 265, Abb. 229  
Osmanisch, 17. Jh.  
Obermaterial Leinen, weiß, Leinwandbindung, Stickerei Seide, mehrere Farben, Vorstich, Kettenstich, Futter Baumwolle, weiß, Leinwandbindung, Innenbesatz Seide, rotviolett, Leinwandbindung, vordere L. 101 cm, rückwärtige L. 55 cm, Br. 126 cm  
T 7341, Leihgabe der Stadtbibliothek Nürnberg seit 1991

Lit.: Ranner 1821, S. 23, 45–46. – Schwemmer 1957, S. 124.

**Kat. 470** Wachsmodell und Medaille auf Andreas Imhoff d. Ä. (1491–1571)  
Valentin Maler (um 1540–1603), Nürnberg, 1569  
Wachs, koloriert, auf Schiefer und Silber, gegossen, Dm. 5,9 cm und Dm. 6,6 cm  
Med 6839, Med K 442, erworben 1933 und Leihgabe der Stadt Nürnberg, Slg. Kress, seit 1867  
Lit.: Will 1764–1767, Bd. 3, S. 393–400. – Imhof 1782, Nr. 2, S. 409. – Domanig 1907, Nr. 280. – Habich 1932, Bd. II, 1, Nr. 2425. – Ausst. Kat. Austin 1983, Nr. 156. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 656. – Trusted 1990, Nr. 95–96.



Abb. 508, Kat. 475

**Kat. 471** Allegorie auf die sieben Todsünden Süddeutsch, um 1570/80  
Wachs auf Schiefer in Holzkapsel, Dm. 3,5 cm  
Pl.O. 747, erworben 1860  
Lit.: Unveröffentlicht.

**Kat. 472** Veit II. von Würzburg, Bischof von Bamberg (1561–1577)  
Umkreis Joachim Deschler (tätig 1532–1571), Bamberg, 1575  
Wachs, polychromiert, auf Schiefer, Dm. 6,5 cm  
Pl.O. 2029, erworben 1902  
Lit.: Habich 1931, Bd. I, 2, Nr. 1687.

**Kat. 473** Hans Danreuter  
Nürnberg, 1591  
Wachs, koloriert, in Holzkapsel, Dm. 6,8 cm  
Med 9136, Leihgabe der Friedrich von Praun'schen Familienstiftung seit 1960  
Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 691.

**Kat. 474** Georg Friedrich von Brandenburg (1543–1603), S. 261, Abb. 225  
Königsberg, 1585  
Bernstein, geschnitten, in vergoldeter Fassung, Dm. 3,5 cm  
Med 9121, Leihgabe der Friedrich von Praun'schen Familienstiftung seit 1960  
Lit.: Habich 1932, Bd. II, 1, Nr. 2392. – Fischer/Maué 2000, Nr. 1.511.

**Kat. 475** Sigmund Gabriel Holzschuher (1575–1642), S. 263, Abb. 507, 508  
Christoph III. Ritter (1610–1676), Nürnberg, 1642  
Silber, koloriert, in gedrehter Holzkapsel, Dm. 6,6 cm  
Med 8999, Leihgabe der Friedrich von Praun'schen Familienstiftung seit 1960  
Lit.: Will 1764–1767, Bd. 2, S. 305–312. – Imhof 1782, Nr. 14, S. 394. – Pechstein 1982, S. 24. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 733b.

**Kat. 476** Konvexer Wandspiegel  
Deutsch (fränkisch?), 16. Jh.  
Glas, vermutlich quecksilberspiegelt, Holzrahmen mit Fassungsresten und farbigem Papier, Dm. 50 cm, T. 16,5 cm  
HG 51, aus der Sammlung Hans von Aufseß, Nürnberg  
Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg: Bilder 1998, S. 108–109, Abb. 20.

#### Natur und Antike (Raum 120)

**Kat. 477** Wettstreit zwischen Apollo und Pan, S. 272, Abb. 235  
Bartholomäus Spranger (1546–1611), Prag, um 1587  
Öl auf Holz, H. 39,8 cm, Br. 132,5 cm  
Gm 1100, Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen seit 1920  
Lit.: DaCosta Kaufmann 1985, Nr. 20.37, S. 298–299. – Henning 1987, S. 63–66, 212 u. Nr. A 26, S. 182. – DaCosta Kaufmann 1988, Nr. 20.38, S. 261. – Tacke 1995, Nr. 115, S. 236–237. – Sauerländer 2008, Bd. 2, Nr. 3214, S. 988–989.

**Kat. 478** Venus, Amor und Bacchus, S. 274, Abb. 236  
Hans von Aachen (1552–1615), Prag, nach 1597  
Öl auf Eichenholz, H. 67,5 cm, Br. 52 cm  
Gm 1200, erworben 1929, Geschenk der

Galerie St. Lukas, Wien  
Lit.: Tacke 1995, Nr. 1, S. 25–26. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 218.

**Kat. 479** Venus und Merkur, S. 278  
Prager Schule (Kopie nach Bartholomäus Spranger), Prag, um 1600  
Öl auf Eichenholz, H. 46 cm, Br. 31,5 cm  
Gm 1176, erworben 1928 im Wiener Kunsthandel (Galerie Dr. Fröhlich)  
Lit.: Henning 1987, Nr. C 19, S. 197. – Tacke 1995, Nr. 197, S. 344–345.

**Kat. 480** Der Turmbau zu Babel, S. 276, Abb. 509  
Roelant Savery (1576–1639), Amsterdam, 1602



Abb. 509, Kat. 480

Öl auf Kupfer, signiert und datiert, Dm. 23,4 cm  
Gm 351, Leihgabe der Stadt Nürnberg seit 1875/77  
Lit.: Ausst. Kat. Köln/Utrecht 1985, Nr. I, S. 77, Abb. 65. – Müllenmeister 1988, Nr. 2, S. 186. – Tacke 1995, Nr. 110, S. 224–225. – Ausst. Kat. Graz 2003, Nr. I.1.27. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 162–163.

**Kat. 481** Neunteiliges Deckengemälde mit allegorischen und biblischen Szenen, Abb. 510 (Feld 2)  
Isaak von dem Block (vor 1589–um 1626), Danzig, um 1611/14  
Öl auf Leinwand, Felder 1, 3, 7, 9 (Ecken): H. ca. 170 cm, Br. 84 cm; Felder 2, 8 (Stirnseiten): H. ca. 225 cm, Br. 185 cm; Felder 4, 6: H. ca. 154 cm, Br. 84 cm; Feld 5 (Mitte): Dm. ca. 154 cm  
Gm 1193, erworben 1917 von Anton Müller, Danzig  
Lit.: Tacke 1995, Nr. 15, S. 46–56.



Abb. 510, Kat. 481

**Kat. 482** Mars und Venus, S. 233–234, Abb. 194  
Conrat Meit (1470/85–1550/51), Mecheln, um 1515/20  
Bronze, Vollguss, H. mit Speer 37 cm, H. ohne Speer 29,6 cm, Br. 25 cm, T. 15 cm  
Pl.O. 2886, erworben 1953  
Lit.: Weihrauch 1967, S. 52–53. – Lowenthal 1981, S. 94–104, 182. – Pechstein 1987. – Ausst. Kat. Köln/München/Antwerpen 2000, S. 485. – GNM Führer 2001, S. 134. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 144–145. – Ausst. Kat. München 2006, S. 26 u. Nr. 2, S. 72–75.



Abb. 511, Kat. 483

**Kat. 483** Amorette auf einem Seepferd, S. 236–237, Abb. 511  
Hans Vischer d. J. (um 1488–nach 1549), Nürnberg, um 1530  
Blei, Hohlguss, H. 20,7 cm, L. 37 cm, T. 12,7 cm  
Pl.O. 2187, erworben 1912  
Lit.: Höhn 1924, S. 18. – Ausst. Kat. Nürnberg 1946, Nr. 19, S. 16. – Bange 1949, Nr. 67, S. 120. – Kammel: Meeresgetier 2009, S. 101.



**Kat. 484** Hirschkalb, S. 234–235, Abb. 512  
 Vischer-Werkstatt, Nürnberg, um 1530  
 Bronze, Vollguss, H. 16,2 cm, Br. 12 cm,  
 T. 6 cm  
 Pl.O. 2418, erworben 1928  
 Lit.: Erwerbungen GNM 1929, Taf. 99b.  
 – Ausst. Kat. Nürnberg 1946, Nr. 86, S. 24.  
 – Bange 1949, S. 38 u. Nr. 86, S. 126. –



Abb. 512,  
 Kat. 484

Ausst. Kat. Nürnberg 1952, Nr. H 19, S. 50.  
 – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk  
 2004, S. 217.

**Kat. 485** Knabe mit Hund  
 Vischer-Werkstatt, Nürnberg, um 1542  
 Bronze, Vollguss, H. 4,4 cm, Br. 5,5 cm,  
 T. 3,9 cm  
 Pl.O. 2369, erworben 1925  
 Lit.: Meller 1926, Taf. 32. – Erwerbungen  
 GNM 1929, Abb. S. 210. – Ausst. Kat.  
 Nürnberg 1946, Nr. 23, S. 16. – Bange  
 1949, S. 33 u. Nr. 73b, S. 123. – Ausst. Kat.  
 Nürnberg 1952, Nr. H 13, S. 49.

**Kat. 486** Amor als Herzensschmied  
 Vischer-Werkstatt, Nürnberg, um 1542  
 Bronze, Vollguss, H. 10 cm, Br. 4,2 cm,  
 T. 4 cm  
 Pl.O. 2764, erworben 1938  
 Lit.: Jahresbericht GNM 1938, Bd. 85, S. 23.  
 – Ausst. Kat. Nürnberg 1946, Nr. 20, S. 16.  
 – Ausst. Kat. Nürnberg 1952, Nr. H 11, S. 49.

**Kat. 487** Sich kratzender Hund, S. 235,  
 Abb. 196  
 Vischer-Werkstatt, Nürnberg, um 1550  
 Bronze, Hohl-guss, H. 6 cm, Br. 7,7 cm,  
 T. 7,5 cm  
 Pl.O. 784, Depositum der Stadt Nürnberg  
 seit 1890  
 Lit.: Josephi 1910, Nr. 160, S. 79–80. –  
 Bange 1949, S. 38 u. Nr. 84, S. 125–126.

– Ausst. Kat. Nürnberg 1952, Nr. H 18,  
 S. 49. – Weihrauch 1967, S. 286. – Ausst.  
 Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 217.

**Kat. 488** Zwei Pferdeköpfe  
 Thomas Hering (um 1510–1549), Mün-  
 chen, um 1535/45  
 Solnhofener Jurakalkstein, H. 10 cm,  
 Br. 9 cm  
 Pl.O. 712, erworben 1892  
 Lit.: Josephi 1910, S. 39–40. – Reindl 1977,  
 S. 437. – Kat. Nürnberg: Meisterwerk,  
 S. 216.

**Kat. 489** Allegorie der Völlerei, der  
 Unmäßigkeit und der Unreinlichkeit.  
 Aus einer Serie der sieben Folgen der  
 Trunkenheit, S. 240, Abb. 513–515  
 Peter Flötner (um 1490–1546), Nürnberg,  
 um 1530/40  
 Blei, gegossen, Pl.O. 828: H. 4,3 cm,  
 Br. 6,7 cm; Pl.O. 829: H. 4,3 cm, Br.  
 6,7 cm; Pl.O. 2527: H. 4,5 cm, Br. 6,7 cm  
 Pl.O. 828, Pl.O. 829, Pl.O. 2527, erworben  
 vor 1897 und 1932 (Pl.O. 2527)  
 Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg 1946, Nr. 177,  
 179, S. 41. – Weber 1975, Nr. 35.1, 35.5, 35.7,  
 S. 59–60. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985,  
 Nr. 535, 537, S. 424–425. – Dienst 2002,  
 S. 357–360.

**Kat. 490** Ate und die Litae, S. 241, Abb. 203  
 Peter Flötner (um 1490–1546), Nürnberg,  
 um 1535  
 Blei, gegossen, Dm. 16 cm  
 Pl.O. 819, erworben vor 1897  
 Lit.: Weber 1975, Nr. 42, S. 63. – Ausst.  
 Kat. Austin 1983, Nr. 128. – Ausst. Kat.  
 Nürnberg 1985, Nr. 542, S. 426. – Ausst.  
 Kat. New York/Nürnberg 1986, Nr. 254,  
 S. 445. – Dienst 2002, S. 352–356.

**Kat. 491** Die Muse Thalia, S. 240, Abb.  
 516  
 Peter Flötner (um 1490–1546), Nürnberg,  
 um 1540  
 Blei, gegossen, H. 7,5 cm, Br. 3,2 cm  
 Pl.O. 816, erworben vor 1897  
 Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg 1946, Nr. 195,  
 S. 42. – Weber 1975, Nr. 58.8, S. 78. –  
 Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 553, S. 429.  
 – Dienst 2002, S. 383–384.

**Kat. 492** Venus, S. 240, Abb. 517  
 Peter Flötner (um 1490–1546), Nürnberg,  
 um 1540

Blei, gegossen, H. 8,6 cm, Br. 5,9 cm  
 Pl.O. 830, erworben vor 1897  
 Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg 1946, Nr. 191,  
 S. 42. – Weber 1975, Nr. 57.5, S. 76.

**Kat. 493** Die Muse Terpsichore, S. 240,  
 Abb. 518  
 Peter Flötner (um 1490–1546), Nürnberg,  
 um 1540  
 Blei, gegossen, H. 7,1 cm, Br. 4,8 cm  
 Pl.O. 837, erworben 1882, Geschenk des  
 Historischen Museums Basel  
 Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg 1946, Nr. 192,  
 S. 42. – Weber 1975, Nr. 58.7, S. 78 u.  
 Taf. 16. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985,  
 Nr. 554, S. 429. – Dienst 2002, S. 383–384.

**Kat. 494** Apoll und Daphne, S. 237,  
 Abb. 199  
 Guss: Pankraz Labenwolf (1492–1563);  
 Modell: Umkreis Peter Flötners  
 (um 1490–1546), Nürnberg, um 1540  
 Bronze, Hohl-guss, H. 41,5 cm, Br. 17,8 cm,  
 T. 10 cm  
 Pl.O. 569, Depositum der Paul Wolfgang  
 Merkel'schen Familienstiftung seit 1877  
 Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg 1946, Nr. 44,  
 S. 19. – Braun 1951, S. 195–203. – Pech-  
 stein 1969, S. 13–15. – Dienst 2002,  
 S. 519–520. – Kammel: Bronzen 2008,  
 S. 3–5.

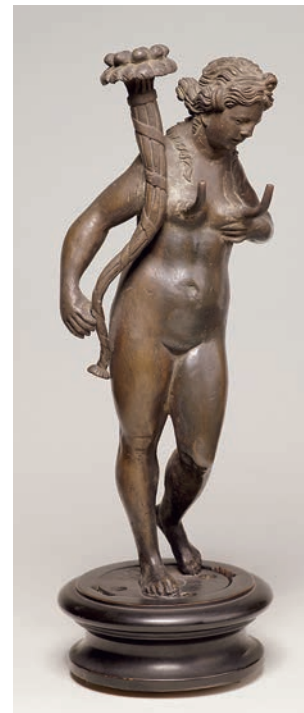


Abb. 519,  
 Kat. 495



Abb. 513, Kat. 489

**Kat. 495** Abundantia, S. 237, Abb. 519  
Meister der Budapester Abundantia,  
Augsburg, um 1540  
Bronze, Hohl-guss, H. ohne Sockel 27 cm,  
Br. 9,5 cm, T. 8,5 cm  
Pl.O. 561, erworben 1883, Geschenk von  
Fr. Hertel, Nürnberg  
Lit.: Josephi 1910, Nr. 165, S. 82. – Ausst.  
Kat. Nürnberg 1946, Nr. 32, S. 17. – Ausst.  
Kat. Nürnberg 1952, Nr. C 73, S. 18. – Weih-  
rauch 1967, S. 308.

**Kat. 496** Kleopatra mit der Schlange,  
S. 234, Abb. 195  
Christoph Weiditz (um 1500–1559),  
Augsburg, um 1540/50  
Elfenbein, H. 16,5 cm, Br. 9,7 cm, T. 4,5 cm  
Pl.O. 2806, erworben 1941  
Lit.: Jahresbericht GNM 1942, Bd. 89,  
S. 28. – Ausst. Kat. Nürnberg 1946, Nr. 37,  
S. 18. – Ausst. Kat. Nürnberg 1952, Nr. H 41,  
S. 50. – Schädler 1987, S. 164–168. – Jo-  
pek/Trusted 2007, S. 119.



Abb. 514, Kat. 489

**Kat. 497** Neptun  
Meister der Berliner Nereide, Nürnberg,  
um 1545/50  
Bronze, Hohl-guss, H. 37,3 cm, Br. 14 cm,  
T. 14 cm  
Pl.O. 2875, erworben 1952  
Lit.: Jahresbericht GNM 1955, Bd. 98,  
S. 18. – Ausst. Kat. Nürnberg 1952, Nr. H  
40, S. 50. – Dienst 2002, S. 519, Anm.  
1498.

**Kat. 498** Die ersten 12 Römischen Kaiser,  
S. 240, Abb. 202  
Giovanni Cavino (1500–1570), Padua,  
Mitte 16. Jh.  
Blei, gegossen, jeweils: H. ca. 9,5 cm,  
Br. ca. 7 cm  
Pl.O. 1080–Pl.O. 1091, erworben um  
1890  
Lit.: Kammel: Reihencharakter 2006,  
S. 248–249.



Abb. 515, Kat. 489

**Kat. 499** Liegender Löwe  
Süddeutsch, 2. Hälfte 16. Jh.  
Bronze, Hohl-guss, vergoldet, H. 7,4 cm,  
Br. 12,5 cm, T. 4,5 cm  
Pl.O. 2802, erworben 1941  
Lit.: Jahresbericht GNM 1942, Bd. 89,  
S. 28.

**Kat. 500** Amor als Löwenbändiger  
Nürnberg, um 1550/60  
Bronze, Vollguss, vergoldet, H. 14,5 cm,  
Br. 7 cm, T. 13 cm  
HG 9344, erworben 1939, Geschenk von  
J. Böhler, München  
Lit.: Unveröffentlicht.

**Kat. 501** Bauer, S. 226, 237, Abb. 520  
Nürnberg, um 1560  
Bronze, Hohl-guss, H. 28,4 cm  
Pl.O. 798, erworben 1856 mit der  
Sammlung Hans von Aufseß, Nürnberg  
Lit.: Meller 1926, Taf. 48. – Bange 1949,  
S. 102 u. Nr. 177, S. 147–148. – Ausst. Kat.



Abb. 516, Kat. 491



Abb. 517, Kat. 492



Abb. 518, Kat. 493



Abb. 520,  
Kat. 501

Nürnberg 1952, Nr. H 29, S. 50. – Ausst. Kat. Dresden 1975, Nr. 94, S. 96. – GNM Führer 2001, S. 133.

**Kat. 502** Krieger in römischer Rüstung  
Nürnberg, um 1560  
Bronze, Hohl-guss, H. mit Sockel 30,5 cm,  
Br. 12,5 cm, T. 10,5 cm  
Pl.O. 2887, erworben 1952  
Lit.: Jahresbericht GNM 1951–1954,  
Bd. 97, S. 18.



Abb. 521,  
Kat. 503

**Kat. 503** Jäger, S. 237, Abb. 521  
Lienhard Schacht (nachgewiesen 1580–  
1603), Nürnberg, um 1560/70  
Bronze, Hohl-guss, H. 32,5 cm  
Pl.O. 2389, erworben 1926  
Lit.: Meller 1926, S. 32, 47 u. Taf. 48b. –  
Sauerlandt 1927, S. 12, 16. – Ausst. Kat.  
Nürnberg 1946, Nr. 52, S. 20. – Ausst.  
Kat. Nürnberg 1952, Nr. H 30, S. 50. –  
Ausst. Kat. Marchegg 1978, Nr. 22, S. 250.

**Kat. 504** Schmiede des Vulkan, S. 242,  
Abb. 206  
Nürnberg, letztes Drittel 16. Jh.  
Blei, gegossen, Dm. 17,4 cm  
Pl.O. 2522, erworben 1932  
Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg 1946, Nr. 237.  
– Weber 1975, Nr. 475, S. 240–241. –  
Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 567.

**Kat. 505** Zeit und Wahrheit, S. 241–242,  
Abb. 204  
Hans Jamnitzer (1539–1603), Nürnberg,  
letztes Viertel 16. Jh.  
Bronze, gegossen, Dm. 13,3 cm  
Pl.O. 2905, Depositum der Friedrich von  
Praun'schen Familienstiftung seit 1954  
Lit.: Weber 1975, Nr. 514, S. 253 u. Taf. 512.  
– Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 571, S. 435.  
– Ausst. Kat. Kassel 1999, S. 346–347.



Abb. 522, Kat. 506

**Kat. 506** Angler, S. 242, Abb. 522  
Jonas Silber (nachgewiesen 1572–1589),  
Nürnberg, um 1570/80  
Blei, gegossen, Dm. 17 cm  
Pl.O. 939, erworben vor 1896  
Lit.: Fuhse 1896, S. 21 u. Taf. I. – Weber  
1975, S. 159–160.

**Kat. 507** Der Parnass, S. 242, Abb. 205  
Jonas Silber (nachgewiesen 1572–1589),  
Nürnberg, um 1570/80  
Blei, gegossen, Dm. 17 cm  
Pl.O. 941, alter Bestand  
Lit.: Höhn 1924, S. 30. – Falke 1926, S. 58. –  
Ausst. Kat. Nürnberg 1946, Nr. 240, S. 46.  
– Weber 1975, Nr. 299, S. 172–173. – Ausst.  
Kat. Nürnberg 1985, Nr. 568, S. 434.

**Kat. 508** Pomona, S. 237, Abb. 523  
Werkstatt Benedikt Wurzelbauer  
(1548–1620), Nürnberg, um 1580/90

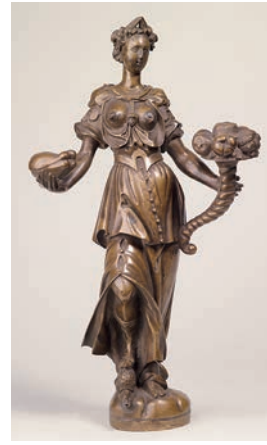


Abb. 523,  
Kat. 508

Bronze, Hohl-guss, H. 35,2 cm, Br. 16,7 cm,  
T. 12 cm  
Pl.O. 560, erworben 1894  
Lit.: Josephi 1910, Nr. 173, S. 84–85. –  
GNM Führer 1935, S. 106. – Ausst. Kat.  
Nürnberg 1962, Nr. C 14, S. 115. – Weih-  
rauch 1967, S. 330. – Kammel: Bronzen  
2008, S. 6.

**Kat. 509** Neptun, S. 238, Abb. 200  
Benedikt Wurzelbauer (1548–1620),  
Nürnberg, um 1590  
Bronze, Hohl-guss, H. 52,5 cm, Br. 18 cm,  
T. 20 cm  
Pl.O. 568, Depositum der Paul Wolfgang  
Merkel'schen Familienstiftung seit 1877  
Lit.: Josephi 1910, Nr. 170, S. 84. – Ausst.  
Kat. Nürnberg 1962, Nr. C 15, S. 115. –  
Ausst. Kat. Nürnberg: Merkel 1979,  
Nr. K 25, S. 163. – Ausst. Kat. Nürnberg  
2006, Nr. 159, S. 78–79. – Kammel:  
Bronzen 2008, S. 2–3. – Kammel: Meeres-  
getier 2009, S. 98–99. – Kammel: Herak-  
les 2009, S. 10.



Abb. 524, Kat. 510

**Kat. 510** Herkules im Kampf mit Ladon,  
S. 238, Abb. 524  
Nürnberg, um 1590



Bronze, Hohl-guss, H. 35,6 cm, Br. 36,5 cm, T. 22 cm

Pl.O. 2890, erworben 1953

Lit.: Jahresbericht GNM 1951–1954, Bd. 97, S. 18. – Kammel: Herakles 2009.

**Kat. 511** Merkur, S. 238, 240, Abb. 201  
Süddeutsch, um 1600

Bronze, Hohl-guss, H. ohne Sockel 67 cm, Br. 21,5 cm, T. 22 cm

Pl.O. 2462, erworben 1930

Lit.: Jahresbericht GNM 1930, Bd. 77, S. 4. – Harten 2000, S. 293. – Kammel: Merkur 2001.

**Kat. 512** Bogen spannender Amor  
Süddeutsch, um 1600

Walnussholz, H. 26,7 cm, Br. 12,5 cm, T. 11 cm

Pl.O. 2553, erworben 1933

Lit.: Jahresbericht GNM 1933, Bd. 80, S. 4. – Ausst. Kat. Nürnberg 1946, Nr. 46, S. 19 u. Abb. 46.

**Kat. 513** Venus, Adonis und Amor,  
S. 243, Abb. 207

Paulus van Vianen (um 1558–1613),  
Prag, um 1600/10

Blei, gegossen, vergoldet, Dm. 16 cm  
Pl.O. 967, erworben 1901

Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg 1946, Nr. 243,  
S. 47. – Weber 1975, Nr. 922, S. 373.



Abb. 525, Kat. 514

**Kat. 514** Schale mit Darstellung der  
Pomona, Abb. 525

Francesco Durantino (tätig 1543–1556)  
zugeschrieben, Umbrien, Monte  
Bagnolo, 1548

Majolika, bunte Scharfffeuerfarben,  
H. 4,6 cm, Dm. 22,8 cm

LGA 4395, erworben 1876

Lit.: Glaser 2000, Nr. 193. – Wilson 2004.

**Kat. 515** Naturabgüsse von zwei Eidechsen,  
S. 235–236, 250, Abb. 197

Umkreis des Wenzel Jamnitzer  
(1507/08–1585), Nürnberg, um 1540/50  
Silber, gegossen, HG 11135: L. 7 cm;

HG 11136: L. 4,2 cm

HG 11135, HG 11136, Leihgabe der Stadt  
Nürnberg seit 1875

Lit.: Josephi 1910, Nr. 189–190, S. 93. –  
Pechstein 1967, S. 38. – Ausst. Kat. Nürn-  
berg 1985, Nr. 517–518, S. 411. – Stoeckler  
1990, S. 41. – NGK 2007, Bd. 1, Teil 1, Nr.  
403.26, S. 204; Edgar Lein in: Bd. 2, S. 206  
u. Nr. 34, S. 270.

**Kat. 516** Naturabgüsse von vier Pflanzen,  
S. 235, Abb. 526

Umkreis des Wenzel Jamnitzer  
(1507/08–1585), Nürnberg, um 1540/50  
Silber, gegossen, L. 4,2–6,5 cm

HG 11137–HG 11140, erworben 1858  
aus der Sammlung Hans von Aufseß,  
Nürnberg

Lit.: Josephi 1910, Nr. 191–196, S. 93. –  
Ausst. Kat. Nürnberg/Ingolstadt/Hanau  
1987, Nr. 9, S. 104. – Stoeckler 1990, S. 41.  
– Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004,  
S. 128–131. – NGK 2007, Bd. 1, Teil 1,  
Nr. 403.26, S. 26; Edgar Lein in: Bd. 2,  
S. 205 u. Nr. 33, S. 270.



Abb. 526, Kat. 516

**Kat. 517** Erzstufe des Christoph III.

Scheurl (1535–1592), S. 236, Abb. 198  
Martin Stieber (Meister 1550–1592),  
Nürnberg, 1563

Erz, Mineralien, Korallen, Perlmutter,  
Schnecken, emailliertes Silber,  
H. 29,5 cm, Br. 35 cm, T. 24 cm

HG 10294, erworben 1949 aus Privat-  
besitz

Lit.: Troche 1950, S. 15–23. – Schiedlausky  
1952, S. 10–11. – Strieder 1967, Sp.  
1409–1410. – Ausst. Kat. Bochum/Selm  
1990, Nr. 244, S. 562–576. – Ausst. Kat.  
Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 131–132.  
– Ausst. Kat. Berlin: Reich 2006, Bd. 1,  
Nr. I.17, S. 41.



Abb. 527, Kat. 518

**Kat. 518** Relief mit Bild des Jupiter,  
S. 242, 280, Abb. 527

Christoph Jamnitzer (1563–1618)  
zugeschrieben, Nürnberg, um 1600  
Silber, gegossen, getrieben, vergoldet,  
Rubin, H. 7,5 cm, Br. 6,4 cm  
HG 7789, erworben 1913 von der Kunst-  
handlung J. Steinharter, München  
Lit.: Anzeiger GNM 1913, S. 8–9. – Falke/  
Kris 1926, S. 188–189. – Ausst. Kat.  
Nürnberg 1985, Nr. 528, S. 415. – Peggy  
Grosse in: Ausst. Kat. München 2002,  
Nr. 15, S. 212. – NGK 2007, Bd. 1, Teil 1,  
Nr. 400.212, S. 197; Bd. 2, Nr. 53, S. 273.

**Kat. 519** Solon vor Kroisus  
Wolf Milicz (tätig 1533–1545),  
St. Joachimsthal, um 1540

Silber, gegossen, vergoldet, Dm. 3,5 cm  
Med 12566, erworben 1992

Lit.: Katz 1932, Nr. 304. – Maué: Erzge-  
birge Medals 2000, Abb. 4a. – Maué 2004,  
S. 353–360.

**Kat. 520** Pyramos und Thisbe  
Sebastian Dädler (1586–1657), Dresden,  
1626

Silber, geprägt, H. 4,1 cm, Br. 3,4 cm

Med 14442, erworben 2003  
Lit.: Forster 1910, Nr. 24. – Więcek 1962, Nr. 27. – Maué: Dadler 2005. – Maué 2008, Nr. 155.

**Kat. 521** Hero und Leander  
Sebastian Dadler (1586–1657), Dresden, um 1630  
Silber, geprägt, Dm. 4,9 cm  
Med 14443, erworben 2003  
Lit.: Więcek 1962, Nr. 85. – Anzeiger GNM 1984, S. 117–118. – Maué: Dadler 2005. – Maué 2008, Nr. 156.

**Kat. 522** Zimmertür mit Bildnis des Königs Markus von Prilep (um 1335–1395), S. 195, Abb. 154  
Augsburg, um 1560  
Schnitzwerk Eichenholz, Einlagen ungarisches Eschenholz, H. 185 cm, Br. 86 cm, T. 8 cm  
A 158, erworben vor 1868  
Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg 1946, Nr. 476, S. 79. – Ausst. Kat. Nürnberg 1952, Nr. D 2, S. 19. – Ausst. Kat. Augsburg 1955, Nr. 513. – Ausst. Kat. Tokio 1984, Nr. 3, S. 10–11. – Großmann 1997, S. 72.

**Kat. 523** Zimmertür, S. 195–196, Abb. 155  
Nürnberg, 1565  
Schnitzwerk Lindenholz, Einlagen ungarisches Eschenholz, monogrammiert »HG«, datiert 1565, H. 189 cm, Br. 91 cm, T. 14 cm  
A 156, erworben vor 1868  
Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg 1946, Nr. 477, S. 79. – Kreisel 1968, S. 75. – GNM Führer 1977, Nr. 303, S. 117. – Ziegler 1995, S. 533. – Großmann 1997, S. 71–72.

**Kat. 524** Ofenkacheln mit Allegorien von Erde und Wasser, S. 199, Abb. 161 (A 547)  
Johannes Vest (1575–1611), Nürnberg, Ende 16. Jh.  
Ton, gebrannt, grün glasiert, Allegorie der Erde: H. 67 cm, Br. 49,5 cm, T. 5,3 cm; Allegorie des Wassers: H. 66,5 cm, Br. 49 cm, T. 5,3 cm  
A 546, A 547, erworben vor 1868  
Lit.: Essenwein 1868, S. 34. – Reinheckel 1978, Taf. 28.

## Natur und Sinnbild (Raum 121)

**Kat. 525** Knabe mit Seifenblasen (Homo bulla), S. 289, Abb. 250  
Bartholomäus Bruyn d. Ä. (1493–1555), Köln, um 1525/30  
Öl auf Eichenholz, H. 46,3 cm, Br. 35,3 cm  
Gm 2317, Leihgabe aus Privatbesitz seit 2003  
Lit.: Tümmers 1964, Nr. A 55, S. 73. – Lymant 1981, S. 122, 126. – Zehnder 1990, S. 33–35. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 215. – Hess: Bruyn 2005, S. 191–193.

**Kat. 526** Stilleben mit Obst und Backwerk, S. 288, Abb. 248  
Georg Flegel (1566–1638), Frankfurt a. M., um 1615  
Öl auf Leinwand, wohl ursprünglich über eine Holztafel gespannt, H. 29,4 cm, Br. 36,6 cm  
Gm 1564, erworben 1953 von Karl Loewenich (Loewenich), New York, Stuttgart  
Lit.: Wettengl 1993, S. 80–82, 302. – Tacke 1995, Nr. 35, S. 84–86. – Ketelsen-Volkhardt 2003, S. 72–73 u. Nr. 46, S. 243. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 217.

**Kat. 527** Landschaft mit Waldweiher, S. 287–288, Abb. 247  
Johann König (1586–1642), Augsburg, um 1620  
Öl auf Kupfer, signiert, H. 45,1 cm, Br. 45,3 cm  
Gm 1405, erworben 1938 von Lindpaintner, Berlin  
Lit.: Krämer 1994, S. 130. – Tacke 1995, Nr. 65, S. 144–145. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 125–128.

**Kat. 528** Stilleben mit Hähnchen, Abb. 528  
Sebastian Stosskopf (1597–1657), wohl Hanau, um 1620  
Öl auf Leinwand, H. 51,2 cm, Br. 63,5 cm  
Gm 1622, erworben 1962 von Albert Knauss, Nürnberg  
Lit.: Heck 1993, S. 241–243. – Tacke 1995, Nr. 119, S. 242–243. – Hahn-Woernle 1996, Nr. A 10, S. 281. – Ausst. Kat. Straßburg/Aachen 1997, S. 32, 73.



Abb. 528, Kat. 528

**Kat. 529** Das Gewitter  
Frederik van Valckenborch (um 1566–1623), Nürnberg, 1621  
Öl auf Lindenholz, datiert und monogrammiert, H. 48,4 cm, Br. 64,3 cm  
Gm 1832, erworben 1977, Geschenk der Nürnberger Allgemeinen Versicherungs-AG  
Lit.: Gerszi 1990, S. 187–188, Abb. 37–38. – Tacke 1995, Nr. 141, S. 268–269. – Ausst. Kat. Essen/Wien 2003, Nr. 118, S. 322.

**Kat. 530** Vanitas-Allegorie  
Valentin Wagner (vor 1632–1655), Dresden, um 1652  
Öl auf Lindenholz, H. 36,6 cm, Br. 28,4 cm  
Gm 916, erworben 1904 von J. A. E. Prestel, Frankfurt a. M.  
Lit.: Ausst. Kat. Erlangen 1990, Nr. 2.13, S. 45–47. – Weih-Krüger: Vanitas-Allegorie 1990, S. 909–910. – Tacke 1995, Nr. 145, S. 276–277. – Ausst. Kat. Darmstadt 2003, Nr. 233, S. 365.

**Kat. 531** Stilleben mit Viola da gamba  
Franz Friedrich Franck (1627–1687), Augsburg (?), 1671  
Öl auf Leinwand, datiert und monogrammiert, H. 99,5 cm, Br. 84,5 cm  
Gm 1321, erworben 1934 von Theodor Einstein und Co., München  
Lit.: Ausst. Kat. Augsburg 1968, Nr. 102, S. 104. – Tacke 1995, Nr. 39, S. 90–91.

**Kat. 532** Allegorie auf die Vergänglichkeit, Abb. 529  
Georg Pfründt (1603–1663), Nürnberg, Mitte 17. Jh.  
Blei, gegossen, Dm. 7,3 cm  
Pl.O. 1009, erworben vor 1896



Abb. 529, Kat. 532

Lit.: Theuerkauff 1974, S. 73 u. S. 100, Anm. 90. – Weber 1975, Nr. 757, S. 327. – Ausst. Kat. Unna/Paderborn 1982, Nr. 154, S. 189.



Abb. 530, Kat. 533

**Kat. 533** Der Tod als Leichengräber, Abb. 530  
Norddeutsch, um 1680  
Birnbaumholz, Lindenholz, monochromiert, Figur: H. 20 cm, Br. 6,2 cm, T. 3,3 cm, Sockel: H. 9,5 cm, Br. 10,2 cm, T. 9 cm  
Pl.O. 795, erworben 1893  
Lit.: Jahresbericht GNM 1893, Bd. 40,

S. 2–3. – Josephi 1910, Nr. 587, S. 341. – Ausst. Kat. Nürnberg: Pracht 1998, Nr. 155, S. 228. – Kammel: Vergänglichkeit 2002, S. 11. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 163–164. – Ausst. Kat. Köln/Düsseldorf/Recklinghausen 2006, S. 136.



Abb. 531, Kat. 534

**Kat. 534** Christusknabe mit den Leidenswerkzeugen, Abb. 531  
Südliche Niederlande, um 1680  
Bronze, Hohlguß, H. 55 cm, Br. 29,5 cm, T. 21 cm  
Pl.O. 2827, erworben 1943  
Lit.: Unveröffentlicht.



Abb. 532, Kat. 535

**Kat. 535** Homo Bulla, S. 289, Abb. 532  
Süddeutsch, Ende 18. Jh.  
Alabaster, originaler Holzrahmen, vergoldet, H. 18,5 cm, Br. 12 cm  
Pl.O. 2942, erworben 1958, Geschenk von Ludwig Eckstein, Nürnberg  
Lit.: Unveröffentlicht.

**Kat. 536** Nachbildung zweier Leichname  
Nürnberg, 1811

Holz, Karton, Papier, H. 17,3 cm, Br. 13,9 cm, T. 2,8 cm  
Pl.O. 3419, Depositum aus Privatbesitz seit 1872  
Lit.: Kammel: Leichenschau 2010. – Kammel: Zimmerkenotaph 2010, S. 389–390.

**Kat. 537** Miniaturarg mit Frauenfigur in Grabkleidung, S. 289–290, Abb. 251  
Süddeutsch (?), 1681  
Sarg: Pappe, mit Leinen und Leder bezogen, Holzfüße, Glasperlen, mehrere Farben, Perlenarbeit (Schlingtechnik) über Leder mit Metallauflage, Flechtschnur Metallfaden, goldfarben;  
Ausstattung: Polster Leinen, ungefärbt, Leinwandbindung, Werg, Kissen Leinen, Klöppelspitzen, weiß, Sargtuch Leinen;  
Frauenpuppe: Leinen, ungefärbt, Leinwandbindung, Kopf und Hände Wachs, teilweise zerstört, Füllung Werg, Leinen; Kleidung: Kleid Leinen, weiß, Leinwandbindung, Besatz aus Seidenband, schwarz, Leinwandbindung, Metallahn, Bouillon, goldfarben, Spitze, gestrickte weiße Strümpfe, Leinen; Brustschmuck: Kette mit großem Anhänger in Klosterarbeit; Totenkrone: Seide, Flindern, Metallfäden, Klosterarbeit; Inschrift auf dem Sargdeckel: INRI/1681 SH., H. 10 cm, Br. 7–9,5 cm, T. 27 cm  
KG 1135, erworben wohl Ende 19. Jh.  
Lit.: Wilckens: Perlenarbeiten 1982, S. 62–63. – Kriss-Rettenbeck 1963, S. 50. – Ausst. Kat. Kassel 2005, S. 94, Abb. 56.

**Kat. 538** Georg Ploed (1496–1532), auf seinen Tod  
Matthes Gebel (um 1500–1574), Nürnberg, dat. 1532  
Bronze, gegossen, Dm. 3,8 cm  
Med 53, erworben vor 1856  
Lit.: Imhof 1782, Nr. 22, S. 867. – Habich 1931, Bd. I, 2, Nr. 1082. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 613. – Ausst. Kat. New York/Nürnberg 1986, Nr. 231. – Maué: Medaillenkunst 1989, S. 28. – Ausst. Kat. New York/Washington 1994, Nr. 112. – Maué: Erzgebirge Medals 2000, Abb. 8a–b. – Maué 2004, Nr. 4.

**Kat. 539** Martin Pfinzing (1490–1552), auf seinen Tod  
Matthes Gebel (um 1500–1574), Nürnberg, dat. 1532, 1552  
Silber, gegossen, Dm. 4 cm



Med K 608, Leihgabe der Stadt Nürnberg, Slg. Kress, seit 1867  
Lit.: Imhof 1782, Nr. 25, S. 632. – Habich 1931, Bd. I, 2, Nr. 1086. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 623.



Abb. 533, Kat. 540

**Kat. 540** Marquardt Rosenberger (1480–1536), auf seinen Tod, S. 290, Abb. 533  
Hans Rosenberger (1510–1565) (?), Nürnberg, dat. 1536  
Silber, gegossen, vergoldet, Dm. 4,6 cm  
Med 4507, erworben um 1900  
Lit.: Habich 1931, Bd. I, 2, Nr. 1456. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 624.

**Kat. 541** Memento mori  
Concz Welcz (nachgewiesen 1532–1551), St. Joachimsthal, um 1550  
Silber, gegossen, Dm. 4,1 cm  
Med 6019, erworben 1908  
Lit.: Katz 1932, Nr. 263. – Maué: Erzgebirge Medals 2000.

**Kat. 542** Solon vor Krösus – Putto mit Totenkopf, S. 289, Abb. 534  
Nickel Milicz (tätig 1545–1568), St. Joachimsthal, 1550 und 1557



Abb. 534, Kat. 542

Silber, gegossen, Dm. 3,5 cm und Dm. 2,5 cm  
Med 14573, Med 12552, erworben 2003 und 1992  
Lit.: Katz 1932, Nr. 360, 378. – Maué: Erzgebirge Medals 2000. – Maué 2004, S. 353–360.

**Kat. 543** Gustav II. Adolf von Schweden (1594–1632), auf seinen Tod, S. 290, Abb. 252

Sebastian Dadler (1586–1657), Dresden, dat. 1632, 1634  
Silber, geprägt, Dm. 7,7 cm  
Med 7053, erworben 1941, Vermächtnis Guido von Volckamer  
Lit.: Domanig 1907, Nr. 328. – Więcek 1962, Nr. 89. – Ausst. Kat. Nürnberg/Fürth/Zirndorf 1982, Nr. 215. – Ausst. Kat. Hannover 1983, Nr. 67. – Schnell 1983, Nr. 517. – McKeown 2001, S. 14–19. – Maué 2008, Nr. 35.

**Kat. 544** Hans Jakob Tetzl (1595–1646), auf seinen Tod  
Christoph III. Ritter (1610–1676), Nürnberg, dat. 1646  
Silber, gegossen, Dm. 4,6 cm  
Med K 638, Leihgabe der Stadt Nürnberg, Slg. Kress, seit 1867  
Lit.: Imhof 1782, Nr. 18, S. 680. – Pechstein 1982, S. 24. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 735.

#### Historienbild und Genreszene (Raum 122)

**Kat. 545** Bauernhochzeit im Freien, S. 225, 290, Abb. 184  
Pieter Breughel d. J. (1564/65–1637/38) oder Jan Brueghel d. Ä. (1568–1625), Brüssel oder Antwerpen, um 1590  
Öl auf Eichenholz, H. 34 cm, Br. 43 cm  
Gm 96, erworben 1904 im Münchner Kunsthandel (J. Böhler)  
Lit.: Löcher 1997, S. 565–567. – Weiterführend: Ertz 2000, S. 684–696, 722–736.



Abb. 535, Kat. 546

**Kat. 546** Marienkrönung, S. 287, 300, Abb. 535  
Hans Rottenhammer (1564/65–1625), Venedig, 1602  
Öl auf Kupfer, signiert und datiert, H. 58 cm, Br. 39,4 cm  
Gm 431, erworben 1891 im Londoner Kunsthandel (Marlborough-Galerie)  
Lit.: Schlichtenmaier 1988, S. 136, 148, 151 u. Nr. G I 44, S. 240–241. – Tacke 1995, Nr. 100, S. 204–205. – Ausst. Kat. Lemgo/Prag 2008, Nr. 64, S. 159–160.

**Kat. 547** Sammlung für den Bau der Stiftshütte  
Adriaen van Stalbeem (1580–1662), Antwerpen, 1610  
Öl auf Eichenholz, H. 48,5 cm, Br. 55,6 cm  
Gm 432, erworben 1892 im Kölner Kunsthandel (J. M. Heberle)  
Lit.: Andrews 1973, S. 301–302. – Tacke 1995, Nr. 117, S. 239–241.

**Kat. 548** Geißelung Christi  
Johann König (1586–1642), Rom oder Augsburg, um 1610/20  
Öl auf Kupfer, signiert, H. 23 cm, Br. 33 cm  
Gm 1918, Leihgabe aus Privatbesitz seit 1989  
Lit.: Tacke 1995, Nr. 67, S. 147–148.

**Kat. 549** Joseph und Potiphars Weib. Susanna und die beiden Alten  
Johann König (1586–1642), Augsburg, um 1625  
Öl auf Kupfer, beide signiert, jeweils: H. 23 cm, Br. 33 cm  
Gm 969, Gm 970, beide erworben 1908 von R. von Tschudi, Wiesbaden  
Lit.: Tacke 1995, Nr. 63–64, S. 141–144.

**Kat. 550** Kreuztragung und Kreuzigung Christi, S. 292, Abb. 536, 537  
Johann Heinrich Schönfeld (1609–nach 1684), Rom, um 1650  
Öl auf Leinwand, Gm 1561: H. 27 cm, Br. 53 cm; Gm 1562: H. 26,5 cm, Br. 53 cm  
Gm 1561, Gm 1562, beide erworben 1953 von Ernst Devies (oder: J. Dewies), Düsseldorf  
Lit.: Ausst. Kat. Ulm 1967, Nr. 44–45, S. 35–36. – Pée 1971, Nr. 51–52, S. 126–127. – Tacke 1995, Nr. 112–113, S. 229–233. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 182–183 (Kreuztragung), S. 220 (Kreuzigung). – Michaud 2006, Nr. A 67–A 68, S. 205–207.



Abb. 536, Kat. 550



Abb. 537, Kat. 550

**Kat. 551** Susanna und die beiden Alten, S. 293, Abb. 538  
Michael Lukas Leopold Willmann (1630–1706), Niederlande, um 1650/53  
Öl auf Eichenholz, signiert, H. 43,6 cm, Br. 33,5 cm  
Gm 1402, erworben 1940 im Münchner Kunsthandel (J. Böhler)



Abb. 538, Kat. 551

Lit.: Klessmann: Willmann 1994, S. 59–60, Abb. 36. – Lossow 1994, S. 15, 21–22 u. Nr. A 7, S. 101. – Tacke 1995, Nr. 147, S. 279–280. – Grimkowski 2005, S. 36.

**Kat. 552** Pan und Syrinx  
Johann von Spillenberger (1628–1679), wohl Augsburg, 1660er Jahre  
Öl auf Leinwand, H. 58,8 cm, Br. 47,5 cm  
Gm 1203, erworben 1929 von E. Brüschwiler, München  
Lit.: Fleischer 1954, S. 144–145 u. Nr. 12,

S. 163. – Tacke 1995, Nr. 114, S. 233–235. – Baljörh 2003, Nr. M 38, S. 247.

**Kat. 553** Schachtel mit Genreszenen und biblischen Motiven  
Holzschnitt: wohl Jost Amman (1539–1591), Nürnberg, 2. Hälfte 16. Jh.  
Tannenholz, beklebt mit Holzschnitten auf Papier, handkoloriert, Firnis, H. mit Deckel 10,8–12,4 cm, Dm. Deckel 25 cm  
HG 9974, erworben 1944, Schenkung aus Privatbesitz  
Lit.: Wiswe 1986, S. 65–68 u. S. 166, Abb. 146.



Abb. 539, Kat. 554

**Kat. 554** Schachtel mit Urteil des Paris, S. 94, 294, Abb. 539  
Holzschnitt: Wolf Traut (um 1482/87–1520), Nürnberg, 1516/20  
Holz, beklebt mit Holzschnitten auf Papier, handkoloriert, Firnis, H. mit Deckel 5,5–5,8 cm, Dm. Deckel 20,5 cm  
HG 328, erworben 1922  
Lit.: Wiswe 1986, S. 166–167, Abb. 147. – Lata 2010.

**Kat. 555** Büchse mit Ansicht des Herrnsitzes Henfenfeld, S. 294, Abb. 258  
Nürnberg, dat. 1601  
Holz, Ölbemalung, Vergoldung, H. mit Deckel 33,2 cm, H. ohne Deckel 19,4 cm, Dm. Fuß 14,7 cm, Br. 15 cm  
HG 7354, erworben 1909  
Lit.: Unveröffentlicht.

**Kat. 556** Tischbrunnen, S. 294, Abb. 259  
Wohl Nürnberg, 2. Hälfte 17. Jh.  
Kupfer, getrieben, Kupferlegierung, gegossen, Blei, gegossen, Leder, kaltbemalt, H. ges. 54,9 cm, H. Schale 40,5 cm, Dm. Schale oben 27,4 cm  
HG 609, alter Bestand  
Lit.: Wiewelhoeve 2002, S. 80, Abb. 143.



Abb. 540, Kat. 557

**Kat. 557** Kästchen mit der Darstellung Susannas im Bade, Abb. 540  
Johann Karl Haberstumpf (1656–1724) zugeschrieben, Eger, Anfang 18. Jh.  
Verschiedene Hölzer, teilweise gefärbt, Papierauskleidung, H. 13 cm, Br. 32 cm, T. 24 cm  
HG 10420, Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland seit 1954  
Lit.: Sturm 1961, S. 132. – Ausst. Kat. Amberg 1984, Nr. VK 49, S. 229. – Ausst. Kat. Leipzig 1999, S. 237 u. S. 238, Anm. 1.



Abb. 541, Kat. 562

### Das Goldene Zeitalter in Holland (Raum 123)

**Kat. 558** Vanitas-Stilleben mit Selbstbildnis, S. 288–289, Abb. 249  
Pieter Claesz. (1597/98–1661), Haarlem, um 1628  
Öl auf Eichenholz, H. 35,9 cm, Br. 59 cm  
Gm 1409, erworben 1941 im Münchner Kunsthandel (Galerie für Alte Kunst)  
Lit.: Tacke 1995, Nr. 23, S. 69–70. – Ebert-Schiffner 1998, S. 138, 141. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 159–160. – Brunner-Bulst 2004, Nr. 36 u. S. 185–186. – Ausst. Kat. Haarlem/Zürich/Washington 2004, S. 46 u. Nr. 17, S. 119.

**Kat. 559** Selbstbildnis mit Halsberge, S. 246–247, Abb. 208  
Rembrandt Harmensz. van Rijn (1606–1669), Leiden, um 1629  
Öl auf Eichenholz, H. 38,2 cm, Br. 31 cm  
Gm 391, Leihgabe der Stadt Nürnberg seit 1875/77  
Lit.: Tacke 1995, Nr. 91, S. 187–191. – Ausst. Kat. London/Den Haag 1999, Nr. 14a, S. 112–117. – Sluijter: Tronie 2001, S. 188–194. – Buijsen 2001, S. 155–163. – Wadum 2000, S. 164–187. – Ausst. Kat. Nürnberg: Rembrandt 2001. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 210. – Bruyn 1982–2005, Bd. 1, Nr. A 21, S. 225–230; Bd. 4, S. 91, 173, Fig. 135, S. 174 u. Nr. I A 21, S. 597–598.

**Kat. 560** Der Apostel Paulus im Nachdenken, S. 292–293, Abb. 255  
Rembrandt Harmensz. van Rijn



Abb. 542, Kat. 563

(1606–1669), Leiden, um 1629/30  
Öl auf Eichenholz, H. 47,2 cm, Br. 38,6 cm  
Gm 392, erworben 1890 im Kölner Kunsthandel (Aukt. J. M. Heberle)  
Lit.: Ausst. Kat. Berlin/Amsterdam/London 1991, S. 31 u. Nr. 5, S. 136–138. – Bruyn 1982–2005, Bd. 1, S. 46, 149 u. Nr. A 26, S. 266–271. – Tümpel 1986, Nr. 74, S. 398. – Tacke 1995, Nr. 92, S. 191–194. – Ausst. Kat. Kassel/Amsterdam 2001, Nr. 32, S. 222–225. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 72–75. – Ausst. Kat. Amsterdam 2006, S. 50 u. Nr. 8.

**Kat. 561** Soldaten beim Würfelspiel, S. 291, Abb. 253  
Benjamin Gerritsz. Cuyp (1612–1652), Dordrecht, um 1635/40  
Öl auf Eichenholz, H. 40 cm, Br. 61 cm  
Gm 1424, erworben 1943 von Albrecht Loevenich, Paris  
Lit.: Ember 1979/80, Teil 2, Nr. 182, S. 70. – Tacke 1995, Nr. 26, S. 73–74. – Ausst. Kat. Nürnberg: Rembrandt 2001, S. 27–28.

**Kat. 562** Landschaft mit Wasserfall, S. 229, Abb. 541  
Allart van Everdingen (1621–1675), 2. Hälfte der 1640er Jahre  
Öl auf Eichenholz, signiert und datiert, H. 44 cm, Br. 39 cm  
Gm 404, Leihgabe der Stadt Nürnberg seit 1875/77  
Lit.: Tacke 1995, Nr. 31, S. 79–80. – Davies 2001, Nr. 26, S. 215.

**Kat. 563** Landschaft mit Windmühlen, S. 287, Abb. 542  
Haarlemer Maler aus dem Umkreis Jacob van Ruisdaels (Gerrit van Hees?), Haarlem, um 1650  
Öl auf Eichenholz, H. 54,5 cm, Br. 70 cm  
Gm 405, Leihgabe der Stadt Nürnberg seit 1877  
Lit.: Tacke 1995, Nr. 44, S. 100.

**Kat. 564** Gesellschaftsstück, S. 291, Abb. 254  
Pieter de Hooch (1629–1684), Amsterdam, um 1663/65  
Öl auf Leinwand, signiert, H. 60 cm, Br. 66 cm  
Gm 406, Leihgabe der Stadt Nürnberg seit 1875/77  
Lit.: Sutton 1980, S. 30 u. Nr. 55, S. 92–93. – Tacke 1995, Nr. 56, S. 124–125. – Ausst. Kat. London/Hartford 1998, Nr. 27, S. 43–54. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 71–72.

**Kat. 565** Trinkglas in einer Becherschraube  
Venedig oder Niederlande, 2. Hälfte 16./17. Jh.  
Entfärbte Glasmasse, Bronze, vergoldet, H. 36 cm, Dm. 6 cm  
Gl 91, alter Bestand  
Lit.: Unveröffentlicht.

**Kat. 566** Stangenglas, Abb. 543  
Venedig, Ende 16. Jh.  
Entfärbtes Glas mit weißen Fäden, H. 23,8 cm, Dm. Fuß 12,2 cm





Abb. 543, Kat. 566

LGA 4232, erworben 1876  
Lit.: Theuerkauff-Liederwald 1994, Nr. 163.

**Kat. 567** Flügelglas, S. 293  
Venedig, Ende 16. Jh.  
Entfärbtes Glas (sog. Cristallo), H. 18,1 cm, Dm. 11,8 cm  
LGA 3700, erworben 1875  
Lit.: Tait 1982, Nr. 49, S. 122.

**Kat. 568** Flügelglas (sog. Schlangenglas), S. 293–294, Abb. 256  
Wohl Niederlande à la façon de Venise, Ende 16./Anfang 17. Jh.  
Entfärbte Glasmasse, durchzogen von weißen und blauen Spiralfäden, H. 33,5 cm, Dm. 9 cm  
Gl 70, alter Bestand  
Lit.: Ausst. Kat. Würzburg 1957, Nr. 11, S. 57–58. – Kämpfer 1966, Abb. 81.

**Kat. 569** Schale  
À la façon de Venise, 2. Hälfte 17. Jh.  
Entfärbtes Glas, H. 13 cm, Dm. Schale 14 cm  
LGA 3958, erworben 1876  
Lit.: Theuerkauff-Liederwald 1994, Nr. 311.

**Kat. 570** Kelchglas  
À la façon de Venise, 2. Hälfte 17. Jh.  
Entfärbtes Glas, H. 22,8 cm, Dm. Fuß 11 cm, Dm. oberer Rand 13,8 cm  
LGA 4287, erworben 1876  
Lit.: Theuerkauff-Liederwald 1994, Nr. 311.

**Kat. 571** Teller, S. 293, Abb. 544  
Persische Nachahmung eines chinesi-



Abb. 544, Kat. 571

schen Kraak-Tellers, Anfang 17. Jh.  
Porzellan, blau bemalt, schwarze Konturen, H. 9 cm, Dm. 45,5 cm  
LGA 500, erworben 1872  
Lit.: Crowe 2002, Nr. 27.

**Kat. 572** Teller mit Blumen- und Pflanzendekor, S. 294, Abb. 257  
Delft, um 1750  
Fayence, Blaumalerei, H. 4,7 cm, Dm. 34,5 cm  
Ke 5511, 2003 Schenkung von Friedrich Seyboth  
Lit.: Karin Tebbe in: Anzeiger GNM 2003, S. 276.

**Kat. 573** Messer  
Wohl Oberitalien, 16. Jh.  
Eisen, graviert, vergoldet, Perlmutter, L. 22 cm  
LGA 3423, erworben 1875  
Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg/Köln/Darmstadt 1997, S. 70.

**Kat. 574** Messer  
Wohl Ungarn, 17. Jh.  
Eisen, geätzt, graviert, teilvergoldet, Perlmutter, Elfenbein, Horn, Holz, L. 19 cm  
LGA 5333, erworben 1873  
Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg/Köln/Darmstadt 1997, S. 71.

**Kat. 575** Harsdorfscher Buckelpokal Friedrich Hirschvogel (Meister 1619–1640), Hersteller der Silberblumen auf dem Deckel: Jeremias Rauchwolff (Meister 1614–1634), Nürnberg, 1619/29  
Silber, teilvergoldet, gegossen, getrieben, kaltbemalt, H. mit Deckel 51,1 cm,

H. ohne Deckel 33,5 cm, Dm. Fuß 11,6 cm, Dm. oberer Rand 11,8 cm  
HG 11735, Leihgabe der Freiherrlich von Harsdorf'schen Familienstiftung seit 1973  
Lit.: Anzeiger GNM 1974, S. 171–172. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 138, S. 284. – NGK 2007, Bd. 1, Teil 1, Nr. 361.06, S. 173 u. Nr. 1027.05, S. 475.

**Kat. 576** Damastserviette mit Wappen und Initialen des Georg Adam von Schlieben (1647/49–1719) und seiner Gattin Eleonore Christine von Oelsen (1653–1713), S. 294, Abb. 545  
Niederländisch oder deutsch, datiert 1695  
Leinen, weiß, Damast, Atlasbindung A 1/4, Kettdicke: 38–40 Fäden/cm, Schussdicke: 36–49 Fäden/cm, oben links Monogrammstickerei (Krone und Initialen GS./5) Leinen, rot, H. 82 cm, Br. 109 cm



Abb. 545, Kat. 576

Gew 4969, erworben 1995 im Kunsthandel  
Lit.: Zander-Seidel 1997, S. 188–189. – Zur Genealogie: Gotha 1910, S. 691. – Kneschke 1853, S. 382–388.

#### Europäische Kunst und höfisches Sammeln um 1600 (Raum 124)

**Kat. 577** Susanna im Bade, S. 278–279, Abb. 241  
Cornelis Cornelisz. van Haarlem (1562–1638), Haarlem, um 1590  
Öl auf Leinwand, H. 126,2 cm, Br. 102,3 cm  
Gm 1109, Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, im Museum vor 1937  
Lit.: McGee 1991, S. 313, Abb. 102. – Tacke 1995, Nr. 24, S. 70–72. – Thiel 1999, S. 79, 199 u. Nr. 29, S. 301–302.



Abb. 546, Kat. 585



Abb. 547, Kat. 588

**Kat. 578** Die Sintflut, S. 278, Abb. 240  
Joachim Anthonisz. Wtewael  
(1566–1638), Utrecht, um 1590/1600  
Öl auf Leinwand, H. 148 cm, Br. 184,6 cm  
Gm 1212, erworben 1929 von Paul Glaser,  
Berlin  
Lit.: Thiel 1980, S. 77. – Lowenthal 1986,  
Nr. 2-A, S. 78–79. – Tacke 1995, Nr. 150,  
S. 284–286. – Ausst. Kat. Nürnberg:  
Meisterwerk 2004, S. 172–174.

**Kat. 579** Venus und Merkur verbinden  
Amor die Augen, S. 272–273, Abb. 234  
Bartholomäus Spranger (1546–1611),  
Prag, 1597  
Öl auf Leinwand, auf Eichenholz auf-  
gezogen, rückseitig signiert und datiert,  
H. 89 cm, Br. 69 cm  
Gm 1167, erworben 1928  
Lit.: DaCosta Kaufmann 1985, Nr. 20.63,  
S. 306. – Henning 1987, S. 121–124 u.  
Nr. 47, S. 187. – DaCosta Kaufmann 1988,  
Nr. 20.64, S. 270. – Tacke 1995, Nr. 116,  
S. 237–238. – Ausst. Kat. Athen/Dordrecht  
2000, Nr. 72, S. 300–301. – Ausst. Kat.  
Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 218.

**Kat. 580** Durchzug durch das Rote Meer,  
S. 279, 286, Abb. 242  
Frederik van Valckenborch (um 1566–  
1623), Frankfurt a. M., 1597  
Öl auf Leinwand, signiert und datiert,  
H. 132 cm, Br. 274 cm  
Gm 2293, Dauerleihgabe der Ernst von Sie-  
mens Kunststiftung, München, seit 2001  
Lit.: Hess: Valckenborch 2003, S. 250–254.  
– Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk  
2004, S. 218.

**Kat. 581** Minerva bei den Musen auf dem  
Helikon, S. 276–277, Abb. 239  
Hans Rottenhammer (1564/65–1625),  
Venedig, 1603  
Öl auf Leinwand, signiert und datiert,  
H. 186 cm, Br. 308,8 cm  
Gm 1591, erworben 1955 von Frau  
Dr. H. Rupé, München  
Lit.: Schlichtenmaier 1988, S. 125–126,  
140–142 u. Nr. G I 50, S. 244–245. –  
Tacke 1995, Nr. 101, S. 205–208. –  
Konecny 2007, S. 89–93. – Ausst. Kat.  
Lemgo/Prag 2008, S. 38, 140.

**Kat. 582** Amors Abschied von Psyche,  
S. 274, 276, Abb. 238  
Joseph Heintz d. Ä. (1564–1609), Prag,  
kurz nach 1603  
Öl auf Leinwand, H. 177,5 cm, Br. 111,4 cm  
Gm 1118, erworben 1926 von Dr. (Rudolf  
Arthur?) Pelzer, München  
Lit.: DaCosta Kaufmann 1985, Nr. 7.44,  
S. 238. – DaCosta Kaufmann 1988,  
Nr. 7.44, S. 196–197. – Tacke 1995, Nr. 46,  
S. 103–105. – Ausst. Kat. Prag 1997,  
Nr. I.40. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meister-  
werk 2004, S. 156–158.

**Kat. 583** Bauernstreit, S. 225, Abb. 185  
Johann Liss (um 1597–1631), Venedig,  
um 1616/19  
Öl auf Leinwand, H. 68 cm, Br. 83 cm  
Gm 1163, erworben 1928 im Berliner  
Kunsthandel (Dr. Gottschewsky und  
Dr. Schäffer)  
Lit.: Sandrart/Peltzer 1675/1925, S. 187. –  
Tacke 1995, Nr. 77, S. 161–165. – Kless-  
mann 1999, Nr. 31, S. 164–167.

**Kat. 584** Der verlorene Sohn bei den  
Dirnen, S. 279–280, Abb. 243  
Johann Liss (um 1597–1631), Rom,  
um 1622/23  
Öl auf Leinwand, H. 160,5 cm, Br. 240 cm  
Gm 1182, erworben 1928 im Berliner  
Kunsthandel (Dr. Gottschewsky)  
Lit.: Sandrart/Peltzer 1675/1925,  
S. 187–188, 402. – Tacke 1995, Nr. 78,  
S. 165–170. – Klessmann 1999, S. 50–60  
u. Nr. 9, S. 132–138. – Ausst. Kat. Nürn-  
berg: Meisterwerk 2004, S. 174–176.

**Kat. 585** Der Frühling, Abb. 546  
Claes Cornelisz. Moeyaert (1591–1655),  
Amsterdam, 1624  
Öl auf Eichenholz, datiert und signiert,  
H. 45 cm, Br. 81 cm  
Gm 389, erworben 1892 aus der Samm-  
lung Heinrich Theodor Hoech von  
Fleischmann, Lempertz jun. und Schall,  
München  
Lit.: Bernt 1970, Nr. 810. – Thiel 1972/73,  
S. 44. – Tümpel 1974, S. 78–82 u. Nr. 199,  
S. 270–271. – Tacke 1995, Nr. 81, S. 173–176.

**Kat. 586** Überfall auf einen Wagentrans-  
port, S. 286, Abb. 246  
Esaias van de Velde (1587–1630),  
Den Haag, 1626  
Öl auf Eichenholz, signiert und datiert,  
H. 72,6 cm, Br. 90,2 cm  
Gm 385, erworben 1892 aus der Samm-  
lung Heinrich Theodor Hoech von  
Fleischmann, Lempertz jun. und Schall,  
München  
Lit.: Keyes 1984, Nr. 49, S. 132, Abb. 297.  
– Tacke 1995, Nr. 142, S. 269–270.



Abb. 548, Kat. 591



Abb. 549, Kat. 595

**Kat. 587** Landschaft mit Merkur, Argus und Io  
Moses Uytenbroeck (vor 1615–1646/47), Den Haag  
Öl auf Eichenholz, signiert, H. 37,2 cm, Br. 65 cm  
Gm 384, erworben 1892 aus der Sammlung Heinrich Theodor Hoech von Fleischmann, Lempertz jun. und Schall, München  
Lit.: Weisner 1964, Nr. 43, S. 223. – Tacke 1995, Nr. 140, S. 266–267.

**Kat. 588** Südliche Landschaft, S. 287, Abb. 547  
Jan Both (um 1615–1652) zugeschrieben, Rom oder Utrecht  
Öl auf Leinwand, H. 71 cm, Br. 100,8 cm  
Gm 393, Leihgabe der Stadt Nürnberg seit 1877  
Lit.: Schwemmer 1949, S. 153. – Ausst. Kat. Nürnberg 1962, Nr. A 214, S. 74. – Baumgartl/Lauterbach/Otto 1993, S. 182. – Tacke 1995, Nr. 17, S. 58–59.

**Kat. 589** Tafelnde Gesellschaft im Freien  
Johann Hulsman (vor 1632–nach 1646), Köln, 1644  
Öl auf Pappelholz, signiert und datiert, H. 75 cm, Br. 150 cm  
Gm 365, Leihgabe der Stadt Nürnberg seit 1877  
Lit.: Herrmann 1992, S. 111–113. – Tacke 1995, Nr. 57, S. 126–128. – Herrmann 1998, S. 128–134 u. Nr. 12, S. 165.

**Kat. 590** Landschaft mit Viehherde  
Jacob Salomonsz. van Ruysdael (um

1630–1681) zugeschrieben, Haarlem  
Öl auf Eichenholz, H. 70 cm, Br. 92,4 cm  
Gm 409, erworben 1892 aus der Sammlung Heinrich Theodor Hoech von Fleischmann, Lempertz jun. und Schall, München  
Lit.: Tacke 1995, Nr. 105, S. 215–216.

**Kat. 591** Hannibal schwört den Römern ewige Feindschaft, Abb. 548  
Johann Heinrich Schönfeld (1609–nach 1684), Augsburg, um 1660  
Öl auf Leinwand, signiert, H. 98 cm, Br. 184,5 cm  
Gm 1319, erworben 1934 von Walther Hauth, Frankfurt a. M.  
Lit.: Ausst. Kat. Ulm 1967, S. 43 u. Nr. 62, S. 83. – Voss 1964, S. 21, 25, 33. – Pée 1971, Nr. 93, S. 157–159. – Tacke 1995, Nr. 111, 226–229.

**Kat. 592** Der Knabe Jupiter wird von Ziegen gesäugt, S. 228–229, Abb. 192  
Joachim von Sandrart (1606–1688), Augsburg oder Nürnberg, um 1671/78  
Öl auf Leinwand, signiert, H. 156,5 cm, Br. 121,5 cm  
Gm 443, Leihgabe der Stadt Nürnberg seit 1875/77  
Lit.: Klemm 1986, S. 23 u. Nr. 140, S. 292–294. – Tacke 1995, Nr. 106, S. 217–219.

**Kat. 593** Triumph der Flora, S. 229, Abb. 193  
Johann Heiß (1640–1704), Augsburg, wohl 1683  
Öl auf Leinwand, datiert und signiert,

H. 130 cm, Br. 92,3 cm  
Gm 1673, erworben 1968 aus dem Nachlass der Gräfin Bellegarde-Stadion, Wien  
Lit.: Königfeld 1982, S. 53 u. Nr. 70, S. 124–125. – Tacke 1995, Nr. 48, S. 108–109. – Königfeld 2001, S. 27–28. u. Nr. B 41, S. 299–300. – Ausst. Kat. Friedrichshafen 2002, Nr. 24, S. 166.

**Kat. 594** Gebirgslandschaft  
Franz Joachim Beich (1665–1748), München, 1694  
Öl auf Leinwand, signiert und datiert, H. 107,5 cm, Br. 87,8 cm  
Gm 1370, erworben 1937 im Kölner Kunsthandel (Abels)  
Lit.: Bürklin 1971, S. 31–33 u. Nr. 1, S. 135 u. Nr. R 1, S. 225. – Tacke 1995, Nr. 7, S. 34–35. – Ausst. Kat. Friedrichshafen 1998, S. 15, 60–61 u. Nr. 8, S. 199.

**Kat. 595** Herbstlandschaft, Abb. 549  
Anton Faistenberger (1663–1708) zugeschrieben, Wien oder Italien  
Öl auf Leinwand, H. 73 cm, Br. 97 cm  
Gm 1358, erworben 1936 von A. Siedler, Wien  
Lit.: Tacke 1995, Nr. 33, S. 82.

**Kat. 596** Hirte mit Ziegenherde, S. 228, Abb. 190  
Philipp Peter Roos, gen. Rosa da Tivoli (1657–1706), Rom, 1690/1700  
Öl auf Leinwand, H. 107,5 cm, Br. 150 cm  
Gm 1323, erworben 1934 von Emil Backhaus, Hannover  
Lit.: Tacke 1995, Nr. 98, S. 202. – Jedding 1998, S. 219, Abb. 310.



**Kat. 597** Hirtenfamilie bei der Herde, S. 228  
 Philipp Peter Roos, gen. Rosa da Tivoli (1657–1706), Rom, um 1700  
 Öl auf Leinwand, H. 49,3 cm, Br. 64,2 cm  
 Gm 1359, erworben 1936 von Dr. Walther Berndt, München  
 Lit.: Tacke 1995, Nr. 99, S. 203.

**Kat. 598** Gemäldegalerie, S. 331–332, Abb. 287  
 Johann Michael Bretschneider (1656–1727), Prag, 1702  
 Öl auf Leinwand, signiert, H. 195,1 cm, Br. 342,4 cm  
 Gm 603, Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen seit ca. 1876  
 Lit.: Tacke 1995, Nr. 21, S. 63–66. – Tebbe 2000, S. 133–143. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 44–45. – Kammel: Grupello 2006, S. 42, 85, Anm. 57.

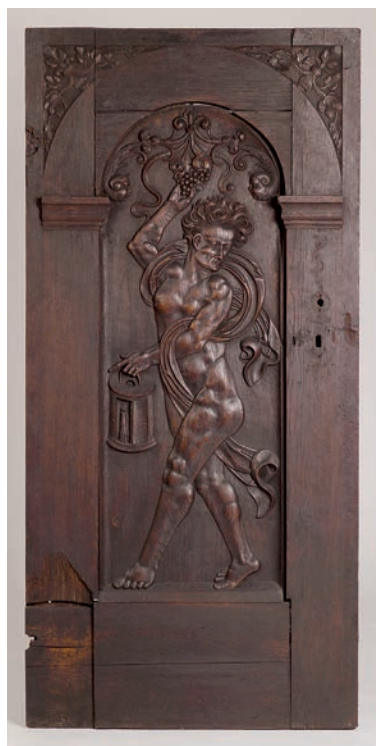


Abb. 550, Kat. 599

**Kat. 599** Zimmertür mit Diogenes, Abb. 550  
 Süddeutsch, Mitte 16. Jh.  
 Holz, H. 174 cm, Br. 82,5 cm, T. ca. 7 cm  
 A 155, erworben vor 1864  
 Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg 1952, Nr. D 3, S. 19. – Großmann 1997, S. 72.

**Kat. 600** Paris, S. 281, 324, Abb. 245  
 Gabriel Grupello (1644–1730), Brüssel, um 1691/92  
 Weißer Marmor, der in der linken Hand gehaltene Stab fragmentiert, H. 176 cm, Br. 72 cm, T. 45 cm  
 Pl.O. 3356, erworben 2002 mit Unterstützung der Kulturstiftung der Länder und des Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien  
 Lit.: Kultermann 1968, S. 66. – Aukt. Kat. Angoulême 1987, Nr. 186–187, S. 60. – Kammel: Grupello 2003. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 145–146. – Kammel: Grupello 2006.

**Kat. 601** Flöte spielender Knabe auf einem Ziegenbock, 228, 324, Abb. 191  
 Jan van Delen (um 1640–1703), Brüssel, um 1690/1700  
 Marmor, H. 182 cm, Br. 87 cm, T. 62 cm  
 Pl.O. 2210, erworben 1913  
 Lit.: Anzeiger GNM 1913, S. 59–60. – Jahresbericht GNM 1913, Bd. 60, S. 4. – Kammel: Grupello 2006, S. 80.

**Kat. 602** Einmanualiges Cembalo, S. 329, Abb. 294  
 Italien, 2. Hälfte 17. Jh.; Bemalung des Kastens wohl 1821  
 Inschrift »IOANNES ANTONIVS BAFFO // VENETVS FM. VD LXXXI« nicht original  
 Unterboden Linde, Zargen und Resonanzboden Zypresse, Umfang G1/A1–C3, Disposition 8'8', Mensur verkürzt, L. ohne Profilleisten 251,5 cm, L. mit Profilleisten 252,7 cm, Br. ohne Profilleisten 83,7 cm, L. mit Profilleisten 85,1 cm, H. Zargen 20,5 cm  
 MINE 83, erworben 1969 aus der Sammlung Neupert  
 Lit.: Huber 1989, S. 30–34.

#### Wohnkultur der Frühen Neuzeit (I) (Raum 125)

**Kat. 603** Die drei guten Christen und Christinnen, S. 197, Abb. 156  
 Hirsvogel-Werkstatt nach Holzschnitten Hans Burgkmairs, Nürnberg, um 1520/30  
 Weißes Hüttenglas, Bemalung mit Schwarz-, Braunlot und Silbergelb, MM 254: H. 29,2 cm, Br. 22,1 cm; MM 255:

H. 29,4 cm, Br. 22,1 cm  
 MM 254, MM 255, Leihgabe der Stadt Nürnberg wohl seit 1875, spätestens seit 1898  
 Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg 1952, Nr. J 206–207. – Ausst. Kat. Nürnberg: Spiegel der Seligkeit 2000, Nr. 242a–b. – Ausst. Kat. Karlsruhe 2007, Nr. 43.

**Kat. 604** Monatsbilder: April, Juni, Juli, August und November mit zugehörigen Sternzeichen, S. 223, Abb. 551–555  
 Hirsvogel-Werkstatt nach Entwürfen von Sebald Beham, Nürnberg, um 1530/40  
 Weißes Hüttenglas, Bemalung mit Schwarz-, Braunlot und Silbergelb, MM 737 (November): H. 10,2 cm, Br. 9,2 cm  
 MM 738 (Juli): Dm. 10,6–10,7 cm  
 MM 739 (August): Dm. 9,5–10 cm  
 MM 748 (April): Dm. 9,9 cm  
 MM 749 (Juni): H. 10,1 cm, Br. 8,9 cm  
 MM 737–MM 739, MM 748–MM 749, erworben vor 1852 sowie 1935  
 Lit.: zu verwandten Stücken: Scholz 2002, S. 525–532. – Ausst. Kat. Schloss Callenberg 2003, Nr. 175–176.

**Kat. 605** Pero nährt ihren zum Hungertod verurteilten Vater Cimon  
 Hirsvogel-Werkstatt, Nürnberg, um 1545  
 Weißes Hüttenglas, Bemalung in Schwarz-, Braunlot und Silbergelb, H. 15,4 cm, Br. 17,1 cm  
 MM 279, erworben im 19. Jh.  
 Lit.: Essenwein 1898, S. 34. – Ausst. Kat. Darmstadt 1979, Nr. 29.

**Kat. 606** Samson und Dalila. David erblickt Bathseba im Bade. Das Urteil des Paris. Pyramus und Thisbe. Die Frau Potiphars bezichtigt Joseph des Ehebruchs, S. 93–95, Abb. 58–61  
 Hirsvogel-Werkstatt, Nürnberg, um 1530/50  
 Weißes Hüttenglas, Bemalung in Schwarz-, Braunlot und Silbergelb, MM 241 (Samson): H. 15,3 cm, Br. 14 cm  
 MM 242 (Potiphar): H. 15,3 cm, Br. 14 cm  
 MM 243 (Paris): H. 14,7 cm, Br. 13,7 cm  
 MM 244 (Pyramus): H. 15,3 cm, Br. 14 cm  
 MM 245 (David): H. 14,8 cm, Br. 13,7 cm  
 MM 241–MM 245, Leihgabe der Paul Wolfgang Merkel'schen Familienstiftung wohl seit 1875, spätestens seit 1883  
 Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg: Merkel 1979, S. 168–170. – Peters 1980, S. 86–88. –



Abb. 551, Kat. 604



Abb. 552, Kat. 604



Abb. 553, Kat. 604



Abb. 554, Kat. 604



Abb. 555, Kat. 604

Scholz 2002, S. 77–80. – Ausst. Kat. Nürnberg 2006, Nr. 208–211.

**Kat. 607** Aristoteles und Phyllis, S. 89, Abb. 55  
Augsburg, um 1520  
Weißes und blaues Hüttenglas, Bemalung in Schwarz-, Braunlot und Silbergelb, Dm. 33,1–33,2 cm  
MM 161, erworben vor 1852  
Lit.: Essenwein 1898, S. 22. – Boesch 1947, S. 24.

**Kat. 608** Samson reißt den Tempel ein  
Augsburg, um 1540/50, S. 49  
Weißes Hüttenglas, Bemalung mit Schwarzlot und Silbergelb, H. 19,6 cm, Br. 14,1 cm  
MM 157, erworben im 19. Jh.  
Lit.: Essenwein 1898, S. 22. – Buchner 1928, S. 372.

**Kat. 609** Wappenscheibe des oettingischen Pflegers Georg Wilhelm Rehm von Kötz (um 1560–1622), S. 49, 226–227, Abb. 187  
Augsburg, 1599  
Weiße und rote Hüttengläser, Bemalung mit Schwarzlot und Silbergelb sowie blauer Schmelzfarbe, H. 34,3 cm, Br. 24,9 cm  
MM 301, erworben 1889 aus der Sulkowski'schen Sammlung, Wien  
Lit.: Essenwein 1898, S. 38. – Oidtmann 1905, S. 19. – Schinnerer 1908, Nr. 214, S. 52–53.

**Kat. 610** Samson reißt den Tempel ein  
Süddeutsch, 1572  
Weißes Hüttenglas, Bemalung mit Schwarzlot und Silbergelb, Dm. 9,9–10,2 cm  
MM 741, erworben 1935  
Lit.: Unveröffentlicht.

**Kat. 611** Wappenscheibe des Hans Schelle als Hellebardier, im Oberlicht »Ehereuse«, Abb. 556  
Konstanz, 1543  
Farbige Hüttengläser, Bemalung mit Schwarzlot und Silbergelb, H. 34,3 cm, Br. 22,3 cm  
MM 902, erworben 2005, Vermächtnis Elz Bremen, Krefeld  
Lit.: Aukt. Kat. Hahn 1939, Nr. 500. – Bremen 1964, Nr. 27.



Abb. 556, Kat. 611

**Kat. 612** Wappenscheibe des Abtes Caspar Müller (1504–1571) von St. Blasien im Schwarzwald, Abb. 557  
Konstanz (?), 1544  
Farbige Hüttengläser, Bemalung mit Schwarzlot und Silbergelb, datiert, H. 35,1 cm, Br. 29,5 cm  
MM 905, erworben 2006, Vermächtnis Elz Bremen, Krefeld  
Lit.: Bremen 1964, Nr. 28.

**Kat. 613** Der hl. Fridolin und der von ihm vom Tod erweckte Bauer Urso Oberrhein, 1519  
Farbige Hüttengläser, Bemalung mit Schwarzlot, Eisenrot und Silbergelb, H. 59 cm, Br. 37 cm  
MM 176, erworben vor 1852  
Lit.: Essenwein 1898, S. 23.

**Kat. 614** Wappenscheibe des Bärenjägers Bartholomäus Sayler, S. 57



Abb. 557, Kat. 612

Andreas Hör (vor 1527–1577), St. Gallen, 1571  
Farbige Hüttengläser, Bemalung mit Schwarzlot und Silbergelb sowie blauer und grüner Schmelzfarbe, H. 31,5 cm, Br. 20,9 cm  
MM 918, erworben 2005, Vermächtnis Elz Bremen, Krefeld  
Lit.: Bremen 1964, Nr. 33.





Abb. 558, Kat. 616



Abb. 559, Kat. 618



Abb. 560, Kat. 620

**Kat. 615** Wappenscheibe von Österreich mit Herzschild von Frauenfeld, S. 57  
Zürich oder Schaffhausen, um 1500/20  
(Herzschild wohl gegen 1600)  
Farbige Hüttengläser, Bemalung mit Schwarzlot und Silbergelb, H. 41 cm, Br. 33, 2 cm  
MM 907, erworben 2006, Vermächtnis Elz Bremen, Krefeld  
Lit.: Bremen 1964, Nr. 26.

**Kat. 616** Die Zürcher Stadtpatrone Felix, Regula und Exuperantius mit Stadtwappen von Zürich, S. 57, Abb. 558  
Hans Leu d. J. (1490–1531), Zürich, 1517  
Farbige Hüttengläser, Bemalung mit Schwarzlot, Eisenrot und Silbergelb, linke Scheibe: H. 91,7 cm, Br. 40,2 cm; rechte Scheibe: H. 91,2 cm, Br. 41,1 cm  
MM 260, erworben 1891 aus der Sammlung Vincent  
Lit.: Ausst. Kat. Zürich 1883, S. 54. – Essenwein 1898, S. 33. – Hugelshofer 1924, S. 28–30. – Ausst. Kat. Nürnberg 1961, Nr. 234. – Becksmann 1979, S. 55.

**Kat. 617** Wappenscheibe der Einsiedler Klosteramtänner Wirtz von Erlenbach am Zürichsee, S. 57  
Zürich, um 1530/35  
Farbige Hüttengläser, Bemalung mit Schwarzlot und Silbergelb, H. 33,5 cm, Br. 27,9 cm  
MM 261, erworben vor 1856  
Lit.: Essenwein 1898, S. 33.

**Kat. 618** Wappenscheibe des Zürcher Hauptmannes Heinrich Grebel (gest. 1553), S. 57, Abb. 559  
Umkreis des Karl von Egeri, Zürich, 1548  
Farbige Hüttengläser, Bemalung mit Schwarzlot und Silbergelb, datiert, H. 29,5 cm, Br. 20,5 cm  
MM 263, erworben vor 1856  
Lit.: Keller-Escher 1884, S. 34. – Essenwein 1898, S. 33.

**Kat. 619** Wappenscheibe des Fridolin Gerster mit zwei Landsknechten, S. 57, Abb. 25  
Umkreis des Karl von Egeri, Zürich, 1548  
Farbige Hüttengläser, Bemalung mit Schwarzlot und Silbergelb, H. 40,4 cm, Br. 30,8 cm  
MM 264, erworben 1891  
Lit.: Aukt. Kat. Heberle 1891, Nr. 43, S. 6. – Anzeiger GNM 1891, S. 62. – Jahresbericht GNM 1891, Bd. 38, S. 3. – Essenwein 1898, S. 33.

**Kat. 620** Standesscheibe von Uri mit Apfelschuss Wilhelm Tells, S. 57, 197, Abb. 560  
Zürich oder Luzern, um 1550  
Farbige Hüttengläser, Bemalung mit Schwarzlot und Silbergelb, H. 39,5 cm, Br. 32,8 cm  
MM 900, erworben 2006, Vermächtnis Elz Bremen, Krefeld  
Lit.: Bremen 1964, Nr. 29.

**Kat. 621** Maria Magdalena salbt Christus die Füße, S. 57, 198, Abb. 157  
Niklaus Bluntschli (vor 1525–1605), Zürich, 1559  
Farbige Hüttengläser, Bemalung mit Schwarz-, Braunlot, Silbergelb und blauer Schmelzfarbe, signiert und datiert, H. 30,5 cm, Br. 49,7 cm  
MM 280, erworben 1891  
Lit.: Aukt. Kat. Heberle 1891, Nr. 54, S. 8. – Essenwein 1898, S. 35–36. – Boesch 1943, Nr. 11, S. 39. – Knoepfli 1950, S. 392–393.

**Kat. 622** Wappenscheibe des Nürnberger Ehepaars Georg Gundelfinger (geb. 1569) und Maria Magdalena Eber, S. 57, 281, Abb. 244  
Wohl Christoph Murer (1558–1614), Zürich, 1597  
Farbige Hüttengläser, Bemalung mit Schwarzlot und Silbergelb sowie blauen und grünen Schmelzfarben, H. 31,8 cm, Br. 21,6 cm  
MM 422, erworben 1889 aus der Sulkowski'schen Sammlung, Wien  
Lit.: Essenwein 1898, S. 46. – Stegmann 1898, S. 113–117.

**Kat. 623** Wappenscheibe des Zürcher Bürgermeisters Hans Rudolf Rahn (1560–1627), S. 57  
Zürich, 1611  
Farbige Hüttengläser, Bemalung mit Schwarzlot und Silbergelb sowie blauer und violetter Schmelzfarbe, H. 30,2 cm, Br. 20,3 cm



MM 321, erworben um 1872 von Antiquar S. Pickert, Nürnberg  
Lit.: Essenwein 1898, S. 40.

**Kat. 624** Samson und Dalila, S. 57–58, 89–90, Abb. 54  
Rheinland, um 1510/30  
Weißes und grünes Hüttenglas, Bemalung mit Schwarz-, Braunlot und Silbergelb, Dm. 28,2–28,3 cm  
MM 250, erworben vor 1852  
Lit.: Essenwein 1898, S. 30. – GNM Führer 1977, Nr. 300. – GNM Führer 1994, Nr. 297.

**Kat. 625** Judith beim Gastmahl im Zelt des Holofernes, S. 58, 90, Abb. 56  
Rheinland, um 1510/30  
Weißes Hüttenglas, Bemalung mit Schwarzlot und Silbergelb, Dm. 20,8–21 cm  
MM 249, erworben vor 1852  
Lit.: Essenwein 1898, S. 30.

**Kat. 626** Wappenscheibe mit Hausmarke und begleitendem jungem Paar, S. 58  
Rheinland, um 1520/30  
Weißes Hüttenglas, Bemalung mit Schwarzlot und Silbergelb, Dm. 22,4–22,8 cm  
MM 251, erworben um 1872  
Lit.: Essenwein 1898, S. 30. – Witzleben 1977, S. 45.

**Kat. 627** Die Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies, S. 58  
Köln, um 1550  
Weißes Hüttenglas, Bemalung mit Schwarzlot und Silbergelb sowie grünen und roten Schmelzfarben, Dm. 17,4 cm  
MM 270, erworben im 19. Jh.  
Lit.: Essenwein 1898, S. 34.

**Kat. 628** Die Auferstehung Christi, S. 58  
Niederrhein oder Niederlande, um 1540/50  
Weißes Hüttenglas, Bemalung mit Schwarzlot und Silbergelb, Dm. 22,8–23 cm  
MM 269, erworben 1889  
Lit.: Aukt. Kat. Heberle 1887, Nr. 80, Abb. auf Taf. vor S. 7. – Roth 1895, S. 294, Nr. 13. – Essenwein 1898, S. 34. – Roth 1901, S. 78.

**Kat. 629** Joseph deutet Pharaos die Träume von den sieben Kühen und sieben Ähren, S. 58

Niederlande, um 1540/50  
Weißes Hüttenglas, Bemalung mit Schwarzlot und Silbergelb, Dm. 27,5–27,6 cm  
MM 278, erworben im 19. Jh.  
Lit.: Essenwein 1898, S. 34.

**Kat. 630** Wand- und Deckenvertäfelung, S. 192–193, Abb. 152  
Nürnberg, um 1560/70  
Ungarische Esche, Eiche, Linde, H. 320 cm, Br. 885 cm, T. 679 cm  
A 3415, aus dem Haus Bergstraße 7 in Nürnberg, erworben 1886  
Lit.: Schulz 1905. – Lang 1940, S. 26. – Thiem 1959, S. 16. – Ziegler 1995, S. 79, 94, 99, 115, 133, 169–170, 175, 184, 186, 210–212, 215, 225, 277–278, 280–281, 295, 300–301, 312, 314, 320, 321, 323–324, 512–513. – Großmann 1997, S. 51–52.

**Kat. 631** Kachelofen, S. 199, Abb. 162  
Georg Leupold (1574–1632), Nürnberg, 1621/22  
Ton, gebrannt, schwarz glasiert, ursprünglich teilvergoldet, H. 270,4 cm, Br. 107 cm, T. 145,8 cm  
A 3012, erworben 1897 aus der Sammlung Christoph von Forster im Haus am Hauptmarkt 11, Nürnberg  
Lit.: Anzeiger GNM 1897, S. 104. – Schulz 1924, S. 13. – Ziegler 1995, S. 213. – Großmann 1997, S. 52. – GNM Führer 2001, S. 130. – Kammel: Kachelöfen 2010.

**Kat. 632** Fragment eines Knüpftappichs, S. 199–200, Abb. 163  
Deutsch, um 1540  
Wolle, Kette: ungefärbt, Zwischenschüsse: rot, symmetrische (türkische) Knoten, weiß, beige, rot, blau, grün, braun, 850–1500/dm<sup>2</sup>, H. 191 cm, Br. 210 cm  
Gew 4396, erworben 1981 im Londoner Kunsthandel  
Lit.: Anzeiger GNM 1982, S. 110–111. – Wilckens: Knüpftappich 1982, S. 31–40. – Wilckens 1994, S. 236. – Wilckens 1997, S. 68–69.



Abb. 561, Kat. 633

## Wohnkultur der Frühen Neuzeit (II) (Raum 126)

**Kat. 633** Neun Bilder mit den Sieben Werken der Barmherzigkeit sowie mit Abrahams Opfer und Patientia, S. 194, Abb. 561 (A 3387.5: Kranke besuchen)  
Franz Hein (nachgewiesen 1569–1620), Nürnberg, 1592  
Öl auf Leinwand  
A 3387.1–3: H. 90,5 cm, Br. 92/92,5/93 cm  
A 3387.4–5: H. 91,3 cm, Br. 131 cm  
A 3387.6–7: H. 91 cm, Br. 136/136,5 cm  
A 3387.8: H. 80 cm, Br. 259,5 cm  
A 3387.9: H. 98,4 cm, Br. 29,3 cm  
A 3387.1–9, erworben 1961  
Lit.: Löcher 1997, S. 246–252.

**Kat. 634** Wappenscheibe des kaiserlichen Kriegsrats Hans Friedrich von Mörsberg und Belfort (1582–1618)  
Nürnberg, 1602  
Weißes und rotes Hüttenglas, Bemalung mit Schwarzlot, Silbergelb und blauer Schmelzfarbe, H. 36,9 cm, Br. 29,7 cm  
MM 315, Leihgabe aus Nürnberger Privatbesitz  
Lit.: Essenwein 1898, S. 40.

**Kat. 635** Wappenscheibe mit Jüngstem Gericht und allegorischen Figuren von Glaube und Hoffnung  
Nürnberg (?), 1600/20  
Weiße und farbige Hüttengläser, Bemalung mit Schwarzlot, Silbergelb und Schmelzfarben, H. 32,5 cm, Br. 29,7 cm  
MM 314, erworben 1889 aus der Sulkowski'schen Sammlung, Wien  
Lit.: Essenwein 1898, S. 40.

**Kat. 636** Allegorie der Liebe mit hl. Andreas und Justitia, gestiftet von Andreas III. Imhoff (1562–1637)  
Nürnberg (?), 1618  
Weiße und farbige Hüttengläser,  
Bemalung mit Schwarzlot, Silbergelb und Schmelzfarben, H. 37,5 cm, Br. 26 cm  
MM 800, erworben 1957 mit Mitteln des Fördererkreises des Germanischen Nationalmuseums  
Lit.: Unveröffentlicht.

**Kat. 637** Zwei Rechteckscheiben mit den Wappen der Septemviri des Nürnberger Rates sowie dem Reichswappen und den beiden Nürnberger Wappen  
Johann Schaper (1621–1670), Nürnberg, 1658  
Weiße und farbige Hüttengläser, Bemalung mit Schwarzlot, Silbergelb und Schmelzfarben, MM 507: H. 61,5 cm, Br. 54 cm; MM 510: H. 61,5 cm, Br. 53,2 cm  
MM 507, MM 510, Leihgabe der Stadt Nürnberg seit 1875  
Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg 1962, Nr. G 34–35. – Witzleben 1977, S. 54. – GNM Führer 1994, Nr. 295. – Kahsnitz 1989, S. 191.

**Kat. 638** Christus mit der Ehebrecherin, S. 198, Abb. 160  
Johann Schaper (1621–1670) nach einer Radierung von Matthias Merian d. Ä., Nürnberg, um 1658/70  
Weiße Monolithscheibe, Bemalung mit Schwarzlot, Silbergelb und Schmelzfarben, H. 19,6 cm, Br. 16,2 cm  
MM 569, erworben 1889 aus der Sulkowski'schen Sammlung, Wien  
Lit.: Essenwein 1898, S. 58. – Kahsnitz 1988, Nr. 83, S. 662–666. – Kahsnitz 1989, S. 191.

**Kat. 639** Wappenscheiben des Herzogs Ludwig III. von Württemberg (1554–1593) und seiner Gemahlin Ursula von Pfalz-Lützelstein (1572–1635), S. 227, Abb. 188 (MM 914), Abb. 562 (MM 915)  
Monogrammist St. K., Speyer, 1583 und 1585  
Farbige Hüttengläser, Bemalung mit Schwarzlot, Silbergelb, Eisenrot und blauer Schmelzfarbe, MM 914: H. 49,5 cm, Br. 37,5 cm; MM 915: H. 53,5 cm, Br. 38 cm  
MM 914, MM 915, erworben 2006, Vermächtnis Elz Bremen, Krefeld  
Lit.: Bremen 1964, Nr. 36.



Abb. 562, Kat. 639

**Kat. 640** Wappenscheibe des Theobald Güntzer und seiner Ehefrau Rachel zur Goldhochzeit, Abb. 563  
Konstanz (Hieronymus Spengler?), 1628  
Weiße und farbige Hüttengläser,  
Bemalung mit Schwarzlot, Silbergelb und Schmelzfarben, H. 42 cm, Br. 33,5 cm  
MM 930, erworben 2006, Vermächtnis Elz Bremen, Krefeld  
Lit.: Bremen 1964, Nr. 50.

**Kat. 641** Wappen des Domkapitels Basel und seiner 14 Mitglieder, S. 197, Abb. 564  
Oberrhein, um 1600  
Weiße und farbige Hüttengläser, Bemalung mit Schwarzlot, Silbergelb und Schmelzfarben, H. 41,6 cm, Br. 32,7 cm  
MM 704, erworben 1980 mit Mitteln des Fördererkreises des Germanischen Nationalmuseums  
Lit.: Erwerbungen GNM 1980, S. 158.

**Kat. 642** Allegorie auf die Zeit, gestiftet von Ulrich Jung aus Wiechs am Randen bei Schaffhausen, Abb. 565  
Schaffhausen (Lorenz Lingg?), um 1600/10  
Weiße und farbige Hüttengläser, Bemalung mit Schwarzlot, Silbergelb und Schmelzfarben, H. 29,5 cm, Br. 20,8 cm  
MM 341, Leihgabe der Stadt Nürnberg seit 1875  
Lit.: Sammlungen Hertel 1841, Nr. 39. – Essenwein 1898, S. 41. – Fischer 1912, S. 48. – Boesch 1951, S. 76. – Beehlustenberger 1965, S. 254. – Ausst. Kat. Karlsruhe 2009, Nr. 79, S. 153.

**Kat. 643** Kreuzigung und Auferstehung Christi  
Schweiz, 1. Hälfte 17. Jh.  
Weiße und farbige Hüttengläser, Bemalung mit Schwarzlot, Silbergelb und Schmelzfarben, MM 342: H. 31,7 cm, Br. 21,2 cm; MM 343: H. 31,6 cm, Br. 21,2 cm  
MM 342, MM 343, Leihgabe der Stadt Nürnberg wohl seit 1875, spätestens seit 1898  
Lit.: Sammlungen Hertel 1841, Nr. 41, S. 32. – Essenwein 1898, S. 41.

**Kat. 644** Stifterscheibe von Elsbeth Bossert (gest. 1611) aus Wil (Kanton St. Gallen) mit ihren beiden Kindern Felix und Anna, S. 226  
Hans Jegli (1579–1643), Winterthur, 1610  
Weiße und farbige Hüttengläser,  
Bemalung mit Schwarzlot, Silbergelb, roter, grüner und blauer Schmelzfarbe, H. 30,7 cm, Br. 22,1 cm  
MM 320, Leihgabe der Stadt Nürnberg seit 1875  
Lit.: Essenwein 1898, S. 40. – Boesch 1933, Nr. 2, S. 49. – Boesch: Winterthur 1955, S. 40, Abb. 10.

**Kat. 645** Allegorische Figur mit Regel des menschlichen Lebens, gestiftet vom Appenzeller Landschreiber Ulrich Signer und seiner Frau Anna Schmid  
Schweiz, 1631  
Weiße und farbige Hüttengläser,  
Bemalung mit Schwarzlot, Silbergelb und Schmelzfarben, H. 29,4 cm, Br. 20,4 cm  
MM 835, Zeitpunkt der Erwerbung unbekannt  
Lit.: Aukt. Kat. Heberle 1891, Nr. 282.

**Kat. 646** Kabinettscheibe mit hl. Cäcilia aus Menzingen (Kanton Zug), gestiftet von Pfarrer Jakob Nussbaumer (1602–1668) und Organist Silvester Schumacher, Abb. 566  
Zug, 1635  
Weißes und rotes Hüttenglas, Bemalung mit Schwarzlot, Silbergelb, roter, grüner und blauer Schmelzfarbe, H. 34,3 cm, Br. 24,9 cm  
MM 330, Leihgabe der Stadt Nürnberg seit 1875  
Lit.: Essenwein 1898, S. 41. – Fischer 1912, S. 75. – Bergmann 2004, S. 362.





Abb. 563, Kat. 640

**Kat. 647** Saul besiegt die Ammoniter, gestiftet vom St. Galler Stadthauptmann Christof Buffler (1578–1649) und seiner Frau Margaretha Jakob Nüscheler II. (1614–1658), Zürich, 1645  
Weiße und farbige Hüttengläser, Bemalung mit Schwarzlot, Silbergelb und Schmelzfarben, H. 29,3 cm, Br. 20,4 cm  
MM 349, Leihgabe der Stadt Nürnberg seit 1875  
Lit.: Sammlungen Hertel 1841, Nr. 27, S. 32. – Essenwein 1898, S. 41. – Fischer 1912, S. 48. – Boesch 1956, S. 26.

**Kat. 648** Joseph empfängt seine Brüder, gestiftet von Jakob Tuggener und Jörg Amman  
Werkstatt des Jakob Nüscheler II. (1614–1658), Zürich, 1646  
Weiße und farbige Hüttengläser, Bemalung mit Schwarzlot, Silbergelb und Schmelzfarben, H. 31 cm, Br. 20,2 cm  
MM 350, Leihgabe der Stadt Nürnberg seit 1875  
Lit.: Sammlungen Hertel 1841, Nr. 29. – Essenwein 1898, S. 42. – Fischer 1912, S. 48.

**Kat. 649** Die Fabel vom Igel und der Schlange als Sinnbild für Undank, S. 198, Abb. 158  
Heinrich Guldi (1606–1650) nach Christoph Murers »XL. Emblemata Miscella Nova« (Zürich, 1622), St. Gallen, 1649



Abb. 564, Kat. 641

Weiße Monolithscheibe, Bemalung mit Schwarzlot, Silbergelb und Schmelzfarben, Dm. 14,7 cm  
MM 351, Leihgabe der Stadt Nürnberg seit 1875  
Lit.: Sammlungen Hertel 1841, Nr. 30. – Essenwein 1898, S. 42. – Boesch 1956, S. 33. – Vignau-Wilberg 1978, S. 28.

**Kat. 650** Kabinettscheibe des Pfarrers Kaspar Lang (1631–1691) aus Frauenfeld Michael IV. Müller (um 1627–1682) Zug, 1664  
Weiße und farbige Hüttengläser, Bemalung mit Schwarzlot, Silbergelb und Schmelzfarben, H. 32 cm, Br. 20,5 cm



Abb. 566, Kat. 646



Abb. 565, Kat. 642

MM 707, erworben 1980 mit Mitteln des Fördererkreises des Germanischen Nationalmuseums  
Lit.: Erwerbungen GNM 1980, S. 158. – Bergmann 2004, S. 30.

**Kat. 651** Rundscheibe mit erotischer Darstellung, gestiftet von Gerhart Steinhoe, Abb. 567  
Niederdeutsch, 1562  
Weißes Hüttenglas, Bemalung mit Schwarzlot und Silbergelb, Dm. 31 cm  
MM 517, erworben 1864  
Lit.: Essenwein 1898, S. 54.

**Kat. 652** Glas mit Flusslandschaft, S. 198, Abb. 159  
Johann Schaper (1621–1670) zugeschrieben, Nürnberg, um 1667/70  
Farbloses Glas, Schwarzlot- und Emailmalerei, H. ca. 6,8 cm, Dm. 6,2 cm



Abb. 567, Kat. 651



Gl 336, erworben 1889 aus der Sulkowski'schen Sammlung, Wien  
Lit.: Bosch 1984, Nr. 71, S. 117.

**Kat. 653** Glas mit Neptun und Nymphe  
Unbekannter Hausmaler, Nürnberg, letztes Viertel 17. Jh.  
Farbloses Glas, Bemalung mit Schwarzlot, H. ca. 6,8 cm, Dm. 6,2 cm  
Gl 331 a, b, Leihgabe der Imhoff'schen Familie seit 1876  
Lit.: Bosch 1984, Nr. 398, S. 484.



Abb. 568, Kat. 654

**Kat. 654** Glas mit der Opferung Isaaks, Abb. 568  
Unbekannter Hausmaler, Nürnberg, letztes Viertel 17. Jh.  
Farbloses Glas, Bemalung mit Schwarzlot, H. ca. 6,8 cm, Dm. 6,2 cm  
Gl 334, alter Bestand  
Lit.: Bosch 1984, Nr. 397, S. 483.

**Kat. 655** Glas mit Ansicht von drei Nürnberger Kirchen  
Hermann Benckert (1652 – nach 1681) zugeschrieben, Nürnberg, um 1680  
Farbloses Glas, Bemalung mit Schwarzlot, H. ca. 6,8 cm, Dm. 6,2 cm  
Gl 335, erworben 1889 aus der Sulkowski'schen Sammlung, Wien  
Lit.: Bosch 1984, Nr. 138, S. 210.

**Kat. 656** Becher mit Schäferszenen  
Abraham Helmhack (1654 – 1724) (?), Nürnberg, um 1680  
Farbloses Glas, Bemalung mit Schwarzlot, H. ca. 6,8 cm, Dm. 6,2 cm  
Gl 1012, Leihgabe aus Privatbesitz seit 2000  
Lit.: Unveröffentlicht.

**Kat. 657** Glas mit Ansicht von Kraftshof bei Nürnberg  
Johann Ludwig Faber (1660 – nach 1692) zugeschrieben, Nürnberg, um 1680/90  
Farbloses Glas, Bemalung mit Schwarzlot, H. ca. 6,8 cm, Dm. 6,2 cm  
Gl 333, alter Bestand  
Lit.: Bosch 1984, Nr. 276, S. 346.

**Kat. 658** Wand- und Deckenvertäfelung, S. 193–194, Abb. 153  
Nürnberg, 1591/92  
Konstruktion Tanne, Aufdoppelungen, Profilleisten und Schnitzerei Eiche, Furnier Nussbaum, H. 395 cm, Br. 784 cm, T. 620 cm  
A 3387, aus dem Haus Karlstraße 3 in Nürnberg, erworben 1961, Nachlass Hofrat Dr. Wilhelm Merkel  
Lit.: Schwemmer 1972, Taf. 124. – GNM Führer 1977, Nr. 304, S. 117. – Ziegler 1995, S. 93, 99, 125, 126, 133, 170, 175, 185, 188, 263, 284, 289, 301, 303–306, 309, 310, 313–315, 320, 525–526. – Großmann 1997, S. 52–54. – GNM Führer 2001, S. 131.

**Kat. 659** Kachelofen  
Wolfgang Leupold (gest. nach 1619), Nürnberg, um 1592  
Ton, gebrannt, grün glasiert, H. 299 cm, Br. ca. 107 cm, T. 146 cm  
A 3413, erworben 1961  
Lit.: Wingenroth 1900, S. 72–74. – GNM Führer 1977, Nr. 304, S. 117. – Ziegler 1995, S. 525–526. – Großmann 1997, S. 54.

**Kat. 660** Schreibkabinett, S. 200, 202, 280, Abb. 164  
Augsburg, um 1560  
Fichte, Buchsbaum, geschnitzt, Marketerie aus verschiedenen, zum Teil gefärbten Hölzern, H. 51 cm, Br. 64 cm, T. 34,5 cm; aufgeklappt: H. 86 cm, Br. 64 cm, T. 75,5 cm  
HG 3957, erworben 1886 aus der Sammlung Eugen Felix, Leipzig  
Lit.: Feulner 1980, S. 103, Abb. 182–182. – Himmelheber 1980, S. 58–62 u. Nr. 858, S. 467–474. – Beaucamp-Markowsky 1994, S. 384–385, Abb. 7. – Grebe 2001.

## Katholische Reform und Kunst (Raum 127)

**Kat. 661** Ecce Homo, S. 317–318, Abb. 283  
Johann Karl Loth (1632 – 1698), wohl Venedig, letztes Viertel 17. Jh.  
Öl auf Leinwand, H. 150 cm, Br. 116 cm  
Gm 1636, erworben 1964 von R. M. Sturm, München, mit Mitteln des Fördererkreises des Germanischen Nationalmuseums  
Lit.: Ewald 1965, Nr. 190a, S. 145 u. Taf. 56. – Hubala: Rottmayr 1981, Nr. 126, S. 208. – Tacke 1995, Nr. 79, S. 171.

**Kat. 662** Sebastianspflege  
Johann Michael Rottmayr (1654 – 1730), wohl Wien, um 1700  
Öl auf Leinwand, H. 118,5 cm, Br. 82,8 cm  
Gm 1189, erworben 1929 von Dr. Paul Buberl, München  
Lit.: Ausst. Kat. Salzburg 1954, (bei) Nr. A 25, S. 49–50. – Hubala: Rottmayr 1981, Nr. G 87, S. 198. – Hubala: Sebastianspflege 1981, S. 107–114. – Tacke 1995, Nr. 103, S. 211–213. – Ausst. Kat. Salzburg/Laufen 2004, Nr. 30, S. 144.

**Kat. 663** Tod des hl. Alexius unter der Treppe seines Vaterhauses, S. 343, Abb. 569  
Paul Troger (1698 – 1772), wohl Italien, um 1726/28  
Öl auf Leinwand, H. 124,8 cm, Br. 167 cm, links ca. 10 cm beschnitten  
Gm 1684, erworben 1971 aus Privatbesitz, Paris  
Lit.: Anzeiger GNM 1971/72, S. 170–171, Abb. 4.

**Kat. 664** Hl. Jacobus d. Ä.  
Hans Zürn d. Ä. (um 1560 – 1631), Waldsee, um 1613  
Lindenholz, farbig gefasst, H. 46 cm, Br. 45,3 cm, T. 22,8 cm  
Pl.O. 2937, erworben 1956  
Lit.: Zoege von Manteuffel 1969, S. 86, 360, 427. – Boeck 1970, S. 258. – Ausst. Kat. Karlsruhe/Heidelberg 1986, Nr. I 30, S. 567. – GNM Führer 1997, S. 105. – Ausst. Kat. Bad Waldsee 1998, S. 31. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 112.

**Kat. 665** Christus fällt unter dem Kreuz  
Martin Zürn (um 1590 – nach 1665), Überlingen, um 1615



Abb. 569, Kat. 663

Lindenholz, ursprünglich farbig gefasst, abgelaugt, H. 25 cm, Br. 31,5 cm, T. 5,5 cm  
Pl.O. 3352, Dauerleihgabe aus Privatbesitz seit 2001  
Lit.: Kammel: Zürn 2002. – Anzeiger GNM 2003, S. 272. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 217.



Abb. 570,  
Kat. 666

**Kat. 666** Hl. Katharina von Alexandrien, S. 314, Abb. 570  
David Zürn (1598–1666), Überlingen, um 1625  
Lindenholz, farbig gefasst, H. 165 cm, H. mit Nimbus ca. 175 cm, Br. 100 cm, T. 60 cm  
Pl.O. 2163, erworben 1910  
Lit.: Zoega von Manteuffel 1963,

S. 144–153. – Zoega von Manteuffel 1969, S. 128–129, 429–430, 432, 443, 456, 493. – GNM Führer 1997, S. 109. – Ausst. Kat. Bad Waldsee 1998, S. 126. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 112, Abb. S. 111.

**Kat. 667** Engelskopf  
David Zürn (1598–1666), Wasserburg am Inn, um 1635  
Lindenholz, farbig gefasst, H. 22 cm, Br. 35 cm, T. 14,5 cm  
Pl.O. 3300, Depositum der Friedrich von Praun'schen Familienstiftung seit 1999  
Lit.: Ausst. Kat. Bad Waldsee 1998, S. 94. – Kammel: Zürn 1999. – Anzeiger GNM 1999, S. 305–306. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 217.

**Kat. 668** Der Apostel Paulus, S. 314–315, Abb. 278  
Ehrgott Bernhard Bendl (um 1660–1738), Augsburg, 1697  
Lindenholz, originale farbig gefassung mit Teilüberfassung, H. 185 cm, Br. 125 cm, T. 70 cm  
Pl.O. 2294, erworben 1921 aus der ehem. Stiftskirche St. Georg in Augsburg  
Lit.: Fries 1922/1923, S. 8–14, 17. – Ausst. Kat. Augsburg 1968, Nr. 75, S. 78–79. – Stahlknecht 1978, S. 31, 38–39, 44–46, 80–84, 131–133. – Ausst. Kat. Nürnberg: Pracht 1998, Nr. 197, S. 283–286. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 219.



Abb. 571, Kat. 669

**Kat. 669** Der Evangelist Matthäus, S. 314–315, Abb. 571  
Ehrgott Bernhard Bendl (um 1660–1738), Augsburg, 1697  
Lindenholz, originale farbig gefassung mit Teilüberfassung, H. 180 cm, Br. 85 cm, T. 67 cm  
Pl.O. 2295, erworben 1921 aus der ehem. Stiftskirche St. Georg in Augsburg  
Lit.: Fries 1922/1923, S. 8–14, 17. – Ausst. Kat. Augsburg 1968, Nr. 71, S. 78–79. – Stahlknecht 1978, S. 38–39, 42, 63–67, 131–133. – Ausst. Kat. Nürnberg: Pracht 1998, Nr. 197, S. 283–286. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 219.

**Kat. 670** Der Evangelist Johannes, S. 314–315, Abb. 274  
Ehrgott Bernhard Bendl (um 1660–1738), Augsburg, 1697  
Lindenholz, originale farbig gefassung mit Teilüberfassung, H. 191 cm, Br. 94 cm, T. 58 cm  
Pl.O. 2296, erworben 1921 aus der ehem. Stiftskirche St. Georg in Augsburg  
Lit.: Fries 1922/1923, S. 8–14, 17 u. S. 9, Abb. 2. – Ausst. Kat. Augsburg 1968, Nr. 74, S. 78–79. – Stahlknecht 1978, S. 37–39, 41–42, 73–79, 131–133. – Ausst. Kat. Nürnberg: Pracht 1998, Nr. 197, S. 283–286. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 176.



Abb. 572,  
Kat. 671



Abb. 573,  
Kat. 672



Abb. 574,  
Kat. 675

**Kat. 671** Der Evangelist Markus, S. 314–315, Abb. 572  
Ehrgott Bernhard Bendl (um 1660–1738), Augsburg, 1697  
Lindenholz, originale farbige Fassung mit Teilüberfassung, H. 186 cm, Br. 128 cm, T. 56 cm  
Pl.O. 2297, erworben 1921 aus der ehem. Stiftskirche St. Georg in Augsburg  
Lit.: Fries 1922/1923, S. 8–14, 17. – Ausst. Kat. Augsburg 1968, Nr. 72, S. 78–79. – Stahlknecht 1978, S. 38–39, 42, 68–69, 131–133. – Ausst. Kat. Nürnberg: Pracht 1998, Nr. 197, S. 283–286. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 219.

**Kat. 672** Der Evangelist Lukas, S. 314–315, Abb. 573  
Ehrgott Bernhard Bendl (um 1660–1738), Augsburg, 1697  
Lindenholz, originale farbige Fassung mit Teilüberfassung, H. 179 cm, Br. 100 cm, T. 55 cm  
Pl.O. 2298, erworben 1921 aus der ehem. Stiftskirche St. Georg in Augsburg  
Lit.: Fries 1922/1923, S. 8–14, 17. – Ausst. Kat. Augsburg 1968, Nr. 73, S. 78–79. – Stahlknecht 1978, S. 38–39, 41, 70–72, 131–133. – Ausst. Kat. Nürnberg: Pracht 1998, S. 283–286. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 219.

**Kat. 673** Hl. Philippus, S. 316–317, Abb. 281  
Giuseppe Mazzuoli (1644–1725), Rom, 1705

Marmor, H. 79 cm, Br. 40 cm, T. 30 cm  
Pl.O. 2200, erworben 1912  
Lit.: Martin 2000, S. 75. – Ausst. Kat. Philadelphia/Houston 2000, Nr. 135, S. 263–264. – Kammel: Sammeln 2001, S. 18–19. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 204–206. – Maué: Bildwerke 2005, Nr. 226, S. 294–298.

**Kat. 674** Maria Immaculata Österreich, 1. Hälfte 18. Jh.  
Lindenholz, farbig gefasst, mit originaler Hängevorrichtung aus Eisen, ehemaliges Attribut der linken Hand (Lilie) verloren, H. mit Globus 185 cm, H. mit Sockel 237,5 cm, Br. 82 cm, T. 41 cm; Globus: H. 34, Br. 84, T. 39 cm  
Pl.O. 2409, erworben 1921  
Lit.: Erwerbungen GNM 1921–1924, Taf. 73. – Habicht 1926, S. 137, 211. – GNM Führer 1930, S. 30. – Scheffler 1933, Abb. S. 219. – Maué: Bildwerke 2005, Nr. 217, S. 268–270.

**Kat. 675** Gottvater, S. 315, Abb. 574  
Johann Peter Heel (1696–1767), Pfronten, um 1740  
Holz, farbig gefasst und vergoldet, H. 147 cm, Br. 95 cm, T. 51,5 cm  
Pl.O. 2386, erworben 1930  
Lit.: Jahresbericht GNM 1930, Bd. 77, S. 4. – Lutze 1935, S. 83.

**Kat. 676** Kruzifix, Abb. 575  
Johann Peter Wagner (1730–1809), Würzburg, um 1770/75  
Lindenholz, Pappelholz, abgelaugt, mit erneuerten Kreuzbalken, Korpus: H. 153 cm, Br. 127 cm, T. 35 cm; Kreuz: H. 233 cm, Br. 146 cm, T. 6,5 cm



Abb. 575, Kat. 676

Pl.O. 2076, erworben 1908  
Lit.: Josephi 1910, S. 318–319. – GNM Führer 1930, S. 130. – Maué 1995, S. 8–9. – Maué 1997, Nr. 75, S. 191–193. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 219.





### Kirchliche Kunst im Barock (Raum 128)

**Kat. 677** Christus am Ölberg, S. 343  
Paul Troger (1698–1762), Salzburg,  
um 1728/30 (?)  
Öl auf Leinwand, H. 82,1 cm, Br. 65,2 cm  
Gm 1357, erworben 1936 im Wiener  
Kunsthandel (Neumann & Salzer)  
Lit.: Ausst. Kat. Innsbruck 1962, Nr. 78,  
S. 55. – Aschenbrenner/Schweighofer  
1965, S. 90. – Ausst. Kat. Brixen 1998,  
Nr. 7.5, S. 124.

**Kat. 678** Die Heiligen des Benediktiner-  
ordens in der Glorie, S. 311–312, 345,  
Abb. 275  
Johann Evangelist Holzer (1709–1740),  
Münsterschwarzach, 1737  
Öl auf Leinwand, H. 110 cm, Br. 126 cm  
Gm 1335, erworben 1934 aus Schweizer  
Privatbesitz  
Lit.: Neustätter 1933, S. 56–64. – Lamb  
1955, S. 384–386. – Matsche 1985,  
S. 251–261. – Ausst. Kat. Augsburg 1990,  
Nr. 14b, S. 80–84. – Ausst. Kat. Landshut  
2004, Nr. 53, S. 160. – Ausst. Kat. Kärnten/  
Dalheim 2009, Kat. Nr. 24.15, S. 415–417.

**Kat. 679** Auszugsbild eines Altars mit der  
Darstellung der hl. Dreifaltigkeit, S. 315  
Süddeutsch, um 1740/50  
Öl auf Leinwand, H. 143 cm, Br. 177 cm  
Gm 1275, erworben 1932 im Münchner  
Kunsthandel (E. Stockmann)  
Lit.: Unveröffentlicht.

**Kat. 680** Der hl. Benedikt in der Glorie,  
S. 312–313, 343, 346, Abb. 276  
Johann Jakob Zeiller (1708–1783), Reutte,  
um 1748  
Öl auf Leinwand, H. 135 cm, Br. 199 cm  
Gm 1320, erworben 1934 im Münchner  
Kunsthandel (Caspari und Greisler-  
Stockmann)  
Lit.: Fischer 1964, S. 45, 62–63. – Matsche  
1970, S. 212–237 u. Nr. G 22, S. 658–659.  
– Matsche 1985, S. 255–256. – Bott/  
Glaser 1991, Nr. 3, S. 156–158. – Ausst.  
Kat. Landshut 2004, Nr. 54, S. 162. – Ausst.  
Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 219.

**Kat. 681** Mönche des Benediktinerordens  
und seiner Zweige, S. 312–313, 343, Abb. 576  
Johann Jakob Zeiller (1708–1783), Reutte,  
um 1748  
Öl auf Leinwand, H. 135 cm, Br. 199 cm  
Gm 1929, erworben 1990, Schenkung der  
Sammlung Georg Schäfer  
Lit.: Matsche 1970, S. 212–237 u. Nr. G 24,  
S. 659–660. – Weih-Krüger: Ölskizzen  
1990, S. 877–888. – Bott/Glaser 1991,  
Nr. 4, S. 156–158. – Weih-Krüger 1991,  
S. 329–331.

**Kat. 682** Die hl. Scholastika mit Nonnen  
des Benediktinerordens und seiner  
Zweige, S. 312–313, 343, Abb. 577  
Johann Jakob Zeiller (1708–1783), Reutte,  
um 1748  
Öl auf Leinwand, H. 60 cm, Br. 76,5 cm  
Gm 1928, erworben 1990, Schenkung der

Abb. 576, Kat. 681 (links);  
Abb. 577, Kat. 682 (rechts)

Sammlung Georg Schäfer  
Lit.: Matsche 1970, S. 212–237 u. Nr. G 23,  
S. 659–660. – Weih-Krüger: Ölskizzen  
1990, S. 877–888. – Bott/Glaser 1991,  
Nr. 5, S. 156–158. – Weih-Krüger 1991,  
S. 329–331.

**Kat. 683** Das letzte Abendmahl oder  
Apostelkommunion  
Matthäus Günther (1705–1788),  
Augsburg, um 1745/50 (?)  
Öl auf Leinwand, H. 65 cm, Br. 71 cm  
Gm 1184, erworben 1929 im Münchner  
Kunsthandel (J. Böhler)  
Lit.: Feulner 1929, S. 50–51. – Gunders-  
heimer 1930, S. 81. – Ausst. Kat. Zürich  
1955, Nr. 162, S. 38. – Hamacher: Arbeitssi-  
tuation 1987, Nr. 30, S. 121–123. – Ausst.  
Kat. Augsburg 1988, Nr. 126, S. 343–344.

**Kat. 684** Engelsturz  
Michelangelo Unterberger (1695–1758),  
Wien, um 1751  
Öl auf Leinwand, H. 90,5 cm, Br. 46,2 cm  
Gm 1232, erworben 1930 im Wiener  
Kunsthandel (P. Buberl)  
Lit.: GNM Führer 1977, Nr. 354. – Kron-  
bichler 1985, S. 418. – Krapf 1986, S. 16. –  
Ausst. Kat. Langenargen 1994, Nr. V.1,  
S. 286. – Ausst. Kat. Salzburg/Trient/Cava-  
lese 1995, Nr. G 106, S. 212.

**Kat. 685** Muttergottes

Hans Krumper (1570–1634), München, um 1620  
Lindenholz, farbig gefasst und vergoldet, H. 44,5 cm, Br. 21,5 cm, T. 14 cm  
Pl.O. 2338, erworben 1921  
Lit.: GNM Führer 1935, S. 102. – Graul 1937, Abb. 45. – Ausst. Kat. Nürnberg 1952, Nr. Q 53, S. 152. – Zohner 1993, S. 409. – Maué: Bildwerke 2005, Nr. 146, S. 111–113.

**Kat. 686** Apostel Jacobus d. Ä.

Ferdinand Murmann (gest. 1675), Augsburg, 1651  
Lindenholz, mit originaler Farbfassung und Vergoldung, monogrammiert und datiert, H. 19,5 cm, Br. 12 cm, T. 38 cm  
Pl.O. 2859, erworben 1948  
Lit.: Jahresbericht GNM 1949, Bd. 94, S. 53. – Ausst. Kat. Nürnberg 1952, Nr. Q 63, S. 152. – Ausst. Kat. Augsburg 1968, Nr. 79, S. 81.

**Kat. 687** Geißelung Christi, Abb. 578

Johann Caspar Schenck (um 1620–1674), Wien, um 1665/70



Abb. 578, Kat. 687

Birnbaumholz, gebeizt, Christus: H. 14 cm, Br. 14,5 cm, T. 13 cm; Scherge mit Hut: H. 23,5 cm, Br. 12 cm, T. 14,5 cm; Scherge ohne Hut: H. 24 cm, Br. 17,5 cm, T. 11 cm  
Pl.O. 2893, erworben 1953  
Lit.: Müller/Schädler 1964, Nr. 26, S. 26–27. – Feuchtmayr 1973, Nr. 126, S. 176. – GNM Führer 1977, Nr. 312, S. 121. – GNM Führer 2001, S. 134. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 217.

**Kat. 688** Inschriftenkartusche vom

Epitaph des Kanonikers Heinrich Franz Reich (gest. 1682)  
Ostpreußen, 1682  
Holz, farbig gefasst und vergoldet, H. 74 cm, Br. 197 cm



Abb. 579, 580, Kat. 691

rechte Seite:  
Abb. 582, Kat. 700 (links)  
Abb. 583, Kat. 702 (Mitte)  
Abb. 584, Kat. 704 (rechts)

Pl.O. 3312, erworben 2001, Geschenk von Professor Dr. Gerd Doerry, Berlin  
Lit.: Anzeiger GNM 2001, S. 191–192.

**Kat. 689** Erzengel Michael im Kampf

mit Luzifer, S. 133, Abb. 102  
Neapolitanischer Goldschmied nach einem Modell Lorenzo Vaccaros (1655–1706), Neapel, Ende 17. Jh.  
Silber und Kupferlegierung, teilvergoldet, Hölzer, Schildpatt, Metallfolie, H. mit Sockel 57 cm, H. Figurengruppe 36 cm, Br. 29,5 cm, T. 22,5 cm  
Pl.O. 509, erworben 1900  
Lit.: Josephi 1910, Nr. 188, S. 92–93. – Bologna 1979, S. 225, Abb. 32. – Maué: Bildwerke 2005, Nr. 225, S. 291–294.

**Kat. 690** Erzengel Michael als Teufels-

bezwinger und Seelenwäger  
Tirol, um 1720/30  
Lindenholz, farbig gefasst und vergoldet, Reste ursprünglicher Farbfassung am linken Flügel, H. mit Sockel 31,5 cm, Br. 18 cm, T. 16,5 cm  
Pl.O. 1858, erworben 1892  
Lit.: Anzeiger GNM 1892, S. 15–16. – Josephi 1910, Nr. 563, S. 333. – Maué: Bildwerke 2005, Nr. 199, S. 224–226.

**Kat. 691** Hl. Mauritius und hl. Georg,

S. 315, Abb. 579, 580  
Johann Michael Schaller (um 1680–um 1750), Velburg, um 1725  
Lindenholz mit originaler Farbfassung, Pl.O. 2238 a: H. 178 cm, Br. 109 cm, T. 43,8 cm; Pl.O. 2238b: H. 183, Br. 108,5 cm, T. 60 cm  
Pl.O. 2238a, Pl.O. 2238b, erworben 1917,

Geschenk von Frau Dr. Neuberger, Nürnberg  
Lit.: Anzeiger GNM 1917, S. 8. – Jahresbericht GNM 1917, Bd. 64, S. 4. – Ausst. Kat. Nürnberg: Pracht 1998, Nr. 201, S. 288–290. – Kammel: Schaller 2004. – Ausst. Kat. Nürnberg: Anti-Aging 2004, Nr. 13, S. 127–129.

**Kat. 692** Kopf eines hl. Bischofs,

S. 315, Abb. 279  
Joseph Anton Feuchtmayer (1696–1770), Mimmensehen, um 1735  
Alabasterstück, hochglänzend poliert, H. 68 cm, Br. 27 cm, T. 39 cm  
Pl.O. 2736, ehemals wohl am Hochaltar der Klosterkirche Engelberg/Schweiz, erworben 1935  
Lit.: GNM Führer 1977, Nr. 324, S. 127. – Knapp 1996, S. 117 u. Nr. 84, S. 292. – GNM Führer 1997, S. 138. – GNM Führer 2001, S. 149. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 219.

**Kat. 693** Hl. Dominikus und hl. Katharina

von Siena  
Josef Stammel (1695–1765), Admont, Mitte 18. Jh.  
Lindenholz, farbig gefasst, teilweise abgelaut, Pl.O. 2732: H. 68 cm, Br. 45 cm, T. 18 cm; Pl.O. 2733: H. 68 cm, Br. 43 cm, T. 19 cm  
Pl.O. 2732, Pl.O. 2733, erworben 1935  
Lit.: Jahresbericht GNM 1935, Bd. 82, S. 4. – Schweiggert 1999. – Schweiggert 2004, S. 162–163. – Maué: Bildwerke 2005, Nr. 189–190, S. 204–207.



**Kat. 694** Vesperbild  
Einsiedeln, Mitte 18. Jh.  
Lindenholz, farbig gefasst und vergoldet,  
bezeichnet »MATER DOLOROSA«,  
H. 20,5 cm, Br. 24,8 cm, T. 18,2 cm  
Pl.O. 2991, erworben 1965  
Lit.: Anzeiger GNM 1966, S. 186, 188.

**Kat. 695** Hl. Rochus  
Christian Jorhan d. Ä. (1727–1804),  
Landshut, um 1760/70  
Lindenholz, farbig gefasst, H. 110 cm,  
Br. 73 cm, T. 34 cm  
Pl.O. 2449, erworben 1929  
Lit.: Erwerbungen GNM 1929, S. 106,  
Taf. 100. – Jahresbericht GNM 1929,  
Bd. 76, S. 4. – Maué: Bildwerke 2005,  
Nr. 158, S. 136–138.

**Kat. 696** Rahmen eines Reliquiende-  
positoriums, S. 135, 319, Abb. 106  
Wohl München, um 1760/70  
Lindenholz, farbig gefasst und vergoldet,  
H. 66,5 cm, Br. 55,5 cm, T. ca. 20 cm  
KG 1042, erworben 1933  
Lit.: Unveröffentlicht.

**Kat. 697** Hl. Notburga, S. 134–135,  
Abb. 105  
Christian Jorhan d. Ä. (1727–1804),  
Landshut, um 1775/80  
Lindenholz, rückseitig gehöhlt, farbig  
gefasst und vergoldet, Sichel erneuert,  
H. 160,5 cm, Br. 76 cm, T. 34 cm  
Pl.O. 302, erworben 1905. Restauriert  
mit Unterstützung des Fördererkreises  
des Germanischen Nationalmuseums  
2008–2009  
Lit.: Giedion-Welcker 1926, S. 168. –



Künste 1926, S. 467–468 u. Abb. 222.  
– Braun 1943, Sp. 560. – LCI 1976, Bd. 8,  
Sp. 73. – GNM Führer 1977, Nr. 315, S. 123.  
– Maué: Bildwerke 2005, Nr. 161, S. 144–147.

**Kat. 698** Büste der hl. Elisabeth von  
Thüringen, Abb. 581



Lindenholz, farbig gefasst und vergoldet,  
H. 48 cm, Br. 31 cm, T. 16 cm  
Pl.O. 2523, erworben 1932  
Lit.: Jahresbericht GNM 1932, Bd. 79,  
S. 5. – GNM Führer 1977, Nr. 320, S. 125.  
– GNM Führer 2001, S. 150. – Maué: Bild-  
werke 2005, Nr. 110, S. 28–31.

**Kat. 700** Hl. Sebastian, Abb. 582  
Johann Richard Eberhard (1734–1813),  
Hindelang (Allgäu), um 1770  
Figur Kiefernholz, Sockel Tannenholz,  
farbig gefasst, H. 45,5 cm, Br. 25 cm,  
T. 15 cm  
Pl.O. 2435, erworben 1929  
Lit.: Erwerbungen GNM 1925–1929,  
Taf. 116. – Ausst. Kat. London 1956,  
Nr. 147. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meister-  
werk 2004, S. 218. – Heisig 2004, Nr. 77,  
S. 354–355. – Maué: Bildwerke 2005,  
Nr. 165, S. 155–158. – Hamm: Sebastian  
2009.

**Kat. 701** Beweinung Christi  
Johann Peter Schwanthaler d. Ä. (1720–  
1795), Ried im Innkreis, um 1770  
Lindenholz, ungefasst, H. ohne Sockel  
26,6 cm, Br. 27,8 cm, T. 15,8 cm  
Pl.O. 2495, erworben 1931  
Lit.: Diemer 1980, S. 109–111. – Gocke-  
rell/Volk 1986, S. 57. – Ausst. Kat. Ingol-  
stadt 1989, Nr. 38, S. 58. – Achleitner 1991,  
Nr. A.1.4.5, S. 119. – Maué: Bildwerke 2005,  
Nr. 182, S. 192–193.

**Kat. 702** Hl. Josef, Abb. 583  
Johann Georg Dirr (1723–1779),  
Mimmenhausen, um 1775  
Alabaster, H. 43 cm, Br. 16 cm, T. 15 cm  
Pl.O. 2726, erworben 1934  
Lit.: Jahresbericht GNM 1934, Bd. 81,  
S. 4. – GNM Führer 1977, Nr. 321, S. 126.  
– GNM Führer 2001, S. 150.

**Kat. 703** Vesperbild  
Franz Martin Mutschele (1733–1804),  
Bamberg, um 1775  
Lindenholz, ungefasst, H. mit Sockel  
32 cm, Br. 25,4 cm, T. 20 cm, Sockelhöhe  
4,6 cm  
Pl.O. 2373, erworben 1926  
Lit.: Jahresbericht GNM 1926, Bd. 73, S. 4.  
– Erwerbungen GNM 1929, S. 133, Taf. 127.  
– GNM Führer 1977, Nr. 323, S. 127. – Trost  
1987, S. 135–136 u. Nr. 102, S. 321–322.  
– Maué 1997, Nr. 65, S. 170–172.



Abb. 581,  
Kat. 698

Joseph Götsch (1728–1793), Aibling, um  
1765/70  
Lindenholz, farbig gefasst und vergoldet,  
H. 53 cm, Br. 31 cm, T. 16 cm  
Pl.O. 2407, erworben 1927  
Lit.: Erwerbungen GNM 1929, S. 125,  
Taf. 119. – Ausst. Kat. Marburg 1983,  
Nr. 38, S. 65. – Bischoff 1989, Nr. 190a,  
S. 122. – Maué: Bildwerke 2005, Nr. 109,  
S. 27–29. – Ausst. Kat. Eisenach 2007,  
Nr. 320, S. 468–469.

**Kat. 699** Büste des hl. Elzearius  
Joseph Götsch (1728–1793), Aibling, um  
1765/70



**Kat. 704** Kreuzabnahme Christi, Abb. 584  
 Franz Martin Mutschele (1733–1804),  
 Bamberg, um 1775/80  
 Obstbaumholz, ehemals braun gebeizt,  
 H. 31,5 cm, Br. 19,3 cm, T. 13 cm  
 Pl.O. 2060, erworben 1907  
 Lit.: Josephi 1910, Nr. 534, S. 321. – Trost  
 1987, Nr. 113, S. 327. – Ausst. Kat. Ingol-  
 stadt 1989, Nr. 35, S. 56. – Maué 1997,  
 Nr. 64, S. 167–170. – Ausst. Kat. Nürn-  
 berg: Meisterwerk 2004, S. 218.

**Kat. 705** Himmelfahrt Mariens  
 Mainz, um 1780  
 Holz, farbig gefasst, H. 150, Br. 86 cm,  
 T. ca. 33 cm  
 Pl.O. 2246, angeblich aus dem Wohnhaus  
 des Bildhauers Johann Sebastian Barnabas  
 Pfaff (1747–1794), Grebenstraße 20,  
 in Mainz, erworben 1918  
 Lit.: Peiper-Diener 1929/30, S. 38–39 u.  
 Taf. VIII, Abb. 4. – Thieme/Becker 1932,  
 Bd. 26, S. 520. – GNM Führer 1935,  
 S. 26–27. – Weber 1966, S. 11. – GNM  
 Führer 1977, Nr. 327, S. 128.



Abb. 585, Kat. 706

**Kat. 706** Kreuzigungsgruppe, Abb. 585  
 Johann Joachim Kaendler (1706–1775),  
 Meißen, um 1740  
 Porzellan, bemalt und vergoldet, Holz,  
 Ke 696 (Kruzifix): H. 42 cm, Br. 15,5 cm;  
 Ke 697 (Johannes): H. 16,6 cm; Ke 698  
 (Maria): H. 16,5 cm  
 Ke 696, Ke 697, Ke 698, erworben 1911  
 im Münchner Kunsthandel (Drey)  
 Lit.: Anzeiger GNM 1911, S. 37. – Zu  
 weiteren Ausformungen: Pietsch 2006,  
 Nr. 168–169, S. 120.

**Kat. 707** Kruzifix  
 Anton Bustelli (1723–1763), Nymphen-  
 burg, um 1760  
 Porzellan, unbemalt, H. 22,5 cm,  
 Br. 12 cm (Spannweite der Arme), T. 3,5 cm  
 Ke 422, erworben 1953 aus Privatbesitz  
 Lit.: Unveröffentlicht. – Zu weiteren  
 Ausformungen: Ausst. Kat. München  
 2004, Nr. 92, S. 447.



Abb. 586,  
 Kat. 708

**Kat. 708** Herzbegräbnis des Passauer  
 Fürstbischofs Sebastian Graf zu Pötting  
 und Persing (1628–1689), Abb. 586  
 Süddeutsch, 1689  
 Kupfer, vergoldet, getrieben, graviert,  
 H. 9,5 cm, Br. 17,5 cm, T. 22 cm  
 KG 1291, erworben 1988 im Nürnberger  
 Kunsthandel  
 Lit.: Effmert 1989, S. 838–839. – Viola  
 Effmert in: Anzeiger GNM 1990, S. 182.  
 – Ausst. Kat. Nürnberg: Pracht 1998, Nr.  
 128, S. 193–194. – Dietz 1998, S. 113–115.

**Kat. 709** Kelch mit Patene, S. 128, Abb. 96  
 Hans Jachmann d. J. (1657–1728),  
 Breslau, um 1695  
 Silber, teilvergoldet, gegossen, getrieben,  
 ziseliert, graviert, punziert, Kelch:  
 H. 22,5 cm, Patene: Dm. 15,4 cm  
 KG 1277, Leihgabe aus Privatbesitz  
 seit 1987  
 Lit.: Anzeiger GNM 1987, S. 286. –  
 Pechstein: Caspar Pfister 1990, S. 40. –  
 Pechstein/Effmert 1990, Nr. 12. – Ausst.  
 Kat. Nürnberg: Schätze 1992, Nr. 132,  
 S. 236–237.

**Kat. 710** Messkelch  
 Johann Jakob I. Frings (Meister 1694,  
 gest. 1744), Augsburg, um 1695  
 Silber, teilvergoldet, getrieben, gegossen,  
 ziseliert, punziert, Türkise, Smaragde,  
 Karneole, Topase, Amethyste, Almandine,  
 Peridote, H. 29,9 cm, Dm. Fuß 18,8 cm,  
 Dm. oberer Rand 11,2 cm  
 KG 1279, erworben 1986 aus Privatbesitz  
 mit Mitteln des Fördererkreises des

Germanischen Nationalmuseums  
 Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg/Ingolstadt/  
 Hanau 1987, Nr. 172, S. 284–285. –  
 Anzeiger GNM 1987, S. 285. – Seling  
 2007, Nr. 1883a, S. 428.



Abb. 587,  
 Kat. 711

**Kat. 711** Klingelbeutel, Abb. 587  
 Johann Christopher Winter (1732–1770),  
 Mitau, dat. 1748  
 Silber, getrieben, ziseliert, graviert, dunkel  
 gefärbtes Nussbaumholz, H. 15,4 cm,  
 L. 86,3 cm  
 KG 1146, erworben 1934 aus Privatbesitz  
 Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg/Ingolstadt/  
 Hanau 1987, Nr. 175, S. 287–288. – Leisti-  
 kow 1996, Nr. 79, S. 72.



Abb. 588,  
 Kat. 712

**Kat. 712** Ein Paar Weihwasserbecken,  
 S. 319, Abb. 285 (KG 911), Abb. 588  
 (KG 912)  
 Süddeutsch, drittes Viertel 18. Jh.  
 Silber, teilvergoldet, getrieben, Kupfer-  
 legierung, vergoldet, gegossen, kupferne  
 Rückenplatte, KG 911: H. 40,5 cm,  
 Br. 25,1 cm, T. 5,8 cm; KG 912: H. 40,5 cm,  
 Br. 25,6 cm, T. 6 cm  
 KG 911, KG 912, erworben 1916 im  
 Münchner Kunsthandel (A. Steinharter)  
 Lit.: Anzeiger GNM 1916, S. 30. – Zum  
 Vergleich: Weihrauch 1956, Nr. 253, S. 202.

**Kat. 713** Johann Philipp von Greiffenclau zu Vollraths (1652–1719), Bischof von Würzburg  
Georg II. Hautsch (1664–vor 1745), Nürnberg, dat. 1702  
Silber, geprägt, Dm. 7,2 cm  
Med 12524, erworben 1991  
Lit.: Helmschrott 1977, Nr. 487. – Ausst. Kat. Würzburg 1989, Nr. 299. – Maué: Schönborn-Medaillen 1989. – Anzeiger GNM 1993, S. 406–408.

**Kat. 714** Christoph Franz von Hutten (1673–1729), Bischof von Würzburg  
Georg Wilhelm Vestner (1677–1740), Nürnberg, dat. 1724  
Silber, geprägt, Dm. 7,4 cm  
Med 5707, erworben 1905  
Lit.: Helmschrott 1977, Nr. 592. – Ausst. Kat. Nürnberg 1962, Nr. D 52. – Bernheimer 1984, Nr. 395. – Maué: Schönborn-Medaillen 1989.

#### Die fürstliche Barockgalerie (Raum 129)

**Kat. 715** Landschaft mit Bauernhaus  
Jakob van Moscher (tätig um 1635–1655), Haarlem  
Öl auf Eichenholz, H. 49 cm, Br. 65 cm  
Gm 387, erworben 1892 aus der Sammlung Heinrich Theodor Hoech von Fleischmann, Lempertz jun. und Schall, München  
Lit.: Beck 1991, Nr. 901, S. 324. – Tacke 1995, Nr. 82, S. 177.

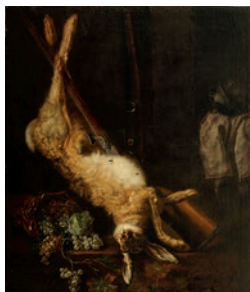


Abb. 589,  
Kat. 716

**Kat. 716** Stillleben mit totem Hasen, S. 334, Abb. 589  
Deutsch (?), 1660er oder 1670er Jahre  
Öl auf Leinwand, H. 95 cm, Br. 78 cm  
Gm 1681, Leihgabe der Friedrich von Praun'schen Familienstiftung seit 1969  
Lit.: Tacke 1995, Nr. 228, S. 385–386. – Hirschfelder 2009, S. 106.



Abb. 590, Kat. 717

**Kat. 717** Coriolan begegnet seiner Familie, S. 335, Abb. 590  
Deutsch, 2. Hälfte 17. Jh.  
Öl auf Leinwand, H. 132,4 cm, Br. 139,6 cm  
Gm 1318, erworben 1934 im Wiener Kunsthandel (H. O. Miethke)  
Lit.: Aurenhammer 1965, S. III, Anm. 37 u. S. 182–183. – Tacke 1995, Nr. 203, S. 350–351.

**Kat. 718** Italienische Landschaft  
Unbekannt, 2. Hälfte 17. Jh.  
Öl auf Leinwand, H. 125 cm, Br. 169,5 cm  
Gm 1567, erworben vor 1949  
Lit.: Tacke 1995, Nr. 222, S. 370–371.

**Kat. 719** Italienische Landschaft mit Bürgerfamilie als Hirten, S. 228, Abb. 189  
Johann Heinrich Roos (1631–1685), Frankfurt a. M., 1669  
Öl auf Leinwand, signiert und datiert, H. 95 cm, Br. 75 cm  
Gm 447, Leihgabe der Stadt Nürnberg seit 1875/77  
Lit.: Ausst. Kat. Kaiserslautern 1985, Nr. 17, S. 87. – Tacke 1995, Nr. 95, S. 197–199. – Jedding 1998, S. 114.

**Kat. 720** Wettstreit auf der Ponte de' Pugni in Venedig, Abb. 591  
Joseph Heintz d. J. (vor 1610–nach 1678), Venedig, 1673  
Öl auf Leinwand, datiert und signiert, H. 84 cm, Br. 100 cm  
Gm 1917, Leihgabe aus Privatbesitz seit 1989  
Lit.: Tacke 1995, Nr. 47, S. 106–107.

**Kat. 721** Paulus und Barnabas in Lystra  
Johann Heiß (1640–1704), Augsburg, 1678  
Öl auf Leinwand, datiert und signiert, H. 94 cm, Br. 109,2 cm



Abb. 591, Kat. 720

Gm 1975, Leihgabe aus Privatbesitz seit 1992  
Lit.: Königfeld 1982, Nr. C 24, S. 154. – Tacke 1993, S. 330–331. – Tacke 1995, Nr. 49, S. 109–110. – Dergatchova 1998, S. 955. – Königfeld 2001, S. 23 u. Nr. E 37, S. 321. – Ausst. Kat. Friedrichshafen 2002, Nr. 22, S. 165.

**Kat. 722** Die Probe der Vestalin Tuscia  
Johann Rudolf Byss (1662–1738), Prag, um 1692  
Öl auf Leinwand, H. 127,5 cm, Br. 161 cm  
Gm 452, Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen seit ca. 1876  
Lit.: Broder 1939, S. 13–14. – Broder 1965, S. 103–104. – Tacke 1995, Nr. 22, S. 67–69.

**Kat. 723** Früchtestillleben, Abb. 592  
Franz Werner Tamm (1658–1724), wohl Rom, 1690er Jahre



Abb. 592, Kat. 723

Öl auf Leinwand, H. 71 cm, Br. 94 cm  
Gm 1288, erworben 1932 von E. und A. Silbermann, Wien  
Lit.: Tacke 1995, Nr. 138, S. 265. – Kacprzak 2003, Nr. G 22, S. 60.

**Kat. 724** Früchtestillleben  
 Franz Werner Tamm (1658–1724),  
 wohl Wien, 1705/07  
 Öl auf Leinwand, H. 61 cm, Br. 74,5 cm  
 Gm 451, Leihgabe der Bayerischen  
 Staatsgemäldesammlungen seit ca. 1876  
 Lit.: Tacke 1995, Nr. 137, S. 264–267. –  
 Kacprzak 2003, Nr. G 40, S. 65–66.



Abb. 593, Kat. 725

**Kat. 725** Landschaft mit dem Barmherzi-  
 gen Samariter, Abb. 593  
 Anton Faistenberger (1663–1708), Wien,  
 um 1700  
 Öl auf Leinwand, H. 170 cm, Br. 224 cm  
 Gm 1306, erworben 1933 von Emanuel  
 Mai, Berlin  
 Lit.: Tacke 1995, Nr. 32, S. 81. – Ausst. Kat.  
 Salzburg/Laufen 2004, Nr. 66, S. 182.

**Kat. 726** Jephtha opfert seine Tochter  
 Venezianisch, um 1700  
 Öl auf Leinwand, H. 134,3 cm, Br. 101,5 cm  
 Gm 1165, erworben 1928 von Dr. Franz  
 Kiesslinger, Wien  
 Lit.: Tacke 1995, Nr. 196, S. 342–343.



Abb. 594,  
 Kat. 727

**Kat. 727** Bildnis eines Querflötenspielers,  
 Abb. 594  
 Johann Kupezky (1666–1740), Wien,  
 um 1709

Öl auf Leinwand, H. 94,8 cm, Br. 73,5 cm  
 Gm 455, Leihgabe der Stadt Nürnberg  
 seit 1877  
 Lit.: Safarik 1928, Nr. 219, S. 114. – Ausst.  
 Kat. Nürnberg 1954, Nr. 100. – Dvořák  
 1956, S. 41. – Ausst. Kat. Nürnberg 1962,  
 S. 82, Kat. A 274. – Ausst. Kat. Aachen  
 2001, Nr. 29, S. 95–97.

**Kat. 728** Minister Christoph Ludwig  
 Freiherr von Seckendorff-Aberdar  
 (1709–1781), S. 366, Abb. 331  
 Antoine Pesne (1683–1757), Berlin, 1737  
 Öl auf Leinwand, signiert und datiert,  
 H. 144,8 cm, Br. 111,4 cm  
 Gm 1395, aus dem Familienbesitz des  
 Freiherrn von Seckendorff, Unternzenn,  
 erworben 1939 im Antiquariat Wilhelm  
 Beck, Nürnberg  
 Lit.: Jahresbericht GNM 1940, Bd. 86,  
 S. 42. – Ausst. Kat. Berlin 1957, Nr. 39. –  
 Berckenhagen 1958, Nr. 287, S. 175. –  
 Löcher: Bildnisse 1982, S. 554, Abb. 10.  
 – Börsch-Supan 1986, Nr. 56, S. 31.

**Kat. 729** Canal Grande am Campo San Vio  
 Giovanni Antonio Canal, gen. Canaletto  
 (1697–1768) zugeschrieben, Venedig,  
 wohl 1740  
 Öl auf Leinwand, H. 67 cm, Br. 86 cm  
 Gm 422, Leihgabe der Stadt Nürnberg  
 seit 1877  
 Lit.: Kozakiewicz 1972, Nr. Z 157, S. 427.  
 – Ausst. Kat. Paderborn/Oldenburg 1995,  
 S. 16–18 u. Nr. 2, S. 205. – Constable 1962,  
 S. 260–264, Abb. 182–184, 187–189, 192  
 (Vergleichsbeispiele). – Bridgstocke 1993,  
 Nr. 17, S. 46. – Ausst. Kat. Rom 2005,  
 S. 74–77.

**Kat. 730** Fürst Karl August Friedrich von  
 Waldeck (1704–1763)  
 Martin van Meytens d. J. (1695–1770),  
 Wien, um 1740  
 Öl auf Leinwand, H. 148 cm, Br. 113,5 cm  
 Gm 1322, erworben 1934 im Berliner  
 Kunsthandel (P. Glaser)  
 Lit.: Lutze: Katalog 1934, S. 49–50. –  
 Lisholm 1974, Nr. 177, S. 109. – Zum  
 Vergleich: Biermann 1914, Bd. 2, S. 29,  
 Abb. 40.

**Kat. 731** Bildnis des Kaisers Franz I.  
 (1708–1765), S. 335, 364–365, Abb. 328  
 Martin van Meytens d. J. (1695–1770),  
 Wien, um 1745/50

Öl auf Leinwand, H. 259,5 cm, Br. 161,6 cm  
 Gm 1155, erworben 1927 im Nürnberger  
 Kunsthandel aus dem Familienbesitz des  
 Freiherrn von Seckendorff, Unternzenn  
 Lit.: Lutze: Katalog 1934, S. 48–49. –  
 Ausst. Kat. München 1958, Nr. 138, S. 78.  
 – Lisholm 1974, Nr. 6, S. 99. – Löcher:  
 Bildnisse 1982, S. 554–556. – Eiermann  
 1996, S. 293–294. – Ausst. Kat. Princeton  
 2004, S. 3.

**Kat. 732** Bildnis der Kaiserin Maria  
 Theresia (1717–1780), S. 335, 364–365,  
 Abb. 329  
 Martin van Meytens d. J. (1695–1770),  
 Wien, um 1745/50  
 Öl auf Leinwand, H. 259,5 cm, Br. 161,6 cm  
 Gm 1154, erworben 1927 im Nürnberger  
 Kunsthandel aus dem Familienbesitz des  
 Freiherrn von Seckendorff, Unternzenn  
 Lit.: Lutze: Katalog 1934, S. 48–49. –  
 Ausst. Kat. München 1958, Nr. 138, S. 78.  
 – Lisholm 1974, Nr. 37, S. 99. – GNM  
 Führer 1977, Nr. 331. – Löcher: Bildnisse  
 1982, S. 554–556.

**Kat. 733** Darstellung eines Gemälde-  
 kabinetts, S. 332, 334, Abb. 297  
 Christian Wilhelm Ernst Dietrich, gen.  
 Dietrichy (1712–1774), Dresden, 1742  
 Öl auf Leinwand, signiert und datiert,  
 H. 99 cm, Br. 129 cm  
 Gm 1293, erworben 1933 im Berliner  
 Kunsthandel (G. Albert de Burlet)  
 Lit.: Ausst. Kat. Dortmund 1951, Nr. 418. –  
 Ausst. Kat. Recklinghausen 1964, Nr. 109.  
 – Ausst. Kat. Berlin: Barock in Deutsch-  
 land 1966, Nr. 293, S. 189–190. – Marx  
 1980, S. 105–106. – Ausst. Kat. Nürnberg:  
 Meisterwerk 2004, S. 41, 215.

**Kat. 734** Flora und Venus (Der Frühling),  
 S. 356–357, Abb. 313  
 Anton Kern (1709/10–1747), Dresden,  
 1747  
 Öl auf Eichenholz, signiert und datiert,  
 H. 86,5 cm, Br. 61,3 cm  
 Gm 1283, erworben 1932 im Berliner  
 Kunsthandel (H. C. Krüger)  
 Lit.: Lutze: Katalog 1934, S. 30. – Strieder:  
 Malerei 1964, Nr. 13, S. 14–15. – Ausst.  
 Kat. Köln/München/Nürnberg 1961,  
 Nr. 60. – Garas 1969, S. 85, 89. – Ausst.  
 Kat. Salzburg 1993, S. 29. – Liebsch 2009.





Abb. 595, Kat. 735

**Kat. 735** Diana und Bacchus (Der Herbst), S. 356–357, Abb. 595  
Anton Kern (1709/10–1747), Dresden, 1747  
Öl auf Eichenholz, signiert, H. 86,5 cm, Br. 61,3 cm  
Gm 1284, erworben 1932 im Berliner Kunsthandel (H. C. Krüger)  
Lit.: Zimmermann 1933, S. 62. – Lutze: Katalog 1934, S. 30. – Ausst. Kat. Köln/München/Nürnberg 1961, Nr. 60. – Swoboda 1964, S. 223. – Garas 1969, S. 85, 89. – Ausst. Kat. Salzburg 1993, S. 29. – Liebsch 2009.

**Kat. 736** Kurfürst Friedrich Christian von Sachsen (1722–1763)  
Anton Raphael Mengs (1728–1779), Dresden, um 1750/51  
Öl auf Leinwand, H. 79 cm, Br. 62,3 cm  
Gm 1274, erworben 1932 im Münchner Kunsthandel (F. H. Fuchs)  
Lit.: Lutze: Katalog 1934, S. 47–48. – Ausst. Kat. Philadelphia 1936, Nr. 44. – Ausst. Kat. Berlin: Höfische Bildnisse 1966, Nr. 36, S. 108. – Ulrich 1972, Nr. 276, S. 167. – Roettgen 1999, Nr. 153/WK 6, S. 224–225.

**Kat. 737** Bildnis einer alten Dame  
Joachim Martin Falbe (1709–1782), Berlin, um 1755/70  
Öl auf Leinwand, H. 158,5 cm, Br. 127 cm  
Gm 1048, erworben 1919 im Münchner Kunsthandel  
Lit.: Anzeiger GNM 1919, S. 5–6. – Lutze: Katalog 1934, S. 16. – Löcher: Bildnisse 1982, S. 557–558.

**Kat. 738** Christian Friedrich Carl Graf von Giech (1729–1797), S. 334, 365, Abb. 330  
Johann Valentin Tischbein d. Ä. (1715–1768), Thurnau, 1756  
Öl auf Leinwand, signiert und datiert, H. 240,5 cm, Br. 156,4 cm  
Gm 1307, erworben 1934 im Berliner Kunsthandel (E. Kahlert und Sohn)  
Lit.: Zimmermann 1934, S. 180. – Lutze: Katalog 1934, S. 73. – Ausst. Kat. Turin 1951, Nr. 183, S. 94. – Solms 1958, S. 19. – Pezold 1968, S. 17.

**Kat. 739** Fürst Johann Friedrich von Schwarzburg-Rudolstadt (1721–1767), S. 366, Abb. 332  
Johann Christian Morgenstern (1697–1767), Rudolstadt, um 1760  
Öl auf Leinwand, H. 146 cm, Br. 188 cm  
Gm 1533, erworben 1952 im Kölner Kunsthandel (E. Langeloh)  
Lit.: Bauer 1962, S. 50–51. – Löcher: Bildnisse 1982, S. 556–557. – Eiermann 1996, S. 297. – Ausst. Kat. Schloss Sondershausen 2004, Bd. 2, Nr. 673, S. 68.

**Kat. 740** Fürst Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau (1740–1817), S. 367, Abb. 327  
Anton von Maron (1731–1808), Rom, um 1766  
Öl auf Leinwand, H. 126 cm, Br. 95 cm  
Gm 1314, erworben 1934 im Berliner Kunsthandel (P. Glaser)  
Lit.: Kuntze 1932, S. 12. – Zimmermann 1934, S. 182. – Lutze: Katalog 1934, S. 79. – Schrader 1995, Nr. X 39, S. 285–286. – Ausst. Kat. Frankfurt 1996, Nr. 12, S. 253. – Karohl 2005, S. 69–71.

**Kat. 741** Ideale Landschaft  
Daniel Hien (1725–1773), Zweibrücken, 1768  
Öl auf Leinwand, signiert und datiert, H. 119,7 cm, Br. 169,6 cm  
Gm 481, erworben vor 1882  
Lit.: Essenwein 1882, Nr. 376, S. 25. – Essenwein 1885, Nr. 382, S. 42. – Essenwein 1898, Nr. 402, S. 59. – Braune 1909, Nr. 481, S. 143. – Lutze: Katalog 1934, S. 24.

**Kat. 742** Die Furt  
Johann Christian Brand (1722–1795), Wien, 1769  
Öl auf Leinwand, signiert und datiert, H. 75,3 cm, Br. 135,1 cm

Gm 1413, erworben 1942 im Münchner Kunsthandel (»Almas« Galerie Maria Dietrich)  
Lit.: Jahresbericht GNM 1942, Bd. 88, S. 52–53. – Hofstätter 1973, S. 96 u. Nr. 50, S. 177.

**Kat. 743** Landschaft mit Ansicht von Schloss Hof, S. 334–335, Abb. 299  
Johann Christian Brand (1722–1795), Wien, 1774  
Öl auf Leinwand, signiert und datiert, H. 134,3 cm, Br. 101,5 cm  
Gm 1196, erworben 1929 aus Münchner Privatbesitz (Smith-Palmar)  
Lit.: Aurenhammer 1959, S. 18–19. – Hofstätter 1973, S. 62–64 u. Nr. 76, S. 180. – Ausst. Kat. Wien 1980, S. 416–417. – Eiermann 1996, S. 304, Abb. 320. – Ausst. Kat. Schweinfurt 2003, Nr. 5, S. 26.



Abb. 596, Kat. 744

**Kat. 744** Die Sandgrube, S. 334–335, Abb. 596  
Johann Christian Brand (1722–1795), Wien, 1776  
Öl auf Leinwand, signiert und datiert, H. 66 cm, Br. 115,3 cm  
Gm 1340, erworben 1935 von Soltmann, Schloss Falkenberg bei Grafing  
Lit.: Ausst. Kat. Zürich 1955, Nr. 52. – Aurenhammer 1959, S. 18–19. – Aurenhammer: Schloss Rosegg 1960, S. 836. – Aurenhammer: Wiener Landschaft 1960, S. 12–13. – Hofstätter 1973, S. 64–66 u. Nr. 77, S. 181.

**Kat. 745** Anbetung der Heiligen Drei Könige, Abb. 597  
Martin Johann Schmidt, gen. Kremser Schmidt (1718–1801), Stein an der Donau, 1782  
Öl auf Leinwand, H. 80,3 cm, Br. 97,1 cm  
Gm 1344, erworben 1935 im Wiener Kunsthandel (Galerie St. Lukas)



Abb. 597, Kat. 745 (links)

Abb. 599, Kat. 747 (Mitte)  
Abb. 600, Kat. 748 (rechts)

Lit.: Dworschak 1955, S. 275. – Feuchtmüller 1989, Nr. 731. – Zum Vergleich: Ausst. Kat. Göttweig 2001, Nr. III 8, S. 110 u. Nr. IV 11c, S. 180.

**Kat. 746** Marcus Curius Dentatus weist die Bestechungsversuche der Samniten zurück, S. 324, Abb. 598  
Januarius Zick (1730–1797), Frankfurt a. M., 1794  
Öl auf Leinwand, signiert, H. 78 cm, Br. 156,3 cm (Halbrund)

**Kat. 748** Landschaft mit bäuerlicher Staffage und Ruine, S. 335, Abb. 600  
Anton Wilhelm Tischbein (1730–1804), Hanau, Ende 18. Jh.  
Öl auf Leinwand, signiert, H. 117 cm, Br. 94 cm  
Gm 1351, erworben 1936 im Münchner Kunsthandel (X. Scheidwimmer)  
Lit.: Unveröffentlicht.

**Kat. 749** Die drei Göttinnen des Parisurteils: Juno, Venus, Minerva, S. 324, Abb. 601

Holz, ungefasst, H. 31,6 cm, Br. 15,5 cm, T. 10 cm  
Pl.O. 3155, erworben 1987  
Lit.: Erwerbungen GNM 1987, S. 21.

**Kat. 751** Reiterfigur des Kurfürsten Maximilian II. Emanuel von Bayern (1662–1726), S. 325, Abb. 603  
Rogier Schabol (1656–1727), Paris, 1699  
Bronze, Hohl-guss, signiert und datiert, H. mit Sockel 57,5 cm, L. 39 cm, Br. ca. 18,5 cm  
Pl.O. 3139, erworben 1983  
Lit.: Bräutigam 1984, S. 99–100. – Seelig 1984, S. 270–271. – Seelig 1986, S. 61–64. – Ausst. Kat. Nürnberg: Pracht 1998, Nr. 259, S. 384. – Ausst. Kat. München 2000, S. 70–71, 120–121.

**Kat. 752** Zwei sitzende Knaben in türkischer Tracht, S. 325, Abb. 289  
Umkreis Giovanni Giuliani (1664–1744), Wien, 1. Drittel 18. Jh.  
Terrakotta, farbig gefasst und vergoldet, Pl.O. 2419: H. 26,5 cm, Br. 23,5 cm, T. 24,5 cm; Pl.O. 2420: H. 26 cm, Br. 23,5 cm, T. 21 cm  
Pl.O. 2419, Pl.O. 2420, erworben 1928  
Lit.: Feulner/Müller 1953, S. 534, Abb. 252. – Ausst. Kat. München 1958, Nr. 454, S. 168. – Kammel 1995, S. 6–7. – Kammel: Türkenbild 2001, S. 523. – Maué: Bildwerke 2005, Nr. 203–204, S. 231–233.

**Kat. 753** Verkündigung an Maria und Anbetung der Heiligen Drei Könige, Abb. 604 (Pl.O. 2967)  
Dominicus Stainhart (1655–1712), München, um 1705  
Elfenbein, Pl.O. 2966: H. 17,3 cm, Br. 13,5 cm, T. 2,5 cm; Pl.O. 2967: H. 16,9 cm, Br. 13,2 cm, T. 2,2 cm  
Pl.O. 2966, Pl.O. 2967, erworben 1960



Abb. 598,  
Kat. 746

Gm 1298, erworben 1933 im Frankfurter Kunsthandel (H. Helbing)  
Lit.: Biermann 1969/70, S. 83–86. – Simon/Schlagberger 1987, S. 126. – Ausst. Kat. Nürnberg: Französische Revolution 1989, Nr. 365 a, S. 462–463. – Strasser 1994, Nr. G 370. – Ludwig: Januarius Zick 1998, S. 191–201.

**Kat. 747** Landschaft mit bäuerlicher Staffage und Brücke, S. 335, Abb. 599  
Anton Wilhelm Tischbein (1730–1804), Hanau, Ende 18. Jh.  
Öl auf Leinwand, signiert, H. 117 cm, Br. 94 cm  
Gm 1350, erworben 1936 im Münchner Kunsthandel (X. Scheidwimmer)  
Lit.: Unveröffentlicht.

Klaus Heim (nach 1606–um 1663), Schleswig, um 1650  
Buchsbaumholz, H. ohne Sockel 19/19/18 cm, H. mit Sockel 25/25/24 cm, Br. 8,5/7/10,5 cm, T. ohne Sockel 4,5/5/5 cm, T. Sockel jeweils: 5,5 cm  
Pl.O. 2777, Pl.O. 2778, Pl.O. 2779, erworben 1939  
Lit.: Sauerlandt 1927, Taf. 94–95. – Steingraber 1955, S. 258. – Ausst. Kat. Hamburg 1977, Nr. 60–62, S. 310–312. – GNM Führer 2001, S. 134. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 217. – Kammel: Grupello 2006, S. 69–70.

**Kat. 750** Allegorie Afrikas aus einer Gruppe der Vier Erdteile, S. 325, Abb. 602  
Augsburg, 2. Hälfte 17. Jh.



Abb. 601, Kat. 749

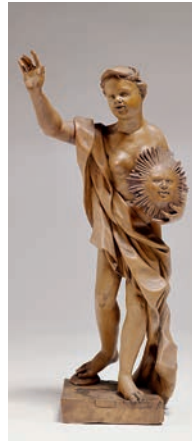


Abb. 602, Kat. 750



Abb. 603, Kat. 751



Abb. 604, Kat. 753

Lit.: Theuerkauff 1968, S. 144–145. – Theuerkauff 1971, S. 42. – GNM Führer 1977, Nr. 318, S. 124–125. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 218. – Maué: Bildwerke 2005, Nr. 113–114, S. 41–43.

**Kat. 754** Allegorie des Frühlings und des Winters aus einer Gruppe der Vier Jahreszeiten, S. 326, Abb. 605, 606  
 Umkreis Balthasar Permoser (1651–1732), Dresden, um 1710/20  
 Elfenbein, jeweils: H. mit Sockel 36,5 cm, Br. 7 cm, T. 5,5 cm  
 Pl.O. 2457, Pl.O. 2458, erworben 1930  
 Lit.: Jahresbericht GNM 1930, Bd. 77, S. 4. – Asche 1970, S. 84. – Ausst. Kat. Hamburg 1977, Nr. 212–213, S. 524–526. – Asche 1978, Nr. W 26, S. 42. – Ausst. Kat. Braunschweig 1993, Nr. 15, S. 128–130.

**Kat. 755** Merkur mit dem Haupt des Argus, S. 326, Abb. 607  
 Georg Raphael Donner (1693–1741), Wien, um 1739  
 Blei, Sockel mit Baumstamm Hohl-guss, Figur Vollguss, H. mit Sockel 39,2 cm, Br. 11 cm, T. ca. 12 cm  
 Pl.O. 2381, erworben 1926  
 Lit.: Ausst. Kat. Wien 1993, Nr. 54, S. 338. – Maué 1996, S. 87, Anm. 44. – Maué: Georg Raphael Donner 2000, S. 218. – Maué: Bildwerke 2005, Nr. 207, S. 242–245. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 218.

**Kat. 756** Sitzende Bettlerin mit Kind, S. 326, Abb. 290  
 Simon Troger (1685–1768), Haidhausen (München), um 1750  
 Elfenbein, Nussbaumholz, H. 30 cm, Br. 29,2 cm, T. 21,1 cm  
 Pl.O. 2976, erworben 1961  
 Lit.: Ausst. Kat. Erbach 1970, Nr. 124, S. 19. – Philippovich 1977, S. 32. – Theuerkauff 1984, S. 138. – Hartmann 1999, S. 158. – Maué: Bildwerke 2005, Nr. 112, S. 36–40.

**Kat. 757** Allegorie des guten Regiments Jakob Gabriel Mollinarolo (1717–1780), Wien, um 1760/70

Ton, gebrannt, H. 30 cm, Br. 13 cm, T. 8 cm  
 Pl.O. 2422, erworben 1928  
 Lit.: Tietze-Conrat 1930, S. 182–184. – Ausst. Kat. Wien 1993, S. 496. – Ronzoni 1999, S. 314–318. – Ronzoni 2002, S. 181–192. – Maué: Bildwerke 2005, Nr. 214, S. 260–263.

**Kat. 758** Kaiser Karl VII. (1697–1745), S. 325, Abb. 288  
 Franz Scheucher (1756–1803), Freising, um 1790  
 Lindenholz, ehemals goldbronziert, abgelaut, H. Figur 158 cm, H. mit Sockel 250 cm, Br. 69 cm, T. 70 cm



Abb. 605, 606, Kat. 754

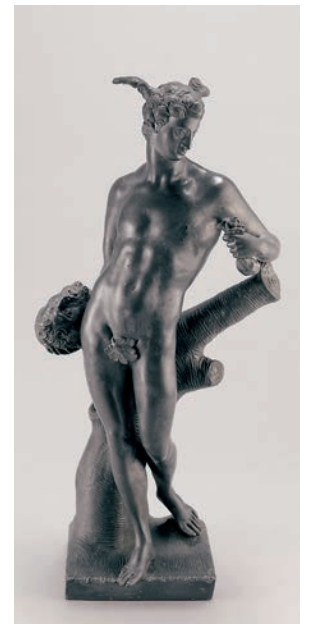


Abb. 607, Kat. 755



Pl.O. 1833, erworben 1896  
 Lit.: Ausst. Kat. Frankfurt: Wahl 1986, Bd. 2, Nr. XV,9, S. 218. – Ausst. Kat. Vaduz 1993, Nr. 10, S. 98–100. – Ausst. Kat. Augsburg 2000, Nr. 19.57, S. 315. – GNM Führer 2001, S. 151. – Maué: Bildwerke 2005, Nr. III, S. 32–35.



Abb. 608, Kat. 759

**Kat. 759** Sitzbank, S. 327, 355, Abb. 608 Süddeutsch, 18. Jh.  
 Nadelholz, Eiche, Linde, geschnitzt und farbig gefasst, Polsterung und Stoff erneuert, H. mit Polster 50 cm, Br. 126 cm, T. 50 cm  
 HG 9042, erworben 1935 im Wiener Kunsthandel  
 Lit.: Unveröffentlicht.

**Kat. 760** Sitzbank, S. 327, 355 Süddeutsch, 18. Jh.  
 Nadelholz, Eiche, Linde, geschnitzt und farbig gefasst, Polsterung und Stoff erneuert, H. mit Polster 50 cm, Br. 120 cm, T. 50 cm  
 HG 9043, erworben 1935 im Wiener Kunsthandel  
 Lit.: Unveröffentlicht.

**Kat. 761** Prunkschreibtisch, S. 327–328, Abb. 292  
 Ferdinand Plitzner (1678–1724), Franken, um 1715/20  
 Eiche, Kiefer, Marketerie in Boulle-Technik aus Schildpatt, Horn, Messing, Zinn, Kupfer, Perlmutter und verschiedenen zum Teil gefärbten Hölzern, H. 205 cm, Br. 139 cm, T. 83 cm  
 HG 9018, erworben 1908 im Münchner Kunsthandel  
 Lit.: Himmelheber 1976, S. 258. – Jedding 1978, S. 147 u. Abb. 268. – Eissenhauer 1994. – Loeschner 1997.

**Kat. 762** Konsoltisch, S. 326, Abb. 291  
 Entwurf: Joseph Effner (1687–1745);  
 Ausführung: Johann Adam Pichler

(tätig 1717–1761)(?), München, um 1725/30  
 Nadelholz, Linde, geschnitzt und vergoldet, Platte aus Marmor, H. mit Platte 87 cm, Br. 163 cm, T. 66 cm  
 HG 9255, aus Schloss Schönburg am Inn, erworben 1938 im Münchner Kunsthandel  
 Lit.: Jedding 1960. – Kreisel/Himmelheber 1981/1983, Bd. 2, S. 376, Abb. 362. – Ausst. Kat. München 1993, Nr. 6.3.1.

**Kat. 763** Bureau plat, S. 328–329, 355, Abb. 293  
 Joseph Effner (1687–1745)(?), München, um 1730  
 Nadelholz, Linde, geschnitzt und farbig gefasst, lederbezogene Schreibplatte, H. 78 cm, Br. 169 cm, T. 83 cm  
 HG 9004, aus Schloss Schleißheim, erworben 1935 im Münchner Kunsthandel  
 Lit.: Jedding 1978, S. 157.

**Kat. 764** Konsoltisch  
 Johann Leonhard Baur (1682–1760), Augsburg, 1742  
 Eiche, Linde, geschnitzt, Platte aus Marmor, H. 84 cm, Br. 136 cm, T. 59 cm  
 HG 10081, erworben 1947 im Tausch  
 Lit.: Petra Krutisch in: Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 165–166.

**Kat. 765** Leuchter aus Steinbockhorn  
 Deutsch, 1756  
 Steinbockhorn, vergoldete Bronzebeschläge, H. 195 cm, Dm. 60 cm  
 HG 8400, laut Inventarbuch aus der Villa Albert Lohmann, Wuppertal-Elberfeld  
 Lit.: Unveröffentlicht.



Abb. 609, Kat. 766

**Kat. 766** Musette de cour, S. 329, Abb. 609  
 Frankreich (?), um 1700  
 Pfeifen Elfenbein, Pfeifenstöcke und Bourdon Ebenholz und Elfenbein, Sack

Leder mit Samtüberzug, Klappen Messing, Silber und Neusilber, Blasebalg Leder und Pflaumenholz, MI 158, Grand chalu-meau: L. gesamt 25,8 cm; Bourdon: L. Korpus mit Zapfen 19,5 cm, L. gesamt 23,1 cm, Dm. 3,8 cm; MI 658: L. gesamt 19,4 cm, L. Pfeifenstock 8,4 cm  
 MI 158 (Musette), MI 658 (Petit chalu-meau), erworben vor 1890 und Leihgabe des Stadtmuseums Bayreuth seit 1998  
 Lit.: Bär 2000.



Abb. 610, Kat. 767

**Kat. 767** Blockflöte in Diskantlage mit Etui, S. 330, Abb. 610  
 Johann Benedikt Gahn (1674–1711), Nürnberg, um 1700  
 Korpus Elfenbein, Block Nadelholz, L. gesamt 50,05 cm, schwingende L. 43,9 cm  
 MIR 204, erworben 1962, Sammlung Rück  
 Lit.: Kirnbauer 1994, S. 25–27.

**Kat. 768** Viola d'Amore, Abb. 295  
 Caspar Stadler (um 1662–nach 1735), München, 1714  
 Decke Nadelholz, Boden und Zargen mit Furnier aus Schlangen- bzw. Ebenholz und Messing-/Zinn-Intarsien, L. gesamt 74,6 cm, L. Decken 37,9 cm, Br. Decken 18,5/12,5/22,8 cm, H. Zargen 3,7/5,0/5,1 cm  
 MI 208, erworben 1877  
 Lit.: Rueger 1982, S. 91–92. – Focht 2002, S. 29–31. – Focht 2006, S. 108–109, Abb. 6.

**Kat. 769** Querflöte mit cr- und dr-Fuß, 1 bzw. 2 Klappen. Mit zugehörigem Etui, S. 330

Jacob Denner (1681–1735), Nürnberg, um 1715  
Korpus Elfenbein, Klappen Messing, teilweise feuervergoldet, L. gesamt ohne Korkschaube 61,15 cm bzw. 68,05 cm, schwingende L. (Unterende bis Mitte Mundloch): 55,8 cm bzw. 62,7 cm  
MI 566, erworben 1988  
Lit.: Kirnbauer 1994, S. 88–91.

**Kat. 770** Pochette (Tanzmeistergeige), S. 330, Abb. 296  
Französisch oder deutsch (?), 18. Jh.  
Decke Fichte, Korpus, Saitenhalter und Hals rot gefasstes Holz mit Schildpattbelag, Wirbel und Einfassungen Elfenbein, L. gesamt 40,9 cm, Saitenmensur 20,7 cm, Br. Decken 3,1–3,85 cm  
MIR 763, erworben 1962, Sammlung Rück  
Lit.: Unveröffentlicht.

#### Der Mensch und sein Bildnis im 18. Jahrhundert (Raum 130)



Abb. 611, Kat. 771

**Kat. 771** Selbstbildnis, S. 368, Abb. 611  
Antoine Pesne (1683–1757), Berlin, um 1725  
Öl auf Leinwand, H. 79,4 cm, Br. 64,5 cm  
Gm 1123, erworben 1927 im Berliner Kunsthandel (Goldschmied & Wallerstein)  
Lit.: Colombier 1930, Nr. 146, S. 314. – Lutz: Katalog 1934, S. 51. – Berckenhagen 1958, Nr. 244c, S. 164. – Ausst. Kat. Nürnberg 1999, Nr. 18, S. 32. – GNM Führer 2001, S. 152.

**Kat. 772** Bildnis des Landschaftsmalers Franz Joachim Beich (1665–1748)  
Georg Desmarées (1697–1776), München, 1744

Öl auf Leinwand, signiert und datiert, H. 65 cm, Br. 48,5 cm  
Gm 1098, Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen seit 1920  
Lit.: Hernmarck 1933, S. 109–110, 180 u. Nr. 5, 3. – Lutz: Katalog 1934, S. 11. – Ausst. Kat. Nürnberg 1962, Nr. A 312, S. 98. – Strieder: Malerei 1964, Nr. 11, S. 13. – Ausst. Kat. Schleißheim 1976, Nr. 715, S. 311–312.

**Kat. 773** Selbstbildnis, S. 381, Abb. 348  
Christian Seybold (1703–1768), Wien, 1759  
Öl auf Leinwand, signiert und datiert, H. 56 cm, Br. 45 cm  
Gm 465, Leihgabe der Stadt Nürnberg seit 1877  
Lit.: Lutz: Katalog 1934, S. 66. – Garas 1980, S. 130. – Marx 1981, S. 583. – Ausst. Kat. Nürnberg 1999, S. 13. – Ruhe 2005, S. 45.

**Kat. 774** Zwischen Wissenschaft und Ehe, S. 371, Abb. 338  
Georg Melchior Kraus (1737–1806), Mainz, um 1770/76  
Öl auf Leinwand, signiert, H. 66,8 cm, Br. 57,3 cm  
Gm 1617, erworben 1960 im Münchner Kunsthandel (J. Böhler)  
Lit.: Tätigkeitsbericht GNM 1960, S. 4. – Strieder 1996, S. 133–145. – Knorr 2003, Nr. G 5, S. 5–Steeb 2007.

**Kat. 775** Bildnis des Gastwirts Ernst Friedrich Therbusch (1711–1773), Gatte der Künstlerin, S. 372, 382, Abb. 339  
Anna Dorothea Therbusch (1721–1782), Berlin, 1770/71  
Öl auf Leinwand, signiert, H. 65,7 cm, Br. 54,6 cm  
Gm 1276, erworben 1932 von A. Blumenreich, Berlin  
Lit.: Lutz: Katalog 1934, S. 40. – Berckenhagen 1987, Nr. 116, S. 148. – Ausst. Kat. Ludwigsburg 2002, S. 31–34 u. Nr. 17, S. 115. – Heraeus 2003, Nr. 146, S. 167–168. – Küster-Heise 2008, S. 32, 94 u. Nr. IV.29, S. 148.

**Kat. 776** Selbstbildnis, S. 372, 382, Abb. 340  
Anna Dorothea Therbusch (1721–1782), Berlin, 1782  
Öl auf Leinwand, signiert und datiert, H. 65,7 cm, Br. 54,6 cm

Gm 1277, erworben 1932 von A. Blumenreich, Berlin  
Lit.: Berckenhagen 1987, S. 128 u. Nr. 11, S. 129. – Ausst. Kat. Nürnberg 1999, Nr. 28, S. 44. – Bajou 2000, S. 249–268. – Ausst. Kat. Ludwigsburg 2002, S. 24 u. Nr. 5, S. 114. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 134–136. – Küster-Heise 2008, S. 101, 115–116 u. Nr. IV.135, S. 254.

**Kat. 777** Kurfürstlich sächsischer Hausmarschall Peter August von Schönberg (1732–1791)  
Anton Graff (1736–1813), Dresden, um 1775  
Öl auf Leinwand, H. 105,3 cm, Br. 83,5 cm  
Gm 1333, erworben 1934 im Berliner Kunsthandel  
Lit.: Lutz: Katalog 1934, S. 19. – Berckenhagen 1967, Nr. 1127, S. 326.

**Kat. 778** Selbstbildnis, S. 368, 381, Abb. 334  
Anton Graff (1736–1813), Dresden, um 1790/91  
Öl auf Eichenholz, H. 70 cm, Br. 55,8 cm  
Gm 1251, erworben 1931 im Berliner Kunsthandel (Goldschmied & Wallerstein)  
Lit.: Lutz: Katalog 1934, S. 19–20. – Berckenhagen 1967, Nr. 509, S. 157–158. – Ausst. Kat. Nürnberg: Französische Revolution 1989, Nr. 384, S. 474. – Ausst. Kat. Nürnberg 1999, Nr. 30, S. 46.

**Kat. 779** Bildnis der Gattin des Künstlers, Sophie Tischbein, geb. Müller (1762–1840), S. 370, Abb. 337  
Johann Friedrich August Tischbein (1750–1812), Arolsen, 1787  
Öl auf Leinwand, datiert und signiert, H. 58 cm, Br. 42 cm  
Gm 1365, erworben 1936  
Lit.: Lutz 1936, o. S. – Ausst. Kat. Kassel 1952, Nr. 274, S. 16. – Franke 1993, Nr. 457, S. 468.

**Kat. 780** Bildnis des Bildhauers Roman Anton Boos (1733–1810), S. 368, Abb. 333  
Johann Georg Edlinger (1741–1819), München, nach 1790  
Öl auf Leinwand, H. 60 cm, Br. 45 cm  
Gm 1397, erworben 1939  
Lit.: Goldschmidt 1906, S. 23. – Heine-mann 1924, Nr. 34, S. 84. – Ausst. Kat. München 1972, Nr. 1543, S. 468. – Schenk 1983, Nr. 70, S. 104–107.



Abb. 612, Kat. 781

**Kat. 781** Bildnis des Johann Peter Melchior (1747–1825), S. 361, 368, Abb. 612  
Johann Georg Edlinger (1741–1819), München, nach 1800 (?)  
Öl auf Leinwand, H. 76,9 cm, Br. 61,8 cm  
Gm 485, erworben 1899 im Münchner Kunsthandel (J. Böhler)  
Lit.: Goldschmidt 1906, S. 21. – Lutze: Katalog 1934, S. 15. – Heinemann 1924, Nr. 141, S. 112. – Schenk 1983, Nr. 126, S. 165.

**Kat. 782** Memento mori, S. 378–379, Abb. 344  
Paul Egell (1691–1752), Mannheim, um 1720/25  
Birnbaumholz, monochromiert, H. 13,5 cm, Br. 24,8 cm, T. 24,8 cm  
Pl.O. 3211, erworben 1997  
Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg: Spiegel der Seligkeit 2000, Nr. 249, S. 421–425. – Anzeiger GNM 2001, S. 192–193. – Kammel: Vergänglichkeit 2002, S. 15. – Kammel: Christkind 2003, S. 13. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 136–138.

**Kat. 783** Der Satirikus. Aus der Serie der Charakterköpfe, Nr. 26, S. 377–378, Abb. 343  
Franz Xaver Messerschmidt (1736–1783), Wien, Wiesensteig, Preßburg, um 1770/80  
Blei, Hohlguß mit alter Patina, H. 45 cm, Br. 21 cm, T. 24,5 cm  
Pl.O. 2540, erworben 1932  
Lit.: Ausst. Kat. Frankfurt 1999, Nr. 71, S. 118. – Ausst. Kat. Wien: Messerschmidt 2002, Nr. 39, S. 226–227. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 139–143. – Maué: Bildwerke 2005, Nr. 213, S. 254–260. – Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 196–201.

**Kat. 784** Ein mit Verstopfung Behafteter. Aus der Serie der Charakterköpfe, Nr. 30, S. 377–378, Abb. 342  
Franz Xaver Messerschmidt (1736–1783), Wien, Wiesensteig, Preßburg, um 1770/80  
Blei, Hohlguß mit alter Patina, H. 30,5 cm, Br. 21 cm, T. 21 cm  
Pl.O. 2539, erworben 1932  
Lit.: Ausst. Kat. Wien: Messerschmidt 2002, Nr. 43, S. 234–235. – Maué: Messerschmidt 2003, S. 174. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 139–143. – Maué: Bildwerke 2005, Nr. 212, S. 254–260. – Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 162–167.

**Kat. 785** Allegorie des Glaubens. Modellfigur für das Grabmal der Theresia Straub (gest. 1774), S. 381, Abb. 347  
Johann Baptist Straub (1704–1784), München, um 1775  
Ton, gebrannt, H. 27,5 cm, Br. 23,5 cm, T. 14 cm  
Pl.O. 326, erworben 1881  
Lit.: Volk 1984, S. 41, 201. – Ausst. Kat. München 1985, Nr. 280, S. 232–234. – Ausst. Kat. München 2000, S. 80–81. – Maué: Bildwerke 2005, Nr. 131, S. 78–81. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 219.

**Kat. 786** Kurfürst Maximilian III. Joseph von Bayern (1727–1777), S. 380, Abb. 346  
Roman Anton Boos (1733–1810), München, um 1777  
Blei, vergoldet, Sockel Holz, H. mit Sockel 43 cm, H. ohne Sockel 31 cm, Br. 29 cm, T. 22 cm  
Pl.O. 2800, erworben 1941  
Lit.: Ausst. Kat. München 1980, Nr. 8, S. 8–9. – Schedler: Boos 1985, S. 81–82. – Ausst. Kat. Benediktbeuern 1991, Nr. 185, S. 287–288. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 218. – Maué: Bildwerke 2005, Nr. 134, S. 86–88.

**Kat. 787** Brustbild des Fürstbischofs Franz Ludwig von Erthal (1730–1795), S. 380, Abb. 345  
Bamberg, um 1780  
Lindenholz, monochromiert, H. 47,9 cm, Br. 40,5 cm  
Pl.O. 2530, erworben 1932  
Lit.: Jahresbericht GNM 1932, Bd. 79, S. 5. – Maué 1997, Nr. 66, S. 172.



Abb. 613, Kat. 788

**Kat. 788** Supraporte, S. 324, Abb. 613  
Carl Gotthard Langhans (1732–1808), Schlesien, um 1785  
Holz, farbig gefasst, Malerei auf Seide, H. 68 cm, Br. 112 cm  
A 3335, erworben 1935 aus dem Gartenpavillon des Schlosses Dyhernfurth in Schlesien  
Lit.: GNM Führer 1977, Nr. 448, S. 179. – Ausst. Kat. Berlin 1981, Nr. 15/898.

**Kat. 789** Porträtbüste des Porzellanmodellleurs Laurentius Russinger (1739–nach 1810), S. 382–383, Abb. 349, 350  
Ignaz Christoph Russinger (1764–1799), Paris, 1785  
Ton, gebrannt, rückseitig signiert und datiert, altes Holzpedestal, H. 58 cm, Br. 51 cm, T. 30 cm  
Pl.O. 3414, Dauerleihgabe der Ernst von Siemens Kunststiftung, München, seit 2008  
Lit.: Frank Matthias Kammel in: Tätigkeitsbericht Siemens 2009, S. 88.

**Kat. 790** Büste einer Dame aus der Berner Familie von Zinner, S. 324, 368, 381–382, Abb. 335  
Johann Valentin Sonnenschein (1749–1828), Bern, um 1790  
Ton, gebrannt, H. 66 cm, Br. 45 cm, T. 25 cm  
Pl.O. 2147, erworben 1909  
Lit.: Aukt. Kat. Heberle 1909, Nr. 49. – Anzeiger GNM 1909, S. 7. – Josephi 1910, Nr. 123, S. 62. – Breitbart 1911, S. 292. – Thieme/Becker, Bd. 31, 1937, S. 279.

**Kat. 791** Totenbildnis eines dreijährigen Kindes, S. 383–384, Abb. 351  
Nürnberg, um 1800  
Wachs, farbig gefasst, Echthaar, H. 18 cm, Br. 13,5 cm, T. 8,5 cm  
Pl.O. 2874, Depositum der Stadt Nürnberg, Archiv der Familie Behaim von Schwarzbach



Lit.: Kammel: Masken 2002. – Ausst. Kat. Essen 2002, Nr. 1/11, S. 197. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 138–139. – Kammel: Zimmerkenotaph 2010.

**Kat. 792** Gallscher Schädel aus dem Besitz des Wiener Arztes Franz Josef Gall, S. 374–375, Abb. 341  
 Franz Josef Gall (1758–1828), Wien, um 1790  
 Menschlicher Schädel, beschriftet, H. 15 cm, Br. 15,5 cm, T. 18,5 cm  
 WI 2081, erworben 1903 von der Karlsruher Hofbuchhandlung  
 Lit.: Willers 2004, S. 4–5.

**Kat. 793** Glasharmonika, S. 370, 377, Abb. 336  
 Deutsch oder böhmisch, um 1820  
 Gehäuse Fichte mit Kirschbaumfurnier, 44 Glasglocken chromatisch fo–c4,  
 Gehäuse: H. 86 cm, L. 124 cm, T. 38,5 cm  
 MI 408, erworben 1970  
 Lit.: Meer 1979, S. 130, 219.

#### Rokoko und Schäferspiel im 18. Jahrhundert (Raum 131)

**Kat. 794** Die Hochzeit von Peleus und Thetis, S. 357–358, Abb. 614  
 Ottmar Elliger d. J. (1666–1735), Mainz, um 1710/20  
 Öl auf Leinwand, H. 58 cm, Br. 72,2 cm,  
 Gm 1338, erworben 1934 von W. Mertens, Leipzig  
 Lit.: Tacke 1995, Nr. 31, S. 77–79. – Roll 2002, Nr. B 2, S. 240–246.

**Kat. 795** Das Konzert, Abb. 615  
 Johann Georg Platzer (1704–1761), Wien, um 1750  
 Öl auf Kupfer, signiert, H. 58 cm,  
 Br. 84,4 cm  
 Gm 1329, erworben 1934 im Berliner Kunsthandel (J. van Diemen)  
 Lit.: Kleßmann 1987, S. 236–241. – Wal-

terskirchen 1996, S. 32, Abb. 6. – GNM Führer 1997, S. 136. – Bresson 2003, S. 6–7. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 218. – Ausst. Kat. Graz 2007, Nr. 28, S. 122–123.

**Kat. 796** Die Ernte  
 Norbert Grund (1717–1767), Prag, nach 1750  
 Öl auf Holz, H. 20,9 cm, Br. 32,3 cm  
 Gm 1593, erworben 1955 im Münchner Kunsthandel (J. Böhler)  
 Lit.: Ausst. Kat. Köln/München/Nürnberg 1961, Nr. 44, Taf. 10. – Strieder: Malerei 1964, S. 16–17. – Swoboda 1964, S. 234–236. – GNM Führer 1977, Nr. 321, S. 136.

**Kat. 797** Das Urteil des Paris, S. 358, Abb. 321  
 Johann Conrad Seekatz (1719–1768), Darmstadt, um 1760/64  
 Öl auf Leinwand, H. 36,5 cm, Br. 49 cm  
 Gm 1976, Leihgabe aus Privatbesitz seit 1992  
 Lit.: Emmerling 1991, Nr. 97, S. 76. – Tebbe 1999, S. 6–7.

**Kat. 798** Gesellschaft im Freien, S. 352, 360, Abb. 314  
 Christian Wilhelm Ernst Dietrich, gen. Dietricy (1712–1774), Dresden, wohl 3. Viertel 18. Jh.  
 Öl auf Leinwand, H. 50 cm, Br. 75 cm  
 Gm 1914, erworben 1988 aus Privatbesitz  
 Lit.: Biermann 1914, Bd. 2, S. 469, Abb. 793. – Michel 1984, S. 143–149, 203–205. – Löcher 1990, S. 168–169. – Ausst. Kat. Schloss Sondershausen 2004, Bd. 2, Nr. 1091, S. 265.

**Kat. 799** Bacchanal, S. 357, Abb. 320  
 Martin Johann Schmidt, gen. Kremser Schmidt (1718–1801), Wien, 1790  
 Öl auf Leinwand, H. 76,5 cm, Br. 93 cm  
 Gm 1166, erworben 1927 im Wiener Kunsthandel (Galerie Dr. Fröhlich)



Abb. 614, Kat. 794



Abb. 615, Kat. 795

Lit.: Lutze: Katalog 1934, S. 64. – Dworschak 1955, S. 171, 173, 283. – Ausst. Kat. Bordeaux 1959, Nr. 158. – GNM Führer 1977, Nr. 336. – Feuchtmüller 1989, S. 149 u. Nr. 901, S. 521. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 218.

**Kat. 800** Cornelia, die Mutter der Gracchen, S. 324, Abb. 616  
 Januarius Zick (1730–1797), Frankfurt a. M., 1794  
 Öl auf Leinwand, signiert und datiert, H. 78 cm, Br. 156 cm  
 Gm 1299, erworben 1933 im Frankfurter Kunsthandel (H. Helbing)  
 Lit.: Biermann 1969/70, S. 83–86. – Simon/Schlagberger 1987, S. 126. – Ausst. Kat. Nürnberg: Französische Revolution 1989, Nr. 365 b, S. 462–463. – Strasser 1994, Nr. G 368, S. 419–420. – Ludwig: Januarius Zick 1998, S. 191–201.



Abb. 616, Kat. 800  
 (links)  
 Abb. 617, Kat. 801  
 (rechts)

**Kat. 801** Cimon und Pero, S. 324, Abb. 617  
 Januarius Zick (1730–1797),  
 Frankfurt a. M., 1794  
 Öl auf Leinwand, signiert, H. 78 cm,  
 Br. 156 cm  
 Gm 1300, erworben 1933 im Frankfurter  
 Kunsthandel (H. Helbing)  
 Lit.: Biermann 1969/70, S. 83–86. –  
 Simon/Schlagberger 1987, S. 126. – Ausst.  
 Kat. Nürnberg: Französische Revolution  
 1989, Nr. 365 b, S. 462–463. – Strasser  
 1994, Nr. G 365, S. 419. – Ludwig:  
 Januarius Zick 1998, S. 191–201.



Abb. 619,  
 Kat. 806

**Kat. 802** Stockgriff, S. 355, Abb. 319  
 Joseph Deutschmann (1717–1787),  
 Passau, um 1750/60  
 Elfenbein, H. ca. 12 cm, Br. 11 cm, T. 4 cm  
 Pl.O. 3015, erworben 1966  
 Lit.: Anzeiger GNM 1967, S. 194. – Neuer-  
 werbung Juli 1967. – Ausst. Kat. Erbach  
 1976, Nr. 127. – Vogl 1989, S. 49 u.  
 Nr. Z 12 K, S. 203 u. Taf. 40. – Maué:  
 Bildwerke 2005, Nr. 166, S. 158–159.

**Kat. 803** Amouröse Szene, S. 359, Abb. 324  
 Friedrich Elias Meyer (1723–1785),  
 Meißen, um 1750/60  
 Ton, gebrannt, flächendeckende braune  
 Engobe, Reste einer Polychromie,  
 H. 46 cm, Br. 40,3 cm, T. 22,5 cm  
 Pl.O. 3350, erworben 2001, Geschenk von  
 Prof. Dr. Guido Dessauer, Tutzing  
 Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg: Ekstasen 2001,  
 Nr. 54, S. 124–125. – Kammell: Kleinplastik  
 2001. – Anzeiger GNM 2002, S. 365–366.  
 – Kammell: Amouren 2003. – Ausst. Kat.  
 Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 185–186.

**Kat. 804** Chinesin mit Vogelbauer, S. 359,  
 Abb. 618  
 Johann Elias Meyer (1724–1785), Meißen,  
 um 1750/60  
 Ton, gebrannt, H. 36 cm, Br. 18 cm, T. 11 cm  
 Pl.O. 3351, erworben 2001, Geschenk von  
 Prof. Dr. Guido Dessauer, Tutzing  
 Lit.: Ausst. Kat. Nürnberg: Ekstasen 2001,  
 Nr. 55, S. 126–127. – Anzeiger GNM 2002,  
 S. 367.

**Kat. 805** Merkur unterweist Amor  
 Gottfried Knöffler (1715–1779), Dresden,  
 1757  
 Weißer Ton, gebrannt, rückseitig signiert,  
 H. 36 cm, Br. 31 cm, T. 21,5 cm  
 Pl.O. 2888, erworben 1953  
 Lit.: Stübel 1920, S. 66. – Stafski 1954/  
 1959, S. 227–233. – Mühlbacher 1991,  
 S. 218–219. – Maué 1996, S. 86–87. –  
 Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004,  
 S. 166–168.

**Kat. 806** Venus züchtigt Amor, Abb. 619  
 Gottfried Knöffler (1715–1779), Dresden,  
 1757  
 Weißer Ton, gebrannt, rückseitig signiert,  
 H. 38 cm, Br. 31,5 cm, T. 21 cm  
 Pl.O. 2889, erworben 1953  
 Lit.: Stübel 1920, S. 66. – Stafski 1954/1959,  
 S. 227–233. – Maué 1996, S. 86–87. –  
 Mühlbacher 1991, S. 218–219. – Ausst.  
 Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004,  
 S. 166–168.

**Kat. 807** Büste einer jungen Frau, Abb. 680  
 Johann Christoph Ludwig Lücke  
 (um 1703–1780), London, 1759  
 Elfenbein, rückseitig signiert und datiert,  
 H. 16 cm, Br. 11 cm, T. 6,5 cm  
 Pl.O. 2524, erworben 1932  
 Lit.: Jahresbericht GNM 1932, Bd. 79, S. 5.



Abb. 618,  
 Kat. 804



Abb. 620,  
 Kat. 807

**Kat. 808** Grüßender Harlekin, S. 359,  
 Abb. 323  
 Johann Joachim Kaendler (1706–1775),  
 Meißen, um 1740  
 Porzellan, polychrom bemalt, vergoldet,  
 H. 14,3 cm, Br. 13,8 cm, T. 8,3 cm  
 Ke 638, erworben 1925  
 Lit.: Hansmann/Schmidt-Grothe 1960,  
 S. 47. – Ausst. Kat. München 1966,  
 Nr. 888, S. 170–171. – Ausst. Kat. Berlin:  
 Commedia 2001, Nr. 16, S. 44. – Zu weite-  
 ren Ausformungen: Wallwitz 2006, Nr. 10,  
 S. 71–72.

**Kat. 809** Familie des Harlekin, S. 359,  
 Abb. 621  
 Johann Joachim Kaendler (1706–1775),  
 Meißen, um 1744  
 Porzellan, polychrom bemalt, vergoldet,  
 H. 18,5 cm, Br. 11,5 cm, T. 9,9 cm  
 Ke 2791, erworben 1965 mit Mitteln des  
 Fördererkreises des Germanischen  
 Nationalmuseums  
 Lit.: Anzeiger GNM 1966, S. 191, Abb. 13.



Abb. 621,  
 Kat. 809

– Ausst. Kat. München 1966, Nr. 861, S. 167. – Ausst. Kat. Berlin: Commedia 2001, Nr. 44, S. 41. – Zu weiteren Ausformungen: Adams 2001, Nr. 237, S. 91. – Pietsch 2006, Nr. 79, S. 60.

**Kat. 810** Dame, eine Laute spielend  
Kaiserliche Manufaktur Wien, um 1745  
Porzellan, weiß, H. 14,8 cm, Br. 9,5 cm,  
T. 8,2 cm  
LGA 9766, erworben 1930 aus der  
Sammlung Adelsberger, Nürnberg  
Lit.: Mrazek/Neuwirth 1970, Nr. 447. –  
Weiterführend: Ausst. Kat. Berlin 1982.

**Kat. 811** Schäfergruppe, S. 355, Abb. 622  
Johann Wilhelm Lanz (nachgewiesen  
1748–1761), Frankenthal, um 1756/60  
Porzellan, H. 29 cm, Br. 24 cm, T. 17,8 cm  
Ke 619, erworben 1900  
Lit.: Unveröffentlicht.

**Kat. 812** Scaramuz  
Wenzel Neu (1707–1774), Kloster  
Veilsdorf, 1764/65  
Porzellan, polychrom bemalt, H. 15,2 cm,  
Br. 7 cm, T. 6 cm  
Ke 5532, Leihgabe aus Privatbesitz seit  
2006  
Lit.: Lata 2007, S. 6. – Zu weiteren Ausfor-  
mungen: Kramer 1963, S. 5. – Solowejcik  
1978, Nr. 28, S. 31. – Scherf 1980, Taf. 136.

**Kat. 813** Der bekränzte Schläfer, S. 354,  
Abb. 316  
Johann Peter Melchior (1747–1825),  
Höchst, nach 1770  
Porzellan, polychrom bemalt, H. 17 cm,  
Br. 19,7 cm, T. 16,5 cm  
Ke 876, erworben 1894  
Lit.: GNM Führer 2001, S. 176. –  
Zu weiteren Ausformungen: Horst Reber  
in: Thelen 1997, S. 34 u. Ursula Mildner  
ebenda, S. 217.

**Kat. 814** Columbine  
Limbach (Thüringen), um 1780  
Porzellan, polychrom bemalt, H. 13,3 cm,  
Br. 5 cm, T. 5,5 cm  
Ke 5550, Leihgabe aus Privatbesitz seit  
2006  
Lit.: Unveröffentlicht. – Zu weiteren  
Ausformungen: Sattler 1993, Nr. 105,  
S. 252–253.



Abb. 622, Kat. 811

**Kat. 815** Bacchantenszene, S. 357, Abb. 623  
Kaiserliche Manufaktur Wien, nach  
Modell von Anton Grassi (1755–1807),  
dat. 1785  
Bisquitporzellan, H. 43 cm, Br. Sockel  
28,2 cm, T. Sockel 21,8 cm  
Ke 289, erworben 1950  
Lit.: Jahresbericht GNM 1950, Bd. 95,  
S. 76, Abb. 35. – Weltkunst, Bd. 21, 1951,  
Heft 3, S. 7–8. – Pechstein 1978, S. 9,  
Abb. 17. – Zu weiteren Ausformungen:  
Mrazek/Neuwirth 1970, Nr. 554,  
S. 155–156. – Baum 1980, Bd. 2, Nr. 115,  
S. 207–208.

**Kat. 816** Ovale Tablett, zu einem  
Déjeuner gehörend, S. 354–355, Abb. 317  
Königliche Porzellanmanufaktur, Berlin,  
um 1770  
Porzellan, bemalt in Aufglasurfarben,  
gr. L. 42,5 cm, gr. Br. 31,3 cm  
LGA 1370, erworben 1873  
Lit.: Weiterführend: Ausst. Kat. Hamburg:  
Porzellan 1983.

**Kat. 817** Kostüm eines Harlekin, S. 358,  
Abb. 322  
Deutsch (?), 18. Jh.  
Obermaterial Wolltuch, rot, gelb, weiß,  
blau, 5 Grüntöne, Leinwandbindung,  
Intarsientechnik, Stickerei Wolle, Seide,  
mehrere Farben, Plattstich, Knötchen-  
stich, Borten Baumwolle, Flachs/Hanf,  
weiß, Köperbindung, Leinwandbindung,



Abb. 623, Kat. 815

Futter Baumwolle, Flachs/Hanf, weiß und  
ungebleicht, Leinwandbindung, Knöpfe  
Metall, Holz, Bein, zum Teil bezogen, mit  
verschiedenen Geweben, Metallhaken und  
-ösen, T 1925 (Jacke):  
L. hintere Mitte 82 cm, L. vordere Mitte  
77 cm, Br. Rücken 44 cm; T 1926 (Hose):  
L. Seitennaht 91 cm, Taillenweite 71–82 cm  
(verstellbar)  
T 1925, T 1926, erworben 1878, Geschenk  
des Münchner Bildhauers Lorenz Gedon  
(1844–1883)  
Lit.: Anzeiger GNM 1878, Nr. 1, Sp. 19. –  
Fries 1924/1925, S. 55–57. – Nienholdt  
1961, S. 79 u. Taf. IV. – Ausst. Kat. Berlin  
2009, S. 228–230, 325, Kat. Nr. D 22.

**Kat. 818** Wandspiegel, S. 355, Abb. 318  
Deutsch, 18. Jh.  
Lindenholz, vergoldet, H. 205 cm, Br.  
82 cm  
LGA 776, erworben 1872 aus der von  
Trainschen Auktion  
Lit.: Weiterführend: Roche/Courage/  
Devinoy 1985.

**Kat. 819** Verspiegelter Wandleuchter,  
S. 326  
Deutsch, 2. Hälfte 18. Jh.  
Holz, polimentvergoldet, Spiegelglas,  
H. 80 cm, Br. 45 cm, T. 28 cm  
A 3221, Leihgabe der Stadt Nürnberg  
(in ihrem Besitz seit 1910)  
Lit.: Unveröffentlicht.





Abb. 624,  
Kat. 820

**Kat. 820** Verspiegelter Wandleuchter, S. 326, 355, Abb. 624  
Deutsch, 2. Hälfte 18. Jh.  
Holz, polimentvergoldet, Spiegelglas, H. 80 cm, Br. 43 cm, T. 27 cm  
A 3223, Leihgabe der Stadt Nürnberg (in ihrem Besitz seit 1910)  
Lit.: Unveröffentlicht.

**Kat. 821** Kabinettschrank, S. 360–361, Abb. 325, 326  
Augsburg (?), 2. Hälfte 18. Jh.  
Nadelholz u. a. mit kolorierten Kupferstichen auf weiß (außen) bzw. blau (innen) lackiertem Grund, H. 170 cm, Br. 80 cm, T. 40 cm  
HG 9110, erworben 1903 im Kunsthandel  
Lit.: Kreisel/Himmelheber 1981/1983, Bd. 2, S. 374. – Weil/Urban 1994, Abb. 6. – Ausst. Kat. Hamburg 2001, S. 10–14 m. Abb.

**Kat. 822** Drehleier in Gitarrenform, Tonumfang chromatisch g1–g3, S. 353, Abb. 315  
Monogrammist I. N., Frankreich (?), Mitte 18. Jh.  
Decke, Zargen, Boden, Tangentengehäuse und Wirbelkasten Ahorn, Tasten und Randeinlagen Elfenbein und Ebenholz, L. ohne Kurbel 54,9 cm, L. mit Kurbel 60,65 cm, L. Korpus 39,7 cm, Br. Korpus 18,7/15,5/23,7 cm, H. Zargen 8–10 cm; Messuren: Chanterelles 27 cm, Petit Bourdon und Mouche 30,4 cm, Gros Bourdon 30,2 cm, Trompette 30,3 cm MI 75, erworben vor 1890  
Lit.: Meer 1983, S. 116.

### Pracht für den Gottesdienst (Raum 132)

**Kat. 823** Das Martyrium des hl. Veit, S. 314, 345–346, Abb. 277  
Martin Johann Schmidt, gen. Kremser Schmidt (1718–1801), Stein an der Donau, 1772  
Öl auf Leinwand, signiert und datiert, H. 313,5 cm, Br. 158,5 cm  
Gm 1271, erworben 1932 im Wiener Kunsthandel (Galerie Dr. Fröhlich). Restauriert mit Mitteln der Ernst von Siemens Kunststiftung, München, 2008  
Lit.: Lutze: Katalog 1934, S. 62–63. – Dworschak 1955, S. 260. – Strieder: Malerei 1964, Nr. 19, S. 18–19. – Feuchtmüller 1989, S. 96 u. Nr. 416, S. 433. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 219. – Hirschfelder/Götz 2008.

**Kat. 824** Engel als Tragefigur  
Hans Krumper (1570–1634), München, Anfang 17. Jh.  
Walnussholz, ehemals farbig gefasst, H. 53,2 cm, Br. 20,5, T. 17,3 cm  
Pl.O. 2068, erworben 1907  
Lit.: Anzeiger GNM 1907, S. 25. – Josephi 1910, Nr. 539, S. 324–325. – Wegweiser 1922, S. 102. – GNM Führer 1935, S. 102. – Maué: Bildwerke 2005, Nr. 148, S. 115–117.



Abb. 625, Kat. 825

**Kat. 825** Drei Kinderengel, Abb. 625  
Jürgen Kriebel (um 1580/90–1645), Magdeburg, um 1615  
Alabaster, Pl.O. 336: H. 22,5 cm, Br. 11 cm, T. 9,5 cm; Pl.O. 337: H. 22 cm, Br. 10 cm, T. 11 cm; Pl.O. 338: H. 22 cm, Br. 8 cm, T. 10,5 cm  
Pl.O. 336–Pl.O. 338, erworben 1896  
Lit.: Anzeiger GNM 1896, S. 17. – Josephi 1910, Nr. 75–77, S. 42–43. – Ratzka 1998, S. 92 u. Abb. 310.

**Kat. 826** Prozessionsstange mit Mariae Verkündigung, S. 125, 184, Abb. 92  
Osttirol, um 1720  
Holz, farbig gefasst, H. 350 cm, Br. 55 cm, T. ca. 30 cm  
KG 956, vermutlich aus dem Karmeliterkloster Lienz im Pustertal, erworben 1908  
Lit.: Leinhaas 1907, S. 134. – Aukt. Kat. Helbing 1908, S. 9. – Anzeiger GNM 1908, S. XVII. – Schulz 1924, S. 113. – Finkenstaedt: Prozessionsstangen 1968, S. 28. – Finkenstaedt/Stolt 1989, Nr. 458 g.

**Kat. 827** Fünf Bozzetti für Kinderengel  
Türkheimer Bildhauerwerkstatt, Mitte 18. Jh.  
Birnbaumholz, Pl.O. 2743a: H. 7 cm, Br. 3 cm, T. 3 cm  
Pl.O. 2743b: H. 9 cm, Br. 5 cm, T. 4 cm  
Pl.O. 2743c: H. 8 cm, Br. 4,5 cm, T. 3 cm  
Pl.O. 2743d: H. 10 cm, Br. 4,5 cm, T. 4 cm  
Pl.O. 2743e: H. 5 cm, Br. 2,5 cm, T. 2 cm  
Pl.O. 2743a–e, erworben 1936  
Lit.: Jahresbericht GNM 1937, Bd. 84, S. 4.

**Kat. 828** Erzengel Michael im Kampf mit Teufeln  
Süddeutsch, Mitte 18. Jh.  
Lindenholz, H. 23,5 cm, Br. 14,5 cm, T. 10 cm  
Pl.O. 2429, erworben 1927  
Lit.: Erwerbungen GNM 1929, S. 105, Taf. 99.

**Kat. 829** Engel mit gekreuzten Händen  
Österreich oder Böhmen, Mitte 18. Jh.  
Holz, farbig gefasst und vergoldet, H. 129 cm, Br. 65 cm, T. 40 cm  
Pl.O. 2440, erworben 1929 aus der Sammlung Hubert Wilm, München  
Lit.: Jahresbericht GNM 1929, Bd. 76, S. 4. – Erwerbungen GNM 1929, S. 116, Taf. 110. – Lieb 1938, S. 166. – Maué 1997, S. 20, Abb. 3. – Maué: Bildwerke 2005, Nr. 220, S. 275–276, 278.

**Kat. 830** Kniender Engel  
Josef Schokotnigg (1700–1755), Graz, um 1750  
Lindenholz, farbig gefasst und vergoldet, H. 78 cm, Br. 68 cm, T. 34 cm  
Pl.O. 2473, erworben 1930  
Lit.: Jahresbericht GNM 1930, Bd. 77, S. 4. – Maué: Bildwerke 2005, Nr. 192, S. 210–212, Abb. S. 185.



Abb. 627, Kat. 834



Abb. 628, Kat. 837



Abb. 629, Kat. 837

**Kat. 831** Erzengel Michael, S. 133, Abb. 103  
Oberbayern, um 1750  
Lindenholz, H. 42 cm, Br. 20 cm, T. 15 cm  
Pl.O. 2500, erworben 1932  
Lit.: Ausst. Kat. Zürich 1955, Nr. 427, S. 87.  
– Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk  
2004, S. 218. – Maué: Bildwerke 2005, Nr.  
150, S. 120–121.

**Kat. 832** Zwei Putti  
Joseph Deutschmann (1717–1787),  
Passau, um 1750/60



Abb. 626, Kat. 833

Lindenholz, farbig gefasst, Sockel Weiß-  
tanne, vergoldet, Pl.O. 2450: H. 48,5 cm,  
Br. 31 cm, T. 26 cm; Pl.O. 2451: H. 45 cm,  
Br. 28 cm, T. 25 cm  
Pl.O. 2450, Pl.O. 2451, erworben 1929  
Lit.: Jahresbericht GNM 1929, Bd. 76, S. 4.  
– Erwerbungen GNM 1929, S. 130, Taf.  
124. – Vogl 1989, Kat. Nr. Z 42, S. 193 u.  
Abb. 43, 44. – Ausst. Kat. Nürnberg:  
Meisterwerk 2004, S. 218. – Maué: Bild-  
werke 2005, Nr. 167–168, S. 159–162.

**Kat. 833** Passionskrippe, S. 314, 340,  
Abb. 626  
Anton Pfister (1720–1790) und Jakob  
Metterich, Schwäbisch Gmünd, um 1760  
Holz, farbig gefasst und vergoldet,  
H. 70 cm, Br. 41,5 cm, T. 20 cm  
KG 756, erworben 1896  
Lit.: Anzeiger GNM 1897, S. 6. – GNM  
Führer 1977, Nr. 316, S. 124. – GNM Führer  
1997, S. 130. – GNM Führer 2001, S. 148.  
– Kammel 2005, S. 133–150.

**Kat. 834** Schwebender Engel, S. 315,  
Abb. 627  
Johann Michael Hegenauer (1723–um  
1791), Türkheim, um 1760  
Lindenholz, weiß gefasst und vergoldet,  
H. ca. 150 cm, Br. 70 cm, T. 35 cm  
Pl.O. 2525, erworben 1932  
Lit.: Jahresbericht GNM 1932, Bd. 79, S. 5.  
– GNM Führer 1935, S. 27. – Lutze 1935,  
S. 84. – Hegemann 1950, S. 41 u. Taf. 54.

**Kat. 835** Erzengel Gabriel aus einer  
Verkündigung an Maria  
Philipp Jakob Straub (1706–1774), Graz,  
um 1760  
Buchsbaum, H. 48 cm, Br. 29 cm, T. 19 cm  
Pl.O. 301, erworben 1903  
Lit.: Deutsche Kunst 1960, Abb. S. 189. –  
Stafski 1967, Nr. 21. – GNM Führer 1977,  
Nr. 317, S. 124. – Ausst. Kat. Nürnberg:  
Meisterwerk 2004, S. 218. – Maué: Bild-  
werke 2005, Nr. 219, S. 272–275.

**Kat. 836** Vier Puttenköpfe  
Ignaz Günther (1725–1775), München,  
um 1760/70  
Lindenholz, farbig gefasst, Pl.O. 2518:  
H. 29,5 cm, Br. 27 cm, T. 14 cm; Pl.O. 2519:  
H. 28 cm, Br. 24 cm, T. 13,5 cm; Pl.O. 2556:  
H. 31,8 cm, Br. 26,7 cm, T. 20,3 cm;  
Pl.O. 2719: H. 27 cm, Br. 28 cm, T. 14 cm  
Pl.O. 2518, Pl.O. 2519, Pl.O. 2556,  
Pl.O. 2719, erworben 1932  
Lit.: GNM Führer 2001, S. 149. – Ausst.  
Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004,  
S. 76–77. – Ausst. Kat. Nürnberg: Anti-  
Aging 2004, Nr. 4–5, S. 119–121. – Maué:  
Bildwerke 2005, Nr. 122–125, S. 61–67.

**Kat. 837** Drei schwebende Engel, S. 316,  
Abb. 280 (Pl.O. 2509), Abb. 628, 629  
(Pl.O. 2510, 2511)  
Ignaz Günther (1725–1775), München,  
um 1770  
Lindenholz, farbig gefasst, Ornamente  
vergoldet, Pl.O. 2509: H. 135 cm, Br. ca.

130 cm, T. ca. 50 cm; Pl.O. 2510: H. 134 cm, Br. ca. 105 cm, T. ca. 45 cm; Pl.O. 2511: H. ca. 137 cm, Br. ca. 81 cm, T. ca. 45 cm  
Pl.O. 2509 – Pl.O. 2511, angeblich aus der Knöbl'schen Hauskapelle in München, erworben 1932  
Lit.: Ditner 1986, S. 359. – Volk 1991, S. 251. – Volk 1992, S. 161. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 219. – Maué: Bildwerke 2005, Nr. 118–120, S. 50–59.



Abb. 630, Kat. 838

**Kat. 838** Zwei schwebende Engel, S. 315–316, Abb. 630 (Pl.O. 2472) Johann Peter Schwanthaler d. Ä. (1720–1795), Ried im Innkreis, um 1770 Lindenholz, vergoldet, Pl.O. 2471: H. 148 cm, Br. 105 cm, T. 37 cm; Pl.O. 2472: H. 155 cm, Br. 89 cm, T. 33 cm Pl.O. 2471, Pl.O. 2472, angeblich vom 1771 umgestalteten Altar der Frauenkapelle in Niederaltaich, erworben 1930  
Lit.: Jahresbericht GNM, Bd. 77, 1930, S. 4. – Baer 1968, S. 114, 264–265. – Maué: Bildwerke 2005, Nr. 175–176, S. 174–178.

**Kat. 839** Kruzifixus Frankenthal, um 1770/80 Porzellan, polychrom bemalt, Holz, schwarz gefärbt, Korpus: H. 38 cm; Holzkreuz: H. 75,2 cm, Br. 31 cm Ke 2095, erworben 1955  
Lit.: Unveröffentlicht. – Zu anderen Ausformungen: Jarosch/Brinkmann 1984, S. 88. – Ausst. Kat. Frankenthal 2005, Nr. 168, S. 171.

**Kat. 840** Hausaltar, S. 313–314, Abb. 631 Augsburg, Umkreis Matthias Walbaum (um 1554–1632), um 1620 Eichenholz, Holz, ebonisiert, Silber, teilweise vergoldet, Knochen, Textil, Perlen, Metallfäden, Glas, H. 76,1 cm, Br. 45,6 cm, T. 12,5 cm, Br. Fuß 36,9 cm, T. Fuß 12,5 cm KG 735, erworben 1894  
Lit.: Anzeiger GNM 1894, S. 92. – Dagmar Thormann in: Ausst. Kat. Nürnberg/Ingolstadt/Hanau 1987, Nr. 147, S. 255–258.



Abb. 631, Kat. 840

– Zu den Plaketten: Bange 1923, Nr. 5797, S. 136 (Maria am Betpult). – Löwe 1975, Nr. 2, S. 15 (Maria am Betpult). – Weber 1975, Nr. 421, S. 222–223 (Maria am Betpult) u. Nr. 450, S. 232 (Anbetung der Hirten) u. Nr. 708,1–4, S. 306–307 (Evangelisten).

**Kat. 841** Altarkreuz, Abb. 632 Albrecht Biller (tätig 1681–1720) und Lorenz II. Biller (tätig 1678–1726), Augsburg, 1689/92 Silber, getrieben, gegossen, ziseliert, punziert, H. 109,5 cm, Br. 43,3 cm, T. 31,7 cm KG 1252, erworben 1985  
Lit.: Anzeiger GNM 1986, S. 103. – Ausst. Kat. Nürnberg/Ingolstadt/Hanau 1987, Nr. 176, S. 288–290. – Seling 2007, Nr. 1753c, S. 367 u. Nr. 1777g, S. 378.

**Kat. 842** Krümme eines Bischofs- oder Abtsstabes Süddeutsch, um 1700 Silber, getrieben, gegossen, ziseliert, L. gesamt 198 cm, L. des ausgestellten



Abb. 632, Kat. 841

Teils 90,5 cm, Br. 16,1 cm KG 772, erworben 1901  
Lit.: Anzeiger GNM 1901, S. 73. – Zum Vergleich: Aukt. Kat. Stuker 1969, Nr. 1446, S. 102.

**Kat. 843** Ziborium mit Bekrönung, S. 128, 318, Abb. 94 Franz Keßler (Meister 1664–1717), München, Gefäß: um 1700, Krone: frühes 18. Jh. Silber, vergoldet, gegossen, getrieben, ziseliert, Bergkristall, weitere Edelsteine, Email, Ziborium: H. 37,4 cm, Dm. Fuß 15,9 cm, Dm. oberer Rand 12,2 cm; Krone: H. 12 cm, Dm. unten 10 cm, Dm. oben 16,5 cm KG 1274, KG 1275, erworben 1986 mit Mitteln des Fördererkreises des Germanischen Nationalmuseums  
Lit.: Angerer 1986. – Klaus Pechstein in: Anzeiger GNM 1987, S. 287–288. – Ausst. Kat. Nürnberg/Ingolstadt/Hanau 1987, Nr. 161, S. 272–274.



**Kat. 844** Strahlenmonstranz, S. 130, 318, Abb. 97

Joseph Moye (tätig 1689–1740) oder Johann II. Mittnacht (1672–1732), Augsburg, um 1725/30

Silber, getrieben, gegossen, punziert, teilvergoldet, Glas, bunte Glassteine, Email, Perlen, H. 71,5 cm, gr. Br. 37,7 cm, Br. Fuß 28,2 cm, T. Fuß 21,4 cm  
KG 1236, Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland seit 1972

Lit.: Anzeiger GNM 1973, S. 179–180. – Ausst. Kat. Nürnberg/Ingolstadt/Hanau 1987, Nr. 157, S. 266–267. – Zur Meisterfrage: Ausst. Kat. Augsburg 1968, S. 349. – Zu den Meistern: Selig 2007, Nr. 1841, S. 407–408 u. Nr. 1967, S. 463.

**Kat. 845** Ewiglicht-Ampel, S. 130, Abb. 98

Johann Friedrich Hartmann (Meister 1696–1741), Neiß, datiert 1728

Silber, H. mit Kette 140 cm, H. Korpus 55,2 cm, Dm. 50 cm

KG 1328, erworben 2007, Geschenk von Herrn Hans H. Harges

Lit.: Pechstein 1993, S. 1657, Abb. 404. – Zum Meister und zu den Marken: Jarczyk 2002, S. 78–89, bes. S. 81, 87.

**Kat. 846** Reliquiar, S. 319, Abb. 286

Johann Christoph Steinbacher (Meister 1719–1746), München, um 1740

Silber, teilvergoldet, gegossen, getrieben, Kupfer, vergoldet, Glas, H. 47,8 cm, gr. Br. 23,5 cm, gr. T. 14,2 cm

KG 842, erworben 1908

Lit.: Redslob 1908. – Frankfurter 1912, S. 215, Abb. 99 u. Nr. 6, S. 394. – Schrade 1968, S. 41–44. – Ausst. Kat. Nürnberg/Ingolstadt/Hanau 1987, Nr. 162, S. 274–275. – GNM Führer 2001, S. 162.

**Kat. 847** Strahlenmonstranz, S. 130, 318, Abb. 284

Johann Gottfried Schlaubitz (1707–1771), Danzig, 1760

Silber, gegossen, getrieben, ziseliert, vergoldet, Glas, H. 73,4 cm, Br. 36,7 cm, Br. Fuß 33,3 cm, T. Fuß 25,5 cm

KG 1251, erworben 1983

Lit.: Pechstein: Strahlenmonstranz 1983. – Klaus Pechstein in: Anzeiger GNM 1984, S. 100–101. – Ausst. Kat. Nürnberg/Ingolstadt/Hanau 1987, Nr. 158, S. 267–270. – Ausst. Kat. Nürnberg: Schätze 1992, Nr. 124, S. 230–232.

**Kat. 848** Velum für ein Ziborium, S. 128, Abb. 95

Süddeutsch, um 1730

Obermaterial Seide, weiß, Atlasbindung, Stickerei Seide, mehrere Farben, Metallfäden, gold- und silberfarben, Nadelmalerei, Stielstich, Anlegetechnik, Sprengtechnik, Pailletten, Glasperlen, Glassteine, Klöppelspitze Metallfaden, goldfarben, Futter Seide, lachsfarben, gelb, Leinwandbindung, Einlage Leinen, H. 42 cm, Saumweite 83,5 cm

KG 775, erworben 1902, Geschenk J. C. und Julie Spengel, München, anlässlich des 50. Gründungsjubiläums des Museums

Lit.: Anzeiger GNM 1902, S. XLVI, LVIII. – Führer GNM 1977, S. 137. – Führer GNM 2001, S. 162.

**Kat. 849** Röcklein für einen Jesusknaben, S. 132, Abb. 100

Deutsch, 18. Jh.

Obermaterial Seide, weiß, Atlasbindung, Stickerei Seide, weiß, gelb, Metallfäden, gold- und silberfarben, Metallahn, Pailletten, Bouillon, goldfarben, Anlegetechnik, Klöppelspitze Metallfaden und -ahn, goldfarben, Futter Leinen, weiß, Baumwolle, rot, Leinwandbindung, Metallhaken und -ösen, bronzefarben, L. 26 cm, Saumweite 37,5 cm

KG 815, erworben 1889 aus Privatbesitz

Lit.: Anzeiger GNM 1889, S. 270.

### Barocke Bozzetti (Raum 133)

**Kat. 850** Jesus unter den Schriftgelehrten, Abb. 633

Anton Kern (1709/10–1747), wohl Venedig, um 1730

Öl auf Leinwand, signiert, H. 46,5 cm, Br. 75,5 cm

Gm 1157, erworben 1927 im Wiener Kunsthandel (Galerie Dr. Fröhlich)  
Lit.: Lutze: Katalog 1934, S. 29. – Garas 1969, S. 68–69, 89. – Binion 1981, S. 201–202. – Ausst. Kat. Salzburg 1993, S. 16, 33. – Ausst. Kat. Langenargen 1994, Nr. 9a, S. 202.

**Kat. 851** Der Triumph der Künste und Wissenschaften. Deckenentwurf, S. 344–345, Abb. 308

Johannes Evangelist Holzer (1709–1740), Würzburg, um 1737

Öl auf Papier, montiert auf Leinwand, H. 88,8 cm, Br. 51,7 cm

Gm 1331, erworben 1934

Lit.: Lamb 1955, S. 387–388. – Mick 1959, S. 40–42. – Mick 1984, S. 81, 103. – Möseneder 1988, S. 164–169. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 45–46.

**Kat. 852** Hiob auf dem Misthaufen:

Entwurf und Ausführung für den Akademiewettbewerb 1752, S. 343–344, Abb. 306, 307



Abb. 633, Kat. 850

Johann Wenzel Bergl (1718–1789),  
Wien, 1752  
Öl auf Leinwand, Gm 1207: H. 46,2 cm,  
Br. 35,8 cm; Gm 1312: H. 93, Br. 72,3 cm  
Gm 1207 (Entwurf), Gm 1312 (Ausfüh-  
rung), erworben 1929 im Wiener Kunst-  
handel (Galerie Dr. Fröhlich) und 1933  
im Berliner Kunsthandel (E. Kahlert)  
Lit.: Voss 1963, S. 346–348. – Otto: Bergl  
1964, S. 21, 170. – Haberditzl 1977, S. 113.  
– Matsche-von Wicht 1977, Nr. XI. – Ausst.  
Kat. Langenargen 1994, S. 68, 280–281.  
– Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk  
2004, S. 187. – Haberditzl 2006, S. 67.

**Kat. 853** Der hl. Joseph von Calasanz,  
Gründer der Piaristen und Patron der  
Volksschulen  
Franz Anton Maulbertsch (1724–1796),  
Wien, 1757  
Öl auf Leinwand, H. 57,4 cm, Br. 41,8 cm  
Gm 1188, erworben 1929 im Wiener  
Kunsthandel  
Lit.: Goldschmidt 1933, S. 69. – Garas 1960,  
S. 34 u. Nr. 86, S. 204. – Strieder 1965, Nr.  
18, S. 18. – Haberditzl 1977, S. 158–160.  
– Ausst. Kat. Salzburg 1985, Nr. 21,  
S. 58. – Ausst. Kat. Langenargen 1994,  
S. 148–149, 154. – Lemmens 1996, S. 84.  
– Haberditzl 2006, S. 104.

**Kat. 854** Allegorie auf das Haus Habsburg  
Franz Anton Maulbertsch (1724–1796),  
Wien, um 1774/80  
Öl auf Leinwand, H. 72,5 cm, Br. 46 cm  
Gm 1342, erworben 1935 aus polnischem  
Privatbesitz  
Lit.: Garas 1971, S. 21. – Garas 1974, S. 89,  
244, Abb. 62. – Haberditzl 1977, S. 415–416.  
– Ausst. Kat. Langenargen 1994, S. 170–171.  
– Lemmens 1996, S. 94. – Haberditzl  
2006, S. 314.

**Kat. 855** Der Guckkastenmann, S. 346,  
Abb. 310  
Franz Anton Maulbertsch (1724–1796),  
Wien, um 1785  
Öl auf Leinwand, H. 39,5 cm, Br. 42,7 cm  
Gm 1164, erworben 1928 im Wiener  
Kunsthandel  
Lit.: Garas 1960, S. 139–140 u. Nr. 327,  
S. 226. – Haberditzl 1977, S. 425. – Ausst.  
Kat. Langenargen 1994, S. 128, 256. –  
Ausst. Kat. Langenargen 1996, S. 268,  
Abb. S. 267. – Lemmens 1996, S. 101–102,  
151–154. – Ausst. Kat. Schweinfurt 2003,

S. 148–151. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meis-  
terwerk 2004, S. 189–192. – Haberditzl  
2006, S. 319–320.

**Kat. 856** Gesamt- und Detailentwurf  
für ein allegorisches Deckengemälde,  
S. 347, Abb. 311, 312  
Franz Anton Maulbertsch (1724–1796)  
zugeschrieben, Wien, um 1752/55  
Öl auf Leinwand, Gm 1219: H. 36 cm,  
Br. 45,2 cm; Gm 1220: H. 27,5 cm,  
Br. 31,8 cm  
Gm 1219 (Gesamtentwurf), Gm 1220  
(Detail), erworben 1930 von Simon Meller,  
München  
Lit.: Lutze: Katalog 1934, S. 46. – Garas  
1960, S. 32–33 u. Nr. 60–61, S. 220. –  
Garas 1974, S. 16.

**Kat. 857** Verehrung des Gnadenbildes  
von Mariazell. Altarbildentwurf  
Franz Anton Maulbertsch (1724–1796)  
oder Werkstatt, Wien, um 1754  
Öl auf Leinwand, H. 41,9 cm, Br. 27,5 cm  
Gm 1675, erworben 1968 im Wiener  
Kunsthandel (Dorotheum)  
Lit.: Anzeiger GNM 1969, S. 214. – Ausst.  
Kat. Langenargen 1994, S. 149, 246. –  
Ausst. Kat. Langenargen 1996, S. 438–439.  
– Lemmens 1996, S. 84. – Haberditzl 2006,  
S. 208–210.

**Kat. 858** Verherrlichung des Jesuskindes  
mit Heiligen  
Wohl Maulbertsch-Werkstatt, Wien,  
um 1762  
Öl auf Papier, auf Holz aufgezogen,  
H. 46,5 cm, Br. 34,4 cm  
Gm 1173, erworben 1928 im Wiener  
Kunsthandel  
Lit.: Benesch 1924, S. 116. – Lutze: Katalog  
1934, S. 44–45. – Garas 1960, S. 77 u.  
Nr. 140, S. 209. – Haberditzl 1977,  
S. 293–297. – Ausst. Kat. Langenargen  
1996, S. 310–311. – Haberditzl 2006,  
S. 211–218.

**Kat. 859** Christus und der Hauptmann  
von Kapernaum, Abb. 634  
Wohl Maulbertsch-Schüler, Wien, um 1765  
Öl auf Papier mit rückseitiger Bleistift-  
zeichnung, H. 35 cm, Br. 34,2 cm  
Gm 1089, erworben 1922 im Münchner  
Kunsthandel (L. von Buerkel)  
Lit.: Garas 1960, S. 76 u. Nr. 159, S. 210.  
– Strieder 1965, Nr. 172. – Ausst. Kat. Wien/



Abb. 634, Kat. 859

Halbturn/Heiligenkreuz-Gutenbrunn  
1974, Nr. 55, S. 94–95. – Ausst. Kat. Langen-  
argen 1996, S. 246–249. – Lemmens 1996,  
S. 149–150. – Dachs 1999, S. 621–622. –  
Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004,  
S. 219.



Abb. 635, Kat. 860

**Kat. 860** Der Opfertod des Marcus  
Curtius, Abb. 635  
Franz Anton Maulbertsch (1724–1796)  
zugeschrieben, Wien, 1765/66  
Öl auf Leinwand, H. 36,3 cm, Br. 43,4 cm  
Gm 1328, erworben 1934 von Carl Barfuss,  
Nürnberg  
Lit.: Lutze: Katalog 1934, S. 46. – Garas  
1960, S. 73 u. Nr. 199, S. 214. – Ausst. Kat.  
Salzburg 1985, Nr. 22, S. 60. – Ausst. Kat.  
Langenargen 1994, S. 154, 159. – Lemmens  
1996, S. 86, Abb. 23.





Abb. 637,  
Kat. 863

**Kat. 861** Die Salbung Sauls: Entwurf und Ausführung für den Akademiewettbewerb 1754, S. 344, Abb. 636 (Gm 1174) Felix Ivo Leicher (1727–1795 oder nach 1811), Wien, 1754  
Gm 1174: Öl auf Karton auf Eichenholz, H. 42,9 cm, Br. 34,6 cm; Gm 1183: Öl auf Leinwand, H. 94,7 cm, Br. 73,3 cm  
Gm 1174 (Entwurf), Gm 1183 (Ausführung), erworben 1928 bei Stanislaw Olexinski, Lemberg, und Hans Bamann, Düsseldorf  
Lit.: Lutze: Katalog 1934, S. 43–44. – Garas 1960, S. 31 u. Nr. 52–53, S. 201. – Garas 1963, S. 24. – Ausst. Kat. Wien/Halbturn/Heiligenkreuz-Gutenbrunn 1974, Nr. 16 (Gm 1174). – Haberditzl 1977, S. 260–261. – Ausst. Kat. Langenargen 1994, S. 284–285 (Gm 1183). – Haberditzl 2006, S. 187–188.



Abb. 636, Kat. 861

**Kat. 862** Abschied der Apostel Petrus und Paulus. Altarbildentwurf Josef Ignaz Mildorfer (1719–1775), Wien, um 1760  
Öl auf Leinwand, H. 54,8 cm, Br. 35,3 cm  
Gm 1294, erworben 1933 von Curt Glaser, Berlin  
Lit.: Unteres Belvedere Führer 1923, Nr. 140. – Lutze: Katalog 1934, S. 50. – Eccel 1963, S. 40, 45. – Payer 1968, S. X, 109–112.

**Kat. 863** Der Sturz des Phaeton. Deckenentwurf, Abb. 637  
Johann Michael Franz (1715–1793), Eichstätt, wohl um 1768  
Öl auf Leinwand, H. 30,2 cm, Br. 79 cm  
Gm 1301, erworben 1933 von Albin Pribram-Gladona, München  
Lit.: Bleicher 1930, S. 29. – Zimmermann 1934, S. 181, 183. – Lutze: Katalog 1934, S. 18. – Ausst. Kat. London 1954, Nr. 86. – Schörner 1977, S. 19–20. – Hamacher: Entwurf 1987, Teil 1, S. 126 u. Teil 2, Nr. 78, S. 56–57. – Bauer/Büttner/Rupprecht 2008, S. 189–195.

**Kat. 864** Göttersammlung auf Wolken Augsburg, um 1760/70  
Öl auf Papier, H. 33 cm, Br. 47 cm  
Gm 1311, erworben 1934  
Lit.: Unveröffentlicht.

**Kat. 865** David und Abigail, Abb. 638  
Thomas Christian Wink (1738–1797), München, um 1770  
Öl auf Kupfer, H. 48,5 cm, Br. 33,8 cm  
Gm 1150, erworben 1927 im Wiener Kunsthandel (Manassewitsch)  
Lit.: Lutze: Katalog 1934, S. 76. – Clementschitsch 1968, S. 110 u. Nr. B II. – Pigler

1974, Bd. 1, S. 148. – GNM Führer 2001, S. 154. – Ausst. Kat. Salzburg 1985, Nr. 50, S. 116.

**Kat. 866** Abraham und Melchisedek  
Thomas Christian Wink (1738–1797), München, um 1770  
Öl auf Kupfer, H. 48,5 cm, Br. 33,8 cm  
Gm 1151, erworben 1927 im Wiener Kunsthandel (Manassewitsch)  
Lit.: Lutze: Katalog 1934, S. 76. – Clementschitsch 1968, S. 110 u. Nr. B II. – Ausst. Kat. Salzburg 1985, Nr. 49, S. 114.

**Kat. 867** Aufnahme Mariens in den Himmel, Deckenentwurf  
Januarius Zick (1730–1797), Ober-  
schwaben, 1778/80



Abb. 638, Kat. 865



Öl auf Leinwand, H. 30,3 cm, Br. 36 cm  
Gm 1088, erworben 1922  
Lit.: Lutze: Katalog 1934, S. 77. – Ausst.  
Kat. London 1954, Nr. 91. – Ausst. Kat.  
München 1958, S. 110. – Ausst. Kat.  
Biberach 1975, Nr. 24. – Strasser 1994,  
Nr. G 190, S. 383.

**Kat. 868** Geburt Mariens. Deckenentwurf  
Januarius Zick (1730–1797), Ober-  
schwaben, 1782  
Öl auf Leinwand, H. 42,6 cm, Br. 40 cm  
Gm 1557, erworben 1953 im New Yorker  
Kunsthandel (Schaeffer Galleries)  
Lit.: Feulner 1920, S. 81. – Metzger 1981,  
Nr. 42. – Strasser 1994, Nr. 182, S. 382.

**Kat. 869** Christus treibt die Wechsler  
aus dem Tempel. Deckenentwurf  
Januarius Zick (1730–1797), Koblenz,  
1784  
Öl auf Leinwand, signiert und datiert,  
H. 25,4 cm, Br. 65,2 cm  
Gm 1310, erworben 1934 im Frankfurter  
Kunsthandel (A. Haas)

Lit.: Lutze: Katalog 1934, S. 77–78. –  
Ausst. Kat. Zürich 1955, Nr. 365. – Ausst.  
Kat. Biberach 1975, Nr. 25. – Strasser 1994,  
Nr. G 71, S. 363.

**Kat. 870** Grablegung Christi  
Leopold Mitterhofer (geb. 1761, nach-  
gewiesen bis 1838), Krems an der Donau,  
1782  
Öl auf Leinwand, signiert und datiert,  
H. 23,5 cm, Br. 28 cm  
Gm 1124, erworben 1927 im Wiener  
Kunsthandel (L. von Weitz)  
Lit.: Lutze: Katalog 1934, S. 51.

**Kat. 871** Aufnahme Mariens in den  
Himmel. Altarbildentwurf  
Martin Johann Schmidt, gen. Kremser  
Schmidt (1718–1801), Wien, um 1767  
Öl auf Leinwand, H. 63,8 cm, Br. 37,3 cm  
Gm 1231, erworben 1930 im Wiener  
Kunsthandel (F. Kieslinger)  
Lit.: Lutze: Katalog 1934, S. 63. – Dwor-  
schak 1955, S. 156. – Ausst. Kat. Salzburg  
1985, Nr. 33, S. 82. – Feuchtmüller 1989,  
Nr. 289, S. 410. – Ausst. Kat. Graz 2001,  
S. 46. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk  
2004, S. 220.

**Kat. 872** Kalvarienberg, S. 345, Abb. 309  
Martin Johann Schmidt, gen. Kremser



Abb. 639, Kat. 879

Schmidt (1718–1801), Stein an der Donau,  
1775  
Öl auf Leinwand, H. 94,4 cm, Br. 74,4 cm  
Gm 1302, erworben 1933 aus der Samm-  
lung Robert Graf, Graz  
Lit.: Lutze: Katalog 1934, S. 63–64. –  
Dworschak 1955, S. 263. – Feuchtmüller  
1989, Nr. 485, S. 90. – Ausst. Kat. Nürn-  
berg: Meisterwerk 2004, S. 187–189.

**Kat. 873** Die Marter der hl. Barbara  
Schule des Kremser Schmidt (1718–1801),  
Stein an der Donau, nach 1782  
Öl auf Leinwand, H. 47,5 cm, Br. 24 cm  
Gm 1125, erworben 1926 im Wiener  
Kunsthandel (Dorotheum)  
Lit.: Lutze: Katalog 1934, S. 64. – Dwor-  
schak 1955, S. 162, 278. – Zykan 1966,  
S. 53. – Krsek 1966, S. 55. – Ausst. Kat.  
Krems 1971, Nr. 228, S. 249–250.

**Kat. 874** Putto. Modell für die Bronzefi-  
gur des Nürnberger Rathausbrunnens  
Hans Peisser (um 1505–nach 1571),  
Nürnberg, 1555  
Lindenholz, H. 36 cm, Br. 16,4 cm, T. 18 cm  
Pl.O. 565, erworben 1872  
Lit.: Weihrauch 1967, S. 292 u. Abb. 388. –  
Pechstein 1973, S. 84–89. – Pechstein:  
Hans Peisser 1990, S. 116–119. – Smith

1994, S. 222. – Ausst. Kat. Nürnberg:  
Meisterwerk 2004, S. 219.

**Kat. 875** Hl. Hieronymus  
Nachfolger des Giovanni Lorenzo Bernini  
(1598–1680), Siena, um 1700  
Gelbbrauner Ton, gebrannt, H. 49 cm,  
Br. 22 cm, T. 16 cm  
Pl.O. 2436, erworben 1929  
Lit.: Erwerbungen GNM 1929, S. 109,  
Taf. 103. – Ausst. Kat. Siena 2000, Nr. 264,  
S. 422. – Kammel: Sammeln 2001,  
S. 17–18. – Ausst. Kat. Nürnberg:  
Meisterwerk 2004, S. 203–204. – Maué:  
Bildwerke 2005, Nr. 228, S. 299–302.

**Kat. 876** Kreuzigung Christi. Modell für  
die Sandsteingruppe auf der Oberen  
Brücke in Bamberg, S. 339–340, Abb. 302  
Johann Leonhard Gollwitzer  
(1682–1746), Bamberg, um 1715  
Lindenholz, Föhrenholz, H. 116 cm,  
Br. 110 cm, T. 36 cm; Maria: H. 38,3 cm;  
Johannes: H. 36,5 cm  
Pl.O. 2182, erworben 1911  
Lit.: Brinckmann 1923–1925, Bd. 4,  
S. 24–25. – Barthel 1933, S. 55. – Ausst.  
Kat. Bamberg 1991, Nr. 3.662, S. 63. –  
Maué 1997, S. 128–131. – Ausst. Kat.  
Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 219.

**Kat. 877** Prophet Daniel. Modell für die Figur am Hochaltar der Stiftskirche Melk, S. 337, Abb. 300

Lorenzo Mattielli (1687–1748), Wien, um 1730

Terrakotta, farbig gefasst und vergoldet, H. 39,5 cm, Br. 22 cm, T. 15,2 cm

Pl.O. 2491, erworben 1931

Lit.: Schütz 2002, S. 47, 67. – Schemper-Sparholz 2002, S. 51. – Pancheri 2002, S. 427–428. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 183–184. – Maué: Bildwerke 2005, Nr. 206, S. 237–242.

**Kat. 878** Putto, S. 338, Abb. 301

Michael Klahr (1693–1742), Breslau, 1730  
Grauer Ton, gebrannt, H. 12,5 cm,

Br. 6,5 cm, T. 5,5 cm

Pl.O. 2444, erworben 1929

Lit.: Erwerbungen GNM 1929, S. 131, Taf. 125. – Braun 1931. – Nowak 1992, S. 130–131. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 219.

**Kat. 879** Modell zum Königl-Monument im Innsbrucker Dom, S. 340, Abb. 639

Werkstatt der Benedetti (tätig i. Hälfte 18. Jh.), Castione bei Mori im Etschtal, um 1732, Sockel um 1750 ergänzt  
Lindenholz, monochrom gefasst, H. 17 cm, Br. 18,6 cm, T. 4,9 cm

Pl.O. 2551, erworben 1933

Lit.: Jahresbericht GNM 1933, Bd. 80, S. 4. – Maué: Bildwerke 2005, Nr. 222, S. 281–286. – Maué 2007, S. 361–368.

**Kat. 880** Hl. Maria Aegyptiaca. Modell für eine Figur der Kapelle von Schloss Falkenlust bei Brühl, S. 317, 340, Abb. 282

Johann Franz van Helmont (gest. 1756), Köln, 1737

Weißer Ton, gebrannt, rückseitig gehöhlt, geringste Reste einer farbigen Fassung,

H. 53 cm, Br. 42,5 cm, T. 32,5 cm

Pl.O. 2408, erworben 1927

Lit.: Erwerbungen GNM 1929, S. 118–119, Taf. 112–113. – Scheffler 1933, S. 217. – Maué 1986, S. 87–97. – Maué: Skulpturen 1999, S. 80–81. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 184–185.

**Kat. 881** Immaculata, S. 131, Abb. 99

Genua, Mitte 18. Jh.

Weißer Ton, gebrannt, H. 48 cm, Br. 25 cm, T. 17 cm

Pl.O. 2499, erworben 1931

Lit.: Falke 1932, S. 398. – Müsseler 1937, Taf. 47. – Maué: Bildwerke 2005, Nr. 224, S. 289–291.

**Kat. 882** Hl. Benedikt

Johann Joseph Christian (1706–1777), Riedlingen, um 1750

Birnbaumholz, H. 28,5 cm, Br. 18,7 cm, T. 8,3 cm

Pl.O. 2554, erworben 1933

Lit.: Jahresbericht GNM 1933, Bd. 80, S. 4.

**Kat. 883** Büste des hl. Hieronymus, S. 338, Abb. 640

Johann Joseph Christian (1706–1777), Riedlingen, um 1760/70



Abb. 640, Kat. 883

Lindenholz, farbig gefasst, H. 12 cm, Br. 10 cm, T. 7 cm

Pl.O. 2852, erworben 1947

Lit.: Jahresbericht GNM 1948, Bd. 93, S. 38.

**Kat. 884** Hl. Josef mit dem Jesuskind.

Bozzetto für eine Prozessionsfigur aus der Karmeliterkirche Bad Neustadt/Saale, S. 133, Abb. 101

Johann Joseph Kessler (1711–1759), Königshofen, 1755

Lindenholz, H. 26,1 cm, Br. 12,4 cm, T. 10,3 cm

Pl.O. 2983, erworben 1963

Lit.: Anzeiger GNM 1964, S. 166. – Trenchel 1982, S. 3. – Götz-Mohr 1989, S. 34. – Trenchel 1991, S. 23, 100. – Maué 1997, Nr. 78, S. 199–201.

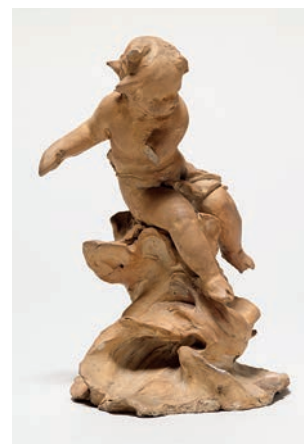


Abb. 641, Kat. 885

**Kat. 885** Sitzender Putto, S. 338, Abb. 641  
Johann Peter Wagner (1730–1809), Würzburg, um 1760

Ton, gebrannt, H. 15,6 cm, Br. 11 cm, T. 11,5 cm

Pl.O. 2504, erworben 1932 aus der Sammlung J. Böhler, München

Lit.: Jahresbericht GNM 1932, Bd. 79, S. 5. – Lutze 1935, S. 83. – Maué 1997, Nr. 74, S. 189–191. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 189–191.



Abb. 642, Kat. 886

**Kat. 886** Hl. Petrus. Modell einer Altarfigur der Klosterkirche Neustift bei Freising, S. 340, Abb. 642

Ignaz Günther (1725–1775), München, 1765

Roter Ton, gebrannt, H. 34 cm, Br. 17 cm, T. 13 cm

Pl.O. 2496, erworben 1931



Abb. 643, Kat. 891

Lit.: Volk 1993, S. 172. – Kammel: Sammeln 2001, S. 14. – GNM Führer 2001, S. 150. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 219. – Maué: Bildwerke 2005, Nr. 115, S. 44–46.

**Kat. 887** Hl. Johannes von Nepomuk, S. 133–134, Abb. 104  
Ignaz Günther (1725–1775), München, um 1768  
Lindenholz, H. 27,5 cm, Br. 11,1 cm, T. 8,8 cm  
Pl.O. 2484, erworben 1931 aus der Sammlung Gabriel von Seidl, München  
Lit.: Woeckel 1984, S. 85–87. – Ausst. Kat. München 1985, S. 77. – Ausst. Kat.

München/Prag 1993, S. 114. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 219. – Maué: Bildwerke 2005, Nr. 121, S. 59–61.

**Kat. 888** Minerva. Modell für eine Marmorstatue im Garten des Schlosses Nymphenburg, S. 340, Abb. 303  
Roman Anton Boos (1733–1810), München, 1776/78  
Roter Ton, gebrannt, H. 44 cm, Br. 16,5 cm, T. 17 cm  
Pl.O. 2502, erworben 1932  
Lit.: Schedler: Boos 1985, S. 106. – Schedler: Statuenzyklen 1985, S. 168, Anm. 17. – Volk 1998, S. 361–362. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 219. – Maué: Bildwerke 2005, Nr. 133, S. 83–86.

**Kat. 889** Maria Immaculata  
Roman Anton Boos (1733–1810), München, um 1780/90  
Roter Ton, gebrannt, H. 53 cm, Br. 16 cm, T. 14 cm  
Pl.O. 2721, erworben 1934  
Lit.: Schönberger 1963, S. 18. – GNM Führer 1977, Nr. 322, S. 126. – GNM Führer 2001, S. 151. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 219. – Maué: Bildwerke 2005, Nr. 135, S. 88–89.

**Kat. 890** Die Erlösung Adams, S. 342–343, 383, Abb. 305  
Johann Adam Günther (1760–nach 1832), Bruchsal, um 1800  
Rotbrauner Ton, gebrannt, H. 51,2 cm, Br. 54 cm, T. 27,5 cm  
Pl.O. 3299, erworben 1998  
Lit.: Kammel: Sammeln 2001, S. 14. – Kammel: Spurensuche 2004, S. 125, 130–142. – Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 206–207.

**Kat. 891** Modell der Kanzel der Nürnberger St. Egidienkirche, S. 340–341, Abb. 643  
Nürnberg, vor 1718  
Lindenholz und Kiefernholz, monochromiert, H. 94 cm, Br. 77,5 cm, T. 41 cm  
A 1564, erworben 1911 von der Freiherrlich Holzschuher'schen Familie, Nürnberg  
Lit.: Pilz 1972, S. 136–137. – Großmann 2006, S. 135–138.

**Kat. 892** Modell eines Beichtstuhls, S. 341–342, Abb. 304  
Westdeutsch, letztes Drittel 18. Jh.  
Nussbaum, H. 46 cm, Br. 71,5 cm, T. 21 cm  
HG 10922, erworben 1959  
Lit.: Unveröffentlicht.



---

---

## Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

- Achermann 1981** Hans-Jakob Achermann: Translationen heiliger Leiber als barockes Phänomen. In: Jahrbuch für Volkskunde, N.F., Bd. 4, 1981, S. 101–111.
- Achilles-Syndram 1994** Katrin Achilles-Syndram: Die Kunstsammlung des Paulus Praun. Die Inventare von 1616 und 1719 (Quellen zur Geschichte und Kultur der Stadt Nürnberg, Bd. 25). Nürnberg 1994.
- Achleitner 1991** Helga Achleitner: Johann Peter der Ältere Schwanthaler (1720–1795). Der bayerisch-österreichische Rokokobildhauer. Eine Stilanalyse. Ried im Innkreis 1991.
- Ackerknecht/Vallois 1956** Erwin Heinz Ackerknecht, Henri V. Vallois (Hrsg.): Franz Joseph Gall, Inventor of Phrenology, and his Collection (Wisconsin Studies in Medical History, Bd. 1). Madison/Wisconsin 1956.
- Adams 2001** Yvonne Adams: Meissen Figures 1730–1775. The Kaendler Years. Atglen/PA 2001.
- Aign 1961** Theodor Aign: Die Ketzler. Ein Nürnberger Handelsherren- und Jerusalemepilgergeschlecht (Freie Schriftenfolge der Gesellschaft für Familienforschung in Franken, Bd. 12). Neustadt/Aisch 1961.
- AKL** Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 1–. Leipzig u. a. 1983–
- Allemagne 1891** Henry-René d'Allemagne: Histoire du luminaire depuis l'époque romaine jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Paris 1891.
- Amburger 1931** Hannah S. M. Amburger: Die Familiengeschichte der Koeler. Ein Beitrag zur Autobiographie im 16. Jahrhundert. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, Bd. 30, 1931, S. 161–288.
- Amornpichetkul 1984** Chittima Amornpichetkul: Seventeenth-Century Italian Drawing Books: Their Origin and Development. In: Ausst. Kat. Providence 1984, S. 108–118.
- Andersson 1981** Christiane D. Andersson: Religiöse Bilder Cranachs im Dienste der Reformation. In: Lewis W. Spitz (Hrsg.): Humanismus und Reformation als kulturelle Kräfte in der deutschen Geschichte. Ein Tagungsbericht (Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin, Bd. 51). Berlin u. a. 1981, S. 43–79.
- Andrews 1973** Keith Andrews: A Pseudo-Elsheimer Group. Adrian van Stalbeem as Figure Painter. In: The Burlington Magazine, Bd. 115, 1973, S. 301–306.
- Andrews 2006** Keith Andrews: Adam Elsheimer. Werkverzeichnis der Gemälde, Zeichnungen und Radierungen. München 2006.
- Angeletti 1980** Charlotte Angeletti: Geformtes Wachs. Kerzen, Votive, Wachsfiguren. München 1980.
- Angenendt 1994** Arnold Angenendt: Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart. München 1994.
- Angerer 1986** Martin Angerer: Ein Münchner Prunkziborium. In: Monatsanzeiger GNM, Nr. 62, 1986, S. 495–498.
- Angerer 1995** Martin Angerer (Hrsg.): Regensburg im Mittelalter. Katalog der Abteilung Mittelalter im Museum der Stadt Regensburg. Regensburg 1995.
- Anshelm 1886** Valerius Anshelm: Die Berner Chronik, Bd. 2. Hrsg. v. Historischen Verein des Kantons Bern. Bern 1886.
- Anzeiger GNM** Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (1853–1883 Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit). Nürnberg 1853–
- Anzelewsky 1991** Fedja Anzelewsky: Albrecht Dürer. Das malerische Werk, 2 Bde. 2., neu bearb. Aufl. Berlin 1991.
- Appel 1983** Heinrich Appel: Plastik und Malerei im Rheinland. Düren 1983.
- Arasse/Tönnemann 1997** Daniel Arasse, Andreas Tönnemann: Der europäische Manierismus 1520–1610. München 1997.
- Arnold 1991** Paul Maximilian Arnold: Der unbekannte Leinberger. Unbekannte und verkaufte Werke des Landshuter Bildhauers. Landshut 1991.
- Asche 1970** Siegfried Asche: Die Dresdner Bildhauer des frühen achtzehnten Jahrhunderts als Meister des Böttgersteinguts und des Böttgerporzellans. In: Keramos. Zeitschrift der Gesellschaft der Keramikfreunde e. V. 1970, Heft 49, S. 67–92.
- Asche 1978** Siegfried Asche: Balthasar Permoser. Leben und Werk. Berlin 1978.
- Aschenbrenner/Schweighofer 1965** Wanda Aschenbrenner, Gregor Schweighofer: Paul Troger. Leben und Werk. Salzburg 1965.
- Aukt. Kat. Angoulême 1987** Château de la Mercerie. Exceptionnelle vente judiciaire aux enchères publiques. Versteigerungskatalog, Angoulême 1987.
- Aukt. Kat. Hahn 1939** Aukt. Kat. Heinrich Hahn, Frankfurt a. M., Bd. 58, 1939.
- Aukt. Kat. Heberle 1887** Die Freiherrlich von Zwierleinschen Sammlungen von gebrannten Glasfenstern, Kunstsachen und Gemälden zu Geisenheim. Verstei-

gerungskatalog J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), Geisenheim 1887. Köln 1887.

**Aukt. Kat. Heberle 1891** Katalog der reichhaltigen Kunst-Sammlung der Herren C. und P. N. Vincent in Konstanz am Bodensee. Versteigerungskatalog J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) aus Köln. Köln 1891.

**Aukt. Kat. Heberle 1909** Katalog der Sammlungen von Antiquitäten und Kunstgegenständen des Herrn Dr. H. Angst in Zürich u.s.w. Versteigerungskatalog J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln 1909.

**Aukt. Kat. Hefner-Alteneck 1904** Kunstsammlungen des verewigten Herrn Jakob von Hefner-Alteneck. Versteigerungskatalog, München 1904.

**Aukt. Kat. Helbing 1908** Sammlung Professor G. A. Leinhaas, München. Skulpturen in Holz und Stein, Altarschreine, Arbeiten in Stein und Marmor etc., hauptsächlich der Gotik und Frührenaissance. Versteigerungskatalog Galerie Helbing, München, 26. Mai 1908. München 1908.

**Aukt. Kat. Lempertz 1948** Lempertz'sche Kunstversteigerung, Versteigerungskatalog, Nr. 422, Köln 1948.

**Aukt. Kat. Sotheby's 1978** Catalogue of Important German Glass. Sold by Order of the Trustees of the Late Mrs. Magdalene Sharpe Eskine. Versteigerungskatalog Sotheby's, London 26. 6. 1978.

**Aukt. Kat. Sotheby's 1998** European Sculpture and Works of Art. Versteigerungskatalog Sotheby's, London 1998.

**Aukt. Kat. Stuker 1969** Auktionskatalog Galerie Jürg Stuker, Bern. Auktionen 92–94, Bern II. – 25. II. 1969.

**Aurenhammer 1959** Hans Aurenhammer: Johann Christian Brand und die Entdeckung der Wiener Landschaft. In: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Bd. 3, 1959, S. 12–23.

**Aurenhammer: Schloss Rosegg 1960** Hans Aurenhammer: Johann Christian Brands Ansicht von Schloss Rosegg im Drautal. In: Carinthia, Bd. 150, 1960, S. 835–840.

**Aurenhammer: Wiener Landschaft 1960** Hans Aurenhammer: Johann Christian Brand und die Entdeckung

der Wiener Landschaft. In: Alte und moderne Kunst, Bd. 5, 1960, S. 10–15.

**Aurenhammer 1965** Hans Aurenhammer: Martino Altomonte. Mit einem Beitrag »Martino Altomonte als Zeichner und Graphiker« von Gertrude Aurenhammer. Wien, München 1965.

**Aurnhammer/Martin/Seidel 2004** Achim Aurnhammer, Dieter Martin, Robert Seidel (Hrsg.): Gefühlskultur in der bürgerlichen Aufklärung. Ergebnisse eines Kolloquiums, Halberstadt, 29. September–02. Oktober 2002. Tübingen 2004.

**Ausst. Kat. Aachen 1958** Unsere Liebe Frau. Ausst. Kat. Historisches Rathaus, Aachen. Bearb. v. Ernst Günther Grimme. Düsseldorf 1958.

**Ausst. Kat. Aachen 2001** Johann Kupezky (1666–1740). Ein Meister des Barockporträts. Ausst. Kat. Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen. Bearb. v. Eduard A. Safarik. Rom 2001.

**Ausst. Kat. Amberg 1984** Eger. Eine ehemals freie Reichsstadt. Geschichte, Kunstgeschichte, Volkskunst aus dem Egerland. Eine Auswahl aus den Beständen des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Ausst. Kat. Egerer Landtag e. V. Amberg. Amberg 1984.

**Ausst. Kat. Amsterdam 1976** Tot lering en vermaak. Betekenis uit de Hollandse genrevorstellungen uit de zeventiende eeuw. Ausst. Kat. Rijksmuseum, Amsterdam. Amsterdam 1976.

**Ausst. Kat. Amsterdam/Washington 1981** Dutch Figure Drawings from the Seventeenth Century. Ausst. Kat. Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam; National Gallery of Art, Washington. Bearb. v. Peter Schatborn. Den Haag 1981.

**Ausst. Kat. Amsterdam/Frankfurt 1985** Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts. Ausst. Kat. Rijksmuseum, Amsterdam; Städelsches Museum, Frankfurt a. M. Bearb. v. Jan Piet Filedt Kok u. a. Amsterdam, Frankfurt a. M. 1985.

**Ausst. Kat. Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987** Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting. Ausst. Kat. Rijksmuseum, Amsterdam; Museum of Fine Arts, Boston; Philadelphia Museum of Art, Philadelphia. Hrsg. v. Peter Sutton. Boston u. a. 1987.

**Ausst. Kat. Amsterdam/Cleveland 1999** Still-Life Paintings from the Netherlands 1550–1720. Ausst. Kat. Rijksmuseum, Amsterdam; Cleveland Museum of Art, Cleveland. Hrsg. v. Alan Chong u. Wouter Kloek. Zwolle 1999.

**Ausst. Kat. Amsterdam 2006** Rembrandt & Caravaggio. Ausst. Kat. Van Gogh Museum, Amsterdam. Bearb. v. Duncan Bull u. Taco Dibbits. Zwolle 2006.

**Ausst. Kat. Antwerpen 1987** Beeld van de andere, verhoog over het zelf. Over wilden en narren, boeren en bedelaars. Ausst. Kat. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen. Bearb. v. Paul Vandenbroeck. Antwerpen 1987.

**Ausst. Kat. Antwerpen/Brüssel 2000** Terracotta's uit de 17de en 18de eeuw. De verzameling Van Herck. Ausst. Kat. Stedelijk Prentenkabinet, Antwerpen; Koning Boudewijnstichting, Brüssel. Hrsg. v. Claire Baisier. Antwerpen 2000.

**Ausst. Kat. Antwerpen 2002** De Wereld is een Tuin. Hans Vredeman de Vries en de Tuinkunst van de Renaissance. Ausst. Kat. Rubenshuis, Antwerpen. Bearb. v. Peter Fuhling. Gent 2002.

**Ausst. Kat. Athen/Dordrecht 2000** Greek Gods and Heroes in the Age of Rubens and Rembrandt. Ausst. Kat. The National Gallery, Alexandros Soutzos Museum and The Netherlands Institute, Athen; Dordrechts Museum, Dordrecht. Hrsg. v. Peter Schoon u. Sander Paarlberg. Athen 2000.

**Ausst. Kat. Augsburg 1955** Augsburgische Renaissance. Ausst. Kat. Schaezler-Palais, Augsburg. Bearb. v. Norbert Lieb u. a. Augsburg 1955.

**Ausst. Kat. Augsburg 1968** Augsburgische Barock. Ausst. Kat. Rathaus und Holbeinhaus, Augsburg. Hrsg. v. Christina Thon. Augsburg 1968.

**Ausst. Kat. Augsburg 1988** Matthäus Günther, 1705–1788. Festliches Rokoko für Kirchen, Klöster, Residenzen. Ausst. Kat. Zeughaus, Augsburg. Bearb. v. Tilman Falk u. Norbert Jocher. München 1988.

**Ausst. Kat. Augsburg 1990** Johann Evangelist Holzer (1709–1740) zum 250. Todesjahr. Fresken in Augsburg. Holzer in Münsterschwarzach. Ausst. Kat. Städtische Kunstsammlungen, Augsburg. Hrsg. v. Gode Krämer. Augsburg 1990.

- Ausst. Kat. Augsburg 1992** Hans Baldung Grien. Buchholzschnitte aus Augsburger Beständen. Eine Ausstellung des Instituts für Europäische Kulturgeschichte der Universität Augsburg und der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg in Verbindung mit der Universitätsbibliothek und den Städtischen Kunstsammlungen. Ausst. Kat. Maximilian-Museum, Augsburg. Hrsg. v. Jochen Brüning u. Helmut Gier. Bearb. v. Sergiusz Michalski. Augsburg 1992.
- Ausst. Kat. Augsburg 2000** Bavaria, Germania, Europa. Geschichte auf Bayerisch. Ausst. Kat. zur Landesausstellung des Hauses der Bayerischen Geschichte, Augsburg, in Zusammenarbeit mit den Museen der Stadt Regensburg. Hrsg. v. Michael Henker u. a. Augsburg 2000.
- Ausst. Kat. Augsburg/München 2000** Rom in Augsburg. Die Basilikabilder aus dem Katharinenkloster. Ausst. Kat. Staatsgalerie, Augsburg; Bayerische Staatsgemäldesammlung, Alte Pinakothek, München. Bearb. v. Martin Schawe. München 2000.
- Ausst. Kat. Austin 1983** Nuremberg. A Renaissance City, 1500–1618. Ausst. Kat. Archer M. Huntington Art Gallery, Austin. Bearb. v. Jeffrey Chipps Smith. Austin/Texas 1983.
- Ausst. Kat. Bad Homburg 1983** Luther im Porträt. Druckgrafik 1550–1900. Ausst. Kat. Bad Homburg u. a. Hrsg. v. Gerhard Seib. Marburg/Lahn 1983.
- Ausst. Kat. Bad Waldsee 1998** Die Waldseer Bildhauer Zürn. Ausst. Kat. Kornhausmuseum, Bad Waldsee. Bearb. v. Claus Zoege von Manteuffel. Ulm 1998.
- Ausst. Kat. Bamberg 1990** Denkmalkunde in Bamberg. Eine Ausstellung des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege München/Seehof und des Historischen Museums Bamberg. Ausst. Kat. Historisches Museum, Bamberg. Hrsg. v. Tilmann Breuer u. Lothar Hennig. Bamberg 1990.
- Ausst. Kat. Basel 1974/1976** Lucas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, 2 Bde. Ausst. Kat. Kunstmuseum, Basel. Bearb. v. Dieter Koeplin u. Tilman Falk. Basel, Stuttgart 1974, 1976.
- Ausst. Kat. Basel 1986** Erasmus von Rotterdam. Vorkämpfer für Frieden und Toleranz. Ausst. Kat. Historisches Museum, Basel. Basel 1986.
- Ausst. Kat. Basel 1991** Sammeln in der Renaissance. Das Amerbach-Kabinett, 5 Bde. Ausst. Kat. Kunstmuseum, Basel. Basel 1991.
- Ausst. Kat. Benediktbeuern 1991** Glanz und Ende der alten Klöster. Säkularisation im bayerischen Oberland 1803. Ausst. Kat. Kloster Benediktbeuern. Hrsg. v. Josef Kirmeier u. Manfred Tremel. München 1991.
- Ausst. Kat. Benrath 2008** Wunder und Wissenschaft. Salomon de Caus und die Automatenkunst in Gärten um 1600. Ausst. Kat. Museum für Europäische Gartenkunst der Stiftung Schloss und Park Benrath. Bearb. v. Gabriele Uerscheln u. a. Düsseldorf 2008.
- Ausst. Kat. Berlin 1957** Antoine Pesne. Gedächtnisausstellung zum 200. Todestag. Ausst. Kat. Schloss Charlottenburg, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Berlin. Berlin 1957.
- Ausst. Kat. Berlin: Barock in Deutschland 1966** Barock in Deutschland – Residenzen. Ausst. Kat. Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin. Bearb. v. Ekhart Berckenhagen. Berlin 1966.
- Ausst. Kat. Berlin: Deutsche Maler 1966** Deutsche Maler und Zeichner des 17. Jahrhunderts. Ausst. Kat. Orangerie des Schlosses Charlottenburg, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Berlin. Bearb. v. Ernst Brochhagen. Berlin 1966.
- Ausst. Kat. Berlin: Höfische Bildnisse 1966** Höfische Bildnisse des Spätbarock. Ausst. Kat. Schloss Charlottenburg, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Berlin. Bearb. v. Helmut Börsch-Supan. Berlin 1966.
- Ausst. Kat. Berlin 1967** Von der Freiheit eines Christenmenschen. Kunstwerke und Dokumente aus dem Jahrhundert der Reformation. Ausst. Kat. Schloss Charlottenburg, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Berlin. Bearb. v. Klaus Popitz u. a. Berlin 1967.
- Ausst. Kat. Berlin 1977** Der Mensch um 1500. Werke aus Kirchen und Kunstkammern. Ausst. Kat. Skulpturengalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin. Bearb. v. Hanna Gagel. Berlin 1977.
- Ausst. Kat. Berlin 1981** Preußen. Versuch einer Bilanz. Ausst. Kat. Martin-Gropius-Bau, Berlin. Bearb. v. Bernd Krüger. Berlin 1981.
- Ausst. Kat. Berlin 1982** Wiener Porzellan 1718–1864. Sonderausstellung aus dem Österreichischen Museum für Angewandte Kunst. Ausst. Kat. Kunstgewerbemuseum Schloß Köpenick, Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin. Bearb. v. Waltraud Neuwirth. Berlin 1982.
- Ausst. Kat. Berlin/Amsterdam/London 1991** Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Bd. 2: Gemälde. Ausst. Kat. Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin; Rijksmuseum, Amsterdam; The National Gallery, London. Hrsg. v. Christopher Brown u. a. München u. a. 1991.
- Ausst. Kat. Berlin 1995** Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock. Ausst. Kat. Skulpturensammlung, Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin. Hrsg. v. Volker Krahn. Berlin 1995.
- Ausst. Kat. Berlin: Commedia 2001** Commedia dell'arte. Fest der Komödianten. Keramische Kostbarkeiten aus den Museen der Welt. Ausst. Kat. Schloss Charlottenburg, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, und Bröhan-Museum, Berlin. Hrsg. v. Reinhard Jansen. Stuttgart 2001.
- Ausst. Kat. Berlin: Narren 2001** Narren: Porträts, Feste, Sinnbilder, Schwankbücher und Spielkarten aus dem 15. bis 17. Jahrhundert. Ausst. Kat. Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin. Hrsg. v. Lutz S. Malke. Leipzig 2001.
- Ausst. Kat. Berlin 2002** Die öffentliche Tafel. Tafelzeremoniell in Europa 1300–1900. Ausst. Kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin. Hrsg. v. Hans Ottomeyer u. Michaela Völkel. Wolfratshausen 2002.
- Ausst. Kat. Berlin: Dürer 2006** Dürers Mutter. Schönheit, Alter und Tod im Bild der Renaissance. Ausst. Kat. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin. Hrsg. v. Michael Roth. Berlin 2006.



- Ausst. Kat. Berlin: Reich 2006** Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962 bis 1806. Altes Reich und neue Staaten 1495–1806. 29. Ausstellung des Europarates, 2. Bde. Ausst. Kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin. Hrsg. v. Hans Ottomeyer u. a. Dresden 2006.
- Ausst. Kat. Berlin 2009** Tuchintarsien in Europa von 1500 bis heute. Ausst. Kat. Museum Europäischer Kulturen, Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin u. a. Regensburg 2009.
- Ausst. Kat. Bern 1991** Zeichen der Freiheit. Das Bild der Republik in der Kunst des 16. bis 20. Jahrhunderts. 21. Europa-ratausstellung. Ausst. Kat. Bernisches Historisches Museum und Kunstmuseum, Bern. Bern 1991.
- Ausst. Kat. Biberach 1975** Johannes Zick (1702–1762), Januarius Zick (1730–1797). Ausst. Kat. Braith-Mali-Museum, Biberach a. d. Riss. Bearb. v. Othmar Metzger. Biberach a. d. Riss 1975.
- Ausst. Kat. Bochum/Selm 1990** Meisterwerke bergbaulicher Kunst vom 13. bis zum 19. Jahrhundert. Ausst. Kat. Deutsches Bergbau-Museum, Bochum; Schloss Cappenberg, Selm. Hrsg. v. Rainer Slotta u. Christoph Bartels. Bochum 1990.
- Ausst. Kat. Bonn 2002** Geist und Galanterie. Kunst und Wissenschaft im 18. Jahrhundert aus dem Musée du Petit Palais. Ausst. Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn. Hrsg. v. Jutta Frings. Leipzig 2002.
- Ausst. Kat. Bordeaux 1959** La Découverte de la lumière des Primitifs aux Impressionnistes. Ausst. Kat. Musées de Bordeaux, Bordeaux. Hrsg. v. Gilberte Martin-Méry. Bordeaux 1959.
- Ausst. Kat. Braunschweig 1993** Bilder vom alten Menschen in der niederländischen und deutschen Kunst 1550–1750. Ausst. Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig. Bearb. v. Thomas Döring u. a. Hannover 1993.
- Ausst. Kat. Braunschweig/Prag 1998** Hofkunst der Spätrenaissance. Braunschweig-Wolfenbüttel und das kaiserliche Prag um 1600. Ausst. Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig; Nationalgalerie, Prag. Hrsg. v. Jochen Luckhardt. Braunschweig 1998.
- Ausst. Kat. Braunschweig 2000** Weltenharmonie. Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens. Ausst. Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig. Bearb. v. Alfred Walz. Braunschweig 2000.
- Ausst. Kat. Brixen 1998** Paul Troger und Brixen. Sonderausstellung zum 300. Geburtstag von Paul Troger (1698–1762). Ausst. Kat. Diözesanmuseum, Brixen. Hrsg. v. Leo Andergassen. Brixen 1998.
- Ausst. Kat. Brügge/Graz/Enschede 2008** Mit kühnen Pinselstrichen. Barocke Ölskizzen der Alten Galerie in Graz. Ausst. Kat. Groeningemuseum, Brügge; Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz; Rijksmuseum Twenthe, Enschede. Graz 2008.
- Ausst. Kat. Brühl 2000** Der Riß im Himmel. Clemens August und seine Epoche. Ausst. Kat. Schloss Augustusburg, Brühl u. a. Hrsg. v. Günther Zehnder u. Werner Schäfke. Köln 2000.
- Ausst. Kat. Brüssel/Rom 1995** Fiamminghi a Roma: 1508–1608. Artistes des Pays-Bas et de la principauté de Liège à Rome à la Renaissance. Ausst. Kat. Palais des Beaux-Arts, Brüssel; Palazzo delle Esposizioni, Rom. Bearb. v. Anne-Claire de Liedekerke. Brüssel 1995.
- Ausst. Kat. Carouge/Zürich 1994** Regards sur Amour et Psyché à l'âge néo-classique. Ausst. Kat. Musée de Carouge, Carouge; Kunsthaus, Zürich. Bearb. v. Peter Lang. Carouge, Zürich 1994.
- Ausst. Kat. Chemnitz 2005** Cranach. Gemälde aus Dresden. Mit einem Bestandskatalog der Gemälde in der Staatlichen Kunstsammlung Dresden. Ausst. Kat. Kunstsammlungen, Chemnitz. Hrsg. v. Harald Marx u. Ingrid Mössinger. Bearb. v. Karin Kolb. Köln 2005.
- Ausst. Kat. Coburg 1977** Bekenntnis und Kircheneinheit. 400 Jahre Konkordienformel. Ausst. Kat. des Landeskirchlichen Archivs, Schloss Ehrenburg, Coburg. Nürnberg 1977.
- Ausst. Kat. Darmstadt 1979** Das Bild in Glas. Von der europäischen Kabinett-scheibe zum New Glass. Ausst. Kat. Hessisches Landesmuseum, Darmstadt. Darmstadt 1979.
- Ausst. Kat. Darmstadt 1992** Faszination Edelstein. Aus den Schatzkammern der Welt. Mythos, Kunst, Wissenschaft. Ausst. Kat. Hessisches Landesmuseum, Darmstadt. Bern 1992.
- Ausst. Kat. Darmstadt 2003** Valentin Wagner. Ein Zeichner im Dreißigjährigen Krieg. Aufsätze und Werkkatalog. Ausst. Kat. Hessisches Landesmuseum, Darmstadt. Hrsg. v. Holger Thomas Gräf. Neustadt/Aisch 2003.
- Ausst. Kat. Denver/Newark 2001** Art and Home. Dutch Interiors in the Age of Rembrandt. Ausst. Kat. Denver Art Museum, Denver; The Newark Museum, Newark. Hrsg. v. Mariët Westermann. Zwolle 2001.
- Ausst. Kat. Dortmund 1951** Das Germanische Nationalmuseum zeigt: Deutsche Kultur von der Spätgotik bis zum Rokoko. Ausst. Kat. Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund. Nürnberg 1951.
- Ausst. Kat. Dresden 1975** Der Bauer und seine Befreiung. Kunst vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Ausst. Kat. Albertinum, Dresden. Bearb. v. Klaus-Peter Arnold u. a. Dresden 1975.
- Ausst. Kat. Dresden/Bonn 1995** Im Lichte des Halbmonds. Das Abendland und der türkische Orient. Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlungen, Dresden; Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn. Bearb. v. Claudia Schnitzer u. Holger Schuckelt. Leipzig 1995.
- Ausst. Kat. Dresden 2000** Eine gute Figur machen. Kostüm und Fest am Dresdner Hof. Ausst. Kat. Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen, Dresden. Hrsg. v. Claudia Schnitzer u. Petra Hölscher. Dresden 2000.
- Ausst. Kat. Düsseldorf 2000** Das fünfte Element – Geld oder Kunst. Ein fabelhaftes Lexikon zu einer verlorenen Enzyklopädie. Ausst. Kat. Kunstthalle Düsseldorf. Hrsg. v. Jürgen Harten. Köln 2000.
- Ausst. Kat. Edinburgh/London/Wien 1978** Giambologna 1529–1608. Ein Wendepunkt der europäischen Plastik. Ausst. Kat. Royal Scottish Museum, Edinburgh; Victoria and Albert Museum, London; Kunsthistorisches Museum, Wien. Hrsg. v. Charles Avery u. a. Wien 1978.
- Ausst. Kat. Eisenach 2007** Elisabeth von Thüringen. Eine europäische Heilige. Bd. 1: Katalog. 3. Thüringer Landesausstellung. Ausst. Kat. Wartburg, Eisenach. Hrsg. v. Dieter Blume. Petersberg 2007.

- Ausst. Kat. Erbach 1970** Deutsche Elfenbeinkunst des 17. und 18. Jahrhunderts aus deutschen Museen und Sammlungen im Erbacher Elfenbeinmuseum. Ausst. Kat. Elfenbeinmuseum der Stadt Erbach. Hrsg. v. Hans-Werner Hegemann. Erbach 1970.
- Ausst. Kat. Erbach 1976** Aus der Elfenbeinkunst der Welt. Ausstellung im Deutschen Elfenbeinmuseum Erbach anlässlich seines zehnjährigen Bestehens. Ausst. Kat. Deutsches Elfenbeinmuseum der Stadt Erbach. Hrsg. v. Hans-Werner Hegemann. Erbach 1976.
- Ausst. Kat. Erlangen 1990** Memento mori! Zur Kulturgeschichte des Todes in Franken. Ausst. Kat. Stadtmuseum, Erlangen. Hrsg. v. Birke Griefßhammer. Erlangen 1990.
- Ausst. Kat. Erlangen 2007** Ausgepackt. Die Sammlungen der Universität Erlangen-Nürnberg. Ausst. Kat. Stadtmuseum, Erlangen. Hrsg. v. Udo Andraschke u. Marion Maria Ruisinger. Erlangen 2007.
- Ausst. Kat. Essen 2002** Ebenbilder. Kopien von Körpern, Modelle des Menschen. Ausst. Kat. Ruhrlandmuseum, Essen. Hrsg. v. Jan Gerchow. Ostfildern-Ruit 2002.
- Ausst. Kat. Essen/Wien 2003** Die flämische Landschaft 1520–1700. Ausst. Kat. Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, Essen; Kunsthistorisches Museum, Wien. Bearb. v. Klaus Ertz u. a. Lingen 2003.
- Ausst. Kat. Frankenthal 1995** Kunst – Kommerz – Glaubenskampf. Frankenthal um 1600. Ausst. Kat. Erkenberth-Museum, Frankenthal. Hrsg. v. Edgar J. Hürkey. Worms 1995.
- Ausst. Kat. Frankenthal 2005** Die Kunst Porcelain zu machen. Frankenthaler Porzellan 1755–1800. Ausst. Kat. Erkenbert-Museum, Frankenthal. Hrsg. v. Edgar J. Hürkey u. a. Frankenthal 2005.
- Ausst. Kat. Frankfurt 1964** Kleinodien. Ausst. Kat. Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt a. M. Frankfurt a. M. 1964.
- Ausst. Kat. Frankfurt 1981** Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock. Ausst. Kat. Liebieghaus, Museum alter Plastik, Frankfurt a. M. Hrsg. v. Herbert Beck u. Peter C. Bol. Frankfurt a. M. 1981.
- Ausst. Kat. Frankfurt: Natur 1986** Natur und Antike in der Renaissance. Ausst. Kat. Liebieghaus, Museum alter Plastik, Frankfurt a. M. Hrsg. v. Herbert Beck. Frankfurt a. M. 1986.
- Ausst. Kat. Frankfurt: Wahl 1986** Wahl und Krönung in Frankfurt am Main. Kaiser Karl VII. 1742–1745, 2 Bde. Ausst. Kat. Historisches Museum, Frankfurt a. M. Hrsg. v. Rainer Koch u. Patricia Stahl. Frankfurt a. M. 1986.
- Ausst. Kat. Frankfurt 1993** Georg Flegel (1566–1638). Stilleben. Ausst. Kat. Historisches Museum, Frankfurt a. M. Hrsg. v. Kurt Wettengl. Stuttgart 1993.
- Ausst. Kat. Frankfurt 1996** Weltbild Wörlitz: Entwurf einer Kulturlandschaft. Eine Ausstellung der Staatlichen Schlösser und Gärten Wörlitz, Oranienbaum, Luisium. Ausst. Kat. Deutsches Architektur-Museum, Frankfurt a. M. Hrsg. v. Frank-Andreas Bechtoldt u. Thomas Weiss. Ostfildern-Ruit 1996.
- Ausst. Kat. Frankfurt 1999** Mehr Licht: Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung. Ausst. Kat. Städel Museum, Frankfurt a. M. Hrsg. v. Herbert Beck. Frankfurt a. M. 1999.
- Ausst. Kat. Frankfurt 2006** Die phantastischen Köpfe des Franz Xaver Messerschmidt. Ausst. Kat. Liebieghaus, Museum alter Plastik, Frankfurt a. M. Hrsg. v. Maraike Bückling. München 2006.
- Ausst. Kat. Frankfurt/Edinburgh/London 2006** Im Detail die Welt entdecken – Adam Elsheimer (1578–1610). Ausst. Kat. Städel Museum, Frankfurt a. M.; National Gallery of Scotland, Edinburgh; Dulwich Picture Gallery, London. Bearb. v. Rüdiger Klessmann u. a. Wolfratshausen 2006.
- Ausst. Kat. Frankfurt 2007** Hexenlust und Sündenfall. Die seltsamen Phantasien des Hans Baldung Grien. Ausst. Kat. Städel Museum, Frankfurt a. M. Bearb. v. Bodo Brinkmann. Petersberg 2007.
- Ausst. Kat. Frankfurt/London 2007** Cranach der Ältere. Ausst. Kat. Städel Museum, Frankfurt a. M.; Royal Academy of Arts, London. Hrsg. v. Bodo Brinkmann. Ostfildern-Ruit 2007.
- Ausst. Kat. Freiburg 2001** Hans Baldung Grien in Freiburg. Ausst. Kat. Augustinermuseum, Freiburg i. Br. Freiburg i. Br. 2001.
- Ausst. Kat. Fribourg 2001** Hans Fries. Ein Maler an der Zeitenwende. Ausst. Kat. Museum für Kunst und Geschichte, Fribourg. Hrsg. v. Verena Villiger u. Alfred A. Schmid. Zürich 2001.
- Ausst. Kat. Friedrichshafen 2002** Johann Heiß. Schwäbischer Meister barocker Pracht. Ausst. Kat. Zeppelin Museum, Friedrichshafen. Hrsg. v. Wolfgang Meighörner. Friedrichshafen 2002.
- Ausst. Kat. Gotha 1998** Jahreszeiten der Gefühle. Das Gothaer Liebespaar und die Minne im Spätmittelalter. Ausst. Kat. Schlossmuseum, Gotha. Hrsg. v. Allmuth Schuttwolf. Ostfildern-Ruit 1998.
- Ausst. Kat. Göttingen 2006** Göttinger Kostbarkeiten. Handschriften, Drucke und Einbände aus zehn Jahrhunderten. Ausst. Kat. Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Göttingen. Bearb. v. Silke Glitsch u. a. Göttingen 2006.
- Ausst. Kat. Göttingen 2001** Göttinger und Kremser Schmidt. Zum 200. Todesjahr des Malers Martin Johann Schmidt (1718–1801). Ausst. Kat. Graphisches Kabinett und Kunstsammlungen, Göttingen; Stiftsarchiv und Göttinger inkorporierte Pfarren, Göttingen. Bearb. v. Gregor M. Lechner u. Michael Grünwald. Melk 2001.
- Ausst. Kat. Graz 2001** Martin Johann Schmidt, genannt der Kremser Schmidt (1718–1801). Ausst. Kat. Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz. Bearb. v. Christine Rabensteiner u. Karin Leitner. Graz 2001.
- Ausst. Kat. Graz 2003** Der Turmbau zu Babel. Ursprung und Vielfalt von Sprache und Schrift. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien. Ausst. Kat. Schloss Eggenberg, Graz. Hrsg. v. Wilfried Seipel. Wien, Mailand 2003.
- Ausst. Kat. Graz 2007** Delikatesse der Malerei. Meisterwerke von Johann Georg Platzer. Ausst. Kat. Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz. Bearb. v. Ulrich Becker. Graz 2007.
- Ausst. Kat. Haarlem 1986** Portretten van echt en trouw: Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw. Ausst. Kat. Frans Hals Museum, Haarlem. Bearb. v. Eddy de Jongh. Zwolle 1986.
- Ausst. Kat. Haarlem/Zürich/Washington 2004** Pieter Claesz. Stilleben. Ausst. Kat. Frans Hals Museum, Haarlem; Kunsthau, Zürich; National Gallery of

- Art, Washington. Hrsg. v. Pieter Biesboer. Stuttgart 2004.
- Ausst. Kat. Halle 2002** Emporium. 500 Jahre Universität Halle-Wittenberg. Ausst. Kat. Universität Halle-Wittenberg, Halle (Saale). Hrsg. v. Gunnar Berg. Halle (Saale) 2002.
- Ausst. Kat. Halle 2008** Fundsache Luther. Archäologen auf den Spuren des Reformators. Ausst. Kat. Landesmuseum für Vorgeschichte, Halle (Saale). Hrsg. v. Harald Meller. Darmstadt 2008.
- Ausst. Kat. Hamburg 1977** Barockplastik in Norddeutschland. Ausst. Kat. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg. Hrsg. v. Jörg Rasmussen. Mainz 1977.
- Ausst. Kat. Hamburg: Köpfe 1983** Köpfe der Lutherzeit. Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg. Hrsg. v. Werner Hofmann. München 1983.
- Ausst. Kat. Hamburg: Luther 1983** Luther und die Folgen für die Kunst. Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg. Hrsg. v. Werner Hofmann. München 1983.
- Ausst. Kat. Hamburg: Porzellan 1983** Berliner Porzellan des 18. Jahrhunderts aus eigenen Beständen. Ausst. Kat. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg. Bearb. v. Johanna Lessmann u. a. Hamburg 1983.
- Ausst. Kat. Hamburg 1989** Die Hanse. Lebenswirklichkeit und Mythos, 2. Bde. Ausst. Kat. Museum für Hamburgische Geschichte, Hamburg. Hrsg. v. Jürgen Bracker. Hamburg 1989.
- Ausst. Kat. Hamburg 2001** Kunst für das Gewerbe. Graphische Vorlagen für Kunsthandwerker, Deutschland, 18. Jahrhundert. Ausst. Kat. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg. Hrsg. v. Michaela Völkel. Hamburg 2001.
- Ausst. Kat. Hamburg/New York/Rom 2004** In fürstlichem Glanz. Der Dresdner Hof um 1600. Ausst. Kat. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg; The Metropolitan Museum of Art, New York; Fondazione Memmo, Palazzo Ruspoli, Rom. Hrsg. v. Dirk Syndram u. a. Dresden 2004.
- Ausst. Kat. Hamm/Mainz 2000** Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens. Ausst. Kat. Gustav-Lübcke-Museum, Hamm; Landesmuseum, Mainz. Hrsg. v. Ursula Härting. München 2000.
- Ausst. Kat. Hannover 1983** Münzen und Medaillen zur Reformation. Ausst. Kat. Kestner-Museum, Hannover. Hannover 1983.
- Ausst. Kat. Hannover 1984** Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten. Bild als Waffe. Ausst. Kat. Wilhelm-Busch-Museum, Hannover u. a. München 1984.
- Ausst. Kat. Illegio 2004** Floriano. Ponte di arte e fede tra i popoli d'Europa. Ausst. Kat. Casa delle Esposizioni, Illegio. Hrsg. v. Giuseppe Bergamini u. Alessio Geretti. Mailand 2004.
- Ausst. Kat. Ingolstadt 1989** Die Passion Christi. Zeugnisse zur Leidengeschichte Jesu in 14 Jahrhunderten. Ausst. Kat. Stadtmuseum, Ingolstadt. Bearb. v. Karl Batz u. a. Ingolstadt 1989.
- Ausst. Kat. Innsbruck 1962** Paul Troger, der Maler des österreichischen Barock. Ausst. Kat. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck. Hrsg. v. Wanda Aschenbrenner. Innsbruck 1962.
- Ausst. Kat. Innsbruck 1969** Maximilian I. Ausst. Kat. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck. Hrsg. v. Erich Egg. Innsbruck 1969.
- Ausst. Kat. Innsbruck 1992** Das Bildnis Kaiser Maximilians I. auf Münzen und Medaillen. Ausst. Kat. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck. Innsbruck 1992.
- Ausst. Kat. Innsbruck 1996** Ruhm und Sinnlichkeit. Innsbrucker Bronzeguss 1500–1650. Ausst. Kat. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck. Bearb. v. Gert Ammann u. a. Innsbruck 1996.
- Ausst. Kat. Kaiserslautern 1985** Der Tiermaler Johann Heinrich Roos (1631–1685). Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, zum 300. Todestag. Ausst. Kat. Pfalz-galerie und Theodor Zink Museum, Kaiserslautern. Hrsg. v. Hermann Jedding. Kaiserslautern 1985.
- Ausst. Kat. Karlsruhe 1959** Hans Baldung Grien. Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. Bearb. v. Jan Lauts. Karlsruhe 1959.
- Ausst. Kat. Karlsruhe/Heidelberg 1986** Die Renaissance im deutschen Südwesten zwischen Reformation und Dreißig-jährigem Krieg, 2 Bde. Ausst. Kat. des Landes Baden-Württemberg veranstaltet vom Badischen Landesmuseum Karlsruhe, Heidelberger Schloß. Karlsruhe 1986.
- Ausst. Kat. Karlsruhe/Straßburg 1987** Thomas Murner. Elsässischer Theologe und Humanist, 1475–1537. Ausst. Kat. Badische Landesbibliothek, Karlsruhe; Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg, Straßburg. Karlsruhe 1987.
- Ausst. Kat. Karlsruhe 2007** Grünwald und seine Zeit. Große Landesausstellung Baden-Württemberg. Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. München, Berlin 2007.
- Ausst. Kat. Karlsruhe 2009** Leuchtende Beispiele. Zeichnungen für Glasgemälde aus Renaissance und Manierismus. Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. Bearb. v. Ariane Mensger. Tübingen 2009.
- Ausst. Kat. Kärnten/Dalheim 2009** Macht des Wortes. Benediktinisches Mönchtum im Spiegel Europas. Ausst. Kat. Benediktinerabtei St. Paul im Lavanttal, Kärnten; LWL-Landesmuseum für Klosterkultur, Kloster Dalheim. Hrsg. v. Gerfried Sitar u. a. Regensburg 2009.
- Ausst. Kat. Kassel 1952** 175 Jahre Kasseler Akademie. Jubiläums-Ausstellung im Landesmuseum Kassel. Ausst. Kat. Hessisches Landesmuseum, Kassel. Bearb. v. Hans Vogel u. Stephan Hirzel. Kassel 1952.
- Ausst. Kat. Kassel 1999** Geburt der Zeit. Eine Geschichte der Bilder und Begriffe. Ausst. Kat. Museum Fridericianum, Staatliche Museen Kassel. Hrsg. v. Hans Ottomeyer. Wolftrathausen 1999.
- Ausst. Kat. Kassel/Amsterdam 2001** Der junge Rembrandt. Rätsel um seine Anfänge. Ausst. Kat. Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Museen Kassel; Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam. Bearb. v. Ernst van de Wetering u. Bernhard Schnackenburg. Wolftrathausen 2001.
- Ausst. Kat. Kassel 2002** Erfindung der Welt. Martin Schaffners bemalte Tischplatte von 1533. Ausst. Kat. Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Museen Kassel. Bearb. v. Justus Lange u. Ludolf von Mackensen. Kassel 2002.
- Ausst. Kat. Kassel 2005** Vergänglichkeit für die Westentasche. Miniatursärgе und Betrachtungssärglein. Ausst. Kat. Museum für Sepulkralkultur, Kassel. Kassel 2005.



- Ausst. Kat. Kassel 2006** Goldrausch. Die Pracht der Goldledertapeten. Ausst. Kat. Deutsches Tapetenmuseum im Museum Schloß Wilhelmshöhe, Kassel. Bearb. v. Sabine Thümmler u. Caroline Eva Gerner. München 2006.
- Ausst. Kat. Köln/München/Nürnberg 1961** Barockmaler in Böhmen. Ausstellung des Adalbert Stifter Vereins. Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum, Köln; Prinz-Carl-Palais, München; Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Bearb. v. Erich Hubala. München 1961.
- Ausst. Kat. Köln/Utrecht 1985** Roelant Savery in seiner Zeit (1576–1639). Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum, Köln; Centraal Museum, Utrecht. Bearb. v. Ekkehard Mai. Köln 1985.
- Ausst. Kat. Köln/München/Antwerpen 2000** Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel. Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum, Köln; Alte Pinakothek, München; Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen. Hrsg. v. Ekkehard Mai. Köln 2000.
- Ausst. Kat. Köln/Düsseldorf/Recklinghausen 2006** Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute. Ausst. Kat. Museum Schnütgen, Köln; Goethe-Museum, Düsseldorf; Kunsthalle, Recklinghausen. Hrsg. v. Andrea Hülsen-Esch. Regensburg 2006.
- Ausst. Kat. Krems 1971** 1000 Jahre Kunst in Krems. Ausst. Kat. Dominikanerkloster, Krems a. d. Donau. Bearb. v. Harry Kühnel. Krems 1971.
- Ausst. Kat. Kronach/Leipzig 1994** Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken. Ausst. Kat. Festung Rosenberg, Kronach; Museum der bildenden Künste, Leipzig. Hrsg. v. Claus Grimm u. a. Augsburg 1994.
- Ausst. Kat. Landshut 2004** Mit Kalkül und Leidenschaft. Inszenierungen des Heiligen in der bayerischen Barockmalerei. Ausst. Kat. Spitalkirche Heiliggeist, Landshut. Hrsg. v. Franz Niehoff. Landshut 2004.
- Ausst. Kat. Landshut 2007** Um Leinberger. Schüler und Zeitgenossen Ausst. Kat. Spitalkirche Heiliggeist, Landshut. Hrsg. v. Friedrich Kobler u. a. Landshut 2007.
- Ausst. Kat. Landshut 2009** Ewig blühe Bayerns Land. Herzog Ludwig X. und die Renaissance. Ausst. Kat. Stadtresidenz, Landshut. Hrsg. v. Brigitte Langer u. Katharina Heinemann. Regensburg 2009.
- Ausst. Kat. Langenargen 1994** Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil. Ausst. Kat. Museum Langenargen am Bodensee. Hrsg. v. Eduard Hindelang. Sigmaringen 1994.
- Ausst. Kat. Langenargen 1996** Franz Anton Maulbertsch und sein schwäbischer Umkreis. Ausst. Kat. Museum Langenargen am Bodensee. Hrsg. v. Eduard Hindelang. Sigmaringen 1996.
- Ausst. Kat. Leipzig 1999** Relieftarsien aus Eger. Für die Kunstkammern Europas. Ausst. Kat. Grassimuseum, Leipzig. Hrsg. v. Jochen Voigt. Halle (Saale) 1999.
- Ausst. Kat. Lemgo/Prag 2008** Hans Rotenhammer. Begehrt–vergessen–neu entdeckt. Ausst. Kat. Weserrenaissance-Museum Schloß Brake, Lemgo; Nationalgalerie, Prag. Hrsg. v. Heiner Borggreffe u. a. München 2008.
- Ausst. Kat. London 1954** Rococo Art from Bavaria. Ausst. Kat. Victoria and Albert Museum, London. London 1954.
- Ausst. Kat. London 1956** Rococo Art from Bavaria. Ausst. Kat. Victoria and Albert Museum, London. Bearb. v. Alfred Schädel u. a. London 1956.
- Ausst. Kat. London 1980** Princely Magnificence. Court Jewels of the Renaissance, 1500–1630. Ausst. Kat. Victoria and Albert Museum, London. Hrsg. v. Jill Hollis. London 1980.
- Ausst. Kat. London 1986** Dutch Landscape: the Early Years, Haarlem and Amsterdam 1590–1650. Ausst. Kat. The National Gallery, London. Hrsg. v. Christopher Brown. London 1986.
- Ausst. Kat. London/Hartford 1998** Peter de Hooch, 1629–1684. Ausst. Kat. Dulwich Picture Gallery, London; Wadsworth Atheneum, Hartford. New Haven u. a. 1998.
- Ausst. Kat. London/Den Haag 1999** Rembrandts Selbstbildnisse. Ausst. Kat. The National Gallery, London; Mauritshuis, Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Den Haag. Bearb. v. Christopher White u. Quentin Buvelot. Zwolle 1999.
- Ausst. Kat. London 2008** Renaissance Faces. Van Eyck to Titian. Ausst. Kat. The National Gallery, London. Bearb. v. Lorne Campbell u. a. London 2008.
- Ausst. Kat. Los Angeles/Saint Louis 2000** Painting on Light. Drawings and Stained Glass in the Age of Dürer and Holbein. Ausst. Kat. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles; Saint Louis Art Museum, Saint Louis. Hrsg. v. Barbara Butts u. Lee Hendrix. Los Angeles 2000.
- Ausst. Kat. Los Angeles/Philadelphia/London 2005** Jacob van Ruisdael: Master of Landscape. Ausst. Kat. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles; Philadelphia Museum of Art, Philadelphia; Royal Academy of Arts, London. London 2005.
- Ausst. Kat. Ludwigsburg 2002** Der freie Blick. Anna Dorothea Therbusch und Ludovike Simanowitz. Zwei Porträtmalerinnen des 18. Jahrhunderts. Ausst. Kat. Städtisches Museum, Ludwigsburg. Bearb. v. Katharina Küster u. Beatrice Scherzer. Heidelberg 2002.
- Ausst. Kat. Madrid 2007** Durero y Cranach. Arte y humanismo en la Alemania del Rinascimento. Ausst. Kat. Museo Thyssen-Bornemisza/Fundación Caja, Madrid. Bearb. v. Till-Holger Borchert. Madrid 2007.
- Ausst. Kat. Magdeburg 2006** Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962–1806. Von Otto dem Großen bis zum Ausgang des Mittelalters, 2 Bde. 29. Ausstellung des Europarates. Ausst. Kat. Kulturhistorisches Museum, Magdeburg. Hrsg. v. Matthias Puhle u. Claus-Peter Hane. Dresden 2006.
- Ausst. Kat. Magdeburg 2008** Spektakel der Macht. Rituale im Alten Europa 800–1800. Ausst. Kat. Kulturhistorisches Museum, Magdeburg. Darmstadt 2008.
- Ausst. Kat. Mainz 1990** Albrecht von Brandenburg: Kurfürst, Erzkanzler, Kardinal, 1490–1545. Ausst. Kat. Landesmuseum, Mainz. Hrsg. v. Horst Reber. Mainz 1990.
- Ausst. Kat. Mainz 2004** Die Kreuzzüge. Kein Krieg ist heilig. Ausst. Kat. Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Mainz. Hrsg. v. Hans-Jürgen Kotzur. Bearb. v. Brigitte Klein u. Winfried Wilhelmly. Mainz 2004.
- Ausst. Kat. Mantua 2008** Il Cammeo Gonzaga. Arti preziose alla corte di Mantova. Ausst. Kat. Fruttiere di Palazzo Te, Mantua. Bearb. v. Ornella Casazza. Mailand 2008.

- Ausst. Kat. Marburg 1983** 700 Jahre Elisabethkirche in Marburg. Bd. 2: Die heilige Elisabeth in der Kunst. Abbild, Vorbild, Wunschbild. Ausst. Kat. Marburger Universitätsmuseum für Bildende Kunst, Marburg. Bearb. v. Brigitte Rechberg. Marburg/Lahn 1983.
- Ausst. Kat. Marchegg 1978** Jagd einst und jetzt. Niederösterreichische Landesausstellung (Kataloge des Niederösterreichischen Landesmuseums, N. F., Bd. 77). Ausst. Kat. Schloss Marchegg. Bearb. v. Gerhard Winkler u. a. Wien 1978.
- Ausst. Kat. Mechelen 2005** Women of Distinction. Margaret of York and Margaret of Austria. Ausst. Kat. Lamot, Mechelen. Hrsg. v. Dagmar Eichberger. Löwen 2005.
- Ausst. Kat. Melk 1980** Österreich zur Zeit Josephs II. Mitregent Kaiserin Maria Theresias, Kaiser und Landesfürst. Niederösterreichische Landesausstellung (Kataloge des Niederösterreichischen Landesmuseums, N. F., Bd. 95). Ausst. Kat. Stift Melk. Hrsg. v. Karl Gutkas. Wien 1980.
- Ausst. Kat. München 1913** Malerei und Plastik des 18. Jahrhunderts in Bayern und Grenzlanden. Ausst. Kat. Kunstverein und Verein Bayerischer Kunstfreunde, München. München 1913.
- Ausst. Kat. München 1958** Europäisches Rokoko. Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts. Vierte Ausstellung des Europarates. Ausst. Kat. Münchner Residenz, München. München 1958.
- Ausst. Kat. München 1960** Bayerische Frömmigkeit. 1400 Jahre christliches Bayern. Ausst. Kat. Münchner Stadtmuseum, München. Bearb. v. Hugo Schnell u. a. München 1960.
- Ausst. Kat. München 1966** Meissener Porzellan 1710–1810. Ausst. Kat. Bayerisches Nationalmuseum, München. Hrsg. v. Rainer Rückert. München 1966.
- Ausst. Kat. München 1972** Bayern. Kunst und Kultur. Ausst. Kat. Münchner Stadtmuseum, München. Hrsg. v. Michael Petzet. München 1972.
- Ausst. Kat. München 1980** Wittelsbach und Bayern. Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat. Ausst. Kat. Völkerkundemuseum, München. Hrsg. v. Hubert Glaser. München 1980.
- Ausst. Kat. München 1982** Graphik in Holland. Esaias und Jan van de Velde, Rembrandt, Ostade und ihr Kreis. Radierung, Kupferstich, Schabkunst. Ausst. Kat. Staatliche Graphische Sammlung, Neue Pinakothek, München. Bearb. v. Konrad Renger u. Dorothea Schmidt. München 1982.
- Ausst. Kat. München 1984** Wallfahrt kennt keine Grenzen. Ausst. Kat. Bayerisches Nationalmuseum, München. München 1984.
- Ausst. Kat. München 1985** Bayerische Rokokoplastik. Vom Entwurf zur Ausführung. Ausst. Kat. Bayerisches Nationalmuseum, München. Hrsg. v. Peter Volk. München 1985.
- Ausst. Kat. München 1993** Die anständige Lust. Von Esskultur und Tafelsitten. Ausst. Kat. Münchner Stadtmuseum, München. Hrsg. v. Ulrike Zischka, Hans Ottomeyer u. Susanne Bäumler. München 1993.
- Ausst. Kat. München/Prag 1993** Johannes von Nepomuk 1393/1993. Ausst. Kat. Bayerisches Nationalmuseum, München; Kloster Strahov, Prag. Hrsg. v. Reinhold Baumstark u. a. München 1993.
- Ausst. Kat. München 1997** Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten. Ausst. Kat. Bayerisches Nationalmuseum, München. Hrsg. v. Reinhold Baumstark. München 1997.
- Ausst. Kat. München 2000** Meisterwerke Bayerns von 900–1900. Kostbarkeiten aus internationalen Sammlungen zu Gast im Bayerischen Nationalmuseum. Ausst. Kat. Bayerisches Nationalmuseum, München. Hrsg. v. Renate Eikelmann. München 2000.
- Ausst. Kat. München 2001** Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus. Ausst. Kat. Kunstbau, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. Hrsg. v. Helmut Friedel. Köln 2001.
- Ausst. Kat. München 2002** Der Mohrenkopfpokal von Christoph Jamnitzer. Ausst. Kat. Bayerisches Nationalmuseum, München. Hrsg. v. Renate Eikelmann. München 2002.
- Ausst. Kat. München/Köln 2002** Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier. Ausst. Kat. Haus der Kunst, München; Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud, Köln. Hrsg. v. Ekkehard Mai u. Kurt Wettengl. Wolftratshausen 2002.
- Ausst. Kat. München 2004** Franz Anton Bustelli. Nymphenburger Porzellanfiguren des Rokoko. Das Gesamtwerk. Ausst. Kat. Bayerisches Nationalmuseum, München. Hrsg. v. Renate Eikelmann. München 2004.
- Ausst. Kat. München 2005** In Europa zu Hause. Niederländer in München um 1600. Ausst. Kat. Staatliche Graphische Sammlung, Neue Pinakothek, München. Hrsg. v. Thea Vignau-Wilberg. München 2005.
- Ausst. Kat. München 2006** »Desgleichen ich kein gesehen«. Conrat Meit, Bildhauer der Renaissance. Ausst. Kat. Bayerisches Nationalmuseum, München. Hrsg. v. Renate Eikelmann. München 2006.
- Ausst. Kat. München 2009** Kurfürst Johann Wilhelms Bilder. Bd. 2: Galerie und Kabinette. Ausst. Kat. Alte Pinakothek, München. Hrsg. v. Reinhold Baumstark. München 2009.
- Ausst. Kat. Münster/Baden-Baden 1979** Stilleben in Europa. Ausst. Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster; Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden. Hrsg. v. Gerhard Langemeyer u. Hans-Albert Peters. Münster 1979.
- Ausst. Kat. Münster 2008** Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen. Ausst. Kat. LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster. Hrsg. v. Hermann Arnhold. Regensburg 2008.
- Ausst. Kat. New York/Nürnberg 1986** Nürnberg 1300–1550. Kunst der Gotik und Renaissance. Ausst. Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York; Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Hrsg. v. Gerhard Bott u. Philippe de Montebello. München 1986.
- Ausst. Kat. New York/Washington 1994** The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance. Ausst. Kat. The Frick Collection, New York; National Gallery of Art, Washington. Hrsg. v. Stephen K. Scher. New York 1994.
- Ausst. Kat. New York 1995** The Luminous Image. Painted Glass Roundels in the Lowlands, 1480–1560. Ausst. Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York. Hrsg. v. Timothy Husband. New York 1995.
- Ausst. Kat. Nürnberg 1933** Katalog der Veit Stoß-Ausstellung im Germanischen

- Museum. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Bearb. v. Eberhard Lutze. Nürnberg 1933.
- Ausst. Kat. Nürnberg 1946** Peter Flötner und die Renaissance in Deutschland. Ausstellung anlässlich des 400. Todestages Peter Flötners. Ausst. Kat. der Stadt Nürnberg und des Germanischen Nationalmuseums, Fränkische Galerie am Marienort, Nürnberg. Bearb. v. Ernst Günther Troche u. a. Nürnberg 1946.
- Ausst. Kat. Nürnberg 1952** Aufgang der Neuzeit. Deutsche Kunst und Kultur von Dürers Tod bis zum Dreißigjährigen Kriege, 1530–1650. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Hrsg. v. Ludwig Grote. Bielefeld 1952.
- Ausst. Kat. Nürnberg 1954** Nürnberger Bildnisse aus vier Jahrhunderten, 1550–1930. Ausst. Kat. Fränkische Galerie am Marienort, Nürnberg. Bearb. v. Wilhelm Schwemmer. Nürnberg 1954.
- Ausst. Kat. Nürnberg 1955** Kunst und Kultur in Böhmen, Mähren und Schlesien. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Bearb. v. Edmund Wilhelm Braun u. a. Nürnberg 1955.
- Ausst. Kat. Nürnberg 1961** Meister um Albrecht Dürer. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Bearb. v. Peter Strieder u. Gottfried Frenzel. Nürnberg 1961.
- Ausst. Kat. Nürnberg 1962** Barock in Nürnberg 1600–1750. Aus Anlaß der Dreihundertjahrfeier der Akademie der Bildenden Künste. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 1962.
- Ausst. Kat. Nürnberg 1971** Albrecht Dürer (1471–1971). Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Bearb. v. Peter Strieder. München 1971.
- Ausst. Kat. Nürnberg: Merkel 1979** Paul Wolfgang Merkel und die Merkelsche Familienstiftung. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum und Stadtarchiv, Nürnberg. Bearb. v. Claudia Diemer. Nürnberg 1979.
- Ausst. Kat. Nürnberg: Rathaus 1979** Das alte Nürnberger Rathaus. Baugeschichte und Ausstattung des großen Saales und der Ratsstube, Bd. 1 (Ausstellungskataloge der Stadtgeschichtlichen Museen Nürnberg, Bd. 15). Ausst. Kat. Nürnberger Rathaus, Nürnberg. Bearb. v. Matthias Mende. Nürnberg 1979.
- Ausst. Kat. Nürnberg: Reformation 1979** Reformation in Nürnberg. Umbruch und Bewahrung. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 1979.
- Ausst. Kat. Nürnberg 1980** Nützliche Anweisung zur Zeichenkunst. Illustrierte Lehr- und Vorlagenbücher. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Bearb. v. Gerlind Werner. Nürnberg 1980.
- Ausst. Kat. Nürnberg 1981** Festliches Backwerk. Holzmodel, Formen aus Zinn, Kupfer und Keramik, Waffel und Oblateneisen. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Bearb. v. Klaus Pechstein. Nürnberg 1981.
- Ausst. Kat. Nürnberg 1982** Zeichen am Himmel. Flugblätter des 16. Jahrhunderts. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Bearb. v. Axel Janeck. Nürnberg 1982.
- Ausst. Kat. Nürnberg/Fürth/Zirndorf 1982** Gustav Adolf, Wallenstein und der Dreißigjährige Krieg in Franken. Ausstellung des Staatsarchivs Nürnberg zum 350. Gedenkjahr (1632–1982). Ausst. Kat. Staatsarchiv, Nürnberg; Stadtparkasse, Fürth; Rathaus, Zirndorf. Bearb. v. Günther Schuhmann. München 1982.
- Ausst. Kat. Nürnberg: Luther 1983** Martin Luther und die Reformation in Deutschland. Ausstellung zum 500. Geburtstag Martin Luthers. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Frankfurt a. M. 1983.
- Ausst. Kat. Nürnberg: Veit Stoß 1983** Veit Stoß in Nürnberg. Werke des Meisters und seiner Schule in Nürnberg und Umgebung. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Bearb. v. Rainer Kahsnitz u. a. München 1983.
- Ausst. Kat. Nürnberg 1985** Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500–1700. Goldschmiedearbeiten – Entwürfe, Modelle, Medaillen, Ornamentstiche, Schmuck, Porträts. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Hrsg. v. Gerhard Bott. München 1985.
- Ausst. Kat. Nürnberg/Ingolstadt/Hanau 1987** Deutsche Goldschmiedekunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert aus dem Germanischen Nationalmuseum. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg; Stadtmuseum, Ingolstadt; Deutsches Goldschmiedehaus, Hanau. Bearb. v. Klaus Pechstein u. a. München 1987.
- Ausst. Kat. Nürnberg: Französische Revolution 1989** Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit. 200 Jahre Französische Revolution in Deutschland. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Bearb. v. Rainer Schoch. Nürnberg 1989.
- Ausst. Kat. Nürnberg: Schönborn 1989** Die Grafen von Schönborn. Kirchenfürsten, Sammler, Mäzene. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Bearb. v. Hermann Maué u. a. Nürnberg 1989.
- Ausst. Kat. Nürnberg 1991** Möbel aus Franken. Oberflächen und Hintergründe. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 1991.
- Ausst. Kat. Nürnberg: Behaim 1992** Focus Behaim Globus, 2 Bde. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Bearb. v. Johannes Karl Wilhelm Willers. Nürnberg 1992.
- Ausst. Kat. Nürnberg: Schätze 1992** Schätze deutscher Goldschmiedekunst von 1500 bis 1920 aus dem Germanischen Nationalmuseum. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg u. a. Bearb. v. Klaus Pechstein u. a. Berlin 1992.
- Ausst. Kat. Nürnberg 1994** Kunst des Sammelns. Das Praunsche Kabinett. Meisterwerke von Dürer bis Carracci. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Bearb. v. Katrin Achilles-Syndram. Nürnberg 1994.
- Ausst. Kat. Nürnberg/Köln/Darmstadt 1997** Europäisches Eßbesteck aus acht Jahrhunderten. Eine Kunstsammlung. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg; Museum für Angewandte Kunst, Köln; Hessisches Landesmuseum, Darmstadt. Bearb. v. Klaus Marquardt. Stuttgart 1997.
- Ausst. Kat. Nürnberg: Bilder 1998** Schiefe Bilder. Die Zimmernsche Anamorphose und andere Augenspiele aus den Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Bearb. v. Thomas Eser. Nürnberg 1998.
- Ausst. Kat. Nürnberg: Pracht 1998** Von deutscher Not zu höfischer Pracht 1648–1701. Ausst. Kat. Germanisches



- Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 1998.
- Ausst. Kat. Nürnberg 1999** Eitelkeit und Selbsterkenntnis. Selbstbildnisse des 17. und 18. Jahrhunderts. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Bearb. v. Daniel Hess. Nürnberg 1999.
- Ausst. Kat. Nürnberg: Dürer 2000** Albrecht Dürer – ein Künstler in seiner Stadt. Ausst. Kat. Stadtmuseum Fembohaus, Nürnberg. Bearb. v. Matthias Mende. Nürnberg 2000.
- Ausst. Kat. Nürnberg: Spiegel der Seligkeit 2000** Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Bearb. v. Frank Matthias Kammel u. a. Nürnberg 2000.
- Ausst. Kat. Nürnberg: Ekstasen 2001** Kleine Ekstasen. Barocke Meisterwerke aus der Sammlung Dessauer. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg u. a. Bearb. v. Frank Matthias Kammel u. a. Nürnberg 2001.
- Ausst. Kat. Nürnberg: Rembrandt 2001** Rembrandts Werkstatt. Der Meister in Original, Kopie und Studie. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Bearb. v. Daniel Hess. Nürnberg 2001.
- Ausst. Kat. Nürnberg 2002** Quasi Centrum Europae. Europa kauft in Nürnberg, 1400–1800. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Bearb. v. Hermann Maué u. a. Nürnberg 2002.
- Ausst. Kat. Nürnberg: Anti-Aging 2004** Anti-Aging für die Kunst. Restaurieren – Umgang mit den Spuren der Zeit. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Hrsg. v. Arnulf v. Ulmann. Nürnberg 2004.
- Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004** Faszination Meisterwerk. Dürer, Rembrandt, Riemenschneider. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Bearb. v. Frank Matthias Kammel u. a. Nürnberg 2004.
- Ausst. Kat. Nürnberg 2005** Mit Milchbrot und Rute. Familie, Schule und Bildung in der Reformationszeit. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Bearb. v. Daniel Hess. Nürnberg 2005.
- Ausst. Kat. Nürnberg 2006** Paul Wolfgang Merkel (1756–1820). Kaufmann, Reformier, Patriot. Ausst. Kat. Stadtarchiv und Stadtmuseum Fembohaus, Nürnberg. Nürnberg 2006.
- Ausst. Kat. Nürnberg: Bücherschätze 2008** Heilige und Hasen. Bücherschätze der Dürerzeit. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Bearb. v. Thomas Eser u. Anja Grebe. Nürnberg 2008.
- Ausst. Kat. Nürnberg: Enthüllungen 2008** Enthüllungen. Restaurierte Kunstwerke von Riemenschneider bis Kremser Schmidt. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Bearb. v. Frank Matthias Kammel u. a. Nürnberg 2008.
- Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterzeichnungen 2008** 100 Meisterzeichnungen aus der graphischen Sammlung der Universität Erlangen-Nürnberg. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Bearb. v. Rainer Schoch. Nürnberg 2008.
- Ausst. Kat. Paderborn/Oldenburg 1995** Phantasie und Illusion. Städte, Räume, Ruinen in Bildern des Barock. Ausst. Kat. Städtische Galerie in der Reithalle Schloß Neuhaus, Paderborn; Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Oldenburg. Bearb. v. Andrea Wandschneider. Paderborn 1995.
- Ausst. Kat. Paris/Tours 2004** Abraham Bosse savant graveur, Tours, vers 1604–1676, Paris. Ausst. Kat. Bibliothèque Nationale de France, Paris; Musée des Beaux-Arts de Tours, Tours. Hrsg. v. Sophie Join-Lambert u. Maxime Préaud. Gent, Paris 2004.
- Ausst. Kat. Philadelphia 1936** German Art from the Fifteenth to the Twentieth Century. An Exhibition of Paintings, Water Colors and Drawings. Ausst. Kat. The Pennsylvania Museum of Art, Philadelphia. Philadelphia 1936.
- Ausst. Kat. Philadelphia/Berlin/London 1984** Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting. Ausst. Kat. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia; Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin; Royal Academy of Arts, London. Bearb. v. Peter Sutton u. a. Philadelphia u. a. 1984.
- Ausst. Kat. Philadelphia/Houston 2000** Art in Rome in the Eighteenth Century. Ausst. Kat. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia; Museum of Fine Arts, Houston. Hrsg. v. Edgar Peters Bowron u. Joseph J. Rishel. Philadelphia 2000.
- Ausst. Kat. Prag 1997** Rudolf II. and Prague. The Court and the City. Ausst. Kat. Hradschin, Prag. Hrsg. v. Eliška Fučíková. London 1997.
- Ausst. Kat. Princeton 2004** Imperial Portraits by Martin van Meytens and Alexander Roslin. Ausst. Kat. Art Museum, Princeton. Bearb. v. Kristoffer Neville. Princeton 2004.
- Ausst. Kat. Providence 1984** Children of Mercury. The Education of Artists in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. Ausst. Kat. Brown University, Providence/RI. Providence/RI 1984.
- Ausst. Kat. Recklinghausen 1964** Torso. Das Unvollendete als künstlerische Form. Ausst. Kat. Kunsthalle, Recklinghausen. Bearb. v. Anneliese Schröder. Recklinghausen 1964.
- Ausst. Kat. Regensburg 1987** Der Kathichismus. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Ausst. Kat. Bischöfliche Zentralbibliothek, Regensburg. Hrsg. v. Werner Chrobak u. a. München u. a. 1987.
- Ausst. Kat. Regensburg 2005** Scoti Peregrini in St. Jakob. 800 Jahre irisch-schottische Kultur in Regensburg. Ausst. Kat. Priesterseminar St. Wolfgang, Regensburg. Hrsg. v. Paul Mai. Regensburg 2005.
- Ausst. Kat. Rom 2005** Canaletto: il trionfo della veduta. Ausst. Kat. Palazzo Giustiniani, Rom. Hrsg. v. Bozena Anna Kowalczyk. Mailand 2005.
- Ausst. Kat. Rom 2007** Dürer e l'Italia. Ausst. Kat. Scuderie del Quirinale, Rom. Hrsg. v. Kristina Herrmann Fiore. Mailand 2007.
- Ausst. Kat. Rotterdam/Braunschweig 1984** Malerei aus erster Hand. Ölskizzen von Tintoretto bis Goya. Ausst. Kat. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam; Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig. Braunschweig 1984.
- Ausst. Kat. Salzburg 1954** Johann Michael Rottmayr. Werk und Leben. Gedächtnis-Ausstellung zum 300. Geburtstag. Ausst. Kat. Salzburger Residenz, Salzburg. Bearb. v. Franz Fuhrmann. Salzburg 1954.
- Ausst. Kat. Salzburg 1985** Nordismo. Expressive Tendenzen in Malerei und Plastik des Barock. Ausst. Kat. Salzburger Barockmuseum, Salzburg. Hrsg. v. Kurt Rossacher. Salzburg 1985.

- Ausst. Kat. Salzburg 1993** Anton Kern (1709–1747). Ölskizzen, Zeichnungen und Druckgraphik. Ausst. Kat. Salzburger Barockmuseum, Salzburg. Hrsg. v. Pavel Preiss. Salzburg 1993.
- Ausst. Kat. Salzburg/Trient/Cavalese 1995** Michael Angelo Unterberger, 1695–1758. XIX. Sonderschau des Dommuseums zu Salzburg anlässlich des 300. Geburtstages von Michael Angelo Unterberger. Ausst. Kat. Dommuseum, Salzburg; Castello del Buonconsiglio, Trient; Palazzo Riccabona, Cavalese. Hrsg. v. Johann Kronbichler. Salzburg 1995.
- Ausst. Kat. Salzburg/Laufen 2004** Johann Michael Rottmayr (1654–1730). Genie der barocken Farbe. Ausst. Kat. Dommuseum, Salzburg; Altes Rathaus, Laufen a. d. Salzach. Hrsg. v. Peter Keller. Salzburg 2004.
- Ausst. Kat. San Francisco/Baltimore/London 1997** Masters of Light. Dutch Painters in Utrecht during the Golden Age. Ausst. Kat. Fine Arts Museums, San Francisco; Walters Art Gallery, Baltimore; The National Gallery, London. Bearb. v. Joaneath A. Spicer u. a. New Haven, London 1997.
- Ausst. Kat. Schleißheim 1976** Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700. Ausst. Kat. Altes und Neues Schloss, Schleißheim. Hrsg. v. Hubert Glaser. München 1976.
- Ausst. Kat. Schloss Callenberg 2003** Licht und Farbe. Eine Glasgemäldesammlung des 15. bis 19. Jahrhunderts aus dem Besitz der Herzöge von Sachsen-Coburg und Gotha. Ausst. Kat. Schloss Callenberg, Coburg. Hrsg. v. Ewald Jeutter u. Birgit Cleef-Roth. Coburg 2003.
- Ausst. Kat. Schloß Moyland 1999** Archiv der Gesichter. Toten- und Lebendmasken aus dem Schiller-Nationalmuseum. Ausst. Kat. Museum Schloß Moyland u. a. Hrsg. v. Michael Davidis u. Ingeborg Dessoiff-Hahn. Marbach 1999.
- Ausst. Kat. Schloss Sondershausen 2004** Neu entdeckt. Thüringen, Land der Residenzen, 3 Bde. 2. Thüringer Landesausstellung. Ausst. Kat. Schloss Sondershausen. Hrsg. v. Konrad Scheuermann. Mainz 2004.
- Ausst. Kat. Schwäbisch Hall 1988** Leonhard Kern (1588–1662). Meisterwerke der Bildhauerei für die Katakammern Europas. Ausst. Kat. Hällisch-Fränkisches Museum, Schwäbisch Hall. Hrsg. v. Harald Siebenmorgen. Sigmaringen 1988.
- Ausst. Kat. Schweinfurt 2001** »Von der Kunst Perspectiva ...« und andere Kunsttraktate, Ornamentstichfolgen und Schriftmusterbücher der Renaissance und des Barock. Ausst. Kat. Bibliothek Otto Schäfer, Schweinfurt. Schweinfurt 2001.
- Ausst. Kat. Schweinfurt 2003** Die Entdeckung der Wirklichkeit. Deutsche Malerei und Zeichnung 1765–1815. Ausst. Kat. Georg Schäfer Museum, Schweinfurt. Hrsg. v. Bruno Bushart. Leipzig 2003.
- Ausst. Kat. Seattle 2000** Porcelain Stories: From China to Europe. Ausst. Kat. Seattle Art Museum, Seattle. Bearb. v. Julie Emerson u. a. Seattle 2000.
- Ausst. Kat. Sèvres 2003** La faïence européenne au XVII<sup>e</sup> siècle. Le triomphe de Delft. Ausst. Kat. Musée national de Céramique, Sèvres. Bearb. v. Antoinette Faÿ-Hallé u. Christine Lahaussais. Paris 2003.
- Ausst. Kat. Siena 2000** Alessandro VII Chigi (1599–1667). Il Papa senese di Roma moderna. Ausst. Kat. Palazzo Pubblico und Palazzo Chigi Zondadari, Siena. Bearb. v. Alessandro Angelini u. a. Siena 2000.
- Ausst. Kat. Straßburg/Aachen 1997** Sebastian Stoskopff (1597–1657). Ein Meister des Stillebens. Ausst. Kat. Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Straßburg; Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen. Bearb. v. Michèle-Caroline Heck. Paris 1997.
- Ausst. Kat. Stuttgart 1983** Ursprung der Biblia Deutsch von Martin Luther. Ausst. Kat. Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart. Bearb. v. Stefan Strohm u. Eberhard Zwink. Stuttgart 1983.
- Ausst. Kat. Tokio 1984** Deutsche Kunst und Kultur zwischen Mittelalter und Neuzeit aus dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Ausst. Kat. Nationalmuseum für westliche Kunst, Tokio. Hrsg. v. Gerhard Bott. Tokio, Nürnberg 1984.
- Ausst. Kat. Turin 1951** La moda in cinque secoli di Pittura. 200 opere di maestri d'ogni paese dal 400 all' 800. Ausst. Kat. Palazzo Madama, Turin. Turin 1951.
- Ausst. Kat. Ulm 1967** Johann Heinrich Schönfeld. Bilder, Zeichnungen, Graphik. Ausst. Kat. Ulmer Museum, Ulm. Ulm 1967.
- Ausst. Kat. Unna/Paderborn 1982** Bilder und Tänze des Todes. Gestalten des Todes in der europäischen Kunst seit dem Mittelalter. Ausst. Kat. Evangelische Stadtkirche, Unna; Erzbischöfliches Diözesanmuseum, Paderborn. Bearb. v. Karl Bernd Hepp. Unna 1982.
- Ausst. Kat. Utrecht/Braunschweig 1986** Holländische Malerei in neuem Licht. Hendrik ter Brugghen und seine Zeitgenossen. Ausst. Kat. Centraal Museum, Utrecht; Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig. Braunschweig 1986.
- Ausst. Kat. Utrecht/Frankfurt/Luxemburg 1993** Het gedroomde land. Pastorale schilderkunst in de Gouden Eeuw. Ausst. Kat. Centraal Museum, Utrecht; Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M.; Musée National d'Histoire et d'Art, Luxemburg. Bearb. v. Peter van den Brink u. Jos de Meyere. Zwolle 1993.
- Ausst. Kat. Vaduz 1993** Wittelsbach. Kurfürsten im Reich – Könige von Bayern. Vier Kapitel aus der Geschichte des Hauses Wittelsbach im 18. und 19. Jahrhundert. Eine Ausstellung des Bayerischen Nationalmuseums, München, in Zusammenarbeit mit der Liechtensteinischen Staatlichen Kunstsammlung Vaduz. Ausst. Kat. Engländergebäude, Vaduz. Hrsg. v. Reinhold Baumstark. Bearb. v. Hubert Glaser. München 1993.
- Ausst. Kat. Valenciennes 2004** Watteau et la fête galante. Ausst. Kat. Musée des Beaux-Arts, Valenciennes. Hrsg. v. Catherine Marquet. Paris 2004.
- Ausst. Kat. Venedig 1999** Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer and Titian. Ausst. Kat. Palazzo Grassi, Venedig. Hrsg. v. Bernhard Aikema u. Beverly Louise Brown. London 1999.
- Ausst. Kat. Warschau 2000** Smierć. W kulturze dawnej Polski. Ausst. Kat. Zamek Królewski w Warszawie, Warschau. Bearb. v. Przemysław Mrzowski u. a. Warschau 2000.
- Ausst. Kat. Washington/Detroit/Amsterdam 1980** Gods, Saints and Heroes. Dutch Painting in the Age of Rembrandt. Ausst. Kat. National Gallery of Art, Washington; Detroit Institute of Arts,

- Detroit; Rijksmuseum, Amsterdam.  
Bearb. v. Albert Blankert u. a. Washington 1980.
- Ausst. Kat. Washington/Paris/Berlin 1985** Watteau (1684–1721). Ausst. Kat. National Gallery of Art, Washington; Galeries Nationales du Grand Palais, Paris; Schloß Charlottenburg, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Berlin. Bearb. v. Margaret Morgan Grasselli u. Pierre Rosenberg. Berlin 1985.
- Ausst. Kat. Washington/Nürnberg 2005** Die Anfänge der europäischen Druckgraphik. Holzschnitte des 15. Jahrhunderts und ihr Gebrauch. Ausst. Kat. National Gallery of Art, Washington; Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Bearb. v. Peter Parshall u. Rainer Schoch. Nürnberg 2005.
- Ausst. Kat. Wien/Halbtorn/Heiligenkreuz-Gutenbrunn 1974** Franz Anton Maulbertsch. Ausstellung anlässlich seines 250. Geburtstages. Ausst. Kat. Piaristenkloster, Wien; Schloss Halbtorn, Burgenland; Schloss Heiligenkreuz-Gutenbrunn, Niederösterreich. Bearb. v. Robert Waissenberger. Wien 1974.
- Ausst. Kat. Wien 1980** Maria Theresia und ihre Zeit. Ausst. Kat. Schloss Schönbrunn, Wien. Wien 1980.
- Ausst. Kat. Wien 1987** Zauber der Medusa. Europäische Manierismen. Ausst. Kat. Wiener Künstlerhaus, Wien. Bearb. v. Werner Hofmann. Wien 1987.
- Ausst. Kat. Wien/Essen 1988** Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II., 2 Bde. Ausst. Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien; Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, Essen. Freren 1988.
- Ausst. Kat. Wien 1993** Georg Raphael Donner (1693–1741). Ausst. Kat. Österreichische Galerie Belvedere, Wien. Hrsg. v. Gerbert Frodl. Wien 1993.
- Ausst. Kat. Wien 1994** Albrecht Dürer im Kunsthistorischen Museum. Ausst. Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien. Hrsg. v. Karl Schütz u. Rotraud Bauer. Wien 1994.
- Ausst. Kat. Wien: Maximilian 2002** Werke für die Ewigkeit. Kaiser Maximilian I. und Erzherzog Ferdinand II. Ausst. Kat. Kunsthistorisches Museum, Schloß Ambras, Wien. Hrsg. v. Wilfried Seipel. Wien 2002.
- Ausst. Kat. Wien: Messerschmidt 2002** Franz Xaver Messerschmidt (1736–1783). Ausst. Kat. Österreichische Galerie Belvedere, Wien. Hrsg. v. Michael Krapf. Ostfildern-Ruit 2002.
- Ausst. Kat. Wien/Essen 2002** Das flämische Stilleben, 1550–1680. Ausst. Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien; Kulturstiftung Ruhr Essen, Villa Hügel, Essen. Hrsg. v. Wilfried Seipel. Lingen, Wien 2002.
- Ausst. Kat. Wien: Dürer 2003** Albrecht Dürer. Ausst. Kat. Albertina, Wien. Hrsg. v. Klaus Albrecht Schröder. Wien, Ostfildern-Ruit 2003.
- Ausst. Kat. Wien: Kaiser Ferdinand 2003** Kaiser Ferdinand I. 1503–1564. Das Werden der Habsburgermonarchie. Ausst. Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien. Hrsg. v. Wilfried Seipel. Wien 2003.
- Ausst. Kat. Wien 2007** Traum vom Süden. Die Niederländer malen Italien. Ausst. Kat. Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Wien. Bearb. v. Renate Trnek. Ostfildern-Ruit 2007.
- Ausst. Kat. Wittenberg 1998** Druckgraphiken Lucas Cranachs d. Ä. Im Dienst von Macht und Glauben. Ausst. Kat. Lutherhalle, Wittenberg. Bearb. v. Jutta Strehle u. Armin Kunz. Wittenberg 1998.
- Ausst. Kat. Wolfenbüttel/Hamburg 1983** Biblia deutsch. Luthers Bibelübersetzung und ihre Tradition. Ausst. Kat. Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel; Staats- und Universitätsbibliothek, Hamburg. Bearb. v. Heimo Reinitzer. Wolfenbüttel, Hamburg 1983.
- Ausst. Kat. Wörlitz 1994** Das Gartenreich an Elbe und Mulde. Ausst. Kat. Galerie am Grauen Haus Wörlitz, Staatliche Schlösser und Gärten, Sachsen-Anhalt. Hrsg. v. Thomas Weiss. Murnau 1994.
- Ausst. Kat. Würzburg 1957** Prunkstücke deutscher Weinkultur. Schönes Trinkgeschirr. Ausst. Kat. Mainfränkisches Museum und Festung Marienberg, Würzburg. Würzburg 1957.
- Ausst. Kat. Würzburg 1989** Kilian. Mönch aus Irland, aller Franken Patron, 689–1989. Ausst. Kat. Festung Marienberg und Mainfränkisches Museum, Würzburg. Würzburg 1989.
- Ausst. Kat. Würzburg/Bamberg 1995** Franz Ludwig von Erthal. Fürstbischof von Würzburg und Bamberg 1779–1795. Ausst. Kat. Mainfränkisches Museum, Würzburg; Diözesanmuseum, Bamberg. Bamberg 1995.
- Ausst. Kat. Würzburg 2004** Tilman Riemenschneider. Werke seiner Blütezeit. Ausst. Kat. Mainfränkisches Museum, Würzburg. Hrsg. v. Claudia Lichte. Regensburg 2004.
- Ausst. Kat. Würzburg 2007** Pomona Franconica. Früchte für den Fürstbischof. Ausst. Kat. Residenz, Würzburg. Bearb. v. Verena Friedrich. Würzburg 2007.
- Ausst. Kat. Zürich 1883** Offizieller Katalog der Schweizerischen Landesausstellung Zürich 1883. Special-Katalog der Gruppe XXXVIII: »Alte Kunst«. Ausst. Kat. Kunsthalle, Zürich. Zürich 1883.
- Ausst. Kat. Zürich 1955** Schönheit des 18. Jahrhunderts. Malerei, Plastik, Porzellan, Zeichnung. Ausst. Kat. Kunsthaus, Zürich. Zürich 1955.
- B.** Adam von Bartsch: *Le Peintre-Graveur*, 21 Bde. Wien 1802–1821.
- Babel/Paravicini 2005** Rainer Babel, Werner Paravicini (Hrsg.): *Grand Tour. Adeliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert* (Beihefte der *Francia*, Bd. 60). Ostfildern-Ruit 2005.
- Bacchi/Giacomelli 2003** Andrea Bacchi, Luciana Giacomelli (Hrsg.): *Scultura in Trentino. Il Seicento e il Settecento*, 2 Bde. Trient 2003.
- Bachtler 1978** Monika Bachtler: *Die Nürnberger Goldschmiedefamilie Lencker*. In: *Anzeiger GNM* 1978, S. 71–122.
- Baer 1968** Winfried Baer: *Die Kunsttopographie der Benediktinerabtei Niederalteich*. (Diss. mschr.) Innsbruck 1968.
- Bahns 1978** Jörn Bahns: *Der Neubau der Gemäldegalerie in den Jahren 1907 bis 1934*. In: *Deneke/Kahsnitz* 1978, S. 470–488.
- Bähr 2009** Astrid Bähr: *Repräsentieren, bewahren, belehren: Galeriewerke (1660–1800). Von der Darstellung herrschaftlicher Gemäldesammlungen zum populären Bildband (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 178)*. Hildesheim 2009.
- Bajou 2000** Thierry Bajou: *Anna Dorothea Therbusch. Eine deutsche Künstlerin im Paris des 18. Jahrhunderts*. In: *Uwe Fleckner* (Hrsg.): *Inszenierung der Dynastien (Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart, Bd. 1)*. Köln 2000, S. 249–269.
- Baljühr 2003** Ruth Baljühr: *Johann von Spillenberger (1628–1679). Ein Maler des Barock*. Weißenhorn 2003.



- Bamberg 1934** Paul Bamberg: Der Leipziger Stempelschneider Melchior Peuerlein. Gotha 1934.
- Bange 1923** Ernst Friedrich Bange: Staatliche Museen zu Berlin. Die Bildwerke des Deutschen Museums. Bd. 2: Die Bildwerke in Bronze und in anderen Metallen, Arbeiten in Perlmutter und Wachs, geschnittene Steine. Berlin, Leipzig 1923.
- Bange 1928** Ernst Friedrich Bange: Die Kleinplastik der Renaissance in Holz und Stein. München 1928.
- Bange 1949** Ernst Friedrich Bange: Die deutschen Bronzestatuetten des 16. Jahrhunderts. Berlin 1949.
- Bär 2000** Frank P. Bär: Petit Chalumeau für Musette. In: Anzeiger GNM 2000, S. 199–200.
- Bär 2009** Frank P. Bär: Drauf–in Teilen–ganz und gar. Eine kleine Musikinstrumentenzoomorphologie. In: Großmann 2009, S. 169–179.
- Barnard 1927** Francis Pierrepont Barnard: Satirical and Controversial Medals of the Reformation. The Biceps or Double-Headed Series. Oxford 1927.
- Barner 1984** Wilfried Barner: Der Tod als Bruder des Schlafs. Literarisches zu einem Bewältigungsmodell. In: Rolf Winau, Hans Peter Rosemeier (Hrsg.): Tod und Sterben. Berlin, New York 1984, S. 144–166.
- Barthel 1933** Gustav Barthel: Entwicklungsgeschichte der Bamberger Plastik vom Ende des 17. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Köln 1933.
- Barthelmeß 1994** Klaus Barthelmeß: Neun bemalte Walschulterblätter und ein beschnitzter Wal-Humerus (Oberarmknochen). In: Deutsches Schifffahrtsarchiv, Bd. 17, 1994 (Sonderdruck), S. 253–272.
- Bartilla 2000** Stefan Bartilla: Die Wildnis. Visuelle Neugier in der Landschaftsmalerei. Eine ikonologische Untersuchung der niederländischen Berg- und Waldlandschaften und ihres Naturbegriffs um 1600. (Diss.) Freiburg i.Br. 2000 [<http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/1893/> (2000/10.12.09)].
- Bartl 1999** Anna Bartl: Ein Original von Albrecht Dürer? Technologische Untersuchungen eines in der Forschung umstrittenen Gemäldes. In: Restaurom, Bd. 105, 1999, S. 26–31.
- Baser 1957** Friedrich Baser: Ein vergessenes Wunderinstrument. Zur Geschichte der Glasharmonika. In: Musica. Zweimonatsschrift für alle Gebiete des Musiklebens, Bd. 11, 1957, Heft 2, S. 77–80.
- Bauch 1894** Gustav Bauch: Zur Cranachforschung. In: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 17, 1894, S. 421–435.
- Baudouin 2000** Frans Baudouin: Van concept tot beeldhouwwerk. In: Ausst. Kat. Antwerpen/Brüssel 2000, S. 96–107.
- Bauer 1962** Ernst Bauer: Ein Gemälde aus Rudolstadt. In: Thüringer Heimatkalender 1963. Würzburg 1962, S. 50–51.
- Bauer 1980** Hermann Bauer: Rokokomalerei. Sechs Studien. Mittenwald 1980.
- Bauer 1994** Hans-Joachim Bauer: Bayreuth. In: MGG, Sachteil, Bd. 1, Sp. 1309–1321.
- Bauer/Büttner/Rupprecht 2008** Hermann Bauer, Frank Büttner, Bernhard Rupprecht: Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland. Bd. 13: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, Landkreis Eichstätt. München 2008.
- Bauer/Haupt 1976** Rotraud Bauer, Herbert Haupt (Hrsg.): Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607–1611 (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 72, N.F., Bd. 36). Wien 1976.
- Bauer/Sedlmayr 1992** Hermann Bauer, Hans Sedlmayr: Rokoko. Struktur und Wesen einer europäischen Epoche. Köln 1992.
- Baum 1911** Julius Baum: Die Ulmer Plastik um 1500. Stuttgart 1911.
- Baum 1980** Elfriede Baum: Katalog des österreichischen Barockmuseums im unteren Belvedere in Wien. Wien, München 1980.
- Baumgärtel-Fleischmann 1995** Renate Baumgärtel-Fleischmann: Porträts des Fürstbischofs Franz Ludwig von Erthal. In: Ausst. Kat. Würzburg/Bamberg 1995, S. 268–284.
- Baumgartl/Lauterbach/Otto 1993** Edgar Baumgartl, Gabriele Lauterbach, Kornelius Otto: Maler in Franken. Leben und Werk von Künstlern aus fünf Jahrhunderten. Nürnberg 1993.
- Baur-Heinhold 1966** Margarete Baur-Heinhold: Theater des Barock. Festliches Bühnenspiel im 17. und 18. Jahrhundert. München 1966.
- Baxandall 1984** Michael Baxandall: Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemen-schneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen. München 1984.
- Beaucamp-Markowsky 1994** Barbara Beaucamp-Markowsky: »Zerbrochene Bebewe« – Ruinenphantasien auf einer Intarsientafel der Spätrenaissance. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 57, 1994, S. 378–389.
- Beck 1991** Hans-Ulrich Beck: Jan van Goyen (1596–1656). Ein Œuvreverzeichnis. Bd. 4: Künstler um Jan van Goyen, Maler und Zeichner. Doornspijk 1991.
- Becksmann 1979** Rüdiger Becksmann: Die mittelalterlichen Glasmalereien in Baden und der Pfalz ohne Freiburg i.Br. (CVMA Deutschland, Bd. 2, Teil 1). Berlin 1979.
- Becksmann 1995** Rüdiger Becksmann: Deutsche Glasmalerei des Mittelalters I. Voraussetzungen – Entwicklungen – Zusammenhänge. Berlin 1995.
- Bedal 2007** Konrad Bedal: Wohnen wie zu Dürers Zeiten. Stuben und Wohnräume im süddeutschen, insbesondere fränkischen Bürgerhaus des späten Mittelalters. In: Großmann/Sonnenberger 2007, S. 27–60.
- Beeh-Lustenberger 1965** Susanne Beeh-Lustenberger: Glasgemälde aus Frankfurter Sammlungen. Frankfurt a. M. 1965.
- Belting 1990** Hans Belting: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 1990.
- Belting 2002** Hans Belting: Macht und Ohnmacht der Bilder. In: Blickle 2002, S. 11–32.
- Benesch 1924** Otto Benesch: Maulbertsch. Zu den Quellen seines malerischen Stils. In: Städel-Jahrbuch, Bd. 3/4, 1924, S. 107–176.
- Benzing/Claus 1966** Josef Benzing, Helmut Claus: Lutherbibliographie. Verzeichnis der gedruckten Schriften Martin Luthers bis zu dessen Tod, Bd. 1. Baden-Baden 1966.
- Berckenhagen 1958** Ekhart Berckenhagen: Antoine Pesne. Berlin 1958.
- Berckenhagen 1967** Ekhart Berckenhagen: Anton Graff. Leben und Werk. Berlin 1967.
- Berckenhagen 1987** Ekhart Berckenhagen: Anna Dorothea Therbusch. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 41, 1987, S. 118–160.

- Bergmann 2004** Uta Bergmann: Die Zuger Glasmalerei des 16. bis 18. Jahrhunderts (CVMA Schweiz, Reihe Neuzeit, Bd. 4). Bern 2004.
- Bergström 1956** Ingvar Bergström: Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century. London, New York 1956.
- Berliner/Egger 1981** Rudolf Berliner, Gerhart Egger: Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 19. Jahrhunderts. Bd. 3: 17.–19. Jahrhundert. 2., erw. Aufl. München 1981.
- Bernath/Schroeder 1979** Mathias Bernath, Felix von Schroeder (Hrsg.): Biographisches Lexikon zur Geschichte Südosteuropas, Bd. 3 (Südosteuropäische Arbeiten, Bd. 75, 3). München 1979.
- Bernhard 1972** Marianne Bernhard (Hrsg.): Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553). Das gesamte graphische Werk. Mit Exempeln aus dem graphischen Werk Lucas Cranach d. J. und der Cranachwerkstatt. München 1972.
- Bernhart 1919** Max Bernhart: Die Bildnismedaillen Karls des Fünften. München 1919.
- Bernhart 1936** Max Bernhart: Kunst und Künstler der Nürnberger Schaumünze des 16. Jahrhunderts. In: Mitteilungen der Bayerischen Numismatischen Gesellschaft, Bd. 54, 1936, S. 1–61.
- Bernheimer 1984** Francisca Bernheimer: Georg Wilhelm Vestner und Andreas Vestner. München 1984.
- Bernt 1970** Walther Bernt: Die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts, Bd. 2. München 1970.
- Berthold 1968** Margot Berthold: Weltgeschichte des Theaters. Stuttgart 1968.
- Bezold 1913** Gustav von Bezold: Der Nürnberger Wachsbossierer Georg Holdermann. In: Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum 1913, S. 3–14.
- Bezold 1920** Gustav von Bezold: Die Neuordnung der Sammlungen des Germanischen Museums. Nürnberg 1920.
- Bezold 1926** Gustav von Bezold: Erweiterungsbau des Germanischen Museums in Nürnberg. In: Deutsche Bauzeitung. Zeitschrift für nationale Baugestaltung, Bd. 60, 1926, Nr. 38, S. 313–320.
- Bielmeier 1989** Horst Bielmeier: Das Familien-Stammbuch der Nürnberger Kaufmannsfamilie Praun. In: Horst Bielmeier, Klaus Rupprecht (Hrsg.): Festgabe Gerd Zimmermann zum 65. Geburtstag. Bamberg 1989, S. 181–192.
- Bierens de Haan 1948** Johan Catherinus Justus Bierens de Haan: L'Œuvre gravé de Cornelis Cort, graveur hollandais 1533–1578. Den Haag 1948.
- Biermann 1914** Georg Biermann: Deutscher Barock und Rokoko, 2 Bde. Hrsg. im Anschluss an die Jahrhundertausstellung deutscher Kunst 1650–1800. Darmstadt, Leipzig 1914.
- Biermann 1969/70** Alfons W. Biermann: Cornelia, die Mutter der Gracchensöhne. Ein Spätwerk des Januarius Zick aus dem Nachlass des Künstlers im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt. In: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, Bd. 10, 1969/70, S. 83–86.
- Binion 1981** Alice Binion: Anton Kern in Venice. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Bd. 32, 1981, S. 183–206.
- Bischoff 1989** Cordula Bischoff: Strategien barocker Bildpropaganda. Aneignung und Verfremdung der heiligen Elisabeth von Thüringen (Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. 9). Marburg 1989.
- Bitterli 1991** Urs Bitterli: Entdecken, Erobern, Verstehen. Einige Überlegungen zur Terminologie der Entdeckungsgeschichte. In: Anzeiger GNM 1991, S. 106–107.
- Blanc 2004** Marianne Le Blanc: D'acide et d'encre. Abraham Bosse (1604?–1676) et son siècle en perspectives. Paris 2004.
- Blankert 1978** Albert Blankert: Niederlandse zeventiende eeuwse italianisierende landschapschilders. 2., rev. u. erw. Aufl. Soest 1978.
- Blanning 2006** Timothy C. W. Blanning: Das alte Europa 1660–1789. Kultur der Macht und Macht der Kultur. Darmstadt 2006.
- Blažiček 1986** Oldřich J. Blažiček: Modellpraxis in der böhmischen Barockskulptur. In: Volk 1986, S. 85–102.
- Blažiček 1992** Oldřich J. Blažiček: Bildhauerwerkstatt des böhmischen Barock. In: Kalinowski 1992, S. 13–22.
- Bleeke-Byrne 1984** Gabriele Bleeke-Byrne: The Education of the Painter in the Workshop. In: Ausst. Kat. Providence 1984, S. 28–39.
- Bleicher 1930** Josef Bleicher: Eichstätts Künstler. Eichstätt 1930.
- Blickle 2002** Peter Blickle u. a. (Hrsg.): Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte (Historische Zeitschrift, Beiheft 33). München 2002.
- Blickle 2006** Peter Blickle: Der Bauernkrieg. Die Revolution des Gemeinen Mannes (Beck'sche Reihe, Bd. 2103). 3. Aufl. München 2006.
- Blondel 1993** Nicole Blondel: Le Vitrail. Vocabulaire typologique et technique. Paris 1993.
- Blum/Müller-Jahncke/Rhein 1997** Jürgen Blum, Wolf-Dieter Müller-Jahncke, Stefan Rhein: Melanchthon auf Medaillen, 1525–1997. Ubstadt-Weiher 1997.
- Blunt 1984** Anthony Blunt: Kunsttheorie in Italien 1450–1600. (Übersetzung der 1. engl. Aufl. Oxford 1940) München 1984.
- Bock/Gahtgens 1987** Henning Bock, Thomas Gahtgens (Hrsg.): Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert. Symposium Berlin 1984 (Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Sonderbd. 4). Berlin 1987.
- Boeck 1963** Wilhelm Boeck: Feuchtmayer Meisterwerke. Tübingen 1963.
- Boeck 1970** Wilhelm Boeck: Rezension zu: »Claus Zoege von Manteuffel: Die Bildhauerfamilie Zürn 1606–1666. Weißenhorn 1969«. In: Kunstchronik, Bd. 23, 1970, S. 255–259.
- Boehm 1985** Gottfried Boehm: Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance. München 1985.
- Boesch 1933** Paul Boesch: Der Winterthurer Glasmaler Hans Jegli und seine Toggenburgerscheiben. In: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, Bd. 35, 1933, S. 49.
- Boesch 1943** Paul Boesch: Die Glasgemälde aus dem Kloster Tänikon (Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. 33, Heft 3). Zürich 1943.
- Boesch 1946** Paul Boesch: Die Bauernscheiben. Separatdruck aus dem Toggenburger Heimat-Kalender 1946, S. 1–11.
- Boesch 1947** Paul Boesch: Aristoteles und Phyllis auf Glasgemälden. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 9, 1947, S. 21–30.
- Boesch 1951** Paul Boesch: Tobias Stimmers allegorische Deckengemälde im Schloß zu Baden-Baden. In: Zeitschrift

- für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 12, 1951, S. 65–91.
- Boesch: Glasmalerei 1955** Paul Boesch: Die Schweizer Glasmalerei (Schweizer Kunst, Bd. 6). Basel 1955.
- Boesch: Winterthur 1955** Paul Boesch: Die alten Glasmaler von Winterthur und ihr Werk (Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur, Bd. 286). Winterthur 1955.
- Boesch 1956** Paul Boesch: Die alte Glasmalerei in St. Gallen (Neujahrsblatt. Historischer Verein des Kantons St. Gallen, Bd. 96). St. Gallen 1956.
- Böhling 1937** Luise Böhling: Die schwäbischen Werkstätten des Parallelfaltenstils. In: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Bd. 58, 1937, S. 26–39, 137–152.
- Bok 1994** Marten Jan Bok: Vraag en aanbod op de Nederlandse kunstmarkt, 1580–1700. Utrecht 1994.
- Bok 2001** Marten Jan Bok: The Rise of Amsterdam as a Cultural Centre: The Market for Paintings, 1580–1680. In: Patrick O'Brien u. a.: Urban Achievement in Early Modern Europe. Golden Ages in Antwerp, Amsterdam and London. Cambridge 2001, S. 186–209.
- Bologna 1979** Ferdinando Bologna: A Silver Sculpture Ascribed to Domenico Antonio Vaccaio. In: The Burlington Magazine, Bd. 921, 1979, S. 220–225.
- Bolten 1937** Johannes Bolten: Die imago clipeata. Ein Beitrag zur Portrait- und Typengeschichte (Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums, Bd. 21, 1). Paderborn 1937 (Nachdruck New York 1968).
- Bolten 1985** Jaap Bolten: Method and Practice. Dutch and Flemish Drawing Books, 1600–1750. Landau/Pfalz 1985.
- Boockmann 1986** Hartmut Boockmann: Die Stadt im späten Mittelalter. München 1986.
- Borggrefe 2007** Heiner Borggrefe u. a. (Hrsg.): Hans Rottenhammer (1564–1625). Ergebnisse des internationalen Symposiums am Weserrenaissance-Museum Schloss Brake, 17.–18. Februar 2007 (Studien zur Kultur der Renaissance, Bd. 4). Marburg 2007.
- Borggrefe/Uppenkamp 2002** Heiner Borggrefe, Barbara Uppenkamp (Hrsg.): Kunst und Repräsentation. Studien zur europäischen Hofkultur im 16. Jahrhundert. Lemgo 2002.
- Börner 1981** Lore Börner: Deutsche Medaillenkleinode des 16. und 17. Jahrhunderts. Würzburg 1981.
- Börner 1997** Lore Börner: Die italienischen Medaillen der Renaissance und des Barock (1450–1750). Berlin 1997.
- Borrmann 1994** Norbert Borrmann: Kunst und Physiognomik. Menschen- deutung und Menschendarstellung im Abendland. Köln 1994.
- Börsch-Supan 1966** Helmut Börsch-Supan: Zur Geschichte des höfischen Porträts im Spätbarock. In: Ausst. Kat. Berlin: Höfische Bildnisse 1966, S. 7–37.
- Börsch-Supan 1986** Helmut Börsch-Supan: Der Maler Antoine Pesne. Franzose und Preuße. Friedberg 1986.
- Börsch-Supan 1995** Helmut Börsch-Supan: Auf Effekt bedacht. Ein wieder- gefundenes Selbstbildnis von Georg Desmarées. In: Weltkunst, Bd. 65, 1995, S. 3228–3229.
- Bösch 1890** Hans Bösch: Katalog der im germanischen Museum befindlichen Originalskulpturen. Bestandskatalog. Nürnberg 1890.
- Bösch 1894** Hans Bösch: Ein Pokal des Nürnberger Goldschmiedes Elias Lencker. In: Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum 1894, S. 3–8.
- Bosch 1984** Helmut Bosch: Die Nürnberger Hausmaler. Emailfarbendekor auf Gläsern und Fayencen der Barockzeit. München 1984.
- Boschloo 1986/87** Anton W. A. Boschloo u. a. (Hrsg.): Academies between Renaissance and Romanticism (Leids Kunst- historisch Jaarboek, Bd. 5/6, 1986/87). Den Haag 1989.
- Boström 2003** Hans Olof Boström: Philipp Hainhofer and Gustav Adolfus's Kunstschränk. In: Donald Preziosi, Claire Farago (Hrsg.): Grasping the World. The Idea of the Museum. Aldershot 2003, S. 537–559.
- Bott/Glaser 1991** Gerhard Bott, Silvia Glaser: Bozzetti und Modelli. In: Von der Idee zum Werk. Eine Ausstellung des Arbeitskreises selbständiger Kultur- Institute e. V. Ausst. Kat. Rheinisches Landesmuseum, Bonn. Bearb. v. Gabriele Weidle-Kehrhahn. Bonn 1991, S. 153–163.
- Bottineau 1987** Yves Bottineau: Der Weg der Jakobspilger. Geschichte, Kunst und Kultur der Wallfahrt nach Santiago de Compostela. Bergisch Gladbach 1987.
- Boulton 1987** D'Arcy Jonathan Dacre Boulton: The Knights of the Crown. The Monarchical Orders of Knighthood in Later Medieval Europe 1325–1520. Wood- bridge 1987.
- Brand Philip 1981** Lotte Brand Philip: Das neu entdeckte Bildnis von Dürers Mutter. Nürnberg 1981.
- Braun 1908** Edmund Wilhelm Braun: Die Bronzen der Sammlung Guido von Rhò in Wien (Die Österreichischen Privatsammlungen, Bd. 1). Wien 1908.
- Braun 1931** Edmund Wilhelm Braun: Ein Bozzetto von Michael Klahr d. Ä. In: Jahrbuch des Verbandes deutscher Museen in der Tschechoslowakischen Republik, Bd. 1, 1931, S. 170–171.
- Braun 1951** Edmund Wilhelm Braun: Ein Nürnberger Bronzebrunnen von 1532/33 im Schlosse von Trient. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, Bd. 2, 1951, S. 195–203.
- Braun 1943** Joseph Braun: Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst. Stuttgart 1943.
- Braune 1909** Heinz Braune: Katalog der Gemäldesammlung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg. Nürnberg 1909.
- Brauneck 1996** Manfred Brauneck: Die Welt als Bühne. Geschichte des europä- ischen Theaters, Bd. 2. Stuttgart u. a. 1996.
- Brauneck/Schneilin 2007** Manfred Braun- eck, Gérard Schneilin (Hrsg.): Theater- lexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, Bd. 1. 5., vollst. überarb. Neuaufl. Hamburg 2007.
- Bräutigam 1982** Günther Bräutigam: Bildwerke des Spätmittelalters. Der Bür- ger als Auftraggeber – Der Künstler als Bürger. In: Pörtner 1982, S. 199–226.
- Bräutigam 1984** Günther Bräutigam: Kurfürst Maximilian II. Emanuel von Bayern zu Pferde. In: Anzeiger GNM 1984, S. 99–100.
- Bredius 1915–1922** Abraham Bredius: Künstlerinventare. Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des 17., 18. und 19. Jahrhunderts, 8 Bde. Den Haag 1915–1922.
- Breitbart 1911** Owe Breitbart: Johann Valentin Sonnenschein. In: Anzeiger für



- schweizerische Altertumskunde, N.F., Bd. 13, 1911, S. 272–299.
- Bremen 1964** Walther Bremen: Die alten Glasgemälde und Hohlgläser der Sammlung Bremen in Krefeld (Beihefte der Bonner Jahrbücher, Bd. 13). Köln, Graz 1964.
- Bresson 2003** Jean-Luc Bresson: Weiss ou Questenberg. In: *Le Joueur de luth*. Bulletin de la Société Française de Luth, Bd. 1, 2003, S. 6–7.
- Bridgstocke 1993** Hugh Bridgstocke: Italian and Spanish Paintings in the National Gallery of Scotland. Edinburgh 1993.
- Briels 1987** Jan Briels: Vlaamse schilders in de Noordelijke Nederlanden in het begin van de Gouden Eeuw, 1585–1630. Antwerpen, Haarlem 1987.
- Brinckmann 1923–1925** Albert Erich Brinckmann: Barock-Bozzetti, 4 Bde. Frankfurt a. M., Bd. 1: 1923; Bd. 2: 1924; Bd. 3: 1925; Bd. 4: 1924.
- Bringemeier 1974** Martha Bringemeier: Priester- und Gelehrtenkleidung. Ein Beitrag zur geistesgeschichtlichen Kostümforschung (Rheinisch-westfälische Zeitschrift für Volkskunde, Beiheft 1). Münster 1974.
- Brockmann 1994** Günther Brockmann: Die Medaillen Joachim I. – Friedrich Wilhelm I.: 1499–1740 (Die Medaillen der Kurfürsten und Könige von Brandenburg-Preußen, Bd. 1). Köln 1994.
- Broder 1939** Leo Broder: Der Solothurner Maler Johann Rudolf Byss (1660–1738). In: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Bd. 1, 1939, S. 1–14.
- Broder 1965** Leo Broder: Studien zu Johann Rudolf Byss (1660–1738), Solothurn. In: *Jahrbuch für Solothurnische Geschichte*, Bd. 38, 1965, S. 5–160.
- Brückner 2007** Wolfgang Brückner: Lutherische Bekenntnisgemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts. Die illustrierte Confessio Augustana (Adiaphora, Bd. 6). Regensburg 2007.
- Brunner 1990** Horst Brunner (Hrsg.): Die deutsche Trojaliteratur des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Materialien und Untersuchungen (Wissensliteratur im Mittelalter, Bd. 3). Wiesbaden 1990.
- Brunner-Bulst 2004** Martina Brunner-Bulst: Pieter Claesz. Der Hauptmeister des Haarlemer Stillebens im 17. Jahrhundert. Kritischer Œuvre-katalog. Lingen 2004.
- Brusati 1997** Celeste Brusati: Natural Artifice and Material Values in Dutch Still Life. In: *Franits 1997*, S. 144–157, 233–234.
- Bruyn 1982–2005** Josua Bruyn u. a.: A Corpus of Rembrandt-Paintings. Foundation Rembrandt Research Project, 4 Bde. Den Haag u. a., Bd. 1: 1982; Bd. 2: 1986; Bd. 3: 1989; Bd. 4: 2005.
- Buchmayr 2004** Friedrich Buchmayr: Die verschollene Tafel aus Albrecht Altdorfers Florianfolge. In: *Jahrbuch der Österreichischen Augustiner-Chorherren-Kongregation*, Bd. 51, 2004, S. 28–33.
- Buchner 1927/28** Ernst Buchner: Monats- und Jahreszeitenbilder Hans Wertingers. In: *Zeitschrift für bildende Kunst*, Bd. 61, 1927/28, S. 106–112.
- Buchner 1928** Ernst Buchner: Jörg Breu als Maler. In: Ernst Buchner, Karl Feuchtmayr (Hrsg.): *Augsburger Kunst der Spätgotik und Renaissance* (Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 2). Augsburg 1928, S. 229–386.
- Buchner 1953** Ernst Buchner: Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit. Berlin 1953.
- Bückling 1999** Maraike Bückling: Der Bildhauer Franz Xaver Messerschmidt. Ein exemplarisches Künstlerœuvre der Umbruchszeit. In: *Ausst. Kat. Frankfurt 1999*, S. 101–102.
- Bückling 2006** Maraike Bückling: Charakterköpfe. In: *Ausst. Kat. Frankfurt 2006*, S. 105–214.
- Budde 1996** Hendrik Budde: Die Kunstsammlung des Nürnberger Patriziers Willibald Imhoff unter besonderer Berücksichtigung der Werke Albrecht Dürers. Münster 1996.
- Buijsen 2001** Edwin Buijsen: Rembrandt's Selfportrait with Gorget. An Ongoing Debate. In: *Oud Holland*, Bd. 114, 2001, S. 155–163.
- Bulst/Jütte 1993** Neithard Bulst, Robert Jütte (Hrsg.): Zwischen Sein und Schein. Kleidung und Identität in der ständischen Gesellschaft (Saeculum. Zeitschrift für Universalgeschichte, Bd. 44, 1993, Heft 1). Freiburg, München 1993.
- Bulst/Lüttenberg/Priever 1999** Neithard Bulst, Thomas Lüttenberg, Andreas Priever: Das Porträt als Rechtsverstoß. Verstöße gegen Kleider- und Luxusordnungen in Bildnissen der deutschen Renaissance. In: *Forschung an der Universität Bielefeld*, Nr. 20, 1999, S. 3–8.
- Bulst/Lüttenberg/Priever 2002** Neithard Bulst, Thomas Lüttenberg, Andreas Priever: Abbild oder Wunschbild? Bildnisse Christoph Ambergers im Spannungsfeld von Rechtsnorm und gesellschaftlichem Anspruch. In: *Saeculum*, Bd. 53, 2002, Nr. 1, S. 21–73.
- Burger-Wegener 1976** Catia Burger-Wegener: Johannes Lingelbach (1622–1674). Berlin 1976.
- Burk 2004** Jens Ludwig Burk: Conrat Meit (1470/1485(?)–1550/1551). In: Antonia Boström (Hrsg.): *The Encyclopedia of Sculpture*, Bd. 2. New York, London 2004, S. 1036–1038.
- Bürklin 1971** Heidi Bürklin: Frank Joachim Beich (1665–1748). Ein Landschafts- und Schlachtenmaler am Hofe Max Emanuels (Miscellanea Bavarica Monacensia, Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München, Heft 39). München 1971.
- Busch 1993** Werner Busch: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne. München 1993.
- Bushart 1962** Bruno Bushart: Katalog der Staatsgalerie Stuttgart. Hrsg. v. Stuttgarter Galerverein. Stuttgart 1962.
- Bushart 1964** Bruno Bushart: Die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, Bd. 15, 1964, S. 145–176.
- Bushart 2004** Magdalena Bushart: Sehen und Erkennen. Albrecht Altdorfers religiöse Bilder (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 117). München, Berlin 2004.
- Bussmann 1966** Georg Bussmann: Manierismus im Spätwerk Hans Baldung Griens. Die Gemälde der zweiten Straßburger Zeit (Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen, N.F., Bd. 9). Heidelberg 1966.
- Büttner 2006** Nils Büttner: Geschichte der Landschaftsmalerei. München 2006.
- Cahn 1962** Erich B. Cahn: Die Münzen des Hochstifts Eichstätt (Bayerische Münzkataloge, Bd. 3). Grünwald 1962.
- Campbell 1990** Lorne Campbell: Renaissance Portraits. *European Portrait-Paint-*

- ing in the 14th, 15th and 16th Centuries. New Haven, London 1990.
- Carlen 1984** Louis Carlen: Der Ritter-schlag am Heiligen Grab zu Jerusalem. In: Forschungen zur Rechtsarchäologie und Rechtlichen Volkskunde, Bd. 6, 1984, S. 5–26.
- Castiglione 1960** Baldesar Castiglione: Das Buch vom Hofmann. Übers., eingel. u. erl. v. Fritz Baumgart. Bremen 1960.
- Cattoi 2003** Domizio Cattoi: Per la storia dell'intaglio barocco in Trentino. In: Bacchi/Giacomelli 2003, Bd. 1, S. 520–555.
- Chippis Smith 2010** Jeffrey Chipps Smith: Rebuilding Faith through Art. Christoph Schwarz's Mary Altarpiece for the Jesuit College in Munich. In: Tracy E. Cooper, Marcia B. Hall (Hrsg.): The Sensuous and the Church. Re-encountering the Counter-Reformation. Erscheint 2010.
- Chrzanowski 1986** Tadeusz Chrzanowski: Die Grabplastik in Polen zur Jagiellonen-Zeit. In: Polen im Zeitalter der Jagiellonen 1386–1572. Ausst. Kat. Schloss Schallaburg. Wien 1986, S. 147–158.
- Clementsitsch 1968** Heide Clementsitsch: Christian Wink (1738–1797). Wien 1968.
- Colbacchini 2003** Raffaella Colbacchini: Cristoforo Bezzi, Domenico Bezzi. In: Bacchi/Giacomelli 2003, Bd. 2, S. 81–85.
- Collet 2007** Dominik Collet: Die Welt in der Stube. Begegnungen mit Außer-europa in Kunstkammern der frühen Neuzeit (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 232). Göttingen 2007.
- Colombier 1930** Pierre du Colombier: Pesne. In: Louis Dimier (Hrsg.): Les peintres Français du 18e siècle: histoire des vies et catalogue des œuvres, Bd. 2. Paris u. a. 1930, S. 293–328.
- Constable 1962** William George Constable: Canaletto. Giovanni Antonio Canal. Oxford 1962.
- Coreth 1959** Anna Coreth: Pietas Austriaca. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich. München 1959.
- Cramer 1952** Valmar Cramer: Der Ritterorden vom Hl. Grabe von den Kreuz-zügen bis zur Gegenwart. Ein geschichtlicher Abriss (Palästinahefte des Deutschen Vereins vom Heiligen Lande, Heft 46–48). Köln 1952.
- Crowe 2002** Yolanda Crowe: Persia and China. Safavid Blue and White Ceramics in the Victoria & Albert Museum 1501–1738. London 2002.
- Czech 2002** Hans-Jörg Czech: Im Geleit der Musen. Studien zu Samuel van Hoogstratens Malereitraktat »Inleyding tot de hooge schoole der Schilderkonst: anders de zichtbaere werelt« (Rotterdam 1678) (Niederlande-Studien, Bd. 27). Münster u. a. 2002.
- DA 1996** The Dictionary of Art, 34 Bde. Hrsg. v. Jane Turner. London, New York 1996.
- Dachs 1999** Monika Dachs: Franz Anton Maulbertsch. Christus und der Hauptmann von Kafarnaum. In: Fillitz/Lorenz 1999, S. 620–622.
- DaCosta Kaufmann 1985** Thomas DaCosta Kaufmann: L'école de Prague. La peinture à la cour de Rodolphe II. Paris 1985.
- DaCosta Kaufmann 1988** Thomas DaCosta Kaufmann: The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II. Überarb. u. erw. Aufl. Chicago, London 1988.
- Davies 2001** Alice I. Davies: Allart van Everdingen (1621–1675). First Painter of Scandinavian Landscape. Catalogue Raisonné of Paintings. Doornspijk 2001.
- Decker 1996** Bernhard Decker: Düren und Grünwald. Der Frankfurter Heller-Altar. Rahmenbedingungen der Altarmalerei. Frankfurt a. M. 1996.
- Dehio 1961** Südliches Hessen (Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Begründet v. Georg Dehio, Bd. 6). 3., unveränd. Aufl. Bearb. v. Ernst Gall u. a. München 1961.
- Deneke: Hochzeit 1971** Bernward Deneke: Hochzeit (Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg zur deutschen Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. 31). München 1971.
- Deneke: Umwelt 1971** Bernward Deneke: Umwelt: Soziale Gegebenheiten – Prodigien-glaube. In: Ausst. Kat. Nürnberg 1971, S. 214–215.
- Deneke/Kahsnitz 1978** Bernward Deneke, Rainer Kahsnitz (Hrsg.): Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852–1977. Beiträge zu seiner Geschichte. München, Berlin 1978.
- Denk 1998** Claudia Denk: Artiste, citoyen & philosophe. Der Künstler und sein Bildnis im Zeitalter der französischen Aufklärung. München 1998.
- Denkschriften GNM 1856** Denkschriften des Germanischen Nationalmuseums. Bd. 1: Das Germanische Nationalmuseum. Organismus und Sammlungen. Zweite Abtheilung. Kunst und Alterthums-Sammlungen. Nürnberg, Leipzig 1856.
- Dergatchova 1998** Gala Dergatchova: Johann Heiß und die Gemädegalerie von Lviv. In: Weltkunst, Bd. 68, 1998, S. 954–955.
- Deutsche Kunst 1960** Deutsche Kunst und Kultur im Germanischen National-Museum. Bearb. v. Leonie von Wilckens u. a. 2., erw. Aufl. Nürnberg 1960.
- Dickel 1987** Hans Dickel: Deutsche Zeichenbücher des Barock. Eine Studie zur Geschichte der Künstlerausbildung (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 48). Hildesheim u. a. 1987.
- Diefenbacher 1999** Michael Diefenbacher u. a. (Hrsg.): Stadtllexikon Nürnberg. Nürnberg 1999.
- Diemer 1979** Claudia Diemer: Georg Holdermann und Heinrich Kramer. Zu Nürnberger Wachsreliefs des frühen 17. Jahrhunderts. In: Anzeiger GNM 1979, S. 121–140.
- Diemer 1980** Claudia Diemer: Unbekannte Arbeiten der Bildhauerfamilie Schwanthaler in Nürnberg und Berlin. In: Anzeiger GNM 1980, S. 105–114.
- Dienst 2002** Barbara Dienst: Der Kosmos des Peter Flötner. Eine Bildwelt der Renaissance in Deutschland (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 90). München, Berlin 2002.
- Dietschy 1988** Beat Dietschy: Gebrochene Gegenwart. Ernst Bloch, Ungleichzeitigkeit und das Geschichtsbild der Moderne. Frankfurt a. M. 1988.
- Dietz 1998** Armin Dietz: Ewige Herzen. Kleine Kulturgeschichte der Herzbestattungen. München 1998.
- Dilly 1990** Heinrich Dilly (Hrsg.): Altmeister moderner Kunstgeschichte. Berlin 1990.
- Distelberger 1988** Rudolf Distelberger: Die Kunstammerstücke. In: Ausst. Kat. Wien/Essen 1988, Bd. 1, S. 437–466.
- Ditner 1986** David Charles Ditner: Seventeenth and Eighteenth Century European Sculpture in the Cleveland Museum of Art. (Diss.) Cleveland 1986. [Microfiche]

- Domanig 1896** Karl Domanig: Porträtmedaillen des Erzhauses Österreich. Wien 1896.
- Domanig 1907** Karl Domanig: Die deutsche Medaille in kunst- und kulturhistorischer Hinsicht. Wien 1907.
- Domanig 1913** Karl Domanig: Die Hans Reinhardt'sche Dreifaltigkeitsmedaille. In: Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Münz- und Medaillenkunde in Wien, Bd. 9, 1913, S. 69–73.
- Dormeier 1989** Heinrich Dormeier: Laienfrömmigkeit in den Pestzeiten des 15./16. Jahrhunderts. In: Neithard Bulst (Hrsg.): *Maladies et société (XII<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècle)*. Actes du Colloque de Bielefeld novembre 1986. Paris 1989, S. 269–306.
- Dormeier 1994** Heinrich Dormeier: Bildersprache zwischen Tradition und Originalität. Das Sujet der Monatsbilder im Mittelalter. In: »Kurzweil viel ohn' Maß und Ziel«. Alltag und Festtag auf den Augsburger Monatsbildern der Renaissance. Ausst. Kat. Zeughaus, Augsburg. Hrsg. v. Deutschen Historischen Museum und Institut für Kulturgeschichte der Universität Augsburg. München 1994, S. 102–127.
- Döry 1986** Ludwig Baron Döry: Zur Pfaffschen Modellsammlung im Mittelrheinischen Landesmuseum Mainz. In: *Volk* 1986, S. 103–132.
- Dreier 1989** Franz Adrian Dreier: Venezianische Gläser und »Façon de Venise« (Kataloge des Kunstgewerbemuseums Berlin, Bd. 12). Berlin 1989.
- Drews 1905** Paul Drews: Der evangelische Geistliche in der deutschen Vergangenheit (Monographien zur deutschen Kulturgeschichte, Bd. 12). Jena 1905.
- Dülberg 1990** Angelica Dülberg: Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert. Berlin 1990.
- Dülmen 2001** Richard van Dülmen: Freundschaftskult und Kultivierung der Individualität um 1800. In: Richard van Dülmen (Hrsg.): *Die Entdeckung des Ich. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Köln u. a. 2001, S. 267–286.
- Dürer/Rupprich 1956–1969** Dürer. Schriftlicher Nachlaß, 3 Bde. Hrsg. v. Hans Rupprich. Berlin, Bd. 1: 1956; Bd. 2: 1966; Bd. 3: 1969.
- Dürst 1997** Arthur Dürst: Die Planvedute der Stadt Zürich von Jos Murer, 1576. In: *Cartographica Helvetica*, Bd. 15, 1997, S. 23–37.
- Dussler 1963** Hildebrand Dussler: Jörg Lederer. Ein Allgäuer Bildschnitzer der Spätgotik. Werkkatalog bearb. v. Theodor Müller u. Alfred Schädler. Kempten 1963.
- Dvořák 1956** František Dvořák: Kupecký. Der große Porträtmaler des Barocks. Prag 1956.
- Dworschak 1955** Fritz Dworschak u. a.: Der Maler Martin Johann Schmidt genannt der »Kremser Schmidt« (1718–1801). Wien 1955.
- Eberle 2006** Martin Eberle: Vom zeremoniellen zum geselligen Hof. Der Wandel höfischer Sammlungen und Raumausstattungen im 18. Jahrhundert. In: Peter Michael Hahn, Ulrich Schütte (Bearb.): *Zeichen und Raum. Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit*. Tagung vom 7.–9. März 2003 in Berlin (Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur, Bd. 3). München 2006, S. 205–228.
- Ebert 2005** Anja Ebert: Fischfrauen, Meermänner und andere Wunder. Drei Reliefs aus dem Umkreis des Hans Kels. In: *Anzeiger GNM* 2005, S. 121–131.
- Ebert-Schifferer 1998** Sybille Ebert-Schifferer: Die Geschichte des Stillebens. München 1998.
- Eccel 1963** Eva Eccel: Josef Ignaz Mildorfer und das Altarblatt von Neustift bei Brixen. In: *Cultura Atesina*, Bd. 17, 1963, S. 21–48.
- Eckermann/Riemer 1834** Johann Peter Eckermann, Friedrich Wilhelm Riemer (Hrsg.): *Goethes nachgelassene Werke*, Bd. 15. Stuttgart, Tübingen 1834.
- EDN** Enzyklopädie der Neuzeit, Bd. 1–. Hrsg. v. Friedrich Jaeger. Stuttgart, Weimar 2005–
- Effmert 1989** Viola Effmert: Herzbegrabnis des Passauer Bischofs Sebastian Graf von Pötting, Fürstbischof 1673–1689. In: *Monatsanzeiger GNM*, Nr. 105, 1989, S. 838–839.
- Egg 1969** Erich Egg: Maximilian und die Kunst. In: *Ausst. Kat. Innsbruck* 1969, S. 93–106.
- Egg 1971** Erich Egg: Die Münzen Kaiser Maximilians I. Innsbruck 1971.
- Ehret 1976** Gloria Ehret: Hans Wertinger. Ein Landshuter Maler an der Wende der Spätgotik zur Renaissance. München 1976.
- Eiermann 1996** Wolf Eiermann: *Temi e immagini pittoriche tra il XVII e il XVIII secolo*. In: Gerhard Bott (Hrsg.): *La Pittura tedesca*, 2 Bde. Mailand 1996, Bd. 1, S. 273–330.
- Eisenbeiß 1998** Anja Eisenbeiß: Ein Fürbitterbild von 1519 in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe. Überlegungen zur Synthese von Intercessio und herrscherlicher Selbstdarstellung bei Kaiser Maximilian I. In: *Jahrbuch der staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, Bd. 35, 1998, S. 79–104.
- Eissenhauer 1994** Michael Eissenhauer: *À la française in Franken*. Ein barocker Prunkschreibtisch im Germanischen Nationalmuseum. In: *Monatsanzeiger GNM*, Nr. 158, 1994, S. 6–8.
- El-Himoud-Sperlich 1977** Inge El-Himoud-Sperlich: *Das Urteil des Paris*. Studien zur Bildtradition des Themas im 16. Jahrhundert. München 1977.
- Ember 1979/80** Ildikó Ember: Benjamin Gerritsz. Cuyp (1612–1652). In: *Acta Historiae Artium*, Bd. 25, 1979, S. 89–141 (Teil 1) u. Bd. 26, 1980, S. 37–73 (Teil 2).
- Ember/Urbach 2000** Ildikó Ember, Zsuzsa Urbach (Hrsg.): *Museum of Fine Arts Budapest. Old Masters' Gallery*. Summary Catalogue. Bd. 2: *Early Netherlandish, Dutch and Flemish Paintings*. Budapest, London 2000.
- Emmerling 1991** Ernst Emmerling: Johann Conrad Seekatz (1719–1768). Ein Maler aus der Zeit des jungen Goethe. Leben und Werk. Landau 1991.
- Ende 1995** Horst Ende: Fürstenhof Wismar. In: *Der Johann Albrecht Stil*. Terrakotta-Architektur der Renaissance und des Historismus. Ausst. Kat. Schloss Schwerin. Schwerin 1995, S. 37–48.
- Epperlein 2003** Siegfried Epperlein: *Bäuerliches Leben im Mittelalter*. Schriftquellen und Bildzeugnisse. Köln u. a. 2003.
- Erasmus/Köhler 1947** Erasmus von Rotterdam: *Briefe*. Verdeutschet und hrsg. v. Walter Köhler. Wiesbaden 1947.
- Ertz 2000** Klaus Ertz: *Pieter Brueghel der Jüngere (1564–1637/38)*. Die Gemälde mit kritischem Œuvrekatalog. Lingen 2000.



- Erwerbungen GNM** Erwerbungen, Geschenke und Leihgaben. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg (1921–1972 Neuerwerbungen des Germanischen Nationalmuseums). Nürnberg 1973–
- Eser 1996** Thomas Eser: Hans Daucher. Augsburger Kleinplastik der Renaissance. München, Berlin 1996.
- Eser 2000** Thomas Eser: »Künstlich aufwelsch und deutschen Sitten«. Italianismus als Stilkriterium für die deutsche Skulptur zwischen 1500 und 1550. In: Bodo Guthmüller (Hrsg.): Deutschland und Italien in ihren wechselseitigen Beziehungen während der Renaissance (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, Bd. 19). Wiesbaden 2000, S. 319–361.
- Eser 2002** Thomas Eser: Ein Leuchter, drei Rätsel, ein Kartenspiel. Nürnberger Kunst in Italien. In: Ausst. Kat. Nürnberg 2002, S. 45–71.
- Essenwein 1868** August von Essenwein: Katalog der im Germanischen Nationalmuseum befindlichen Bautheile und Baumaterialien aus älterer Zeit. Nürnberg 1868.
- Essenwein 1877** August von Essenwein: Kunst- und kulturgeschichtliche Denkmäler des Germanischen National-Museums. Eine Sammlung von Abbildungen hervorragender Werke aus sämtlichen Gebieten der Kultur. Leipzig 1877.
- Essenwein 1882** August von Essenwein: Katalog der im germanischen Museum befindlichen Gemälde. Nürnberg 1882.
- Essenwein 1885** August von Essenwein: Katalog der im germanischen Museum befindlichen Gemälde. Nürnberg 1885.
- Essenwein 1886** August von Essenwein: Fingerringe im germanischen Museum. In: Anzeiger GNM 1886, S. 214–216.
- Essenwein 1888** August von Essenwein: Die Kunst- und Kulturgeschichtlichen Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 1888.
- Essenwein 1893** August von Essenwein: Katalog der im germanischen Museum befindlichen Gemälde. Nürnberg 1893.
- Essenwein 1898** August von Essenwein: Katalog der im germanischen Museum befindlichen Glasgemälde aus älterer Zeit. Nürnberg 1898.
- Ewald 1964** Gerhard Ewald: Ein unbekanntes Bildnis von Salomon Adler. In: Anzeiger GNM 1964, S. 99–103.
- Ewald 1965** Gerhard Ewald: Johann Carl Loth (1632–1698). Amsterdam 1965.
- Eyssen 1904** Eduard Eyssen: Daniel Hopfer von Kaufbeuren. Meister zu Augsburg 1493 bis 1536. Heidelberg 1904.
- Faesch/Salvisberg 2005** Remigius Sebastian Faesch, André Salvisberg: Das Museum Faesch. Eine Basler Kunst- und Raritätensammlung aus dem 17. Jahrhundert. Basel 2005.
- Falk 1968** Tilman Falk: Hans Burgkmair. Studien zu Leben und Werk des Augsburger Malers. München 1968.
- Falke 1924** Otto von Falke: Deutsche Möbel des Mittelalters und der Renaissance (Bauformen-Bibliothek, Bd. 20). Stuttgart 1924.
- Falke 1926** Otto von Falke: Die Plaketten des Jonas Silber. In: Berliner Museen. Berichte aus den Preußischen Kunstsammlungen, Bd. 47, 1926, S. 57–61.
- Falke 1932** Otto von Falke: Erwerbungen des Germanischen Museums in Nürnberg. In: Pantheon, Bd. 10, 1932, S. 396–398.
- Falke/Kris 1926** Otto von Falke, Ernst Kris: Beiträge zu den Werken von Christoff und Hans Jamnitzer. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, Bd. 47, 1926, S. 185–207.
- Falkenburg 1991** Reindert Falkenburg: Recente visies op de zeventiende-eeuwse nederlandse genre-schilderkunst. In: Theoretische Geschiedenis, Bd. 18, 1991, S. 119–140.
- Farago 1992** Claire J. Farago: Leonardo da Vinci's »Paragone«: A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas (Brill's Studies in Intellectual History, Bd. 25). Leiden u. a. 1992.
- Farge/Zemon Davis 1994** Arlette Farge, Natalie Zemon Davis (Hrsg.): Geschichte der Frauen. Bd. 3: Frühe Neuzeit. Frankfurt a. M. 1994.
- Feuchtmayr 1973** Karl Feuchtmayr: Georg Petel (1601/02–1634). Mit kritischem Katalog von Alfred Schädler. Berlin 1973.
- Feuchtmüller 1989** Rupert Feuchtmüller: Der Kremser Schmidt (1718–1801). Innsbruck, Wien 1989.
- Feulner 1920** Adolf Feulner: Ignaz Günther. Kurfürstlich bayrischer Hofbildhauer (1725–1775). Wien 1920.
- Feulner 1927** Adolf Feulner: Der Augsburger Kistler Lienhard Stromeier. In: Das Schwäbische Museum. Mitteilungen des Schwäbischen Museumsverbandes 1927, Heft 1, S. 21–27.
- Feulner 1929** Adolf Feulner: Eine Skizze von Matthäus Günther. In: Das Schwäbische Museum. Mitteilungen des Schwäbischen Museumsverbandes 1929, Heft 1/2, S. 50–51.
- Feulner/Müller 1953** Adolf Feulner, Theodor Müller: Geschichte der deutschen Plastik (Deutsche Kunstgeschichte, Bd. 2). München 1953.
- Feulner 1980** Adolf Feulner: Kunstgeschichte des Möbels. Berlin 1980.
- Fickler/Diemer 2004** Johann Baptist Fickler: Das Inventar der Münchner herzoglichen Kunstkammer von 1598. Editionsband: Transkription der Inventarhandschrift cgm 2133 (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse, N. F., Bd. 125). Hrsg. v. Peter Diemer. München 2004.
- Figge 2000** Horst H. Figge: Zur Text- und Bildgestaltung auf Medaillen der Nürnberger Vischer-Hütte. In: Anzeiger GNM 2000, S. 7–24.
- Fillitz/Lorenz 1999** Herrmann Fillitz (Hrsg.): Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. Bd. 4: Barock. Hrsg. v. Hellmut Lorenz. München u. a. 1999, S. 17–50.
- Fingerlin 2006** Ilse Fingerlin: Antikentradition im Mittelalter. Zur Einordnung einer Pilgerampulle aus Riegel am Kaiserstuhl. In: Bayerische Vorgeschichtsblätter, Bd. 71, 2006, S. 307–338.
- Finke 1972** Karl Konrad Finke: Die Tübinger Juristenfakultät 1477–1534. Tübingen 1972.
- Finkenstaedt: Kerzen 1968** Thomas Finkenstaedt: Kerzen und Kerzenstangen der Zünfte. In: Helmut Birkhan (Hrsg.): Festschrift Otto Höfler zum 65. Geburtstag, Bd. 1. Wien 1968, S. 107–124.
- Finkenstaedt: Prozessionsstangen 1968** Helene Finkenstaedt, Thomas Finkenstaedt: Vorläufiges Inventar der Prozessionsstangen in Bayern. In: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 1968, S. 13–44.

- Finkenstaedt: Zünfte 1968** Helene Finkenstaedt, Thomas Finkenstaedt: Stängl-sitzerheilige und große Kerzen. Stäbe, Kerzen und Stangen der Bruderschaften und Zünfte in Bayern. Weissenhorn 1968.
- Finkenstaedt/Stolt 1989** Helene Finkenstaedt, Thomas Finkenstaedt, Bengt Stolt: Prozessionsstangen. Ein Katalog (Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte, Bd. 36). Würzburg 1989.
- Fischer 1912** Joseph Ludwig Fischer: Alte Glasgemälde im Schloß Hohenschwangau. Eine Sammlung König Maximilians II. von Bayern. München 1912.
- Fischer 1964** Pius Fischer: Der Barockmaler Johann Jakob Zeiller und sein Ettaler Werk. München 1964.
- Fischer/Brehm/Hoßfeld 2008** Martin S. Fischer, Gunnar Brehm, Uwe Hoßfeld: Das Phyletische Museum in Jena. Jena 2008.
- Fischer/Maué 2000** Dieter Fischer, Hermann Maué: Die Medaillen der Hohenzollern in Franken (Wiss: Beibände zum Anzeiger GNM, Bd. 15). Nürnberg 2000.
- Fleischer 1954** Julius Fleischer: Der Barockmaler Johann von Spillenberger. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 16, 1954, S. 129–172.
- Fleischmann 1994** Peter Fleischmann: Anmerkungen zum Patriziat und zu Kunstsammlungen des 16. Jahrhunderts in Nürnberg. In: Ausst. Kat. Nürnberg 1994, S. 13–24.
- Fleischmann 2008** Peter Fleischmann: Rat und Patriziat in Nürnberg. Die Herrschaft der Ratsgeschlechter vom 13. bis zum 18. Jahrhundert, 3 Bde. (Nürnberger Forschungen, Bd. 31, 1–3). Nürnberg 2008.
- Fletcher 2008** Jennifer Fletcher: The Renaissance Portrait: Functions, Uses and Display. In: Ausst. Kat. London 2008, S. 46–65.
- Focht 2002** Josef Focht: Johann Caspar Stadler, aus Dachau stammender Geigenmacher des Bayerischen Kurfürsten Max Emanuel. In: Musik in Dachau. Ausst. Kat. Bezirksmuseum und Gemäldegalerie, Dachau. Hrsg. v. Josef Focht u. Ursula K. Nauderer. Dachau 2002, S. 23–44.
- Focht 2006** Josef Focht: Der Münchner Gambenbau. In: Christian Ahrens, Gregor Klinke (Hrsg.): Viola da gamba und Viola da braccio. Symposium im Rahmen der 27. Tage Alter Musik in Herne 2002. München 2006, S. 101–114.
- Fock 1990** C. Willemijn Fock: Kunstbesitz in Leiden in de 17de eeuw. In: Th. H. Lunsingh Scheurleer u. a. (Hrsg.): Het Rapenburg. Geschiedenis van een Leidse gracht, Bd. 5. Leiden 1990, S. 3–36.
- Forchler 1990** Petra Forchler: Fiktion als Historie. Der Trojanische Krieg in der deutschen Literatur des 16. Jahrhunderts (Wissensliteratur im Mittelalter, Bd. 4). Wiesbaden 1990.
- Forster 1914** August von Forster: Die Erzeugnisse der Stempelschneidekunst in Augsburg und Ph. H. Müllers. Leipzig 1910 (Nachtrag Leipzig 1914).
- Franits 1997** Wayne E. Franits (Hrsg.): Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered. Cambridge 1997.
- Franits 2004** Wayne E. Franits: Dutch Seventeenth-Century Genre Painting, its Stylistic and Thematic Evolution. New Haven 2004.
- Franke 1993** Martin Franke: Johann Friedrich August Tischbein: Leben und Werk (Deutsche Hochschulschriften, Bd. 698). Egelsbach bei Frankfurt a. M. u. a. 1993.
- Frankenburger 1912** Max Frankenburger: Die Alt-Münchner Goldschmiede und ihre Kunst. München 1912.
- Franz 1969** Rosemarie Franz: Der Kachelofen. Entstehung und kunstgeschichtliche Entwicklung vom Mittelalter bis zum Ausgang des Klassizismus (Forschungen und Berichte des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz, Bd. 1). Graz 1969.
- Freedberg/Vries 1991** David Freedberg, Jan de Vries (Hrsg.): Art in History/History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture. Santa Monica 1991.
- Freedman 1989** Luba Freedman: The Classical Pastoral in Visual Arts (Hermeneutic of Arts, Bd. 1). New York u. a. 1989.
- Freitag 2004** Werner Freitag: Wallfahrtsbilder im konfessionellen Zeitalter; das Fürstbistum Münster. In: Ganz/Henkel: Diskurse 2004, S. 81–96.
- Friedländer/Rosenberg 1932** Max J. Friedländer, Jakob Rosenberg: Die Gemälde von Lucas Cranach. Berlin 1932.
- Friedländer/Rosenberg 1979** Max J. Friedländer, Jakob Rosenberg: Die Gemälde von Lucas Cranach. 2., überarb. u. erw. Aufl. Basel u. a. 1979.
- Friedländer/Rosenberg 1989** Max J. Friedländer, Jakob Rosenberg: Die Gemälde von Lucas Cranach. (1. Aufl. Berlin 1932) 2. Aufl. Stuttgart 1989.
- Fries 1921** Walter Fries: Der Neubau des Germanischen Nationalmuseums und seine Einrichtung. In: Museums-kunde. Zeitschrift für Verwaltung und Technik öffentlicher und privater Sammlungen, Bd. 16, 1921, S. 153–190.
- Fries 1922/1923** Walter Fries: Eine Gruppe von Barockskulpturen aus Augsburg und ihr Meister. In: Anzeiger GNM 1922/1923, S. 8–24.
- Fries 1924/1925** Walter Fries: Die Kostüm-sammlung des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg. Besprochen aus Anlaß ihrer Neuaufstellung im Jahre 1924. In: Anzeiger GNM 1924/1925, S. 3–65.
- Fritz 1966** Johann Michael Fritz: Gestochene Bilder. Gravierungen auf deutschen Goldschmiedearbeiten der Spätgotik (Beihefte der Bonner Jahrbücher, Bd. 20). Köln, Graz 1966.
- Fritz 1982** Johann Michael Fritz: Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa. München 1982.
- Fučíková/Bradburne 1997** Eliška Fučíková, James M. Bradburne (Hrsg.): Rudolf II. and Prague. The Court and City. London 1997.
- Fuhse 1896** Franz Fuhse: Aus der Plaketensammlung des germanischen Nationalmuseums. In: Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum 1896, S. 15–23.
- Fusi 1977** Maurizio Fusi: Navi d'argento. Silver Ships. Nefs. Mailand 1977.
- Füssel/Weller 2005** Marian Füssel, Thomas Weller (Hrsg.): Ordnung und Distinktion. Praktiken sozialer Repräsentation in der ständischen Gesellschaft (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme, Bd. 8). Münster 2005.
- Gaegtens/Fleckner 1996** Thomas W. Gaegtens, Uwe Fleckner: Historienmalerei (Geschichte der klassischen

- Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 1). Berlin 1996.
- Gall 1980** Günter Gall u. a. (Bearb.): Deutsches Schuhmuseum. Deutsches Ledermuseum (Katalog, Heft 6). Würzburg 1980.
- Ganz/Henkel: Diskurse 2004** David Ganz, Georg Henkel (Hrsg.): Rahmen-Diskurse. Kultbilder im konfessionellen Zeitalter. Tagung, Münster 6.–8. Juli 2001 (Kultbild: Visualität und Religion in der Vormoderne, Bd. 2). Berlin 2004.
- Ganz/Henkel: Kultbilder 2004** David Ganz, Georg Henkel: Kultbilder im konfessionellen Zeitalter. Historischer Überblick und Forschungsperspektiven. In: Ganz/Henkel: Diskurse 2004, S. 9–38.
- Ganz-Blättler 1990** Ursula Ganz-Blättler: Andacht und Abenteuer. Berichte europäischer Jerusalem- und Santiagopilger (1350–1520) (Jakobus-Studien, Bd. 4). Tübingen 1990.
- Garas 1960** Klara Garas: Franz Anton Maulbertsch (1724–1796). Wien 1960.
- Garas 1963** Klara Garas: Nachträge und Ergänzungen zum Werk Franz Anton Maulbertschs. In: Pantheon, Bd. 21, 1963, S. 29–37.
- Garas 1969** Klara Garas: Anton Kern (1710–1747). In: Jan Białostocki, Kazimierz Michałowski (Hrsg.): Muzeum i twórcza. Studia z historii sztuki i kultury ku czci Prof. Dr. Stanisława Lorentza. Warschau 1969, S. 65–90.
- Garas 1971** Klara Garas: Franz Anton Maulbertsch. Neue Funde. In: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Bd. 59, 1971, S. 7–35.
- Garas 1980** Klara Garas: Christian Seybold und das Malerbildnis in Österreich im 18. Jahrhundert. In: Bulletin des Musées Hongrois des Beaux Arts Budapest, Bd. 54, 1980, S. 113–137.
- Gebert 1901** Carl Friedrich Gebert: Die Münzen und Zeichen Nürnbergs. Nürnberg 1901.
- Gerstl 1998** Doris Gerstl: »Schöner kommt ein schönes Bild, wann es steht in schwarzen Rämen«. Georg Strauchs Porträt einer unbekanntenen Dame. In: Monatsanzeiger GNM, Nr. 209, 1998, S. 6–8.
- Gerstl 2000** Doris Gerstl: Joachim von Sandrarts Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey Künste. Zur Genese. In: Hartmut Laufhütte (Hrsg.): Künste und Natur in Diskursen der Frühen Zeit (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 35, Teil 2). Wiesbaden 2000, S. 883–898.
- Gerszi 1990** Teréz Gerszi: Neuere Aspekte der Kunst Frederik van Valckenborchs. In: Jahrbuch der Berliner Museen, N.F., Bd. 32, 1990, S. 173–189.
- Gibson 2000** Walter Gibson: Pleasant Places. The Rustic Landscape from Bruegel to Ruisdael. Berkley u. a. 2000.
- Giedion-Welcker 1926** Carola Giedion-Welcker: Christian Jorhan der Ältere. In: Thieme/Becker 1926, Bd. 19, S. 166–168.
- Giesicke/Ruoss 2000** Barbara Giesicke, Mylène Ruoss: In Honor of Friendship. Function, Meaning, and Iconography in Civic Stained-Glass-Donations in Switzerland and Southern Germany. In: Ausst. Kat. Los Angeles/Saint Louis 2000, S. 43–55.
- Giray 2001** Jörg Giray: Totenmasken. Letzte Gesichter, letzte Porträts. In: Der Tod. Zur Geschichte des Umgangs mit Sterben und Trauer. Ausst. Kat. Hessisches Landesmuseum, Darmstadt. Hrsg. v. Walter Stolle. Darmstadt 2001, S. 149–159.
- Girolamo/Kalkoff 1897** Aleandro Girolamo: Die Depeschen des Nuntius Alexander vom Wormser Reichstage 1521. Übers. u. erl. v. Paul Kalkoff. Halle (Saale) 1897.
- Glanz 2005** Katharina A. Glanz: De arte honeste amandi. Studien zur Ikonographie der höfischen Liebe. Frankfurt a. M. 2005.
- Glaser 2000** Silvia Glaser: Majolika. Die italienischen Fayencen im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog. Nürnberg 2000.
- Glaser 2007** Silvia Glaser: Vorlage und plastische Umsetzung. Keramik. In: Krause 2007, S. 524–535.
- GNM Führer 1930** Germanisches Nationalmuseum. Führer durch die Sammlungen. Nürnberg 1930.
- GNM Führer 1935** Führer durch die Sammlungen des germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg. Nürnberg 1935.
- GNM Führer 1977** Germanisches Nationalmuseum. Führer durch die Sammlungen. München 1977.
- GNM Führer 1985** Germanisches Nationalmuseum. Führer durch die Sammlungen. München, Nürnberg 1985.
- GNM Führer 1994** Germanisches Nationalmuseum. Führer durch die Sammlungen. München 1994.
- GNM Führer 1997** Schätze und Meilensteine deutscher Geschichte aus dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Nürnberg 1997.
- GNM Führer 2001** Germanisches Nationalmuseum. Führer durch die Sammlungen. Nürnberg 2001.
- Göbel 1934** Heinrich Göbel: Wandteppiche. Teil 3: Die germanischen und slawischen Länder, Bd. 2. Berlin 1934.
- Gockerell 1995** Nina Gockerell: Bilder und Zeichen der Frömmigkeit. Sammlung Rudolf Kriss. München 1995.
- Gockerell/Volk 1986** Nina Gockerell, Peter Volk (Hrsg.): Barockkunst und Krippen. Museum in der Krümpferstallung Neumarkt in der Oberpfalz (Bayrisches Nationalmuseum, Bildführer, Bd. 11). München 1986.
- Goer 2004** Michael Goer (Schriftleitung): Historische Ausstattung. Bericht über die Tagung des Arbeitskreises für Hausforschung e. V. in Ravensburg vom 16.–20. September 1999 (Jahrbuch für Hausforschung, Bd. 50). Marburg 2004.
- Goeree/Kwakkelstein 1998** Willem Goeree: Inleydinge tot de Alghemeene Teycken-Konst. Een kritische geannoteerde editie. Bearb. v. Michael Kwakkelstein. Leiden 1998.
- Goes 1939** Albrecht Goes: Die Frau. In: Blätter der Frankfurter Zeitung, 26.2.1939, 21. Jg., Nr. 4, o. P.
- Goldberg 1983** Gisela Goldberg: Veränderungen von Bildern der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Versuch einer Interpretation. In: Städel-Jahrbuch, N.F., Bd. 9, 1983, S. 151–182.
- Goldberg 1995** Gisela Goldberg: Das Schicksal der Sammlung Boisserée in Bayern. Wie die Sammlung nach Bayern kam und dort aufgenommen wurde. In: Annemarie Gethmann-Siefert (Hrsg.): Kunst als Kulturgut. Die Bildersammlung der Brüder Boisserée – ein Schritt in die Begründung des Museums. Bonn 1995, S. 113–125.
- Goldberg/Heimberg/Schawe 1998** Gisela Goldberg, Bruno Heimberg, Martin Schawe: Albrecht Dürer. Die



- Gemälde der Alten Pinakothek. Heidelberg 1998.
- Goldberg/Scheffler 1972** Gisela Goldberg, Gisela Scheffler: Altdeutsche Gemälde. Köln und Nordwestdeutschland, 2 Bde. (Bayerische Staatsgemäldesammlung, Alte Pinakothek München. Gemäldekataloge, Bd. 14, 1–2). München 1972.
- Goldschmidt 1906** August Goldschmidt: Johann Georg Edlinger. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Bd. 1, 1906, S. 16–18.
- Goldschmidt 1933** Ernst Goldschmidt: Maulbertschstudien. Wien 1933.
- Goldstein 1974** Walter B. Goldstein: 1000 Jahre Breslau. Bilder aus Breslaus Vergangenheit. Darmstadt 1974.
- Goldstein 2008** Carl Goldstein: Printmaking and Theory. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 71, 2008, Heft 3, S. 373–388.
- Goosens 2001** Marion Elisabeth Wilhelmina Goosens: Schilders en de Markt, Haarlem 1605–35. Den Haag 2001.
- Gorissen 1969** Friedrich Gorissen: Ludwig Juppan von Marburg (Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 13). Düsseldorf 1969.
- Görz 2006** Günther Görz: Kognitive Karten des Mittelalters. Digitale Erschließung mittelalterlicher Weltkarten. In: Hubert Houben, Benedetto Vetere (Hrsg.): *Mobilità e immobilità nel medioevo europeo. Atti del 2 seminario di studio dei dottorati di ricerca di ambito medievistico delle Università di Lecce e di Erlangen*, Roma, Istituto Storico Germanico, 1.–2. April 2004. Lecce 2006, S. 9–28.
- Gotha 1910** Gothaisches Genealogisches Taschenbuch der uradeligen Häuser, 11. Jg. Gotha 1910.
- Göttler 1990** Christine Göttler: Die Disziplinierung des Heiligenbildes durch altgläubige Theologen nach der Reformation. Ein Beitrag zur Theorie des Sakralbildes im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit. In: Scribner 1990, S. 263–295.
- Götz-Mohr 1989** Brita von Götz-Mohr: Die deutschsprachigen Länder 1500–1800 (Liebieghaus – Museum alter Plastik. Nachantike kleinplastische Bildwerke, Bd. 3). Melsungen 1989.
- Gramaccini 1986** Norberto Gramaccini: Das genaue Abbild der Natur – Riccios Tiere und die Theorie des Naturabgusses seit Cenino Cennini. In: Ausst. Kat. Frankfurt: Natur 1986, S. 198–225.
- Grasskamp 2003** Walter Grasskamp: Die weiße Ausstellungswand. Zur Vorgeschichte des »white cube«. In: Wolfgang Ullrich, Juliane Vogel (Hrsg.): Weiß. Frankfurt a. M. 2003, S. 29–63.
- Graul 1937** Richard Graul: Die Muttergottes. Deutsche Bildwerke. Leipzig 1937.
- Grebe 2001** Anja Grebe: »ainen kasten, auß rechter Khunst und Art...«. Neue Einblicke in ein Renaissance-Schreibkabinett mit Ruinenintarsien. In: Monatsanzeiger GNM, Nr. 247, 2001, S. 4–6.
- Grebe 2005** Anja Grebe: Pilgrims and Fashion. The Functions of Pilgrims' Garments. In: Sarah Blick, Rita Tekippe (Hrsg.): *Art and Architecture of Late Medieval Pilgrimage in Northern Europe and the British Isles*, 2 Bde. (Studies in Medieval and Reformation Traditions, Bd. 104). Leiden 2005, S. 3–27, Abb. 1–15.
- Grebe 2007** Anja Grebe: Meister nach Dürer. Überlegungen zur Dürerwerkstatt. In: Großmann/Sonnenberger 2007, S. 121–140.
- Grieb 2007** Manfred H. Grieb (Hrsg.): Nürnberger Künstlerlexikon. Bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, 4. Bde. München 2007.
- Grimkowski 2005** Rüdiger Grimkowski: Michael Willmann. Barockmaler im Dienst der katholischen Konfessionalisierung. Der Grüssauer Josephzyklus. Berlin 2005.
- Grimm 1991** Claus Grimm: Kunstbewahrung und Kulturverlust. In: Ausst. Kat. Benediktbeuern 1991, S. 78–85.
- Großmann 1997** G. Ulrich Großmann: Architektur und Museum – Bauwerk und Sammlung. Das Germanische Nationalmuseum und seine Architektur (Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum, Bd. 1). Ostfildern-Ruit 1997.
- Großmann 2001** G. Ulrich Großmann: Zwei »Zimmertüren« aus dem Kölner Fassbinderhaus. In: Monatsanzeiger GNM, Nr. 239, 2001, S. 4–5.
- Großmann: Hausbau 2002** G. Ulrich Großmann (Hrsg.): Hausbau im Alpenraum. Bohlenstuben und Innenräume. Berichte über die Tagung des Arbeitskreises für Hausforschung e. V. in Hall i. T. vom 1.–6. Juni 2000 (Jahrbuch für Hausforschung, Bd. 51). Marburg 2002.
- Großmann: Mäzene 2002** G. Ulrich Großmann (Hrsg.): Mäzene, Schenker, Stifter. Das Germanische Nationalmuseum und seine Sammlungen (Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum, Bd. 5). Nürnberg 2002.
- Großmann 2006** G. Ulrich Großmann: Das Kanzelmodell der Nürnberger Egidienkirche. In: Anzeiger GNM 2006, S. 135–138.
- Großmann 2009** G. Ulrich Großmann (Hrsg.): Vom Ansehen der Tiere (Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum, Bd. 11). Nürnberg 2009.
- Großmann/Sonnenberger 2007** G. Ulrich Großmann, Franz Sonnenberger (Hrsg.): Das Dürer-Haus. Neue Ergebnisse der Forschung (Dürer-Forschungen, Bd. 1). Nürnberg 2007
- Grote 1959** Ludwig Grote: Die museale Aufgabe des Theodor-Heuss-Baues. In: Baukunst und Werkform, Bd. 12, 1959, S. 66–67.
- Grote 1961** Ludwig Grote: Die Tucher. Bildnis einer Patrizierfamilie. München 1961.
- Grote 1962** Ludwig Grote: Joachim von Sandrart in Nürnberg. In: Ausst. Kat. Nürnberg 1962, S. 10–21.
- Grote 1994** Andreas Grote (Hrsg.): *Macrocosmos in Microcosmos. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*. Opladen 1994.
- Grünenwald 1969** Elisabeth Grünenwald: Leonhard Kern (Forschungen aus Württembergisch Franken, Bd. 2). Schwäbisch Hall 1969.
- Guiffrey 1894/1896** Jules Joseph Guiffrey: *Inventaires de Jean Duc de Berry (1401–1416)*, 2 Bde. Paris 1894/1896.
- Gülpen 2002** Ilonka van Gülpen: Der deutsche Humanismus und die frühe Reformationspropaganda 1520–1526. Das Lutherporträt im Dienst der Bildpublizistik (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 144). Hildesheim u. a. 2002.
- Gundersheimer 1930** Herrmann Gundersheimer: Matthäus Günther. Die Fresko-

- malerei im süddeutschen Kirchenbau des 18. Jahrhunderts. Augsburg 1930.
- Gutjahr 2008** Mirko Gutjahr: »Non cultus est, sed memoriae gratia«. Hinterlassenschaften Luthers zwischen Reliquien und Relikten. In: Ausst. Kat. Halle 2008, S. 100–105.
- Haag 2007** Sabine Haag: Meisterwerke der Elfenbeinkunst (Kurzführer durch das Kunsthistorische Museum, Bd. 8). Wien, Mailand 2007.
- Haak 1984** Bob Haak: Das Goldene Zeitalter der holländischen Malerei. Köln 1984.
- Haase 2002** Birgit Haase: Kleider und Bilder von Kleidern. Erhaltene Objekte und ihre künstlerische Darstellung im historischen Überblick. In: Waffen- und Kostümkunde, Bd. 44, 2002, Heft 1, S. 1–19.
- Haberdtztl 1977** Franz Martin Haberdtztl: Franz Anton Maulbertsch. Wien 1977.
- Haberdtztl 2006** Franz Martin Haberdtztl: Franz Anton Maulbertsch (1724–1796). Hrsg. v. Gerbert Frodl u. Michael Krapf. Wien 2006.
- Habermas 1987** Jürgen Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. (1. Aufl. Neuwied u. a. 1962) 17. Aufl. Darmstadt, Neuwied 1987.
- Habich** Georg Habich: Die deutschen Schaumünzen des 16. Jahrhunderts, 5 Bde. München Bd. I, 1: 1929; Bd. I, 2: 1931; Bd. II, 1: 1932; Bd. II, 2: 1934; Registerband: 1934.
- Habich 1907** Georg Habich: Studien zur deutschen Renaissancemedaille. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, Bd. 28, 1907, S. 196–197.
- Habicht 1926** Viktor Kurt Habicht: Maria (sacramentum artis, Bd. 1). Oldenburg 1926.
- Habsburg 1997** Géza von Habsburg: Fürstliche Kunstkammern in Europa. Stuttgart u. a. 1997.
- Hackenbroch 1969** Yvonne Hackenbroch: Some Portraits of Charles V. In: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, N. S., Bd. 27, 1969, S. 323–332.
- Hackenbroch 1979** Yvonne Hackenbroch: Renaissance Jewellery. München 1979.
- Haebler 1957** Hans Carl von Haebler: Das Bild in der evangelischen Kirche. Berlin 1957.
- Hägg 1997** Inga Hägg: Grabtextilien und christliche Symbolik am Beispiel der Funde unter dem Schleswiger Rathausmarkt. In: Gisela Grupe (Hrsg.): Kirche und Gräberfeld des 11.–13. Jahrhunderts unter dem Rathausmarkt von Schleswig (Ausgrabungen in Schleswig. Berichte und Studien, Bd. 12). Neumünster 1997, S. 85–146.
- Hahn 1981** Gerhard Hahn: Evangelium als literarische Anweisung. Zu Luthers Stellung in der Geschichte des deutschen kirchlichen Liedes (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. 73). München 1981.
- Hähnel 1975** Joachim Hähnel: Stube. Wort- und sachgeschichtliche Beiträge zur historischen Hausforschung (Schriften der Volkskundlichen Kommission des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe, Bd. 21). Münster 1975.
- Hahn-Woernle 1996** Birgit Hahn-Woernle: Sebastian Stoskopff. Mit einem kritischen Werkverzeichnis der Gemälde. Stuttgart 1996.
- Halm 1924** Philipp Maria Halm: Die Terracotta-Ausstattung der Sala terrena in Schloß Neuburg am Inn. In: Bayerischer Heimatschutz, Bd. 20, 1924, S. 114–125.
- Hamacher: Arbeitssituation 1987** Bärbel Hamacher: Arbeitssituation und Werkprozess in der Freskomalerei von Matthäus Günther (1705–1788). München 1987.
- Hamacher: Entwurf 1987** Bärbel Hamacher: Entwurf und Ausführung in der süddeutschen Freskomalerei des 18. Jahrhunderts. München 1987.
- Hamacher/Karnahm 1994** Bärbel Hamacher, Christl Karnahm (Hrsg.): Pinxit, sculpsit, fecit. Kunsthistorische Studien. Festschrift für Bruno Bushart. München 1994.
- Hamm 2008** Johannes Hamm: Vergessenes Kirchenmobiliar. Gotische Gestühlsfragmente aus den Depots des Germanischen Nationalmuseums. In: Kulturgut 2008, Heft 18, S. 6–8.
- Hamm: Sebastian 2009** Johannes Hamm: Eine Statuette des hl. Sebastian und ihr Meister. In: Kulturgut 2009, Heft 20, S. 3–6.
- Hamm: Totenschilde 2009** Johannes Hamm: Zwölf Totenschilder der Patrizierfamilie Loeffelholz. Ein unbekannter Sammlungsbestand des 15. und 17. Jahrhunderts. In: Kulturgut 2009, Heft 21, S. 5–10.
- Hamm/Taube/Lorenz 2008** Johannes Hamm, Elisabeth Taube, Anke Lorenz: Wertvolles Kunstgut aus der Nürnberger Frauenkirche. Maria und Joseph vom Hochaltar des Hans Peisser. In: Ausst. Kat. Nürnberg: Enthüllungen 2008, S. 50–63.
- Hammerschmied 1997** Ilse Hammerschmied: Albrecht Dürers kunsttheoretische Schriften. Egelsbach u. a. 1997.
- Hampe 1912** Theodor Hampe: Über den Pretzfelder Silberfund. In: Anzeiger GNM 1912, S. 61–62.
- Hampe 1920** Theodor Hampe: Die Zukunft des Germanischen Museums. Anregungen und Vorschläge. Nürnberg 1920.
- Hampe 1927** Theodor Hampe (Hrsg.): Das Trachtenbuch des Christoph Weiditz von seinen Reisen nach Spanien (1529) und den Niederlanden (1531/32) (Historische Waffen und Kostüme, Bd. 2). Berlin 1927.
- Hanschke 1988** Ulrike Hanschke: Die flämische Waldlandschaft. Anfänge und Entwicklungen im 16. und 17. Jahrhundert (Manuskripte für Kunstwissenschaft, Bd. 16). Worms 1988.
- Hansen 1984** Wilhelm Hansen: Kalenderminiaturen der Stundenbücher. Mittelalterliches Leben im Jahreslauf. München 1984.
- Hansmann/Kriss-Rettenbeck 1966** Liselotte Hansmann, Lenz Kriss-Rettenbeck: Amulett und Talisman. Erscheinungsform und Geschichte. München 1966.
- Hansmann/Schmidt-Grothe 1960** Claus Hansmann, Johanna Schmidt-Grothe: Galantes Porzellan. München 1960.
- Harksen 1984** Sibylle Harksen: Rokoko (Die Schatzkammer, Sonderbd.). 2. Aufl. Leipzig 1984.
- Harten 2000** Jürgen Harten (Hrsg.): Das fünfte Element – Geld oder Kunst. Ein fabelhaftes Lexikon zu einer verlorenen Enzyklopädie. Köln 2000.
- Härting/Schwinzer 2002** Ursula Härting, Ellen Schwinzer (Hrsg.): Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Rueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens. Internationales Symposium vom 12.01.–14.01.2001 anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Gustav-Lübcke-Museum Hamm

- (Gartenkunst, Bd. 14, 2002, Heft 1). Worms 2002.
- Hartmann 1999** Peter Wulf Hartmann: Elfenbeinkunst. Wien 1999.
- Hauschild 2004** Stephanie Hauschild: Spiegelbild und Schatten. Bildnisse des Sebald Schirmer und des Jakob Hofmann von Georg Pencz. In: Anzeiger GNM 2004, S. 105–114.
- Hauschke 2003** Sven Hauschke: Wenzel Jamnitzer im Porträt. Der Künstler als Wissenschaftler. Für Rainer Kahsnitz zum 65. Geburtstag. In: Anzeiger GNM 2003, S. 127–136.
- Hauschke 2006** Sven Hauschke: Die Grabdenkmäler der Nürnberger Vischer-Werkstatt (1453–1544) (Denkmäler deutscher Kunst. Bronzezeit des Mittelalters, Bd. 6). Berlin, Petersberg 2006.
- Hausenblasová 2002** Jaroslava Hausenblasová: Der Hof Kaiser Rudolfs II. Eine Edition der Hofstaatenverzeichnisse 1576–1612. Prag 2002.
- Heck 1993** Michèle-Caroline Heck: Der Einfluss Georg Flegels auf Sebastian Stoskopff. In: Ausst. Kat. Frankfurt 1993, S. 241–246.
- Heck 2006** Michèle-Caroline Heck: *Théorie et pratique de la peinture. Sandrart et la Teutsche Academie*. Paris, Berlin 2006.
- Hefner-Alteneck** Jakob Heinrich von Hefner-Alteneck: Trachten. Kunstwerke und Gerätschaften vom frühen Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, 10 Bde. 2., verm. u. verb. Aufl. Frankfurt a. M. 1879–1889.
- Hegemann 1950** Hans-Werner Hegemann: Der Engel in der deutschen Kunst. 2. Aufl. München 1950.
- Heikamp 1960** Detlef Heikamp: Dürers Entwürfe für Geweihleuchter. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 23, 1960, S. 42–55.
- Heinemann 1924** Lili Charlotte Heinemann: Johann Georg Edlinger. Ein Münchener Porträtmaler vom Ende des 18. Jahrhunderts. München 1924.
- Heinz 1963** Dora Heinz: Europäische Wandteppiche. Bd. 1: Von den Anfängen der Bildwirkerei bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. Braunschweig 1963.
- Heiser 2002** Sabine Heiser: Das Frühwerk Lucas Cranachs des Älteren. Wien um 1500–Dresden um 1900 (Neue Forschungen zur deutschen Kunst, Bd. 6). Berlin 2002.
- Heisig 2004** Alexander Heisig: Joseph Matthias Götz (1696–1760). Barockskulptur in Bayern und Österreich (Studien zur christlichen Kunst, Bd. 5). Regensburg 2004.
- Held 1985** Jutta Held: Die Weibermacht in Bildern der Kunst von der Neuzeit bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. In: Tendenzen. Zeitschrift für engagierte Kunst, Bd. 152, 1985, S. 45–56.
- Heller 1839** Joseph Heller: Die bambergischen Münzen. Bamberg 1839.
- Hellwig 2005** Karin Hellwig: Von der Vita zur Künstlerbiographie. Berlin 2005.
- Helmschrott 1977** Klaus Helmschrott, Rosemarie Helmschrott: Würzburger Münzen und Medaillen von 1500–1800. Kleinrinderfeld 1977.
- Henkel 2004** Georg Henkel: Rhetorik und Inszenierung des Heiligen. Eine kulturgeschichtliche Untersuchung zu barocken Gnadenbildern in Predigt und Festkultur des 18. Jahrhunderts (Kunst- und kulturwissenschaftliche Forschungen, Bd. 3). Weimar 2004.
- Hennig 1944–1956** Richard Hennig: *Terrae Incognitae*. Eine Zusammenstellung und kritische Bewertung der wichtigsten vorcolumbischen Entdeckungsreisen an Hand der darüber vorliegenden Originalberichte, 4 Bde. 2., verb. Aufl. Leiden, Bd. 1: 1944; Bd. 2: 1950; Bd. 3: 1953; Bd. 4: 1956.
- Henning 1987** Michael Henning: Die Tafelbilder Bartholomäus Sprangers (1546–1611). Höfische Malerei zwischen »Manierismus« und Barock. Essen 1987.
- Heraeus 2003** Stefanie Heraeus (Hrsg.): Spätbarock und Klassizismus. Bestandskatalog der Gemälde in den Staatlichen Museen Kassel. Wolftrathausen 2003.
- Hernmarck 1933** Carl Hernmarck: Georg Desmarées. Studien über die Rokokomalerei in Schweden und Deutschland. Uppsala 1933.
- Hernmarck 1978** Carl Hernmarck: Die Kunst der europäischen Gold- und Silberschmiede von 1450–1830. München 1978.
- Herrmann 1991** Cornelia Herrmann: Der gerittene Aristoteles. Pfaffenweiler 1991.
- Herrmann 1992** Barbara Herrmann: Der Kölner Maler Johann Hulsman. Gemälde aus den Jahren 1635 bis 1644. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 53, 1992, S. 95–116.
- Herwaarden 1992** Jan van Herwaarden: Pilgrimages and Social Prestige. Some Reflections on a Theme. In: Herwig Wolfram (Hrsg.): Wallfahrt und Alltag in Mittelalter und Früher Neuzeit. Internationales Round-Table-Gespräch, Krems an der Donau, 8. Oktober 1990 (Veröffentlichungen des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Bd. 14). Wien 1992, S. 27–79.
- Hess 1995** Daniel Hess: Der Weg in die Stube. Zur Entwicklung und Verbreitung der Kabinettscheibe. In: Bilder aus Licht und Farbe. Meisterwerke spätgotischer Glasmalerei. »Straßburger Fenster« in Ulm und ihr künstlerisches Umfeld. Ausst. Kat. Ulmer Museum, Ulm. Hrsg. v. Brigitte Reinhardt u. a. Ulm 1995, S. 42–49.
- Hess 1996** Daniel Hess: Das Gothaer Liebespaar. Ein ungleiches Paar im Gewand höfischer Minne. Frankfurt a. M. 1996.
- Hess 2001** Daniel Hess: König Ferdinand I. und das Urteil des Paris. Zwei neuerworbene Vierpassscheiben aus dem Kreis Jörg Breus. In: Anzeiger GNM 2001, S. 125–136.
- Hess 2002** Daniel Hess: Dürer als Nürnberger Markenartikel. In: Ausst. Kat. Nürnberg 2002, S. 450–462.
- Hess: Breu 2003** Daniel Hess: Jörg Breu d. Ä. Die Beweinung Christi, um 1510/1515. In: Anzeiger GNM 2003, S. 242–247.
- Hess: Morrall 2003** Daniel Hess: Rezension zu »Andrew Morrall: Jörg Breu the Elder. Art, Culture and Belief in Reformation Augsburg. Aldershot 2001«. In: Journal für Kunstgeschichte, Bd. 7, 2003, S. 151–156.
- Hess: Valckenborch 2003** Daniel Hess: Frederik van Valckenborch. Der Durchzug durch das Rote Meer. In: Anzeiger GNM 2003, S. 250–254.
- Hess: Aargau 2004** Daniel Hess: Rezension zu »Glasmalerei im Kanton Aargau, 4 Bde. Buchs 2002«. In: Kunst und Architektur in der Schweiz, 2004, Heft 2, S. 78–80.
- Hess: Wertinger 2004** Daniel Hess: Hans Wertinger. Jahreszeiten- oder Monatsbild mit Badehaus und Schlachtszene. In: Anzeiger GNM 2004, S. 181–182.
- Hess: Altdorfer 2005** Daniel Hess: Altdorfers Weg zur Alexanderschlacht. Eine



- Neubewertung seiner »Tischplatte« im Germanischen Nationalmuseum. In: Anzeiger GNM 2005, S. 77–96.
- Hess: Bruyn 2005** Daniel Hess: Bartholomäus Bruyn d. Ä., Homo bulla. In: Anzeiger GNM 2005, S. 191–193.
- Hess 2010** Daniel Hess: Die »Schweizer-scheibe« und die Konstruktion einer helvetischen Nationalkultur. In: Edgar Bierend u. a. (Hrsg.): Helvetische Merkwürdigkeiten. Wahrnehmung und Darstellung der Schweiz in der Kunst- und Kulturgeschichte seit dem 18. Jahrhundert (Neue Berner Schriften zur Kunst, Bd. 11). Bern 2010, S. 173–189.
- Hess: Kulturgeschichte 2010** Daniel Hess: Kulturgeschichte im Germanischen Nationalmuseum. In: Martina Padberg, Martin Schmidt (Hrsg.): Die Magie der Geschichte. Geschichtskultur und Museum (Schriften des Bundesverbands freiberuflicher Kulturwissenschaftler, Bd. 3). Erscheint Bielefeld 2010, S. 106–118.
- Hess/Eser 2007** Daniel Hess, Thomas Eser: »Der Erker, worin Dürer malte«. Fragen zur Örtlichkeit von Dürers künstlerischer Arbeit. In: Großmann/Sonnenberger 2007, S. 141–172.
- Hess/Mack 2007** Daniel Hess, Oliver Mack: Zwischen akribischem Fleiß und ökonomischer Virtuosität. Überlegungen zur Malweise Albrecht Altdorfers. In: Pantxika Béguerie-De Paeppe, Michel Menu (Hrsg.): La technique picturale de Grünewald et de ses contemporains. Colmar, Paris 2007, S. 122–129.
- Hessler 2002** Christiane J. Hessler: Maler und Bildhauer im sophistischen Tauziehen. Der Paragone in der italienischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts. In: Ausst. Kat. München/Köln 2002, S. 83–97.
- Hessler 2008** John W. Hessler: The Naming of America. Martin Waldseemüller's 1507 World Map and the »Cosmographiae Introductio«. London 2008.
- Heydenreich 2007** Gunnar Heydenreich: Lucas Cranach the Elder. Painting Materials, Techniques and Workshop Practice. Amsterdam 2007.
- Heyne 1889** Moriz Heyne: Fünf Bücher deutscher Hausaltertümer von den ältesten geschichtlichen Zeiten bis zum 16. Jahrhundert. Bd. 1: Das deutsche Wohnungswesen. Leipzig 1889.
- Hilger 1991** Hans Peter Hilger: Alpenländische Galerie Kempten. Zweigmuseum des Bayerischen Nationalmuseums. Katalog. München 1991.
- Hilsenbeck 1992** Renate Hilsenbeck: Mittelalterliche Weltkunde und Behaim-Globus. Vom Heilsweg zur Handelsstraße. In: Ausst. Kat. Nürnberg: Behaim 1992, Bd. 1, S. 223–238.
- Himmelheber 1976** Georg Himmelheber: Puchwieser, Boule und die »Boule-Möbel« für München. In: Hubert Glaser (Hrsg.): Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700. Zur Geschichte der Max-Emanuel-Zeit. München 1976, S. 250–263.
- Himmelheber 1980** Georg Himmelheber: Augsburger Kabinettschränke. In: Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock, 3 Bde. Bd. 2: Rathaus. Ausst. Kat. Städtische Kunstsammlungen, Augsburg. Augsburg 1980, S. 58–62.
- Hinz 1974** Berthold Hinz: Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 19, 1974, S. 139–218.
- Hinz 2001** Berthold Hinz: Venus im Norden. In: Venus. Bilder einer Göttin. Ausst. Kat. Alte Pinakothek, München. Bearb. v. Claudia Denk. München 2001, S. 32–49.
- Hirsch 1985** Erhard Hirsch: Dessau-Wörlitz. Zierde und Inbegriff des 18. Jahrhunderts. München 1985.
- Hirschfelder 2008** Dagmar Hirschfelder: Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Berlin 2008.
- Hirschfelder 2009** Dagmar Hirschfelder: Statussymbol und Trompe l'œil. Deutsche und niederländische Jagdbeutestilleben des 17. Jahrhunderts. In: Großmann 2009, S. 106–117.
- Hirschfelder/Götz 2008** Dagmar Hirschfelder, Christine Götz: Barocker Heiligenkult in Niederösterreich. Martin Johann Schmidts Altargemälde für die Pfarrkirche St. Vitus in Stockern. In: Ausst. Kat. Nürnberg: Enthüllungen 2008, S. 121–127.
- Höcherl 2006** Heike Höcherl: »Wahngebilde und Kunstwerke zugleich«. Deutungen der Charakterköpfe. In: Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 88–104.
- Hochzeitsordnung 1662** Verneuerte Hochzeit-Ordnung der Stadt Nürnberg. Wie es mit und bey den Erbarn und andern verlegten Hochzeiten allhier in der Stadt gehalten werden soll. Nürnberg 1662.
- Hoeynck 1889** Franz Anton Hoeynck: Geschichte der kirchlichen Liturgie des Bistums Augsburg mit Beilagen: Monumenta liturgiae Augustanae. Augsburg 1889.
- Hoffmann 1978** Konrad Hoffmann: Typologie, Exemplarik und reformatorische Bildsatire. In: Josef Nolte u. a. (Hrsg.): Spätmittelalter und frühe Neuzeit. Kontinuität und Umbruch. Stuttgart 1978, S. 259–295.
- Hoffmann: Bilderkampf 1983** Konrad Hoffmann: Die reformatorische Volksbewegung im Bilderkampf. In: Ausst. Kat. Nürnberg: Luther 1983, S. 219–254.
- Hoffmann: Glasharfe 1983** Bruno Hoffmann: Ein Leben für die Glasharfe. Backnang 1983.
- Hoffmann 1992** Helga Hoffmann: Die deutschen Gemälde des 16. Jahrhunderts. Kunstsammlungen zu Weimar. Weimar o. J. [1992].
- Hofmann-Rendtel 1993** Constanze Hofmann-Rendtel: Pilgerzeichen und Sozialprestige. In: Anzeiger GNM 1993, S. 214–224.
- Hofstätter 1973** Sylvia Hofstätter: Johann Christian Brand. Wien 1973.
- Höhn 1924** Heinrich Höhn: Nürnberger Renaissanceplastik. Nürnberg 1924.
- Hollander 1975** Anne Hollander: Seeing Through Clothes. New York 1975.
- Hollstein's Dutch and Flemish Etchings** Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450–1700, Bd. 1–. Amsterdam u. a. 1949–
- Hollstein's German Engravings** Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts, ca. 1400–1700, Bd. 1–. Amsterdam u. a. 1954–
- Hölscher 1971** Tonio Hölscher: Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexander des Großen (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, Jg. 1971, 2. Abhandlung). Heidelberg 1971.

- Hölscher 2005** Lucian Hölscher: Geschichte der protestantischen Frömmigkeit in Deutschland. München 2005.
- Holst 1999** Norbert Holst: Mundus, Mirabilia, Mentalität. Weltbild und Quellen des Kartographen Johannes Schöner. Eine Spurensuche (Spektrum Kulturwissenschaften, Bd. 1). Frankfurt/Oder, Bamberg 1999.
- Honig 1998** Elizabeth Honig: Painting and the Market in Early Modern Antwerp. New Haven, London 1998.
- Honnens de Lichtenberg 1991** Hanne Honnens de Lichtenberg: Johan Gregor van der Schardt. Bildhauer bei Kaiser Maximilian II., am dänischen Hof und bei Tycho Brahe. Kopenhagen 1991.
- Hoogstraten 1678** Samuel van Hoogstraten: Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt. Rotterdam 1678. [Faksimile: Utrecht 1969]
- Hubala: Rottmayr 1981** Erich Hubala: Johann Michael Rottmayr. Wien, München 1981.
- Hubala: Sebastianspflege 1981** Erich Hubala: Die Nürnberger Sebastianspflege des Johann Michael Rottmayr. In: Anzeiger GNM 1981, S. 107–114.
- Huber 1989** Renate Huber: Dokumentation »Musikinstrumente in Nürnberg«. Italienische Kielklaviere. [[http://forschung.gnm.de/ressourcen/musikinstrumente/PDF/Ital\\_Kielklaviere\\_Dok.pdf](http://forschung.gnm.de/ressourcen/musikinstrumente/PDF/Ital_Kielklaviere_Dok.pdf) (26.4.1989/24.1.2007)]
- Hübner 2007** Miriam Hübner: Lukas Cranach d. Ä. und der Bildtypus »Gesetz und Gnade« in der dänischen Reformation. In: Andreas Tacke (Hrsg.): Lucas Cranach 1553/2003. Wittenberger Tagungsbeiträge anlässlich des 450. Todesjahres Lucas Cranachs des Älteren (Schriften der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt, Bd. 7). Leipzig 2007, S. 343–358.
- Hugelshofer 1924** Walter Hugelshofer: Das Werk des Zürcher Malers Hans Leu. In: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, Bd. 26, 1924, S. 28–30.
- Hürkey 1983** Edgar J. Hürkey: Das Bild des Gekreuzigten im Mittelalter. Worms 1983.
- Huth 1981** Hans Huth: Künstler und Werkstatt der Spätgotik. (1. Aufl. Augsburg 1923) 4. Aufl. Darmstadt 1981.
- Hüttl 1985** Ludwig Hüttl: Marianische Wallfahrten im süddeutsch-österreichischen Raum. Analysen von der Reformation bis zur Aufklärungsepoche (Kölner Veröffentlichungen zur Religionsgeschichte, Bd. 6). Köln, Wien 1985.
- Im Hof 1982** Ulrich Im Hof: Das gesellige Jahrhundert. Gesellschaft und Gesellschaften im Zeitalter der Aufklärung. München 1982.
- Imhof 1782** Christoph Andreas Imhof: Sammlung eines Nürnbergschen Münz-Cabinetts. Nürnberg 1782.
- Imhoff 1975** Christoph Freiherr von Imhoff: Die Imhoff-Handelsherren und Kunstliebhaber. Überblick über eine 750 Jahre alte Nürnberger Ratsfamilie. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, Bd. 62, 1975, S. 1–42.
- Immenkötter 1983** Herbert Immenkötter: Zeit der Entscheidungen: Luther 1517–1520. In: Ausst. Kat. Nürnberg: Luther 1983, S. 161–184.
- Imorde 2002** Joseph Imorde: Träumende Prälaten. Zu einer »invenzione« Andrea Sansovinos. In: Popp/Suckale 2002, S. 375–384.
- Impey 1985** Oliver Impey (Hrsg.): The Origins of the Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe. Oxford 1985.
- Irmischer 1997** Günther Irmischer: Georg Holdermann. Zu einer Relieftafel der Septemviren des Nürnberger Rates von 1626. In: Weltkunst, Bd. 67, 1997, S. 553–555.
- Jacoby 2000** Joachim Jacoby: Hans von Aachen (1552–1615). München, Berlin 2000.
- Jäger 1973** Werner Jäger: Das Peller-Modell von 1603. Geschichte, Beschreibung und Aufmaß des Modells mit Rekonstruktion der Takelage. Rostock 1973.
- Jager 1990** Ronald de Jager: Meester, leerjongen, leertijd. Een analyse van zeventiende-eeuwse Noord-Nederlandse leerlingcontracten van kunstschilders, goud- en zilversmeden. In: Oud Holland, Bd. 104, 1990, S. 69–111.
- Jahresbericht GNM** Jahresbericht des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg, Bd. 1–97. Nürnberg 1853/54–1955.
- Jakob 2007** Reinhard Jakob: Wer war Martin Behaim? In: Norica 2007, S. 32–47.
- Jarczyk 2002** Franz Christian Jarczyk: Neisser Goldschmiede. In: Neisse. Kirchenschätze aus dem schlesischen Rom. Ausst. Kat. Dom-Museum, Hildesheim. Hrsg. v. Michael Brandt u. a. Regensburg 2002, S. 78–89.
- Jarosch 2006** Dirk Jarosch: Thomas Murners satirische Schreibart. Studien aus thematischer, formaler und stilistischer Perspektive (Schriften zur Mediävistik, Bd. 9). Hamburg 2006.
- Jarosch/Brinkmann 1984** Walter Jarosch, Volker Brinkmann: Sakrale Kunstwerke der Frankenthaler Porzellanmanufaktur (1755–1800). In: Frankenthal einst und jetzt, 1984, Heft 3, S. 84–88.
- Jedding 1960** Regina Jedding, Hermann Jedding: Der Konsoltisch im Werk Josef Effners. In: Ernst Guldan (Hrsg.): Beiträge zur Kunstgeschichte. Eine Festgabe für Heinz Ludwig Rosemann zum 9. Oktober 1960. München 1960, S. 231–248.
- Jedding 1978** Hermann Jedding (Hrsg.): Das schöne Möbel. Ein Bildlexikon aller Möbeltypen vom 12. bis ins 20. Jahrhundert. 7., überarb. u. erw. Neuaufl. München 1978.
- Jedding 1998** Hermann Jedding: Johann Heinrich Roos. Werke einer Pfälzer Tiermalerfamilie in den Galerien Europas. Mainz 1998.
- Jedin 1966** Hubert Jedin: Entstehung und Tragweite des Trienter Dekretes über die Bilderverehrung. In: Hubert Jedin: Kirche des Glaubens – Kirche der Geschichte. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge. Bd. 2: Konzil und Kirchenreform. Freiburg i.Br. u. a. 1966, S. 460–498.
- Jenny: Gesangbuch 1983** Markus Jenny: Luthers Gesangbuch. In: Helmar Jung-hans (Hrsg.): Leben und Werk Martin Luthers von 1526 bis 1546. Festgabe zu seinem 500. Geburtstag. Göttingen 1983, S. 303–321.
- Jenny: Kirchenlied 1983** Markus Jenny: Kirchenlied, Gesangbuch und Kirchenmusik. In: Ausst. Kat. Nürnberg: Luther 1983, S. 293–322.
- Jensen Adams 1994** Ann Jensen Adams: Competing Communities in the »Great Bog of Europe«. Identity and Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting. In: William J. T. Mitchell (Hrsg.):

- Landscape and Power. Chicago, London 1994, S. 35–76.
- Johnson 2006** Christine R. Johnson: Renaissance German Cosmographers and the Naming of America. In: Past & Present, Bd. 191, 2006, S. 3–43.
- Jones 2006** Ann Rosalind Jones: Habits, Holdings, Heterologies. Populations in Print in a 1562 Costume Book. In: Margaret Burland (Hrsg.): Meaning and Its Objects. Material Culture in Medieval and Renaissance France (Yale French Studies, Bd. 110). New Haven, London 2006, S. 92–121.
- Jopek/Trusted 2007** Norbert Jopek, Marjorie Trusted: Ivory and Bone. In: Marjorie Trusted (Hrsg.): The Making of Sculpture. The Materials and Techniques of European Sculpture. London 2007, S. 115–124.
- Josephi 1910** Walter Josephi: Die Werke plastischer Kunst (Katalog des Germanischen Nationalmuseums). Nürnberg 1910.
- Judson/Ekkart 1999** J. Richard Judson, Rudolf E. O. Ekkart: Gerrit van Honthorst (1592–1656). Doornspijk 1999.
- Jütte 1993** Robert Jütte: Stigma-Symbole. Kleidung als identitätsstiftendes Merkmal bei spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Randgruppen (Juden, Dirnen, Aussätzige, Bettler). In: Bulst/Jütte 1993, S. 65–89.
- Kacprzak 2003** Dariusz Kacprzak: Franz Werner von Tamm (1658 Hamburg–1724 Wien). Eine Monographie des deutschen Barockstilbespezialisten mit kritischem Werkkatalog. (Magisterarbeit Warschau 1995) unveröff. Manuskript 2003.
- Kahsnitz 1988** Rainer Kahsnitz: »J. Schaper, gemalt zu Nürnberg.« In: Monatsanzeiger GNM, Nr. 83, 1988, S. 662–666.
- Kahsnitz 1989** Rainer Kahsnitz: Johannes Schaper. In: Christoph von Imhoff (Hrsg.): Berühmte Nürnberger aus neun Jahrhunderten. 2., erg. u. erw. Aufl. Nürnberg 1989, S. 191–192.
- Kahsnitz 2005** Rainer Kahsnitz: Die großen Schnitzaltäre. Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol. München 2005.
- Kalden 1990** Iris Kalden: Tilman Riemschneider – Werkstattleiter in Würzburg. Beiträge zur Organisation einer Bildschnitzer- und Steinbildhauerwerkstatt im ausgehenden Mittelalter (Wissenschaftliche Beiträge aus europäischen Hochschulen, Reihe 9, Bd. 2). Ammersbek bei Hamburg 1990.
- Kalinowski 1992** Konstanty Kalinowski (Hrsg.): Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur im 17. und 18. Jahrhundert (Seria Historia sztuki, Bd. 18). Posen 1992.
- Kammel 1993** Frank Matthias Kammel: Prozessionsstangen. In: LdK 1993, Bd. 5, S. 780–781.
- Kammel 1995** Frank Matthias Kammel: Orientalische Knaben. Zwei Bildwerke des Wiener Hochbarocks. In: Monatsanzeiger GNM, Nr. 177, 1995, S. 6–7.
- Kammel 1997** Frank Matthias Kammel: Ein polnischer Ritter und sein Grabmal aus Nürnberg. Zu einem neuerworbenen Gußmodell. In: Monatsanzeiger GNM, Nr. 195, 1997, S. 12–13.
- Kammel: Geweihleuchter 1997** Frank Matthias Kammel: Restauriert und aufgehängt. Der Geweihleuchter aus dem Forchheimer Rathaus. In: Monatsanzeiger GNM, Nr. 200, 1997, S. 8–9.
- Kammel: Martyrium 1998** Frank Matthias Kammel: Martyrium der hl. Ursula. In: Anzeiger GNM 1998, S. 233–234.
- Kammel: Ursulaschifflein 1998** Frank Matthias Kammel: Martyrium auf dem Rhein. Ein Ursulaschifflein als Dauerleihgabe. In: Monatsanzeiger GNM, Nr. 203, 1998, S. 1–3.
- Kammel: Holzmodell 1999** Frank Matthias Kammel: Das Dreifaltigkeitsbild des Wolfgang Müntzer von Babenberg. Ein Holzmodell für den Bronzeguß. In: Museumsjournal. Berichte aus Museen, Schlössern und Sammlungen in Berlin und Potsdam 1999, Nr. 4, S. 36–39.
- Kammel: Zürrn 1999** Frank Matthias Kammel: Unbekannte Werke der Bildhauerfamilie Zürrn. In: Monatsanzeiger GNM, Nr. 216, 1999, S. 1–3.
- Kammel: Altar 2000** Frank Matthias Kammel: Rezension zu »Ulrike Krone-Balcke: Der Kefermarkter Altar. Sein Meister und seine Werkstatt. München, Berlin 1999«. In: The Burlington Magazine, Bd. 142, 2000, Nr. 1164, S. 176.
- Kammel: Christkind 2000** Frank Matthias Kammel: Was macht das Christkind im Oktober? Kleine Zeiten gefühlvoller Frömmigkeit. In: Monatsanzeiger GNM, Nr. 235, 2000, S. 4–5.
- Kammel: Kreuzigungsdarstellung 2000** Frank Matthias Kammel: Verlustreicher Kalvarienberg. Peter Dells Kreuzigungsdarstellung im Germanischen Nationalmuseum. In: Monatsanzeiger GNM, Nr. 230, 2000, S. 2–3.
- Kammel: Auferstehung der Toten 2001** Frank Matthias Kammel: Die Auferstehung der Toten, Erlösung, Verdammnis und viel nackte Haut. Zwei vom Fördererkreis erworbene Reliefs der Spätrenaissance. In: Monatsanzeiger GNM, Nr. 249, 2001, S. 2–3.
- Kammel: Kleinplastik 2001** Frank Matthias Kammel: Kleinplastik des Barock und Rokoko. Die Sammlung Dessauer. In: Sammeln. Das Magazin für Sammler und Kunstliebhaber, 5. Jg., 2001, Nr. 31, S. 3.
- Kammel: Merkur 2001** Frank Matthias Kammel: Rätselhafter Götterbote. Zu einer Variante des Fliegenden Merkur von Giambologna. In: Monatsanzeiger GNM, Nr. 238, 2001, S. 6–7.
- Kammel: Sammeln 2001** Frank Matthias Kammel: Die Lust am Unvollendeten. Über das Sammeln und den Reiz des Bozzettos. In: Ausst. Kat. Nürnberg: Ekstasen 2001, S. 11–21.
- Kammel: Türkenbild 2001** Frank Matthias Kammel: Gefährliche Heiden und gezähmte Exoten. Bemerkungen zum europäischen Türkenbild im 17. und frühen 18. Jahrhundert. In: Ronald G. Asch u. a. (Hrsg.): Frieden und Krieg in der Frühen Neuzeit. Die europäische Staatenordnung und die außereuropäische Welt. München 2001, S. 503–525.
- Kammel: Masken 2002** Frank Matthias Kammel: Gesichter in der Spanschachtel. Zwei unbekannte Masken aus Wachs. In: Monatsanzeiger GNM, Nr. 251, 2002, S. 4–6.
- Kammel: Plaketten 2002** Frank Matthias Kammel: Bildvorlagen aus Metall. Peter Flötners Plaketten im Kunsthandwerk. In: Ausst. Kat. Nürnberg 2002, S. 400–409.
- Kammel: Vergänglichkeit 2002** Frank Matthias Kammel: Dem Tod ins Auge geschaut. Vergänglichkeit als Thema barocker Kleinplastik. In: Georg Laue (Hrsg.): Memento Mori (Kunstammer Georg Laue, Bd. 3). München 2002, S. 6–19.
- Kammel: Zürrn 2002** Frank Matthias Kammel: Christus fällt unter dem Kreuz. Ein Bildwerk Martin Zürrns als Dauerleih-



gabe aus Privatbesitz. In: Monatsanzeiger GNM, Nr. 255, 2002, S. 7–9.

**Kammell: Amouren 2003** Frank Matthias Kammell: Déjà vu. Amouren im Germanischen Nationalmuseum. In: Monatsanzeiger GNM, Nr. 270, 2003, S. 6–7.

**Kammell: Christkind 2003** Frank Matthias Kammell: Im Zeichen des Christkinds. Zu Gestalt und Resonanz einer Sonderausstellung. In: Frank Matthias Kammell (Hrsg.): Im Zeichen des Christkinds. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter. Ergebnisse der Ausstellung Spiegel der Seligkeit. Nürnberg 2003, S. 8–15.

**Kammell: Grupello 2003** Frank Matthias Kammell: Gabriel Grupello, Paris, um 1691/1692. In: Anzeiger GNM 2003, S. 254–260.

**Kammell: Peter Dell 2004** Frank Matthias Kammell: Auf Abwegen. Peter Dell der Ältere, ein Schüler Tilman Riemen-schneiders. In: Ausst. Kat. Würzburg 2004, S. 209–223.

**Kammell: Schaller 2004** Frank Matthias Kammell: Der Velburger Bildschnitzer Johann Michael Schaller. In: Monatsanzeiger GNM, Nr. 274, 2004, S. 7–9.

**Kammell: Spurensuche 2004** Frank Matthias Kammell: Der Bruchsaler Bildhauer Johann Adam Günther. Spurensuche nach einem Unbekannten. In: Anzeiger GNM 2004, S. 125–142.

**Kammell 2005** Frank Matthias Kammell: Schwäbisch Gmünder Passionskrippen. Bildschnitzerei und Frömmigkeitspraxis im Rokoko. In: Anzeiger GNM 2005, S. 133–150.

**Kammell: Grupello 2006** Frank Matthias Kammell: Die Marmorfigur des Paris von Grupello (Patrimonia. Kulturstiftung der Länder, Bd. 235). Berlin, Nürnberg 2006.

**Kammell: Hans Thoman 2006** Frank Matthias Kammell: Neues zum Memminger Bildschnitzer Hans Thoman. Die Rekonstruktion eines Meisterwerks. In: Kulturgut 2006, Heft 10, S. 8–10.

**Kammell: Reihencharakter 2006** Frank Matthias Kammell: Die Serie als System. Franz Xaver Messerschmidts »Charakterköpfe« und der Reihencharakter. In: Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 242–256.

**Kammell: Bronzen 2008** Frank Matthias Kammell: Sprudelnde »Bronzen« der Renaissance. Brunnenfiguren der Paul

Wolfgang Merkel'schen Familienstiftung. In: Kulturgut 2008, Heft 18, S. 2–6.

**Kammell: Bildrelief 2009** Frank Matthias Kammell: Lutherisches Bekenntnis in Stein. Ein Bildrelief des Amberger Bildhauers Georg Schweiger. In: Kulturgut 2009, Heft 21, S. 13–18.

**Kammell: Geweih 2009** Frank Matthias Kammell: Gehörnt. Das Geweih als Trophäe, Apotropaion und Zierrat. In: Großmann 2009, S. 132–148.

**Kammell: Herakles 2009** Frank Matthias Kammell: Herakles im Kampf mit dem Drachen Ladon. Eine Bronzeplastik des Manierismus und ihr Vorbild. In: Kulturgut 2009, Heft 22, S. 8–10.

**Kammell: Meeresgetier 2009** Frank Matthias Kammell: Der Ritt auf dem Delphin. Meeresgetier mit Passagieren in Renaissance und Barock. In: Großmann 2009, S. 96–105.

**Kammell: Kachelöfen 2010** Frank Matthias Kammell: Kachelöfen und Ofenkacheln im Germanischen Nationalmuseum. In: Annika Dix (Hrsg.): Kachelöfen. Geschichte, Technologie, Restaurierung. Erscheint Nürnberg 2010.

**Kammell: Leichenschau 2010** Frank Matthias Kammell: Spektakuläre Leichenschau. Die bildhafte Dokumentation eines Mumienfundes auf dem Nürnberger Johannisfriedhof. In: Kulturgut 2010, Heft 24.

**Kammell: Zimmerkenotaph 2010** Frank Matthias Kammell: Das Zimmerkenotaph für Johannes Beppler. Ein Beitrag zur Erinnerungskultur in Nürnberg um 1800. In: Heidrun Alzheimer u. a. (Hrsg.): Festschrift Wolfgang Brückner zum 80. Geburtstag. Erscheint Regensburg 2010, S. 377–390.

**Kammell/Hess 2008** Frank Matthias Kammell, Daniel Hess: Frischer Glanz und neues Wissen. Ein Restaurierungsprojekt, seine Ziele und seine Folgen. In: Ausst. Kat. Nürnberg: Enthüllungen 2008, S. 6–11.

**Kammell/Lorenz 2008** Frank Matthias Kammell, Anke Lorenz: Faszination der Präsenz. Die Wachsbüste des Johann Wilhelm Löffelholz. In: Ausst. Kat. Nürnberg: Enthüllungen 2008, S. 82–93.

**Kammell/Taube: Relieffiguren 2008** Frank Matthias Kammell, Elisabeth Taube: Heilige auf Flügeln. Zwei Relieffiguren aus der Werkstatt des Daniel Mauch.

In: Ausst. Kat. Nürnberg: Enthüllungen 2008, S. 16–27.

**Kammell/Taube: Renaissanceretabel 2008** Frank Matthias Kammell, Elisabeth Taube: Goldene Fassade. Ein Renaissanceretabel aus Trient. In: Ausst. Kat. Nürnberg: Enthüllungen 2008, S. 102–109.

**Kämpfer 1966** Fritz Kämpfer: 4000 Jahre Glas. München 1966.

**Kanz 1993** Roland Kanz: Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 59). München 1993.

**Karohl 2005** Linda Karohl: Die Grand Tour im Bild? Zum »Grand-Touristen-porträt« des Fürsten Franz 1765/66. In: Heinrich Dilly, Holger Zaunstöck (Hrsg.): Fürst Franz. Beiträge zu seiner Lebenswelt in Anhalt-Dessau 1740–1817. Halle (Saale) 2005, S. 67–73.

**Karrenbrock 2001** Reinhard Karrenbrock: Museum Schnütgen. Die Holzskulpturen des Mittelalters. Bd. 2: 1400–1540. Teil 1: Köln, Westfalen, Norddeutschland (Sammlungen des Museum Schnütgen, Bd. 5). Köln 2001.

**Kasper 1995** Christine Kasper: Von miesen Rittern und sündhaften Frauen und solchen, die besser waren. Tugend- und Keuschheitsproben in der mittelalterlichen Literatur vornehmlich des deutschen Sprachraums (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Nr. 547). Göppingen 1995.

**Kastenholz 2006** Richard Kastenholz: Hans Schwarz. Ein Augsburger Bildhauer und Medailleur der Renaissance. München, Berlin 2006.

**Kat. Nürnberg 1871** Katalog der im germanischen Museum befindlichen Kirchlichen Einrichtungsgegenstände und Gerätschaften: Originale. Nürnberg 1871.

**Kat. Stuttgart 1957** Katalog der Staatsgalerie Stuttgart. Hrsg. v. Stuttgarter Galerieverein. Stuttgart 1957.

**Kathke 1997** Petra Kathke: Porträt und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert. Berlin 1997.

**Katz 1932** Viktor Katz: Die Erzgebirgische Prägemedaille des 16. Jahrhunderts. Prag 1932.

**Kaufmann 2002** Thomas Kaufmann: Die Bilderfrage im frühneuzeitlichen Luthertum. In: Blickle 2002, S. 407–454.

- Kaufmann 2009** Thomas Kaufmann: Geschichte der Reformation. Frankfurt a. M., Leipzig 2009.
- Keil 1985** Robert Keil: Die Rezeption Dürers in der deutschen Kunstbuchliteratur des 16. Jahrhunderts. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 38, 1985, S. 133–150.
- Keller-Escher 1884** Carl Caspar Keller-Escher: Die Familie Grebel. Blätter aus ihrer Geschichte, gesammelt zur Erinnerung an die am 27. Oktober 1386 erfolgte Einbürgerung zu Zürich. Für Freunde als Manuskript gedruckt. Zürich 1884.
- Kemp 1974** Martin Kemp: Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 19, 1974, S. 219–240.
- Kemp 1979** Wolfgang Kemp: »... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen.« Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870. Ein Handbuch. Frankfurt a. M. 1979.
- Ketelsen 2005** Thomas Ketelsen: Zur Geschichte des Sammlungs- und Galeriekatalogs im 18. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 62, 2005, Heft 3/4, S. 153–159.
- Ketelsen-Volkhardt 2003** Anne-Dore Ketelsen-Volkhardt: Georg Flegel (1566–1638). München, Berlin 2003.
- Keyes 1984** George S. Keyes: Esaias van den Velde (1587–1630). With a Biographical Chapter by J. G. C. A. Briels. Doornspijk 1984.
- Keyßler 1751** Johann Georg Keyßler: Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen, worinnen der Zustand und das Merkwürdigste dieser Länder beschrieben, und vermittelt der natürlichen, gelehrten und politischen Geschichte, der Mechanik, Maler- Bau- und Bildhauerkunst, Münzen und Alterthümer, wie auch mit verschiedenen Kupfern erläutert wird, 2. Bde. Neue, verm. Auflage Hannover 1751.
- Kimpel 2000** Harald Kimpel: »Fest des Geistes« oder »Sünde wider den Geist«? Arnold Bode und der Rahmenstreit in Kassel. In: Arnold Bode. Leben und Werk (1900–1977). Ausst. Kat. documenta-Halle, Kassel. Hrsg. v. Marianne Heinz. Wolftratshausen 2000, S. 68–77.
- Kippenberg 1921** Anton Kippenberg: Die Technik der Silhouette. In: Jahrbuch der Sammlung Kippenberg, Bd. 1, 1921, S. 132–177.
- Kirchner 1991** Thomas Kirchner: L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 1). Mainz 1991.
- Kirchner 2006** Thomas Kirchner: Franz Xaver Messerschmidt und die Konstruktion des Ausdrucks. In: Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 266–281.
- Kirgus 2000** Isabelle Kirgus: Renaissance in Köln. Architektur und Ausstattung 1520–1620 (Sigurd-Greven-Studien, Bd. 3). Bonn 2000.
- Kirnbauer 1994** Martin Kirnbauer: Verzeichnis der europäischen Musikinstrumente im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Bd. 2: Flöten- und Rohrblattinstrumente bis 1750. Wilhelmshaven 1994.
- Kleiderordnung 1657** Des Rathes der Stadt Nürnberg verneuerte Kleider- und Hoffarts-Ordnung. Decretum in Senatu, 17. December 1657. Nürnberg 1657.
- Klein 1975** Adalbert Klein: Deutsche Fayencen. Braunschweig 1975.
- Klein 1994** Ulrich Klein: Die Münzen und Medaillen des Klosters Weingarten. In: Norbert Kruse, Hans Ulrich Rudolf (Hrsg.): 900 Jahre Heilig-Blut-Verehrung in Weingarten, 1094–1994. Sigmaringen 1994, S. 603–651.
- Klemm 1985** Christian Klemm: Joachim von Sandrart in Nürnberg. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, Bd. 72, 1985, S. 136–146.
- Klemm 1986** Christian Klemm: Joachim von Sandrart. Kunstwerke und Lebenslauf. Berlin 1986.
- Klemm 1994** Christian Klemm: Pfade durch Sandrarts Teutsche Academie. In: Sandrart/Klemm 1994–1995, Bd. 1, S. 9–32.
- Klesse/Mayr 1987** Brigitte Klesse, Hans Mayr: Veredelte Gläser aus Renaissance und Barock. Sammlung Ernesto Wolf. Wien 1987.
- Kleßmann 1987** Eckart Kleßmann: Der Mohr in der Literatur der Aufklärung. In: Exotische Welten. Europäische Phantasien. Ausst. Kat. Kunstgebäude am Schlossplatz, Stuttgart. Bearb. v. Hermann Pollig. Stuttgart, Bad Cannstatt 1987, S. 236–241.
- Klessmann 1988** Rüdiger Klessmann (Hrsg.): Hendrick ter Brugghen und die Nachfolger Caravaggios in Holland. Beiträge eines Symposiums aus Anlaß der Ausstellung »Holländische Malerei in neuem Licht, Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen« im Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, vom 23. – 25. März 1987. Braunschweig 1988.
- Klessmann: Hertz 1994** Rüdiger Klessmann: Johannes Hertz, ein Nachfolger Caravaggios in Nürnberg. In: Hamacher/Karnahm 1994, S. 138–145.
- Klessmann: Willmann 1994** Rüdiger Klessmann: Willmann und die Niederlande. In: Michael Willmann (1630–1706). Studien zu seinem Werk. Ausst. Kat. Residenzgalerie, Salzburg; Nationalmuseum, Breslau. Hrsg. v. Franz Wagner. Salzburg 1994, S. 55–76.
- Klessmann 1999** Rüdiger Klessmann: Johann Liss. Eine Monographie mit kritischem Œuvrekatalog. Doornspijk 1999.
- Klibansky/Panofsky/Saxl 1990** Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl (Hrsg.): Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. (Englische Originalausgabe London 1964) Frankfurt a. M. 1990.
- Klier 2004** Andrea Klier: Fixierte Natur. Naturabguss und Effigies im 16. Jahrhundert. Berlin 2004.
- Kluxen 1989** Andrea M. Kluxen: Das Ende des Standesporträts. Die Bedeutung der englischen Malerei für das deutsche Porträt von 1760 bis 1848. München 1989.
- Kluxen 1993** Andrea M. Kluxen: Zu einer Neubewertung von Joachim von Sandrarts »Teutscher Academie«. In: Silvia Glaser, Andrea M. Kluxen (Hrsg.): Musis und Litteris. Festschrift für Bernhard Rupprecht zum 65. Geburtstag. München 1993, S. 523–536.
- Knapp 1996** Ulrich Knapp: Joseph Anton Feuchtmayer (1696–1770). Konstanz 1996.
- Kneschke 1853** Ernst Heinrich Kneschke: Deutsche Grafen-Häuser der Gegenwart in heraldischer, genealogischer und historischer Beziehung, Bd. 2. Leipzig 1853.

- Knoepfli 1950** Albert Knoepfli: Die Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau. Bd. 1: Der Bezirk Frauenfeld (Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Bd. 23). Basel 1950.
- Knorr 2003** Birgit Knorr: Georg Melchior Kraus (1737–1806). Maler, Pädagoge, Unternehmer. Biographie und Werkverzeichnis. (Diss.) Jena 2003 [http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=971939691 (03.08.04/25.08.09)].
- Knott/Taylor 2005** Sarah Knott, Barbara Taylor (Hrsg.): Women, Gender and Enlightenment. Basingstoke u. a. 2005.
- Kobler 2003** Friedrich Kobler: Flitter (Flinder). In: RDK 2003, Bd. 9, Sp. 1269–1274.
- Kobler 2008** Friedrich Kobler: Der Zwitter Altar im Kontext der spätgotischen Kunst Mitteleuropas. Symposium auf Schloss Mikulov/Nikolsburg, 20.–21. Juni 2007. In: Kunstchronik, Bd. 61, 2008, S. 228–231.
- Koeplin 2007** Dieter Koeplin: Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen mit der nicht millionenschweren Kaiserkrone in der Hand. In: Andreas Tacke u. a. (Hrsg.): Lucas Cranach 1553/2003. Wittenberger Tagungsbeiträge anlässlich des 450. Todesjahres Lucas Cranachs des Älteren (Schriften der Stiftung Lutherdenkstätten in Sachsen-Anhalt, Bd. 7). Leipzig 2007, S. 299–312.
- Köhler 1729–1750** Johann David Köhler: Historische Münz-Belustigung, 22 Bde. Nürnberg 1729–1750.
- Kohlhaufen 1936/1939** Heinrich Kohlhaufen: Bildertische. In: Anzeiger GNM 1936/1939, S. 12–45.
- Kohlhaufen 1940** Heinrich Kohlhaufen: Niederländisch-deutsche, insbesondere Nürnberger Kulturbindungen. In: Das Bayerland, Bd. 51, 1940, Heft 8, S. 234–244.
- Kohlhaufen 1968** Heinrich Kohlhaufen: Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit: 1240 bis 1540. Berlin 1968.
- Kohlhaufen 1971** Heinrich Kohlhaufen: Nürnberger Kunsthandwerk im 15. und 16. Jahrhundert. In: Gerhard Pfeiffer (Hrsg.): Nürnberg. Geschichte einer europäischen Stadt. München 1971, S. 224–229.
- Kokoschka 1971** Oskar Kokoschka: Mein Leben. Vorw. u. dokumentarische Mitarb. v. Remigius Netzer. München 1971.
- Kolb 1984** Karl Kolb: Typologie des Gnadenbildes. In: Wolfgang Beinert, Heinrich Petri (Hrsg.): Handbuch der Marienkunde. Regensburg 1984, S. 849–882.
- Konecny 2007** Lubomir Konecny: Rottenhammer's Representations of Muses and Arts. In: Borggrefe 2007, S. 89–98.
- König/Schön 1996** Eberhard König, Christiane Schön (Hrsg.): Stilleben (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 5). Berlin 1996.
- Königer 1964** Ernst Königer: Ein Prunkharnisch des Pompeo della Chiesa auf einem Bildnis von Salomon Adler. In: Anzeiger GNM 1964, S. 104–105.
- Königfeld 1982** Peter Königfeld: Der Maler Johann Heiß: Memmingen und Augsburg 1640–1704. Weißenhorn 1982.
- Königfeld 2001** Peter Königfeld: Der Maler Johann Heiß: Memmingen und Augsburg 1640–1704 (Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen, Bd. 22). Weißenhorn 2001.
- Könneker 1991** Barbara Könneker: Satire im 16. Jahrhundert. Epoche, Werke, Wirkung. München 1991.
- Konrad 1923** Martin Konrad: Antwerpener Binnenräume im Zeitalter des Rubens. In: Paul Clemen (Hrsg.): Belgische Kunstdenkmäler, Bd. 2. München 1923, S. 185–242.
- Koreny 2002/03** Fritz Koreny: Albrecht Dürer oder Hans Schäufelein? Eine Neubewertung des »Benediktsmeisters«. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 56/57, 2002/03, S. 144–161.
- Korey 2002/2003** Michael Korey: Die Dresdner Kunstammer. Instrumente des Wissens und des Könnens. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Berichte, Beiträge, Bd. 30, 2002/2003. Dresden 2006, S. 47–60.
- Köster 1983** Kurt Köster: Pilgerzeichen und Pilgermuscheln von mittelalterlichen Pilgerstraßen (Ausgrabungen in Schleswig. Berichte und Studien, Bd. 2). Neumünster 1983.
- Kozakiewicz 1972** Stefan Kozakiewicz: Bernardo Bellotto genannt Canaletto. Recklinghausen 1972.
- Kraack 2005** Detlev Kraack: Vom Ritzen, Kratzen, Hängen und Hinsehen. Zum Selbstverständnis der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Reisenden auf dem Weg von der Heidenfahrt zur Kavaliertour. In: Babel/Paravicini 2005, S. 145–171.
- Kramer 1963** Ernst Kramer: Die Theaterfiguren von Closter Veilsdorf. In: Keramos. Zeitschrift der Gesellschaft der Keramikfreunde e. V. 1963, Heft 20, S. 3–28.
- Krämer 1994** Gode Krämer: Ein neu aufgefundenes Hauptwerk von Johann König. In: Hamacher/Karnahm 1994, S. 130–137.
- Kranz 2004** Annette Kranz: Christoph Amberger – Bildmaler zu Augsburg. Städtische Eliten im Spiegel ihrer Porträts. Regensburg 2004.
- Krapf 1986** Michael Krapf: Michelangelo Unterberger. Zum Schicksal seines Hochaltarbildes in der Michaelerkirche in Wien. In: Mitteilungen der Österreichischen Barockgalerie, Bd. 30, 1986, S. 5–26.
- Krause 2007** Katharina Krause (Hrsg.): Spätgotik und Renaissance (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 4). München u. a. 2007.
- Kreisel 1923** Heinrich Kreisel: Karl Maximilian Mattern. Ein Würzburger Kunstschriftsteller des 18. Jahrhunderts. In: Der Cicerone. Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers und Sammlers, Bd. 15, 1923, S. 413–419.
- Kreisel 1968** Heinrich Kreisel: Die Kunst des deutschen Möbels. Von den Anfängen bis zum Hochbarock (Die Kunst des deutschen Möbels. Möbel und Vertäfelungen des deutschen Sprachraums von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. 1). München 1968.
- Kreisel/Himmelheber 1981/1983** Heinrich Kreisel, Georg Himmelheber: Die Kunst des deutschen Möbels. Möbel und Vertäfelungen des deutschen Sprachraums von den Anfängen bis zur Gegenwart, 3 Bde. 3., bearb. Aufl. München, Bd. 1: 1981; Bd. 2: 1983; Bd. 3: 1983.
- Kris 1926** Ernst Kris: Der Stil »Rustique«. Die Verwendung des Naturabgusses bei Wenzel Jamnitzer und Bernhard Palissy. Zur Technik des Bronzegusses in der Renaissance. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N.F., Bd. 1, 1926, S. 137–208.



- Kriss-Rettenbeck 1963** Lenz Kriss-Rettenbeck: Bilder und Zeichen religiösen Volksglaubens. München 1963.
- Kröll 2004** Katrin Kröll: Die feierliche Ertränkung des Lichts: Umzüge und Theaterspiele der süddeutschen Schreiner-gesellen im 16. und 17. Jahrhundert. In: Schlögl 2004, S. 499–516.
- Kronbichler 1985** Johann Kronbichler: Die Engelsturz-Darstellungen im Werk von Michael Angelo Unterberger. In: Der Schlern, Bd. 59, 1985, S. 395–421.
- Krone-Balcke 1999** Ulrike Krone-Balcke: Der Kefermarkter Altar. Sein Meister und seine Werkstatt (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 78). München, Berlin 1999.
- Krsek 1966** Ivo Krsek: Beitrag zum Werk Martin Johann Schmidts (Kremser Schmidt). In: Sborník prací filosofické Fakulty Brněnské University, Bd. 10, 1966, S. 51–61.
- Krüger 1972** Renate Krüger: Das Zeitalter der Empfindsamkeit. Kunst und Kultur des späten 18. Jahrhunderts in Deutschland. Wien, München 1972.
- Krüger 1979** Ingeborg Krüger: Reformationszeitliche Bildpolemik auf rheinischem Steinzeug. In: Bonner Jahrbücher, Bd. 179, 1979, S. 259–295.
- Krueger 1984** Ingeborg Krueger: Ein Prunkbecken des Barock. Zur Ikonographie der Vier Weltreiche nach Daniels Visionen, 2. Teil. In: Kunst und Antiquitäten. Zeitschrift für Kunstfreunde, Sammler und Museen, 1984, Heft 3, S. 37–45.
- Krutisch 1989** Petra Krutisch: Zur Entstehung und Entwicklung der Kabinettschränke. In: Schatzkästchen und Kabinettschrank. Möbel für Sammler (Bestandskatalog des Kunstgewerbemuseums, Bd. 14). Ausst. Kat. Kunstgewerbemuseum, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Berlin. Bearb. v. Petra Krutisch u. a. Berlin 1989, S. 25–28.
- Küchenmeister 1879** F. Küchenmeister: Luther-Becher. Eine Anzahl von Luther wirklich oder angeblich gebrauchter Trinkgefäße. In: Illustrierte Zeitung, Bd. 73, 1879, Nr. 1896, S. 357–361.
- Kühne 1993** Heinrich Kühne: Lucas Cranach der Ältere in Wittenberg. Wittenberg 1993.
- Kühne 2005** Andreas Kühne: Heinrich Lautensack und seine »Kurtze, doch gründliche vnderweisung« des rechten Gebrauchs von Perspektive und Proportion (1564). In: Rainer Gebhardt (Hrsg.): Arithmetische und algebraische Schriften der frühen Neuzeit. Kolloquium Annaberg-Bucholz, 22.–24. April 2005. Annaberg-Buchholz 2005, S. 49–66.
- Kühnel 1985** Harry Kühnel (Hrsg.): Alltag im Spätmittelalter. Graz u. a. 1985.
- Kühnert 1998** Joachim Kühnert: Bemerkungen zu einigen Patrizierbildnissen des Augsburger Renaissancemalers Christoph Amberger. In: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben, Bd. 91, 1998, S. 27–41.
- Kulenkampff 1987/88** Angela Kulenkampff: Stifter und Stiftungen in der Pfarre St. Kolumba in Köln in der Zeit von 1464–1487. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 48/49, 1987/88, S. 443–452.
- Kultermann 1968** Udo Kultermann: Gabriel Grupello. Berlin 1968.
- Kulturgut** Kulturgut. Aus der Forschung des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 2004–
- Kunoth-Leifels 1962** Elisabeth Kunoth-Leifels: Über die Darstellungen der »Bathseba im Bade«. Studien zur Geschichte des Bildthemas, 4. bis 17. Jahrhundert. Essen 1962.
- Kunstblatt 1824** Noch einiges über die Sammlung altdeutscher Gemälde in dem fürstl. Oettingen-Wallersteinischen Schlosse Wallerstein und über die dortigen sonstigen Kunstschätze (ohne Angabe des Verfassers). In: Kunstblatt, Bd. 5, 1824, S. 357–360.
- Künstle 1926** Karl Künstle: Ikonographie der Heiligen (Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 2). Freiburg i. Br. 1926.
- Kuntze 1932** Friedrich-Franz Kuntze: Johannes Georg Ziesenis. Erlangen 1932.
- Kupfer 1924** Konrad Kupfer: Der Pretzfelder Silberfund. In: Der Fränkische Schatzgräber, 1924, S. 42–46.
- Kurth 1924** Betty Kurth: Des Zauberers Virgil Ehebreecherfalle auf Werken der Nordischen Renaissance. In: Stadel-Jahrbuch, Bd. 3/4, 1924, S. 49–54.
- Kusche 1991** Maria Kusche: »Der christliche Ritter und seine Dame« – das Repräsentationsbildnis in ganzer Figur. Zur Entstehung, Entwicklung und Bedeutung des weltlichen Bildnisses von der karolingischen Buchmalerei über die Augsburger Schule bis zu Seisenegger, Tizian, Anthonis Mor und der spanischen Hofmalerschule des 16. und 17. Jahrhunderts. In: Pantheon, Bd. 49, 1991, S. 4–35.
- Küster-Heise 2008** Katharina Küster-Heise: Anna Dorothea Therbusch, geb. Lisiewska (1721–1782). (Diss.) Heidelberg 2008. [Mikrofilm]
- Kutschbach 1995** Doris Kutschbach: Albrecht Dürer. Die Altäre. Stuttgart, Zürich 1995.
- Kutschbach 1998** Doris Kutschbach: Das irdische Paradies. Liebesgärten im späten Mittelalter. In: Ausst. Kat. Gotha 1998, S. 82–92.
- Labarte 1879** Jules Labarte: Inventaire du mobilier de Charles V., roi de France. Paris 1879.
- Lairesse 1740** Gerard de Lairesse: Groot Schilderboek, 2 Bde. (1. Aufl. Amsterdam 1707) 2. Aufl., ergänzt durch die Lebensbeschreibung des Autors, Haarlem 1740. [Faksimile: Soest 1969]
- Lamb 1955** Carl Lamb: Johann Evangelist Holzer. Das Genie der Freskomalerei des süddeutschen Rokokos. In: Clemens Bauer, Joseph Bernhart (Hrsg.): Augusta 955–1955. Forschungen und Studien zur Kultur- und Wirtschaftsgeschichte Augsburgs. Augsburg 1955, S. 371–391.
- Lang 1940** Emil Lang: Fränkische Möbel um 1600. Worms 1940.
- Lange 1896** Konrad Lange: Peter Flötner als Bildschnitzer. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, Bd. 17, 1896, S. 162–180, 221–235.
- Lange 1897** Konrad Lange: Peter Flötner. Ein Bahnbrecher der deutschen Renaissance. Berlin 1897.
- Lata 2005** Sabine Lata: Wolf Traut als Maler (Nürnberger Werkstücke zur Stadt- und Landesgeschichte, Bd. 63). Nürnberg 2005.
- Lata 2007** Sabine Lata: Thüringisches Porzellan aus der Sammlung Arne Miltenberger. In: Kulturgut 2007, Heft 3, S. 5–6.
- Lata 2010** Sabine Lata: Ein »Paris-Urteil« von Wolf Traut. In: Kulturgut 2010, Heft 2 (im Druck).
- Laube 2007** Stefan Laube: Von der Reliquie zum Relikt. Luthers Habseligkeiten und ihre Musealisierung in der frühen Neuzeit. In: Carola Jäggi, Jörn Staeker (Hrsg.): Archäologie der Reformation. Studien zu den Auswir-

- kungen des Konfessionswechsels auf die materielle Kultur (Arbeiten zur Kirchengeschichte, Bd. 104). Berlin 2007, S. 429–466.
- Lauterbach 2004** Christiane Lauterbach: Gärten der Musen und Grazien. Mensch und Natur im niederländischen Humanistengarten 1522–1655 (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 111). München, Berlin 2004.
- Lauterbach/Endemann/Frommel 1998** Iris Lauterbach, Klaus Endemann, Christoph Luitpold Frommel (Hrsg.): Die Landshuter Stadtresidenz. Architektur und Ausstattung (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, Bd. 14). München 1998.
- Lavater 1775–1778** Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe, 4 Bde. Leipzig, Winterthur, Bd. 1: 1775; Bd. 2: 1776; Bd. 3: 1777; Bd. 4: 1778.
- LCI** Lexikon der Christlichen Ikonographie. Hrsg. v. Engelbert Kirschbaum SJ, Wolfgang Braunfels u. a., 8 Bde. Freiburg i.Br. 1968–1976.
- LdK** Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. Hrsg. v. Harald Olbrich u. a., 7 Bde. (1. Aufl. Leipzig 1987–1994) 2., unveränd. Aufl. Leipzig 2004.
- Lee 1940** Rensselaer W. Lee: Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting. In: *The Art Bulletin*, Bd. 22, 1940, S. 197–269.
- Leeuwenberg 1957** Jaap Leeuwenberg: Een Schardt voor het Rijksmuseum. In: *Bulletin van het Rijksmuseum*, 5. Jg., 1957, S. 14–19.
- Legner 1995** Anton Legner: Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung. Darmstadt 1995.
- Lein 2001** Edgar Lein: Der heilige Abt und die Figurengruppe des ungerechten Richters in Nürnberg. In: Valentina Torri (Hrsg.): *Der heilige Abt. Eine spätgotische Holzskulptur im Liebieghaus*. Kolloquium, Frankfurt a. M., 6.–8. März 1998. Berlin 2001, S. 167–175.
- Leinhaas 1907** Gustav A. Leinhaas: Meine Kunstsammlung. In: *Die christliche Kunst*, 4. Jg., 1907, S. 121–134.
- Leistikow 1996** Annelore Leistikow: *Baltisches Silber. Lüneburg* 1996.
- Leitschuh 1904** Franz Friedrich Leitschuh: Das Plakettenwerk Peter Flötners in dem Verzeichnis des Nürnberger Patriziers Paulus Behaim (Flötner-Studien, Bd. 1). Straßburg 1904.
- Lemmens 1996** Christiane Lemmens: Studien zur Bildgenese im Œuvre des Franz Anton Maulbertsch (1724–1796). Zeichnung–Ölskizze–Ausführung (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 2). Bonn 1996.
- Lessing 1905** Julius Lessing: *Der Pommerische Kunstschränk*. Berlin 1905.
- Lessing 1907** Julius Lessing: *Gold und Silber*. 2. Aufl. Berlin 1907.
- Lessmann 1979** Johanna Lessmann: *Italienische Majolika. Katalog der Sammlung* (Sammlungskataloge des Herzog Anton Ulrich-Museums in Braunschweig, Bd. 1). Braunschweig 1979.
- Leßmann 1991** Sabina Leßmann: Susanna Maria von Sandrart (1658–1716). Arbeitsbedingungen einer Nürnberger Graphikerin im 17. Jahrhundert (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 59). Hildesheim 1991.
- Leurs 1935** Stan Leurs (Hrsg.): *Barokkerken te Antwerpen* (Ars Belgica, Bd. 2). Antwerpen 1935.
- Levey 1983** Santina M. Levey: *Lace. A History*. London 1983.
- Levy 1984** Evonne Levy: *Ideal and Reality of the Learned Artist: The Schooling of Italian and Netherlandish Artists*. In: *Ausst. Kat. Providence* 1984, S. 20–27.
- Lewis 1974** Douglas Lewis: *Two Equestrian Statuettes after Martin Desjardins*. In: *Studies in the History of Art*. Hrsg. v. National Gallery of Art, Washington, Bd. 6, 1974, S. 143–155.
- Lieb 1938** Norbert Lieb: Johann Baptist Straub. In: *Thieme/Becker* 1938, Bd. 32, S. 162–167.
- Lieb 1976** Norbert Lieb: *Barockkirchen zwischen Donau und Alpen*. 4. Aufl. München 1976.
- Liebsch 2009** Thomas Liebsch: »Man bewunderte den von ihm erfundenen und bemalten Brautwagen«. Zu Gemälden von Anton Kern für die Dresdener Doppelhochzeit der Häuser Wittelsbach und Wettin 1747. In: *Andreas Henning u. a. (Hrsg.): Festschrift für Prof. Dr. Harald Marx zum 15. Februar 2009*: »Man könnt vom Paradies nicht angenehmer träumen«. Berlin, München 2009, S. 159–165.
- Lienhard 1987** Marc Lienhard: *Thomas Murner und die Reformation*. In: *Ausst. Kat. Karlsruhe* 1987, S. 63–77.
- Lill 1942** Georg Lill: *Hans Leinberger. Der Bildschnitzer von Landshut. Welt und Umwelt des Künstlers*. München 1942.
- Lill 1951** Georg Lill: *Aus der Frühzeit des Würzburger Bildhauers Peter Dell d. Ä.* In: *Mainfränkisches Jahrbuch*, Bd. 3, 1951, S. 139–159.
- Lisholm 1974** Birgitta Lisholm: *Martin van Meytens d. y. Hans liv och hans verk*. Malmö 1974.
- Llompert 1961** Gabriel Llompert: *El sombrero de peregrinación compostela de Stephan Praun III (1544–1591)*. In: *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Bd. 17, 1961, Heft 3, S. 321–329.
- Löcher 1962** Kurt Löcher: *Jacob Seisenegger. Hofmaler Kaiser Ferdinands I.* (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 31). München 1962.
- Löcher: Bildnisse 1982** Kurt Löcher: *Bildnisse des 16. bis 18. Jahrhunderts. Person und Persönlichkeit*. In: *Pörtner* 1982, S. 533–559.
- Löcher: Marienbilder 1982** Kurt Löcher: *Marienbilder. Maria als Jungfrau, Gottesmutter und Himmelskönigin im Spiegel der spätmittelalterlichen Kunst*. In: *Pörtner* 1982, S. 227–247.
- Löcher 1985** Kurt Löcher: *Bildnismalerei des späten Mittelalters und der Renaissance in Deutschland*. In: *Altdeutsche Bilder der Sammlung Georg Schäfer Schweinfurt*. *Ausst. Kat. Altes Rathaus der Stadt Schweinfurt*. Schweinfurt 1985, S. 31–56.
- Löcher 1990** Kurt Löcher: *Erwerbungen, Geschenke, Leihgaben. Gemälde*. In: *Anzeiger GNM* 1990, S. 168–170.
- Löcher 1994** Kurt Löcher: *Barthel Beham*. In: *AKL* 1994, Bd. 8, S. 287–290.
- Löcher 1996** Kurt Löcher: *Hans Besser – der Meister der Pfalz- und Markgrafen*. In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, Bd. 67, 1996, S. 73–102.
- Löcher 1997** Kurt Löcher: *Die Gemälde des 16. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg* (Bestandskatalog). Ostfildern-Ruit 1997.

- Löcher 2000** Kurt Löcher: Die deutschen Gemälde des 16. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum. Nachträge zum Bestandskatalog. In: Anzeiger GNM 2000, S. 100–118.
- Löcher 2005** Kurt Löcher: Von Bartholomäus Bruyn zu Jakob Seisenegger. Neue Ansätze in der deutschen Bildnismalerei ab 1525. In: Bodo Brinkmann, Wolfgang Schmid (Hrsg.): Hans Holbein und der Wandel in der Kunst des frühen 16. Jahrhunderts. Turnhout 2005, S. 25–40.
- Lochner 1737–1744** Johann Hieronymus Lochner: Sammlung Merkwürdiger Medaillen, 8 Bde. Nürnberg 1737–1744.
- Lockner 1981** Hermann P. Lockner: Die Merkzeichen der Nürnberger Rot schmiede. München 1981.
- Loescher 1997** Wolfgang Loescher: Ein »Boullée«-Möbel von Ferdinand Plitzner. In: Restaura, Bd. 103, 1997, S. 454–459.
- Löhr 1995** Alexander Löhr: Studien zu Hans von Kulmbach als Maler. Würzburg 1995.
- Lossow 1994** Hubert Lossow: Michael Willmann (1630–1706). Meister der Barockmalerei. Würzburg 1994.
- Loughman/Montias 2000** John Loughman, John Michael Montias: Public and Private Spaces. Works of Art in Seventeenth-Century Dutch Houses (Studies in Netherlandish Art and Cultural History, Bd. 3). Zwolle 2000.
- Louis 1992** Eleonora Louis: Der beredete Leib. Bilder aus der Sammlung Lavater. In: Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst. Ausst. Kat. Graphische Sammlung Albertina, Wien. Hrsg. v. Ilsebill Barta Fliedl u. Christoph Geissmar. Salzburg, Wien 1992, S. 113–155.
- Löw 2002** Annekatrein Löw: Bartholomäus Bruyn. Die Sammlung im Städtischen Museum Wesel (Bestandskataloge des Städtischen Museums Wesel, Bd. 4). Wesel 2002.
- Löwe 1975** Regina Löwe: Die Augsburger Goldschmiedewerkstatt des Matthias Walbaum. München, Berlin 1975.
- Lowenthal 1981** Constanze Lowenthal: Conrat Meit. Ann Arbor 1981.
- Lowenthal 1986** Anne W. Lowenthal: Joachim Wtewael and Dutch Mannerism. Doornspijk 1986.
- LThK** Lexikon für Theologie und Kirche, 11 Bde. Begründet v. Michael Buchberger. Hrsg. v. Walter Kasper u. a. 3., völlig neu bearb. Aufl. Freiburg i. Br. 1993–2001.
- Lübbeke 1984** Isolde Lübbeke: Der Meister der Crispinuslegende – der Maler einer thüringischen Altarwerkstatt. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 38, 1984, S. 14–46.
- Lüdecke 1953** Heinz Lüdecke: Lucas Cranach der Ältere im Spiegel seiner Zeit. Aus Urkunden, Chroniken, Briefen, Reden und Gedichten. Berlin 1953.
- Ludwig 1996** Heidrun Ludwig: Nürnberger Blumenmalerinnen um 1700 zwischen Dilettantismus und Professionalität. In: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst und Kulturwissenschaften, Bd. 24, 1996, Heft 4, S. 21–29.
- Ludwig: Januarius Zick 1998** Heidrun Ludwig: Januarius Zicks Spätstil am Beispiel der »Cornelia, die Mutter der Gracchen« von 1794. In: Andreas Tacke (Hrsg.): Herbst des Barock. Studien zum Stilwandel. Die Malerfamilie Keller (1740 bis 1904). München u. a. 1998, S. 191–201.
- Ludwig: Malerei 1998** Heidrun Ludwig: Nürnberger naturgeschichtliche Malerei im 17. und 18. Jahrhundert (Acta biohistorica, Bd. 2). Marburg 1998.
- Lunsingh Scheurleer 1984** D. F. Lunsingh Scheurleer: Delft. Niederländische Fayence. München 1984.
- Lütge 1925** Wilhelm Lütge: Die Glasharmonika. Das Instrument der Wertherzeit. In: Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1925, S. 98–104.
- Luther WA** Martin Luther: Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 1–. Weimar 1883–
- Luther WA Br** Martin Luther: Werke. Kritische Gesamtausgabe, Briefwechsel, Bd. 1–. Weimar 1930–
- Lütke Notarp 1998** Gerlinde Lütke Notarp: Von Heiterkeit, Zorn, Scherwitz und Lethargie. Studien zur Ikonographie der vier Temperamente in der niederländischen Serien- und Genregraphik des 16. und 17. Jahrhunderts (Niederlande Studien, Bd. 19). Münster u. a. 1998.
- Lüttenberg 1997** Thomas Lüttenberg: Spitzen und Politik. Acht Kupferstiche zu zwei Kleiderordnungen Ludwigs XIII. von Frankreich. In: Waffen- und Kostümkunde, Bd. 39, 1997, S. 123–143.
- Lutze: Bildband 1934** Eberhard Lutze: Malerei des deutschen Barock und Rokoko (Bilderbücher des Germanischen Nationalmuseums, Heft 2). Nürnberg 1934.
- Lutze: Katalog 1934** Eberhard Lutze: Katalog der Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg. Nürnberg 1934.
- Lutze 1934/35** Eberhard Lutze: Die Röhling-Bildnisse von Matthias Krodol d. J. In: Anzeiger GNM 1934/35, S. 90–104.
- Lutze 1935** Eberhard Lutze: Barockplastik im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg. In: Pantheon, Bd. 15, 1935, S. 83–91.
- Lutze 1936** Eberhard Lutze: Ein neu erworbenes Damenbildnis von Johann Friedrich August Tischbein. In: Fränkischer Kurier vom 19.08.1936, o. P.
- Lutze/Wiegand 1937** Eberhard Lutze, Eberhard Wiegand: Die Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts, 2 Bde. (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg). Nürnberg 1937.
- Lützow 1877** Carl von Lützow: Geschichte der Kaiserlich Königlich Akademie der bildenden Künste. Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademie-Gebäudes. Wien 1877.
- Lymant 1981** Brigitte Lymant: Sic transit gloria mundi. Ein Glasgemälde mit Seifenblasen als Vanitas-Symbol im Schnütgen-Museum. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 42, 1981, S. 115–132.
- Mader 1906/07** Felix Mader: Studien zum Meister des Mörlin-Denkmal (Gregor Erhardt?). In: Die christliche Kunst, 3. Jg., 1906/07, S. 18–24, 43–56, 73–79, 97–104, 145–164.
- Madersbacher 1994** Lukas Madersbacher: Albrecht Dürers »Allerheiligenbild«. Zur Genese einer Bildidee. In: Paul Naredi-Rainer (Hrsg.): Sinnbild und Abbild. Zur Funktion des Bildes (Veröffentlichungen der Universität Innsbruck, Bd. 198). Innsbruck 1994, S. 89–119.
- Mai 1987** Ekkehard Mai: Historia! – Von der Figurenmalerei in Theorie und Praxis seit dem 16. Jahrhundert. In: Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet. Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum, Köln; Kunsthaus, Zürich; Musée des Beaux Arts, Lyon. Hrsg. v. Ekkehard Mai



- u. Anke Repp-Eckert. Mailand u. a. 1987, S. 15–29.
- Mai 2002** Ekkehard Mai: Atelier und Bildnis. Künstler über sich selbst. In: Ausst. Kat. München/Köln 2002, S. 111–125.
- Mai 2006** Ekkehard Mai: Zur niederländischen Historienmalerei um 1700. Tradition, Wandel und »Verfall«. In: Vom Adel der Malerei. Holland um 1700. Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum–Fondation Corboud, Köln; Dordrechts Museum, Dordrecht; Gemäldegalerie Alte Meister, Schloss Wilhelmshöhe, Kassel. Köln 2006, S. 29–48.
- Maier 2005** Josef Maier: Residenzschloss Ansbach. Gestalt und Ausstattung im Wandel der Zeit (Jahrbuch des Historischen Vereins für Mittelfranken, Bd. 100). Ansbach 2005.
- Maisak 1981** Petra Maisak: Arkadien. Genese und Typologie einer idyllischen Wunschwelt (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 17). Frankfurt a. M., Bern 1981.
- Małkiewicz 2002** Adam Małkiewicz: Die Einstellung der letzten polnischen Jagiellonen zur Kunst. In: Popp/Suckale 2002, S. 49–58.
- Mander/Miedema 1973** Karel van Mander: Den grondt der edel vry schilderconst. Haarlem 1604, 2 Bde. Hrsg. u. komm. v. Hessel Miedema. Utrecht 1973.
- Marschke 1998** Stefanie Marschke: Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance. Bonn 1998.
- Martin 2000** Frank Martin: Sculptures after Prints. The Case of a Marble Statuette in the Metropolitan Museum of Art. In: The Sculpture Journal, Bd. 4, 2000, S. 75.
- Maruska 2008** Monika Maruska: Johannes Schöner–»Homo est nescio qualis«. Leben und Werk eines fränkischen Wissenschaftlers an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert. (Diss.) Wien 2008. [[http://othes.univie.ac.at/1354/\(2008/22.10.09\)](http://othes.univie.ac.at/1354/(2008/22.10.09))]
- Marvelde/Berg 1998** Mireille te Marvelde, Klaas Jan van den Berg: An Unusual Pastiglia-Like Technique in the Eighteenth Century. In: Ashok Roy, Perry Smith (Hrsg.): Painting Techniques, History, Materials and Studio Practice: Summaries of the Posters at the Dublin Congress, 7.–11. September 1998, International Institute for Conservation (IIC) Conference. Dublin 1998, o.P.
- Marx 1980** Harald Marx: Stilleben in Sachsen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Bd. 12, 1980, S. 99–118.
- Marx 1981** Harald Marx: Realismus und »Choix des attitudes«. Zu einem Selbstbildnis von Christian Seybold. In: Alicja Dyczek-Gwiżdż (Hrsg.): Ars Auro Prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata. Warschau 1981, S. 583–587.
- Marx 2005** Barbara Marx (Hrsg.): Kunst und Repräsentation am Dresdner Hof. München, Berlin 2005.
- Matsche 1970** Franz Matsche: Der Freskomaler Johann Jakob Zeiler (1708–1783). Marburg 1970.
- Matsche 1985** Franz Matsche: Die Gestaltung gemalter Entwürfe für Kuppelfresken. J. E. Holzers Modello für das Vierungskuppelfresko der ehem. Benediktinerabteikirche von Münsterschwarzach. In: Frank Büttner (Hrsg.): Intuition und Darstellung. Erich Hubala zum 24. März 1985. München 1985, S. 251–261.
- Matsche-von Wicht 1977** Betka Matsche-von Wicht: Franz Sigrist (1727–1803). Ein Maler des 18. Jahrhunderts. Weißenhorn 1977.
- Maué 1985** Hermann Maué: Zu den Anfängen der deutschen Renaissance-Medaille–Maximilian I. und Karl V. In: Rainer Albert (Hrsg.): Herrscherporträts in der Numismatik (Schriftenreihe der Numismatischen Gesellschaft Speyer e. V., Bd. 25). Speyer 1985, S. 69–90.
- Maué 1986** Claudia Maué: Der Altar der Hl. Maria Aegyptiaca von Johann Franz von Belmont für die Grottenkapelle des Jagdschlusses Falkenlust. In: Anzeiger GNM 1986, S. 87–97.
- Maué 1987** Hermann Maué: Die Dedikationsmedaille der Stadt Nürnberg für Kaiser Karl V. von 1521. In: Anzeiger GNM 1987, S. 227–244.
- Maué: Medaillenkunst 1989** Hermann Maué: Nürnberger Medaillenkunst zur Zeit Albrecht Dürers. In: Médailles & Antiques, Bd. 1 (Trésors Monétaires, Supplément, Bd. 2). Paris 1989, S. 23–30.
- Maué: Schönborn-Medaillen 1989** Hermann Maué: Schönborn-Medaillen. In: Ausst. Kat. Nürnberg: Schönborn 1989, S. 148–153.
- Maué 1995** Claudia Maué: Ein Kruzifix des Würzburger Hofbildhauers Johann Peter Wagner. In: Monatsanzeiger GNM, Nr. 170, 1995, S. 8–9.
- Maué 1996** Claudia Maué: Zur Ikonographie der Statuettenpaare Georg Raphael Donners und Jakob Gabriel Mollinarolos. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 92, 1996, S. 79–94.
- Maué 1997** Claudia Maué: Die Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum. Teil 1: Franken. Bestandskatalog. Mainz 1997.
- Maué: Bettlerzeichen 1999** Hermann Maué: Bettlerzeichen und Almosenzeichen im 15. und 16. Jahrhundert. In: Anzeiger GNM 1999, S. 125–140.
- Maué: Embleme 1999** Claudia Maué: Geistliche Embleme. Allegorien und Bildnisse von Georg Strauch (1613–1675). In: Anzeiger GNM 1999, S. 33–43.
- Maué: Skulpturen 1999** Claudia Maué: Figürliche Skulpturen in künstlichen Grotten des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Konstanty Kalinowski (Hrsg.): Studien zur barocken Gartenskulptur (Seria Historia sztuki, Bd. 26). Posen 1999, S. 63–86.
- Maué: Erzgebirge Medals 2000** Hermann Maué: Classical Subjects on Erzgebirge Medals. In: Stephen K. Scher (Hrsg.): Perspectives on the Renaissance Medal. New York 2000, S. 201–219.
- Maué: Georg Raphael Donner 2000** Claudia Maué: Georg Raphael Donner (1693–1741) in der neueren Forschung. In: Kunstchronik, Bd. 53, 2000, S. 209–223.
- Maué: Centrum 2003** Hermann Maué: Quasi Centrum Europae–Europa kauft in Nürnberg, 1400–1800. Korrekturen und Ergänzungen. In: Anzeiger GNM 2003, S. 105–136.
- Maué: Messerschmidt 2003** Claudia Maué: Ausstellungsbericht zu »Franz Xaver Messerschmidt (1736–1783). Österreichische Galerie Belvedere, Barockmuseum, 11. Oktober 2002 bis 9. Februar 2003«. In: Frühneuzeit-Info, Bd. 14, 2003, S. 169–178.
- Maué 2004** Hermann Maué: Antike und vermeintlich antike Quellen deutscher

- Renaissance-Medaillen. In: Satzinger 2004, S. 343–365.
- Maué: Albrecht von Brandenburg 2005** Hermann Maué: Medaillen auf Albrecht von Brandenburg. In: Andreas Tacke (Hrsg.): *Kontinuität und Zäsur. Ernst von Wettin und Albrecht von Brandenburg*. Göttingen 2005, S. 350–379.
- Maué: Bildwerke 2005** Claudia Maué: Die Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum. Teil 2: Bayern, Österreich, Italien, Spanien. Mit kunsttechnologischen Untersuchungen von Katja Telp und Holzartenbestimmungen von Gudrun Weiner. Bestandskatalog. Mainz 2005.
- Maué: Dadler 2005** Hermann Maué: Zwei Medaillen des Sebastian Dadler auf Kindesliebe und Liebesleid. In: *Numismatisches Nachrichtenblatt*, Bd. 54, 2005, S. 499–503.
- Maué 2007** Claudia Maué: Das Königl-Epitaph der Benedetti-Werkstatt im Innsbrucker Dom. Modell und Ausführung. In: Barbara Balázová (Hrsg.): *Generationen, Interpretationen, Konfrontationen. Beiträge der Tagung in Bratislava, 20.–22. April 2005*. Breslau 2007, S. 239–249.
- Maué 2008** Hermann Maué: Sebastian Dadler (1586–1657). Medaillen im Dreißigjährigen Krieg. Nürnberg 2008.
- Mauelshagen 1998** Franz Mauelshagen: Illustrierte Kometenflugblätter in wahrnehmungsgeschichtlicher Perspektive. In: Wolfgang Harms, Michael Schilling (Hrsg.): *Das illustrierte Flugblatt in der Kultur der Frühen Neuzeit. Wolfenbütteler Arbeitsgespräch 1997*. Frankfurt a. M. u. a. 1998, S. 101–136.
- Maurer 1953** Friedrich Maurer: Der Topos von den Minnesklaven. Zur Geschichte einer thematischen Gemeinschaft zwischen bildender Kunst und Dichtung im Mittelalter. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Bd. 27, 1953, S. 183–206.
- Maurer 2008** Rudolf Maurer: Die Schädel-sammlung Dr. Galls im Rollett-Museum Baden bei Wien. In: *Wiener Medizinische Wochenschrift*, Bd. 158, 2008, S. 339–351.
- Maurice 1985** Klaus Maurice: *Der drehende Souverän. Materialien zu einer fürstlichen Maschinenkunst*. Zürich 1985.
- McGee 1991** Julie L. McGee: Cornelis Corneliszoon van Haarlem (1562–1638). Patrons, Friends and Dutch Humanists. Nieuwkoop 1991.
- McKeown 2001** Simon McKeown: The King Struck Down. Sebastian Dadler's Medallion Images of Gustavus Adolphus, King of Sweden. In: *The Medal*, Bd. 38, 2001, S. 7–22.
- Meine-Schawe/Schawe 1995** Monika Meine-Schawe, Martin Schawe: *Die Sammlung Reuschel. Ölskizzen des Spätbarock*. München 1995.
- Meer 1979** John Henry van der Meer: Verzeichnis der europäischen Musikinstrumente im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Bd. 1: Hörner und Trompeten, Membranophone, Idiophone. Wilhelmshaven 1979.
- Meer 1983** John Henry van der Meer: *Musikinstrumente von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1983.
- Meijer 1999** Bert W. Meijer: New Light on Christoph Schwarz in Venice and the Veneto. In: *Artibus et Historiae*, Bd. 20, 1999, Nr. 39, S. 127–156.
- Meininghaus 2002** Heiner Meininghaus: Narrenzepher oder Marotten. In: *Weltkunst*, Bd. 72, 2002, S. 2031–2033.
- Meller 1926** Simon Meller: *Die deutschen Bronzestatuetten der Renaissance*. Florenz, München 1926.
- Mende 1969** Matthias Mende: Die Nürnberger Madonna. Zur Geschichte ihres Nachrumes im 19. Jahrhundert. In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, Bd. 56, 1969, S. 445–481.
- Mende 1978** Matthias Mende: Hans Baldung Grien. *Das graphische Werk. Vollständiger Bildkatalog der Einzelholzschnitte, Buchillustrationen und Kupferstiche*. Unterschneidheim 1978.
- Mende 1983** Matthias Mende: *Dürer-Medaillen. Münzen, Medaillen, Plaketten von Dürer, auf Dürer, nach Dürer*. Nürnberg 1983.
- Mendelsohn 1982** Leatrice Mendelsohn: Paragoni: Benedetto Varchi's »Due lezioni« and Cinquecento Art Theory. *Ann Arbor* 1982.
- Merkel 1999** Ulrich Merkel: *Buchmalerei in Bayern in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Spätblüte und Endezeit einer Gattung*. Regensburg 1999.
- Mertens 1992** Dieter Mertens: *Mittelalterbilder in der Frühen Neuzeit*. In: Gerd Althoff (Hrsg.): *Die Deutschen und ihr Mittelalter*. Darmstadt 1992, S. 29–54.
- Metken 1978** Sigrid Metken: *Geschnittenes Papier. Eine Geschichte des Ausschneidens in Europa von 1500 bis heute*. München 1978.
- Metzger 2002** Christof Metzger: *Hans Schäufelin als Maler*. Berlin 2002.
- Meyer-Heisig 1953** Erich Meyer-Heisig: Die Sammlung deutscher Gläser im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg. In: *Glastechnische Berichte*, Bd. 26, 1953, Nr. 4, S. 85–91.
- MGG** *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 29 Bde. Begründet v. Friedrich Blume. Hrsg. v. Ludwig Finscher. 2., bearb. Aufl. Kassel u. a. 1994–2007.
- Michalski 1993** Sergiusz Michalski: *The Reformation and the Visual Arts: The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe*. London u. a. 1993.
- Michalsky 2004** Tanja Michalsky: *Die Natur der Nation. Überlegungen zur »Landschaft« als Ausdruck nationaler Identität*. In: Klaus Bußmann, Elke Anna Werner (Hrsg.): *Europa im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder*. Stuttgart 2004, S. 331–354.
- Michaud 2006** Cécilie Michaud: *Johann Heinrich Schönfeld. Un Peintre Allemand du XVII<sup>e</sup> Siècle en Italie*. München 2006.
- Michel 1984** Petra Michel: *Christian Wilhelm Ernst Dietrich und die Problematik des Eklektizismus*. München 1984.
- Mick 1959** Ernst Wolfgang Mick: *Johannes Holzer (1709–1740)*. In: *Cultura Atesina*, Bd. 59, 1959, S. 30–69.
- Mick 1960** Ernst Wolfgang Mick: *Ikographische Studien zu Johann Evangelist Holzer (1709–1740)*. Bozen 1960.
- Mick 1984** Ernst Wolfgang Mick: *Johann Evangelist Holzer. Ein frühvollendetes Malergenie des 18. Jahrhunderts*. München, Zürich 1984.
- Miedema 1977** Hessel Miedema: *Realism and Comic Mode: the Peasant*. In: *Simiolus*, Bd. 9, 1977, S. 205–219.
- Miedema 1980** Hessel Miedema: *De archiefbescheiden van het St. Lukasgilde te Haarlem, 2 Bde. Alphen aan den Rijn* 1980.

- Miedema 1986/87** Hessel Miedema: Over vakonderwijs aan kunstschilders in de nederlanden tot de 17de eeuw. In: Boschloo 1986/87, S. 268–282.
- Miedema 1987** Hessel Miedema: Kunst-schilder, gilde en academie. Over het probleem van de emancipatie van de kunstschilders in de Noordelijke Nederlanden van de 16de en 17de eeuw. In: Oud Holland, Bd. 101, 1987, S. 1–34.
- Miller 2007** Albrecht Miller: Der Bildhauer Hans Herlin. In: Memminger Geschichtsblätter, 2007, S. 157–179.
- Milutski 1995** Walter Milutski: Erthal-Darstellungen als Silhouettenbilder und Eglomisés. In: Ausst. Kat. Würzburg/Bamberg 1995, S. 285–291.
- Minges 1998** Klaus Minges: Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung (Museen – Geschichte und Gegenwart, Bd. 3). Münster 1998.
- Mock 2006** Markus Leo Mock: Syphilis und schöne Frauen. Erzbischof Ernst von Magdeburg und sein Auftrag an Hans Baldung Grien. In: Tacke 2006, S. 282–295.
- Mock 2007** Markus Leo Mock: Kunst unter Erzbischof Ernst von Magdeburg. Berlin 2007.
- Moeller 1959** Bernd Moeller: Die deutschen Humanisten und die Anfänge der Reformation. In: Zeitschrift für Kirchengeschichte, Bd. 70, 1959, S. 46–61.
- Möller 1956** Lieselotte Möller: Der Wran-gelschrank und die verwandten süddeutschen Intarsienmöbel des 16. Jahrhunderts. Berlin 1956.
- Monatsanzeiger GNM** Monatsanzeiger des Germanischen Nationalmuseums. Museen und Ausstellungen in Nürnberg. Nürnberg 1981–2004.
- Montagu 1986** Jennifer Montagu: Disegni, Bozzetti, Legnetti and Modelli in Roman Seicento Sculpture. In: Volk 1986, S. 9–30.
- Montias 1982** John Michael Montias: Artists and Artisans in Delft. A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century. Princeton, New Jersey 1982.
- Montias 1987** John Michael Montias: Cost and Value in Seventeenth-Century Dutch Art. In: Art History, Bd. 10, 1987, Nr. 1, S. 455–466.
- Montias 1988** John Michael Montias: Art Dealers in the Seventeenth-Century Netherlands. In: Simiolus, Bd. 18, 1988, Nr. 4, S. 244–256.
- Montias 1990** John Michael Montias: The Influence of Economic Factors on Style. In: De zeventiende eeuw, Bd. 6, 1990, S. 49–57.
- Montias 1991** John Michael Montias: Works of Art in Seventeenth-Century Amsterdam. An Analysis of Subjects and Attributions. In: Freedberg/Vries 1991, S. 331–372.
- Montias 1996** John Michael Montias: Works of Art in a Random Sample of Amsterdam Inventories. In: Michael North (Hrsg.): Economic History of the Arts. Köln 1996, S. 67–88.
- Moraht-Fromm 2000** Anna Moraht-Fromm: Neues über Martin Schaffner. In: Anna Moraht-Fromm (Hrsg.): Unter der Lupe. Neue Forschungen zu Skulptur und Malerei des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift Hans Westhoff zum 60. Geburtstag. Stuttgart, Ulm 2000, S. 333–349.
- Moraht-Fromm/Westhoff 1997** Anna Moraht-Fromm, Hans Westhoff: Der Meister von Meßkirch. Forschungen zur südwestdeutschen Malerei des 16. Jahrhunderts. Ulm 1997.
- Morrall 2001** Andrew Morrall: Jörg Breu the Elder. Art, Culture and Belief in Reformation Augsburg. Aldershot 2001.
- Möseneder 1988** Karl Möseneder: Die Inversion der Glorie. Johann Evangelist Holzers Deckengemälde in Partenkirchen und verwandte Fresken. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Bd. 39, 1988, Heft 3, S. 133–174.
- Möseneder 1993** Karl Möseneder: Franz Anton Maulbertsch. Aufklärung in der barocken Deckenmalerei (Ars viva, Bd. 2). Wien u. a. 1993.
- Möseneder 2000** Karl Möseneder: Ars docta – Joachim von Sandrarts Teutsche Academie. In: Hartmut Laufhütte (Hrsg.): Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 35, Teil 1). Wiesbaden 2000, S. 157–213.
- Moser/Tursky 1977** Heinz Moser, Heinz Tursky: Die Münzstätte Hall in Tirol, 1477–1665. Innsbruck 1977.
- Mraz/Schögl 1999** Gerda Mraz, Uwe Schögl (Hrsg.): Das Kunstkabinett des Johannes Caspar Lavater (Edition Lavater, Bd. 1). Wien 1999.
- Mrazek/Neuwirth 1970** Wilhelm Mrazek, Waltraud Neuwirth: Wiener Porzellan 1718–1864 (Österreichisches Museum für Angewandte Kunst. Katalog, N.F., Bd. 3) Wien 1970.
- Mühlbacher 1991** Eva Mühlbacher: Gottfried Knöffler als Bildhauer der »Pankower Putten«. In: Forschungen und Berichte. Jahrbuch der Staatlichen Museen zu Berlin, Bd. 31, 1991, S. 218–219.
- Müllenmeister 1988** Kurt J. Müllenmeister: Roelant Savery (1576–1639). Hofmaler Kaiser Rudolfs II. in Prag. Die Gemälde mit kritischem Œuvre-katalog. Freren 1988.
- Müller 1932** Theodor Müller: Jörg Lederer von Kaufbeuren und der Umkreis seiner Werkstatt. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N.F., Bd. 9, 1932, S. 253–278.
- Müller 1968** Hannelore Müller: Augsburger Goldschmiedekunst 1620–1720. In: Ausst. Kat. Augsburg 1968, S. 279–281.
- Müller 1998** Markus Müller: Waz is minne? In: Ausst. Kat. Gotha 1998, S. 50–60.
- Müller 2002** Jan-Dirk Müller: Literatur und Kunst unter Maximilian I. In: Kaiser Maximilian I. – Bewahrer und Reformator. Ausst. Kat. Reichskammergerichtsmuseum, Wetzlar. Hrsg. v. Georg Schmidt-von Rhein. Ramstein 2002, S. 141–158.
- Müller/Schädler 1964** Theodor Müller, Alfred Schädler: Georg Petel (1601–1634). München 1964.
- Mundt 2009** Barbara Mundt: Der Pommersche Kunstschränk des Augsburger Unternehmers P. Hainhofer für den gelehrten Herzog Philipp II. von Pommern. München 2009.
- Mundy 1967** Peter Mundy: The Travels of Peter Mundy in Europe and Asia, 1608–1667, 5 Bde. Hrsg. v. Richard Carnac Temple. Cambridge 1907–1936 (Nachdruck Nendeln/Liechtenstein 1967).
- Murr 1797** Christoph Gottlieb von Murr: Description du Cabinet de Monsieur Paul de Praun à Nuremberg. Nürnberg 1797.
- Müseler 1937** Wilhelm Müseler: Geist und Antlitz des Barock (Geist und Antlitz der deutschen Epochen, Bd. 4). Berlin 1937.



- Nagel 1941** August Friedrich Nagel: Die Herrensitze Lichtenhof und Hummelstein. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, Bd. 38, 1941, S. 93–164.
- NDB** Neue deutsche Biographie, Bd. 1–. Berlin 1953–
- Neuerwerbung Juli 1967** Die Neuerwerbung des Monats Juli 1967 des Germanischen Nationalmuseums. In: Weltkunst, Bd. 37, 1967, S. 637.
- Neumeister 1996** Michaela Christine Neumeister: Studien zu den Altöttinger Türen und ihrem Meister. Bd. 3: Verzeichnis der zugeschriebenen Werke. Hamburg 1996.
- Neustätter 1933** Ernst Neustätter: Johann Evangelist Holzer. München 1933.
- New Hollstein Dutch and Flemish Etchings** The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700. Rotterdam 1998–
- New Hollstein German Engravings** The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400–1700. Rotterdam 1996–
- NGK 2007** Nürnberger Goldschmiedekunst 1541–1868, 2 Bde. Bd. 1: Meister, Werke, Marken. Bearb. v. Karin Tebbe u. a. Nürnberg 2007. Bd. 2: Goldglanz und Silberstrahl. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Bearb. v. Karin Tebbe u. a. Nürnberg 2007.
- Nickel 1999** Heinrich L. Nickel: Die Schlosskapelle der Erzbischöfe – Die Altäre und die Ausstattung. In: Heinrich L. Nickel (Hrsg.): Die Maria-Magdalenen-Kapelle der Moritzburg zu Halle. Halle (Saale) 1999, S. 31–44.
- Niederwöhrmeier 2008** Hartmut Niederwöhrmeier: Erhalt und Zerstörung: Sep Ruf in Nürnberg. In: der architekt, 2008, Heft 5, S. 31–35.
- Nienholdt 1961** Eva Nienholdt: Kostümkunde. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber. Braunschweig 1961.
- Noll 2004** Thomas Noll: Albrecht Altdorfer in seiner Zeit. Religiöse und profane Themen in der Kunst um 1500 (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 115). München, Berlin 2004.
- Noll 2009** Thomas Noll: Spielräume der Stilbildung bei Albrecht Altdorfer. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 72, 2009, S. 329–350.
- Noppenberger 1958** Franz Xaver Noppenberger: Die eucharistische Monstranz des Barockzeitalters. Eine Studie über Geschichte, Aufbau, Dekoration, Ikonologie und Symbolik der barocken Monstranzen vornehmlich des deutschen Sprachgebietes. München 1958.
- Norica 2007** Martin Behaim (1459–1507). Nürnberg im Zeitalter der Entdeckungen (Norica. Berichte und Themen aus dem Stadtarchiv Nürnberg, Heft 3). Nürnberg 2007.
- North 1992** Michael North: Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter. Zur Sozialgeschichte der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Köln u. a. 1992.
- Nowak 1992** Romuald Nowak: Schlesische Barockbozzetti. In: Kalinowski 1992, S. 115–137.
- Nussbaum 1979** Otto Nussbaum: Die Aufbewahrung der Eucharistie (Theophaneia, Bd. 29). Bonn 1979.
- Nützmann 1995** Hannelore Nützmann: Wiedergefunden und verloren. Luca Signorellis Gemälde »Pan«. In: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Bd. 32, 1995, S. 261–271.
- Obermann 1982** Heiko A. Obermann: Luther. Mensch zwischen Gott und Teufel. Darmstadt 1982.
- O'Dell 1993** Ilse O'Dell: Jost Ammans Buchschmuck-Holzschnitte für Sigmund Feyerabend. Zur Technik der Verwendung von Bild-Holzstöcken in den Drucken von 1563–1599 (Repertorien zur Erforschung der frühen Neuzeit, Bd. 13). Wiesbaden 1993.
- Oellermann 2003** Eike Oellermann: Der Kefermarkter Altar, polychrom oder »holzsichtig«, eine unendliche Geschichte. In: Lothar Schultes (Hrsg.): Gotik Schätze Oberösterreich. Symposium, Linzer Schloss, 20.–22. September 2002. Linz 2003, S. 153–172.
- Oellermann 2005/06** Karin Oellermann, Eike Oellermann: Die Nürnberger Dominikanerkirche und ihre Ausstattung. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 59/60, 2005/06, S. 181–218.
- Oellers 1999** Norbert Oellers: Schillers Totenmaske. In: Ausst. Kat. Schloß Moyland 1999, S. 27–36.
- Oexle/Hülßen-Esch 1998** Otto Gerhard Oexle, Andrea von Hülßen-Esch (Hrsg.): Die Repräsentation der Gruppen. Texte – Bilder – Objekte. Kolloquium, Göttingen 28.–29. September 1995 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 141). Göttingen 1998.
- Oidtmann 1905** Heinrich Oidtmann: Geschichte der Schweizer Glasmalerei. Leipzig 1905.
- Oldenbourg 1919** Rudolf Oldenbourg: Das Germanische Museum. In: Kunstchronik, Bd. 7, 1919, S. 131–135.
- Olson 2000** Roberta Jeanne Marie Olson: Comets and Altdorfer's Art. In: The Art Bulletin, Bd. 82, 2000, S. 600.
- Oman 1963** Charles Oman: Medieval Silver Nefs (Victoria & Albert Museum Monograph, Bd. 15). London 1963.
- Osten 1972** Gert von der Osten: Weitere Werke der niedersächsischen Bildschnitzkunst. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 11, 1972, S. 49–62.
- Osten 1983** Gert von der Osten: Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente. Berlin 1983.
- Otto: Bergl 1964** Peter Otto: Johann Bergl (1718–1789). Wien 1964.
- Otto: Strigel 1964** Gertrud Otto: Bernhard Strigel (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 33). München 1964.
- Palliser 1910** Bury Palliser: History of Lace. Hrsg. v. M. Jourdain u. Alice Dryden. 4. Aufl. London 1910.
- Pancheri 2002** Roberto Pancheri: L' »Onor d'Ausonia«. Studi sull'attività di Lorenzo Mattielli a Vienna e nei domini asburgici. In: Giuseppe Pavanello (Hrsg.): La scultura veneta del seicento e del settecento. Nuovi studi. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti (Studi di arte veneta, Bd. 4). Venedig 2002, S. 413–431.
- Paravicini 1993** Werner Paravicini: Von der Heidenfahrt zur Kavalierstour. Über Motive und Formen adeligen Reisens im späten Mittelalter. In: Horst Brunner, Norbert Richard Wolf (Hrsg.): Wissenschaftsliteratur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Bedingungen, Typen, Publikum, Sprache. Kolloquium, Würzburg, 8.–10. April 1991 (Wissensliteratur im Mittelalter, Bd. 13). Wiesbaden 1993, S. 91–130.
- Paravicini 1998** Werner Paravicini: Gruppe und Person. Repräsentation durch Wap-

- pen im späten Mittelalter. In: Oexle / Hülsen-Esch 1998, S. 327–390.
- Pascal/Wasmuth 1994** Blaise Pascal: Über die Religion und über einige andere Gegenstände. Übertragen und hrsg. v. Ewald Wasmuth. 9. Aufl. Gerlingen 1994.
- Payer 1968** Elisabeth Payer: Der Maler Josef Ignaz Mildorfer. Innsbruck 1968.
- Pechstein 1967** Klaus Pechstein: Wenzel Jamnitzers Silberlocken mit Naturabgüssen. In: Anzeiger GNM 1967, S. 36–43.
- Pechstein: Bronzen 1968** Klaus Pechstein: Bronzen und Plaketten (Kataloge des Kunstgewerbemuseums Berlin, Bd. 3). Berlin 1968.
- Pechstein: Christoph Jamnitzer 1968** Klaus Pechstein: Eine unbekannte Entwurfsskizze für eine Goldschmiedeplastik von Christoph Jamnitzer. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 31, 1968, S. 314–321.
- Pechstein 1969** Klaus Pechstein: Nürnberger Brunnenfiguren der Renaissance. Hamburg, Berlin 1969.
- Pechstein 1973** Klaus Pechstein: Der Bildschnitzer Hans Peisser. Studien zur süddeutschen Renaissanceplastik I. In: Anzeiger GNM 1973, S. 84–106.
- Pechstein 1974** Klaus Pechstein: Zu den Altarskulpturen und Kunstkammerstücken von Hans Peisser. Studien zur süddeutschen Renaissanceplastik II. In: Anzeiger GNM 1974, S. 38–47.
- Pechstein 1976** Klaus Pechstein: Zum Werk des Christoph Ritter. In: Anzeiger GNM 1976, S. 96–104.
- Pechstein 1977** Klaus Pechstein: Das Delphinmotiv an Nürnberger Brunnen. Zur Aufstellung des Hofbrunnens Albrecht-Dürer-Straße 11. In: Nürnberger Altstadtberichte, Nr. 2, 1977, S. 40–46.
- Pechstein 1978** Klaus Pechstein: Wiener Porzellan im Germanischen Nationalmuseum. In: Alte und moderne Kunst 1978, Heft 157, S. 1–9.
- Pechstein 1982** Klaus Pechstein: Werke von Christoph Ritter. In: Kunst und Antiquitäten. Zeitschrift für Kunstfreunde, Sammler und Museen 1982, Heft 6, S. 18–27.
- Pechstein: Luthergläser 1983** Klaus Pechstein: Luthergläser. Denkmäler der Geschichte. In: Kunst und Antiquitäten. Zeitschrift für Kunstfreunde, Sammler und Museen 1983, Heft 3, S. 30–35.
- Pechstein: Strahlenmonstranz 1983** Klaus Pechstein: Eine Strahlenmonstranz des Danziger Goldschmiedes J. G. Schlaubit. In: Monatsanzeiger GNM, Nr. 32, 1983, S. 254–255.
- Pechstein 1987** Klaus Pechstein: Zu Lebzeiten schon gewürdigt. In: Kunst und Antiquitäten. Zeitschrift für Kunstfreunde, Sammler und Museen 1987, Heft 2, S. 44–48.
- Pechstein 1988** Klaus Pechstein: Nürnberger Goldschmiedemodelle. Neuerwerbungen des Germanischen Nationalmuseums aus der Zeit um 1580. In: Kunst und Antiquitäten. Zeitschrift für Kunstfreunde, Sammler und Museen 1988, Heft 4, S. 62–66.
- Pechstein: Caspar Pfister 1990** Klaus Pechstein: Ein Pokal von Caspar Pfister. Breslauer Goldschmiedearbeiten des 17. Jahrhunderts. In: Kunst und Antiquitäten. Zeitschrift für Kunstfreunde, Sammler und Museen 1990, Heft 1/2, S. 36–40.
- Pechstein: Hans Peisser 1990** Klaus Pechstein: Hans Peisser. Modellschnitzer für Hans Vischer und Pankraz Labenwolf. Studien zur süddeutschen Renaissanceplastik III. In: Anzeiger GNM 1990, S. 113–119.
- Pechstein 1993** Klaus Pechstein: Schätze deutscher Goldschmiedekunst. Ergänzung zu den Ausstellungen in Lüneburg und Pforzheim. In: Weltkunst, Bd. 63, 1993, S. 1657–1659.
- Pechstein/Effmert 1990** Klaus Pechstein, Viola Effmert: Schlesische Goldschmiedearbeiten im Germanischen Nationalmuseum. Nürnberg 1990.
- Pée 1971** Herbert Pée: Johann Heinrich Schönfeld. Die Gemälde. Berlin 1971.
- Peiper-Diener 1929/30** Erika Peiper-Diener: Mittelrheinische Barockplastik. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte und Stilentwicklung des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Mainzer Zeitschrift, Bd. 24/25, 1929/30, S. 1–46.
- Peters 1980** Jane S. Peters: Frühe Glasgemälde von Augustin Hirschvogel. In: Anzeiger GNM 1980, S. 86–88.
- Peters 1985** Jan Peters: Der Platz in der Kirche. Über soziales Rangdenken im Spätfeudalismus. In: Jahrbuch für Volkskunde und Kulturgeschichte, Bd. 28 (N.F. Bd. 13), 1985, S. 77–106.
- Petz 1886** Johann Petz: Urkundliche Beiträge zur Geschichte der Bücherei des Nürnberger Rats. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, Bd. 6, 1886, S. 123–174.
- Pevsner 1940** Nikolaus Pevsner: Academies of Art. Past and Present. Cambridge 1940.
- Pezold 1968** Uta von Pezold: Die Herrschaft Thurnau im 18. Jahrhundert. Kulmbach 1968.
- Pezza 2007** Marcello Pezza: Albrecht Dürer e la teoria delle proporzioni dei corpi umani: in appendice l'edizione del 1591. Rom 2007.
- Pfister 2004** Ulrich Pfister: Liminalität – Charisma – individuelle Heilserfahrung. Die Funktion des Gnadenbildes in der barocken Volksfrömmigkeit. In: Ganz/Henkel: Diskurse 2004, S. 61–79.
- Pfisterer 1934** Hermann A. Pfisterer: Die neueröffnete Barockgalerie des Germanischen Nationalmuseums. In: Kunst- und Antiquitätenrundschau, Bd. 42, 1934, S. 390–394.
- Pfisterer 2007/2008** Ulrich Pfisterer (Hrsg.): Klassiker der Kunstgeschichte, 2 Bde. München Bd. 1: 2007; Bd. 2: 2008.
- Philippovich 1966** Eugen von Philippovich: Kuriositäten, Antiquitäten. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätenfreunde, Bd. 46). Braunschweig 1966.
- Philippovich 1977** Eugen von Philippovich: Kombinationsfiguren aus Elfenbein und Holz. In: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, Bd. 17, 1977, S. 27–35.
- Pietsch 2006** Ulrich Pietsch: Die figürliche Meißner Porzellanplastik von Gottlieb Kirchner und Johann Joachim Kaendler. Bestandskatalog der Porzellansammlung Staatliche Kunstsammlungen Dresden. München 2006.
- Pigler 1974** Andor Pigler: Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, 3 Bde., erw. Aufl. Budapest 1974.
- Pilz 1936–1939** Kurt Pilz: Der Totenschild in Nürnberg und seine deutschen Vorstufen. Das 14.–15. Jahrhundert. In: Anzeiger GNM 1936–1939, S. 57–112.
- Pilz 1972** Kurt Pilz: Die Egidienkirche in Nürnberg. Ihre Geschichte und ihre Kunstwerke (Einzelarbeiten aus der

- Kirchengeschichte Bayerns, Bd. 4).  
Nürnberg 1972.
- Pinder 1924** Wilhelm Pinder: Innenräume deutscher Vergangenheit. Aus Schlössern und Burgen, Klöstern, Bürgerbauten und Bürgerhäusern. Königstein i. T. 1924.
- Pinder 1929** Wilhelm Pinder: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance (Handbuch der Kunstwissenschaft, Bd. 2, 2). Potsdam 1929.
- Pinder 1949** Wilhelm Pinder: Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas. 4. Aufl. Köln 1949.
- Pochat 1986** Götz Pochat: Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Köln 1986.
- Poeschel 1945** Erwin Poeschel: Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden. Bd. 6: Puschlav, Misox, Calanca. Basel 1945.
- Poeschke 1992** Joachim Poeschke: Die Skulptur der Renaissance in Italien. Bd. 2: Michelangelo und seine Zeit. München 1992.
- Pohl 1992** Horst Pohl: Willibald Imhoff, Enkel und Erbe Willibald Pirckheimers (Quellen zur Geschichte und Kultur der Stadt Nürnberg, Bd. 24). Nürnberg 1992.
- Pohlmann 2008** Karl-Friedrich Pohlmann: Ezechiel. Der Stand der theologischen Diskussion. Darmstadt 2008.
- Polleroß 1999** Friedrich Polleroß: Auftraggeber und Funktionen barocker Kunst in Österreich. In: Fillitz/Lorenz 1999, S. 17–50.
- Pope 1978** Myrna B. Pope: Woodcuts by Lucas Cranach the Elder and his Workshop. A Catalogue. London 1978.
- Pope-Hennessy 1966** John Pope-Hennessy: The Portrait in the Renaissance. London, New York 1966.
- Popp/Suckale 2002** Dietmar Popp, Robert Suckale (Hrsg.): Die Jagiellonen. Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit (Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Bd. 21). Nürnberg 2002.
- Pörnbacher 2000** Karl Pörnbacher: »Daß die Untertanen nach aller Gerechtigkeit geführt und regiert werden.« Creszentia Höß von Kaufbeuren als geistliche Beraterin des Kurfürsten Clemens August. In: Frank Günter Zehnder, Werner Schäfke (Hrsg.): Der Riss im Himmel. Clemens August und seine Epoche. Bd. 5: Hirt und Herde. Religiosität und Frömmigkeit im Rheinland des 18. Jahrhunderts. Köln 2000, S. 197–212.
- Pörtner 1982** Rudolf Pörtner (Hrsg.): Das Schatzhaus der deutschen Geschichte. Das Germanische Nationalmuseum. Unser Kulturerbe in Bildern und Beispielen. Düsseldorf, Wien 1982.
- Poscharsky 1998** Peter Poscharsky (Hrsg.): Die Bilder in den Lutherischen Kirchen. Ikonographische Studie. München 1998.
- Prak 2003** Maarten Prak: Guilds and the Development of the Art Market During the Dutch Golden Age. In: Simiolus, Bd. 30, 2003, Nr. 3/4, S. 236–251.
- Praun 1916** Friedrich von Praun: »Was sich auf meiner Reise zugetragen, da ich, Stephan Praun von Nürnberg, den 20. Jenner bis 31. May A° 1569 mit Kaisers Maximilian Pottschaft, dem Herrn Kaspar von Minckwitz von Wien zu Landt nach Constantinopol mit dem Tribut gezogen.« Mitgeteilt nach den Manuskripten und Tagebüchern im Archive des von Praun'schen Gesamtgeschlechts. In: Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum 1916, S. 45–62.
- Preimesberger/Baader/Suthor 1999** Rudolf Preimesberger, Hannah Baader, Nicola Suthor (Hrsg.): Porträt (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 2). Berlin 1999.
- Preisung/Oellers/Volkmer 2002** Dagmar Preisung, Adam C. Oellers, Anke Volkmer: Neuzugänge der Jahre 1998–2002 für die Museen der Stadt Aachen. In: Aachener Kunstblätter, Bd. 62, 2002, S. 325–333.
- Prinz 1970** Wolfram Prinz: Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien. Berlin 1970.
- Prinz 1971** Wolfram Prinz: Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien. Geschichte der Sammlung (Italienische Forschungen. Hrsg. v. Kunsthistorischen Institut Florenz, 3. F., Bd. 5). Berlin 1971.
- Puttfarken 1991** Thomas Puttfarken: The Dispute about Disegno and Colorito in Venice: Paolo Pino, Lodovico Dolce and Titian. In: Peter Ganz u. a. (Hrsg.): Kunst und Kunsttheorie 1400–1900 (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 48). Wiesbaden 1991, S. 75–99.
- Pyke 1973** Edward J. Pyke: A Biographical Dictionary of Wax Modellers. Oxford 1973.
- Rackham 1959** Bernard Rackham: Islamic Pottery and Italian Maiolica. London 1959.
- Ranner 1821** Gottfried Christoph Ranner: Kurzgefasste Beschreibung der Nürnbergischen Stadtbibliothek mit einigen Beylagen und dem Abdruck einer Handschrift, das Handbuch des H. Augustinus in einer alten deutschen Uebersetzung enthaltend. Nürnberg 1821.
- Rascher 1970** Helmut Rascher: Die Kleiderstiftung des Wolfgang Münzer von 1577. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, Bd. 57, 1970, S. 1–123.
- Rasmussen 1974** Jörg Rasmussen: Die Nürnberger Altarbaukunst der Dürerzeit. Hamburg 1974.
- Rasmussen 1983** Jörg Rasmussen: Kleinplastik unter Dürers Namen. Das New Yorker Rückenakt-Relief. In: Städel-Jahrbuch, N. F., Bd. 9, 1983, S. 132–133.
- Rasmussen 1984** Jörg Rasmussen: Italienische Majolika (Kataloge des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg, Bd. 6). Hamburg 1984.
- Ratschow 1964/1966** Carl Heinz Ratschow: Lutherische Dogmatik zwischen Reformation und Aufklärung, 2 Bde. Gütersloh, Bd. 1: 1964; Bd. 2: 1966.
- Ratzka 1998** Thomas Ratzka: Magdeburger Bildhauerei um 1600. Mahlow 1998.
- Raupp 1980** Hans-Joachim Raupp: Selbstbildnisse und Künstlerporträts – Funktion und Bedeutung. In: Selbstbildnisse und Künstlerporträts. Von Lucas van Leyden bis Anton Raphael Mengs. Ausst. Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig. Braunschweig 1980, S. 7–35.
- Raupp 1983** Hans-Joachim Raupp: Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden im 17. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 46, 1983, S. 401–418.
- Raupp 1984** Hans-Joachim Raupp: Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 25). Hildesheim u. a. 1984.
- Raupp 1986** Hans-Joachim Raupp: Bauernsatiren. Entstehung und Ent-



- wicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470–1570. Niederzier 1986.
- Raupp 1995** Hans-Joachim Raupp (Hrsg.): Porträts (Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SØR Rusche-Sammlung, Bd. 1). Münster u. a. 1995.
- Raupp 1996** Hans-Joachim Raupp (Hrsg.): Genre (Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SØR Rusche-Sammlung, Bd. 2). Münster u. a. 1996.
- Raupp 1998** Hans-Joachim Raupp: Allegorische Selbstporträts und Selbstdarstellungen in der Graphik um 1600. In: Gunter Schweikhart (Hrsg.): Autobiographie und Selbstportrait in der Renaissance. Köln 1998, S. 177–190.
- Raupp 2001** Hans-Joachim Raupp (Hrsg.): Landschaften und Seestücke (Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SØR Rusche-Sammlung, Bd. 3). Münster u. a. 2001.
- Raupp 2004** Hans-Joachim Raupp (Hrsg.): Stilleben und Tierstücke (Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SØR Rusche-Sammlung, Bd. 5). Münster 2004.
- Ravenstein 1908** Ernst Georg Ravenstein: Martin Behaim. His Life and his Globe. London 1908.
- RDK** Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Hrsg. v. Otto Schmitt. Bd. 1–. Stuttgart 1937–
- Redenbacher 1975** Fritz Redenbacher: Sandrarts Teutsche Academie. Kunstgeschichte im Barockzeitalter. In: Jahrbuch für Fränkische Landesforschung, Bd. 34/35, 1975, S. 309–323.
- Redslob 1908** Edwin Redslob: J. C. Steinbacher. Ein Münchner Goldschmied des 18. Jahrhunderts. In: Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum 1908, S. 137–139.
- Reindl 1977** Peter Reindl: Loy Hering. Zur Rezeption der Renaissance in Süddeutschland. Basel 1977.
- Reinhard 1983** Wolfgang Reinhard: Zwang zur Konfessionalisierung? Prolegomena zu einer Theorie des konfessionellen Zeitalters. In: Zeitschrift für Historische Forschung, Bd. 10, 1983, S. 257–277.
- Reinheckel 1978** Günther Reinheckel: German and Austrian Ceramics (Masterpieces of Western Ceramic Art, Bd. 8). Tokio 1978.
- Reininghaus 1998** Wilfried Reininghaus: Sachgut und handwerkliche Gruppenkultur. Neue Fragen an die »Zunftaltertümer«. In: Oexle/Hülsen-Esch 1998, S. 429–465.
- Reinitzer 2006** Heimo Reinitzer: Gesetz und Evangelium. Über ein reformatorisches Bildthema, seine Tradition, Funktion und Wirkungsgeschichte, 2 Bde. Hamburg 2006.
- Reiße 1997** Ulrich Reißer: Physiognomik und Ausdruckstheorie der Renaissance. Der Einfluß charakterologischer Lehren auf Kunst und Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts (Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 69). München 1997.
- Reith 1999** Reinhold Reith: Lohn und Leistung. Lohnformen im Gewerbe 1450–1900 (Vierteljahresschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Beiheft 151). Stuttgart 1999.
- Renner 1967** Michael Renner: Franz Ludwig von Erthal. In: Gerhard Pfeiffer (Hrsg.): Fränkische Lebensbilder, Bd. 1. Würzburg 1967, S. 286–312.
- Reske 2007** Christoph Reske: Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet: auf der Grundlage des gleichnamigen Werkes von Josef Benzing (Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen, Bd. 51). Wiesbaden 2007.
- Rettich 1965** Edeltraud Rettich: Bernhard Strigel. Herkunft und Entfaltung seines Stils. Freiburg i.Br. 1965.
- Reuter 2002** Guido Reuter: Barocke Hochaltäre in Süddeutschland 1660–1770. Petersberg 2002.
- Reznicek 1984** Emil Karel Josef Reznicek: De overlevering van een verloren gegaan schilderij van Jan van Eyck. In: Abraham Horodisch (Hrsg.): De arte et libris. Festschrift Erasmus, 1934–1984. Amsterdam 1984, S. 387–393.
- Ring 1996** Edgar Ring: »Grothe czyrlyke quadratstücke sthensz.« Die Produktion von Terrakotten in Lüneburg. In: Ton–Steine–Scherben. Ausgegraben und erforscht in der Lüneburger Altstadt. Ausst. Kat. Deutsches Salzmuseum, Lüneburg. Hrsg. v. Frank Andraschko u. a. Lüneburg 1996, S. 93–105.
- Robinson 1992** Arthur H. Robinson: It Was the Mapmakers Who Really Discovered America. In: Cartographica, Bd. 29/2, 1992, S. 31–36.
- Roche 1989** Daniel Roche: La culture des apparences. Une histoire du vêtement XVII<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècle. Paris 1989.
- Roche/Courage/Devinoy 1985** Serge Roche, Germain Courage, Pierre Devinoy: Spiegel. Spiegelgalerien, Spiegelkabinette, Hand- und Wandspiegel. Tübingen 1985.
- Röckelein 1990** Hedwig Röckelein (Hrsg.): Maria–Abbild oder Vorbild? Zur Sozialgeschichte mittelalterlicher Marienverehrung. Tagung, Weingarten, 15.–17. September 1989. Tübingen 1990.
- Roethlisberger 1993** Marcel G. Roethlisberger: Abraham Bloemaert and his Sons. Paintings and Prints, 2 Bde. Biographien und Dokumente bearb. v. Marten Jan Bok. Doornspijk 1993.
- Roettgen 1999** Steffi Roettgen: Anton Raphael Mengs (1728–1779). Das malerische und zeichnerische Werk. München 1999.
- Röhricht 1900** Reinhold Röhricht: Deutsche Pilgerreisen nach dem Heiligen Lande. Innsbruck 1900.
- Roll 2002** Carmen Roll: Ottmar Elliger d. J. (1666–1732). Leben und Werk. Augsburg 2002.
- Ronzoni 1999** Luigi A. Ronzoni: Georg Raphael Donner oder Jakob Gabriel Mollinarolo? Überlegungen zu einigen Terrakottafigurinen. In: Barockberichte 1999, Heft 22/23, S. 305–327.
- Ronzoni 2002** Luigi A. Ronzoni: Aspekte zum Werk Georg Raphael Donners und Jakob Gabriel Mollinarolos. (Diss. mschr.) Wien 2002.
- Ronzoni 2005** Luigi A. Ronzoni: Die Genese der Heiligenkreuzer Modellsammlung. In: Giovanni Giuliani (1664–1744). Bd. 1: Essays. Ausst. Kat. Liechtenstein Museum, Wien. Hrsg. v. Johann Kräftner. München u. a. 2005, S. 9–17.
- Rosenberg 1920** Marc Rosenberg: Jamnitzer. Alle erhaltenen Goldschmiedearbeiten, verlorene Werke, Handzeichnungen. Frankfurt a. M. 1920.
- Roth 1895** Ferdinand W. E. Roth: Die Freiherrlich von Zwierleinsche Sammlung von Glasmalereien zu Geisenheim am Rhein. In: Bonner Jahrbücher. Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, Bd. 96/97, 1895, S. 294.

- Roth 1901** Ferdinand W. E. Roth: Zur Geschichte einiger Glasmalereisammlungen zu Köln im Anfang des 19. Jahrhunderts. In: Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein, Bd. 70, 1901, S. 78.
- Roth 1922** Victor Roth: Kunstdenkmäler der sächsischen Kirchen Siebenbürgens. Bd. 1: Goldschmiedearbeiten. Hermannstadt 1922.
- Roth 2000** Harriet Roth: Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat »Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi« von Samuel Quiccheberg. Berlin 2000.
- Rothenfelder 1934/1935** Ludwig Rothenfelder: Gustav von Bezold (1848–1934). In: Anzeiger GNM 1934/1935, S. 10–12.
- Rott 1936** Hans Rott: Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert. Bd. III, 1: Der Oberrhein, Quellen I (Baden, Pfalz, Elsass). Stuttgart 1936.
- Röttgen 1962** Herwarth Röttgen: Ein barockes Bild von Vergänglichkeit und Hoffnung. Zum Selbstbildnis Daniel Preislers mit seiner Familie. In: Das Münster, Bd. 15, 1962, S. 48–49.
- Rowell 1996** Christopher Rowell: Display of Art. In: DA 1996, S. 11–33.
- Rowlands 1985** John Rowlands: Holbein. The Paintings of Hans Holbein the Younger. Complete Edition. Oxford 1985.
- Rowlands 1993** John Rowlands: Drawings by German Artists and Artists from German-Speaking Regions of Europe in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, 2 Bde. London 1993.
- Rueger 1982** Christoph Rueger: Musikinstrument und Dekor. Kostbarkeiten europäischer Kulturgeschichte. Leipzig 1982.
- Ruf 1981** Hans Ruf: Schwäbischer Barock. Die Türkheimer Werkstätten. Schreiner, Bildhauer und Maler des 17. und 18. Jahrhunderts. Weißenhorn 1981.
- Ruhe 2005** Lilian Ruhe: Christian Seybold (Mainz? 1697–Wenen 1768), »Peintre Flamand«. Het gebruik van de Hollandse modus door een schilder van troniques en zelfportretten. In: Desipientia, Bd. 12, 2005, Nr. 2, S. 42–50.
- Rupprich 1969** Hans Rupprich: Das literarische Werk Kaiser Maximilians I. In: Ausst. Kat. Innsbruck 1969, S. 47–55.
- Sachs 1913** Curt Sachs: Real-Lexikon der Musikinstrumente, zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet. Berlin 1913.
- Safarik 1928** Eduard Safarik: Johannes Kupezky. Prag 1928.
- Sammlungen Hertel 1841** Die Sammlungen des Handelsgerichts-Assessors Johann Jacob Hertel aus den Gebieten der Kunst und Wissenschaft, des Gewerbefleißes und der Natur. Nürnberg 1841.
- Sandrart/Klemm 1994–1995** Joachim von Sandrart: Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste. Nürnberg 1675–1680. In ursprünglicher Form neu gedruckt mit einer Einleitung von Christian Klemm, 3 Bde. Nördlingen Bd. 1: 1994; Bd. 2: 1994; Bd. 3: 1995.
- Sandrart/Peltzer 1675/1925** Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister. Hrsg. und kommentiert von A. R. Peltzer. München 1925.
- Sänger 2001** Reinhard Sänger: Die Greifenklaue der Domherren zu Speyer aus der Kunstkammer der Markgrafen von Baden (Patrimonia. Kulturstiftung der Länder, Bd. 206). Berlin 2001.
- Sarre: Beiträge 1890** Fritz Sarre: Beiträge zur mecklenburgischen Kunstgeschichte. Berlin 1890.
- Sarre: Fürstenhof 1890** Fritz Sarre: Der Fürstenhof zu Wismar und die norddeutsche Terrakotta-Architektur im Zeitalter der Renaissance. Mit einem Anhang (Künstler und Werkmeister in Mecklenburg von 1550–1600). Berlin 1890.
- Sattler 1993** Ralf-Jürgen Sattler: Thüringer Porzellan des 18. und 19. Jahrhunderts. Sammlung Jan Ahlers (Kataloge und Schriften des Schloßmuseums Jever, Heft 8). Oldenburg 1993.
- Satzinger 2004** Georg Satzinger (Hrsg.): Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland (Tholos, Bd. 1). Münster 2004.
- Sauerländer 2008** Willibald Sauerländer (Hrsg.): Die Münchner Kunstkammer, 3 Bde. (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse, N.F., Bd. 129). Bearb. v. Dorothea Diemer u. a. München 2008.
- Sauerlandt 1927** Max Sauerlandt: Kleinplastik der deutschen Renaissance (Die blauen Bücher, Bd. 23). Königstein i. T. 1927.
- Saurma-Jeltsch 2002/03** Lieselotte E. Saurma-Jeltsch: Karl der Große im Spätmittelalter. Zum Wandel einer politischen Ikone. In: Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, Bd. 104/105, 2002/03, S. 443–461.
- Savelsberg/Quilitzsch 2005** Wolfgang Savelsberg, Uwe Quilitzsch: Unendlich schön. Das Gartenreich Dessau-Wörlitz. Hrsg. v. der Kulturstiftung DessauWörlitz. Berlin 2005.
- Scafi 2006** Alessandro Scafi: Mapping Paradise. A History of Heaven on Earth. London 2006.
- Schächtelin 1980** Barbara Schächtelin: Altarbaustudien. Formen renaissancemäßiger Altarretabel in der deutschsprachigen Schweiz. Zürich 1980.
- Schade 1974** Werner Schade: Die Malerfamilie Cranach. Dresden 1974.
- Schade 1987** Günter Schade: Berliner Porzellan. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der Berliner Porzellanmanufaktur im 18. und 19. Jahrhundert. München 1987.
- Schädler 1964** Alfred Schädler: Die Werke des »Meisters von Ottebeuren«. In: Ottebeuren 764–1964. Beiträge zur Geschichte der Abtei (Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige, Bd. 73, Sonderband). Augsburg 1964, S. 136–152.
- Schädler 1976** Alfred Schädler: Zum Meister der Nürnberger Madonna. In: Anzeiger GNM 1976, S. 63–71.
- Schädler 1987** Alfred Schädler: Zur Kleinplastik von Christoph Weiditz. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. F., Bd. 38, 1987, S. 161–184.
- Schama 1987** Simon Schama: Dutch Landscapes: Culture as Foreground. In: Ausst. Kat. Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987, S. 64–83.
- Schardt 1940** Oskar Franz Schardt: Gustav Wilhelm von Imhoff, der große Gouverneur von Niederländisch-Indien. In: Das Bayerland, Bd. 51, 1940, Heft 8, S. 248–253.
- Scharfe 1968** Martin Scharfe: Evangelische Andachtsbilder. Studien zu Inten-

- tion und Funktion des Bildes in der Frömmigkeitsgeschichte vornehmlich des schwäbischen Raumes (Veröffentlichungen des staatlichen Amtes für Denkmalpflege Stuttgart, Reihe C, Volkskunde, Bd. 5). Stuttgart 1968.
- Schedler: Boos 1985** Uta Schedler: Roman Anton Boos (1733–1810). Bildhauer zwischen Rokoko und Klassizismus. München, Zürich 1985.
- Schedler: Statuenzyklen 1985** Uta Schedler: Die Statuenzyklen in den Schlossgärten von Schönbrunn und Nymphenburg. Hildesheim u. a. 1985.
- Scheffler 1933** Karl Scheffler: Zehn Jahrhunderte deutscher Kunst. 3. Teil: Barock und Klassizismus. In: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst, Bd. 32, 1933, S. 209–220.
- Scheible/Pirckheimer 1989** Helga Scheible: Willibald Pirckheimers Briefwechsel, Bd. 3. Hrsg. v. Dieter Wuttke. München 1989.
- Scheicher 1979** Elisabeth Scheicher: Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger. Wien u. a. 1979.
- Schemper-Sparholz 2002** Ingeborg Schemper-Sparholz: Die Hochaltarpplastik der Wiener Paulanerkirche. Ein bisher nicht erkanntes Werk Lorenzo Mattiellis. In: Sborník prací filosofické fakulty Brněnské University, F, Řada uměnovědná, Bd. 46, 2002, S. 45–55.
- Schenk 1983** Rolf Schenk: Der Münchner Porträtmaler Johann Georg Edlinger. Monographie und Werkskatalog (Miscellanea Bavarica Monacensia, Bd. 107). München 1983.
- Scherf 1980** Helmut Scherf: Thüringer Porzellan unter besonderer Berücksichtigung der Erzeugnisse des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Leipzig 1980.
- Schewe 1972** Josef Schewe: Maria im Wochenbett. In: LCI 1972, Bd. 4, Sp. 535–536.
- Schewe 1992** Roland Schewe: Das Gestell des Behaim-Globus. In: Ausst. Kat. Nürnberg: Behaim 1992, Bd. 1, S. 279–288.
- Schiedlauský 1952** Günther Schiedlauský: Der Handstein mit dem Bergmotiv. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau, Bd. 7, 1952, S. 8–12.
- Schiedlauský 1960** Günther Schiedlauský: Die ältesten deutschen Fayence-Gefäße im Germanischen Museum. In: Euro-Ceramic, 1960, Heft 4, S. 87–90.
- Schiedlauský 1961** Günther Schiedlauský: Tee, Kaffee, Schokolade. Ihr Eintritt in die Gesellschaft (Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg zur deutschen Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. 17). Nürnberg 1961.
- Schiedlauský 1973** Günther Schiedlauský: Die Taufgarnitur des Dr. Christoph Scheurl. In: Mitteilungsblatt der Keramikfreunde der Schweiz, Bd. 85, 1973, S. 5–16.
- Schiller 1966–1991** Gertrud Schiller: Ikonographie der christlichen Kunst, 5 Bde. Gütersloh, Bd. 1: 1966; Bd. 2: 1968; Bd. 3: 1971; Bd. 4,1: 1976; Bd. 4,2: 1980; Bd. 5,1: 1990; Bd. 5,2: 1991.
- Schilling 1990** Michael Schilling: Bildpublizistik der frühen Neuzeit. Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 29). Tübingen 1990.
- Schindler 1981** Herbert Schindler: Der Meister HL = Loy Hering? Werk und Wiederentdeckung. Königstein i. T. 1981.
- Schindler 2009** Thomas Schindler: Funeralschilder als Handwerkszeichen. Zur Objekt- und Kulturgeschichte eines Zeremonialgeräts. In: Kulturgut 2009, Heft 22, S. 5–7.
- Schindling 2002** Anton Schindling: Bürgertum und Kunst in Frankfurt am Main im 16. und 17. Jahrhundert. In: Hans-Ulrich Thamer (Hrsg.): Bürgertum und Kunst in der Neuzeit. Köln u. a. 2002, S. 37–76.
- Schinnerer 1908** Johannes Schinnerer: Katalog der Glasgemälde des Bayerischen Nationalmuseums (Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums, Bd. 9). München 1908.
- Schleif 1990** Corine Schleif: Donatio et memoria. Stifter, Stiftungen und Motivationen an Beispielen aus der Lorenzkirche in Nürnberg. München 1990.
- Schlichtenmaier 1988** Harry Schlichtenmaier: Studien zum Werk Hans Rottenhammers des Älteren (1564–1625). Maler und Zeichner, mit Werkkatalog. Tübingen 1988.
- Schlögl 2004** Rudolf Schlögl (Hrsg.): Interaktion und Herrschaft. Die Politik der frühneuzeitlichen Stadt (Historische Kulturwissenschaft, Bd. 5). Konstanz 2004.
- Schlombs 1965** Wilhelm Schlombs: Die Entwicklung des Beichtstuhls in der katholischen Kirche. Grundlagen und Besonderheiten im alten Erzbistum Köln. Düsseldorf 1965.
- Schmid 1991** Wolfgang Schmid: Kölner Renaissancekultur im Spiegel der Aufzeichnungen des Hermann Weinsberg (1518–1597) (Veröffentlichungen des Kölnischen Stadtmuseums, Bd. 8). Köln 1991.
- Schmid: Stifter 1994** Wolfgang Schmid: Stifter und Auftraggeber im spätmittelalterlichen Köln. Köln 1994.
- Schmid: Tod 1994** Wolfgang Schmid: Zwischen Tod und Auferstehung. Zur Selbstdarstellung städtischer Eliten des ausgehenden Mittelalters im Spiegel von Stifterbildern. In: Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter. Ausst. Kat. Landesmuseum, Zürich; Museum Schnütgen und Wallraf-Richartz-Museum, Köln. Bearb. v. Peter Jezler. Zürich 1994, S. 101–116.
- Schmid 2003** Wolfgang Schmid: Dürer als Unternehmer. Kunst, Humanismus und Ökonomie in Nürnberg um 1500 (Beiträge zur Landes- und Kulturgeschichte, Bd. 1). Trier 2003.
- Schmidt 1922** Robert Schmidt: Das Glas. 2., verm. u. verb. Aufl. Berlin u. a. 1922.
- Schmidt 1973** Leopold Schmidt: Zunftschilder. Zeugnisse alter Handwerkskunst. Salzburg 1973.
- Schmitt 1924** Otto Schmitt: Oberrheinische Plastik im ausgehenden Mittelalter. Freiburg i. Br. 1924.
- Schmitt-von Mühlenfels 1972** Franz Schmitt-von Mühlenfels: Pyramus und Thisbe. Rezeptionstypen eines Ovidischen Stoffes in Literatur, Kunst und Musik (Studien zum Fortwirken der Antike, Bd. 6). Heidelberg 1972.
- Schmugge 1979** Ludwig Schmugge: »Pilgerfahrt macht frei« – Eine These zur Bedeutung des mittelalterlichen Pilgerwesens. In: Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte, Bd. 74, 1979, S. 16–31.
- Schneider 1954** Jenny Schneider: Die Standesscheiben von Lukas Zeiner im Tagsatzungssaal zu Baden (Schweiz). Ein Beitrag zur Geschichte der schweizerischen Standesscheiben (Basler Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 12). Basel 1954.



- Schneider 1960** Jenny Schneider: Die Weiberlisten. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 20, 1960, S. 147–157.
- Schneider/Forneck 1993** Konrad Schneider, Martin Forneck: Die Medaillen und Gedenkmünzen der Erzbischöfe und Kurfürsten von Trier (Kataloge und Schriften des bischöflichen Dom- und Diözesanmuseums Trier, Bd. 2). Trier 1993.
- Schnell 1983** Hugo Schnell: Martin Luther und die Reformation auf Münzen und Medaillen. München 1983.
- Schnitzer 1995** Claudia Schnitzer: Königreiche – Wirtschaften – Bauernhochzeiten. Zeremonielltragende und -unterwandernde Spielformen höfischer Maskerade. In: Jörg Jochen Berns, Thomas Rahn (Hrsg.): Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit (Frühe Neuzeit, Bd. 25). Tübingen 1995, S. 280–331.
- Schnitzer 1999** Claudia Schnitzer: Höfische Maskeraden. Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der Frühen Neuzeit (Frühe Neuzeit, Bd. 53). Tübingen 1999.
- Schoch 2002** Rainer Schoch: Das Praunische Kabinett. Eine Kunstsammlung als »Vorschickung«. In: Großmann: Mäzene 2002, S. 47–52.
- Schoch/Mende/Scherbaum 2001–2004** Rainer Schoch, Matthias Mende, Anna Scherbaum (Bearb.): Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, 3 Bde. München u. a., Bd. 1: 2001; Bd. 2: 2002; Bd. 3: 2004.
- Schoen 2001** Christian Schoen: Albrecht Dürer. Adam und Eva: Die Gemälde, ihre Geschichte und Rezeption bei Lucas Cranach d. Ä. und Hans Baldung Grien. Berlin 2001.
- Scholke 2000** Horst Scholke: Der Freundschaftstempel im Gleimhaus zu Halberstadt. Porträts des 18. Jahrhunderts. Bestandskatalog. Mit einem Essay von Wolfgang Adam. Leipzig 2000.
- Scholz 1991** Hartmut Scholz: Entwurf und Ausführung. Werkstattpraxis in der Nürnberger Glasmalerei der Dürerzeit (CVMA, Deutschland Studien, Bd. 1). Berlin 1991.
- Scholz 2002** Hartmut Scholz: Die Mittelalterlichen Glasmalereien in Mittelfranken und Nürnberg: extra muros (CVMA, Deutschland Studien, Bd. 10, 1). Berlin 2002.
- Scholz 2005** Hartmut Scholz: Albrecht Dürer und das Mosesfenster in St. Jakob in Straubing. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 59/60, 2005/2006, S. 219–242.
- Scholz 2009** Hartmut Scholz: »Sind überauß schöne Stückh gewiß AD Invention, wie auch das Leben Benedicti uff solche arth im Creutzgang, ao. 1501 gemahlt«. Zur Überlieferung des Benediktzyklus in den Kreuzgangsfenstern des Nürnberger Egidienklosters. In: G. Ulrich Großmann (Hrsg.): Buchmalerei der Dürerzeit – Dürer und die Mathematik – Neues aus der Dürerforschung. Ausgewählte Beiträge der Tagungen im Germanischen Nationalmuseum 2008 (Dürer-Forschungen, Bd. 2). Nürnberg 2009, S. 193–226.
- Schommers 1993** Annette Schommers: Rheinische Reliquiare. Goldschmiedearbeiten und Reliquieninszenierungen des 17. und 18. Jahrhunderts. Rheinbach-Merzbach 1993.
- Schönberger 1963** Arno Schönberger: Deutsche Plastik des Barock. Königstein i. T. 1963.
- Schönberger/Soehner 1959** Arno Schönberger, Halldor Soehner: Die Welt des Rokoko. Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts. München 1959.
- Schörner 1977** Georg Schörner: Griechische Sagenmotive in der fürstbischöflichen Stadtresidenz. In: Historische Blätter für Stadt und Landkreis Eichstätt, Bd. 26, 1977, S. 19–20.
- Schrade 1968** Hubert Schrade: Das Herz in Kunst und Geschichte. Biberach a. d. Riss 1968.
- Schrader 1995** Karin Schrader: Der Bildnismaler Johann Georg Ziesenis (1716–1776). Leben und Werk mit kritischem Œuvrekatalog. Münster 1995.
- Schramm/Schwarte/Lazardzig 2003** Helmar Schramm, Ludger Schwarte, Jan Lazardzig (Hrsg.): Kunstkammer – Laboratorium – Bühne (Theatrum Scientiarium, Bd. 1). Berlin, New York 2003.
- Schuchard 2002** Jutta Schuchard: Teueres Andenken – Beethoven und die Erinnerungskultur seiner Zeit. In: Drei Begräbnisse und ein Todesfall. Beethovens Ende und die Erinnerungskultur seiner Zeit. Ausst. Kat. Beethoven-Haus, Bonn. Bonn 2002, S. 191–200.
- Schuchardt 1851/1871** Christian Schuchardt: Lucas Cranach d. Ä. Leben und Werke, 3 Bde. Leipzig, Bd. 1: 1851; Bd. 2: 1851; Bd. 3: 1871.
- Schuchardt 2003** Günter Schuchardt: Luther seitenrichtig – Luther seitenverkehrt? Die Bildnisse im Leben und im Tod. Werkstattprinzip und Werkstattprivileg Cranachs und seiner Mitarbeiter. In: Wartburg-Jahrbuch 2003, S. 9–30.
- Schuette 1963** Marie Schuette: Alte Spitzen. Nadel- und Klöppelspitzen. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber. Braunschweig 1963.
- Schuler 1986** Manfred Schuler: Musik im Mesmerismus. In: Freiburger Universitätsblätter, Bd. 25, 1986, Heft 93, S. 23–31.
- Schultes 2002** Lothar Schultes: Flügelaltäre in Oberösterreich. Entstehung – Erhaltung – Erforschung. In: Gotik Schätze Oberösterreich. Ausst. Kat. Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz; Stift Sankt Florian; Schloßmuseum, Freistadt. Hrsg. v. Lothar Schultes. Linz 2002, S. 315–325.
- Schultes 2005** Lothar Schultes: Die gotischen Flügelaltäre in Oberösterreich. Bd. 2: Retabel und Fragmente bis Rueland Frueauf (Studien zur Geschichte von Oberösterreich, Bd. 12). Linz 2005.
- Schulz 1905** Fritz Traugott Schulz: Das von Bibra'sche Zimmer im Germanischen Museum. In: Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum 1905, S. 176–185.
- Schulz 1920** Fritz Traugott Schulz: Der Neubau des Germanischen Museums. In: Der Kunstwanderer. Zeitschrift für alte und neue Kunst, für Kunstmarkt und Sammelwesen 1920, S. 133–136.
- Schulz 1924** Fritz Traugott Schulz: Führer durch die kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen des Germanischen Museums. Nürnberg 1924.
- Schulz 1927** Fritz Traugott Schulz: Das Germanische Museum 1902–1927. Festschrift zur Feier seines 75jährigen Bestehens. Nürnberg 1927.
- Schulz 1933** Fritz Traugott Schulz: Nürnbergs Bürgerhäuser und ihre Ausstattung. Bd. 1: Das Milchmarktviertel, Teil 2. Leipzig u. a. 1933.

- Schulze 2004** Ingrid Schulze: Lucas Cranach d. J. und die protestantische Bildkunst in Sachsen und Thüringen. Frömmigkeit, Theologie, Fürstenreformation (Palmbaum-Texte, Bd. 13). Bucha bei Jena 2004.
- Schürer 2002** Ralf Schürer: Glücksfälle. In: Großmann: Mäzene 2002, S. 53–60.
- Schuster 1965** Margarete Schuster: Georg Schweigger. Ein Nürnberger Bildhauer des 17. Jahrhunderts. Wien 1965.
- Schuster 1983** Peter-Klaus Schuster: Abstraktion, Agitation und Einfühlung. Formen protestantischer Kunst im 16. Jahrhundert. In: Ausst. Kat. Hamburg: Luther 1983, S. 115–266.
- Schutte 1973** Jürgen Schutte: »Schympff red«. Frühformen bürgerlicher Agitation in Thomas Murners »Großem Lutherischen Narren« (1522) (Germanistische Abhandlungen, Bd. 41). Stuttgart 1973.
- Schütz 2002** Ilse Schütz: Scultore di sua maestà cesarea. Die Tätigkeit Lorenzo Mattiellis unter Karl VI. in Wien (1710–1735). In: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg, N. F., Bd. 18, 2002, S. 7–137.
- Schwarz 1968** Michael Schwarz: Georg Raphael Donner. Kategorien der Plastik. München 1968.
- Schweiggert 1999** Horst Schweiggert: Zwei unbekannte Skulpturen eines Rosenkranzaltars des Admonter Stiftsbildhauers Josef Stammel (1695–1765). In: Blätter für Heimatkunde. Hrsg. v. Historischen Verein für Steiermark, Bd. 73, 1999, S. 116–122.
- Schweiggert 2004** Horst Schweiggert: Die Barockbildhauer Johannes Georg und Josef Stammel. Eine stilkritische und rezeptionsgeschichtliche Untersuchung (Beiträge zur Kunstgeschichte Steiermarks, Bd. 2). Graz 2004.
- Schwemmer 1949** Wilhelm Schwemmer: Aus der Geschichte der Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, Bd. 40, 1949, S. 97–206.
- Schwemmer 1957** Wilhelm Schwemmer: Die Nürnberger Stadtbibliothek als Museum. In: Karlheinz Goldmann: Geschichte der Stadtbibliothek Nürnberg. Nürnberg 1957, S. 122–131.
- Schwemmer 1972** Wilhelm Schwemmer: Das Bürgerhaus in Nürnberg (Das deutsche Bürgerhaus, Bd. 16). Tübingen 1972.
- Scribner 1981** Robert W. Scribner: For the Sake of Simple Folk. Popular Propaganda for the German Reformation (Cambridge Studies in Oral and Literate Culture, Bd. 2). Cambridge 1981.
- Scribner 1990** Robert Scribner (Hrsg.): Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 46). Wiesbaden 1990.
- Sedlmayer 1960** Hans Sedlmayer: Zeichen der Sonne. In: Hans Sedlmayer: Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 2. Wien, München 1960, S. 249–256.
- Seelig 1984** Lorenz Seelig: Eine Reiterstatuette Max Emanuels aus dem Jahr 1699. In: Monatsanzeiger GNM, Nr. 84, 1984, S. 270–271.
- Seelig 1986** Lorenz Seelig: Eine Reiterstatuette Max Emanuels von Bayern aus dem Jahr 1699. In: Anzeiger GNM 1986, S. 61–64.
- Seelig 2007** Lorenz Seelig: Goldschmiedekunst. In: Krause 2007, S. 492–523.
- Seelig 2008** Lorenz Seelig: Die Münchner Kunstammer. In: Sauerländer 2008, Bd. 1, S. 1–114.
- Seidenfuß 2006** Birgit Seidenfuß: »Daß wirdt also die Geometrische Perspektiv genandt«. Deutschsprachige Perspektivtraktate des 16. Jahrhunderts. Weimar 2006.
- Seidlmayer 1965** Michael Seidlmayer: Wege und Wandlungen des Humanismus. Studien zu seinen politischen, ethischen, religiösen Problemen. Göttingen 1965.
- Seling 2007** Helmut Seling: Die Augsburger Gold- und Silberschmiede 1529–1868. Meister, Marken, Werke. 2., erw. u. überarb. Neuaufl. München 2007.
- Seters 1968** Witt H. van Seters: Van Imhoff. Parelmoerwerk. In: Antiek, 1968, Nr. 3, S. 129–135.
- Sheehan 2002** James J. Sheehan: Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstammer zur modernen Sammlung. München 2002.
- Siebmacher 1973** Die Wappen des preußischen Adels, Teil 1 (J. Siebmacher's großes Wappenbuch, Bd. 14). Neustadt/Aisch 1973.
- Siebmacher 1978** Die Wappen des preußischen Adels, Teil 3 (J. Siebmacher's großes Wappenbuch, Bd. 16). Neustadt/Aisch 1978.
- Siegel 2006** Steffen Siegel: Vom Bild zum Diagramm. Bildmediale Differenzen in Heinrich Lautensacks »Gründlicher Unterweisung«. In: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.): Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft. Köln 2006, S. 115–131.
- Siegel-Weiß 1992** Claudia Siegel-Weiß: Schützensilber und Schützenwesen. In: Ausst. Kat. Nürnberg: Schätze 1992, S. 45–60.
- Signori 2002** Gabriela Signori: Umstrittene Stühle. Spätmittelalterliches Kirchengestühl als soziales, politisches und religiöses Kommunikationsmedium. In: Zeitschrift für Historische Forschung, Bd. 29, 2002, S. 189–213.
- Silver 1999** Larry Silver: Nature and Nature's God. Landscape and Cosmos of Albrecht Altdorfer. In: The Art Bulletin, Bd. 81, 1999, S. 194–214.
- Silver 2003** Larry Silver: The Face is Familiar: German Renaissance Portrait Multiples in Print and Medals. In: Word & Image, Bd. 19, 2003, Nr. 1/2, S. 6–21.
- Simhandl 1996** Peter Simhandl: Theatergeschichte in einem Band. Berlin 1996.
- Simon 1900** Karl Simon: Anhänger im Germanischen Museum. In: Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum 1900, S. 118–128.
- Simon/Schlagberger 1987** Adelheid Simon, Franz Xaver Schlagberger: Januarius Zick (1730–1797). Der letzte bürgerliche Großmaler Deutschlands. Fresken, Entwürfe, Tafelbilder. Prüm 1987.
- Simon-Muscheid 1993** Katharina Simon-Muscheid: »Und ob sie doch einen dienst finden, so sind sie nit bekleidet dernoch«. Die Kleidung städtischer Unterschichten zwischen Projektionen und Realität im Spätmittelalter und der frühen Neuzeit. In: Bulst/Jütte 1993, S. 47–64.
- Skalitzky-Wagner 1983** Margret Skalitzky-Wagner: Frankenthaler Goldschmiede des 16. und 17. Jahrhunderts. In: Mitteilungen des Historischen Vereins der Pfalz, 1983, Heft 81, S. 273–322.
- Skalitzky-Wagner 1984** Margret Skalitzky-Wagner: Frankenthaler Goldschmiede des 16. und 17. Jahrhunderts. In: Mitteilungen des Historischen Vereins der Pfalz, 1984, Heft 82, S. 117–180.

- Sladeczek 2002** Franz-Josef Sladeczek: Künstlerschicksale zur Zeit der Reformation. In: *Blickle* 2002, S. 273–304.
- Sladek 2007** Elisabeth Sladek: Zeremonien – Feste – Kostüme. Die Wiener Porzellanfigur in der Regierungszeit Maria Theresias. Hrsg. v. Elisabeth Sturm-Bednarczyk. Wien, München 2007.
- Slatkes/Franits 2007** Leonard J. Slatkes, Wayne Franits: *The Paintings of Hendrick ter Brugghen, 1588–1626. Catalogue Raisonné (Oculi. Studies in the Arts of the Low Countries, Bd. 10)*. Amsterdam 2007.
- Slive 2001** Seymour Slive: *Jacob van Ruisdael: A Complete Catalogue of his Paintings, Drawings, and Etchings*. New Haven u. a. 2001.
- Sloterdijk 1987** Peter Sloterdijk: *Der Zauberberaum. Die Entstehung der Psychoanalyse im Jahr 1785*. Frankfurt a. M. 1987.
- Sluijter 1999** Eric Jan Sluijter: *Over Brabantse vodden, economische concurrentie, artistieke wedeijver en de groei van de markt voor schilderijen in de eerste decennia van de zeventiende eeuw*. In: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek*, Bd. 50, 1999, S. 113–143.
- Sluijter: Interiors 2001** Eric Jan Sluijter: »All striving to adorn their houses with costly peeces.« *Two Case Studies of Paintings in Wealthy Interiors*. In: *Ausst. Kat. Denver/Newark* 2001, S. 103–127.
- Sluijter: Tronie 2001** Eric Jan Sluijter: *The Tronie of a Young Officer with a Gorget in the Mauritshuis: A Second Version by Rembrandt Himself?* In: *Oud Holland*, Bd. 114, 2001, S. 188–194.
- Smith 1994** Jeffrey Chipps Smith: *German Sculpture of the later Renaissance, c. 1520–1580. Art in an Age of Uncertainty*. Princeton/New Jersey 1994.
- Smith 2004** Jeffrey Chipps Smith: *Medals and the Rise of German Portrait Sculpture*. In: *Satzinger* 2004, S. 271–301.
- Solms 1958** Ernestotto Graf zu Solms: *Johann Valentin und Johann Heinrich Tischbein in Laubach (Aus dem Schloss der Grafen Solms-Laubach, Heft 7)*. Laubach 1958.
- Solowejcik 1978** Roda Solowejcik: *Thüringer Porzellan. 18. Jahrhundert bis Anfang 19. Jahrhundert. Sammlungskatalog der Ermitage Leningrad* 1975. Übersetzt und in Bild und Text erweitert von Gisela Reineking von Bock. In: *Keramos. Zeitschrift der Gesellschaft der Keramikfreunde e. V.* 1978, Heft 81/82, S. 13–126.
- Sommer 1936** Clemens Sommer: *Der Meister des Breisacher Hochaltars*. In: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Bd. 3, 1936, S. 261.
- Sörries 1999** Reiner Sörries: *Zur Geschichte der Totenmaske*. In: *Ausst. Kat. Schloß Moyland* 1999, S. 21–26.
- Spanke 2004** Daniel Spanke: *Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zur Geschichte des Porträts in der Kunstliteratur*. München 2004.
- Spiegel/Strasser 1989** Walter Spiegel, Rudolf von Strasser: *Dekoriertes Glas. Renaissance bis Biedermeier, Meister und Werkstätten. Katalog Raisonné der Sammlung Rudolf von Strasser*. München 1989.
- Stackmann/Schilling 1983** Klaus Stackmann, Johannes Schilling: *Die Bibel*. In: *Ausst. Kat. Nürnberg: Luther* 1983, S. 275–292.
- Stafski 1951** Heinz Stafski: *Hans Peisser als Großplastiker*. In: *Jahresbericht GNM* 1951, Bd. 96, S. 11–16.
- Stafski 1954/1959** Heinz Stafski: *Unbekannte Tonmodelle von Mattielli und Knöffler. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte des deutschen Klassizismus*. In: *Anzeiger GNM* 1954/1959, S. 222–233.
- Stafski 1958** Heinz Stafski: *Die Vischer-Werkstatt und ihre Probleme*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 21, 1958, S. 1–26.
- Stafski 1949** Heinz Stafski: *Der Eichstätter Bildhauer Loy Hering. Ein Darsteller humanistischen Menschentums*. In: *Nürnberger Hefte*, Nr. 11, 1949, S. 2–7.
- Stafski 1967** Heinz Stafski: *Deutsche Plastik. Germanisches Nationalmuseum. Meisterwerke aus acht Jahrhunderten (Dia-Bücher des Germanischen Nationalmuseums, Bd. 4)*. München 1967.
- Stafski 1984** Heinz Stafski: *Die lange verschollene Büste des Hans Perckmeister. Eine alte Zuschreibung an Veit Stoß*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 47, 1984, S. 149–157.
- Stahlknecht 1978** Marita Stahlknecht: *Ehrgott Bernhard Bendl (1660–1738). Ein Augsburger Bildhauer des Spätbarock*. München 1978.
- Stammler/Langosch** *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 14 Bde. Begründet v. Wolfgang Stammler, fortgeführt v. Karl Langosch. Berlin, New York 1978–2008.
- Stange 1964** Alfred Stange: *Malerei der Donaueschule*. München 1964.
- Stange 1967–1978** Alfred Stange: *Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer*, 3 Bde. München, Bd. 1: 1967; Bd. 2: 1970; Bd. 3: 1978.
- Stange 1971** Alfred Stange: *Malerei der Donaueschule*. 2., überarb. u. erw. Aufl. München 1971.
- Stark 2005** Ulrich Stark: *Simon Böckhs Reiseberichte. Seine Sammelreisen 1652 und 1654 (Ein Beitrag zur Stadtgeschichte von Giengen an der Brenz, Bd. 9)*. Giengen an der Brenz 2005.
- Staub/Tobler 1881** Friedrich Staub, Ludwig Tobler: *Wörterbuch der schweizerdeutschen Sprache. Schweizerisches Idiotikon*, Heft 1. Frauenfeld 1881.
- Steeb 2007** Christian Steeb: *Eine Neuinterpretation des Gemäldes »Trigonometrischer Disput« von Georg Melchior Kraus*. In: *Anzeiger GNM* 2007, S. 113–135.
- Stegmann 1898** Hans Stegmann: *Die Arbeiten Schweizer Glasmaler für Nürnberg und ihr Einfluss*. In: *Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum* 1898, S. 113–117.
- Stegmann 1901** Hans Stegmann: *Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Nationalmuseums*. 2. Teil: *Stickerien, Spitzen und Posamentierarbeiten*. Nürnberg 1901.
- Steingraber 1955** Erich Steingraber: *Augsburger Renaissance (Rezension zur Ausstellung im Schaetzler-Palais, Augsburg)*. In: *Das Münster*, Bd. 8, 1955, S. 258.
- Steingraber 1956** Erich Steingraber: *Alter Schmuck. Die Kunst des europäischen Schmuckes*. München 1956.
- Steinraths 2000** Felix Steinraths: *Albrecht Dürers Memorialtafeln aus der Zeit um 1500: Holzschuher-Epitaph, Glimm'sche Beweinung, Paumgartner-Altar. Rezeption, Forschungsstand und offene Fragen (Ars faciendi, Bd. 9)*. Frankfurt a. M. 2000.
- Stewart 1978** Alison G. Stewart: *Unequal Lovers. A Study of Unequal Couples in Northern Art*. New York 1978.



- Stirm 1977** Margarete Stirm: Die Bilderfrage in der Reformation (Quellen und Forschungen zur Reformationsgeschichte, Bd. 45). Gütersloh 1977.
- Stoekler 1990** Ingrid Stoekler: Die Entwicklung des Naturabgusses von Padua bis Nürnberg. Eine nähere Betrachtung des silbernen Schreibzeugkästchens des Wenzel Jamnitzer. Zürich 1990.
- Stollberg-Rilinger 2006** Barbara Stollberg-Rilinger: Europa im Jahrhundert der Aufklärung. Stuttgart 2006.
- Strasser 1994** Josef Strasser: Januarius Zick. München 1994.
- Strauss 1975** Walter L. Strauss: The German Single-Leaf Woodcut, 1550–1600. A Pictorial Catalogue, Bd. 3. New York 1975.
- Strecker 1998** Freya Strecker: Augsburger Altäre zwischen Reformation (1537) und 1635. Bildkritik, Repräsentation und Konfessionalisierung. Münster 1998.
- Streitschriften 1983** Ohn Ablass von Rom kann man wohl selig werden. Streitschriften und Flugblätter der frühen Reformationszeit. Mit einer Einführung von Konrad Hoffmann. Hrsg. v. Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Nördlingen 1983.
- Strieder 1959** Peter Strieder: Hans Holbein d. Ä. und die deutschen Wiederholungen des Gnadenbildes von Santa Maria del Popolo. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 22, 1959, S. 252–267.
- Strieder: Malerei 1964** Peter Strieder: Deutsche Malerei. Vom Manierismus bis zur Romantik (Dia-Bücher des Germanischen Nationalmuseums, Bd. 2). München 1964.
- Strieder: Wandlungen 1964** Peter Strieder: Wandlungen und Probleme einer kulturhistorischen Sammlung. In: Museumskunde. Zeitschrift für Verwaltung und Technik öffentlicher und privater Sammlungen, Bd. 33, 1964, S. 69–76.
- Strieder 1965** Peter Strieder: Franz Anton Maulbertsch. Christus und der Hauptmann von Kapernaum. In: Remigius Netzer (Hrsg.): Kunstwerke der Welt aus dem öffentlichen Bayerischen Kunstbesitz, Bd. 5. München 1965.
- Strieder 1967** Peter Strieder: Erzstufe. In: RDK 1967, Bd. 5, Sp. 1408–1417.
- Strieder 1981** Peter Strieder: Zur Struktur der spätgotischen Werkstatt. In: Der Schwabacher Hochaltar. Internationales Kolloquium anlässlich der Restaurierung, Schwabach, 30. Juni–2. Juli 1981. München 1981, S. 24–28.
- Strieder 1993** Peter Strieder: Tafelmalerei in Nürnberg, 1350–1550. Königstein i. T. 1993.
- Strieder 1996** Peter Strieder: »Trigonometrischer Disput«. Ein unbeachtetes Gemälde von Georg Melchior Kraus. In: Anzeiger GNM 1996, S. 133–145.
- Strieder 2003** Peter Strieder: Albrecht Altdorfers Altar mit der Florianslegende. In: Anzeiger GNM 2003, S. 177–189.
- Strieder 2004** Peter Strieder: Die Sammlung des Christoph Gottlieb Veit August von Holzschuher. In: Anzeiger GNM 2004, S. 117–118.
- Strieder 2005** Peter Strieder: Ein Traum von Göttern und Heroen. Andres Meinhardis Dialog über die Schönheit und den Ruhm der hochberühmten, herrlichen Stadt Albioris, gemeinhin Wittenberg genannt. In: Anzeiger GNM 2005, S. 25–34.
- Strohmaier-Wiederanders 1999** Gerlinde Strohmaier-Wiederanders: Imagines anni: Monatsbilder von der Antike bis zur Romantik. Halle (Saale) 1999.
- Strohmaier-Wiederanders 2003** Gerlinde Strohmaier-Wiederanders: Das Wort und die Bilder. In: Peter Freybe (Hrsg.): Die Reformation und die Künste. Wittenberg 2003, S. 37–52.
- Stroppel 1930** Robert Stroppel: Die Jungfrau Maria als »Kaiserin«. In: Oberdeutsche Zeitschrift für Volkskunde, Bd. 4, 1930, S. 116–122.
- Stübel 1920** Moritz Stübel (Hrsg.): Chodowiecki in Dresden und Leipzig. Das Reisetagebuch des Künstlers vom 27. Oktober bis 15. November 1773. 2. Aufl. Dresden 1920.
- Stübel 1925** Moritz Stübel: Deutsche Galeriewerke und Kataloge des 18. Jahrhunderts. In: Monatsheft für Bücherfreunde und Graphiksammler 1925, Heft 6/7, S. 247–255, 300–311.
- Sturm 1961** Heribert Sturm: Egerer Reliefintarsien (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, Bd. 13). München 1961.
- Stuttman/Osten 1940** Ferdinand Stuttman, Gert von der Osten: Niedersächsische Bildschnitzer des späten Mittelalters. Berlin 1940.
- Stüwe 1998** Rainer Stüwe: Dürer in der Kopie. Die Gemälde und Graphiken der Nürnberger Dürer-Kopisten des 16. und 17. Jahrhunderts zwischen altdeutscher Manier und barockem Stil. (Diss.) Heidelberg 1998. [Mikrofiche]
- Sulzer 1777** Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste, 4 Bde. und Registerband. Leipzig 1777.
- Sumowski 1983–1994** Werner Sumowski: Gemälde der Rembrandt-Schüler, 6 Bde. Landau/Pfalz, Bd. 1: 1983; Bd. 2: 1983; Bd. 3: 1983; Bd. 4: 1989; Bd. 5: 1990; Bd. 6: 1994.
- Sutton 1980** Peter C. Sutton: Pieter de Hooch. Complete Edition. Oxford 1980.
- Swoboda 1964** Karl M. Swoboda (Hrsg.): Barock in Böhmen. München 1964.
- Syndram 2004** Dirk Syndram: Über den Ursprung der kursächsischen Kunstammer. In: Kleine Geschichte der Dresdner Kunstsammlungen (Dresdner Hefte, Sonderheft) 2004, S. 3–13.
- Syson 1994** Luke Syson: Designs on Posterity. Drawings for Medals. In: Mark Jones (Hrsg.): Designs on Posterity. Drawings for Medals. London 1994, S. 219–275.
- Szyrocki/Powell 1972** Marian Szyrocki, Hugh Powell (Hrsg.): Andreas Gryphius: Lustspiele II. Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke, Bd. 8. Tübingen 1972.
- Tacke 1993** Andreas Tacke: Johann Heiß: Paulus und Barnabas in Lystra. In: Anzeiger GNM 1993, S. 330–331.
- Tacke 1995** Andreas Tacke: Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog. Mainz 1995.
- Tacke 2001** Andreas Tacke (Hrsg.): »Der Mahler Ordnung und Gebräuch in Nürnberg«. Die Nürnberger Maler(zunft)-bücher ergänzt durch weitere Quellen, Genealogien und Viten des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. München 2001.
- Tacke 2006** Andreas Tacke (Hrsg.): »...wir wollen der Liebe Raum geben«. Konkubinate geistlicher und weltlicher Fürsten um 1500. Göttingen 2006.
- Tacke 2007** Andreas Tacke: Rottenhammers Heimsuchung mit Venezianerin. Überlegungen zu einer Ikonographie des Kinderwunsches. In: Borggreve 2007, S. 66–72.

- Tait 1982** Hugh Tait: Venezianisches Glas. Dortmund 1982.
- Tappolet 1962** Walter Tappolet: Das Marienlob der Reformatoren: Martin Luther, Johannes Calvin, Huldrych Zwingli, Heinrich Bullinger. Tübingen 1962.
- Tätigkeitsbericht GNM** Tätigkeitsbericht für die Mitglieder und Freunde des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Nürnberg 1959–
- Tätigkeitsbericht Siemens 2009** Tätigkeitsbericht der Ernst von Siemens Kunststiftung 2003–2008. 25 Jahre 1983–2008. Bearb. v. Gabriele Werthmann u. Joachim Fischer. München 2009.
- Tebbe 1999** Karin Tebbe: Das Urteil des Paris von Johann Conrad Seekatz. In: Monatsanzeiger GNM, Nr. 219, 1999, S. 6–7.
- Tebbe 2000** Karin Tebbe: »Blick in eine Gemäldegalerie« von Johann Michael Bretschneider. Ein Lehrstück der Malerei. In: Anzeiger GNM 2000, S. 133–143.
- Teget-Welz 2008** Manuel Teget-Welz: Martin Schaffner. Leben und Werk eines Ulmer Malers zwischen Spätmittelalter und Renaissance (Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm, Bd. 32). Stuttgart 2008.
- Thelen 1997** Klaus Thelen (Red.): Johann Peter Melchior (1747–1825). Bildhauer und Modellmeister in Höchst, Frankenthal und Nymphenburg. Gelsenkirchen 1997.
- Theuerkauff 1968** Christian Theuerkauff: Der »Helffenbeinarbeiter« Ignaz Elhafen. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 21, 1968, S. 92–157.
- Theuerkauff 1971** Christian Theuerkauff: Scultura barocca in avorio. Nuove attribuzioni ad Adam Lenckhardt e a Dominicus Stainhart. In: *antiquità viva*, Bd. 10, 1971, Heft 2, S. 33–51.
- Theuerkauff 1974** Christian Theuerkauff: Zu Georg Pfründt. In: Anzeiger GNM 1974, S. 58–104.
- Theuerkauff 1984** Christian Theuerkauff: Elfenbein. Sammlung Reiner Winkler. München 1984.
- Theuerkauff 1986** Christian Theuerkauff: Die Bildwerke in Elfenbein des 16.–19. Jahrhunderts (Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz. Die Bildwerke der Skulpturengalerie Berlin, Bd. 2). Berlin 1986.
- Theuerkauff-Liederwald 1994** Anna-Elisabeth Theuerkauff-Liederwald: Venezianisches Glas der Kunstsammlungen der Veste Coburg. Die Sammlung Herzog Alfreds von Sachsen-Coburg und Gotha (1844–1900): Venedig, A la façon de Venise, Spanien, Mitteleuropa. Lingen 1994.
- Thiel 1972/73** Pieter J. J. van Thiel: Moeyaert and Bredero, a Curious Case of Dutch Theatre as Depicted in Art. In: *Simiolus*, Bd. 6, 1972/73, S. 29–49.
- Thiel 1980** Pieter J. J. van Thiel: Het late Hollandse manierisme. In: *God en de goden*. Ausst. Kat. National Gallery of Art, Washington; Detroit Institut of Arts, Detroit; Rijksmuseum, Amsterdam. Hrsg. v. Albert Blankert. Washington 1980, S. 77–79.
- Thiel 1999** Pieter J. J. van Thiel: Cornelis Cornelisz. van Haarlem (1562–1638). A Monograph and Catalogue Raisonné. Doornspijk 1999.
- Thiem 1959** Gunther Thiem: Mitteldeutsche Intarsia. In: *Jahrbuch der Coburger Landesstiftung* 1959, S. 13–44.
- Thieme/Becker** Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet v. Ulrich Thieme und Felix Becker, 38 Bde. Leipzig 1907–1996.
- Thimann 2007** Michael Thimann: Gedächtnis und Bild-Kunst. Die Ordnung des Künstlerwissens in Joachim von Sandrarts Teutscher Academie (Rombach Wissenschaft. Reihe Quellen zur Kunst, Bd. 28). Freiburg i. Br. u. a. 2007.
- Thümmel 2002** Hans Georg Thümmel: Lucas Cranach d. Ä., die Reformation und die Altgläubigen. In: Ute Schedler, Susanne Tauss (Hrsg.): *Kunst und Kirche*. Beiträge der Tagung Kunst und Kirche, 20.–22. September 2000 in Osnabrück (Kulturregion Osnabrück, Bd. 19). Osnabrück 2002, S. 53–76.
- Tiethoff-Spliethoff 1997** Marieke Tiethoff-Spliethoff: Representatie en rollenspel. De portretkunst aan het hof van Frederik Hendrik en Amalia. In: *Vorstelijk vertoon*. Aan het hof van Frederik Hendrik en Amalia. Bearb. v. Marika Keblusek u. Johanna Maria Zijlmans. Zwolle 1997, S. 161–199.
- Tietze-Conrat 1930** Erika Tietze-Conrat: Zwei österreichische Barockskizzen. In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N. F.*, Bd. 7, 1930, S. 182–184.
- Timann 1996** Ursula Timann: Das Grabmal des Magnaten Mikolaj Herburt-Odnowski im Dom zu Lemberg, gegossen 1551 von Pankraz Labenwolf zu Nürnberg. In: *Anzeiger GNM* 1996, S. 93–114.
- Timann 2007** Ursula Timann: Die Handwerker des Behaim-Globus. In: *Norica* 2007, S. 59–64.
- Tonelli 1984** Laura Olmstead Tonelli: Academic Practice in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. In: *Ausst. Kat. Providence* 1984, S. 96–107.
- Trauth 2006** Nina Trauth: Die Interessen der Mätressenforschung. Methodische Überlegungen zur Analyse des Mätressenporträts. In: *Tacke* 2006, S. 127–136.
- Treitzsaurwein 1775** Marx Treitzsaurwein: Der Weiß Kunig. Eine Erzählung von den Thaten Kaiser Maximilian des Ersten. Wien 1775 (Neudruck: Weinheim 1985).
- Trenschel 1982** Hans-Peter Trenschel: Kleinplastiken des Königshöfer Bildhauers Johann Joseph Keßler. In: *Altfränkische Bilder und Wappenkalender*, Bd. 81, 1982, S. 1–4.
- Trenschel 1987** Hans-Peter Trenschel: Die Bozzetti-Sammlung. Kleinbildwerke des 18. Jahrhunderts im Mainfränkischen Museum (Kataloge des Mainfränkischen Museums, Bd. 2). Würzburg 1987.
- Trenschel 1991** Hans-Peter Trenschel: Johann Joseph Keßler. Ein Meister der Barockplastik. Bad Königshofen 1991.
- Trier 1959** Eduard Trier: Für ein lebendiges Museum. In: *Baukunst und Werkform*, Bd. 12, 1959, S. 65–77.
- Troche 1950** Ernst Günter Troche: Die Erzstufe des Christoph III. Scheurl. In: *Jahresbericht GNM* 1950, Bd. 95, S. 15–23.
- Trost 1987** Beatrice Trost: Die Bildhauerfamilie Mutschele. Studien zur Bamberger Dekoration und Skulptur im 18. Jahrhundert (Veröffentlichungen des Vereins für fränkische Geschichte, 8. Reihe, Quellen und Darstellungen zur fränkischen Kunstgeschichte, Bd. 8). Neustadt/Aisch 1987.
- Trusted 1990** Marjorie Trusted: German Renaissance Medals. A Catalogue of the

- Collection in the Victoria and Albert Museum. London 1990.
- Tschira van Oyen 1972** Gundula Tschira van Oyen: Jan Baegert, der Meister von Cappenberg. Ein Beitrag zur Malerei am Niederrhein zwischen Spätgotik und Renaissance. Gesamtdarstellung und kritischer Katalog. Baden-Baden 1972.
- Tümmers 1964** Horst-Jost Tümmers: Die Altarbilder des älteren Bartholomäus Bruyn. Mit einem kritischen Katalog. Köln 1964.
- Tümpel 1974** Astrid Tümpel: Claes Cornelisz. Moeyaert. In: *Oud Holland*, Bd. 88, 1974, S. 1–163, 245–290.
- Tümpel 1986** Christian Tümpel: Rembrandt. Mythos und Methode. Königstein i. T. 1986.
- Uhlenhaut 1971** Johannes Uhlenhaut: Restaurierungsbericht über das sogenannte Peller-Schiffsmodell aus dem Jahre 1603. In: *Altonaer Museum in Hamburg: Jahrbuch*, Bd. 9, 1971, S. 87–96.
- Ulrich 1972** Gerhard Ulrich: Schätze deutscher Kunst. München 1972.
- Unteres Belvedere Führer 1923** Das Barockmuseum im Unteren Belvedere. Wien 1923.
- Valentin 2004** Erich Valentin (Begr.): Handbuch der Musikinstrumentenkunde. Völlig neu erarb. Ausg. Kassel 2004.
- Valter 1995** Claudia Valter: Studien zu bürgerlichen Kunst- und Naturaliensammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts in Deutschland. Aachen 1995.
- Veit/Lenhart 1956** Ludwig Andreas Veit, Ludwig Lenhart: Kirche und Volksfrömmigkeit im Zeitalter des Barock. Freiburg i. Br. 1956.
- Vespucci 1509** Amerigo Vespucci: Diß Büchlin saget, wie die zwen durchlüchtigsten Herren [...] das weyte Mör ersuochet vnnd funden vil Insulen [...]. Straßburg 1509.
- Vetter 1970** Ewald M. Vetter: Das allegorische Relief Peter Dells d. Ä. im Germanischen Nationalmuseum. In: Peter Bloch, Gisela Zick (Hrsg.): *Festschrift für Heinz Ladendorf*. Köln, Wien 1970, S. 76–88.
- Vignau-Wilberg 1978** Thea Vignau-Wilberg: Die Fabelradierungen von Christoph Murer. In: *Beiträge zur Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts in Zürich* (Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft 1974/77). Zürich 1978, S. 7–28.
- Vignau-Wilberg 1984** Thea Vignau-Wilberg: Höfische Minne und Bürgermoral in der Graphik um 1500. In: Herman Vekeman, Justus Müller Hofstede (Hrsg.): *Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*. Erfstadt 1984, S. 43–52.
- Vogl 1989** Hubert Vogl: Joseph Deutschmann (1717–1787). Der letzte Klosterbildhauer von St. Nikola vor Passau. Weißenhorn 1989.
- Vogts 1966** Hans Vogts: Das Kölner Wohnhaus bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, Bd. 1, erster bis vierter Abschnitt (Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz, Jahrbuch 1964/65). Neuss 1966.
- Volk 1966** Peter Volk: Guillelmus de Groff (1676–1742). Studien zur Plastik am Kurbayerischen Hof im 18. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1966.
- Volk 1981** Peter Volk: Rokokoplastik in Altbayern, Bayerisch-Schwaben und im Allgäu. München 1981.
- Volk 1984** Peter Volk: Johann Baptist Straub (1704–1784). München 1984.
- Volk 1986** Peter Volk (Hrsg.): Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik. Beiträge zum internationalen Kolloquium im Bayerischen Nationalmuseum, 24.–26. Juni 1985. München 1986.
- Volk 1991** Peter Volk: Ignaz Günther. Vollendung des Rokoko. Regensburg 1991.
- Volk 1992** Peter Volk: Ignaz Günthers Arbeiten für St. Maximilian in München. In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. F., Bd. 43, 1992, S. 151–172.
- Volk 1993** Peter Volk: Barock-Bozzetti. In: Götz Pochat, Brigitte Wagner (Hrsg.): *Barock regional, international* (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz, Bd. 25). Graz 1993, S. 163–176.
- Volk 1998** Peter Volk: Minerva-Darstellungen von Ignaz Günther. In: Rainer Kahsnitz, Peter Volk (Hrsg.): *Skulptur in Süddeutschland 1400–1700*. Festschrift für Alfred Schädler (Forschungshefte Bayerisches Nationalmuseum München, Bd. 15). München, Berlin 1998, S. 347–367.
- Vollmar 1983** Bernd Vollmar: Die deutsche Palladio-Ausgabe des Georg Andreas Böckler Nürnberg 1698. Ein Beitrag zur Architekturtheorie des 17. Jahrhunderts (Mittelfränkische Studien, Bd. 3). Ansbach 1983.
- Volmert 2010** Miriam Volmert: Garten und Grenze. Konstruktionen holländischer Identität in Dünenlandschaften des 16. und 17. Jahrhunderts. In: Uwe Fleckner, Matthias Krüger, Isabella Woldt (Hrsg.): *Kunst im Dienste der Nation. The Making of National Art*. Erscheint Berlin 2010.
- Voss 1963** Hermann Voss: Giuseppe Appiani. Versuch einer Würdigung. In: *Pantheon*, Bd. 21, 1963, S. 346–350.
- Voss 1964** Hermann Voss: Johann Heinrich Schönfeld. Ein schwäbischer Maler des 17. Jahrhunderts. Biberach a. d. Riss 1964.
- Wadum 2000** Jørgen Wadum: Rembrandt under the Skin. The Mauritshuis »Portrait of Rembrandt with Gorget« in Retrospect. In: *Oud Holland*, Bd. 114, 2000, S. 164–187.
- Wagini 1995** Susanne Wagini: Der Ulmer Bildschnitzer Daniel Mauch (1477–1540). Leben und Werk (Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm, Bd. 24). Ulm 1995.
- Wagner 1993** Velten Wagner: Der Meister HL an Oberrhein und Donau. München 1993.
- Wallwitz 2006** Angela Wallwitz (Hrsg.): Celebrating Kaendler. Meissen Porcelain Sculpture. Zum 300. Geburtstag Johann Joachim Kaendlers (1706–1775). Porzellanskulpturen aus Meissen. München 2006.
- Walterskirchen 1996** Gerhard Walterskirchen: Res severa verum gaudium. Das barocke Konzert zwischen Ernst und Unterhaltung. In: *Reich mir die Hand, mein Leben*. Einladung zu einem barocken Fest mit Bildern von Johann Georg Platzer und Franz Christoph Janneck. Ausst. Kat. Residenzgalerie, Salzburg. Bearb. v. Roswitha Juffinger. Salzburg 1996, S. 29–33.
- Warburg 1932** Aby Warburg: Heidnisch-antike Weissagen in Wort und Bild zu Luthers Zeiten. In: *Aby Warburg: Gesammelte Schriften*, Bd. 2. Leipzig, Berlin 1932, S. 487–558.



- Warnke 1984** Martin Warnke: Cranachs Luther: Entwürfe für ein Image. Frankfurt a. M. 1984.
- Warnke 1985** Martin Warnke: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. Köln 1985.
- Weber 1966** Ingrid Weber: Mainzer Kunstwerk in Nürnberg. In: Das neue Mainz, September 1966, S. 11.
- Weber 1975** Ingrid Weber: Deutsche, niederländische und französische Renaissanceplaketten 1500–1650. Modelle für Reliefs an Kult-, Prunk- und Gebrauchsgegenständen. München 1975.
- Weber 2008** Christian Weber: Theatrum Mundi. Zur Konjunktur der Theatrum-Metapher im 16. und 17. Jahrhundert als Ort der Wissenskompilation und zu ihrer literarischen Umsetzung im Großen Welttheater. In: *metaphorik.de*, Bd. 14, 2008, S. 333–360. [<http://www.metaphorik.de/14/Weber.pdf> (Juni 2008/25.08.09)]
- Weber am Bach 2006** Sibylle Weber am Bach: Hans Baldung Grien (1484/85–1545). Marienbilder in der Reformation (Studien zur christlichen Kunst, Bd. 6). Regensburg 2006.
- Weber-Karge 1989** Ulrike Weber-Karge: »Einem irdischen Paradeiß zu vergleichen«. Das Neue Lusthaus in Stuttgart. Untersuchungen zu einer Bauaufgabe der deutschen Renaissance. Sigmaringen 1989.
- Wedekind 2007** Gregor Wedekind: Wie in einem Spiegel. Porträt und Wirklichkeit in Jan van Eycks »Arnolfinihochzeit«. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 70, 2007, Heft 3, S. 325–346.
- Wegweiser 1922** Wegweiser durch die Sammlungen des Germanischen Museums im alten Bau. Nürnberg 1922.
- Weigel 1720** Johann Christoph Weigel: Nürnbergische Trachten. Nürnberg o. J. [ca. 1720].
- Weih-Krüger: Ölskizzen 1990** Sonja Weih-Krüger: Zwei Ölskizzen von Johann Jakob Zeiller. In: *Monatsanzeiger GNM*, Nr. 110, 1990, S. 877–888.
- Weih-Krüger: Vanitas-Allegorie 1990** Sonja Weih-Krüger: Eine Vanitas-Allegorie von 1602. Zur Ausstellung »Memento Mori!« im Stadtmuseum Erlangen. In: *Monatsanzeiger GNM*, Nr. 114, 1990, S. 909–910.
- Weih-Krüger 1991** Sonja Weih-Krüger: Johann Jakob Zeiller. In: *Anzeiger GNM* 1991, S. 329–331.
- Weihrauch 1956** Hans Robert Weihrauch: Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums. Bd. 5: Die Bildwerke in Bronze und in anderen Metallen (Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums München, Bd. 13, 5). München 1956.
- Weihrauch 1967** Hans R. Weihrauch: Europäische Bronzestatuetten 15.–18. Jahrhundert. Braunschweig 1967.
- Weil/Urban 1994** Thorsten Weil, Klaus-Peter Urban: Ein Lacca-Povera-Kleinformel aus dem 18. Jahrhundert. In: *Restauro*, Bd. 100, 1994, S. 94–99, bes. S. 95.
- Weilandt 1999** Gerhard Weilandt: Standortstudien I. Die »Nürnberger Madonna« in der Kirche. Ein neuer Fund zu originalem Aufstellungsort und ikonographischem Kontext. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 62, 1999, S. 494–511.
- Weilandt: Fürst 2007** Gerhard Weilandt: Der Fürst beim Gebet. Das erste Porträt Friedrichs des Weisen von Lucas Cranach im sakralen und politischen Kontext. In: Andreas Tacke (Hrsg.): *Lucas Cranach 1553/2003. Wittenberger Tagungsbeiträge anlässlich des 450. Todesjahres Lucas Cranachs des Älteren (Schriften der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt, Bd. 7)*. Leipzig 2007, S. 44–53.
- Weilandt: Sebalduskirche 2007** Gerhard Weilandt: Die Sebalduskirche in Nürnberg. Bild und Gesellschaft im Zeitalter der Gotik und Renaissance (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 47). Petersberg 2007.
- Weisner 1964** Ulrich Weisner: The Paintings of Moyses van Uytenbroeck. In: *Oud Holland*, Bd. 79, 1964, S. 189–228.
- Weitnauer 1962** Alfred Weitnauer: Allgäuer Chronik. Bilder und Dokumente. Kempten 1962.
- Weller 2004** Thomas Weller: Ius subselliorum templorum. Kirchenstuhlstreitigkeiten in der frühneuzeitlichen Stadt zwischen symbolischer Praxis und Recht. In: Christoph Dartmann, Marian Füssel, Stephanie Rütther (Hrsg.): *Raum und Konflikt. Zur symbolischen Konstituierung gesellschaftlicher Ordnung in Mittelalter und Früher Neuzeit (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme, Bd. 5)*. Münster 2004, S. 199–224.
- Weltkunst** *Weltkunst*. Aktuelle Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten. 1933–
- Wescher 1957** Paul Wescher: Ein weiteres Jahreszeitenbild zum Wertinger-Zyklus. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, Bd. 8, 1957, Heft 3, S. 101–102.
- Westermann 2001** Mariët Westermann: »Costly and Curious, Full off pleasure and home contentment«. Making Home in the Dutch Republic. In: *Ausst. Kat. Denver/Newark* 2001, S. 15–101.
- Westhoff-Krummacher 1965** Hildegard Westhoff-Krummacher: Barthel Bruyn der Ältere als Bildnismaler (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 35). München, Berlin 1965.
- Wetering 1999** Ernst van de Wetering: Die mehrfache Funktion von Rembrandts Selbstporträts. In: *Ausst. Kat. London/Den Haag* 1999, S. 8–37.
- Wettengl 1983** Kurt Wettengl: Die Mahlzeitenstilleben von Georg Flegel. Osnabrück 1983.
- Wettengl 2002** Kurt Wettengl: Kunst über Kunst. Die Gemalte Kunstkammer. In: *Ausst. Kat. München/Köln* 2002, S. 126–141.
- Wex 1984** Reinhold Wex: Ordnung und Unfriede. Raumprobleme des protestantischen Kirchenbaus im 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland (Kulturwissenschaftliche Reihe, Bd. 2). Marburg 1984.
- Więcek 1962** Adam Więcek: Sebastian Dadler. Medalier gdański XVII wieku. Danzig 1962.
- Wieden 1999** Susanne bei der Wieden: Luthers Predigten des Jahres 1522. Untersuchungen zu ihrer Überlieferung (Archiv zur Weimarer Ausgabe der Werke Martin Luthers, Bd. 7). Köln u. a. 1999.
- Wiemers 1987/88** Michael Wiemers: Die Seele im Bildnis. Anmerkungen zu einem englischen Porträtgedicht des 17. Jahrhunderts. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. 48/49, 1987/88, S. 249–268.
- Wiemers 2002** Michael Wiemers: Der Kardinal und die Weibermacht. Sebald Beham bemalt eine Tischplatte für Albrecht von Brandenburg. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. 63, 2002, S. 217–236.

- Wiewelhove 2002** Hildegard Wiewelhove: Tischbrunnen. Forschungen zur europäischen Tafelkultur. Berlin 2002.
- Wilckens 1969** Leonie von Wilckens: Salomon und die Königin von Saba. In: Anzeiger GNM 1969, S. 223–225.
- Wilckens: Kleid 1982** Leonie von Wilckens: Das Kleid des Menschen und sein Schmuck. Standesabzeichen, Pilgerkleid und modische Stilisierung. In: Pörtner 1982, S. 357–384.
- Wilckens: Knüpfteppich 1982** Leonie von Wilckens: Ein deutscher Knüpfteppich gegen 1540 und andere Textilien des 16. Jahrhunderts mit verwandter Funktion. In: Anzeiger GNM 1982, S. 31–40.
- Wilckens: Perlenarbeiten 1982** Leonie von Wilckens: »Baderleins geschnür und geschling«. Über Perlenarbeiten im 17. und 18. Jahrhundert. In: Kunst und Antiquitäten. Zeitschrift für Kunstfreunde, Sammler und Museen, 1982, Heft 5, S. 58–63.
- Wilckens 1983** Leonie von Wilckens: Allerley Figuren, Blumen und Muster. Nürnberger Stickmustertücher 1680–1780. In: Kunst und Antiquitäten. Zeitschrift für Kunstfreunde, Sammler und Museen, 1983, Heft 5, S. 48–54.
- Wilckens 1984** Leonie von Wilckens: Die Kleidung der Pilger. In: Ausst. Kat. München 1984, S. 174–180.
- Wilckens 1985** Leonie von Wilckens: Schmuck auf Nürnberger Bildnissen und in Nürnberger Nachlassinventaren. In: Ausst. Kat. Nürnberg 1985, S. 87–105.
- Wilckens 1994** Leonie von Wilckens: Ein Entwurf für einen Augsburger Knüpfteppich um 1530. In: Ingrid Guntermann (Hrsg.): Festschrift für Brigitte Klesse. Köln 1994, S. 233–239.
- Wilckens 1997** Leonie von Wilckens: Geschichte der deutschen Textilkunst. Vom späten Mittelalter bis in die Gegenwart. München 1997.
- Will 1764–1767** Georg Andreas Will: Nürnbergische Münz-Belustigungen, 4 Bde. Nürnberg, Bd. 1: 1764; Bd. 2: 1765; Bd. 3: 1766; Bd. 4: 1767.
- Willers: Geschichte 1992** Johannes Willers: Die Geschichte des Behaim-Globus. In: Ausst. Kat. Nürnberg: Behaim 1992, Bd. 1, S. 209–216.
- Willers: Leben und Werk 1992** Johannes Willers: Leben und Werk des Martin Behaim. In: Ausst. Kat. Nürnberg: Behaim 1992, Bd. 1, S. 173–188.
- Willers 2004** Johannes Willers: Der sogenannte Gallschädel. 100 Jahre medicohistorisches Kabinett. In: Kulturgut 2004, Heft 2, S. 4–5, 12.
- Wilm: Neuordnung 1922** Hubert Wilm: Die Neuordnung des Germanischen Museums in Nürnberg. In: Kunst für Alle, Bd. 37, 1922, S. 310–328.
- Wilm: Plastik 1922** Hubert Wilm: Mittelalterliche Plastik im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg. München 1922.
- Wilm 1923** Hubert Wilm: Die gotische Holzfigur. Ihr Wesen und ihre Technik. Leipzig 1923.
- Wilm 1940** Hubert Wilm: Die gotische Holzfigur. Ihr Wesen und ihre Entstehung. 2., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart 1940.
- Wilson 2004** Timothy Wilson: The Maiolica-Painter Francesco Durantino: Mobility and Collaboration in Urbino »istoriato«. In: Silvia Glaser (Hrsg.): Italienische Fayencen der Renaissance. Ihre Spuren in internationalen Museumssammlungen (Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Bd. 22). Nürnberg 2004, S. 111–145.
- Wingenroth 1899** Max Wingenroth: Kachelöfen und Ofenkacheln des 16., 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Museum, auf der Burg und in der Stadt Nürnberg. In: Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum 1899, S. 47–61, 87–104.
- Wingenroth 1900** Max Wingenroth: Kachelöfen und Ofenkacheln des 16., 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Museum, auf der Burg und in der Stadt Nürnberg. In: Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum 1900, S. 57–77.
- Winter 1985** Gundolf Winter: Zwischen Individualität und Idealität. Die Bildnisbüste – Studien zu Thema, Medium, Form und Entwicklungsgeschichte. Stuttgart 1985.
- Winzinger 1975** Franz Winzinger: Albrecht Altdorfer. Die Gemälde. München 1975.
- Wipfler 2000** Esther P. Wipfler: Zur Geschichte, Funktion und Ikonographie der Ingolstädter Prozessionsstangen von 1509 im Bayerischen Nationalmuseum. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. F., Bd. 51, 2000, S. 87–100.
- Wiswe 1986** Mechthild Wiswe: Spanschachteln. Geschichte, Herstellung, Bemalung. München 1986.
- Witzleben 1977** Elisabeth von Witzleben. Bemalte Glasscheiben: Volkstümliches Leben auf Kabinett- und Bierscheiben. München 1977.
- Woeckel 1984** Gerhard P. Woeckel: Ignaz Günthers »Johannes von Nepomuk« in Stuttgart und die Münchner Darstellungen des Heiligen im 18. Jahrhundert. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Bd. 21, 1984, S. 57–96.
- Wölfflin 1948** Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. (1. Aufl. München 1915) 9. Aufl. München 1948.
- Wolters 1988** Gereon Wolters (Hrsg.): Franz Anton Mesmer und der Mesmerismus. Wissenschaft, Scharlatanerie, Poesie (Konstanzer Bibliothek, Bd. 12). Konstanz 1988.
- Wolters 1996** Jochem Wolters: Der Gold- und Silberschmied. Bd. 1: Werkstoffe und Materialien. 8. Aufl. Stuttgart 1996.
- Wood 1993** Christopher S. Wood: Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape. London 1993.
- Woods-Marsden 1998** Joanna Woods-Marsden: Renaissance Self-Portraiture. The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist. New Haven, London 1998.
- Woude 1991** Ad van der Woude: The Volume and Value of Paintings in Holland at the Time of the Dutch Republic. In: Freedberg/Vries 1991, S. 285–329.
- Wulff 2000** Sabine Wulff: Zwischen Politik und Plaisir. Zwei kurfürstliche Sammlungen im Rheinland. In: Frank Günter Zehnder (Hrsg.): Der Riss im Himmel. Clemens August und seine Epoche. Bd. 6: Das Ideal der Schönheit. Rheinische Kunst in Barock und Rokoko. Köln 2000, S. 229–280.
- Wuttke 1980** Dieter Wuttke: Dürer und Celtis. Von der Bedeutung des Jahres 1500 für den deutschen Humanismus. In: Journal of Medieval and Renaissance Studies, 1980, S. 73–129.
- Wuttke 1994** Dieter Wuttke: Deutscher Humanismus und Entdeckungsge-

- schichte. In: *Gymnasium. Zeitschrift für Kultur der Antike und humanistische Bildung*, Bd. 101, 1994, Heft 2, S. 161–176.
- Zahlten 1988** Johannes Zahlten: Bildinhalte und ihre Funktion in den Fresken Matthäus Günthers. In: *Ausst. Kat. Augsburg 1988*, S. 33–90.
- Zahn 2003** Matthias Zahn: Baugeschichtliche Untersuchungen am Fürstenhof zu Wismar. In: *Wismarer Beiträge. Schriftenreihe des Archivs der Hansestadt Wismar*, 2003, Heft 15, S. 77–85.
- Zahn 2005** Matthias Zahn: Baugeschichtliche Untersuchungen am Fürstenhof zu Wismar. In: Friedrich Lüth u. a. (Hrsg.): *Der Fürstenhof zu Wismar (Baukunst und Denkmalpflege in Mecklenburg-Vorpommern, Bd. 1)*. Schwerin 2005, S. 55–77.
- Zahnd 2005** Urs Martin Zahnd: Von der Heiliglandfahrt zur Hofreise. Formen und Funktionen adeliger und patrizischer Bildungsreisen im spätmittelalterlichen Bern. In: *Babel / Paravicini* 2005, S. 73–88.
- Zander-Seidel 1990** Jutta Zander-Seidel: *Textiler Hausrat. Kleidung und Haus-textilien in Nürnberg von 1500–1650*. München 1990.
- Zander-Seidel 1993** Jutta Zander-Seidel: *Kleidergesetzgebung und städtische Ordnung. Inhalte, Überwachung und Akzeptanz frühneuzeitlicher Kleiderordnungen*. In: *Anzeiger GNM* 1993, S. 176–188.
- Zander-Seidel 1997** Jutta Zander-Seidel: *Zwei Tafelervietten*. In: *Anzeiger GNM* 1997, S. 188–189.
- Zander-Seidel 2004** Jutta Zander-Seidel: *»Nous vivons pour vous aimer«*. Freundschafts- und Erinnerungsschmuck des 18. und 19. Jahrhunderts. In: Yasmin Doosry (Bearb.): *Käufliche Gefühle. Freundschafts- und Glückwunschkarten des Biedermeier (Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum, Bd. 7)*. Nürnberg 2004, S. 93–114.
- Zander-Seidel 2005** Jutta Zander-Seidel: *Die Ikonographie der Kleider. Zur Rolle des Kostüms in den Splendor Solis-Miniaturen*. In: Michael Roth u. a.: *Splendor Solis. Die Handschrift 78 D 3 des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz. Kom-mentarband*. Gütersloh, München 2005, S. 98–99.
- Zander-Seidel : Bildwelten 2007** Jutta Zander-Seidel: *Profane Bildwelten: Minneburg und Liebesgarten*. In: *Mittelalter. Kunst und Kultur der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert (Die Schausammlungen des Germanischen Nationalmuseums, Bd. 2)*. Nürnberg 2007, S. 361–369.
- Zander-Seidel : Schmuck 2007** Jutta Zander-Seidel: *Nürnberger Schmuck? Zur Lokalisierung zwischen Marken und Familientradition*. In: *NGK* 2007, Bd. 2, S. 233–244.
- Zehnder 1990** Frank Günter Zehnder: *Katalog der Altkölner Malerei, Wallraf-Richartz-Museum (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums, Bd. 11)*. Köln 1990.
- Zick 1965** Gisela Zick: *D’après Boucher. Die »Valleé de Montmorency« und die europäische Porzellanplastik*. In: *Keramos. Zeitschrift der Gesellschaft der Keramikfreunde e. V.* 1965, Heft 29, S. 3–47.
- Ziegler 1995** Sabine Ziegler: *Holzvertäfelte Stuben der Renaissance zwischen Main und südlichem Alpenrand. Studien zur Innenarchitektur des 16. und 17. Jahrhunderts (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 237)*. Frankfurt a. M. u. a. 1995.
- Zieler 1912** Gustav Zieler: *Die fünf Morgensterns*. In: *Über Land und Meer. Deutsche Illustrierte Zeitung*, Bd. 107, 1912, Nr. 7, S. 187–190.
- Zimmer 1970** Jürgen Zimmer: *Zum Stil in der Rudolfinischen Kunst*. In: *Umění*, Bd. 18, 1970, S. 110–126.
- Zimmer 1971** Jürgen Zimmer: *Joseph Heintz d. Ä. als Maler*. Weißenhorn 1971.
- Zimmermann 1905** Heinrich Zimmermann: *Das Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621 nach Akten des k. und k. Reichsfinanzarchivs in Wien (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 25, 6)*. Wien, Leipzig 1905.
- Zimmermann 1931** Hildegard Zimmermann: *Ein Sammelband mit Drucken des Leipziger Valentin Bapst und die Holzschnitt-Folgen des Monogrammist H IN A*. In: *Zentralblatt für Bibliothekswesen*, Bd. 48, 1931, S. 217–220.
- Zimmermann 1933** Ernst Zimmermann: *Neuerwerbungen deutscher Museen*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 2, 1933, S. 62.
- Zimmermann 1934** Ernst Zimmermann: *Neuerwerbungen der deutschen Malerei des 18. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum*. In: *Pantheon*, Bd. 13, 1934, S. 180–183.
- Zimmermann 1979** Eva Zimmermann: *Zur Rekonstruktion des Wangener Altars von Hans Thoman*. In: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, Bd. 16, 1979, S. 47–64.
- Zinner 1979** Ernst Zinner: *Deutsche und niederländische astronomische Instrumente des 11.–18. Jahrhunderts*. (München 1956) 2. Aufl. München 1979.
- Zoege von Manteuffel 1963** Claus Zoege von Manteuffel: *Die Hl. Katharina von David Zürn im Germanischen Nationalmuseum*. In: *Anzeiger GNM* 1963, S. 144–153.
- Zoege von Manteuffel 1969** Claus Zoege von Manteuffel: *Die Bildhauerfamilie Zürn 1606–1666*. Weißenhorn 1969.
- Zohner 1993** Wilhelm Zohner: *Bartholomäus Steinle (um 1580–1628/29). Bildhauer und »Director über den Kirchenbau zu Weilheim«*. Weißenhorn 1993.
- Zykan 1966** Josef Zykan: *Der Gemäldezyklus von M. J. Schmidt in der ehemaligen Benediktinerstiftskirche Asbach in Niederbayern*. In: *Mitteilungen des Kremser Stadtarchivs*, Bd. 6, 1966, S. 47–56.



# Konkordanz

Signatur \_\_\_\_\_ Kat. Nr.

2° Gr Kb 167/1 [S] .....	203
4° Dk 152/1, Slg. N 271 .....	385
4° DÜRER Ct 153/4 .....	197
4° K. 242 .....	200
8° K. 1701 [Postinc.] .....	421
8° K. 1891 da .....	202
8° K. 238 s [Postinc.] .....	198
8° K. 244 d .....	201
8° Kz BOS 86/5 [S] .....	199
8° L. 1967 [Postinc.] .....	420
8° M 375 g .....	387
8° Rl. 1728 [Postinc.] .....	419
8° Rl. 2082 [Postinc.] .....	422
8° Rl. 3346 [Postinc.] .....	386
8° quer 4° St. N. 50 .....	204

Inv. Nr. \_\_\_\_\_ Kat. Nr.

## A

A 155 .....	599
A 156 .....	523
A 158 .....	522
A 512 .....	145
A 513 .....	143
A 546 .....	524
A 547 .....	524
A 959 .....	146
A 1175 .....	144
A 1417 .....	244
A 1418 .....	244
A 1419 .....	244
A 1420 .....	244
A 1437 .....	244
A 1438 .....	244
A 1439 .....	244
A 1564 .....	891
A 3012 .....	631
A 3221 .....	819
A 3223 .....	820
A 3226 .....	448
A 3227 .....	448
A 3335 .....	788
A 3377 .....	245
A 3378 .....	246
A 3387 .....	658
A 3387.1 .....	633
A 3387.2 .....	633
A 3387.3 .....	633
A 3387.4 .....	633
A 3387.5 .....	633
A 3387.6 .....	633
A 3387.7 .....	633
A 3387.8 .....	633
A 3387.9 .....	633

Inv. Nr. \_\_\_\_\_ Kat. Nr.

A 3413 .....	659
A 3415 .....	630

## Gd

Gd 345 .....	184
--------------	-----

## Gew

Gew 2647 .....	190
Gew 3028 .....	92
Gew 3029 .....	92
Gew 3077 .....	93
Gew 4157 .....	248
Gew 4396 .....	632
Gew 4969 .....	576

## Gl

Gl 70 .....	568
Gl 91 .....	565
Gl 117 .....	35
Gl 118 .....	36
Gl 119 .....	34
Gl 144 .....	33
Gl 152 .....	38
Gl 153 .....	32
Gl 156 .....	37
Gl 206 (Glas) .....	382

Inv. Nr. \_\_\_\_\_ Kat. Nr.

G1206 (Futtermal) ....	383
G1331a .....	653
G1331b .....	653
G1333 .....	657
G1334 .....	654
G1335 .....	655
G1336 .....	652
G1597 .....	25
G1598 .....	25
G1012 .....	656

## Gm

Gm 32 .....	370
Gm 34 .....	94
Gm 45 .....	95
Gm 46 .....	135
Gm 47 .....	264
Gm 48 .....	97
Gm 49 .....	96
Gm 50 .....	96
Gm 51 .....	98
Gm 96 .....	545
Gm 135 .....	312
Gm 161 .....	313
Gm 163 .....	314
Gm 165 .....	307
Gm 166 .....	308
Gm 167 .....	309
Gm 168 .....	309
Gm 169 .....	311
Gm 173 .....	334
Gm 174 .....	334
Gm 176 .....	335
Gm 177 .....	332
Gm 180 .....	134
Gm 181 .....	353
Gm 182 .....	352
Gm 183 .....	352
Gm 185 .....	347
Gm 186 .....	347
Gm 187 .....	319
Gm 188 .....	319
Gm 206 .....	178
Gm 207 .....	272
Gm 213 .....	262
Gm 215 .....	376
Gm 216 .....	378
Gm 217 .....	259
Gm 218 .....	260

Inv. Nr. \_\_\_\_\_ Kat. Nr.

Gm 220 .....	399
Gm 221 .....	399
Gm 222 .....	377
Gm 223 .....	273
Gm 226 .....	381
Gm 254 .....	294
Gm 255 .....	294
Gm 256 .....	294
Gm 257 .....	294
Gm 258 .....	294
Gm 259 .....	294
Gm 267 .....	295
Gm 268 .....	300
Gm 269 .....	300
Gm 280 .....	291
Gm 281 .....	291
Gm 282 .....	292
Gm 283 .....	293
Gm 284 .....	290
Gm 287 .....	299
Gm 292 .....	371
Gm 293 .....	373
Gm 294 .....	317
Gm 299 .....	350
Gm 300 .....	350
Gm 302 .....	351
Gm 304 .....	301
Gm 312 .....	278
Gm 313 .....	277
Gm 314 .....	277
Gm 315 .....	277
Gm 316 .....	297
Gm 317 .....	279
Gm 318 .....	279
Gm 319 .....	279
Gm 321 .....	279
Gm 322 .....	279
Gm 323 .....	279
Gm 329 .....	138
Gm 333 .....	289
Gm 338 .....	256
Gm 339 .....	256
Gm 344 .....	250
Gm 351 .....	480
Gm 365 .....	589
Gm 384 .....	587
Gm 385 .....	586
Gm 387 .....	715
Gm 389 .....	585
Gm 391 .....	559
Gm 392 .....	560
Gm 393 .....	588

Inv. Nr. \_\_\_\_\_ Kat. Nr.

Gm 404 .....	562
Gm 405 .....	563
Gm 406 .....	564
Gm 409 .....	590
Gm 422 .....	729
Gm 429 .....	179
Gm 431 .....	546
Gm 432 .....	547
Gm 434 .....	180
Gm 440 .....	182
Gm 443 .....	592
Gm 444 .....	212
Gm 447 .....	719
Gm 451 .....	724
Gm 452 .....	722
Gm 455 .....	727
Gm 465 .....	773
Gm 481 .....	741
Gm 485 .....	781
Gm 510 .....	396
Gm 543 .....	316
Gm 563 .....	208
Gm 578 .....	131
Gm 581 .....	7
Gm 603 .....	598
Gm 610 .....	398
Gm 655 .....	6
Gm 757 .....	181
Gm 763 .....	209
Gm 876 .....	98
Gm 877 .....	98
Gm 884 .....	315
Gm 885 .....	310
Gm 888 .....	294
Gm 889 .....	294
Gm 890 .....	294
Gm 891 .....	294
Gm 897 .....	291
Gm 899 .....	280
Gm 900 .....	234
Gm 901 .....	234
Gm 902 .....	234
Gm 903 .....	251
Gm 916 .....	530
Gm 923 .....	211
Gm 969 .....	549
Gm 970 .....	549
Gm 999 .....	298
Gm 1000 .....	254
Gm 1048 .....	737
Gm 1066 .....	30
Gm 1076 .....	140

Inv. Nr. \_\_\_\_\_ Kat. Nr.

Gm 1079 .....	249
Gm 1086 .....	253
Gm 1088 .....	867
Gm 1089 .....	859
Gm 1093 .....	252
Gm 1097 .....	263
Gm 1098 .....	772
Gm 1100 .....	477
Gm 1103 .....	372
Gm 1104 .....	372
Gm 1105 .....	318
Gm 1106 .....	317
Gm 1107 .....	317
Gm 1108 .....	261
Gm 1109 .....	577
Gm 1112 .....	348
Gm 1115 .....	257
Gm 1116 .....	235
Gm 1118 .....	582
Gm 1123 .....	771
Gm 1124 .....	870
Gm 1125 .....	873
Gm 1130 .....	296
Gm 1131 .....	296
Gm 1150 .....	865
Gm 1151 .....	866
Gm 1152 .....	287
Gm 1153 .....	288
Gm 1154 .....	731
Gm 1155 .....	732
Gm 1157 .....	850
Gm 1160 .....	306
Gm 1162 .....	349
Gm 1163 .....	583
Gm 1164 .....	855
Gm 1165 .....	726
Gm 1166 .....	799
Gm 1167 .....	579
Gm 1170 .....	255
Gm 1173 .....	858
Gm 1174 .....	861
Gm 1176 .....	479
Gm 1181 .....	274
Gm 1182 .....	584
Gm 1183 .....	861
Gm 1184 .....	683
Gm 1188 .....	853
Gm 1189 .....	662
Gm 1193 .....	481
Gm 1195 .....	258
Gm 1196 .....	743
Gm 1200 .....	478

Inv. Nr. \_\_\_\_\_ Kat. Nr.

Gm 1203	552
Gm 1207	852
Gm 1212	578
Gm 1219	856
Gm 1220	856
Gm 1226	275
Gm 1227	275
Gm 1228	275
Gm 1229	275
Gm 1231	871
Gm 1232	684
Gm 1235	425
Gm 1236	296
Gm 1237	296
Gm 1238	296
Gm 1239	296
Gm 1240	296
Gm 1251	778
Gm 1271	823
Gm 1274	736
Gm 1275	679
Gm 1276	775
Gm 1277	776
Gm 1283	734
Gm 1284	735
Gm 1288	723
Gm 1292	29
Gm 1293	733
Gm 1294	862
Gm 1297	29
Gm 1298	746
Gm 1299	800
Gm 1300	801
Gm 1301	863
Gm 1302	872
Gm 1306	725
Gm 1307	738
Gm 1310	869
Gm 1311	864
Gm 1312	852
Gm 1314	740
Gm 1318	717
Gm 1319	591
Gm 1320	680
Gm 1321	531
Gm 1322	730
Gm 1323	596
Gm 1328	860
Gm 1329	795
Gm 1331	851
Gm 1333	777
Gm 1335	678

Inv. Nr. \_\_\_\_\_ Kat. Nr.

Gm 1338	794
Gm 1340	744
Gm 1342	854
Gm 1344	745
Gm 1350	747
Gm 1351	748
Gm 1357	677
Gm 1358	595
Gm 1359	597
Gm 1365	779
Gm 1370	594
Gm 1390	214
Gm 1395	728
Gm 1397	780
Gm 1402	551
Gm 1405	527
Gm 1409	558
Gm 1413	742
Gm 1417	330
Gm 1424	561
Gm 1454	210
Gm 1461	28
Gm 1533	739
Gm 1536	26
Gm 1537	26
Gm 1540	27
Gm 1548	141
Gm 1554	397
Gm 1557	868
Gm 1561	550
Gm 1562	550
Gm 1564	526
Gm 1567	718
Gm 1570	380
Gm 1585	331
Gm 1591	581
Gm 1593	796
Gm 1594	236
Gm 1598	183
Gm 1600	137
Gm 1601	400
Gm 1611	320
Gm 1613	133
Gm 1617	774
Gm 1622	528
Gm 1625	333
Gm 1633	213
Gm 1636	661
Gm 1649	379
Gm 1673	593
Gm 1675	857
Gm 1681	716

Inv. Nr. \_\_\_\_\_ Kat. Nr.

Gm 1682	276
Gm 1684	663
Gm 1714	136
Gm 1832	529
Gm 1836	139
Gm 1914	798
Gm 1917	720
Gm 1918	548
Gm 1928	682
Gm 1929	681
Gm 1975	721
Gm 1976	797
Gm 2293	580
Gm 2300	297
Gm 2317	525
Gm 2332	132
Gm 2362	426

## H

H 4685	393
H 4763	390

## HB

HB 2777	395
HB 10931	424
HB 14637	423

## HG

HG 22	271
HG 51	476
HG 58	177
HG 67	100
HG 68	326
HG 328	554
HG 609	556
HG 615 a	113
HG 615 b	113
HG 629	114
HG 1236	41
HG 1244	42
HG 2146	1
HG 2148	2
HG 3957	660

Inv. Nr. \_\_\_\_\_ Kat. Nr.

HG 4062 (Pokal)	460
HG 4062 (Futtermal)	461
HG 5227 (Pokal)	45
HG 5227 (Futtermal)	107
HG 7354	555
HG 7697	458
HG 7789	518
HG 8375	116
HG 8393	47
HG 8397	44
HG 8398	46
HG 8399	361
HG 8400	765
HG 8601 (Futtermal)	106
HG 8601 (Pokal)	459
HG 9004	763
HG 9018	761
HG 9042	759
HG 9043	760
HG 9110	821
HG 9255	762
HG 9344	500
HG 9674	108
HG 9974	553
HG 10081	764
HG 10294	517
HG 10420	557
HG 10714	85
HG 10922	892
HG 11135	515
HG 11136	515
HG 11137	516
HG 11138	516
HG 11139	516
HG 11140	516
HG 11166	453
HG 11352 a	455
HG 11352 b	455
HG 11352 c	455
HG 11709	109
HG 11714	457
HG 11735	575
HG 11827	454
HG 12546	436

## HM

HM 1000	43
---------	----



**K**

K 9689 .....	207
K 16655 .....	205

**Ke**

Ke 289 .....	815
Ke 422 .....	707
Ke 619 .....	811
Ke 638 .....	808
Ke 696 .....	706
Ke 697 .....	706
Ke 698 .....	706
Ke 876 .....	813
Ke 1768 .....	189
Ke 1894 .....	339
Ke 2095 .....	839
Ke 2119 .....	40
Ke 2123 .....	151
Ke 2132 .....	150
Ke 2791 .....	809
Ke 2838 a .....	39
Ke 2838 b .....	39
Ke 5511 .....	572
Ke 5532 .....	812
Ke 5550 .....	814

**KG**

KG 77 .....	238
KG 84 .....	239
KG 303 .....	17
KG 503 .....	105
KG 504 .....	105
KG 735 .....	840
KG 756 .....	833
KG 772 .....	842
KG 775 .....	848
KG 815 .....	849
KG 842 .....	846
KG 911 .....	712
KG 912 .....	712
KG 956 .....	826
KG 980 .....	242
KG 990 .....	110
KG 992 .....	110

KG 996 .....	110
KG 998 .....	110
KG 1002 .....	110
KG 1003 .....	110
KG 1010 .....	110
KG 1021 .....	110
KG 1042 .....	696
KG 1067 .....	240
KG 1073 .....	241
KG 1091 .....	237
KG 1106 b .....	111
KG 1135 .....	537
KG 1146 .....	711
KG 1224 .....	115
KG 1234 .....	16
KG 1236 .....	844
KG 1251 .....	847
KG 1252 .....	841
KG 1274 .....	843
KG 1275 .....	843
KG 1277 .....	709
KG 1279 .....	710
KG 1291 .....	708
KG 1328 .....	845

**LGA**

LGA 500 .....	571
LGA 776 .....	818
LGA 1370 .....	816
LGA 2864 .....	91
LGA 3423 .....	573
LGA 3700 .....	567
LGA 3958 .....	569
LGA 4232 .....	566
LGA 4287 .....	570
LGA 4395 .....	514
LGA 5061 .....	430
LGA 5062 .....	430
LGA 5063 .....	430
LGA 5064 .....	430
LGA 5333 .....	574
LGA 6863 .....	441
LGA 9766 .....	810

**Med**

Med 53 .....	538
Med 131 .....	156
Med 136 .....	154
Med 161 .....	344
Med 174 .....	405
Med 192 .....	23
Med 266 .....	194
Med 269 .....	18
Med 270 .....	20
Med 271 .....	19
Med 428 .....	364
Med 526 .....	365
Med 527 .....	369
Med 576 .....	162
Med 912 .....	417
Med 915 .....	412
Med 1140 .....	345
Med 1217 .....	366
Med 1266 .....	157
Med 2184 .....	160
Med 2596 .....	415
Med 3177 .....	226
Med 3320 .....	411
Med 3550 .....	417
Med 3566 .....	409
Med 3702 .....	127
Med 3868 .....	163
Med 3870 .....	130
Med 3871 .....	159
Med 4221 .....	414
Med 4507 .....	540
Med 5370 .....	155
Med 5403 .....	176
Med 5707 .....	714
Med 5817 .....	165
Med 6019 .....	541
Med 6167 .....	418
Med 6310 .....	155
Med 6315 .....	410
Med 6329 .....	128
Med 6331 .....	129
Med 6332 .....	125
Med 6447 .....	195
Med 6766 .....	166
Med 6777 .....	161
Med 6803 .....	417
Med 6820 .....	417
Med 6827 .....	342
Med 6835 .....	153

Med 6839 .....	470
Med 6966 .....	158
Med 7053 .....	543
Med 7742 .....	345
Med 7840 .....	192
Med 7843 .....	171
Med 7924 .....	126
Med 8080 .....	170
Med 8904 .....	363
Med 8987 .....	342
Med 8995 .....	22
Med 8999 .....	475
Med 9121 .....	474
Med 9127 .....	193
Med 9136 .....	473
Med 9401 .....	341
Med 9450 .....	191
Med 9501 .....	172
Med 9780 .....	413
Med 10096 .....	362
Med 10602 .....	231
Med 10613 .....	233
Med 10630 .....	196
Med 10822 .....	227
Med 11659 .....	225
Med 12211 .....	345
Med 12274 .....	164
Med 12275 .....	164
Med 12493 .....	416
Med 12524 .....	713
Med 12552 .....	542
Med 12566 .....	519
Med 13909 .....	367
Med 14442 .....	520
Med 14443 .....	521
Med 14479 .....	407
Med 14510 .....	408
Med 14573 .....	542
Med 14781 .....	222
Med 14782 .....	223
Med C 1180 .....	346
Med H 1871 .....	228
Med H 2804 .....	21
Med K 6 .....	368
Med K 373 .....	23
Med K 376 .....	169
Med K 378 .....	232
Med K 380 .....	230
Med K 384 .....	167

Inv. Nr. \_\_\_\_\_ Kat. Nr.

Med K 442 .....	470
Med K 514 .....	173
Med K 575 .....	175
Med K 580 .....	171
Med K 608 .....	539
Med K 617 .....	174
Med K 638 .....	544
Med K 664 .....	340
Med K 665 .....	343
Med K 748 .....	21
Med Merkel 1.10.26 .....	406
Med Merkel 3.2.3 .....	341

## MI

MI 75 .....	822
MI 158 .....	766
MI 208 .....	768
MI 408 .....	793
MI 566 .....	769
MI 658 .....	766

## Min

Min 165 .....	5
MINe 83 .....	602

## MIR

MIR 204 .....	767
MIR 763 .....	770

## MM

MM 111 .....	354
MM 155 .....	356
MM 156 .....	356
MM 157 .....	608
MM 161 .....	607
MM 170 .....	359
MM 176 .....	613
MM 197 .....	8
MM 198 .....	8
MM 199 .....	8

Inv. Nr. \_\_\_\_\_ Kat. Nr.

MM 200 .....	8
MM 201 .....	8
MM 241 .....	606
MM 242 .....	606
MM 243 .....	606
MM 244 .....	606
MM 245 .....	606
MM 249 .....	626
MM 250 .....	624
MM 251 .....	626
MM 254 .....	603
MM 255 .....	604
MM 259 .....	358
MM 260 .....	616
MM 261 .....	617
MM 263 .....	618
MM 264 .....	619
MM 269 .....	628
MM 270 .....	627
MM 278 .....	629
MM 279 .....	605
MM 280 .....	621
MM 301 .....	609
MM 314 .....	635
MM 315 .....	634
MM 320 .....	644
MM 321 .....	623
MM 330 .....	646
MM 341 .....	642
MM 342 .....	643
MM 343 .....	643
MM 349 .....	647
MM 350 .....	648
MM 351 .....	649
MM 422 .....	622
MM 507 .....	637
MM 510 .....	637
MM 517 .....	651
MM 569 .....	638
MM 704 .....	641
MM 707 .....	650
MM 737 .....	604
MM 738 .....	604
MM 739 .....	604
MM 741 .....	610
MM 748 .....	604
MM 749 .....	604
MM 786 .....	355
MM 800 .....	636
MM 801 .....	357
MM 802 .....	357
MM 835 .....	645

Inv. Nr. \_\_\_\_\_ Kat. Nr.

MM 898 .....	142
MM 899 .....	142
MM 900 .....	620
MM 902 .....	611
MM 905 .....	612
MM 907 .....	615
MM 914 .....	639
MM 915 .....	639
MM 916 .....	99
MM 918 .....	614
MM 930 .....	640

## Mp

Mp 14636 .....	389
Mp 14638 a .....	392
Mp 14671 .....	388
Mp 14673 a .....	391
Mp 14781.26 .....	394
Mp 22827 .....	206

## Pl.O.

Pl.O. 15 .....	147
Pl.O. 95 .....	327
Pl.O. 130 .....	283
Pl.O. 131 .....	284
Pl.O. 148 .....	304
Pl.O. 156 .....	267
Pl.O. 158 .....	375
Pl.O. 161 .....	327
Pl.O. 177 .....	101
Pl.O. 188 .....	302
Pl.O. 199 .....	305
Pl.O. 210 .....	321
Pl.O. 211 .....	323
Pl.O. 216 .....	329
Pl.O. 301 .....	835
Pl.O. 302 .....	697
Pl.O. 320 .....	374
Pl.O. 326 .....	785
Pl.O. 336 .....	825
Pl.O. 337 .....	825
Pl.O. 338 .....	825
Pl.O. 360 .....	428
Pl.O. 509 .....	689
Pl.O. 559 .....	148
Pl.O. 560 .....	508

Inv. Nr. \_\_\_\_\_ Kat. Nr.

Pl.O. 561 .....	495
Pl.O. 563 .....	442
Pl.O. 565 .....	874
Pl.O. 568 .....	509
Pl.O. 569 .....	494
Pl.O. 644 .....	247
Pl.O. 651 .....	168
Pl.O. 680 .....	270
Pl.O. 681 .....	149
Pl.O. 707 .....	9
Pl.O. 712 .....	488
Pl.O. 745 .....	224
Pl.O. 746 .....	224
Pl.O. 747 .....	471
Pl.O. 763 .....	445
Pl.O. 768 .....	443
Pl.O. 769 .....	443
Pl.O. 770 .....	443
Pl.O. 771 .....	443
Pl.O. 772 .....	443
Pl.O. 773 .....	443
Pl.O. 776 .....	439
Pl.O. 777 .....	218
Pl.O. 781 .....	219
Pl.O. 783 .....	24
Pl.O. 784 .....	487
Pl.O. 785 .....	437
Pl.O. 789 .....	447
Pl.O. 795 .....	533
Pl.O. 797 .....	215
Pl.O. 798 .....	501
Pl.O. 815 .....	433
Pl.O. 816 .....	491
Pl.O. 817 .....	433
Pl.O. 818 .....	433
Pl.O. 819 .....	490
Pl.O. 828 .....	489
Pl.O. 829 .....	489
Pl.O. 830 .....	492
Pl.O. 837 .....	493
Pl.O. 847 .....	434
Pl.O. 888 .....	338
Pl.O. 939 .....	506
Pl.O. 941 .....	507
Pl.O. 967 .....	513
Pl.O. 970 .....	185
Pl.O. 1009 .....	532
Pl.O. 1080 .....	498
Pl.O. 1081 .....	498
Pl.O. 1082 .....	498
Pl.O. 1083 .....	498
Pl.O. 1084 .....	498

Inv. Nr. \_\_\_\_\_ Kat. Nr.

Pl.O. 1085	498
Pl.O. 1086	498
Pl.O. 1087	498
Pl.O. 1088	498
Pl.O. 1089	498
Pl.O. 1090	498
Pl.O. 1091	498
Pl.O. 1830	404
Pl.O. 1858	690
Pl.O. 1861	435
Pl.O. 2029	472
Pl.O. 2060	704
Pl.O. 2068	824
Pl.O. 2069	401
Pl.O. 2076	676
Pl.O. 2147	790
Pl.O. 2150	186
Pl.O. 2153	285
Pl.O. 2161	444
Pl.O. 2163	666
Pl.O. 2182	876
Pl.O. 2187	483
Pl.O. 2200	673
Pl.O. 2203	337
Pl.O. 2205	268
Pl.O. 2206	269
Pl.O. 2210	601
Pl.O. 2211	216
Pl.O. 2220	102
Pl.O. 2221	322
Pl.O. 2222	322
Pl.O. 2228	220
Pl.O. 2238 a	691
Pl.O. 2238 b	691
Pl.O. 2242	104
Pl.O. 2246	705
Pl.O. 2294	668
Pl.O. 2295	669
Pl.O. 2296	670
Pl.O. 2297	671
Pl.O. 2298	672
Pl.O. 2338	685
Pl.O. 2369	485
Pl.O. 2373	703
Pl.O. 2375	432
Pl.O. 2381	755
Pl.O. 2386	675
Pl.O. 2388	286
Pl.O. 2389	503
Pl.O. 2390	440
Pl.O. 2392	360
Pl.O. 2407	698

Inv. Nr. \_\_\_\_\_ Kat. Nr.

Pl.O. 2408	880
Pl.O. 2409	674
Pl.O. 2418	484
Pl.O. 2419	752
Pl.O. 2420	752
Pl.O. 2422	757
Pl.O. 2429	828
Pl.O. 2435	700
Pl.O. 2436	875
Pl.O. 2440	829
Pl.O. 2443	450
Pl.O. 2444	878
Pl.O. 2449	695
Pl.O. 2450	832
Pl.O. 2451	832
Pl.O. 2457	754
Pl.O. 2458	754
Pl.O. 2462	511
Pl.O. 2471	838
Pl.O. 2472	838
Pl.O. 2473	830
Pl.O. 2484	887
Pl.O. 2491	877
Pl.O. 2492	103
Pl.O. 2495	701
Pl.O. 2496	886
Pl.O. 2499	881
Pl.O. 2500	831
Pl.O. 2502	888
Pl.O. 2504	885
Pl.O. 2509	837
Pl.O. 2510	837
Pl.O. 2511	837
Pl.O. 2518	836
Pl.O. 2519	836
Pl.O. 2522	504
Pl.O. 2523	699
Pl.O. 2524	807
Pl.O. 2525	834
Pl.O. 2527	489
Pl.O. 2530	787
Pl.O. 2539	784
Pl.O. 2540	783
Pl.O. 2551	879
Pl.O. 2553	512
Pl.O. 2554	882
Pl.O. 2555	325
Pl.O. 2556	836
Pl.O. 2719	836
Pl.O. 2721	889
Pl.O. 2724	328
Pl.O. 2726	702

Inv. Nr. \_\_\_\_\_ Kat. Nr.

Pl.O. 2732	693
Pl.O. 2733	693
Pl.O. 2736	692
Pl.O. 2743 a	827
Pl.O. 2743 b	827
Pl.O. 2743 c	827
Pl.O. 2743 d	827
Pl.O. 2743 e	827
Pl.O. 2764	486
Pl.O. 2777	749
Pl.O. 2778	749
Pl.O. 2779	749
Pl.O. 2782	429
Pl.O. 2787	10
Pl.O. 2788	336
Pl.O. 2789	336
Pl.O. 2795	31
Pl.O. 2796	451
Pl.O. 2800	786
Pl.O. 2802	499
Pl.O. 2806	496
Pl.O. 2827	534
Pl.O. 2838	217
Pl.O. 2851	431
Pl.O. 2852	883
Pl.O. 2857	187
Pl.O. 2858	188
Pl.O. 2859	686
Pl.O. 2874	791
Pl.O. 2875	497
Pl.O. 2886	482
Pl.O. 2887	502
Pl.O. 2888	805
Pl.O. 2889	806
Pl.O. 2890	510
Pl.O. 2892	282
Pl.O. 2893	687
Pl.O. 2905	505
Pl.O. 2934	281
Pl.O. 2937	664
Pl.O. 2942	535
Pl.O. 2948	431
Pl.O. 2964	324
Pl.O. 2966	753
Pl.O. 2967	753
Pl.O. 2976	756
Pl.O. 2983	884
Pl.O. 2985	265
Pl.O. 2991	694
Pl.O. 2994	266
Pl.O. 3015	802
Pl.O. 3091	446

Inv. Nr. \_\_\_\_\_ Kat. Nr.

Pl.O. 3139	751
Pl.O. 3155	750
Pl.O. 3196	243
Pl.O. 3211	782
Pl.O. 3289	303
Pl.O. 3296	221
Pl.O. 3299	890
Pl.O. 3300	667
Pl.O. 3301	449
Pl.O. 3312	688
Pl.O. 3318 a	402
Pl.O. 3318 b	403
Pl.O. 3325	438
(Löffelholz- museum A 135)	
Pl.O. 3350	803
Pl.O. 3351	804
Pl.O. 3352	665
Pl.O. 3356	600
Pl.O. 3414	789
Pl.O. 3416	427
Pl.O. 3419	536
Pl.O. 1833	758

## SiSt

SiSt1948	229
----------	-----

## T

T 35	86
T 102	51
T 132	56
T 146	60
T 149	57
T 213	52
T 225	61
T 232	62
T 243	63
T 311	64
T 519	55
T 550	14
T 551	11
T 552	12
T 554	13
T 555	464
T 556	15
T 560	465



Inv. Nr. \_\_\_\_\_ Kat. Nr.

T760 .....	50
T859 .....	69
T860 .....	69
T861 .....	70
T862 .....	71
T863 .....	72
T864 .....	73
T865 .....	74
T866 .....	75
T867 .....	76
T868 .....	77
T869 .....	78
T870 .....	79
T871 .....	80
T872 .....	81
T969 .....	48
T1294 .....	152
T1925 .....	817
T1926 .....	817
T2772 .....	49
T3423 .....	82
T3424 .....	82
T3425 .....	83
T3426 .....	84
T3427 .....	84
T3428 .....	83
T3429 .....	83
T3430, 1 .....	89
T3430, 2 .....	90
T3477 .....	88
T3516 .....	58

Inv. Nr. \_\_\_\_\_ Kat. Nr.

T3565 .....	59
T3569 .....	65
T3612 .....	53
T4188 .....	67
T4203 .....	384
T4605, 1 .....	68
T4605, 2 .....	68
T4610 .....	54
T4613 .....	66
T5660 .....	463
T5661 .....	462
T7341 .....	469
T8084 .....	87

## W

W1217 .....	466
W1218 .....	467
W1220 .....	468

## WI

WI1 .....	4
WI133 .....	452
WI253 .....	456
WI1826 .....	3
WI2081 .....	792

Inv. Nr. \_\_\_\_\_ Kat. Nr.

## Z

Z140 .....	117
Z2256 a .....	112
Z2256 b .....	112
Z2256 c .....	112
Z2256 d .....	112

## ZJ

ZJ307 .....	122
ZJ311 .....	120
ZJ312 .....	120
ZJ325 .....	119
ZJ326 .....	118
ZJ560 .....	123
ZJ1220 .....	119
ZJ3592 .....	124
ZJC700 .....	119
ZJC701 .....	119
ZJK824 .....	119
ZJK974 .....	121

Inv. Nr. \_\_\_\_\_ Kat. Nr.

---

---

# Personenregister

## A

- Adler, Salomon  
(1630 – nach 1691) ..... 213, 408
- Alacoque, Margareta Maria  
(1647–1690) ..... 319
- Alberti, Leon Battista  
(1404–1472) ..... 235, 276
- Albrecht von Brandenburg,  
Erzbischof von Magdeburg  
und Mainz, Administrator  
von Halberstadt  
(1490–1545) ..... 403
- Albrecht V.,  
Herzog von Bayern  
(1528–1579) ..... 131, 257, 258,  
273, 299
- Alciato, Andrea  
(1492–1550) ..... 241
- Aldegrevier, Heinrich  
(1502–1555/61) ..... 396
- Aleander, Hieronymus  
(1480–1542) ..... 103
- Alexander III.,  
gen. der Große,  
König von Makedonien  
(356–323 v. Chr.) ..... 89
- Allegrì da Correggio, Antonio  
(um 1489–1534) ..... 276
- Altdorfer, Albrecht  
(um 1480–1538) ..... 21, 51,  
53, 415
- Alveldt, Augustin von  
(um 1480 – um 1535) ..... 143, 148
- Amberger, Christoph  
(um 1500/05 – um 1561/62) ..... 213, 401
- Amerbach, Basilius  
(1533–1591) ..... 262
- Amman  
Jörg  
(nachgewiesen 1592) ..... 457  
Jost  
(1539–1591) ..... 252, 407, 447
- Andreae, Hieronymus,  
s. *Formschneider, Hieronymus*
- Angermair, Christoph  
(nach 1580–1633) ..... 260, 435
- Anna Sophia von Preußen,  
Herzogin zu Mecklenburg  
(1527–1591) ..... 304
- Anna von Hessen,  
Pfalzgräfin von Zweibrücken  
(1529–1591) ..... 203
- Antonin von Florenz  
(1389–1459) ..... 88
- Apelles  
(um 375 – um 300 v. Chr.) ..... 82, 242
- Archimedes von Syrakus  
(um 287–212 v. Chr.) ..... 217
- Arcimboldo, Giuseppe  
(1527–1593) ..... 272
- Aristoteles  
(384–322 v. Chr.) ..... 88–90, 453
- Armpruster, Johann  
(nachgewiesen 1586–1603) ..... 404
- Arnolfini, Giovanni di Nicolao  
(um 1400 – nach 1452) ..... 89, 90
- Asam, Cosmas Damian  
(1686–1739) ..... 311
- Atzenholz, Margaretha,  
s. *Buffler, Margaretha*
- Aufseß  
Cordula von  
(1564–1612) ..... 212  
Hans von und zu  
(1801–1872) ..... 172, 174, 203
- August,  
Herzog von Braunschweig-  
Wolfenbüttel  
(1579–1666) ..... 109
- August,  
Kurfürst von Sachsen  
(1526–1586) ..... 278, 283
- Augustus,  
eigentl. Gaius Octavius,  
römischer Kaiser  
(63 v. Chr. – 14 n. Chr.) ..... 234, 261, 274
- Aventinus, Johannes  
(1477–1534) ..... 221, 222
- Ayrer  
Familie ..... 269  
Ursula,  
s. *Praun, Ursula*

## B

- Baegert, Jan  
(1465/70–1530/35) ..... 396
- Baier, Melchior  
(um 1495–1577) ..... 391, 437
- Balde, Jacob  
(1604–1668) ..... 298
- Baldung, Hans,  
gen. Grien  
(1484/85–1545) ..... 48, 54, 55,  
57, 59, 78,  
97, 98, 102,  
109, 412, 429
- Balša II.,  
Fürst von Zeta  
(gest. 1385) ..... 195
- Bapst, Valentin d. Ä.  
(tätig 1542–1556) ..... 105, 428
- Basso della Rovere, Girolamo  
(1434–1507) ..... 301
- Baumgartner  
Anton  
(um 1518–1581) ..... 213  
Regina, geb. Honold  
(1517–1548) ..... 213, 401
- Baur, Johann Leonhard  
(1682–1760) ..... 470
- Beethoven, Ludwig van  
(1770–1827) ..... 370

Behaim		Blarer, Gerwich		Böttger, Johann Friedrich	
Familie .....	383, 391	(1495–1567) .....	403	(1682–1719) .....	353
Martin		Bloch, Ernst Simon		Boucher, François	
(1459–1507) .....	17, 33–37, 41, 42, 387	(1885–1977) .....	296	(1703–1770) .....	354
Beham		Block, Isaak von dem		Bouillon, Gottfried von	
Barthel		(vor 1589 – um 1626) .....	439	(um 1060–1100) .....	176, 389
(1502–1540) .....	94, 421	Bloemaert, Abraham		Boulle, André-Charles	
Hans Sebald		(1566–1651) .....	278, 407	(1642–1723) .....	328
(1500–1550) .....	196, 227, 230, 452	Bluntschli, Niklaus		Brand, Johann Christian	
Beich, Franz Joachim		(vor 1525–1605) .....	198, 454	(1722–1795) .....	334, 467
(1665–1748) .....	451, 471	Böckh, Simon		Brant, Sebastian	
Benckert, Hermann		(1627–1686) .....	264	(1457/58–1521) .....	38, 40, 95, 225
(1652 – nach 1681) .....	458	Böckler, Georg Andreas		Braun	
Bendl, Ehr Gott Bernhard		(um 1630–1710) .....	407	Johann Bartholomäus	
(um 1660–1738) .....	20, 314, 315, 459, 460	Bode, Wilhelm von		(1626–1684) .....	403
Benedetti		(1845–1929) .....	10	Matthias Bernhard	
Cristoforo		Bodenstein, Andreas Rudolf,		(1684–1738) .....	338
(um 1660 – 1741) .....	340	s. <i>Karlstadt</i>		Brendan, Ignaz	
Sebastiano		Boemus, Johannes		(geb. 1688) .....	311
(1662–1740) .....	340	(um 1484 – um 1533/35) .....	222	Bretschneider, Johann Michael	
Benedetti-Werkstatt .....	483	Boener, Johann Alexander		(1656–1727) .....	17, 332, 334, 452
Benedikt-Meister		(1647–1720) .....	159	Breu, Jörg d. Ä.	
(tätig i. Drittel 16. Jh.) .....	397	Böhm		(um 1475–1537) .....	48, 210, 401, 416, 417
Bergl, Johann Wenzel		Georg		Breughel, Pieter d. J.	
(1718–1789) .....	343, 480	(nachgewiesen 1644/64) .....	188, 399	(1564/65–1637/38) .....	446
Bernini, Gian Lorenzo		Johannes,		Breuning von Buchenbach,	
(1598–1680) .....	317, 338, 482	s. <i>Boemus, Johannes</i>		Hans Jacob	
Besler,		Bolsterer, Hans		(wohl 1552–1616) .....	172
Familie .....	269	(gest. 1573) .....	389	Bril, Paul	
Besser, Hans		Boos, Roman Anton		(1556–1626) .....	299
(nachgewiesen 1537–1558) .....	401	(1733–1810) .....	340, 380, 471, 472, 484	Briosco, Andrea,	
Bestelmeyer, German		Bora, Katharina von		s. <i>Riccio, Andrea</i>	
(1874–1942) .....	9, 12, 13, 15	(1499–1552) .....	108	Brommaert, Jan de	
Bezold, Gustav		Borromäus, Karl		(tätig 1604–1623) .....	400
(1848–1934) .....	9, 10	(1538–1584) .....	135	Brück, Gregor	
Bezzi		Borromeo		(1483/84–1557) .....	106, 428
Cristoforo		Adelsgeschlecht .....	213	Bruegel, Pieter d. Ä.	
(1620–1695) .....	131, 307, 308, 412	Carlo I.,		(1525/30–1569) .....	173, 225, 276, 290
Giandomenico		s. <i>Borromäus, Karl</i>		Brueghel, Jan d. Ä.	
(1622–1698) .....	131, 307, 308, 412	Carlo IV.		(1568–1625) .....	276, 288, 299, 446
Biller		(1657–1734) .....	213, 408	Bruyn	
Albrecht		Bos, Cornelis		Abraham de	
(tätig 1681–1720) .....	478	(1506/10–1556) .....	304	(1538/39–1587) .....	175
Lorenz II.		Bosse, Abraham		Bartholomäus d. Ä.	
(tätig 1678–1726) .....	478	(1602–1676) .....	407	(1493–1555) .....	58, 59, 289, 397, 400, 414, 444
Billick, Eberhard		Bossert		Buffler	
(1499–1557) .....	151	Anna		Christof	
Birgitta von Schweden		(gest. 1611) .....	456	(1578–1649) .....	457
(1303–1373) .....	117	Elsbeth			
		(nachgewiesen 1610) .....	226, 456		
		Felix			
		(nachgewiesen 1610) .....	456		
		Both, Jan			
		(um 1615–1652) .....	287, 451		



Margaretha, geb. Atzenholz  
(nachgewiesen 1601) ..... 457  
 Buonarroti, Michelangelo  
(1475–1564) ..... 250, 271, 273,  
276, 278  
 Burgkmair, Hans d. Ä.  
(1473–1531) ..... 47–49, 197, 332,  
417, 430, 452  
 Bürkel, Anton  
(gest. 1915) ..... 9  
 Bussemacher, Johann  
(gest. vor 1627) ..... 217  
 Bustelli, Anton  
(1723–1763) ..... 464  
 Byss, Johann Rudolf  
(1662–1738) ..... 345, 465

## C

Caesar, Gaius Julius  
(100–44 v. Chr.) ..... 234, 240  
 Caffieri, Jean-Jacques  
(1725–1792) ..... 382  
 Calvin, Johannes  
(1509–1564) ..... 127, 431  
 Canal, Giovanni Antonio,  
gen. Canaletto  
(1697–1768) ..... 466  
 Carl, Matthäus  
(um 1560–1609) ..... 389, 399, 404  
 Castiglione, Baldesar  
(1478–1529) ..... 278  
 Cattaneo, Danese  
(1512–1572) ..... 242  
 Cavaceppi, Bartolomeo  
(1716–1799) ..... 342  
 Cavalli, Gian Marco  
(vor 1454 – nach 1508) ..... 402  
 Cavino, Giovanni  
(1500–1570) ..... 240, 441  
 Celtis, Conrad  
(1459–1508) ..... 79, 82, 221  
 Christian II.,  
Kurfürst von Sachsen  
(1583–1611) ..... 153  
 Christian, Johann Joseph  
(1706–1777) ..... 319, 338, 483  
 Cicero, Marcus Tullius  
(106–43 v. Chr.) ..... 437  
 Claesz., Pieter  
(1597/98–1661) ..... 288, 448  
 Clemens August von Bayern,  
Kurfürst und Erzbischof von Köln  
(1700–1761) ..... 317, 340

Clemens XI.,  
Papst  
(1649–1721) ..... 317  
 Cochlaeus, Johannes  
(1479–1552) ..... 222  
 Coninxloo, Gillis van  
(1544–1607) ..... 288  
 Contucci, Andrea,  
s. *Sansovino, Andrea*  
 Coriolan, eigentl. Gnaeus  
Marcius Coriolanus  
(vor 505–488 v. Chr.) ..... 465  
 Cornelia Scipionis Africana  
(191/90 – um 100 v. Chr.) ..... 473  
 Cornelius,  
Papst  
(gest. 253) ..... 266  
 Cort, Cornelis  
(1533–1578) ..... 238  
 Cranach  
Lucas d. Ä.  
(1472–1553) ..... 47, 48, 50,  
53–55, 59, 78, 95–99,  
101–104, 106, 108,  
111, 119, 120, 145,  
207, 245, 297, 400,  
413–415, 427–430, 432  
Lucas d. J.  
(1515–1586) ..... 104, 108,  
297–300, 411,  
428–430  
 Cranach-Werkstatt ..... 53, 95, 102,  
105–107, 109,  
413, 428, 430  
 Cuypp, Benjamin Gerritsz.  
(1612–1652) ..... 290, 448

## D

Dadler, Sebastian  
(1586–1657) ..... 431, 443,  
444, 446  
 Dandré-Bardon, Michel-François  
(1700–1783) ..... 376  
 Danreuter, Hans  
(nachgewiesen 1591) ..... 438  
 Daucher, Hans  
(1485/88–1538) ..... 65, 218, 402  
 Delen, Jan van  
(um 1640–1703) ..... 228, 452  
 Dell, Peter d. Ä.  
(um 1490–1552) ..... 67, 121, 260,  
416, 430, 433  
 Denner, Jacob  
(1681–1735) ..... 330, 471

Dentatus, Marcus Curius  
(gest. 270 v. Chr.) ..... 468  
 Dernbach, Peter Philipp von  
(1619–1683) ..... 403  
 Deschler, Joachim  
(tätig 1532–1571) ..... 399, 403, 404,  
406, 438  
 Desjardin, Martin  
(1640–1694) ..... 325  
 Desmarées, Georg  
(1697–1776) ..... 405, 471  
 Deutschmann, Joseph  
(1717–1787) ..... 355, 474, 477  
 Diderot, Denis  
(1713–1784) ..... 376  
 Dietmayr, Berthold  
(1670–1739) ..... 337  
 Dietrich, Christian Wilhelm Ernst,  
gen. Dietricy  
(1712–1774) ..... 332, 334, 352,  
353, 360, 466,  
473  
 Diogenes von Sinope  
(um 391/99–321 v. Chr.) ..... 452  
 Dirr, Johann Georg  
(1723–1779) ..... 463  
 Domitian, eigentl. Titus  
Flavius Domitianus  
(51–96) ..... 240  
 Donner, Georg Raphael  
(1693–1741) ..... 326, 469  
 Dorer, Lucia  
(1501–1537) ..... 403  
 Döring, Christian  
(gest. 1533) ..... 428  
 Durantino, Francesco  
(tätig 1543–1556) ..... 443  
 Dürer  
Albrecht  
(1471–1528) ..... 13, 14, 18, 19, 22,  
31, 33, 37, 47–50,  
54, 57, 61–63, 65, 71,  
75–87, 93, 96, 98, 101,  
207, 211, 224, 226, 230,  
253, 276, 317, 406, 419,  
420, 422–425, 427  
Albrecht d. Ä.  
(1427–1502) ..... 40  
 Barbara, geb. Holper  
(1452–1514) ..... 419  
 Dyck, Anthonis van  
(1599–1641) ..... 254, 365,  
367, 372

## E

- Eber, Maria Magdalena  
(nachgewiesen 1597) ..... 454
- Eberhard, Johann Richard  
(1734–1813) ..... 463
- Ebner  
Familie ..... 269  
Georg  
(1526–1570) ..... 403
- Eck  
Adam  
(1604–1664) ..... 423  
Johannes  
(1486–1543) ..... 101, 139, 141
- Eckebrecht, Philipp  
(1594–1667) ..... 264, 269
- Ecklin, Daniel  
(1532–1564) ..... 169
- Edlinger, Johann Georg  
(1741–1819) ..... 361, 368,  
471, 472
- Effner, Josef  
(1687–1745) ..... 329, 470
- Egell, Paul  
(1691–1752) ..... 378, 472
- Egeri, Karl von  
(1510/15–1562) ..... 454
- Ehrenberg, Philipp Adolf von  
(1583–1631) ..... 400
- Einstein, Albert  
(1879–1955) ..... 38
- Elisabeth von Brandenburg,  
*s. Henneberg, Elisabeth von*
- Elliger, Ottmar d. J.  
(1666–1735) ..... 357, 473
- Elsheimer, Adam  
(1578–1610) ..... 288, 295
- Elsner, Jakob  
(um 1460–1517) ..... 77, 420
- Eltz, Jacob III. von  
(1510–1581) ..... 403
- Emser, Hieronymus  
(1478–1527) ..... 141, 142
- Engelbrecht, Martin  
(1684–1756) ..... 360
- Engelshofen, Ferdinand Franz von  
(gest. 1800) ..... 314
- Erasmus von Rotterdam  
(1466/69–1536) ..... 138, 139, 142,  
146, 148, 211,  
289, 331, 431
- Erdmannsdorff, Friedrich Wilhelm von  
(1736–1800) ..... 367
- Ernst von Bayern,  
Administrator von Passau  
und Salzburg  
(1500–1560) ..... 221
- Ernst II. von Sachsen,  
*s. Wettin, Ernst von*
- Erthal, Franz Ludwig von  
(1730–1795) ..... 380, 472
- Essenwein, August Ottmar von  
(1831–1892) ..... 9
- Esterházy, Nikolaus II.  
(1765–1833) ..... 374
- Everdingen, Allart van  
(1621–1675) ..... 229, 448
- Eyck, Jan van  
(um 1390–1441) ..... 89, 252
- ## F
- Faber, Johann Ludwig  
(1660 – nach 1692) ..... 458
- Fabri, Johann  
(1478–1541) ..... 143, 148
- Fabris, Elisabetta de  
(nachgewiesen 1596–1606) ..... 300
- Faesch, Remigius  
(1541–1610) ..... 263
- Faistenberger, Anton  
(1663–1708) ..... 451, 466
- Falbe, Joachim Martin  
(1709–1782) ..... 467
- Ferdinand I.,  
Kaiser  
(1503–1564) ..... 148, 210,  
214, 401
- Ferdinand II.,  
Erzherzog von Tirol,  
später Kaiser  
(1529–1595) ..... 132, 257
- Feuchtmayer, Joseph Anton  
(1696–1770) ..... 315, 462
- Feyerabend, Sigmund  
(1528–1590) ..... 407
- Fickler, Johann Baptist  
(1533–1610) ..... 257–259, 268
- Flegel, Georg  
(1566–1638) ..... 288, 444
- Flötner, Peter  
(um 1490–1546) ..... 64, 199, 237,  
240, 241, 259,  
265, 431, 432,  
434, 437, 440
- Formschneider, Hieronymus,  
eigentl. Hieronymus Andreae,  
(um 1485–1556) ..... 406
- Franck, Franz Friedrich  
(1627–1687) ..... 444
- Franklin, Benjamin  
(1706–1790) ..... 370, 377
- Franz I.,  
Kaiser  
(1708–1765) ..... 364, 365, 466
- Franz, Johann Michael  
(1715–1793) ..... 481
- Franz Stephan von Lothringen,  
*s. Franz I.*
- Freiermut, Heinrich  
(Pseudonym) ..... 142
- Freitag, David  
(tätig 1580–1613) ..... 432
- Friedrich III.,  
Kaiser  
(1415–1493) ..... 147, 403
- Friedrich III.,  
gen. der Weise,  
Kurfürst von Sachsen  
(1463–1525) ..... 48, 53, 54, 76, 95,  
102, 104–106, 147,  
168, 233, 414, 428
- Friedrich Christian,  
Kurfürst von Sachsen  
(1722–1763) ..... 467
- Friedrich Franz II.,  
Großherzog von  
Mecklenburg-Schwerin  
(1823–1883) ..... 304
- Fries, Hans  
(um 1460 – nach 1523) ..... 57, 59, 413
- Frings, Johann Jakob I.  
(Meister 1694, gest. 1744) ..... 464
- Froschauer, Christoph  
(um 1490–1564) ..... 160
- Fröschl, Daniel  
(1563–1613) ..... 268, 271, 272
- Fruntsberg  
Barbara von,  
*s. Rechberg, Barbara von*  
Ulrich von  
(gest. 1501) ..... 50
- Fuchs von Dornheim,  
Johann Georg II.  
(1586–1633) ..... 403
- Fugger  
Familie ..... 49, 390  
Hans-Jakob  
(1516–1575) ..... 33, 76, 258
- Fürer  
Familie ..... 398  
Christoph III.  
(1541–1610) ..... 171, 389

Christoph IV. (1578–1653) .....	410	Giambologna, s. <i>Giovanni da Bologna</i>		Groff, Wilhelm de (1676–1742) .....	321
Johann Sigmund (1583–1642) .....	410	Giech, Adelsgeschlecht .....	266, 334	Groschlag zu Dieburg, Friedrich Carl von (1729–1799) .....	371
Fürst Paul (1608–1666) .....	407	Christian Friedrich Carl von (1729–1797) .....	334, 365, 467	Groß Anna, geb. von Ploben (gest. 1509) .....	77, 420
Rosina Helena (1642–1710) .....	252, 406, 407	Giovanni da Bologna (1529–1608) .....	238, 240, 272, 276	Nikolaus (1453–1519) .....	77
Fütterer Familie .....	391	Giuliani, Giovanni (1664–1744) .....	325, 342, 468	Grote, Ludwig (1893–1974) .....	13, 22
<b>G</b>		Glockendon, Georg d. Ä. (gest. 1514) .....	36, 387	Grund, Norbert (1717–1767) .....	473
Gabriel von Aken (nachgewiesen 1552–1554) .....	304	Gluck, Christoph Willibald (1714–1786) .....	377	Grundherr Leonhard VIII. (1670–1725) .....	80
Gagenhart, Petrus (nachgewiesen 1485–1494) .....	36	Gnidius, Matthaeus (Pseudonym) .....	143, 432	Paulus (gest. 1469) .....	303, 411
Gahn, Johann Benedikt (1674–1711) .....	330, 470	Godl, Stephan (um 1480–1534) .....	65	Grüninger, Johannes, eigentl. Johannes Reinhard (um 1455 – um 1532/33) .....	144, 432
Gaillard, René (um 1719–1790) .....	354	Goethe, Johann Wolfgang von (1749–1832) .....	268, 269, 373	Grupello, Gabriel (1644–1730) .....	281, 324, 452
Gainsborough, Thomas (1727–1788) .....	370	Gollwitzer, Johann Leonhard (1682–1746) .....	339, 482	Gryphius, Andreas (1616–1664) .....	351
Gall, Franz Josef (1758–1828) .....	374–376, 473	Goltzius, Hendrick (1558–1617) .....	278	Guaronius, Hippolytus (1571–1654) .....	191, 298
Galle, Philips (um 1537–1612) .....	251, 407	Gonzaga, Adelsgeschlecht .....	279, 299	Gugel Familie .....	391
Galli da Bibiena, Giuseppe (1696–1757) .....	337	Götsch, Joseph (1728–1793) .....	463	Guldi, Heinrich (1606–1650) .....	457
Gammersfelder, Maria, geb. Harsdörffer (1572–1619) .....	409	Gottfried von Bouillon, Regent von Jerusalem (um 1060–1100) .....	176, 389	Gundelfinger Georg (geb. 1569) .....	281, 454
Gebel, Matthes (um 1500–1574) .....	85, 403, 424, 427, 445	Goyen, Jan van (1596–1656) .....	286	Maria Magdalena, s. <i>Eber, Maria Magdalena</i>	
Geiger, Barbara, s. <i>Vogt, Barbara</i>		Graff, Anton (1736–1813) .....	368, 369, 381, 382, 471	Günther Ignaz (1725–1775) .....	134, 316, 340, 477, 483, 484
Gemmingen, Johann Otto von (1545–1598) .....	126	Grasser, Erasmus (um 1450–1518) .....	66	Johann Adam (1760 – nach 1832) .....	342, 383, 484
Georg Friedrich I., Markgraf von Brandenburg- Ansbach und -Kulmbach (1539–1603) .....	261, 439	Grassi, Anton (1755–1807) .....	357, 475	Mathäus (1705–1788) .....	312, 461
Georg Wilhelm, Markgraf von Brandenburg-Bayreuth (1678–1726) .....	329	Grebel, Heinrich (gest. 1553) .....	454	Güntzer Rachel, geb. Müller (nachgewiesen 1628) .....	456
Gerhard, Hubert (um 1540/50–1620) .....	133, 240	Gregor XIII., Papst (1502–1585) .....	131	Theobald (nachgewiesen 1628) .....	456
Gerster, Fridolin (nachgewiesen 1548) .....	454	Greif, Andreas, s. <i>Gryphius, Andreas</i>		Gustav II. Adolf, König von Schweden (1594–1632) .....	181, 263, 290, 435, 446
Geuder Martin (1455–1532) .....	403	Greiffenclau zu Vollraths, Johann Philipp von (1652–1719) .....	317, 465		
Sabina (1537–1610) .....	155	Grimm Jacob (1785–1863) .....	142		
		Wilhelm (1786–1859) .....	142		



## H

- Haarlem, Cornelis Cornelisz. van  
(1562–1638) ..... 278, 449
- Haberstumpf, Johann Karl  
(1656–1724) ..... 447
- Habsburg,  
Adelsgeschlecht ..... 131, 132, 200, 210,  
257, 268, 325,  
364, 374, 480
- Hagenauer, Friedrich  
(1490/1500 – nach 1546) ..... 431
- Haller, Albrecht von  
(1708–1777) ..... 376
- Haller  
Familie ..... 390  
Hieronymus II.  
(1472–1519) ..... 212, 400
- Hannibal  
(um 246–183 v. Chr.) ..... 451
- Hans von Aachen  
(1552–1615) ..... 261, 272–274,  
283, 433, 439
- Harrach, Ernst Adalbert von  
(1598–1667) ..... 133
- Harrich, Jobst  
(1579–1617) ..... 84, 423
- Harsdörffer (von Harsdorf)  
Familie ..... 398, 449  
Maria,  
*s. Gammersfelder, Maria*  
Peter I.  
(gest. 1463) ..... 411  
Wolfgang  
(1502–1557) ..... 411
- Hartmann  
Georg  
(1489–1564) ..... 436  
Johann Friedrich  
(Meister 1696–1741) ..... 130, 479
- Hautsch, Georg II.  
(1664 – vor 1745) ..... 411, 465
- Haydn, Franz Joseph  
(1732–1809) ..... 374, 377, 384
- Heel, Johann Peter  
(1696–1767) ..... 460
- Hees, Gerrit van  
(1629–1702) ..... 448
- Hegenauer  
Familie ..... 315  
Johann Michael  
(1723 – um 1791) ..... 320, 477
- Heim, Klaus  
(nach 1606 – um 1663) ..... 324, 468
- Hein, Franz  
(nachgewiesen 1569–1620) ..... 194, 455
- Heinrich IV.,  
König von England  
(1366/67–1413) ..... 395
- Heintz  
Joseph d. Ä.  
(1564–1609) ..... 272, 274, 276,  
283, 450  
Joseph d. J.  
(vor 1610 – nach 1678) ..... 465
- Heiss, Johann  
(1640–1704) ..... 229, 451, 465
- Hell, Maximilian  
(1720–1792) ..... 377
- Helmhack, Abraham  
(1654–1724) ..... 458
- Helmont, Johann Franz van  
(gest. 1756) ..... 317, 340, 483
- Henneberg  
Elisabeth von  
(1474–1507) ..... 64  
Hermann VIII. von  
(1470–1535) ..... 64
- Herburt-Odnowski, Nikolaus  
(gest. 1555) ..... 300, 301, 411
- Hering  
Loy  
(um 1484 – nach 1554) ..... 71, 402  
Thomas  
(um 1510–1549) ..... 440
- Herlin, Hans  
(tätig Anfang 16. Jh.,  
nachgewiesen bis 1515) ..... 70
- Hermann, Franz Georg  
(1692–1768) ..... 345
- Herneisen, Andreas  
(1538–1610) ..... 217, 401
- Herz, Johann  
(1599–1634) ..... 251, 404
- Hien, Daniel  
(1725–1773) ..... 467
- Hildebrand  
Anna  
(gest. 1669) ..... 409  
Friedrich  
(geb. 1589) ..... 409
- Hirschvogel, Friedrich  
(Meister 1619–1640) ..... 395, 449
- Hirsvogel  
Glasmalerfamilie ..... 93  
Veit d. Ä.  
(1461–1525) ..... 425  
Hirsvogel-Werkstatt ..... 79, 80, 94,  
425, 426, 452
- Hitler, Adolf  
(1889–1945) ..... 37
- Hlapena, Jelena  
(geb. 1356) ..... 195
- Hoffmann  
Hans  
(um 1550 – um 1592) ..... 84, 422, 423  
Hans Rupprecht  
(1540–1616) ..... 403
- Hofmann, Jacob  
(1512–1564) ..... 404, 406
- Hogarth, William  
(1697–1764) ..... 346
- Holbein  
Familie ..... 262  
Hans d. Ä.  
(um 1465–1524) ..... 47, 49,  
113, 262  
Hans d. J.  
(1497/98–1543) ..... 57, 413
- Holdermann, Georg  
(1585–1629) ..... 211, 400, 409,  
410, 424
- Holper, Barbara,  
*s. Dürer, Barbara*
- Holtzendorff  
Familie ..... 157, 394
- Holzer, Johann Evangelist  
(1709–1740) ..... 311, 312, 320,  
344, 345, 461,  
479
- Holzschuher  
Familie ..... 76, 157, 165,  
185, 259, 340,  
391, 397, 398,  
419, 437
- Berthold IV.  
(gest. 1371) ..... 411
- Hieronimus  
(1469–1529) ..... 84, 422
- Sigmund Gabriel  
(1575–1642) ..... 263, 410, 439
- Veit  
(1515–1580) ..... 165, 391
- Wolfgang  
(gest. 1547) ..... 153, 390
- Homer  
(8. Jh. v. Chr.) ..... 94, 241
- Honold, Regina,  
*s. Baumgartner, Regina*
- Honthorst, Gerard van  
(1590–1656) ..... 251
- Hooch, Pieter de  
(1629–1684) ..... 291, 448

Hoogstraeten (Hochstraten), Jakob von (1460–1527) .....	143, 148	Friedrich Kasimir (1468–1503) .....	62	Joseph II., Kaiser (1741–1790) .....	125, 332
Hopfer Daniel (um 1470–1536) .....	102, 429	Jamnitzer Familie .....	262	Jung, Ulrich (nachgewiesen 1600/10) .....	456
Hieronymus (um 1500–1536) .....	102	Christoph (1563–1618) .....	242, 392, 443	<b>K</b>	
Hör, Andreas (vor 1527–1577) .....	453	Hans (1539–1603) .....	241, 242, 405, 442	Kaendler, Johann Joachim (1706–1775) .....	359, 464, 474
Höß, Crescentia (1682–1744) .....	317	Wenzel (1507/08–1585) .....	31, 235, 241, 250, 405, 406, 432, 434, 443	Kamper, Anna (nachgewiesen 1586–1603) .....	404
Houdon, Antoine (1741–1828) .....	382	Jaucourt, Louis de (1704–1779) .....	376	Karl, gen. der Große, Kaiser (747/48–814) .....	51, 82, 83, 415, 419
Hoym, Carl Georg von (1739–1807) .....	324	Jean de Berry, Herzog von Berry und Auvergne (1340–1416) .....	268	Karl V., Kaiser (1500–1558) .....	40, 76, 80, 102, 105, 107, 141, 153, 210, 426, 427
Hulsman, Johann (vor 1632 – nach 1646) .....	451	Jean de Mandeville (nachgewiesen 1357–1371) .....	34	Karl V., König von Frankreich (1337–1318) .....	268
Hus, Jan (um 1370–1415) .....	104, 133	Jegli, Hans (1579–1643) .....	456	Karl VI., Kaiser (1685–1740) .....	133, 365
Hutten Christoph Franz von (1673–1729) .....	465	Joachim, Graf von Oettingen (1470–1520) .....	113	Karl VII., Kaiser (1697–1745) .....	325, 469
Ulrich von (1488–1523) .....	33, 140, 142, 143, 146	Johann, gen. der Beständige, Kurfürst von Sachsen (1468–1532) .....	104, 105, 428	Karlstadt, eigentl. Andreas Bodenstein (1486–1541) .....	103, 108, 115, 143
<b>I</b>		Johann II., König von Portugal (1455–1495) .....	34	Kasimir, Markgraf von Brandenburg-Kulmbach (1481–1527) .....	106, 427
Imhoff Familie .....	269	Johann III., Pfalzgraf bei Rhein (1488–1538) .....	415	Kauffmann, Angelika (1741–1807) .....	371
Andreas I. (1491–1571) .....	438	Johann Albrecht I., Herzog zu Mecklenburg (1525–1576) .....	303–305	Kels, Hans d. Ä. (gest. 1559) .....	433
Andreas III. (1562–1637) .....	456	Johann Friedrich, Markgraf von Ansbach (1654–1686) .....	268	Kepler, Johannes (1571–1630) .....	38, 269
Christoph Andreas I. (1608–1683) .....	182	Johann Friedrich I., gen. der Großmütige, Kurfürst von Sachsen (1503–1554) .....	104–106, 428	Kern, Anton (1709/10–1747) .....	356, 357, 466, 467, 479
Gustav Wilhelm von (1705–1751) .....	389	Johann Wilhelm, Kurfürst von der Pfalz (1658–1716) .....	281, 299, 324, 331	Kern, Leonhard (1588–1622) .....	260, 436
Justina Katharina, s. <i>Kirchmayr, Justina Katharina</i>		Johannes von Nepomuk (um 1350–1393) .....	133	Keßler, Franz (Meister 1664–1717) .....	128, 318, 478
Peter d. J. (1444–1528) .....	64	Jonas, Justus d. Ä. (1493–1555) .....	110, 428	Kessler, Johann Joseph (1711–1759) .....	133, 483
Ursula (1492–1565) .....	203	Jorhan, Christian d. Ä. (1727–1804) .....	134, 463		
Willibald d. Ä. (1519–1580) .....	83, 164				
Willibald d. J. (1548–1594) .....	388				
<b>J</b>					
Jachmann, Hans d. J. (1657–1728) .....	464				
Jagiellonen (Jagiełło) Adelsgeschlecht .....	262, 301				

Ketzel		Kötzler,		Lanz, Johann Wilhelm	
Familie .....	168, 170, 177, 387	Familie .....	391	(nachgewiesen 1748–1761) .....	355, 475
Barbara		Krafft, Hans d. Ä.		Largillière, Nicolas de	
(1505–1540) .....	389	(1481–1542/43) .....	81, 427	(1656–1746) .....	364
Georg I.		Kraft, Adam		Lautensack, Heinrich	
(1423–1488) .....	388	(1455/60–1508/09) .....	62	(1522–1568) .....	407
Georg II.		Kramer, Heinrich		Lavater, Johann Caspar	
(1463–1533) .....	171, 388, 389	(gest. 1632) .....	409	(1741–1801) .....	369, 375–377, 379–381
Sebald		Kraus, Georg Melchior		Lederer, Jörg	
(1473–1530) .....	388	(1737–1806) .....	371, 471	(um 1470 – um 1550) .....	70, 71, 419
Ulrich		Kremser Schmidt,		Leicher, Felix Ivo	
(1440 – vor 1484) .....	388	s. <i>Schmidt, Martin Johann</i>		(1727–1795 oder nach 1811) .....	344, 481
Wolf		Kress		Leinberger, Hans	
(1472–1544) .....	388, 389	Christoph		(um 1480 – nach 1535) .....	66, 67, 260, 416, 427
Jörg		(1484–1535) .....	303, 411	Leitzel, Christoph Andreas	
(1471–1529) .....	77, 420	Hieronimus		(um 1700–1727) .....	249, 406
Keyßler, Johann Georg		(1546–1596) .....	399	Lemberger, Georg	
(1693–1743) .....	269	Johann Hieronymus		(um 1490/95 – nach 1537) .....	121, 430
Khevenhüller		(1580–1607) .....	303, 411	Lemp, Jakob	
Familie .....	266	Kriebel, Jürgen		(1460/70 – 1532) .....	141
Kirchmayr,		(um 1580/90–1645) .....	476	Lencker, Elias	
Justina Katharina,		Krodel, Matthias d. J.		(Meister 1566–1591) .....	165, 391
geb. Imhoff		(vor 1595–1618) .....	390	Leo X., Papst	
(1627–1686) .....	408	Krösus		(1475–1521) .....	141
Klahr, Michael		(um 591/90 –		Leonardo da Vinci	
(1693–1742) .....	338, 483	um 541 v. Chr.) .....	443, 446	(1452–1519) .....	48, 235, 245, 276
Klauer, Johann		Krug, Ludwig		Leopold I.,	
Christian Ludwig		(1489–1532) .....	62, 426	Kaiser	
(1782–1813) .....	383	Krumper, Hans		(1640–1705) .....	133
Kleopatra VII.,		(1570–1634) .....	462, 476	Leopold III. Friedrich Franz,	
Königin von Ägypten		Kühn, Johann Jakob		Fürst von Anhalt-Dessau	
(69–20 v. Chr.) .....	234, 235	(nachgewiesen 1683) .....	265	(1740–1817) .....	366, 367, 467
Knöffler, Gottfried		Künigl,		Lessing, Gotthold Ephraim	
(1715–1779) .....	474	Johann Bernhard Thomas		(1729–1781) .....	383, 384
Knoller, Martin		(1675–1732) .....	340	Leu, Hans d. J.	
(1725–1804) .....	312	Kupezky, Johann		(1490–1531) .....	57, 454
Koberger, Anton		(1666–1740) .....	466	Leupold	
(um 1440–1513) .....	76	<b>L</b>		Georg	
Kokoschka, Oskar		Labenwolf		(1574–1632) .....	199, 455
(1886–1980) .....	349	Georg		Wolfgang	
Kolberger, Ruprecht		(um 1520–1585) .....	237, 260	(gest. nach 1619) .....	458
(gest. 1505) .....	36, 37	Pankraz		Leupold-Werkstatt .....	199
Köler, Hieronymus		(1492–1563) .....	237, 300, 302, 411, 440	Lichtwark, Alfred	
(1507–1573) .....	175	Laminit, Anna		(1852–1914) .....	10
Kolumbus, Christoph		(1481–1518) .....	430	Lievens, Jan	
(1451–1506) .....	33, 41	Lancret, Nicolas		(1607–1674) .....	246
König, Johann		(1690–1743) .....	353	Lindner, Sabina,	
(1586–1642) .....	287, 288, 444, 446	Landauer, Matthäus		s. <i>Pfinzing, Sabina</i>	
Kopernikus, Nikolaus		(gest. 1515) .....	61, 80	Lingelbach, Johannes	
(1473–1543) .....	33	Lang, Kaspar		(1622–1674) .....	405
Körner, Christian Gottfried		(1631–1691) .....	457	Lingg, Lorenz	
(1756–1831) .....	369	Langhans, Carl Gotthard		(1582 – nach 1630) .....	456
		(1732–1808) .....	324, 472		



Liss, Johann (um 1597–1631) .....	225, 279, 280, 450		
Locher, Jakob (1471–1528) .....	79		
Loeffelholz Familie .....	263		
Felizitas (1527–1590) .....	403		
Johann Wilhelm von (1558–1600) .....	207, 408		
Ludwig von (1776–1845) .....	295		
Thomas (1525–1575) .....	404		
Lomazzo, Giovanni Paolo (1538–1600) .....	273		
Loth, Johann Karl (1632–1698) .....	317, 318, 458		
Lotter, Melchior d. J. (um 1490 – nach 1544) .....	428		
Lücke, Johann Christoph Ludwig (um 1703–1780) .....	474		
Luckow, Carl (1828–1885) .....	304		
Ludwig I., Fürst von Anhalt-Köthen (1579–1650) .....	393		
Ludwig III., Herzog von Württemberg (1554–1593) .....	227, 456		
Ludwig X., Herzog von Bayern (1495–1545) .....	51, 221		
Ludwig XIV., König von Frankreich (1638–1715) .....	231, 309, 323, 325, 353		
Ludwig XVI., König von Frankreich (1754–1793) .....	382		
Ludwig Wilhelm, gen. Türkenlouis, Markgraf von Baden-Baden (1655–1707) .....	265		
Luther Martin (1483–1546) .....	33, 53, 99, 101–110, 113–116, 118, 119, 122, 127, 138–148, 168, 169, 224, 428–432		
Katharina, s. Bora, Katharina von			
		<b>M</b>	
Magellan, Ferdinand (1480–1521) .....	33		
Magt, Leonhard (um 1480–1532) .....	65, 422		
Maler Christian (1578–1648) .....	400		
Valentin (um 1540–1640) .....	404, 405, 406, 438		
Mander, Karel van (1548–1606) .....	254, 278, 283		
Maratta, Carlo (1625–1713) .....	317		
Marcolino da Forli, Francesco (um 1500–1559) .....	242		
Marcus Antonius (86/83–30 v. Chr.) .....	234		
Margarete von Österreich, Statthalterin der Niederlande (1480–1530) .....	233		
Maria Theresia, Kaiserin (1717–1780) .....	364, 466		
Markus von Prilep, König von Serbien (um 1335–1395) .....	195, 444		
Maron, Anton von (1731–1808) .....	367, 467		
Massys, Quentin (um 1466–1530) .....	431		
Mattielli, Lorenzo (1687–1748) .....	337, 338, 483		
Mauch, Daniel (um 1477–1540) .....	68, 260, 419, 433		
Maulbertsch, Franz Anton (1724–1796) .....	343–349, 480		
Maulbertsch-Werkstatt .....	480		
Maximilian I., Herzog, später Kurfürst von Bayern (1573–1651) .....	48, 83, 84, 260, 300, 332		
Maximilian I., Kaiser (1459–1519) .....	34, 47, 48, 50, 65, 66, 76, 79, 138, 140, 205, 210, 260, 401–403, 420		
Maximilian II., Kaiser (1527–1576) .....	238, 260, 272		
Maximilian II. Emanuel, Kurfürst von Bayern (1662–1726) .....	325, 329, 330, 468		
Maximilian III. Joseph, Kurfürst von Bayern (1727–1777) .....	380, 472		
Mayer, Johannes, s. Eck, Johannes			
Mayr, Johann Ulrich (um 1630–1704) .....	247, 405		
Mazzola, Girolamo Francesco Maria, s. Parmigianino			
Mazzuoli, Giuseppe (1644–1725) .....	317, 460		
Mechel, Christian von (1737–1817) .....	332		
Meckenem, Israhel van (um 1450–1503) .....	90, 95		
Medici Familie .....	141, 268, 299		
Lorenzo II. de' (1492–1519) .....	233		
Meister BR (nachgewiesen 2. Hälfte 15. Jahrhundert) .....	89		
Meister C. W. P. ....	401		
Meister E. S. ....	54		
Meister des Amsterdamer Kabinetts (nachgewiesen 1465–1490) .....	95		
Meister des Angerer-Bildnisses .....	118, 430		
Meister des Annenaltars (tätig um 1520/30) .....	68, 416		
Meister des Ansbacher Kelterbildes (tätig in Nürnberg um 1515/20) .....	421		
Meister der Benediktslegende .....	425		
Meister der Berliner Nereide .....	441		
Meister der Blutenburger Apostel (tätig um 1500) .....	66		
Meister der Budapester Abundantia (tätig Mitte 16. Jh.) .....	237, 441		
Meister der Crispinuslegende (tätig 1510–1525) .....	415		
Meister von Dingolfing (tätig um 1520/30) .....	67, 416		
Meister der geschürzten Lippen .....	419		
Meister des Hausbuchs (tätig 1470–1505) .....	235		



## O

Octavian,  
s. *Augustus*  
Oelsen,  
Eleonore Christine von  
(1653–1713) ..... 449  
Ostade, Adriaen van  
(1610–1685) ..... 408  
Ovid,  
eigentl. Publius Ovidius Naso  
(43 v. Chr.–17 n. Chr.) ..... 94, 237, 254,  
272, 278

## P

Pajou, Augustin  
(1730–1809) ..... 382  
Parmigianino,  
eigentl. Girolamo Francesco  
Maria Mazzola  
(1503–1540) ..... 276, 283  
Parson, James  
(1705–1770) ..... 375  
Pascal, Blaise  
(1623–1662) ..... 179  
Paul II.,  
Papst  
(1417–1471) ..... 147  
Paul, Jean  
(1763–1825) ..... 370  
Paumgartner  
Familie ..... 423  
Andreas Georg II.  
(1670–1694) ..... 80  
Hieronymus  
(1497–1565) ..... 404  
Peisser, Hans  
(um 1505 – nach 1571) ..... 64, 84, 308,  
422, 482  
Peller  
Familie ..... 153, 215  
Maria  
(1571–1641) ..... 158  
Pencz, Georg  
(um 1500–1550) ..... 248, 404  
Perckmeister, Hans  
(1436–1512) ..... 420  
Permoser, Balthasar  
(1651–1732) ..... 326, 469  
Pesne, Antoine  
(1683–1757) ..... 364, 366, 368,  
466, 471  
Petel, Georg  
(1601/02–1634) ..... 315

Peter I.,  
gen. der Große,  
Zar von Russland  
(1672–1725) ..... 260  
Petrarca-Meister  
(tätig um 1516–1522) ..... 224  
Petz  
Familie ..... 263  
Peuerlein, Melchior  
(tätig 1522–1532/33) ..... 403  
Peutinger, Konrad  
(1465–1547) ..... 140  
Pezolt, Hans  
(1551–1633) ..... 85, 424  
Pfaff,  
Johann Sebastian Barnabas  
(1747–1794) ..... 342, 464  
Pfinzing  
Familie ..... 80, 294,  
295, 391  
Carl  
(1578–1629) ..... 391  
Martin  
(1490–1552) ..... 426, 445  
Melchior  
(1481–1535) ..... 65, 66,  
422, 426  
Paul  
(1554–1599) ..... 404  
Sabina, geb. Lindner  
(1564–1594) ..... 404  
Seifried  
(1444–1514) ..... 426  
Sigmund  
(1479–1554) ..... 426  
Ulrich  
(1483–1530) ..... 426  
Pfister, Anton  
(1720–1790) ..... 477  
Pfründt, Georg  
(1603–1663) ..... 260, 436, 444  
Philibert von Baden,  
Regent von Baden-Baden  
(1536–1569) ..... 401  
Philipp I.,  
gen. der Schöne,  
König von Spanien  
(1478–1506) ..... 210  
Philipp,  
Pfalzgraf bei Rhein  
(1480–1541) ..... 402  
Pichler, Johann Adam  
(tätig 1717–1761) ..... 470  
Pickelmann, Jungfer ..... 160  
Pillenhofer, Heinrich  
(gest. 1652) ..... 407

Pinder, Wilhelm  
(1878–1947) ..... 71, 296, 297  
Pirckheimer  
Barbara,  
s. *Straub, Barbara*  
Willibald  
(1470–1530) ..... 42, 85, 211,  
212, 424, 426  
Pissinger, Christoph  
(gest. 1540/41) ..... 214, 401  
Pius V., Papst  
(1504–1572) ..... 131, 307  
Plattner, Hans  
(1500–1562) ..... 212, 400  
Platzer, Johann Georg  
(1704–1761) ..... 473  
Pleydenwurff, Hans  
(gest. 1472) ..... 78  
Plinius d. Ä.,  
eigentl. Gaius Plinius  
Secundus Maior  
(um 23–79) ..... 34, 82  
Plitzner, Ferdinand  
(1678–1724) ..... 327  
Ploben, Anna von,  
s. *Groß, Anna*  
Ploed, Georg  
(1496–1532) ..... 445  
Polo, Marco  
(um 1254–1324) ..... 34  
Pomis, Giovanni Pietro de  
(1569/70–1633) ..... 404  
Pompe, Walter  
(1703–1777) ..... 343  
Pötting und Persing,  
Sebastian zu  
(1628–1689) ..... 464  
Praun  
Familie ..... 18, 77, 84, 152, 168,  
171–174, 176,  
261, 263, 437  
Clara, geb. Roming  
(1565–1638) ..... 152, 157, 390  
Friedrich von  
(1763–1856) ..... 172  
Jakob  
(1558–1627) ..... 152  
Paulus II.  
(1548–1616) ..... 171, 261, 263,  
265, 388, 389,  
437  
Stephan II.  
(1513–1578) ..... 152, 263, 389  
Stephan III.  
(1544–1591) ..... 171–176, 265,  
387–389, 437



Ursula, geb. Ayrer  
(1525–1592) ..... 152, 389

Preisler, Daniel  
(1627–1665) ..... 209, 408

Ptolemäus, Claudius  
(um 100 – um 175) ..... 34, 217

Pütt, Johann Philipp von der  
(um 1570–1619) ..... 404, 409

Puységur, Armand Marie de  
(1751–1825) ..... 376

Pythagoras von Samos  
(um 570 – nach 510 v. Chr.) ..... 217

**Q**

Quad, Matthias  
(1557–1613) ..... 217

Quiccheberg, Samuel  
(1529–1567) ..... 258, 274

**R**

Raffael  
eigentl. Raffaello Santi  
(1483–1520) ..... 250, 276

Rahn, Hans Rudolf  
(1560–1627) ..... 454

Rauchwolff, Jeremias  
(Meister 1614–1634) ..... 449

Rechberg, Barbara von  
(gest. 1506) ..... 50

Regiomontanus, Johannes  
(1436–1476) ..... 42

Rehm von Kötzt, Georg Wilhelm  
(um 1560–1622) ..... 226, 453

Reich, Heinrich Franz  
(gest. 1682) ..... 462

Reinhard, Johannes,  
s. *Grüninger, Johannes*

Reinhart, Hans d. Ä.  
(um 1510–1581) ..... 122, 144, 402,  
403, 431, 432

Reisch, Leonhard  
(Meister 1595 – nach 1633) ..... 399

Rembrandt Harmensz. van Rijn  
(1606–1669) ..... 245–247, 292,  
293, 314, 353,  
368, 448

Reuchlin, Johannes  
(1455–1522) ..... 119

Reuss, Johann Stephan  
(gest. 1514) ..... 414

Reynolds, Joshua  
(1723–1792) ..... 370

Rhau-Grunenberg, Johann  
(gest. 1527/29) ..... 145, 432

Rhaw, Georg  
(1488–1548) ..... 428

Rheydt, Melchior von  
(gest. 1624) ..... 306

Riccio, Andrea  
(um 1470–1532) ..... 235, 259, 433

Richter, Johann Paul Friedrich,  
s. *Jean Paul*

Riedner, Magdalena  
(1634–1685) ..... 209

Riemenschneider, Tilman  
(um 1465–1531) ..... 67, 78,  
245, 260

Rieter, Paul Albrecht  
(1634–1704) ..... 411

Rigaud, Hyacinthe  
(1659–1743) ..... 364

Rinck  
Familie ..... 397

Ringmann, Matthias  
(1482–1511) ..... 41

Ritter, Christoph III.  
(1610–1676) ..... 263, 410,  
439, 446

Robetta, Cristofano  
(vor 1462 – nach 1534) ..... 233

Robusti, Jacopo,  
s. *Tintoretto, Jacopo*

Röhling  
Christina  
(1564–1623) ..... 152, 153,  
157, 390

Ulrich  
(1562–1631) ..... 152, 153, 390

Roming, Clara,  
s. *Praun, Clara*

Roos  
Johann Heinrich  
(1631–1685) ..... 228, 465

Philipp Peter,  
gen. Rosa da Tivoli  
(1657–1706) ..... 228, 451, 452

Rosenbaum, Joseph Karl  
(1770–1829) ..... 374

Rosenberger  
Hans  
(1510–1565) ..... 406, 446

Marquardt  
(1480–1536) ..... 446

Rottenhammer, Hans  
(1564/65–1625) ..... 276, 277, 299,  
300, 411, 446,  
450

Rottmayr, Johann Michael  
(1654–1730) ..... 458

Rovere, Francesco della,  
s. *Sixtus IV.*

Rubens, Peter Paul  
(1577–1640) ..... 246, 254, 279

Rudolf II.,  
Kaiser  
(1552–1612) ..... 61, 79, 80,  
83, 84, 87,  
243, 261, 267,  
268, 271–274,  
276–278, 282,  
283, 300, 433

Ruf, Sep  
(1908–1982) ..... 13–15

Ruisdael,  
Jacob Izaaksz. van  
(1628/29–1682) ..... 287, 295, 448

Russinger  
Ignaz Christoph  
(1764–1799) ..... 382, 472

Laurentius  
(1739 – nach 1810) ..... 382, 472

Ruysdael,  
Jacob Salomonsz. van  
(um 1630–1681) ..... 451

**S**

Sachs, Hans  
(1494–1576) ..... 88

Sadeler, Aegidius II.  
(um 1570–1629) ..... 407

Sailer  
Familie ..... 399

Sandrart  
Jakob von  
(1630–1708) ..... 254, 407

Joachim d. Ä. von  
(1606–1688) ..... 78, 79, 217,  
228, 246, 254,  
406–408, 451

Sansovino, Andrea  
(um 1467–1529) ..... 301

Santi, Raffaello,  
s. *Raffael*

Saubert, Johannes d. Ä.  
(1592–1646) ..... 264

Savery, Roelant  
(1576–1639) ..... 276, 439

Sayler, Bartholomäus  
(nachgewiesen 1571) ..... 453

Schabol, Rogier  
(1656–1727) ..... 325, 468

Schacht, Lienhard  
(nachgewiesen 1580–1603) ..... 237, 442

Schaffner, Martin (um 1478/79–1546/49) .....	49, 116, 417, 418, 427	Schöffmann, Maria (1859–1941) .....	61, 423	Seisenegger, Jacob (1505–1567) .....	214, 401
Schaller, Johann Michael (um 1680 – um 1750) .....	462	Schokotnigg, Josef (1700–1755) .....	476	Serlio, Sebastiano (1475 – um 1554) .....	194
Schaper, Johann (1621–1670) .....	198, 456, 457	Schön, Erhart (1491–1542) .....	253, 406	Severin, Herman .....	391
Schardt, Johann Gregor van der (um 1530–1581 oder später) .....	388, 435	Schönborn Familie .....	317	Seybold, Christian (1703–1768) .....	381, 471
Schäufelein, Hans (um 1482–1540) .....	50, 78, 117, 118, 420, 425, 427	Peter August von (1732–1791) .....	471	Sforza Ascanio Maria (1455–1505) .....	301
Schelle, Hans (nachgewiesen 1543) .....	453	Friedrich Karl von (1674–1746) .....	327, 345	Bianca Maria (1472–1510) .....	402
Schenck, Johann Caspar (um 1620–1674) .....	462	Johann Philipp von (1605–1673) .....	400	Bona (1494–1557) .....	301
Schenk von Castell, Marquard (1605–1685) .....	400	Lothar Franz von (1655–1729) .....	332	Siegen Familie .....	185, 397
Scheucher, Franz (1756–1803) .....	325, 469	Schöner, Johannes (1477–1547) .....	41, 42, 44, 387	Arnold von (1484–1579) .....	185
Scheurl Familie .....	54, 391	Schönfeld, Johann Heinrich (1609 – nach 1684) .....	292, 446, 451	Katharina von, geb. Wolff (nachgewiesen 1563) .....	187
Christoph II. (1481–1542) .....	54, 59, 207, 400	Schongauer, Martin (um 1450–1491) .....	48, 71	Sigismund I., König von Polen (1467–1548) .....	300
Christoph III. (1535–1592) .....	154, 236, 443	Schott, Johann (1477–1548) .....	432	Sigismund II. August, König von Polen (1520–1572) .....	300
Paul (1555–1618) .....	404	Schro, Peter (tätig um 1520/25) .....	398	Sigismund, Kaiser (1368–1437) .....	82, 419
Sabina, <i>s. Geuder, Sabina</i>		Schumacher, Silvester (nachgewiesen 1635) .....	456	Signer, Ulrich (nachgewiesen 1631) .....	456
Scheyb, Franz Christoph von (1704–1777) .....	376	Schwanthaler Johann Peter d. Ä. (1720–1795) .....	316, 463, 478	Signorelli, Luca (1441–1523) .....	233
Schiller, Friedrich von (1759–1805) .....	370, 383	Thomas (1634–1707) .....	436	Silber, Jonas (nachgewiesen 1572–1589) .....	242, 442
Schirmer, Sebald (1501–1560) .....	248, 249, 404	Schwarz Christoph (um 1548–1592) .....	131, 298–300, 411	Silvestre, Louis de (1675–1760) .....	364
Schlaubitz, Johann Gottfried (1707–1771) .....	130, 318, 479	Hans (um 1492 – nach 1521) .....	31, 65, 85, 203, 422, 424, 426	Sinner, Friedrich von (1713–1791) .....	381
Schlieben, Georg Adam von (1647/49–1719) .....	449	Schwarzburg-Rudolstadt Friederike Sophie Auguste von (1745–1778) .....	366	Sinzendorf, Otto Heinrich von (1662–1713) .....	408
Schlüsselfelder Familie .....	40, 387	Johann Friedrich von (1721–1767) .....	366, 467	Sixtus IV., Papst (1414–1484) .....	113
Wilhelm d. Ä. (gest. 1504) .....	40	Schweigger, Georg (1613–1690) .....	405, 424, 431	Soetern, Philipp Christoph von (1567–1652) .....	400
Wilhelm d. J. (1483–1549) .....	40	Seckendorff-Aberdar, Christoph Ludwig von (1709–1781) .....	366, 466	Solimena, Francesco (1657–1747) .....	343
Schmid, Anna (nachgewiesen 1631) .....	456	Seekatz, Johann Conrad (1719–1768) .....	358, 473	Solon (640–560 v. Chr.) .....	443, 446
Schmidt, Martin Johann, gen. Kremser Schmidt (1718–1801) .....	314, 345, 357, 467, 473, 476, 482	Seiler, Johannes (gest. 1530) .....	42	Sonnenschein, Johann Valentin (1749–1828) .....	324, 368, 381, 382, 472
				Spalatin, Georg Burkhardt (1484–1545) .....	101, 103, 107

Späth, Maria Theresia Elisabeth, s. <i>Straub, Maria Theresia Elisabeth</i>	Hans (1486–1544) ..... 212, 400	Tiepolo, Giovanni Battista (1696–1770) ..... 311, 345
Spengler, Hieronymus (1589–1635) ..... 456	Johann Baptist (1704–1784) ..... 381, 472	Tintoretto, Jacopo, eigentl. Jacopo Robusti (1518–1594) ..... 276, 277
Spillenberger, Johann von (1628–1679) ..... 447	Maria Theresia Elisabeth, geb. Späth (1717–1774) ..... 472	Tischbein Anton Wilhelm (1730–1804) ..... 335, 468
Spranger Bartholomäus (1546–1611) ..... 272, 273, 278, 283, 407, 439, 450	Philipp Jakob (1706–1774) ..... 477	Johann Friedrich August (1750–1812) ..... 370, 471
Christina, s. <i>Müller, Christina</i>	Strauch Georg (1613–1675) ..... 408	Johann Valentin d. Ä. (1715–1768) ..... 334, 335, 365, 467
Stadion, Sophie von (1753–1828) ..... 371	Lorenz (1554–1630) ..... 246, 390, 404	Sophie, geb. Müller (1762–1840) ..... 370, 471
Stadler, Caspar (um 1662 – nach 1735) ..... 330, 470	Strigel Familie ..... 50	Tivoli, Rosa da, s. <i>Roos, Philipp Peter</i>
Stainhart, Dominicus (1655–1712) ..... 468	Bernhard (1460–1528) ..... 50, 212, 400, 417	Tizian, eigentl. Tiziano Vecellio (gest. 1576) ..... 246, 250, 299
Stalbeem, Adriaen van (1580–1662) ..... 446	Strohmayr, Lienhart (gest. 1567) ..... 200	Traut, Wolf (um 1482/87–1520) ..... 78, 79, 447, 425
Stammel, Josef (1695–1765) ..... 462	Stromer, Ursula, s. <i>Imhoff, Ursula</i>	Troger Paul (1698–1772) ..... 343–345, 458, 461
Starck Katharina (1493–1557) ..... 426	Sueton, eigentl. Gaius Suetonius	Simon (1685–1768) ..... 326, 469
Ulrich (1484–1549) ..... 426, 427	Tranquillus (um 70 – um 130/40) ..... 240	Tucher Anton II. (1458–1524) ..... 63, 80
Stadius von Düren (um 1520 – vor 1570) ..... 304, 411	Sulzer, Johann Georg (1720–1779) ..... 369	Sixtus (1459–1507) ..... 76, 425
Stegelitz Familie ..... 157, 394	Süß von Kulmbach, Hans (um 1482–1522) ..... 62, 63, 78, 79, 424, 425	Tuggener, Jakob (nachgewiesen 1646) ..... 457
Stegmann, Hans (1862–1914) ..... 10, 160	<b>T</b>	Turzo Familie ..... 390
Steinbacher, Johann Christoph (Meister 1719–1746) ..... 319, 479	Tacitus, Publius Cornelius (um 58–120) ..... 221	<b>U</b>
Steinhoes, Gerhart (nachgewiesen 1562) ..... 457	Tamm, Franz Werner (1658–1724) ..... 465, 466	Udemann van Erkelenz, Jakob (gest. 1492) ..... 115, 427
Stieber, Martin (Meister 1550–1592) ..... 443	Tetzl Familie ..... 79	Unterberger, Michelangelo (1695–1758) ..... 461
Stiegel, Johann (1515–1562) ..... 119	Hans Jakob (1595–1646) ..... 446	Ursenthaler, Ulrich (1482–1562) ..... 402
Stockhammer, Balthasar (1527–1603) ..... 409	Jobst Friedrich (1556–1612) ..... 211, 410	Ursula von Pfalz-Lützelstein, Herzogin von Württemberg (1572–1635) ..... 227, 456
Stoß, Veit (um 1447–1533) ..... 63, 80, 422	Theokrit (um 300 – um 260 v. Chr.) ..... 96, 351	Uytenbroeck, Moses (vor 1615–1646/47) ..... 451
Stosskopf, Sebastian (1597–1657) ..... 444	Therbusch Anna Dorothea (1721–1782) ..... 371, 372, 382, 471	
Strabon (um 63 v. Chr. – nach 23 n. Chr.) ..... 34	Ernst Friedrich (1711–1773) ..... 471	
Straet, Jan van der (1523–1605) ..... 407	Thoman, Hans (nachgewiesen 1502–1525) ..... 68, 70, 414, 416	
Straub Barbara, geb. Pirckheimer (1501–1560) ..... 212, 400		



## V

- Vaccaro, Lorenzo  
(1655–1706) ..... 133, 462
- Valckenborch  
Frederik van  
(um 1566–1623) ..... 279, 444, 450
- Gillis  
(1570 – vor 1622) ..... 279
- Valentin von Lyra  
(nachgewiesen 1554–1556) ..... 304
- Vasari, Giorgio  
(1511–1574) ..... 247, 253, 254
- Veccello, Tiziano,  
s. Tizian
- Velde, Esaias van de  
(1587–1630) ..... 286, 450
- Vergil,  
eigentl. Publius Vergilius Maro  
(70–19 v. Chr.) ..... 88, 90, 96,  
220, 223, 227,  
351, 352
- Vermeer, Johannes  
(1632–1675) ..... 291
- Vespucchi, Amerigo,  
eigentl. Alberigo Vespucci  
(1451–1512) ..... 41
- Vest  
Familie ..... 199
- Johannes  
(1575–1611) ..... 444
- Vestner, Georg Wilhelm  
(1677–1740) ..... 465
- Vianen, Paulus van  
(um 1558–1613) ..... 243, 443
- Viatis  
Familie ..... 215, 269
- Bartholomäus I.  
(1538–1624) ..... 410
- Bartholomäus II.  
(1573–1644) ..... 215, 408
- Vischer  
Hans d. J.  
(um 1488 – nach 1549) ..... 64, 422,  
434, 439
- Hermann d. J.  
(1486–1517) ..... 421
- Peter d. Ä.  
(um 1460–1529) ..... 64, 235,  
397, 426
- Vischer-Werkstatt ..... 62, 63, 234,  
236, 259,  
260, 440
- Vogelsgang, Martin  
(nachgewiesen 1627) ..... 392
- Vogt  
Barbara, geb. Geiger  
(nachgewiesen 1565) ..... 193
- Hans  
(nachgewiesen 1565) ..... 193
- Volckamer  
Georg  
(1560–1633) ..... 409, 410
- Johann Georg  
(1616–1693) ..... 390
- Vredeman de Vries, Hans  
(1527–1609) ..... 227
- Vries, Adrian de  
(1545/60–1626) ..... 276
- ## W
- Wagner  
Johann Peter  
(1730–1809) ..... 338, 342,  
460, 483
- Valentin  
(vor 1632–1655) ..... 444
- Walbaum, Matthias  
(um 1554–1632) ..... 478
- Waldeck,  
Karl August Friedrich von  
(1704–1763) ..... 466
- Waldseemüller, Martin  
(um 1470–1522) ..... 41, 42
- Waldtreich, Johann Georg  
(gest. um 1680) ..... 407
- Walter, Bernhard  
(1430–1504) ..... 42
- Waryhen, Hynderyh  
(nachgewiesen um 1600) ..... 307
- Watelet, Claude-Henri  
(1718–1786) ..... 376
- Watteau, Antoine  
(1684–1721) ..... 352, 353, 359,  
360, 361
- Weiditz, Christoph  
(um 1500–1559) ..... 234, 243, 441
- Weigel, Johann Christoph  
(gest. 1726) ..... 407
- Weinmann, Jacob  
(1570–1632) ..... 398
- Weinsberg, Hermann  
(1518–1597) ..... 151
- Weiß, Martinus II.  
(Meister 1638–1647) ..... 399
- Welcz, Concz  
(nachgewiesen 1532–1551) ..... 432, 446
- Welser  
Familie ..... 64
- Wertinger, Hans  
(um 1466–1533) ..... 51, 220, 222,  
223, 415,  
417, 418
- Wettin  
Adelsgeschlecht ..... 298
- Ernst von  
(1464–1513) ..... 64, 185
- Widerin, Peter  
(1684–1760) ..... 337
- Wiesenthau, Christoph von ..... 394
- Wilhelm IV.,  
Herzog von Bayern  
(1493–1550) ..... 222
- Wilhelm V.,  
Herzog von Bayern  
(1548–1626) ..... 257, 273, 298
- Wilhelmine von Preußen,  
Markgräfin von  
Brandenburg-Bayreuth  
(1709–1758) ..... 329
- Will, Georg Andreas  
(1727–1798) ..... 171
- Willmann,  
Michael Lukas Leopold  
(1630–1706) ..... 293, 447
- Winckelmann,  
Johann Joachim  
(1717–1768) ..... 367, 380
- Wink, Thomas Christian  
(1738–1797) ..... 481
- Winter, Johann Christopher  
(1732–1770) ..... 464
- Wirsberg, Friedrich von  
(1507–1573) ..... 399
- Wirtz von Erlenbach  
Familie ..... 454
- Wittelsbach,  
Adelsgeschlecht ..... 51, 131,  
257, 325
- Wolf von Wolfsthal,  
Katharina  
(gest. 1526) ..... 212
- Wolff I.,  
Graf von Mansfeld,  
(gest. 1546) ..... 107
- Wolff, Katharina,  
s. Siegen, Katharina von
- Wölfflin, Heinrich  
(1864–1945) ..... 296
- Wolfgang,  
Herzog von Pfalz-Zweibrücken  
(1526–1569) ..... 203

Wolfgang Wilhelm, Herzog von Bayern, Jülich, Cleve und Berg (1578–1653) .....	393
Wölfl, Heinrich (1470–1532/34) .....	169
Wolgemut, Michael (1434/37–1519) .....	75–79, 83, 420, 425
Wolgemut-Werkstatt .....	76
Wolzogen, Caroline von (1763–1847) .....	383
Wtewael, Joachim Anthonisz. (1566–1638) .....	278, 450
Württemberg, Veit II. von (1561–1577) .....	438
Wurzelbauer, Benedikt (1548–1620) .....	98, 238, 260, 435, 442
Wurzelbauer-Werkstatt .....	237

## X

Xylotectus, <i>s. Zimmermann, Johannes</i>	
---	--

## Z

Zeiller, Johann Jakob (1708–1783) .....	312, 320, 343, 346, 461
Zeiner, Lukas (um 1450 – nach 1519) .....	181
Zeitblom, Bartholomäus (um 1455 – um 1518) .....	49
Zeitler, Peter (1525–1583) .....	404
Zell, Christoff (nachgewiesen 1527–1544) .....	406
Zick Januaris (1730–1797) .....	324, 468, 473, 474, 481, 482
Stephan (1639–1715) .....	378, 409
Zimmermann Ernst Heinrich (1886–1971) .....	10, 11
Johannes, gen. Xylotectus (1490–1526) .....	413

Zinner Familie .....	368, 472
Zobel von Giebelstadt, Melchior (1500–1558) .....	403
Zuccaro, Federico (1539/43–1609) .....	253, 273
Zürn David (1598–1666) .....	314, 459
Hans d. Ä. (um 1560–1631) .....	458
Martin (um 1590 – nach 1665) .....	458
Zwingli, Ulrich (1484–1531) .....	127

---

---

# Ortsregister

## A

Aarau ..... 169  
Adamsthal (Mähren) ..... 67  
Admont ..... 462  
Allgäu ..... 68, 71  
Altdorf bei Nürnberg,  
  Universität ..... 182  
Altötting ..... 131  
Amberg (Oberpfalz) ..... 431  
Amsterdam ..... 286, 293, 405,  
  439, 448, 450  
Andalusien ..... 175  
Andechs,  
  Benediktinerkloster ..... 318  
Ansbach,  
  Kunst- und Rüstkammer ..... 268  
Antwerpen ..... 227, 238, 258,  
  272, 279, 285,  
  286, 431, 446  
Ararat (Berg) ..... 34  
Arolsen ..... 471  
Augsburg ..... 31, 42, 47–49, 64, 65, 71,  
  76, 78, 89, 107, 113–115, 118,  
  126, 130, 139, 140, 145, 200,  
  202, 211, 214, 222, 226, 235,  
  237, 241, 280, 295, 309, 318,  
  325, 390, 392, 401, 402, 408,  
  416, 417, 425, 427, 430, 432,  
  433, 441, 444, 446, 447, 451,  
  453, 458–462, 464, 465, 468,  
  478, 479, 481  
  Augustinerchorherren-  
  Stiftskirche St. Georg ..... 314  
  Deutsche Barockgalerie ..... 345  
  Pfarrkirche St. Anna,  
  Fuggerkapelle ..... 49  
  Rathaus ..... 49  
  Städtische Kunstsammlungen ..... 320

## B

Bad Aibling ..... 463  
Bad Hindelang ..... 463  
Bad Königshofen  
  im Grabfeld ..... 483  
Bad Neustadt an der Saale,  
  Karmeliterkirche St. Petrus  
  und Paulus ..... 133, 483  
Bad Waldsee ..... 458  
Baden (Aargau) ..... 181  
  Rathaus ..... 180, 197  
Baden (Niederösterreich),  
  Rollettmuseum ..... 375  
Baden-Baden  
  (Markgrafschaft) ..... 265  
Bahamas ..... 33  
Bamberg ..... 42, 169, 206, 387,  
  403, 438, 463,  
  464, 472, 482  
  Altes Rathaus ..... 339  
  Obere Brücke ..... 339, 482  
Bamberg  
  (Bistum) ..... 170, 380, 403, 438  
Basel ..... 54, 57, 211,  
  262, 413, 456  
  Historisches Museum ..... 262  
Batavia (Jakarta) ..... 389  
Bayern ..... 51, 66, 133,  
  257, 299  
Bayreuth ..... 329  
Benediktbeuern,  
  Benediktinerabtei ..... 317, 318  
Berlin ..... 323, 366, 371, 372,  
  466, 467, 471  
  Bode-Museum ..... 235  
  Königliche Porzellan-  
  manufaktur ..... 354, 475  
  Staatliche Kunst-  
  sammlungen ..... 10  
Bern ..... 57, 196, 381,  
  413, 472

Betulia ..... 90  
Bistritz (Siebenbürgen) ..... 188  
Bodensee ..... 68, 320  
Böhmen ..... 64, 131, 133,  
  365, 476  
Bonn ..... 340  
Bothkamp, Herrenhaus ..... 304  
Brandenburg-Ansbach  
  (Markgrafschaft) ..... 79  
Braunschweig ..... 164  
Breisach,  
  Münster St. Stephanus ..... 71  
Bremen ..... 307  
Breslau ..... 464, 483  
Brixen ..... 118, 135, 430  
Bruchsal ..... 484  
Brühl (Rheinland),  
  Schloss Falkenlust,  
  Grottenkapelle ..... 317, 340, 483  
Brüssel ..... 152, 280, 324,  
  325, 446, 452  
Budapest,  
  Museum der Bildenden Künste  
  (Szépművészeti Múzeum) ..... 98  
Buzancy (Aisne) ..... 376

## C

Cafaggiolo ..... 391  
Calanca ..... 307  
Cambrai ..... 128  
Campagna ..... 228, 229  
Castione (Brentonico) ..... 340  
Christgarten, Kartause ..... 420  
Clavijo ..... 173  
Colditz, Schlosskapelle ..... 297, 411  
Compton Verney,  
  Peter Moores Foundation ..... 70  
Cusiano (Ossana) ..... 131, 307, 412



## D

Damaskus ..... 107  
Danzig ..... 309, 318, 400,  
431, 439, 479  
Darmstadt ..... 473  
Delft ..... 285, 294, 359, 449  
Den Haag ..... 450, 451  
Dessau ..... 367  
Dessau-Wörlitzer  
Gartenreich ..... 367  
Dießen am Ammersee,  
Augustinerchorherren-Stiftskirche  
  Mariae Himmelfahrt ..... 314  
Dijon ..... 325  
Dillingen an der Donau ..... 70  
Dordrecht ..... 448  
Dormagen ..... 151  
Dresden ..... 257, 309, 326, 353,  
368, 369, 393, 406,  
431, 443, 444, 446,  
466, 467, 469, 471,  
473, 474  
  Grünes Gewölbe ..... 269  
  Kurfürstliche Kunstkammer ..... 268  
Düsseldorf ..... 281, 309, 324, 331  
  Kurfürstliche Galerie ..... 299  
Dyhernfurth, Schloss ..... 324

## E

Eben am Achensee,  
Pfarr- und Wallfahrtskirche  
  St. Notburga ..... 135  
Eger (Böhmen) ..... 423  
Eichstätt ..... 402, 481  
Eichstätt (Bistum) ..... 400  
Einsiedeln ..... 463  
Eisenach, Wartburg ..... 102, 103  
Eisenstadt, Bergkirche ..... 384  
Eisleben, Geburtshaus Luthers ..... 108  
Emilia-Romagna ..... 273  
Engelberg (Schweiz),  
Benediktinerklosterkirche  
  St. Maria und Nikolaus ..... 315  
Erfurt ..... 139  
Erlangen, Universität  
  Universitätsbibliothek ..... 109  
  Zoologische Sammlung ..... 268  
Ermland ..... 128  
Ettal, Benediktiner-  
abteikirche St. Maria ..... 312, 313, 346

## F

Faenza ..... 391  
Flandern ..... 159, 341  
Florenz ..... 75, 268, 274, 280  
  Accademia delle Arti  
  del Disegno ..... 253  
Franken ..... 78  
Frankenthal (Pfalz) ..... 400, 475, 478  
Frankfurt am Main ..... 42, 279, 288,  
295, 407, 444,  
450, 465, 468,  
473, 474  
Frauenfeld ..... 454, 457  
Freiberg (Sachsen) ..... 145, 432  
Freiburg im Breisgau ..... 54, 57, 71,  
412, 414  
Freising ..... 469  
Freising (Bistum) ..... 402  
Fribourg ..... 57, 413  
Füssen ..... 70

## G

Gent ..... 40  
Genua ..... 131, 483  
Glatz (Grafschaft) ..... 338  
Gotha ..... 120  
  Herzogliche Kunstkammer ..... 263  
Gottorf ..... 257  
Graubünden ..... 50, 68, 307  
Graz ..... 404, 476, 477

## H

Haarlem ..... 278, 287, 448,  
449, 451, 465  
Haidhausen ..... 469  
Halberstadt ..... 399  
Halberstadt (Bistum) ..... 403  
Hall in Tirol ..... 110, 402  
Halle an der Saale ..... 412  
Hamburg ..... 198, 309  
  Kunsthalle ..... 10  
Hanau ..... 444, 468  
Haßfurt ..... 64  
Heidelberg ..... 401  
Heiligenkreuz  
  (Niederösterreich) ..... 342  
Henfenfeld, Schloss ..... 294, 447  
Hildesheim ..... 397  
Höchst am Main ..... 475  
  Porzellanmanufaktur ..... 382

## I

Ingolstadt ..... 126, 139, 399  
  Jesuitenkolleg ..... 299  
Innsbruck ..... 65, 191, 237, 402  
  Dom St. Jakob ..... 340, 483  
  Hofkirche Hl. Kreuz ..... 65  
  Schloss Ambras ..... 257

## J

Java (Insel) ..... 34  
Jena  
  Herzogliche Kunstkammer ..... 269  
  Universität,  
  Phyletisches Museum ..... 269  
Jerusalem ..... 142, 149, 167–171,  
174, 176, 389  
  Grabeskirche ..... 167–170, 176, 206  
Jerusalem (Königreich) ..... 170  
Judäa ..... 90

## K

Kapernaum ..... 480  
Karlsruhe, Hofbuchhandlung ..... 375  
Karlstadt am Main ..... 42  
Kärnten ..... 266  
Kassel ..... 13, 257  
  Hessisches Landesmuseum ..... 14  
Kaufbeuren ..... 71, 317, 419, 433  
Koblenz ..... 482  
Köln ..... 31, 58, 115, 151, 191, 295,  
397, 400, 411, 412, 414, 427,  
431, 444, 451, 455, 483  
  Jesuitenkirche  
  St. Mariä Himmelfahrt ..... 306  
  Pfarrkirche St. Johann Baptist ..... 185  
  Rathaus ..... 306  
  Zeughaus ..... 306, 307  
  Zunftthaus der  
  Fassbinder ..... 305, 306, 411, 412  
Königsberg ..... 293, 439  
Konstantinopel,  
  Hohe Pforte  
  (Sultanspalast) ..... 265  
Konstanz ..... 47, 453, 456  
Kopenhagen ..... 257  
Kraftshof ..... 458  
Krakau ..... 62, 301  
  Kathedrale St. Stanislaus  
  und Wenzel ..... 301  
Krakau (Woiwodschaft) ..... 301  
Krems an der Donau ..... 482  
Kronstadt (Siebenbürgen) ..... 399  
Kurpfalz ..... 382

## L

Landshut ..... 51, 66, 415–418, 463  
 Langenargen,  
 Pfarrkirche St. Martin ..... 320  
 Leiden ..... 246, 448  
 Leipzig ..... 101, 103, 141,  
 144, 402, 403,  
 428, 431, 432  
 Lemberg ..... 300, 301  
 Kathedrale Mariä  
 Himmelfahrt ..... 300, 411  
 Kasimirkapelle ..... 300  
 Lepanto ..... 131  
 Lienz,  
 Karmeliterkirche St. Marien ..... 125  
 Limbach (Thüringen) ..... 475  
 Lissabon ..... 36, 41  
 London ..... 474  
 British Museum ..... 335  
 Victoria and Albert Museum ..... 234  
 Lostalio,  
 Kirche S. Carlo Borromeo ..... 308  
 Lothringen ..... 364  
 Lübeck ..... 168, 304, 391, 411  
 Mühlentor ..... 304  
 Ludwigsburg ..... 381  
 Lüttich ..... 68, 433  
 Luzern ..... 454  
 Lystra ..... 465

## M

Magdeburg ..... 430, 476  
 Dom St. Mauritius  
 und Katharina ..... 64  
 Magdeburg (Erzbistum) ..... 403  
 Maihingen,  
 Birgittenkloster ..... 117, 118, 427  
 Mailand ..... 280, 408  
 Mainz ..... 306, 398, 400,  
 464, 471, 473  
 Haus Grebenstraße 20 ..... 464  
 Kollegiatstift St. Alban ..... 65  
 Landesmuseum ..... 342  
 Mainz (Erzbistum) ..... 400, 403  
 Mannheim ..... 371, 472  
 Mansfeld, Schloss ..... 107  
 Mantua ..... 279, 308  
 Mariazell ..... 480  
 Mauer bei Melk,  
 Wallfahrtskirche Maria Namen ..... 68  
 Mecheln ..... 233, 439  
 Mecklenburg-Schwerin ..... 304, 305

Medina, Prophetenmoschee,  
 Grab Mohammeds ..... 34  
 Meißen ..... 353, 359, 464, 474  
 Melk, Benediktinerstift ..... 337  
 Stiftskirche St. Petrus  
 und Paulus ..... 337, 338, 483  
 Memmingen ..... 49, 50, 68,  
 70, 400, 414,  
 416, 417  
 Menzingen (Zug) ..... 456  
 Mimmehausen ..... 462, 463  
 Mindelheim ..... 417  
 Misox ..... 307  
 Mitau ..... 464  
 Mittelfranken ..... 414  
 Moosburg an der Isar,  
 Kollegiatstiftskirche  
 St. Kastulus ..... 67  
 Mühlau (Innsbruck) ..... 65, 422  
 München ..... 21, 66, 82, 84, 125, 136,  
 212, 243, 258, 260, 273,  
 274, 298, 299, 309, 318,  
 319, 323, 329, 340, 368,  
 377, 409, 411, 421, 435,  
 436, 440, 451, 462, 463,  
 468, 470–472, 476–479,  
 481, 483, 484  
 Alter Südfriedhof ..... 381  
 Bayerische Staats-  
 gemäldesammlungen ..... 48, 317  
 Bayerisches  
 Nationalmuseum ..... 10, 237, 243  
 Jesuitenkolleg ..... 299, 411  
 Jesuitengymnasium ..... 131, 298  
 Kirche St. Michael ..... 133  
 Klosterkirche der  
 Barmherzigen Brüder  
 St. Maximilian ..... 316, 320  
 Knöblsche Hauskapelle ..... 316, 320  
 Kunstakademie ..... 380  
 Kunstammer ..... 257, 274, 299, 300  
 Residenz ..... 240  
 Grüne Galerie ..... 332  
 Schloss Nymphenburg ..... 340, 464, 484  
 Stadtmuseum ..... 326  
 Münsterschwarzach,  
 Benediktinerabteikirche  
 St. Felicitas ..... 311, 312, 345, 461

## N

Naumburg (Bistum) ..... 402  
 Neapel ..... 170, 343, 462  
 Neiße (Stadt) ..... 130, 479

Neresheim,  
 Benediktinerklosterkirche  
 St. Ulrich und Afra ..... 312  
 Neuburg am Inn, Schloss ..... 304  
 Neustift bei Freising,  
 Prämonstratenserklöster ..... 318  
 Klosterkirche St. Peter  
 und Paul ..... 340, 483  
 Niederbayern ..... 398, 416, 427  
 Niederösterreich ..... 416  
 Niederrhein ..... 455  
 Niederrotweil,  
 Pfarrkirche St. Michael ..... 71  
 Niederschlesien ..... 126  
 Nordbrabant ..... 340  
 Nördlingen ..... 49, 50, 117, 420  
 Nürnberg ..... passim  
 Benediktinerkloster  
 St. Egidien ..... 79, 80, 425  
 Egidien-gymnasium ..... 42  
 Klosterkirche,  
 später Pfarrkirche  
 St. Egidien ..... 340, 484  
 Dominikanerinnenkloster  
 St. Katharina (Katharinenkloster) ..... 47  
 Dominikanerkloster-  
 kirche St. Marien ..... 62  
 Haus Bergstraße 7 ..... 192, 194  
 Haus Burgstraße 10  
 (Scheurlesches Haus) ..... 172, 203  
 Haus Egidienplatz 25/27  
 (Imhoffhaus) ..... 185  
 Haus Karlstraße 3 ..... 193  
 Haus Tuchergasse 8 ..... 65  
 Haus Weinmarkt 6  
 (Praunsches Stiftungshaus) ..... 172  
 Johannisfriedhof ..... 250  
 Kaiserburg,  
 Kapelle St. Walpurgis ..... 62  
 Landauersches  
 Zwölfbrüderhaus,  
 Allerheiligenkapelle ..... 61, 80, 83, 422  
 Pfarrkirche St. Lorenz ..... 79  
 Pfarrkirche St. Sebald ..... 65, 80, 76, 235  
 Pfarrkirche zu Unserer  
 Lieben Frau ..... 64  
 Praunsches  
 Kunstkabinett ..... 77, 84, 171  
 Rathaus ..... 37, 63, 73, 80, 82,  
 93, 105, 199, 217,  
 249, 251, 264, 281  
 Rathausbrunnen ..... 482  
 Stadtarchiv ..... 302  
 Stadtbibliothek ..... 264, 265

## O

Oberbayern .....	477
Oberfranken .....	397, 404
Oberitalien .....	61, 233, 299, 449
Oberliezheim, Pfarrkirche St. Leonhard .....	70
Oberösterreich .....	67
Oberpfalz .....	315, 414
Oberrhein .....	54, 57, 63, 71, 413, 414, 447, 453, 456
Oberschleißheim, Schloss Schleißheim .....	329
Oberschwaben .....	481, 482
Ostpreußen .....	462
Osttirol .....	125, 476
Otterloo, Rijksmuseum Kröller-Müller .....	98
Ottobeuren, Benediktinerkloster Klosterkirche St. Theodor und Alexander .....	312, 338
Klostermuseum .....	320

## P

Padua .....	240, 441
Palästina .....	174
Paris .....	325, 329, 371, 375, 382, 383, 468, 472
Académie Royale .....	352, 372, 382
Manufacture de porcelaine de la Courtille .....	382
Musée de l'Homme .....	375
Palais du Luxembourg .....	335
Passau .....	67, 304, 474, 477
Pfarrkirchen (Rottal) .....	126, 184, 398
Pfronten .....	460
Pommersfelden .....	332
Posen, Nationalmuseum (Muzeum narodowe) .....	173
Potsdam .....	309
Prag .....	79, 120, 243, 268, 271–274, 276–279, 283, 433, 439, 443, 450, 452, 465, 473
Burg .....	61, 283
Dom St. Veit .....	133, 422
Wenzelskapelle .....	64
Karlsbrücke .....	339
Weißer Berg .....	131, 132
Pressath, Rathaus .....	196, 203
Prefßburg .....	377, 472
Preußen (Herzogtum) .....	261
Prilep .....	195
Przemysł (Kastellanei) .....	300

## R

Regensburg .....	51, 415
Schottenkloster Weih St. Peter .....	51
Regensburg (Bistum) .....	415
Reutte .....	461
Rheinland .....	231, 309, 455
Ried im Innkreis .....	436, 463, 478
Riedlingen an der Donau .....	483
Rom .....	96, 132, 140, 141, 145, 171, 202, 228, 251, 280, 283, 288, 299, 367, 432, 446, 450–452, 460, 465, 467
Accademia di S. Luca .....	253
Basilika S. Giovanni in Laterano .....	317
Basilika S. Maria del Popolo .....	113, 301, 430
Dom St. Peter .....	114, 338
Katakomben .....	135
Villa Farnesina .....	274
Römhild, Kollegiatstiftskirche St. Marien .....	64
Rott am Inn, Benediktiner- klosterkirche St. Peter und Paul, Marinus und Anianus .....	312
Rudolstadt .....	467
Ruthenien (Woiwodschaft) .....	300, 301

## S

Sachsen .....	67, 145
Saint-Dié-des-Vosges .....	41
Salzburg .....	461
Salzburg (Erzbistum) .....	128
Sandomir, Kathedrale St. Marien .....	301
Sankt Blasien, Benediktinerkloster .....	197, 453
Sankt Gallen .....	453, 457
Sankt Joachimsthal .....	432, 443, 446
Santiago de Compostela .....	149, 167, 168, 171–173, 387
Schaffhausen .....	454, 456
Schlesien .....	309, 324, 472
Schleswig (Stadt) .....	468
Schloßhof (Engelhartstetten), Schloss Hof .....	467
Schneeberg (Erzgebirge) .....	152, 390, 432
Schwaben .....	51, 64, 68, 418, 419
Schwäbisch Gmünd .....	477
Schwäbisch Hall .....	436
Schwarzwald .....	197, 453
Schwerin .....	305

Seckau (Bistum) .....	128
Siena .....	482
Sinai (Berg) .....	170
Soazza, Kirche S. Rocco .....	308
Speyer .....	147, 305, 456
Speyer (Bistum) .....	400
Spitzbergen .....	268
Stein an der Donau .....	467, 476, 482
Sternberg (Mecklenburg) .....	305
Stöckach (Oberfranken), Pfarrkirche St. Ägidius .....	426
Stockern .....	314
Pfarrkirche St. Vitus .....	345
Stockholm .....	365
Straßburg .....	47, 54, 55, 142, 144, 151, 223, 412, 429, 432
Stratford-upon-Avon .....	70
Stuttgart .....	257, 371, 381
Altes Schloss, Lusthaus .....	227
Kunstakademie .....	371
Staatsgalerie .....	346
Südschleswig .....	430, 431
Südtirol .....	70

## T

Tänikon, Zisterzien- serinnenkloster .....	198
Tarnów, Kathedrale St. Marien .....	301
Templin .....	157
Thüringen .....	415
Thurnau .....	467
Tirol .....	71, 134, 428, 462
Trentino (Welschtirol) .....	19, 21, 64, 307
Trient .....	99, 130, 132, 135, 169, 307, 312, 341
Trier .....	403
Trier (Erzbistum) .....	400, 403
Tübingen .....	141
Türkheim (Unterallgäu) .....	315, 476, 477
Tussenhausen, Pfarrkirche St. Martin .....	320

## U

Überlingen .....	458, 459
Uckermark .....	157
Uffenheim .....	399
Ulm .....	49, 68, 71, 417–419, 427, 437
Augustinerkloster zu den Wengen .....	116, 427
Uri .....	454
Utrecht .....	243, 278, 450, 451
Utrecht (Provinz) .....	395



## V

Veilsdorf,  
Porzellanmanufaktur ..... 475  
Velburg ..... 462  
Venedig ..... 76, 131, 277, 289,  
293, 299, 389–391,  
411, 423, 446,  
448–450, 458, 465,  
466, 479  
Campo San Vio ..... 466  
Canal Grande ..... 466  
Ponte de' Pugni ..... 465  
Vicenza ..... 337

## W

Waitzen ..... 345  
Washington D.C.,  
Library of Congress ..... 41  
Wasserburg am Inn ..... 459  
Weimar,  
Herzogliche Kunstkammer ..... 108, 268  
Weingarten (Württemberg),  
Benediktinerkloster ..... 403  
Welschtirol (Trentino) ..... 19, 21, 64, 307  
Wesel ..... 396  
Wiechs am Randen ..... 456

Wien ..... 53, 61, 67, 68, 76, 80,  
265, 272, 309, 325, 326,  
337, 343, 346, 348, 357,  
365, 375–377, 381, 384,  
405, 406, 414, 423, 437,  
451, 458, 461, 462,  
466–469, 471–473,  
480–483  
Bürgerspital ..... 377  
Erzbischöfliche Residenz,  
Andreaskapelle ..... 68  
Hundsturmer Friedhof ..... 374  
Kaiserliche Manufaktur ..... 475  
Kunstakademie ..... 343, 348, 372  
Schloss Belvedere ..... 332  
Wiesensteig ..... 472  
Wil (Sankt Gallen) ..... 456  
Winterthur ..... 226, 368, 456  
Wismar ..... 19, 305, 412  
Fürstenhof,  
Neues Haus ..... 303, 304, 411  
Wittenberg ..... 53, 95, 101, 103, 115,  
139, 145, 233, 297, 298,  
400, 411, 413, 415, 427,  
428, 430, 432  
Schlosskirche ..... 48  
Universität ..... 54  
Wohlau ..... 324

Worms ..... 81, 102, 103,  
141, 233, 426  
Worms (Bistum) ..... 400  
Württemberg ..... 382  
Würzburg ..... 67, 126, 323, 345,  
380, 430, 433, 460,  
479, 483  
Mainfränkisches Museum ..... 342  
Residenz ..... 344, 345  
Würzburg (Bistum) ..... 380, 399, 400,  
403, 465

## Z

Zug (Stadt) ..... 456, 457  
Zürich ..... 142, 160, 180, 381,  
397, 454, 457  
Zweibrücken ..... 382, 467  
Zwettl (Niederösterreich),  
Zisterzienserkloster ..... 67  
Zwiefalten,  
Benediktinerabteikirche  
zu Unserer Lieben Frau ..... 338

## Bildnachweis

Umschlagabb., Abb. 13, 15, 438, 439:

Sibylle Forster, Bayerische Staats-  
gemäldesammlungen, München

Abb. 180–182, 444, 445:

Markus Küffner, Burghausen

Abb. 7, 8, 14, 20–24, 26–30, 32–35, 40–42,  
46, 51, 64, 77, 88, 89, 99, 103, 104, 119,  
148, 194, 198, 208, 211, 214, 221, 228, 234,  
236, 238–240, 243, 245, 247, 249, 250,  
254, 255, 260, 274, 276–282, 287, 292,  
297, 300, 302, 303, 305–310, 320, 324, 328,  
329, 332, 340, 342, 343, 346, 347, 397, 430,  
431, 433, 440, 442, 449, 495, 509, 530,  
536, 537, 569–574, 579, 580, 582, 584, 603,  
607, 618, 619, 627–630, 634, 642:

Dirk Meißberger, Nürnberg

Alle anderen Abbildungen:

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg  
Georg Janßen, Jürgen Musolf, Monika Runge  
und Christian Heuer, Maximilian Mölter  
sowie Fotoarchiv

# Impressum

---

Die Schausammlungen des  
Germanischen Nationalmuseums

## Herausgeber

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg  
Generaldirektor G. Ulrich Großmann

Bd. 3: Renaissance. Barock. Aufklärung  
Herausgegeben von Daniel Hess und  
Dagmar Hirschfelder

## Autoren

Frank P. Bär, Thomas Eser, Johannes  
Hamm, Daniel Hess, Dagmar Hirschfelder,  
Frank Matthias Kammel, Petra Krutisch,  
Sabine Lata, Hermann Maué, Caroline  
Real, Ralf Schürer, Jana Stolzenberger,  
Jutta Zander-Seidel

## Redaktion

Daniel Hess, Dagmar Hirschfelder,  
Christine Kupper, unter Mitarbeit  
von Julia Fersch, Sebastian Gulden,  
Manfred Knedlik

## Fotoarbeiten

Georg Janßen, Jürgen Musolf, Monika  
Runge und Anna T. Drake, Christian  
Heuer, Maximilian Mölter, Sebastian Tolle  
sowie Dirk Meßberger, Nürnberg

## Gestaltung, Satz, Herstellung

Matthias Wittig, Jonas Vogler, *fernkopie*,  
Berlin, unter Mitarbeit von Klaus Böhm  
und Paulina Pysz

## Lithografie

 Bild1Druck, Berlin

## Druck

 DruckVerlag Kettler, Bönen

## Papier

 Westminster Premium

Bibliografische Information der Deutschen  
Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeich-  
net diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte biblio-  
grafische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-936688-47-4

© Verlag des Germanischen  
Nationalmuseums, Nürnberg 2010



Konzeption und Realisierung  
der Ausstellung

**Projektleiter** Daniel Hess

## Projektteam

Daniel Hess, Dagmar Hirschfelder, Frank  
Matthias Kammel, Ralf Schürer, Jutta  
Zander-Seidel sowie Jana Stolzenberger

**Beteiligte Sammlungsleiterinnen  
und Sammlungsleiter sowie  
Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter**

Frank P. Bär, Yasmin Doosry, Silvia Glaser-  
Schnabel, Petra Krutisch, Christiane Lauter-  
bach, Hermann Maué, Matthias Nuding,  
Johannes Pommeranz, Rainer Schoch, Eber-  
hard Slenczka, Tobias Springer, Johannes  
Willers sowie Claudia Valter, Stefanie Gropp,  
Johannes Hamm, Stephanie Hauschild,  
Hans Janocha, Anja Kregeloh, Caroline Real,  
Claudia Tomandl, unter Mitarbeit von Anna  
Göbel, Sebastian Gulden, Sabine Tiedtke

**Restauratorische und  
konservatorische Betreuung**

Institut für Kunsttechnik und Konservie-  
rung des Germanischen Nationalmuseums  
Arnulf v. Ulmann, Oliver Mack  
Roland Damm, Annika Dix, Lisa Eckstein,  
Christina Erhard, Beate Fücker, Bettina  
Guggenmos, Simone Hänisch, Frank Hey-  
decke, Ada Hinkel, Günter Hofmann,  
Petra Kress, Klaus Martius, Sabine Martius,  
Christiane Meinert, Martin Meyer, Lothar  
Muschiol, Georg Ott, Karl Pöhlmann, Markus  
Raquet, Roland Schewe, Alexandra Scheld,  
Frauke Schott, Ilona Stein, Elisabeth Taube,  
Harald Theiss, Martin Tischler, unter Mit-  
arbeit von Ulla Willis, Suzanna Etyemez,  
Carolina Lutz, Stefanie Schindler, Johanna  
Sabine Ziegler

## Externe Restauratoren

Maria Ellinger (Nürnberg), Daniela Franz  
(Berlin), Christine Götz (Seißen), Bruno  
Heimberg (München), Jürgen Holstein  
(Rothenburg o. d. T.), Martha Hör (Nürn-  
berg), Markus Küffner (Burghausen), Anke  
Lorenz (Nürnberg), Josef Meiler (Regens-  
burg), Roger Schlemer (Hirschaid/Sassan-  
fahrt), Karsten Skwierawski (Gera)

**Informationstechnologie  
und digitales Bildmanagement**

Siegfried Krause, Gudrun Libnow,  
unter Mitarbeit von Stephanie Mayer  
und Nadine Stück

## Marketing und Vermittlung

Andrea Langer, Jessica Mack-Andrick,  
Christian Vogel  
Thomas Spindler, CAB Artis, Bamberg

## Registrierung und Transporte

Anne-Cathrin Schreck, Anja Löchner,  
Martin Erhardt, Christian Katzsch,  
Christian Miano  
Hasenkamp Internationale Transporte  
GmbH, München

## Technische Abteilung

Horst Gollwitzer, Frank Stolpmann  
Christine Bauer, Michael Biedermann,  
Jürgen Bogendorfer, Willi Bogner, Gabriele  
Christodoulides, Anita Hammer, Konrad  
Held, Roland Helldörfer, Rainer Hopf,  
Herbert Horneber, Kurt Jakob, Erwin  
Kocher, Michael Kraft, Manfred Loben-  
stein, Thomas Reichel, Hans-Werner Roth,  
Wolfgang Schanderl, Günter Steiner,  
Reinhold Teichmann

## Architektur und Ausstellungsgestaltung

Staatliches Bauamt Erlangen-Nürnberg:  
Claudia Zirra, Gabriele Gunzelmann  
Gebäudeumbau: Florian Kutzer, Roland  
Weiß, Jürgen Wolff  
Ausstellungsgestaltung: Jürgen Wolff  
Fachbereiche Maschinenbau und Elektro-  
technik: Klaus Herget, Michael Herzing

## Lichtplanung

Staatliches Bauamt Erlangen-Nürnberg  
LichtVision, Berlin

## Elektroplanung

Ebert-Ingenieure, Nürnberg

## Sanitär-, Heizungs-, Lüftungsplanung

Ingenieurbüro Mais, Nürnberg  
Planungsbüro Schirra, Mühlhausen/Opf.

## Tragwerksplanung

Kästner-Ingenieure, Nürnberg

## Bauphysik

Ingenieurbüro Sorge, Nürnberg

## Ausstellungsgraphik

Büro für Gestaltung, Wangler & Abele,  
München

## Materialbeprobungen

Labor Drewello & Weißmann, Bamberg