

PETER FLÖTNER'S SPIELKARTEN  
FÜR FRANCESCO D'ESTE

*Von Wulf Schadendorf*

Das Germanische National-Museum besitzt die Spielkarte Peter Flötner's in einer Ausführung von außerordentlicher Schönheit und Kostbarkeit. Die Holzschnitte sind mit Wasserfarben koloriert und mit Gold gehöht, sicher und einfühlend sind die Farben gewählt und dem graphischen Gerüst der Kartenbilder vorsichtig modellierend eingefügt. Der Kolorist war bestrebt, der Schwarz-Weiß-Zeichnung keine Gewalt anzutun, sondern Umriß und Binnenlinien mit den Farben in Einklang zu bringen. Die Dauskarten allein sind keine Holzschnitte, sie wurden für den Empfänger des Exemplares als Federzeichnungen eigens angefertigt. Entgegen der steten Bildvariation der anderen Karten zeigen sie gleichbleibend, ja stereotyp das Wappen der Este; ihre Zugehörigkeit zum Spiel kann jedoch nicht bezweifelt werden, denn allen Karten ist das gleiche, sehr feste und raue Papier mit gezacktem Goldschnitt und abgerundeten Ecken gemeinsam. Ebenso weist der Duktus von Holzschnitten und Federzeichnungen stilistisch auf eine Hand, entsprechen Kolorierung und Goldhöhung auf den Dausen und den übrigen Karten einander: das Spiel ist in sich einheitlich.

Vorhanden sind von den einst 48 Karten des deutschen Spieles noch 47 (es fehlt das Eicheldaus), ihr Erhaltungszustand ist bis auf wenige Fraß- und Wasserschäden ausgezeichnet<sup>1</sup>.

Auf den Rückseiten aller Karten sind vierstimmige Lieder notiert. Schrift und Notation lassen annehmen, daß die Karten bald nach Druck und Kolorierung rückseitig beschriftet wurden<sup>2</sup>.

Ursprünglich befand sich das Spiel in der Sammlung Figdor, aus der es 1932 in das Germanische National-Museum gelangte<sup>3</sup>. 1906 gehörte es zum Bestand der Sammlung d'Allemagne<sup>4</sup>. Verloren scheint die Lederkassette, in der sich die Spielkarten noch 1932 befanden. Sie soll ursprünglich zum Spiel gehört haben, war mit Goldornamenten und zwei Schließen versehen<sup>5</sup>.

Zwei unkolorierte Spiele besitzt das Berliner Kupferstichkabinett, eines der beiden umfaßt mit ehemals 36 Karten nur die Ziffern von 6 an auf-

wärts. Dieses Exemplar stammt aus der Sammlung Felix und befand sich vordem in der Weigelschen Sammlung, die Veröffentlichungen der Flötnerschen Karte beruhen fast ausschließlich auf diesem Spiel. Die Holzschnitt-Dause sind in Berlin vorhanden<sup>6</sup>.

Angesichts eines weiteren Spiels von 36 Karten im Cabinet des Estampes der Bibliothèque Nationale in Paris wird es sehr wahrscheinlich, daß das Flötnersche Spiel sowohl mit 36 wie mit 48 Karten in den Verkehr gebracht wurde<sup>7</sup>. – Ein zweites Spiel der Bibliothèque Nationale<sup>8</sup> besteht aus z. T. nachkolorierten Farbdrucken des Nürnberger Exemplares. Die Drucke wurden um 1904 von M. d'Allemagne für seinen Freundeskreis hergestellt<sup>9</sup>.

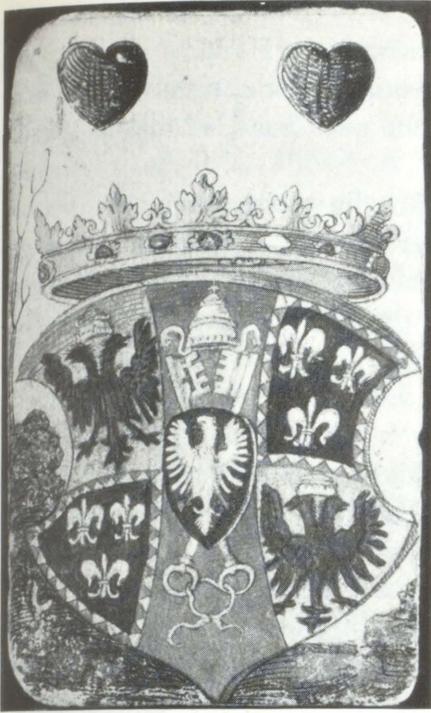
Ein unaufgeschnittener Bogen von zehn Karten in zwei Fünferreihen befindet sich im British Museum<sup>10</sup>, das auch »a modern fraudulent imitation« des Nürnberger Exemplares besaß<sup>11</sup>. Diese 1916 zuletzt genannte Kopie dürfte ein weiteres Exemplar der Farbproduktionen d'Allemaignes gewesen sein<sup>12</sup>.

Vergleicht man das Nürnberger Spiel mit den beiden Berliner Exemplaren, so sieht man die wesentlich bessere Druckqualität der Nürnberger Holzschnitte, das ehemals Felixsche Spiel ist mit gesprungenen und seitlich gesplitterten Stöcken gedruckt, auf der Herz-8-Karte ist die Darstellung sinnentstellend korrigiert worden<sup>13</sup>. Auch gegenüber dem unkolorierten, kleinen Pariser Spiel erweist sich das Nürnberger als überlegen, in jedem Fall ist der Nürnberger Druck älter und zumindest besser als der des 2. Berliner Exemplares.

Die Zuschreibung der Spielkarten an Peter Flötner sprach zuerst Wilhelm Schmidt aus, ihm ist seitdem nie widersprochen worden<sup>14</sup>, obwohl keine der Karten buchstäblich oder mit Stemmeisen und Schlegel signiert ist<sup>15</sup>. Sprechende Signaturen Flötners aber sind nicht nur die Kothaufen (auf Grün-8 vielleicht sogar mit eingestochenem Stemmeisen), sondern auch Federn und Flügel der ornamentalen Zusammenhänge.

Zeichnung und Schnitt erfolgten durch Flötner selbst. Bange verneint letzteres für sechs Karten<sup>16</sup>, doch sind nur zwei, Eichel-Unter und Grün-Unter, schlechter als die anderen geschnitten, und auch bei diesen sind wesentliche Details der Zeichnungen wohl kaum verlorengegangen. Hingegen ergibt die Durchsicht der Holzschnitte, daß die Spielkarten während eines längeren Zeitraumes entworfen und geschnitten wurden. Man wird den häufigen Wechsel des Kompositionsschemas und das Auftauchen älterer Bildgedanken sowohl zeitlich als auch mit dem unsteten Charakter Flötners erklären müssen.

Die Stellung der Spielkarte im Holzschnittwerk Flötners ist von Bange umrissen worden: sie zählt mit dem Menschenalphabet, der Pfaffenwall-



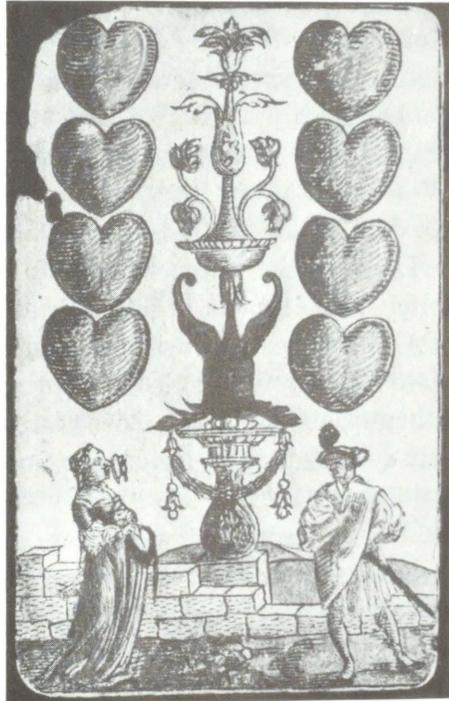
1. Herz-Daus



2. Grün-Ober



3. Schellen-Unter



4. Herz-Acht

1-4. Peter Flötner: Spielkarten, Holzschnitte, koloriert, mit Gold gehöht.  
Nürnberg, Germanisches National-Museum

fahrt und der menschlichen Sonnenuhr zur Gruppe der Holzschnitte zwischen 1535 und 1540<sup>17</sup>, der sich thematisch fünf Handzeichnungen um 1534/37 anschließen lassen: der Kothaufen ist in der ganzen Gruppe häufiges Versatzstück und das Derb-Drastische oder gar Unflätige bestimmt weithin die Thematik<sup>18</sup>.

Im Bildaufbau, und dies gilt auch für die gleichzeitigen Plaketten, schiebt sich die menschliche Figur stärker in den Vordergrund, wird gegenüber der zurücktretenden Landschaft zum Hauptthema und so bild- und raumbeherrschend entfaltet<sup>19</sup>. Die Spielkarten sind für diese Entwicklung charakteristisch, erobert sich doch die untergeordnete Darstellung allmählich die ganze Kartenfläche selbst auf den Zifferkarten. Die großen Figuren der Ober und Könige von Grün und Schellen (Abb. 2) endlich führen unmittelbar zu den Königen für Burchard Waldis von 1543<sup>20</sup>. Auf das Endziel der Flötnerschen Entwicklung, die große Grotteske von 1546, weisen die überschlanen, wohl bildbeherrschenden aber unräumlich gedachten Narren der Schellenkarten. – So ist der jugendliche Eichel-König bis in Details der Vorläufer des Suevus von 1543, ähnlich, wenn auch nicht so ausgesprochen, führt der Landsknecht mit Schlegel und Balleisen den Fahnschwinger der Herz-6 (Abb. 13) differenzierter durch<sup>21</sup>. Thematisch bestehen zahlreiche Verbindungen zu den Arbeiten um 1540, etwa zu dem kleinen, persiflierenden Bacchuszug<sup>22</sup> oder zum Holzschuher-Pokal<sup>23</sup>, deren klassische Thematik auf Eichel-5 (Abb. 8) oder Grün-Daus parodierend in alltägliche Gegenwart übersetzt ist. Der Ziegenbock des Satyrzuges wird zum Reittier im »Georgskampf«, die Bratpfanne des Bacchusknaben erscheint im Fresser-und-Säufer-Wappen. Wesentlich ältere Bildgedanken etwa tauchen bei Grün-6 (Abb. 15) auf, die den frühen Holzschnitt Liebespaar und Tod variiert<sup>24</sup>.

Die zeitliche Eingrenzung für die Entstehung des ganzen holzgeschnittenen Kartenspiels ergibt sich aus dem Eichel-Daus, dessen Schriftband »F.C.Z.« sicher in Christoph Zell aufzulösen ist<sup>25</sup>. Jedoch hebt sich gerade diese Karte von den übrigen durch den schwungvollen Duktus der Linienführung ab, so daß die Vermutung nicht ganz unbegründet ist, das Daus mit dem Zellschen Druckersignet sei nicht von Anfang an im Spiel enthalten gewesen. Sollte Flötner daran gedacht haben, die Dause stets nur nach den Empfängerwünschen zu zeichnen?

Zell wird in den Nürnberger Ratsurkunden 1527 als »Christoff Kartenmaler« genannt und ist bis 1543 bezeugt<sup>26</sup>, u. a. als Drucker Sachs'scher Flugblätter<sup>27</sup>. Es scheint Flötner nicht gelungen zu sein, ständige Beziehungen zu einem leistungsfähigen Drucker-Verleger anzuknüpfen, so daß er sich von Fall zu Fall half. Sicher war mit Zell von vornherein abgesprochen, einzelne Spiele zu kolorieren, ist doch die Kolorierung einer

Holzschnittkarte des 16. Jahrhunderts das Normale, und für den Spieler bedürfen die Karte und deren Wertbezeichnung geradezu der Kolorierung. Es ist anzunehmen, daß der Kartenmaler Zell die kostbare Ausführung des Nürnberger Spiels in Auftrag bekam; von Flötner kennen wir keinen Fall, in dem er selbst den Pinsel in die Hand nahm<sup>28</sup>. Als Verleger hingegen dürfte Zell schwerlich aufgetreten sein; wenn einer für die Karten in Frage kam, so wäre dies wohl Guldenmundt gewesen, in dessen Auftrag Flötner auch 1543 arbeitete<sup>29</sup>. Daher sind die Spielkarten eher der Werkgruppe Flötners zuzurechnen, von der Neudörfer 1547 schrieb: »Was aber dieser Flötner für sich selbst machet, das mussten eitel wüste und abscheuliche Angesichter ... sein<sup>30</sup>.« Von anderen Spielkarten, die Zell möglicherweise zur gleichen Zeit kolorierte und vertrieb, muß sich das Spiel derart unterscheiden haben, daß er wohl kaum in der Lage war, das Risiko für diese mehr verspielte als spielbare Karte mit Flötner zu teilen.

Bis auf die oben vermutungsweise ausgenommene Eichel-Daus-Karte kann angenommen werden, daß Flötner die holzgeschnittenen Spielkarten ohne Auftrag anfertigte und daß das kolorierte Nürnberger Exemplar auf Grund der vorliegenden Schwarz-Weiß-Karte später bestellt wurde. Das Familienwappen der Este (Abb. 1) muß auf den Wunsch des Bestellers zurückgehen, es widerspricht derart dem Einfallsreichtum der anderen Karten, auch der vergleichbaren Dause mit Nürnberger und Fresser-Wappen, daß Flötner für die Langweiligkeit der Wappenwiederholung nicht verantwortlich gemacht werden kann. Allerdings weisen die Wiedergaben des Wappens Fehler und Flüchtigkeiten auf, die auf eilige Zeichnung oder mangelnde Kontrolle der Nachzeichnung schließen lassen: Kronen und Adler sind verzeichnet, im Mittelstreif fehlt der Basilikaschirm, das Schlüsselband ist Zutat, die Schlüsselbärte sind ohne eingeschnittenes Kreuz<sup>31</sup>. Flötner muß eine genaue Vorlage besessen haben, nur wurde sie in Einzelheiten nachlässig ausgeführt.

Als möglichen Besteller hat Röttinger Francesco d'Este vorgeschlagen (1516–1578), den Bruder Herzog Ercole's II. von Ferrara und Modena<sup>32</sup>, da das Wappen mit der prinzlichen Krone timbriert ist (Abb. 1). Er und sein Bruder waren Enkel Alfonso d'Este's, der in zweiter Ehe mit Lucrecia Borgia verheiratet war. Durch diese Verbindung wuchs dem Estensischen Wappen der päpstliche Mittelstreif zu, verliehen wohl von Alexander VI. Das Fehlen des Basilikaschirms auf den Flötnerschen Wiedergaben wird unter Paul III. erklärlich, eine offenkundige Erinnerung an die Borgias blieb weg: der Basilikaschirm tauchte erstmalig 1502 auf einem Siegel Cesare Borgias auf<sup>33</sup>.

Von Francesco d'Este wissen wir, daß er mindestens zweimal in Nürnberg geweilt haben muß. Am 16. II. 1541 zog Karl V. erstmalig mit

großem Gefolge in Nürnberg ein und hielt sich hier bis zum 19. Februar auf. Über den Verlauf dieses großartigsten Kaiserempfangs im Nürnberg des 16. Jahrhunderts sind wir genau unterrichtet, alle Festlichkeiten erhielten ihre besondere politische Note durch die Maxime der Reichsstadt: kaisertreu, aber fest im protestantischen Bekenntnis zu sein<sup>34</sup>. Über die Begleitung des Kaisers schweigen die städtischen Quellen für 1541 fast völlig, wir hören nur von den Brandenburg-Ansbacher Herzögen, Karl III. v. Savoyen, dem Bamberger Bischof, von dem Oberstkämmerer, einem Grafen von Henneberg und von »ein glid von grossen herren, der kaiserlichen Maiestät zugehörig<sup>35</sup>.« Röttinger jedoch schon durfte annehmen, daß sich im Gefolge 1541 auch Francesco d'Este befand<sup>36</sup>. Dies wird bestätigt durch die Nachricht vom 18. II. 1541: »Des hertzogen von Ferrer brüder durch ein doctor 24 kndl wein schencken lassen. S.Volk[amer]<sup>36a</sup>.«

Ein zweites Mal begleitete Francesco – samt dem Gesandten von Ferrara sowie dessen Sekretär – den Kaiser am 24. III. 1547 nach Nürnberg<sup>37</sup>. Doch diesmal zog Karl V. mit dem Heer durch die Stadt, die sich nur unter großen Opfern heil durch die militärisch wie politisch komplizierte Lage brachte – kein Empfang, keine Triumphpforte, keine Stadtbesichtigung und kein Feuerwerk wie 1541! Es ist unwahrscheinlich, daß Francesco oder der Gesandte sich 1547 um Spielkarten bemüht hätten, die ihnen künstlerisch sammelnswert erschienen wären; zudem hätten sie die Karten nach Flötners Tod (23. XI. 1546) bei Zell oder Obermayr, dem späteren Besitzer der Stöcke, auftreiben müssen, ganz abgesehen von der Frage der Zuschreibung der gezeichneten Dause, die stilistisch auf Flötner weisen.

Entscheidend aber ist die Stellung Flötners im Nürnberg von 1541, die Bedeutung seiner bekannten Werke und sein künstlerisches Ansehen. Von hier aus wird die Estensische Bestellung der Spielkarte einleuchtend. Vorausgesetzt werden darf, daß Francesco mit deutscher Graphik vertraut war, nicht zuletzt auch, über seinen Bruder und dessen Miniaturen, mit Dürerischen Blättern<sup>38</sup>.

Flötner war beim Kaiserbesuch von 1541 nicht nur einer der zahlreichen Künstler und Handwerker, die der Rat für die Ausstattung des Empfangs heranzog, sondern er stand an bevorzugter und verantwortungsvoller Stelle: von Peter Flötner stammt der Entwurf der ersten in Nürnberg errichteten kaiserlichen Ehrenpforte. Mit dem Aquarell der Pforte, das dem halbamtlichen Bericht über den Empfang für die Akten des Losungsamtes beigegeben ist, besitzen wir neben dem schon immer am Rande des Flötnerschen Holzschnittwerkes diskutierten Schnitt der Ehrenpforte eine Unterlage für Rekonstruktion und Zuschreibung des Bauwerks selbst<sup>39</sup>.

Die Frage, in welchem Verhältnis der Holzschnitt und die tatsächlich aufgerichtete Pforte zueinander stehen, ist noch nie erörtert worden. Der

Holzschnitt wurde in Frankfurt bei Egenolph gedruckt, da der Nürnberger Rat aus Rücksicht auf die gespannte Situation zwischen der Stadt und ihren protestantischen Verbündeten jegliche Publikation über den Kaiserempfang untersagt hatte. Sicher wurde daher auch der Stock in Frankfurt geschnitten, so daß die Flötnersche Zeichnung entstellt wiedergegeben wurde. Doch bereits diese Zeichnung gab nicht den ersten Flötnerschen Entwurf wieder, sondern einen korrigierten Zustand, der zur Ausführung bestimmt worden ist. Man darf sicher sein, daß der Ratsbaumeister Barnabas Pömer, der mit einer Schar von Handwerkern und Künstlern im Peunthof die Pforte anfertigte, erheblich in Flötners Konzeption eingegriffen hat, und dies auch sicher während der Arbeit, so daß die aufgerichtete Pforte noch etwas anders aussah als die, welche Flötner zur Veröffentlichung bestimmt hatte. Diesen endgültigen Zustand gibt das Aquarell wieder, das zweifellos vor der stehenden Pforte skizziert wurde. In Architektur aber wie in Ornamentik des Aquarells finden sich Flötnersche Elemente, die der Holzschnitt nicht zeigt<sup>40</sup>.

Aber Nürnberg verdankte Flötner nicht nur den Entwurf der Festarchitektur, sondern wohl auch den des bedeutendsten Geschenks, das der Rat 1541 zu vergeben hatte. Sponzel vermutet zu Recht, daß der Pokal Melchior Bayrs, den Karl V. erhielt und der die Wirkungen der sieben Planeten zeigte, von Flötner entworfen worden sei<sup>41</sup>.

Einleuchtend sind nun ein Besuch und eine Bestellung Francesco's beim entwerfenden Meister von Pforte und Pokal, zumal wir hören, welchen Eindruck die Ehrenpforte auf die Besucher der Stadt machte. Zu den Geschenken des Rates an die kaiserlichen Begleiter kann die Spielkarte nicht gehört haben, der Charakter der Karte verträgt sich nicht mit dem anderer uns überlieferter Gaben<sup>42</sup>.

Neben Pokal und Pforte wird auch noch 1541 der Hirschvogelsaal von 1534 seinen Eindruck nicht verfehlt haben, vielleicht bekam Francesco sogar noch den Holzschuher-Pokal zu sehen<sup>43</sup>, gewiß aber bei Flötner selbst den Schrank von 1541 in der Entstehung, von dem angenommen wird, daß auch er für einen Holzschuher gearbeitet wurde<sup>44</sup>. Wie dem auch sei, eine solche Summierung von bedeutenden Werken und die Sonderanfertigung der Spielkarte zeigen, welches Ansehen Flötner um 1540 im nachdürerischen Nürnberg – nach dem Tode auch von Veit Stoß! – auf Grund der Modernität seiner Arbeiten genoß. Das Schweigen Neudörfers über solchen Ruhm, der in seinen Aufzeichnungen nicht einmal die Ehrenpforte erwähnt, die doch unter seinem Hause gestanden hatte, sollte nicht verwundern: der vornehme Herr, wie er vom Doppelportrait Neufchatels bekannt ist<sup>45</sup>, wird keinen Wert auf enge Beziehungen zum nie recht gesellschaftsfähigen Flötner gelegt haben<sup>46</sup>.



5



6

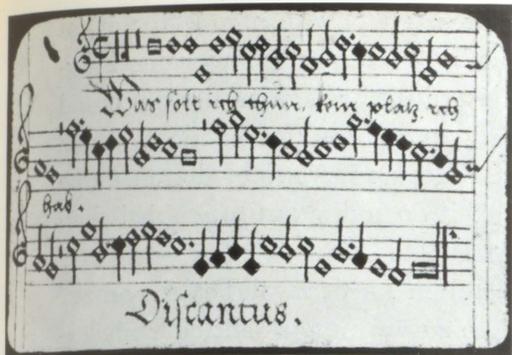


7



8

5-8. Peter Flötner: Spielkarten, Holzschnitte, koloriert, mit Gold gehöht.  
 Vorderseiten der Fünfer. Nürnberg, Germanisches National-Museum



9



10



11



12

9–12. Peter Flötner: Spielkarten.

Rückseiten der Fünfer mit vierstimmigem Tenor-Lied »Was soll ich thun, kein Platz ich hab.«  
Nürnberg, Germanisches National-Museum

Für die Datierung von Holzschnitten und Sonderanfertigung des Kartenspiels läßt sich nun folgendes zusammenfassen: Ende 1540 lagen die Schwarz-Weiß-Holzschnitte als Arbeiten wohl höchstens der zwei vergangenen Jahre fertig vor, am Anfang des kommenden Jahres, nach dem 16. Februar, wurde die Sonderanfertigung für Francesco d'Este von Flötner und Zell begonnen. Möglicherweise wurde erst danach das Eichel-Daus geschnitten und der Karte für den allgemeinen Verkauf beigegeben, ohne daß sich diese Vermutung durch eine ältere vorangegangene Dauskarte dieses Spiels erhärten läßt.

Nach Flötners Tod, am 25. Dezember 1546, wurde der künstlerische Nachlaß verkauft, wenn wir Neudörfer richtig verstehen – seine Formulierung ist hier mehrdeutig –, vornehmlich an einen Goldschmied Jacob Hoffmann. Die Druckstöcke der Spielkarten gelangten, wohl auf dem Umwege über Zell, zu Endres Obermayr, der 1557 eine Buchausgabe der Spielkarten plante und Hans Sachs um begleitende Verse bat. Zu dieser Veröffentlichung ist es nie gekommen, doch die Sachs'schen Kommentare liegen

vor<sup>47</sup>. Sie zählen nicht zu seinen glücklichsten Schöpfungen, vor allem fällt auf, daß Sachs, der Flötner gekannt hat – es gibt gemeinsame Flugblätter der beiden<sup>48</sup> –, seine Verse meist deskriptiv oder moralisierend faßt, nur mit wenigen spottet und an einigen Stellen Flötner nicht einmal zu verstehen scheint. Dies verwundert bei einem Manne, dessen derbe Alltäglichkeit und Nürnbergsche Deftigkeit doch den antihumanistischen Darstellungsabsichten Flötners benachbart sind.

Zur Interpretation der Kartenbilder stehen somit zwei Textfolgen zur Verfügung, die eigens für diese Spielkarte zusammengestellt oder niedergeschrieben wurden, zum anderen das übrige Werk Flötners. Zum Verständnis der ganzen Kartenfolge endlich bleibt zu berücksichtigen, daß Francesco d'Este aus der Fülle der 1541 vorliegenden Werke Flötners gerade diese kleinen graphischen Blätter wählte: es darf schon hier vorausgenommen werden, daß diese Bestellung besonders unter dem Blickwinkel des modernen Nürnberger Frühmanierismus gesehen werden muß, der sich unbekümmert mit deftigem Witz und Spott des Alltags gegen vergangene klassische Inhalte auflehnte.

Ob nun die Spielkarten mit oder ohne Liedstimmen an Francesco ausgeliefert werden sollten, sicher ist, daß sie am Estensischen Hof nicht benutzt werden konnten. Die italienische Trappolierkarte zeigt die Farben Schwerter, Stöcke, Becher und Münzen, die nur selten von Bildern begleitet werden. Das Spiel besaß für Francesco ausschließlich künstlerischen und Sammlungswert, und damit trat die Frage nach dem – anstößigen – Inhalt weitgehend in den Hintergrund. Der Gedanke des *l'art-pour-l'art* lag jedoch schon von Anfang an in der Flötnerschen Karte, und verschiedentlich finden sich im 16. Jahrhundert verwandte Spiele, auf deren graphischen Kleinformaten sich die Phantasie ohne Rücksicht auf Verständlichkeit und Spielbarkeit auslebt.

Innerhalb der gedruckten deutschen Spielkarten stand Flötners Spiel um 1540 konkurrenzlos da. Die Verbindung von Bild und Farbwert hatte aber schon das 15. Jahrhundert mit dem Spielkartenmeister höchst geistvoll gelöst<sup>49</sup>, so daß auch ein Flötner nur alte Kombinationsmöglichkeiten neu anwenden konnte. Seinem einheitlich geschlossen komponierten Kartenbild gegenüber erscheinen selbst anspruchsvollere Druckkarten wie die von Hans S. Beham oder von L. Schäuuffelein mit ihren kleifigurigen Bildstreifen dürftig. Erst Virgil Solis erreichte eine graziöse Durchbildung des Kartenfeldes, die mit der phantasievollen Ersetzung der Farben durch andere Symbole (auch hier wieder in der Nachfolge des 15. Jh.) Flötner ebenbürtig ist.

Die Karte von Solis ist ebensowenig gespielte Karte gewesen wie die nachfolgende Ammans, deren Bilderfreudigkeit den Höhepunkt der bebilderten deutschen Spielkarte des 16. Jahrhunderts bezeichnet.

Abgesehen von dem leicht erklärbaren Bedürfnis der Gebrauchs- und Kunstkarten, Farben und Werte zu personifizieren, lassen sich keine entwicklungsgeschichtlichen Hilfen für die Interpretation der Flötnerschen Kartenbilder gewinnen. Von der Fülle der einfachen und rohen Gebrauchskarten unterscheidet sich jede künstlerisch anspruchsvollere Karte des 16. Jahrhunderts durch ihre starke Unabhängigkeit von der Tradition und durch ihre bildliche Eigenständigkeit. Neben den Personenkarten ist es einzig das Löwenthema des Eicheldaus, das bei Flötner von zeitgenössischen Karten abhängig sein könnte. Die Konzession lag bei der Karte nahe, die zugleich Druckersignet war.

Die sehr allgemeinen Liedtexte geben für die Kartenbilder wenig aus. Aber ebenso, wie die Stimmen überlegt auf die Farben verteilt sind<sup>50</sup>, so sind auch die Texte von der Drei bis zum Daus, das den Zyklus wieder schließt, organisch gesteigert.

Drei bis Sechs beschreiben die Leiden und Freuden des Liebenden nach der Anfangsbeteuerung »Dein will ich sein ...«. Mit der Sieben (!) kommt der Teufel ins Spiel, mit Acht die Hilfe des Freundes. Dann spricht der Liebende auf Neun und Zehn wieder selbst, sich bemitleidend oder drängelnd: »Ach Jungfrau seid nit so wildt ...« ist doch deutlich auf die kräftige Fahenschwingerin aller Zehnerkarten gemünzt. Auf Ober und Unter kommt die Hänselei des Dritten und die Hoffnung, daß nun endlich die Widerspenstige bestraft werden möge, ehe nach der Unterbrechung auf den Königskarten »Wo gmeiner Nutz geachtet wird ...« – mit klarer Bildabhängigkeit – die Texte auf den Dausen wieder zur Huldigung des Anfangs zurückkehren. – Der höchst persönlichen und phantasievollen Bildkarte Flötners sind weder die Lieder noch deren Texte oder deren Abfolge gewachsen. Sofern die Lieder im Auftrage Francesco's enthalten waren, war dieser bei der Wahl des Mitarbeiters schlecht beraten. Allerdings ist mir keine zweite Spielkarte des 16. Jahrhunderts bekannt, deren Rückseiten auf so aparte Weise das Spiel im eigentlichen Sinne unmöglich machten.

Die Verteilung der Kartenbilder auf die Farben und Werte ist keineswegs willkürlich, nur ist wenig von der alten ständischen Gliederung der Farben untereinander erhalten. Statt dessen herrschen neue Hauptpersonen innerhalb jeder Farbe: bei Schellen (Abb. 6, 14) der Narr, bei Herz (Abb. 4, 5) der vornehme Bürger, bei Grün (Abb. 7, 15) – wie in der alten Ordnung – der Bauer und bei Eichel (Abb. 8) ergab sich die naheliegende Parallele der »eichelfressenden« Schweine. Diese Gliederung gilt natürlich nur für die Zahlenkarten bis Neun.

Durch bestimmte Themen sind auch die Zahlen gleicher Größe quer durch alle Farben zusammengeschlossen. Die Dreierkarten gelten Zank

und Streit, die Vierer wenden dies ins Unflätige, man möchte sagen: einer ist des anderen Ärger. Die Fünfer und Sechser (Abb. 5–8, 13–16) zeigen Liebespiel und Liebelei, Siebener und Achter (Abb. 4) die Narretei, wobei man versucht ist, die Siebenerreihe direkt nach dem »gehobelten Narr« der Schellen-7 zu benennen. Die Neuner endlich gehören dem Spiel, die Zehner mit den Bannerträgerinnen leiten über zu den Figurenkarten. Hier sind zunächst die Unter (Abb. 3) mit niederen Berufen verbunden, die Ober (Abb. 2) darauf diesen mit ehrenvollen Pflichten gegenübergestellt. Die Könige werden schon allein durch die Kartenbezeichnung zusammengehalten, die Dause (Abb. 1) sind, bis auf die zum Anfang zurückweisende Badeszene, Wappenkarten.

Flötner befolgt mit dieser Gliederung kein Schema, sondern durchaus eine persönliche Konzeption, die von verschiedensten Einfällen durchkreuzt werden kann, ohne zu zerfallen.

Der Fahnenträger auf Herz-6 (Abb. 13) hebt sich durch seine ganze Figur am deutlichsten aus den ihn umgebenden Kartenbildern heraus. Ich meine, daß diese Karte *die* Signatur Flötners innerhalb des Spieles ist: ein verkapptes Selbstbildnis. Solche Stellung einer Karte im ganzen Spiel kehrt nicht wieder. Vergleicht man die knappen Gesichtszüge des Fähnrichs mit den beiden anderen Überlieferungen des Flötnerschen Selbstbildnisses – mit dem sitzenden Mann auf der Bettstatt von 1533 und mit der Erlanger Kopistenzeichnung von 1551<sup>51</sup> –, so finden sich auf der Spielkarte die gleichen Kennzeichen: struppiger und langer Kinnbart, großer Schnauzbart, der Blick aus tiefliegenden Augen unter starkknochigen Brauenbögen und der kräftige Absatz zwischen Nase und Stirn. Die selbstbildnishaften Züge des Fahnenträgers erkennt man ähnlich auf zwei Plaketten, bei einem der Könige und beim Saturn der Planetenfolge<sup>52</sup>, dem Flötner sich wohl vom Temperament her zugehörig fühlte.

Die vier Könige sind, in dem bereits angedeuteten Sinn, durchaus unklassisch und aktuell gedacht: vielleicht darf im Grün-König ein Karl V. gesehen werden, ähnlich im Eichel-König ein Maximilian I., Sachs spricht sehr gesucht vom Dänen und Perser<sup>53</sup>. Im Herz-König verbinden sich die Vorstellungen vom Kindermörder Herodes und dem christenmordenden Türkenkönig, Sachs schreibt: »Ich kaiser der Thüerkey ...«! Hoeltje konnte nachweisen, daß der Bethlehemitische Kindermord seit dem späten 15. Jh. zum biblischen Typus des Türkenbildes wurde<sup>54</sup>. Ebenso, wie in der Malerei mit Herodes zugleich auf den Sultan hingewiesen wurde, erscheint bei Flötner und Sachs Herodes als Türkenkönig. Der Schellen-König endlich ist modern mexikanisch-indisch ausstaffiert und rundet die Folge ab<sup>55</sup>.

In der Reihe der Ober klärt Sachs zunächst die nicht eindeutig gekennzeichnete Figur der Herz-Karte: »Ich kan zwagen und schern ...« – also

der Bader, dem wohl ohne besondere Absicht das Eichkätzchen auf der Schulter hockt. Ob hingegen die Sachs'schen Bezeichnungen Pfennigmeister und Rentschreiber für Grün- und Eichel-Ober (Abb. 2) zu Recht getroffen sind, scheint fraglich, eher ist neben dem Schreiber eine patrizische Gestalt aufgenommen worden. Wichtig könnte für weitere Zusammenhänge das Wappen werden, das der Trompeter – Schellen-Ober – auf der Brust trägt<sup>56</sup>.

Könige und Ober sind in Charakter und Gestalt als die Spitzen der gesamten Spielgliederung herausgehoben, um so deutlicher setzen Spott und Witz nunmehr bei der Reihe der Unter ein, die Bildsprache wird deutlicher, je weiter wir nach unten gehen, bis sich schließlich auf den Dreierkarten die Frauen die Köpfe einschlagen.

Auf den Unter-Karten stehen »suedelkoch« (Sachs), Postbote<sup>57</sup>, Metzger und alter Narr (Abb. 3) nebeneinander. Bei dem unsympathischen Koch hat Sachs mit der spottenden Bemerkung sicher das Richtige getroffen, beim Boten hingegen meint er treuherzig »... bring euch guett pottenprot«, obwohl das Botenbrot dem Zusteller mit auf den Weg gegeben, nicht von ihm gebracht wird, und auch der frische Hase anzeigt, daß der Bote sich auf fragwürdige Weise durchschlägt. Hier wie auch auf den Zahlenkarten ist Flötner die kräftig zusetzende Bloßstellung interessanter als die einfache Darstellung. Das junge Gebiet des Genre, um das es hier geht, verlangt zunächst den in der Szene selbst eingeschlossenen Witz oder Spott, jedenfalls bei Flötner wie bei den Kleinmeistern fast immer eine Charakterisierung, die auf Mängel hinzielt und ins Alltägliche weist. Im Situationsgebundenen und in der zeitlich fixierten Szene liegt einer der Gegenpole des Frühmanieristischen zu den vorangegangenen Jahrzehnten.

Eine ausgesprochen Flötnerische allegorische Figur ist der alte Narr auf der Schellen-Unter-Karte (Abb. 3). Sachs schreibt »Ich hais der Hans Unluest, / Ein rechter sueppen-wuest« (Saufwüstling) und gibt so dem griesgrämigen Alten mit Topf und Wurst einen volkstümlichen Namen. Er deutet wohl richtig, wenn er einen verkommenen, zum Narren gewordenen Säufer in der skurrilen Erscheinung sieht. – Lange bemerkte, daß die Figur verschiedentlich auf anderen Werken Flötners erscheint<sup>58</sup>. Auf der Plakette »die größere Versuchung des Glaubens«<sup>59</sup> schaut ein Teufel in Mönchskleidung rechts aus dem Baum heraus, bebrillt und mit großer Nase reicht er eine Wurst hervor. Auf der »kleinen Versuchung des Glaubens«<sup>60</sup> ist der langnasige Unhold zweimal vorhanden, gebuckelt und mit Wurst und andermal auf allen Vieren mit Brille, Tropfen an der Nase und einem Topf um den Fuß. Ein viertes Mal erscheint die Fratze ähnlich auf einem eselsohrigen Teufel mit vier hängenden Brüsten, der an einem Stock daherhinkt<sup>61</sup>. Auf dem Holzschuherpokal schließlich wird einem



15



14



15



16

15-16. Peter Flötner: Spielkarten, Holzschnitte, koloriert, mit Gold gehöht.  
Vorderseiten der Sechser. Nürnberg, Germanisches National-Museum



17



18



19



20

17–20. Peter Flötner: Spielkarten.

Rückseiten der Sechser mit vierstimmigem Tenor-Lied »Dein Äuglein braun, die haben mich gefangen«. Nürnberg, Germanisches National-Museum

bärtigen Satyrn das Gesicht aufgesetzt<sup>62</sup>. Wir gehen nicht fehl, wenn wir in der Fratze mit ihren Attributen eine teuflische Allegorie des verkommenen Säufers sehen, der auf der Spielkarte obendrein in das Gewand des Narren gekleidet wird und in seiner altertümlichen Kleidung hinter der Zeit herhinkt<sup>63</sup>.

Die Bratwurst wird dabei als Zeichen für alle Fresserei schlechthin verwandt, wenn man so will: als die Parodie eines Symbols. Ob solche Deutung aber ausreicht, wird fragwürdig angesichts der beiden oben genannten Zeichnungen, die sicher antihumanistische Allegorien sind: einmal erscheint einer halbbekleideten Frau, die neben einer Vase steht, eine Wurst aus den Wolken, andermal schleppt ein Putto eine Riesenwurst vor eine nackte weibliche Figur. Der Schritt von der allgemein verständlichen Abbreviatur zur verklausulierten unverständlichen Allegorie ist für Flötner rasch getan<sup>64</sup>.

Nimmt man die Figuren der Unter-Karten zusammen, so bilden sie eine Reihe von Berufen und Taugenichtsen, denen Trinken und Essen wichtiger sind als die »Tugenden«, die in der Reihe der Ober dargestellt sind.

Eindeutig, wenn auch z. T. bisher mißverstanden<sup>65</sup>, ist die Narrenreihe auf Schellen-Sieben bis -Neun. Auf den »gehobelten Narren«, der auch bei Erhard Schoen vorkommt und allgemein geläufig gewesen sein dürfte<sup>66</sup>, folgen der Geldnarr und der »ungehobelte Narr«, das Gegenbild des gehobelten, für ihn gilt dasselbe wie für jenen. Alle drei Figuren sind manieristische Zerdehnungen und Umdeutungen menschlicher Eigenschaften in närrische, verspottende Personifikationen. Auch hier ist das Wesentliche wieder die Zuspitzung auf eine ganz bestimmte Eigenschaft, die Zielpunkt des Spottes oder Witzes wird<sup>67</sup>.

Herz-8 (Abb. 4) wird nur auf dem Blatt des Nürnberger Exemplares verständlich: das Mädchen bietet – vor dem Leib – ihr Herz dem Manne an, der sich angeekelt von der Wurst auf ihrer Nase abwendet. Das Abzeichen der uneingestanden Völlerei sitzt im Gesicht! Ist hier das Mädchen die Närrin, so sind es auf Herz-7 die Männer, die sich im Spiegel als Narren sehen – die Liebe macht die Narren blind!

Der Sinn von Schellen-6 (Abb. 14) ist unklar: der Narr findet im Kothaufen einen – nicht bestimmbar – Gegenstand, den das Mädchen verlor und suchte. Der Vers von Sachs ist ziemlich hilflos: »Wer gelt verloren hat, / Der suechs, wann es ist spat.« Ich möchte annehmen, daß es sich bei diesem Blatt, wie auch bei zwei weiteren, um eine Darstellung aus einer Geschichte handelt, die voller anstößiger Geschehnisse war. Die Zeit war ja nicht arm an derartigen Berichten, man lese dazu das wenig später niedergeschriebene Rollwagenbüchlein von Jörg Wickram. Der Geschichten-Witz ist ohne Hintergrund und besteht zunächst in kleinen Unanständigkeiten, diese aber sind für Flötner nun als Genreszenen überhaupt darstellungswürdig geworden, ja werden gesucht. – Reimers beschreibt ein Blatt, auf dem ein Narr eine nackte Frau beleuchtet, das vielleicht einmal mit dem Kartenbild und anderen Darstellungen die Geschichte ergibt<sup>68</sup>.

Unter den zumindest in der Darstellung, wenn auch nicht im Sinn einleuchtenden Karten der Vierer-Reihe fällt die Eichelkarte auf. Sachs versteht sie nicht, hingegen war wohl Höhn auf dem richtigen Weg<sup>69</sup>, wenn er den dickleibigen Herrn als Arzt bezeichnete. Wir haben es wieder mit einem Spottbild auf einen Beruf zu tun: die ältere Frau überredet das bucklige reiche Mädchen, den Trank anzunehmen, den der Arzt im Gefäß emporhält. – Die Widerwärtigkeit der Szene auf Herz-4 läßt an die absurde Geruchsplakette denken, mit der Flötner wie kein anderer das Abstoßende zum allegorischen Sinnträger macht<sup>70</sup>.

Die beiden letzten, hier zu erwähnenden Darstellungen weisen auf die Verbindung Flötners zu Hans Sebald Beham hin. Das badende Paar mit dem Mückenschwarm auf Grün-5 ist bei Flötner allein nicht recht deutbar, wahrscheinlich aber ist es ähnlich zu verstehen wie auf dem Stich Behams,

auf dem die Mücken das Liebesspiel der beiden alten Narren nicht aufkommen lassen, sondern eher Streit entfachen<sup>71</sup>, – wie auf Flötners Blatt. Auf der Szene des Schellen-Daus begießt ein Narr eine Badende mit Wasser, eine zweite liegt im Becken. Ich möchte annehmen, daß wir in einem Behamschen Blatt wieder eine Szene besitzen, die einen anderen Teil einer zusammenhängenden Geschichte wiedergibt: der alte Narr, der sich nun an den Frauen vergreifen wollte, wird von ihnen überwältigt<sup>72</sup>. Die Parodie auf David und Bathseba mag neben dem Reiz der unanständigen Gruppe mit zur Darstellung beigetragen haben. Flötner hat das alttestamentliche Thema zweimal behandelt, einmal in etwas unklarer Wiedergabe<sup>73</sup>.

Der Vergleich mit Behamschen Blättern zeigt, daß hier das ausgesprochen Erotische nicht Flötners Bereich ist, vielmehr stößt er den Betrachter durch Unflätigkeiten und Narreteien vor den Kopf. Flötners Liebespaar ist brav gegenüber dem Liebespaar am Zaun von H. S. Beham<sup>74</sup>. Jedoch vergleichen wir Holzschnitt mit Kupferstich, und: Beham ist nicht mehr in Nürnberg! Bei den Blättern Behams ist der Eindruck einer ganz bestimmten einmaligen Situation vorherrschend, während eine Szene Flötners trotz ihrer Unverständlichkeit viel deutlicher die Absicht nur der Darstellung einer Abstrusität – auch ohne Hintergründigkeit – erkennen läßt.

Sicher standen Flötner und der seit 1531 in Frankfurt am Main ansässige Beham miteinander in Verbindung, auch der Druck der Flötnerschen Ehrenpforte bei Egenolph weist darauf hin, für diesen war Beham tätig. –

Deutungen und Entschlüsselungen Flötnerscher Blätter erreichen bald ihre Grenze: nämlich dort, wo Flötner nicht mehr als derben Witz und groben Unflat ohne tiefsinnige Hintergründigkeit geben will. Schmutz und Kot, Narretei und Abstoßendes sind für Flötner darstellungswürdig geworden – und wo böte sich dafür mehr ein Ort, wenn nicht auf Spielkarten?

Doch hinter diesem ersten, sehr vordergründigen Darstellungskreis steht ein zweiter, in dem Flötner Ironie und Spott, Parodie und Perversion gegen die Vergangenheit, gegen klassische und bürgerliche gebildete Lebensformen setzt.

Die Bildmittel sind für Flötner einerseits das Genre, die Darstellungsform der Nürnberger Kleinmeister, andererseits die allegorische Figur oder Gruppe. Mit dem Genre wird lebendige Gegenwart ohne jeden Anflug von Idealität brüsk ins Bild gesetzt und – sehr oft kaum deutbar – allegorisch unterlegt. Solcher Nürnberger Frühmanierismus ist ausgesprochen grob und ungeschliffen, dicht am Alltag und dicht am Allzumenschlichen, fern

liegt Flötner auf dieser Ebene das spezifisch Erotische oder Sexuelle. Sein antiklassischer Frühmanierismus ist städtisch, nicht – wie etwa der Cra-nachs – höfisch gespreizt.

Flötners unheimliches Vordrängen zur Persiflage und zur Übersteigerung gipfelt in der Selbstbeschmutzung durch die Kothaufen-Signatur. Sein eigener Name deutet auf einen unreinlichen Menschen, und unter diesem Aspekt wird fast selbstzerstörerisch die Signatur herausgestellt<sup>75</sup>. Kennzeichnend ist dabei, daß der Holzschnitt der Bereich ist, in dem Flötner seine Kothaufen an exponierte Stelle bringt, daß er im Holzschnitt volkstümliche Derbheiten darstellt.

Travestien, wie der kleine Bacchuszug oder wie das Ziegenbocksturnier, leiten schon hinüber zum Holzschuherpokal, auf dem sich in antiker Szenerie wilde Obszönitäten abspielen. Hier, beim privaten patrizischen Auftrag, der im intimen Kreis bleiben wird, scheut er dann auch nicht vor dem überdeutlich Sexuellen zurück. Im Holzschnitt, besonders im Kartenspiel, unterbleibt dies. – Ein eigenartiges Bindeglied zwischen diesen beiden Ebenen bildet etwa der kleine Anhänger, an dem unten eine »veredelte« Wurst hängt<sup>76</sup>. Hier sind wir durchaus im Vorfeld des Stil rustique, der gegen die literarische und gebildete Welt der jüngst vergangenen Jahrzehnte wieder die greifbare und sichtbare Umgebung des Täglichen thematisch aufgreift und aus ihr allmählich neue »Zeichen« isoliert. Der Schritt zu Jamnitzer ist nicht mehr groß.

Flötner muß es verstanden haben, trotz seiner »eitel wüsten und abscheulichen Angesichter« sich das Wohlwollen und die Aufträge des Patriziates und der Stadt durch überlegtes Handeln zu erhalten. Er hielt sich bis auf zwei bekannte Ausnahmen fern von Anspielungen auf einzelne öffentlich bekannte Personen oder auf Ereignisse des Glaubensstreites. Wegen der Verbreitung von Schriften und Blättern derartigen Inhalts wurde ja Guldenmund vom Rat verschiedentlich scharf zur Rechenschaft gezogen<sup>77</sup>. Auch der Spott und das unflätige Genre der Spielkarten sind in dieser Hinsicht sorgfältig verteilt: unter den Königen wird nur dem kindermordenden Herodes zugesetzt, die Ober sind wohlgesittete Bürger und Diener des Stadtreiments, erst bei den Fressern und Säufern der Unter werden die Register des Spotts gezogen, noch mehr bei den Narren und zumal bei den Bauern – schließlich stammt ja auch der Reliefschmuck des Mainzer Marktbrunnens mit seinen ornamentalen Zusammenstellungen und Einzelfiguren, die gegen die geschlagenen Bauern gerichtet sind, von Flötner! Die ehrbaren Bürger und noch weniger die oligarchische Aristokratie des Nürnberger Patriziates griff Flötner nicht an!

So lag kein Hindernis vor, diesen fähigen und vielseitigen Mann 1541 für den Kaiserempfang an wichtiger Position zu beschäftigen, um so mehr,

Ach, Jung-frau seid nit so wild ich tu' nur mit euch scher- -

e- - ertzen...

21. Übertragung des Satzes auf den Rückseiten der Zehner  
 »Ach, Jungfrau seid nit so wild, ich tu' nur mit euch schertzen.«

als der Apollobrunnen des Rathaushofes, wie E. W. Braun nachweisen konnte ebenfalls ein Entwurf von Flötner's Hand<sup>78</sup>, sicher in den Augen der Zeitgenossen eine Erfüllung der großen Renaissancevorstellungen war. Doch schon kündigt sich in der leichten Kühle und eleganten Glätte dieser herrlichen Figur Flötner'scher Frühmanierismus an.

Auf anderer Ebene, doch in ähnlicher Stellung an der Wende zweier Zeiten wie der Brunnen, steht die Spielkarte, deren Nürnberger Exemplar 1541 seinen Weg in die Sammlung der Este hätte finden sollen, als ein Objekt jenes Sammeleifers, der sich dem Abseitigen und Kuriosen zuwenden sollte.

Sieht man unter solchem Blickwinkel den Bau und die Bewegungen der Figuren auf den Szenen der Spielkarte, so bemerkt man, wie zurückhaltend sich auch hier der manieristische Gestaltungskanon hervorwagt.

Schreiber und Trompeter sind von ausgeglichener Ruhe und voll raumgreifender Körperlichkeit, ebenso die Könige von Grün, Herz und Eichel. Erst thematisch bedingt schieben sich Schraubbewegung, beim Begleiter des mexikanisch-indischen Schellenkönigs, und Figurenlängung, bei den Schellennarren, hervor<sup>79</sup>. Der Endpunkt der Entwicklung, die sich zwischen diesen beiden Figurenidealen vollzog, ist erst 1546, im letzten Lebensjahr Flötners, erreicht: mit den zerdehnten und gebogenen Figürchen der großen Grotteske, diesem Meisterwerk frühmanieristischer Flächenfüllung und Figurenverknüpfung<sup>80</sup>. –

Betrachten wir abschließend nochmals die Spielkarte als verbindendes Element zwischen Bild und Lied, als zweckfrei gewordene, rein künstlerische graphische Kleinform, die miniaturngleich ausgemalt in die Hände des fürstlichen Sammlers Francesco d'Este gelangen sollte: soweit ich sehe, ist solche Beiordnung in den Jahren um 1540 ohne Vergleich. Das Bild als Illustration der musikalischen und textlichen Aussage war weiterhin bekannt, nicht aber die rein parataktische Anordnung beider.

Mit dem Blick aber auf das Ende des 16. Jahrhunderts wirkt die Spielkarte Francescos wie eine andeutende Vorausnahme von Gedanken, die erst unter gegenreformatorischen Vorzeichen zur Erfüllung herangewachsen waren. In den Jahrzehnten, da in Florenz die ersten Schritte zum *dramma per musica* getan wurden, da in Nürnberg sich die musikalischen Vorboten von Harssdörffers Gesprächsspielen gemeldet haben dürften, schuf Kaspar von der Sitt seine Tischplatten, auf denen die geistliche Motette in beziehungsreicher Ordnung neben Bild und Symbol steht. Auf seinem Amberger Tisch von 1591 ist die Kalksteinplatte<sup>81</sup> geschmückt mit Kalendarium, den sieben Göttern, den Tierkreiszeichen, Bürgerwappen, Denksprüchen, Leben-Jesu-Versen und mit der sechsstimmigen Motette »Weil DU Herr Christ an diesem ortt«.

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Sign. Sp. 7418/1–47; durchschnittl. Größe H 9,5 cm B 6,0 cm; ohne erkennbare Wasserzeichen. – D'Allemagne, *Les Cartes à jouer*, Bd. I, 1906, S. 26–63 u. 494; Heinrich Röttinger, Peter Flettner's Holzschnitte, Straßburg 1916, S. 80 ff., Nr. 71, Tf. 17/18; E. F. Bange, Peter Flötner, Meister der Graphik XIV, Leipzig 1926, S. 22 ff., Nr. 9, Tf. 13–20; Peter Flötner und die Renaissance ..., Ausstellung ... Nürnberg 1946/47, ebda. 1946, Nr. 364; Der deutsche Holzschnitt 1420–1570 ... Ausstellung Tübingen 1959, ebda. 1959, Nr. 59.

<sup>2</sup> Bisher ist nur die Rückseite einer Karte wiedergegeben, vgl. d'Allemagne S. 494; erwähnt in der ausführlichen Würdigung der Nürnberger Karte bei Röttinger, S. 84.

<sup>3</sup> Kostbare Bücher und Manuskripte aus den Bibliotheken ... Dr. Albert Figdor ..., H. Gilhofer u. H. Ranschberg, Auktionskatalog VIII, Luzern 1932, S. 126, Nr. 611 u.

Tf. 48; Heinrich Höhn, d. Kartenspiel Peter Flettners, Fränkischer Kurier 2. 11. 1932, Nürnberg, Nr. 314, S. 4, nennt die drei Dause »geschickte Kopien«, deren eines das Wappen d'Este trüge: mir unverständlich.

<sup>4</sup> Vgl. d'Allemagne, S. 26 ff.

<sup>5</sup> Vgl. Auktionskatalog Gilhofer & Ranschberg, S. 126.

<sup>6</sup> Nagler, Monogrammisten II, S. 733, Nr. 2014; G. Hirth, Kulturhistorisches Bilderbuch, Bd. II, Abb. 756–789; T. O. Weigel u. A. Zestermann, d. Anfänge der Buchdruckerkunst in Bild und Schrift ... in der Weigelschen Sammlung, Bd. II, Leipzig 1866, Nr. 314, S. 191–196, Abb. v. S. 191, die bereits ein Spiel von nur 36 Karten vermuten; Die Kunstsammlung des Herrn Eugen Felix, Leipzig 1886 (die mir erreichbare Ausgabe des Kataloges nennt die Spielkarten nicht); K. Lange, Peter Flötner, ein Bahnbrecher ..., Berlin 1897, S. 27 ff.; Röttinger, S. 80 ff.; Bange, S. 22 ff.

<sup>7</sup> Ea 15 rés. pet. in-fol. (FCZ), das Spiel enthält ein unzugehöriges Grün-Daus mit sächs. Wappen, wohl Umkreis L. Cranach's d. Ä., mit der Jahreszahl [1]511, die Karte und ihre Datierung hat in der älteren Lit. zu erheblicher Verwirrung beigetragen; Passavant, Le Peintre graveur T. IV, S. 44; Jeux de Cartes Tarots ..., Société des Bibliophiles français, Paris 1844; Chatto, Facts and speculations on the origin and the history of Playing Cards in the British Museum, London o. J. (vor 1866); W. H. Willshire, A descriptive Catalogue of Playing and other Cards in the British Museum, London 1876, S. 199 ff.; Weigel & Zestermann, S. 191 ff.; nicht bei Röttinger oder Bange genannt.

<sup>8</sup> Sign. Kh 206 rés. (Coll. d'Allemagne).

<sup>9</sup> 1946 mit dem Nachlaß d'Allemagne an die Bibliotheque Nationale gelangt. – Für frdl. Auskünfte bin ich Mlle. N. Villa und M. Vallery-Radot zu Dank verpflichtet; vgl. E. Pinder, Graphis Nr. 59, 1955, S. 242, m. Abb. der d'Allemagneschen Reproduktionen (falsch bezeichnet).

<sup>10</sup> C. Dodgson, Catalogue of early German and Flemish Woodcuts in the British Museum I, London 1903, S. 538 f., Nr. 50.

<sup>11</sup> F. M. O'Donoghue, Catalogue of Playing Cards ..., S. 75; Röttinger, S. 84.

<sup>12</sup> Die Dause sollen ebenfalls das Estensische Wappen gezeigt haben.

<sup>13</sup> Nürnberg. Exemplar: an der langen Nase der Dame hängt eine Wurst, die der Herr angeekelt bemerkt; in Berlin weggeschnitten, vgl. Abb. 4

<sup>14</sup> W. Schmidt, Über Breunner's »Kriegsvölker«, Repertorium XVII, 1894, S. 367.

<sup>15</sup> Lange, S. 29, möchte mit v. Loga auf der Herz-6 rechts im Hintergrund ein Stemmeisen am Zaun angelehnt erkennen, doch handelt es sich um eine Barriere, wie sie bei F. immer wieder auftritt, vgl. z. B. auch Grün-8, Bange, Nr. 1 u. a. m.

<sup>16</sup> Bange, S. 22.

<sup>17</sup> Bange, S. 7.

<sup>18</sup> E. F. Bange, d. Handzeichnungen Peter Flötners, Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen, 57. Bd., 1936, S. 169 ff.

<sup>19</sup> E. F. Bange, Zur Datierung von Peter Flötners Plakettenwerk, Archiv f. Medaillen- u. Plakettenkunde 1921/22, S. 45 ff., und Katalog der Bildwerke d. deutschen Museums, 2. Bd., Leipzig 1923, S. 80 ff., stellt die Plaketten Flötners zu drei Gruppen zusammen. Aus der frühen Gruppe müssen die »7 Folgen der Trunkenheit« und die große sowie die kleine »Versuchung des Glaubens« in die mittlere Gruppe von 1535/41 herüber datiert werden. Die Landschaft scheint auf diesen Plaketten nur hinterfangend, räumlich ist die Figur schon befreit und zum Ausgleich mit der Umgebung gebracht; auch thematisch fügen sie sich gegen 1540 besser ein; sh. dazu, sowie zu den Beziehungen dieser Plaketten zur Spielkarte weiter unten.

<sup>20</sup> Bange, Nr. 13 u. 14.

<sup>21</sup> Bange, Nr. 14 u. 15.

<sup>22</sup> Bange, Nr. 10.

<sup>23</sup> Vgl. Lange, S. 29.

<sup>24</sup> Bange, Nr. 1, gegen 1550.

<sup>25</sup> Weigel & Zestermann, S. 191, sprachen die Vermutung aus, die erst durch Hampe's Nachweise gesichert erscheint; Röttinger, S. 80 f.

<sup>26</sup> Hampe, Ratsverlässe I, Nr. 1549; Doppelmayr, Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern, Nürnberg 1730, S. 207; Röttinger, S. 83.

<sup>27</sup> Studien z. dt. Kunstgeschichte, H. 247, Nr. 634 u. 637.

<sup>28</sup> Den gegenteiligen Beweis hatte Bruck angekündigt, ist ihn aber schuldig geblieben.

<sup>29</sup> Vgl. Leitschuh, Flötnerstudien I, Straßburg 1904, S. 10 ff., der Guldenmundt ohne ausreichende Belege zum Ausbeuter Flötners macht und ihm verlegerisch gerade die in Frage stehende Gruppe zuschreibt; ähnl. ders. Thieme-Becker XII, 1916, S. 108 ff.

<sup>30</sup> Nach Lange, S. 4.

<sup>31</sup> Linker Doppeladler müßte statt der Tiara eine Bügelkrone, rechter eine Zackenkrone tragen, die siebenfach gefiederten Schwänze sind verkümmert, der Doppeladler im rechten unteren Schildviertel müßte schwarz-weiß geteilt auf blau-gelbem Grund stehen.

<sup>32</sup> Vgl. Röttinger, S. 84.

<sup>33</sup> Bruno B. Heim, Wappenbrauch und Wappenrecht in der Kirche, Olten o. J. (1947), S. 71.

<sup>34</sup> Albrecht Kircher, Deutsche Kaiser in Nürnberg ... 1500–1612, Freie Schriftenfolge der Gesellschaft f. Familienforschung in Franken, Bd. 7, Nürnberg 1955, S. 49 ff.; Bange, Mstr. d. Graphik, S. 41, nennt als Einzugstag falsch d. 16. I. 1541.

<sup>35</sup> Kircher, S. 60, nach Krönungsakten Staatsarchiv Nürnberg., Rep. 67, 1, fol. 146.

<sup>36</sup> Röttinger, S. 84, nach Collection des voyages des souverains des Pays-Bas II, ed. M. Gachard 1874, S. 169 u. 175.

<sup>36a</sup> Staatsarchiv Nürnberg, Ratsverlaßbändchen Nr. 926, Fol. 20b1; den Hinweis auf diese Erwähnung verdanke ich Mr. C. R. Crosby.

<sup>37</sup> Vgl. Kircher, S. 73 ff. u. W. Friedensburg, in Mittlg. d. Vereins f. Geschichte d. Stadt Nürnberg XV, 1902, S. 195 ff.

<sup>38</sup> Vgl. u. a. zu Dürer die Miniaturen Ercole's II., dazu J. Jahn, Zeitschrift f. Kunstwiss. 2, 1949, H. 1/2.

<sup>39</sup> Kircher, Tf. II, III, V, nach Staatsarchiv Nürnberg., Akten d. Losungsamtes L. 154, Nr. 19; zum Holzschnitt vgl. Bange, Mstr. d. Graphik, S. 41, dort alle abweichenden Meinungen.

<sup>40</sup> Auf die Ehrenpforte Flötners, die bis 1612 in Nürnberg weiter benutzt wurde (!), werde ich bei anderer Gelegenheit zurückkommen.

<sup>41</sup> J. L. Sponsel, Jahrb. d. preuß. Kunstsammlgn., Bd. 46, 1925, S. 65. Der Gedanke bleibt Hypothese, doch denke man an die thematisch parallele Serie der Plaketten »die sieben Folgen der Trunkenheit«, vgl. Leitschuh, S. 15, Lange, S. 129, Nr. 102–108. Bange, Bildwerke d. dt. Museums, 2. Bd., 1925, S. 82, zu Nr. 5618, denkt an die Folge der 7 Planetengötter.

<sup>42</sup> Vgl. Kircher, S. 71.

<sup>43</sup> Lange, S. 93 ff.: wohl für Berthold VIII. Holzschuher, der zu unbekanntem Zeitpunkt in die Niederlausitz übersiedelte; der Pokal entstand zwischen 1534 u. 1541, ich möchte ihn lieber gegen 1540 rücken als an den Anfang dieses Zeitraumes; zur Zuschreibung vgl. auch E. Kris, d. Stil Rustique, Jahrb. d. kunsthist. Sammlgn. Wien, NF Bd. 1, 1926, S. 165 f.

<sup>44</sup> Vgl. O. v. Falke, P. F. u. d. süddeut. Tischlerei, Jahrb. d. preuß. Kunstsammlgn. 36, 1916, S. 121; E. Lutze, ein Schrank v. P. F., Fränkischer Kurier, Nürnberg 28. V. 1935, Nr. 147.

<sup>45</sup> München Bayer. Staatsgemäldeslgn., vgl. Kat. Aufgang d. Neuzeit, Nürnberg 1952, C 44, Abb. S. 44, dat. 1561.

<sup>46</sup> Bei den »Biographien« Neudörfers ist zu bedenken, daß diese Notizen, wie er selbst im Vorwort betont, binnen acht Tagen unter Zuhilfenahme der Nacht und zudem ausschließlich für den Gebrauch des Freundes geschrieben wurden.

<sup>47</sup> Auf die Verse hat zuerst Röttinger, S. 84, aufmerksam gemacht; Bange, S. 22; Bibliothek d. litt. Vereins z. Stuttgart, Bd. 207, Tübingen 1895, Hans Sachs, ed. A. v. Keller u. E. Goetze, 23. Bd. ed. E. Goetze, S. 128–132 »Ein ganz gereimte Karten aller pletter«, aus dem 11. Spruchbuch bl. 276'–278', v. 4. 8. 1557. – Ein anderes Kartenspiel hat Sachs bereits am 6. 5. 1547 glossiert, vgl. Bibl. d. litt. Vereins z. Stuttgart, Bd. 201, Hans Sachs, 22. Bd., Tübingen 1894, aus d. 6. Spruchbuch bl. 6'–8'. Nach den Versen muß es sich ebenfalls um eine sehr eigenwillige und kunstvolle Karte gehandelt haben (Unter als Frauen!), die Farben und Bilder eng miteinander verband, vgl. Verse zu Herz-3, -Unter, -Daus u. Eichelkönig. Es ist anzunehmen, daß sie der Flötnerschen nahestand.

<sup>48</sup> Illustrationen, vgl. Bange, Mstr. d. Graphik, Nr. 1–3.

<sup>49</sup> Vgl. u. a. M. Geisberg, D. älteste dt. Kartenspiel, Stud. z. dt. Kunstgeschichte, Straßburg 1905, H. 66.

- <sup>50</sup> Vgl. den Anhang S. 168 ff.
- <sup>51</sup> Bange, Mstr. d. Graphik, Nr. 55; Bock, Nr. 581.
- <sup>52</sup> Leitschuh, Nr. 15 u. 45; Bange, Berliner Kat. Nr. 5648 u. 5618, Saturn gegen 1541.
- <sup>53</sup> Der Grün-König trägt wohl das Goldene Vlies, auf den Maximilian des Eichel-Königs wiesen schon Weigel u. Zestermann Nr. 514 hin.
- <sup>54</sup> G. Hoeltje, Vortrag Göttingen 1953.
- <sup>55</sup> Vgl. in Postierung u. Gestik: Eichel-König u. Mars, Leitschuh Nr. 55, Herz-König u. Jupiter, ebda. Nr. 56, Schellen-König u. Sol., ebda. Nr. 58.
- <sup>56</sup> Allianzwappen mit Löwe und vierfach geteiltem Schild, in der Mitte darunter ein M.
- <sup>57</sup> Sachs: »post-pot« ist im Recht, keineswegs wie Bange, Mstr. d. Graphik, S. 22, meint, ein Wanderer mit Hasen.
- <sup>58</sup> Lange, S. 29.
- <sup>59</sup> Lange Nr. 115; Domanig, S. 56, Fig. 54; Leitschuh Nr. 85; Bange, Berl. Kat. 5689.
- <sup>60</sup> Lange Nr. 116; Leitschuh Nr. 60; Bange, Berliner Kat. 5690.
- <sup>61</sup> Bange, Mstr. d. Graphik, Nr. 12 von 1558–40, die Klage des verarmten Handwerkers mit erläuterndem Text.
- <sup>62</sup> Schon von Lange S. 94 ff. bemerkt.
- <sup>63</sup> Vgl. für den Antagonismus zu vorangegangenen klassischen Jahrzehnten den oben erwähnten Georgskampf auf dem Bock von Eichel-5.
- <sup>64</sup> Bange, Jahrb. d. preuß. Kunstsammlgn. 57. Bd., 1956, S. 169 ff. – Abb. in Archiv f. Medaillen- und Plakettenkunde 1921/22, H. 2, Tf. 1; vgl. oben S. 148 und Anm. 18.
- <sup>65</sup> Lange, S. 28.
- <sup>66</sup> P. F. und die Renaissance in Deutschland, Katalog Nürnberg 1946.
- <sup>67</sup> Weigel u. Zestermann Nr. 514 erwähnen, daß der gehobelte Narr auch als Nürnberger Schembartläufer bekannt sei.
- <sup>68</sup> Reimers, Nr. 87, S. 416, das Blatt scheint verschollen.
- <sup>69</sup> Höhn a. a. O.; Lange S. 28 folgt Sachs: »Mann, Frau und Kind«.
- <sup>70</sup> Leitschuh, Nr. 61, die Mutter wischt dem Kind die Kehrseite, ein anderes hält sich die Nase zu.
- <sup>71</sup> Pauli 215, I; Waldmann, d. Nürnberger Kleinmeister, Leipzig o. J. (1910), Abb. 64, gegen 1541.
- <sup>72</sup> Pauli 216, II; Waldmann, Abb. 65, dat. 1541.
- <sup>73</sup> Bange, Mstr. der Graphik, Nr. 5b u. 55.
- <sup>74</sup> Pauli 1229, I; Waldmann, Abb. 7.
- <sup>75</sup> Vgl. Bange, Mstr. d. Graphik, Nr. 11, Wappen auf Nr. 49, geflügelte Wurst auf Nr. 8.
- <sup>76</sup> Stich, ehem. Kunstgewerbemus. Berlin, vgl. J. L. Sponzel, Jahrb. d. preuß. Kunstsammlgn., Bd. 46, S. 52, Abb. 86.
- <sup>77</sup> Vgl. Leitschuh, S. 10 ff.
- <sup>78</sup> E. W. Braun, ein Nürnberger Bronzebrunnen von 1532/33 im Schloß zu Trient, Münchner Jahrb. d. bildenden Kunst, 5. Folge, Bd. II, 1951, S. 195 ff.
- <sup>79</sup> Vgl. G. Rehbein, Malerei und Skulptur des deutschen Frühmanierismus, Würzburg 1959, S. 50.
- <sup>80</sup> Bange, Mstr. d. Graphik, Nr. 52, dat. 1546.
- <sup>81</sup> V. König, der kunstvolle runde Tisch im Rathause zu Amberg, ebda. 1888; Kunstdenkmale Bayern, XVI. Stadt Amberg, 1909, S. 176 ff., Abb. 114, weitere Tische z. B. in Stuttgart, München, Wien und Laxenburg; vgl. auch den sog. »Praunschen Musik-tisch« des German. Nat.-Mus. (H. G. 9412), gezeichnet Peter Utz von Wembding, 1567.

## ANHANG

### *Zwölf unbekannte Tenorlieder von 1540*

*(Die Liedsätze der Kartenrückseiten)*

Die Rückseiten des Nürnberger Exemplares der Spielkarten Peter Flötner sind mit vierstimmigen Tenorliedern beschrieben, deren Stimmen so verteilt sind, daß jeweils die gleichen Werte der vier Farben einen Satz ergeben. Die Tenöre sind auf Grün, der besten Farbe, notiert, die Bässe auf Eichel, die Diskantstimmen auf Herz und die Altstimmen auf der schwächsten Farbe, auf Schellen<sup>1</sup>. Elf Sätze sind vollständig überliefert, einem Satz fehlt der Tenor teilweise, der Baß gänzlich<sup>2</sup>.

Schrift und *Notierung* sind kalligraphisch ausgeführt, Liniensysteme, Texte und Stimmenbezeichnungen sind mit roter Tusche geschrieben, die Notierung dagegen schwarz. Letztere ist sehr sorgfältig, eine Flüchtigkeit – ein Pausenschlag zu wenig – findet sich im Diskant von 9. Eine Korrektur des Schreibers ist im Baß zu 4 nachgetragen. – Schwärzung ohne Caudierung zwecks Kürzung tritt selten, doch unmittelbar neben der gleichwertigen leeren und caudierten Note auf<sup>3</sup>. In der Wahl der Schlüssel war der Schreiber großzügig. Alt und Tenor werden vornehmlich mit C-Schlüssel auf der 3. oder 4. Linie notiert, während der Diskant meist im C-Schlüssel der 1. Linie, aber auch im G-Schlüssel der 3. und 2. Linie notiert ist. Der Gebrauch des G-Schlüssels, sowohl für eine ganze Stimme wie auch nur für eine Stimmzeile, läßt sich nicht nur durch das Bestreben erklären innerhalb des Liniensystems zu bleiben, wie z. B. beim Schlüsselwechsel im Diskant 8 von der 1. zur 2. Zeile, vielmehr wird der Schlüssel auch frei gewählt, z. B. Diskant 7 durchgängig im G-Schlüssel der 3. Zeile (wäre C-Schlüssel der 1. Zeile). Ähnliches gilt für die Notierung des Basses im F-Schlüssel, meist auf der 3., jedoch auch auf der 4. Linie. – Ligaturen sind relativ selten, lediglich die zweier Breven findet sich allgemein. Kompliziertere Ligaturen treten nur im Satz 6 auf, dessen Notation sich auch durch zahlreiche Schwärzungen von den übrigen Sätzen unterscheidet (Abb. 17–20).

Von den *Texten* sind jeweils nur die erste oder die zwei ersten Strophenzeilen den Tenören unterschrieben, während die anderen Stimmen meist nur die ersten Worte aufweisen. Die Texte stehen sämtlich ohne Bezug zu den Noten zwischen den Systemen. Die überlieferten Strophenzeilen sind alle acht- bzw. siebensilbig mit vier bzw. drei Hebungen. Sowohl vom Metrum her, wie auch besonders vom Inhalt, handelt es sich um ausgesprochene Hofweistexte, die nicht episch, sondern situationsbeschreibend ihr Thema, die Liebe, besingen<sup>4</sup>. Ein Text bewegt sich moralisierend

sogar auf abstraktem Gebiet »Wo gmeiner Nutz gefordertt wird, da ist gut Regimente«<sup>5</sup>. Da sämtliche Weisen durchkomponiert sind, ergeben sich für die Analysen der Tenormelodien erhebliche Schwierigkeiten.

Der Aufbau der *Tenormelodien* ist vom Text her bestimmt, soweit sich dies aus den vorhandenen Zeilen entnehmen läßt; die Aufteilung der Weisen in 3, 3 ½ und 4 Zeilen erscheint oft möglich aber selten überzeugend. – Tonartlich handelt es sich um fünf Dur-Weisen (4 in F, 1 in C), drei phrygische Modi (2 in e, 1 in a) und um je eine Weise in g-Dorisch, g-Myxolydisch und im Äolischen Modus. – Einzelne Melodien enthalten Imitationen älterer Kernweisen und Töne, z. T. auch Kontrafakturen. Die Melodie 5 führt zu Hofhaimers »Meins Traurens ist ...« (1524: Choral »Aus tiefer Not ...«), die 1. Zeile von 7 entspricht Joachim v. Burgk's »Zur Freud sind wir geladen ...«, die 2. Phrase von 8 ist annähernd in der Weise von 1545 »So treiben wir den Winter aus ...« enthalten. Bei der Melodie von 10 handelt es sich um eine Imitation eines Psalmtones, wie sie sich mit auftaktiger Quinte auch in »Wie schön leucht' uns der Morgenstern ...« findet (vgl. Übertragung S. 163). – Choralähnlich sind die Tenöre von Könige, Daus und 5 (Abb. 9–12) geführt, große Sprünge sind vermieden, Sekundenschritte und lange Notenwerte bestimmen die Weisen. Die Melodiebögen bleiben meist innerhalb eines Quintraumes. Eine zweite Melodiegruppe wird von 4, 6 und Unter gebildet. Sie zeichnet sich durch bewegten Melodieaufbau, deutliche Phrasenbildung und durch häufige Pausierungen aus. Sequenzierungen, Punktierungen, abrupte synkopische Kadenzes und plötzliche Abstiege charakterisieren diese Tenöre. Eine Sonderstellung nimmt die Weise 6 ein (Abb. 17–20), die durch die Wiederholung eines Tones bis zu fünf Malen hintereinander Tanzcharakter erhält, dieselbe rhythmische Klausel beendet jede der drei Phrasen, so daß der Schluß selbst überraschend eintritt; die Weise ist als einzige in perfektem Modus gegeben. Der Ambitus innerhalb der ganzen Gruppe spannt sich bis zum Oktavraum. – Die anderen Tenöre, über die Hälfte der Weisen, lassen sich nicht so eindeutig kennzeichnen. Im gesamten wie im Zeilenaufbau werden ruhigere Anfänge von lebhaften Phrasen gefolgt.

Vorwiegend polyphone oder homophone Struktur erlaubt es, die *Sätze* zu zwei Gruppen zusammenzufassen, in den homophonen Sätzen finden sich vereinzelt auch imitierende Phrasen. – Zur polyphonen Gruppe zählen 3, 4 und Unter, denen sich 5, 10 und Daus mit ruhiger Tenorführung anschließen. Im Satz 10 stehen zwei blockartig homophone Phrasen im polyphonen Gewebe, die möglicherweise textbedingt sind (vgl. Übertragung S. 163). – Der einzige rein homophone Satz ohne jede Imitation mit gänzlich unselbständigen Sekundärstimmen ist der schon oben durch seinen Tanzcharakter herausgehobene Satz 6. Die homophone Gruppe um-

faßt weiter die Sätze von 7, 8, 9, Ober und König; 8 und König heben sich durch aufgelockerte Satztechnik von den übrigen ab: 8 mit rhythmischer Imitation, König mit breiter Einleitung, danach mit weitgehend selbständigen Begleitstimmen, die melodisch nicht vom Tenor bestimmt sind. Obwohl sich rein zahlenmäßig homophone und polyphone Sätze die Waage halten, ist das Bestreben nach polyphoner Auflockerung durch melodische und rhythmische Imitation und durch wenigstens selbständig erscheinende Stimmeinsätze bemerkbar.

Die Bässe der *homophonen Sätze* verzichten im allgemeinen auf eigene Melodieführung zugunsten der harmonischen Grundtöne, nur bei 8 imitiert der Baß eine dem Tenor entlehnte Phrase. Die Altstimmen sind echte Vagantes, außerordentlich tief geführte Füllstimmen mit sehr weitem Ambitus und zahlreichen Oktavsprüngen. Lebhaftes Melodieführung kennzeichnet die Diskantstimmen, Sequenzierungen und synkopische Kadenzhäufungen. Gemeinsam ist allen diesen Sätzen eine harmonisch-akkordliche Grundanlage und die Vermeidung von thematischer Imitation, wohingegen nach den Einleitungsblöcken ab und an rhythmisch imitiert wird (8). Reizvoll sind die Sätze 6, 7 und König, während etwa 9 mit zahlreichen Terzverdoppelungen und Stimmkreuzungen ungeschickt gebaut ist. Der klangschöne und akkordlich dichte Satz König setzt nach breiter Einleitung lebhaftes Begleitstimmen unter Führung des Diskant gegen den Tenor, schwebende Harmonien rufen eine kirchentonartige Wirkung hervor.

Die Bässe der *polyphonen Sätze* sind schön und sangbar geführt, Bewegung in Sekundschritten durch größere Intervalle gibt den Linien ruhigen und selbständigen Charakter. Bewegter, doch ähnlich selbständig und öfter von Kadenz angehalten, sind die Diskantstimmen. Der Alt nimmt meist nur anfangs den Tenor auf, korrespondiert dann entweder mit dem Baß – auch kontrapunktisch: 3, 5 – oder sinkt zur Begleitung zurück, lediglich in 10 und Daus wird er selbständiger. Die Instrumentalisten liegen auch bei dieser Gruppe vornehmlich im Alt. – In allen polyphonen Sätzen ist der Tenor satzbestimmend, die Neigung zu rhythmischer Imitation ist nicht zu übersehen. Der Anteil der Nebenstimmen an der melodischen Substanz der Tenöre ist immer wieder außerordentlich groß. Gern werden im Einsatz zwei Stimmen paarweise miteinander verbunden, etwa wie bei 5 Diskant-Tenor gegen Alt-Baß, oder bei 10 Diskant-Alt gegen Tenor-Baß. – Von 4, 5 und 10 sind die Schlüsse erwähnenswert: 5, ohnehin einer der schönsten Sätze (Abb. 9–12), der seinen Tenor in ein beruhigtes, sehr differenziertes polyphones Gewebe setzt, bringt einen Plagalschluß, bei dem Diskant und Tenor den Schlußton aushalten, während Alt und Baß die Kadenz bringen. Der Schluß von 4 (F-Dur) wird durch den erniedrigten Leitton nach Es-Dur ausgeweitet, so daß eine kirchentonartige Wirkung

entsteht. Der Schluß von 10 ist rhythmisch interessant: alle Stimmen außer dem Tenor werden synkopisch geführt (vgl. Übertragung S. 163).

Die Entscheidung, ob wir es bei den vorliegenden Tenören mit Hofweisen zu tun haben, oder aber mit Gesellschaftsliedern, die stark zur Hofweise tendieren, soll einer späteren Bearbeitung überlassen bleiben. Daß die Texte direkt auf Hofweisen deuten, wurde oben bereits betont, im Melodischen gilt dies zumal für 5, Könige und 7. Dieses verwundert nicht auf Spielkarten, die für den Estensischen Hof bestimmt waren, obwohl sich nicht sagen läßt, daß die Sätze im Auftrag Francescos enthalten waren, immerhin ist es angesichts der Musikkultur am Hofe von Ferrara wahrscheinlich. – Zeitlich wird man die Sätze und Melodiebearbeitungen in die Nähe von 1540/41 rücken müssen, dem Jahr der Anfertigung der Spielkarten, auch möchte man beim Komponisten zunächst an einen Nürnberger denken. Daß die Sätze aus einer Hand stammen, scheint sicher, zumal die rhythmische Durchdringung der Satzstrukturen darauf hin weist. Eine Ausnahme allerdings macht wieder Satz 6 (Abb. 17–20), der sich in Melodieführung und Rhythmisierung, auch angesichts des perfekten Modus, den anderen Sätzen nicht vergleichen läßt. – Damit sind wir im Jahrzehnt zwischen 1534 und 1544, einer Zeit intensiver Dichte des mehrstimmigen deutschen Cantus-firmus-Liedes<sup>6</sup>, Ott I erscheint am Beginn dieses Jahrzehnts, Ott II 1544, Forsters Teile I und II in den Jahren 1539/40. Angesichts der Beziehungen Flötners zu Egenolph darf daran erinnert werden, daß 1535 und um dieses Jahr auch dessen zahlreiche Liederbücher erscheinen<sup>7</sup>.

*Ute und Wulf Schadendorf*

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Der Einfachheit halber werden im folgenden die Sätze nach den entsprechenden Kartenwerten bezeichnet, auf denen sie sich finden.

<sup>2</sup> R. Eitner sind die Lieder unbekannt geblieben, nicht in Monatshefte f. Musikgesch., 37. Jahrg., 1905, S. 1 ff. – Die vorliegende Notiz will auf diese, bisher unbekannt und noch unveröffentlichten Sätze lediglich aufmerksam machen, eine genauere Bearbeitung muß einem späteren Zeitpunkt vorbehalten bleiben. – Anregungen und Hilfen verdanken wir C. Russell Crosby, München, Prof. Dr. K. Gudewill, Kiel, und Dr. Becker, Hamburg.

<sup>3</sup> Vgl. J. Wolf, Handb. d. Notationskunde II, 397.

<sup>4</sup> Vgl. H. J. Moser in Deut. Vierteljahrschrift für Literaturwiss. u. Geistesgesch., Jahrg. 5, 1927; K. Gudewill, die Formstrukturen der deutschen Liedtenores des 15. u. 16. Jahrh., Habil.-Schrift Kiel 1944, Masch.-Sch., S. 65 ff.

<sup>5</sup> Weise, Satz und Text des Liedes Ott I, 109, von Breitengraser »Wo gmeiner Nutz nit Vorgang hat« sind ohne Zusammenhang mit dem vorliegenden Lied.

<sup>6</sup> Zum Allgem. vgl. zuletzt: G. Reese, Music in the Renaissance, New York 1954, mit umfassd. Lit.-Angaben.

<sup>7</sup> Vgl. MGG III, Sp. 1156.