

### ZEICHNUNGEN ALTER DEUTSCHER MEISTER IN DESSAU.

Auf der Herzoglich Anhaltischen Behörden-Bibliothek zu Dessau befinden sich, seit dem Juni 1877 mit der Anhalt-Bernburgischen Landesbibliothek dorthin übergeführt, zwei stattliche in Schweinsleder gebundene Grossquartbände mit eingeklebten Zeichnungen deutscher Meister des XV., XVI. und XVII. Jahrhunderts. Diese beiden Bände, auf deren erstem der Titel „*Pourtraitures bien Antiques*“, auf deren zweitem bloss die Worte „*Des Portraits*“ eingedruckt sind, mögen, nach der Form der in die Deckel eingepressten Goldornamente zu schliessen, etwa um 1700 angefertigt worden sein. Abgesehen von zwei später eingefügten Zeichnungen aus der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts (Band I., Bl. 63 und 64) dürfte keine erheblich jünger sein, als die spätest datierte von 1680 (Band II., Bl. 93 recto).

Das Ende des XVII. Jahrhunderts kann somit als Zeitpunkt des Abschlusses der Sammlung als solcher betrachtet werden; ob dieselbe aber etwa schon früher angelegt worden und von wem, darüber fehlt jegliche Tradition. Die Anhaltischen Fürstenthümer besaßen im XVI. u. XVII. Jahrhundert eine Reihe kunstliebender Regenten, unter denen der Begründer der Anhalt-Bernburgischen Linie Christian I. († 1630), sowie seine Nachfolger Christian II. († 1656) und Victor Amadeus († 1718) genannt seien. Dieselben mögen selbst gesammelt haben; wahrscheinlicher jedoch ist, dass sie diese Sammlung als fertiges und zwar durch einen Künstler zusammengestelltes Ganzes erworben haben. Letztere Annahme wird hauptsächlich durch die starke Vertretung von Stammbuchblättern, die zum grössten Theil den intimen Charakter von Widmungen an Berufsgenossen tragen, und von schülermässigen, aus dem XVII. Jahrhundert stammenden Studienzeichnungen, wie solche wohl ein Kamerad, aber nicht ein Liebhaber sammelt, unterstützt.

Ueber die äussere Beschaffenheit der beiden Bände ist Folgendes anzuführen. Die Blätter des Untersatzpapiers messen in die Höhe 305, in die Breite 260 Millimeter. Der erste Band enthält am Anfang 5, am Ende 2 unbezifferte Blätter; auf seine von 1 bis 79 und von 81 bis 107 bezifferten Blätter (80 ist herausgerissen) sind 147 Blätter mit Zeichnungen, darunter 5 zweiseitig verwendete, aufgeklebt, und eine Zeichnung ist direkt auf dem Untersatzpapier ausgeführt (Bl. 63), so dass die Gesamtzahl der Zeichnungen sich auf 153 beläuft. Der zweite Band hat am Anfang und am Ende je 3 unbezifferte Blätter und auf den von 1 bis 84 und von 86 bis 104 bezifferten (85 herausgerissen) 222 aufgeklebte Blätter mit Zeichnungen, darunter 2 doppelseitig benutzte.

Beide Bände zusammen enthalten somit 377 Zeichnungen, die auf die Vorderseite und die Mehrzahl der Rückseiten der Buchblätter mit ihrer ganzen Fläche aufgeklebt sind, zum Glück wenigstens in solcher Anordnung, dass die kostbarsten Stücke keiner Reibung mit gegenüberliegenden Zeichnungen ausgesetzt waren. Im Allgemeinen kann die Erhaltung der Blätter als eine gute bezeichnet werden, und es bleibt nur zu bedauern, dass mehrere der schönsten durch die kindische Passion des Ausschneidens, welche in den früheren Jahrhunderten so verbreitet war, verstümmelt worden sind.

Ueerblicken wir den Inhalt dieser beiden Bände, so finden wir in dem ersten, mit wenigen Ausnahmen, Zeichnungen des XV. und XVI. Jahrhunderts, während der zweite hauptsächlich denen des XVII. Jahrhunderts gewidmet ist. Die letzteren befinden sich in der Ueberzahl, gewähren aber doch nur das traurige Bild eines allmähigen und in seinem Endresultat tiefen Verfalles. Larvenhaft wie ihre Schöpfungen muthen uns auch die Namen vieler hier vorkommenden Künstler an, die in der Entwicklungsgeschichte der Kunst keinen Platz errungen haben und auch keinen beanspruchen können. Dagegen ist die Frühzeit der modernen deutschen Kunst, das XV. Jahrhundert, durch einige interessante Zeichnungen vertreten; der Hauptwerth der Sammlung aber beruht auf den Blättern der Blüthezeit, unter denen sich charakteristische, zum Theil vorzügliche von Cranach, den Holbeins, Altdorfer, Urs Graf u. A. befinden.

Die nachfolgende Besprechung der in den beiden vorliegenden Bänden vereinigten Zeichnungen wird die unbedeutenden Blätter unberücksichtigt lassen, die übrigen aber, soweit möglich, in chronologischer Ordnung behandeln und hiebei, wo es zweckdienlich scheint, auf Zeichnungen des Berliner Kupferstichkabinetts Bezug nehmen. Bei Angabe der Mafse steht die Höhe der Breite voran; wo die Form des Blattes eine andere als die rechteckige ist, namentlich wo die Darstellung ausgeschnitten, ist die grösste Ausdehnung in vertikaler resp. horizontaler Richtung gemessen worden.

#### MEISTER DES XV. UND XVI. JAHRHUNDERTS.

Fast alle sind sie im ersten Bande vereinigt, auf welchen sich die Blattangaben beziehen, falls nicht ausdrücklich der zweite Band genannt wird. — Zu der äusserst geringen Anzahl von Blättern, die überhaupt aus dem Beginn des XV. Jahrhunderts auf uns gekommen sind, gehört die Gestalt eines stehenden jugendlichen Apostels von einem der als Baumeister und Steinmetzen bekannten Junker von Prag, eine äusserst fein in brauner Farbe auf Pergament ausgeführte Federzeichnung, von dem Aussehen eines getuschten Blattes (Blatt 5; ausgeschnitten; Höhe 150, Breite 78 mm.) Oberhalb befindet sich auf einem Streifen die alte, wenn auch nicht gleichzeitige, inschriftliche Bezeichnung: „Juncker von Prag gemacht“. J. Seeberg sagt in seiner Monographie über die Junker von Prag (in Naumann's Archiv für die zeichnenden Künste, Band XV, S. 174fg.), dass diese zu seiner Zeit noch in Bernburg befindliche Zeichnung im Stil genau übereinstimme mit zwei Blättern der Erlanger Universitäts-Sammlung, die von der gleichen Hand mit gleichlautender Inschrift bezeichnet seien. Der Gesamtcharakter der Darstellung weist auf den Anfang des XV. Jahrhunderts stimmt also zu der Zeit, für welche die Wirksamkeit der Junker von Prag nachgewiesen ist. Die sanftgeschwungene Haltung in Verbindung mit rundlicher Gesichtsbildung und weichem Faltenfluss weist noch auf die gothische, unter dem Einfluss der Plastik stehende Periode hin, während die von Conventionalismus fast durchaus freie Be-

handlungsweise schon den Ausblick auf eine bessere, nach individueller naturwahrer Gestaltung trachtende Zeit eröffnet. — Eine früher demselben Meister jedoch, wie schon Seeberg bemerkte, ohne Grund zugeschriebene Federzeichnung, den heiligen Christophorus darstellend (Bl. 7, ausgeschnitten, 196 × 148 mm.) mag, wenn auch künstlerischer Vorzüge entbehrend, wenigstens als historisches Bindeglied angeführt werden, da sie der Richtung entstammt, welche vom eigentlichen Begründer der deutschen Kupferstechkunst, dem sogenannten „Meister E. S. 1466“, eingeschlagen wurde. Lang und mager sind hier die Körperformen, heftig und eckig die Bewegungen, die Gewandfalten sind scharf gezeichnet, das Ganze mittels feiner Strichelchen in der Art eines Kupferstichs ausgeführt. — Auch über eine Reihe von Szenen aus dem Leben der Maria (Bl. 9—18), welche von einem Nachfolger Schongauer's mit zarter Feder auf Pergament gezeichnet sind und durch gothisches, von blauem Grunde sich abhebendes Pilaster- und Rautenwerk eingefasst werden, kann hinweggegangen werden, da diese Darstellungen, so ansprechend sie auch sind, einen nur wenig selbständigen Meister verrathen. Auf dem nach Schongauer's bekanntem Stich copierten Blatt mit dem Tode der Maria steht die Jahrzahl 1484; es ist somit nur um drei Jahre später als die nach demselben Stich angefertigte Copie des Meisters W. (Bartsch 22) entstanden. — Nach einem Kupferstich Schongauer's (Bartsch 28) ist auch die stehende Madonna mit dem Christkinde auf dem Arm in Federzeichnung copiert worden (Bl. 24, ausgeschnitten, kl. Fol.). Der Urheber dieser Copie, der sich mit einem schmalen H, zwischen dessen Schenkel ein gleich hohes L gestellt ist, bezeichnete, führt die Feder mit der Sauberkeit eines Kupferstechers, scheint sich aber nicht als solcher bethätigt zu haben. — Eine leicht angetuschte und in einigen Theilen colorierte Federzeichnung, Christus am Oelberge (Bl. 21; 248 × 173 mm.), auf deren Unterrande von einer etwa um ein Jahrhundert späteren Hand die Inschrift: „1497 Frantz Hafllægk“ in Tinte aufgesetzt ist, lehrt uns einen Künstler kennen, der bisher nur von Nagler in seinen Monogrammistens III, No. 2935 erwähnt worden ist und zwar unter der Bezeichnung „Halsbagk Franz 1497“, welche sich auf einer Zeichnung: Christus am Kreuz, in Fol., in der Stuttgarter Sammlung befindet. Die Annahme, dass beide Blätter zusammen gehören, vielleicht als Bestandtheile einer Passionsfolge, wird durch die Uebereinstimmung im Format unterstützt. Nach der spitzigen und doch flotten, das Detail nicht ausarbeitenden Art der Strichführung zu urtheilen, ist der Zeichner aus der Schule jener gewöhnlichen Handschriften-Illustratoren des XV. Jahrhunderts hervorgegangen, welche statt der mühsamen Miniier-Arbeit in Deckfarben die rasche Technik mit Feder und Wasserfarben anwendeten.

Product einer neuen, die Formen freier und gefälliger gestaltenden Zeit ist die Metallstiftzeichnung des Erzengels Michael im Kampfe gegen die Dämonen (Bl. 4; 265 × 186 mm.) In langem wallenden Gewande steht die kräftige hochaufgeschossene Gestalt da, in der Linken die Lanze haltend, mit der Rechten zu gewaltigem Schwertstöße ausholend. Trotz dem auf die Niederlande hinweisenden Gesamteindruck bekundet der edle charaktervolle Gesichtstypus genugsam den deutschen Ursprung dieses Blattes; doch hält es schwer den Meister anzugeben, welcher um die Wende des fünfzehnten Jahrhunderts in solchem Masse Grösse, Schönheit und Würde zu vereinigen gewusst hätte. Schongauer's herbe Formensprache erscheint hier bereits überwunden, wenn auch die Composition noch Anklänge an seinen Stil aufweist. Deutlicher macht sich die Verwandtschaft mit Dürer's gewaltigen Figuren aus der Apokalypse bemerklich. Beide Momente zusammengehalten legen es nahe, an Michael Wohl-

gemuth zu denken, der um das Jahr 1500 sich schon im Besitz eines grossen und vollkommen freien Stils befand, wie solches seine Wandbilder im Goslarer Rathhause beweisen. Doch ist diese spätere Lebenszeit des Künstlers noch zu wenig erforscht, um einen festen Grund für eine solche Hypothese zu bieten. Leider ist die Zeichnung an vielen Stellen, besonders am Kopfe des Erzengels, später mit der Feder übergangen worden; und die schwarz gewordenen Spuren der abgefallenen Bleiweiss-Höhlung wirken höchst störend. — Auch das Bildniss eines die Harfe spielenden Jünglings, im Brustbilde gesehen und zweidrittel nach links gewendet (Bl. 34, ausgeschnitten, 250 × 215 mm.), ist von durchaus modernem Geiste erfüllt, wenngleich der Dargestellte noch in die Tracht der älteren Zeit gekleidet ist: am Halse viereckig und stark ausgeschnittener Rock, unter welchem ein Stück des Hemdes sichtbar wird. Der Künstler erfüllt die Darstellung mit seiner Empfindung, lauscht der Natur die träumerisch sinnende, den Tönen lauschende zur Seite geneigte Haltung des Kopfes ab und veranschaulicht dadurch trefflich die grosse Musikliebe jener Zeit, welche ihre „köstlichen Lautenschläger“ so hoch in Ehren zu halten wusste. Mit ungemeiner Präcision ist das Bildniss mit der Feder gezeichnet, in reich abgestufter Modellierung getuscht und in einigen Theilen leicht coloriert; obwohl es längs dem Umriss ausgeschnitten ist, kann doch noch wahrgenommen werden, dass es auf blauen Deckfarbengrund aufgetragen war. Der von fremder Hand rechts unten in Tinte darauf gesetzte Buchstabe H soll wohl auf Holbein als den Zeichner des Blattes deuten; doch kann an diesen nicht gedacht werden, da als Entstehungszeit das letzte Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts anzunehmen ist.

Die Zeichnungen des XVI. Jahrhunderts, welche sich hier in beträchtlicher Anzahl vorfinden, sind wohl geeignet, den Character der damaligen deutschen Kunst in ihren Hauptrichtungen wiederzuspiegeln. Vor Allem macht sich die Sorgfalt bemerklich, mit der dieselben vollendet sind, sei es, dass sie als einfache Federzeichnungen behandelt sind, oder als gehöhte auf dunkelfarbig präpariertem Papier, oder als Metallstiftzeichnungen. Schon der Umstand, dass diese eben genannten Ausführungsarten überhaupt im damaligen Deutschland weitaus am häufigsten angewendet werden, begründet einen wesentlichen Unterschied von der Uebung der gleichzeitigen italienischen Künstler, welche mit Vorliebe zu weichem, eine malerische Wirkung ermöglichendem Material griffen, zu Kreide und Rothstift. Dieser Unterschied hat aber auch seine tieferen Wurzeln in der künstlerischen Empfindungsweise der betreffenden Völker. Während der Italiener der Blüthezeit nur an der vollendeten Wiedergabe des schönen Scheins sein Genüge findet, das in der Wirklichkeit Beobachtete gewöhnlich nur als Mittel und Material für diesen Zweck betrachtet, daher auch blos zu Studien- und Compositions Zwecken Zeichnungen anfertigt; während andererseits der Niederländer des XV. Jahrhunderts jeglichen Gegenstand, so wie er sich ihm darbietet, als ein fertiges Object für malerische Darstellung auffasst, aus dem er durch vollendete Wiedergabe ein Juwel herzustellen weiss, somit in dem harten spitzen Metallstift sein angemessenes Ausdrucksmittel findet: geht der mitteninne zwischen diesen beiden Richtungen stehende Deutsche viel weniger auf ein derartiges malerisches und formales Ziel aus, sondern trachtet, vom psychologischen Interesse erfüllt, eher darnach, den Lebensinhalt der Erscheinungen zu erfassen, im Individuum das Characteristische, in einer Handlung den bewegenden Impuls darzustellen. Zur Erreichung dieses Zweckes bedarf er durchaus nicht unbedingt der Farbe, welche allein die vollendete malerische Illusion erzeugt, daher er denn — wohl auch durch die Ungunst der materiellen Verhältnisse oft dazu ge-

nöthigt — viele seiner Schöpfungen bloss als Zeichnung, als Holzschnitt, als Kupferstich ausführt. Seine Bildnisse, wie deren die vorliegende Sammlung einige vorzügliche enthält, copieren nicht nur, nach Art der Niederländer, die festen Formen des Gesichts mit unbeirrbarer Gewissenhaftigkeit, sondern geben auch neben starker Betonung der charakteristischen Merkmale, die feine geistige Erregung des Moments wieder; seine gegenständlichen Darstellungen, meist frisch erzählend, genreartig behandelt, ja selbst die Vorgänge der heiligen Geschichte in den Bereich des behaglichen Alltagslebens hineinziehend, verschmähen die Starrheit eines wohlabgewogenen Aufbaues, verzichten somit auch auf das Imponierende, Würdevolle eines solchen, sind dagegen voll Leben und Bewegung und haben ihren Schwerpunkt in dem Interesse, welches der Gegenstand, der geschilderte Vorgang, die dargestellte Figur als solche einflössen. Kein anderes Werkzeug aber vereinigt die zu solcher Ausführung nöthigen Eigenschaften in so hohem Mase in sich, wie die Feder. Mit ihr können sowohl das Flüchtige der Erscheinung, wie deren grösste Feinheiten erfasst und zugleich fester Umriss mit malerischer Wirkung verknüpft werden. Noch grössere Kraft, grösserer Glanz wird erzielt bei Verwendung des grundierten Papiers und Zuhilfenahme der Bleiweiss-Höhung; dann tritt die Federzeichnung in unmittelbaren und erfolgreichen Wettkampf mit der schönen, damals so beliebten Helldunkel-Technik. In Folge dieser virtuosen Ausführung beanspruchen auch die deutschen Zeichnungen jener Zeit unmittelbar neben die Kupferstiche und Holzschnitte gestellt zu werden, als wichtige Ergänzungen des leider so spärlichen Materials an Gemälden. Sie lehren uns nicht bloss die Schaffensweise der betreffenden Künstler besser kennen, sondern gewähren uns auch Einblick in weitere Kreise ihrer Ideen. Einen Beweis aber für die obige Behauptung, dass es dem Deutschen vorwiegend um individuelle und momentane Charakteristik zu thun sei, finden wir in dem Umstande, dass selbst von den wenigen noch erhaltenen Vorstudien zu Gemälden oder deren Theilen die Mehrzahl nicht so sehr das Allgemeine der Composition als das Detail in vollendeter treuer Nachbildung des Modells festzustellen sucht.

Unter einer Reihe von Blättern, die Dürer's Monogramm, jedoch mit Unrecht tragen, zum grösseren Theil aber wenigstens nach dessen Compositionen copiert sind, befindet sich eine Federzeichnung, welche durch scheinbar getreue Wiedergabe eines verschwundenen Originals Interesse erweckt. In stilvoller Grösse zeigt sie uns einen selten dargestellten Gegenstand, eine Scene aus der Legende vom Apostel Petrus und dem Magier Simon (Bl. 26; 270 × 185 mm.). In der apokryphen Apostelgeschichte des Abdias, auf welche die vorliegende Darstellung zurückzuführen ist, wird erzählt, dass Simon nach einer in Caesarea Stratonis gehaltenen öffentlichen Disputation, auf welcher ihm Petrus mit Entlarvung seiner Zauberkünste gedroht, gen Rom entflohen sei, daselbst die Gunst des Kaisers Nero und des Volkes gewonnen und dieselbe dazu benutzt habe, um Petrus und Paulus, welche in der Folgezeit gleichfalls dorthin kamen, zu verdächtigen. In diesem Bemühen jedoch erfolglos geblieben, fordert er Petrus zum Wettkampf heraus, wer von ihnen stärker im Wunderwirken sei. Nach schmachvoller Niederlage erklärt er schliesslich eines Tages, er wolle im Fluge gen Himmel fahren, besteigt den Berg des Capitols, wirft sich über den Felsen herab und beginnt zu fliegen. Petrus aber, der sieht, dass das Volk den Simon darob anzubeten beginnt, beschwört im Namen Jesu Christi die tragenden Geister, den Zauberer herabfallen zu lassen. „Als dann liessen ihn die Geister herab; die Ruder seiner mechanischen Flügel, welche er sich gemacht hatte, wurden verwickelt und er fiel

zur Erde herab, doch nicht gleich todt, sondern nur gebrochen am Leib und an den Schenkeln, hat aber doch nach wenigen Stunden sein Leben ausgehaucht.“ Die im Jahre 1493 erschienene Schedel'sche Weltchronik hatte letztere Scene in einem blattgrossen Holzschnitt gebracht (lat. Ausg. Bl. CCLXII. verso), war aber dabei einer anderen gleichfalls sehr alten Tradition gefolgt, welche in Simon den Antichrist sieht, der von dem Erzengel Michael besiegt wird. Unsere etwa zwei Jahrzehnte spätere Darstellung hält sich dagegen streng an die Erzählung des Abdias. Rechts steht, von einem Manne im Turban begleitet, der Kaiser Nero, eine imponierende Greisengestalt in langem Gewande; ihm gegenüber weist Petrus mit der Rechten nach oben, wo zwei scheussliche Dämonen den Simon loszulassen im Begriff stehen, während sich in dessen Gesicht und Geberde die deutlichsten Zeichen des Entsetzens abspiegeln; im Hintergrunde sind mit wenigen Strichen Hügel und links ein thurmartiges Gebäude, wohl das Capitol, angegeben. Besonderer Reichthum der Phantasie tritt in dieser Composition nicht hervor, aber die Situation ist mit grosser Energie und Lebendigkeit erfasst, die Blicke, die Geberden der beiden in Unterredung begriffenen Hauptpersonen sind klar und ausdrucksvoll wiedergegeben. Der Mann in türkischer Tracht ist ein von Dürer, namentlich in seiner früheren Zeit, öfters verwendetes Modell (z. B. auf der Marter des Evangelisten Johannes, Holzschnitt Bartsch 61, und auf der linken Seite des Blattes mit der Marter der Zehntausend, B. 117.) Die unten, über einem grasumwachsenen Stein mit Dürer's Monogramm angebrachte Jahrzahl 1512 kann gar wohl die Entstehungszeit des Originals richtig angeben, wie die Vergleichung mit den wenigen aus diesem Jahre datierten Blättern Dürer's, namentlich mit dem die Wirkung einer Federzeichnung erreichenden Holzschnitt des heil. Hieronymus in der Felsenhöhle (Bartsch 113) ergibt. Hier wie dort sehen wir dieselbe Klarheit der Zeichnung, dieselbe gleichmässige Vertheilung von Licht und Schatten über die ganze Bildfläche, dieselbe auf alle Einzelheiten verwendete Sorgfalt. Nur eine gewisse handwerksmässige Einförmigkeit der Strichführung verräth auf unserem Blatt den mechanisch, aber freilich ungemein getreu übertragenden Copisten. Vielleicht ist übrigens noch eine Originalstudie Dürer's zu dieser Composition erhalten in einer von demselben Jahre 1512 datierten, aus der Sammlung Hulot in's Berliner Cabinet übergegangenen Kreidezeichnung: dem von vorne gesehenen schmerzhaft verzerrten Kopf eines bartlosen Mannes. Das angst erfüllte Gesicht des Simon erscheint wie ein Auszug aus den Linien dieses Kopfes.

Zwei reizende Zeichnungen Lucas Cranach's d. Ae., auf beiden Seiten eines Quartblattes in Metallstift ausgeführt (Bl. 2; 156 × 149 mm; die beiden oberen Ecken abgerundet), sind merkwürdiger Weise nachträglich mit dem Zeichen des Israel von Mecken (I. V. M.) versehen worden. Die eine stellt den hl. Georg zu Pferde dar, nach rechts sprengend und gegen den vom Speere durchbohrten Drachen sein Schwert zückend; in anderer Fassung als der Ritter auf zwei Holzschnitten des Meisters erscheint, ja letztere an Energie und Lebendigkeit der Handlung wie an Feinheit der Ausführung überragend. Auf der Rückseite des Blattes ist Judith dargestellt, eine liebliche Mädchengestalt, in halber Figur gesehen und nach rechts gewendet; ihre Tracht ist reich, der breitkrämpige Hut sitzt keck auf dem graziös gewendeten Köpfchen, dessen naiv unschuldsvoller Ausdruck in eigenthümlichem Gegensatz zu der soeben vollbrachten That steht. Nur Kopf und Hut sind ausgeführt, und zwar mit höchster Sorgfalt; alles Uebrige ist bloss angedeutet, das abgeschlagene Haupt des Holofernes, auf welches sie ihre Hände stützt, kaum wahrnehmbar. — Eine Darstellung des Martyriums des hl. Bartholomäus, Federzeichnung (Bl. 22; 274 × 176 mm; mit



R. Bartsch

Die h. Margaretha. Federzeichnung von Lucas Cranach d. Ae.

falschem Monogramm, dessen C an den Vertikalstrich des L angefügt ist) ist nur eine freie Copie nach Cranach's entsprechendem Holzschnitt Bartsch 42 in dem Büchlein: „Der heiligen XII Aposteln Ankunfft, beruf, glauben . . . etc.“ — Dagegen ist die geistreiche, bloss mit der Jahrzahl 1513 links oben bezeichnete Federzeichnung der hl. Margaretha (Blatt 27; 173 × 129 mm) in einer Landschaft auf phantastischem Postament von gewundenem Laubwerk stehend, den Drachen vor ihren Füßen, höchst wahrscheinlich ein Werk seiner Hand. Sie ist eine nur wenig veränderte Wiederholung des Holzschnittes, welcher sich auf Bl. b iij. recto des im Jahre 1509 erschienenen, durchgehends von Cranach illustrierten Wittenberger Heilthumbuches befindet; schlanker in den Körperverhältnissen, anmuthiger durch die leicht vorgebeugte Haltung, aber durchaus im Stile des Meisters gehalten, der es ja bekanntlich nicht verschmähte, sich zu wiederholen. Die hinzugefügte, leicht hingeworfene Landschaft ist in derselben Weise behandelt, wie auf den Holzschnitten seiner früheren guten Zeit. Die beigegebene höchst gelungene Facsimile-Reproduction in Holzschnitt ermöglicht einen Vergleich mit Cranach's Originalschnitten, dessen Ergebnis weiteres Licht auf die alte Frage werfen dürfte: ob bei malerisch frei behandelten Blättern selbstthätiges Eingreifen der Meister angenommen zu werden braucht. Meines Bedünkens erweist dies Beispiel, dass eine solche Annahme nicht nöthig ist, da hier eine solche erfreuliche Wirkung gerade durch pietätvollstes Umschneiden der Vorzeichnung erreicht worden ist.

Die übersprudelnde Erfindungskraft jener glücklichen Zeit sammt dem ausgesprochenen Hange zur Phantastik führt in liebenswürdigster Weise Albrecht Altdorfer vor. Die meisten seiner figurenreichen belebten Compositionen, so auch alle hier vorliegenden, sind als gehöhte Zeichnungen auf farbig grundiertem Papier ausgeführt, Erzeugnisse einer virtuosen Technik, die in Deutschland ihre wahre Heimath hatte und auch von Meistern wie Dürer, Hans Baldung u. A. mit Eifer gepflegt wurde. Drei der Blätter sind mit der Feder, das vierte mit dem Pinsel ausgeführt. Die eine der Federzeichnungen, eine bewaffnete Schaar darstellend, welche unter Voranritt eines reichgekleideten Frauenzimmers durch ein Stadthor einzieht (Bl. 56 verso; 161 × 156 mm), findet sich genau wiederholt im Berliner Kabinet, wo sie bei gleicher Breite um 47 mm höher ist und oben die Jahrzahl 1516 trägt; letztere ist auf dem Dessauer Blatte wahrscheinlich weggeschnitten, dafür aber unten links auf einem angefickten Stück ein falsches, auf dem Berliner Exemplar nicht befindliches Monogramm aufgesetzt worden. Die unnachahmliche Sicherheit und Feinfühligkeit, der Strichführung beweist, dass beide Zeichnungen von derselben Meisterhand herühren, wie denn zwei gleichfalls mit einander übereinstimmende Exemplare eines Simson, der den Löwen zerreisst, beide im Berliner Kabinet, die Thatsache, dass der so reich begabte Künstler bei solchen miniaturartig ausgeführten Zeichnungen bisweilen — wohl zu Handelszwecken — sich selbst copierte, als durchaus nicht alleinstehend erweisen. — Aus dem Jahre 1512, in welchem er besonders viel in dieser Technik gezeichnet hat, stammt die mit dem Monogramm versehene Darstellung der damals so beliebten Geschichte von Marcus Curtius, welcher hier ohne einen einzigen Zuschauer seinen Todessprung ausführt; der Schauplatz wird durch ein an das Colosseum erinnerndes Gebäude vergegenwärtigt (Bl. 57; 210 × 150 mm). Eine veränderte Darstellung desselben Gegenstandes vom gleichen Jahre befindet sich in der Braunschweiger Sammlung. — Anmuthiger ist ein Genrebild in Landschaft (Bl. 59; 110 × 155 mm, die vier Ecken abgeschnitten): am Rande eines Gehölzes, von welchem

HANS HOLBEIN DER AELTERE



BILDNISS EINES JUNGEN MÄDCHENS  
METALLSTIFTZEICHNUNG



aus man gegen links hin auf die Dächer und Thürme einer am Fuss der Berge gelegenen Stadt hinabblickt, hat sich ein Jüngling unter einem Baum gelagert, mit eifriger Rede wendet sich ihm eine Frau zu, wohl von den beiden jungen Mädchen sprechend, die nicht weit hinter ihm im Grase sitzen und deren eine damit beschäftigt ist Getränk einzuschänken. — Den Beschluss macht eine nichts weniger als naturalistisch behandelte Baumstudie (Bl. 58; 212 × 136 mm, die Ecken beschnitten), breit und malerisch auf rothbraun präpariertem Papier in Tusche mit dem Pinsel ausgeführt und weiss gehöht; unten gegen rechts das Zeichen.

Den kostbarsten Bestandtheil der Sammlung, die Zeichnungen der Holbeins, hat Woltmann, als in Bernburg befindlich, zum Theil besprochen; doch hat er dieselben offenbar unter ungünstigen Umständen in Augenschein genommen, da er einige unerwähnt gelassen, andere in einer Weise bestimmt hat, die bei unmittelbarer Vergleichung mit Werken dieser Meister nicht Stand hält. Es entsteht somit für mich die Pflicht, diese Blätter nochmals durchzunehmen, eine Pflicht, der ich mich nicht ohne das lebhaft Bedauern darüber unterziehe, dass diese Zeilen den hochverdienten Forscher nicht mehr unter den Lebenden finden. — Das mit dem Metallstift gezeichnete Mönchsbildniss von der Hand Hans Holbein's des Aelteren (Bl. 3; 101 × 80 mm, die oberen Ecken abgerundet) gehört nach Auffassung, Behandlung und Format zu jenen Skizzenbüchern, deren mit so reiner Naturbeobachtung und gesundem Humor ausgeführte Blätter in den Sammlungen von Berlin, Basel, Kopenhagen und anderwärts aufbewahrt werden. In diesem bartlosen,  $\frac{2}{3}$  nach rechts gewendeten Kopf ist mit wenigen Strichen der Typus eines verschlagenen Klosterbruders vortrefflich gegeben: unter den schlaffen, wie ermüdet herabhängenden Lidern schauen die Augen scharf beobachtend drein, das breite Kinn verkündet Energie, die schmalen zusammengepressten Lippen scheinen ein Wort, das nicht herausdarf, zu bergen. Im Schatten scheint der Kopf von fremder Hand übergangen worden zu sein; die Verstärkungen der Umriss mittels Tusche sind aber ursprünglich. — Mit gleicher Schärfe ist das Bildniss eines jungen Mädchens, im Brustbilde und  $\frac{2}{3}$  Profil nach links gesehen, erfasst (Bl. 48; 191 × 138 mm). Diese robuste Gestalt mit dem derbknöchigen Gesicht und den fast gemeinen Zügen würde eine abstossende Wirkung ausüben, wenn nicht der Künstler, gefesselt durch den so einheitlich ausgeprägten Typus, seine ganze Kraft eingesetzt hätte, um denselben in seiner vollen Lebendigkeit darzustellen; zum beredten Mund, dem klaren Auge tritt hier noch die wie lauschend vorgebeugte Haltung hinzu. Ausgeführt ist das mit äusserster Feinheit und Vollendung behandelte Blatt in Metallstift, mit leichter Anwendung von jetzt nur schwach wahrnehmbarer Höhung in den beleuchteten Flächen, von Röthel in den lebhafter gefärbten Theilen des Fleisches; der Umriss ist auf der Schattenseite im Gesicht mit der Feder, am Mieder mit dem Pinsel in Tusche verstärkt. Indem Woltmann diese Zeichnung Hans Holbein dem Jüngeren zuschrieb, mag er, da Metallstift-Zeichnungen desselben sehr selten sind, an die vorzüglichsten Beispiele dieser Gattung, nämlich die Bildnisse des Bürgermeisters Meyer und seiner Frau im Basler Museum (No. 33, 34 des W.'schen Verz.) gedacht haben, die, in den ersten Jahren von Holbein's selbstständiger Thätigkeit entstanden, noch deutlich den Einfluss des Vaters verrathen. In der grossen markigen Behandlung weichen dieselben jedoch bedeutend von der Weise des Vaters ab; während des Letzteren feine, auf alles Detail sorgsam eingehende Strichführung auf unserer Zeichnung ebenso anzutreffen ist, wie auf den Blättern seiner Skizzenbücher, von denen mehrere (in Berlin z. B. Woltmann No. 108, 167, 168 und das

nicht beschriebene Blatt mit den Händestudien) sogar die gleiche mit eigentümlichem Geschick geübte Art der Verstärkung von Schattenlinien mittels breit in Tusche aufgesetzter Striche aufweisen.

Zwei von Woltmann nicht angeführte getuschte Federzeichnungen, eine Judith und eine Temperantia, muss ich für Hans Holbein den Jüngeren in Anspruch



Temperantia. Getuschte Federzeichnung von H. Holbein d. J.

nehmen. Erstere, die weniger anziehende und auch weniger gut gezeichnete der beiden (Bl. 36; 156 × 66mm, obere Ecken abgerundet) zeigt einen merkwürdigen Gegensatz der derben bäuerischen Formen, wie solche auf mehreren seiner Entwürfe für Glasmaler und auf einigen seiner Bibelbilder vorkommen, zu der gezierten, stark geschwungenen Haltung des Körpers; trotzdem ist es dem Meister gelungen ein organisch festgefügt Gebilde zu schaffen. Das dramatische Interesse des Vorganges kommt

aber in dieser Gestalt, deren gleichgültige Ruhe zum Wesen der heldenhaften Jungfrau wenig stimmt, nicht zum Ausdruck. Weit besser am Platze wäre diese Ruhe bei der „Temperantia“ gewesen, die dagegen von übermüthigster Lebenslust erfüllt ist und, ihrem Namen zum Hohn, in die Reihe jener üppigen Weiber zu gehören scheint, welche Holbein in so meisterhafter Weise in den Trachtenbildern der Basler Sammlung dargestellt hat. Die von der rechten Seite gesehene Gestalt (Bl. 37; ausgeschnitten, 131 × 83 mm), in tief ausgeschnittenem Kleide mit weitgebauchten, lang herabhängenden gestreiften Aermeln, um die Stirn eine feine Goldkette kranzartig geschlungen, wendet sich nach dem Beschauer hin, indem sie, graziös sich vorneigend, mit der Rechten ihr Gewand aufrafft, so dass der bis zur Erde reichende faltige Unterrock sichtbar wird; in der ausgestreckten Linken hält sie einen Zaum. Ihre Gesichtszüge erinnern an jene der Lais Corinthiaca, der schönen Offenbacherin, deren Bildniss Holbein noch im Jahre 1526 zu Basel malte; während seines darauf folgenden Aufenthaltes in England von 1526 bis 1528 entwarf er mit gleich feinen präzisen Federstrichen, wie sie auf den zwei Dessauer Zeichnungen erscheinen, die Skizze zum Familienbilde des Thomas Morus: beides zusammengehalten mag einen Anhalt zu ungefährer Bestimmung der Entstehungszeit dieser Blätter bieten.

Von den zwei sauber ausgeführten Zeichnungen zu Dolchscheiden ist die eine mit dem Todtentanz (braun getuschte Federzeichnung, Bl. 44; 42 (links) × 220) wie so mancher Doppelgänger nach dem Basler Blatt Woltm. 57 (Photogr. v. Braun No. 56) copiert; die andere mit drei Darstellungen über einander: Venus und Amor, Pyramus und Thisbe und dem Parisurtheil (Federz. Bl. 43; 267 × 62 (oben), ist höchst wahrscheinlich Copie nach einem Holzschnitt, von dessen Abdrücken sich keiner bis auf unsere Zeit erhalten hat oder zum Mindesten nicht bekannt geworden ist. Woltmann führt sie als echt an (abgebildet in Band I. S. 434 der zweiten Auflage seiner Holbein-Biographie), giebt eine geistvolle Analyse ihres Inhalts und verweist auf die, abgesehen von einigen Veränderungen „übereinstimmende“ flüchtige Federskizze im Basler Museum (Woltmann 60, Braun 56). Diese Veränderungen bestehen im Wesentlichen darin, dass die Spitze des Dolches ganz verschieden gestaltet ist, dass auf dem Dessauer Blatt Venus bekleidet ist und Eselsohren hat, und dass Amor sitzt, statt zu stehen; bedeutsamer aber ist der Unterschied, dass beide Blätter in einander entgegengesetztem Sinne ausgeführt sind. Und zwar ist die Basler flüchtige Skizze verkehrtseitig behandelt, so dass Amor die Sehne seines Bogens mit der Linken spannt, Thisbe sich mit der Linken erdolcht; die ausgeführte Dessauer Zeichnung dagegen ist rechtseitig. Ersteres, ein unzweifelhaft echtes Blatt, kann somit nur als Entwurf für einen Holzschnitt gedient haben, ausgeführt in dem Sinne, in welchem die Vorzeichnung für den Formschneider auf den Holzstock aufgetragen werden musste; als einer der wenigen uns erhaltenen Entwürfe dieser Art ist es von höchster Bedeutung und beweist dass Holbein, wie nicht anders zu erwarten — und diese Darstellung gehört nach Formensprache und Compositionsweise seiner besten Zeit an — geübt genug in der Sprache des Formschneiders war, um gleich von vornherein, vom ersten flüchtigen Entwürfe an, seine Compositionen in der Richtung festzustellen, welche die Ausführung in Holzschnitt verlangte. Um so weniger konnte für ihn ein Grund vorliegen, später dieselbe Darstellung noch rechtseitig und im Detail auf Papier auszuführen; die endlich ausgearbeitete Vorzeichnung wird erunmittelbar auf den Holzstock aufgetragen haben. Dass Letzteres bei den deutschen Künstlern, die ja so ungemein produktiv an Holzschnitten gewesen sind, die gewöhnliche Uebung war, kann schon aus dem Umstande

geschlossen werden, dass die Entwürfe zu Holzschnitten, welche bis auf uns gekommen, fast ohne Ausnahme nur flüchtige Skizzen sind. Die Dessauer Zeichnung erweist sich übrigens auch ohne solch äusserlichen Beweis als Copie, wenn man auf die gleichförmige, von der Freiheit, mit der Holbeins echte Zeichnungen ausgeführt sind, durchaus abweichende Behandlungsweise achtet; nur aus dem Bestreben, die Wirkung eines Holzschnittes zu erreichen, lässt sich dieselbe erklären; bei genauem Zusehen erkennt man sogar, wie die Hand des Copisten gezittert hat. Schliesslich kann noch angeführt werden, dass eine in den Mäßen auf den Millimeter übereinstimmende, und der Darstellung und Ausführungsweise nach mit der unsrigen durchaus identische Federzeichnung dieser Dolchscheide, versehen mit der Jahreszahl 1550 (am Fuss der Nische, in welcher Venus steht), sich in der Kunsthalle zu Hamburg befindet. — Absichtlich habe ich bei diesem Blatte länger verweilt, weil hier an einem augenfälligen Beispiel nachgewiesen werden konnte, wie unbegründet die so allgemein verbreitete Neigung ist, Zeichnungen von holzschnittartigem Charakter für Originale zu halten. Solche Blätter schmeicheln sich durch die Sauberkeit und Geschlossenheit ihrer Ausführung dem Auge ein, sind aber meist in unkünstlerischer Weise behandelt. Durchaus zutreffend hat der feinfühligste Rumohr (Zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst, Leipzig 1837, S. 31 fg.) den Unterschied zwischen Vorzeichnung und Nachschnitt, — hier Nachzeichnung nach Letzterem — in folgender Weise charakterisiert: „Bei aufgetragenen Zeichnungen genügt der nothdürftigste Zusammenhang der Lineamente, das Absehen des Zeichners deutlich zu machen; der Geist des Künstlers schwebt gleichsam über der Mitte des Zuges, der so fein er sein mag, immer noch als eine sehr verschmälerte Fläche kann aufgefasst werden. Beim Formschneiden hingegen zeigt sich die Einsicht, das Feuer und Gefühl des Künstlers in der äusseren Begrenzung dieses Zuges“. Unternimmt es nun Einer, diese Sauberkeit der äusseren Begrenzung des Linienzuges mit der Feder in derselben Weise herzustellen, wie dies durch das Schneidmesser bewirkt wird, so ist das eitel Spielerei. — Eine Darstellung von Salomo's Götzendienst, gehöhte Tuschzeichnung auf rothbraun gefärbtem Papier in 4<sup>o</sup> (Bl. 42) trägt die Bezeichnung: *Φ H* 1581 nach Holbein.

Ein in Metallstift ausgeführter Kinderkopt, unten auf einem geschlängelten Bande mit dem Monogramm BH und der Jahrzahl 1515 bezeichnet, ist von Woltmann dem Ambrosius (Brosi) Holbein mit Recht zugeschrieben worden, da er mit dessen gesicherten Zeichnungen in der Albertina übereinstimmt (Bl. 38; 133 × 100 mm., obere Ecken abgerundet). Der wohlgerundete, pausbackige Kopf sitzt auf kräftig gedrungenem Halse auf; zu den nachdenklichen Augen, welche unter neugierig emporgehobenen Brauen hervorschauen, passen die in kindlichem Ernst zusammengepressten Lippen vortrefflich. Auf einzelne Theile ist in Rothstift ein feiner Hauch aufgesetzt; der Umriss im Schatten, sowie die dünnen geringelten Härchen sind höchst zart und präcis mit der Feder nachgezogen. Leider hat das Blatt durch Abreibung gelitten.

Aehnliche Beschädigung ist an einer gehöhten auf grün präpariertem Papier ausgeführten Federzeichnung zu beklagen (Bl. 25; 233 × 184 mm.), einem grossen dornengekrönten Haupte Christi mit schmerzvoll brechendem Auge und zu leisem Stöhnen geöffnetem Munde, von ergreifendem, wenn auch nicht mafsvollem Pathos. Der Meister dieses Blattes ist in der oberrheinischen Schule zu suchen, die sich um Hans Baldung Grien gruppiert. Die schöne Federzeichnung eines sitzenden Lautenschlägers (Bl. 23; 191 × 147 mm.) dürfte auf Baldung selbst zurückzuführen sein. Die mit den Bezeich-

nungen **IB** 1516 und **D** 1625 versehene aquarellierte Federzeichnung der Sündfluth (Bl. 105 recto; 196 × 227 mm.) ist wahrscheinlich nach Baldung's in ersterem Jahre gemalten Bilde der Bamberger Galerie copiert. — Seiner Art nahe verwandt, jedenfalls derselben oberrheinischen Schule entstammend, ist ferner das gutmüthige, mit frommen Ernst dreinschauende Greisenanlitz des Apostels Simon (Bl. 60; 238 × 170 mm; obere Ecken abgerundet). Die im Profil nach links gesehene Halbfigur ist virtuos als gehöhte Federzeichnung auf rothbraun präpariertem Papier ausgeführt. Die Sicherheit



mit welcher die spärlichen Haare und die aus kurzen gebogenen Strichelchen gebildeten Lichter in Weiss aufgesetzt sind, verräth die Hand eines im Zeichnen für den Formschnitt und speciell für den farbigen sogenannten Clairoboscuro-Druck geschulten Meisters. Es ist nicht unmöglich, dass sich hinter dem räthselhaften, oben rechts in Weiss aufgesetzten Zeichen der strassburger Meister mit den gekreuzten Pilgerstäben, Johannes Wechtlin, verbirgt.

Hans Burgkmair gehört eine kleine runde, in hellen Farben aquarellierte Federzeichnung an (Bl. 79 recto; Durchm. 102 mm): ein Gelehrter in rothem Talar steht, mit einem Buche in der Hand, während eine Menge anderer Bücher zu seinen Füßen liegt, vor einem auf dem Throne sitzenden, mit dem Turban bekleideten Herrscher, der auf ein im Fenster befindliches Spinnwebgewebe weist. Diese Darstellung gehört zu einer anscheinend eine Erzählung illustrierenden Folge, von der zwei gleich grosse und gleich behandelte Blätter im Berliner Cabinet aufbewahrt werden; auf dem einen derselben steht ein mit braunem hermelinbesetzten Talar bekleideter Knabe vor einer thronenden, von drei Frauen umgebenen Fürstin; auf dem andern ist ein Ritter (Merkur?) dargestellt, der in einer Halle um einen König Zauberkreise zieht. Zur Vergleichung müssen beglaubigte Compositionen Burgkmairs, wie etwa diejenigen zum Weisskunig, beigezogen werden, nicht aber die im Auftrage der rührigen Augsburger Firma Grimm und Wirsung angefertigten Illustrationen zu „Petrarca's Trostspiegel“ und anderen Werken, welche erst in neuerer Zeit und ohne überzeugenden Grund Burgkmair zugeschrieben werden, nachdem die frühere unhaltbare Benennung als Werke Dürer's fallen gelassen worden ist.

In vorzüglicher Weise ist der Schweizer Urs Graf vertreten, der die derben Elemente jener Zeit in ihrer ungezügelter Kraft unübertrefflich zu schildern wusste. Alle seine Blätter sind hier Federzeichnungen und mit Ausnahme des zuletzt zu erwähnenden mit seinem Monogramm versehen. Das erste (Bl. 69 recto; 200 × 160 mm.) stellt den Kopf eines grimmigen Kriegers und Raufbolds, im Profil nach links gesehen, dar; es ist mit der Jahrzahl 1521 bezeichnet. Kräftiges dichtgekräuselter Haupt- und Barthaar fasst das martialische Gesicht ein, das durch eine mächtige von der Stirn über das linke Auge auf die Backe herabreichende Schmarre gekennzeichnet wird; keck

ist das Barett auf die Seite gerückt, unter buschigen Brauen blickt das Auge verachtungsvoll herausfordernd auf den Beschauer, während die dicke Unterlippe sich drohend vorschiebt. Das auf der Rückseite desselben Untersatzbogens 69 aufgeklebte grössere Blatt (ausgeschnitten, etwa  $270 \times 201$ ), eine fahrende Dirne in halber Figur und fast im Profil nach links gesehen darstellend, von 1525 datiert, bildet das passende Seitenstück zu diesem Kopf. Die Dargestellte ist durchaus nicht schön, aber von fülliger Gestalt und reich geputzt; und dass sie sich ihrer Macht bewusst ist, zeigt die Art wie sie, den mit phantastischem Barett bedeckten Kopf neigend, schelmhaft lächelnd dem Beschauer zublinzelt. Beide damals von einander unzertrennliche Typen sind in kräftiger, leicht an die Karrikatur streifender Weise charakterisiert und voll Schwung und Eleganz ausgeführt. — Urs Graf's Hauptblatt ist hier Phyllis auf dem Rücken des Aristoteles reitend (Bl. 71 recto;  $287 \times 209$  mm), ein Gegenstand der, wie überhaupt die Verspottung des verliebten Alters, damals an der Tagesordnung, somit wohl den Zuständen entsprechend war. Ruft man sich die meisterhaften Darstellungen, die derselbe durch den sogenannten Meister von 1480, durch Zasinger, Hans Baldung, Burgkmair u. A. gefunden, ins Gedächtniss, so muss man gestehen, nie sei er mit grösserer Bosheit und Schadenfreude, als sie uns hier entgegengrinsen, wiedergegeben worden. Der zum Vierfüssler erniedrigte und von der Schönen mittels der ungefährlichen Narrenpeitsche angetriebene Alte macht nicht etwa, wie üblich, ein grämliches Gesicht, sondern stimmt gar in das Lachen der tollen Dirne ein. Unter dem vom Baume herabhängenden Täfelchen mit dem Monogramm und der Jahrzahl 1521 befindet sich die Inschrift: ARISTOTVLES. Als der Künstler zwei Jahre früher denselben Gegenstand in anderer Fassung radierte, begnügte er sich der Schönen als einzige Bekleidung ein Strumpfband zu geben; auf unserem Blatte wird wenigstens die volle Toilette nicht vermisst, wengleich dieselbe möglichst frei gehalten ist. An kräftig glänzender Wirkung kann diese Federzeichnung den besten Erzeugnissen ihrer Art gleichgestellt werden, ja erscheint fast wie ein Holzschnitt. Wenige Jahre später, 1527, wurde diese Darstellung, mit Hinzufügung einer reichen schweizer Landschaft, sowie einer architektonischen Einfassung zu einem kleinen Glasgemälde verwendet, welches als im Besitz des Prof. Rahn in Zürich befindlich, in Bucher und Gnauth's Kunsthandwerk, Jahrgang I (1874) Bl. 10 abgebildet ist. — Ferner ist da die Figur eines stehenden jungen Mannes in Mantel und federgeschmücktem Barett (Bl. 70 recto;  $267 \times 154$  mm, obere Ecken abgerundet) mit der dem Monogramm beigefügten Boraxbüchse bezeichnet; — schliesslich ein durchaus in der Weise des Meisters behandelter heil. Georg zu Fuss, in Lanzknechtstracht, mit dem Drachen kämpfend (70 verso; ausgeschnitten, in  $4^\circ$ ); freilich ohne Monogramm und mit der Jahrzahl 1533, während Urs Graf gewöhnlich als nur bis circa 1530 lebend angeführt wird; doch gründet sich die letztere, von His gegebene Bestimmung nur auf den Umstand, dass keine der in Basel befindlichen Zeichnungen des Künstlers über dieses Jahr hinausgeht; es bleibt abzuwarten, ob nicht fernere Forschung ein helleres Licht auf diesen Punkt werfen wird.

Von sonstigen Zeichnungen aus der Blüthezeit der deutschen Kunst seien die folgenden erwähnt: von dem Monogrammist Hf (Hans Fleckenstein?) eine von 1516 datierte Madonna mit dem Christkind auf dem Arme, stehend und im Profil nach links gewendet, vom Kopf bis zu den Füßen in eine weite Draperie gehüllt (Bl. 37; getuschte Federzeichnung;  $240 \times 160$  mm.), merkwürdig durch ihren herben, fast statuarischen Stil. — Zwei kleine Rundbilder vom Berner Niklaus Manuel, getuschte

und gehöhte Federzeichnungen auf rothbraun gefärbtem Papier, beide mit dem scheinbar ächten Monogramm versehen (Bl. 56 recto, jedes von 90 mm. Durchm.); es sind zwei Halbfiguren, Adam und Eva in modernem Kostüm: Einem stutzerhaften jungen Mann hält ein junges Mädchen einen Apfel entgegen. — Aus der Basler Schule, jedoch nicht von Holbein, ist das Bildniss eines bartlosen jungen Mannes in flacher Kappe, Brustbild,  $\frac{2}{3}$  nach links gewendet, getuschte Pinselzeichnung (Bl. 33, ausgeschnitten, gr. 4<sup>o</sup>). — Drei sehr fein mit der Feder gezeichnete, dann aquarellierte architektonische und geometrische Zeichnungen des zweiten Bandes (Bl. 81 und 85 recto) sowie die grosse colorierte und zum Theil mit Gold gehöhte Federzeichnung eines Ziehbrunnens, an welchem ein altes Weib steht (II. Bl. 81, verso; 284 × 220 mm.), scheinen von einem Schüler Dürer's herzustammen und erinnern besonders an Heinrich Lautensack (s. dessen: Des Circkels vnn Richtscheyts . . . vnderweisung . . . 1564. fol.); das letztere Blatt zeichnet sich durch die schöne Felslandschaft des Hintergrundes aus. — Wahrscheinlich von einem Strassburger Künstler ist die Darstellung des Weltgerichts, Federzeichnung, gleichfalls im II. Bande (Bl. 32 verso; 245 × 178 mm.). — Nürnberger Schule, datiert 1520: Der heil. Christophorus (I. Bl. 53; 204 × 140 mm.) mit perspectivischer Tendenz als Bildwerk innerhalb eines flachgedeckten Portikus stehend gedacht. — Nicht uninteressante Entlehnungen aus Dürer'schen Werken finden sich in den Zeichnungen Bl. 49 bis 52. — Der Christus am Oelberge von einem Monogrammist H. S. (letzterer Buchstabe zwischen den Schenkeln des ersteren), datiert 1557 (Bl. 73 verso; 292 × 191 mm.) führt uns schliesslich in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hinüber.

Der Meister, welcher diese freilich nicht mehr urwüchsige, aber an freudiger Gestaltungskraft doch noch immer reiche Spätzeit der deutschen Kunstblüthe in nachwirkender Weise eröffnete, der Nürnberger Virgil Solis, ist durch zwei charakteristische, mit seinem Monogramm versehene Federzeichnungen vertreten: die Bekehrung des Saulus auf weissem Papier (Bl. 84 recto; 140 × 101 mm.) und den Mars vom Jahre 1560 auf roth präpariertem Papier, gehöht (Bl. 83 recto; 140 × 106 mm.); letzterer gehört zu fünf im Berliner Cabinet bewahrten Blättern einer Planetenfolge. — Von seinem Zeitgenossen Jost Amman ist die in Tusche gezeichnete und mit der Feder übergangene gegenseitige Copie nach dem von Barthel Beham gestochenen Bildniss des Herzogs Ludwig von Bayern, Bartsch 62 (Bl. 94 verso des zweiten Bandes; 200 × 160 mm.). Dieser Meister führt uns wieder in die Schweiz zurück, in jenes Land, welches während des ganzen XVI. Jahrhunderts so viele tüchtige Künstler hervorbrachte und während des XVII. nicht wenig dazu beitrug, den gänzlichen Verfall der Kunst aufzuhalten und hinauszuschieben. Eine vorzügliche Schulung gewährte dort die Glasmalerei, welche, durch Tobias Stimmer und dessen Nachfolger getragen, lange und kräftig fortblühte. Von den in der Dessauer Sammlung befindlichen, mit dem Monogramm versehenen Zeichnungen Stimmer's (Bl. 93 verso; 95 recto; 96) sei nur die letztere (150 × 95 mm) hervorgehoben, weil sie als eins der frühesten Stammbuchblätter mit moralisierender Tendenz interessant ist. Diese Federzeichnung stellt die Figur der Hoffnung dar, welche von dem in eine Narrenkutte gehüllten Teufel am Arme gezerrt wird; oben rechts stehen die Worte: Seneca: veracht werden ist so schedlich als globt werden; unten: Gedult bringt erfahrung erfahrung bringt Hoffnung Hoffnung lasst niemands zschande(n) werden — Was ich auff Got gehoffet hab Daran ist mir nichts gange(n) ab Thobias Sty(m)mer. Von

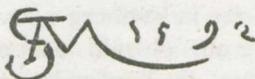
seinem begabtesten Schüler, Daniel Lindmeier, dessen Zeichnungen im Berliner Kabinét mit den Jahrzahlen 1572 bis 1599 versehen sind, befinden sich hier drei Blätter: Susanna und die beiden Alten, getuschte Federzeichnung, rund, in einer Einfassung mit dem Monogramm und der Jahrzahl 1582 (II., Bl. 62 verso; Durchm. 211 mm.); ein trinkendes modisch gekleidetes Pärchen, Brustbilder in einem Rund, getuschte Federzeichnung, mit dem Monogramm und der Jahrzahl 94 (II., Bl. 75 verso, Durchm. mit Einrechnung des 15 mm. breiten Randes 130 mm.); schliesslich ein Rund mit der über zwei Wappenschildern stehenden Fama in der Mitte, und den Evangelisten-Symbolen in der Einfassung, violett getuschte Federzeichnung (II., Bl. 32 recto, Durchm. 169 mm.) ohne Bezeichnung und Jahrzahl.

Christoph Maurer, der sich nicht weniger eng als Lindmeier an Tobias Stimmer anschloss, verstand es doch nicht wie jener, sich dabei seine Eigenart zu bewahren, sondern verfiel in öden Manierismus; mit grosser Eleganz und Glätte wusste er Stimmers Formensprache zu handhaben, aber die Fähigkeit zu tieferem Eindringen in den Gegenstand gebrach ihm. Dies bekunden die hier befindlichen, einander so ähnlichen getuschten Federzeichnungen eines Brandopfers, von 1605 (Bl. 97 verso); des Moses, der die Gesetztafeln zerschmettert (Bl. 88 verso); des Schusters, der das Venusbild kritisiert, von 1603 (auf grau präpariertem Papier, weiss gehöht, Bl. 101 recto) und andere nicht bezeichnete Blätter. Bei aller Gewandtheit der Behandlung vermag die Darstellung des Merkur, welcher mit dem Friedenskranze in der Rechten zu den inmitten von Ruinen schlummernden Künsten herabschwebt, während im Hintergrunde noch das Kriegsgetümmel tobt (Bl. 98 recto; braun getuschte und gehöhte Federzeichnung auf grau präpariertem Papier, mit der Inschrift links unten: Christof Murer 1594; 154 × 201 mm), doch nur wegen ihrer Beziehung zu den Zeitereignissen Interesse zu erwecken. Ein anspruchsloses sauber ausgeführtes Stammbuchblatt aus seiner Strassburger Lehrzeit ist noch das erfreulichste unter den Blättern dieses Künstlers: es enthält in colorierter Federzeichnung sein von einem nackten aber behelmten Putto gehaltenes Wappenschild, das eine Zinnenmauer zeigt; die am Boden hinkriechende Schnecke illustriert das oben in Tinte aufgeschriebene Motto: Eil Mit Weil. Unten steht: Christoff Murer von Zürich schrieb dis zu guter gedechnus zu strassburg den 3 tag herpstmonat Anno 1583. (Bl. 97; 150 × 98 mm). Vergleichen wir mit diesem Blättchen einen im Berliner Kabinét bewahrten Entwurf zu einem Glasgemälde, die Himmelfahrt Christi darstellend (getuschte und colorierte Federzeichnung, 420 × 320 mm), welcher nur zwei Jahre später entstanden und in folgender Weise bezeichnet ist:



so wird sofort klar, dass auch dieses letztere Blatt von Maurer herrührt, dem schon Bartsch das in Rede stehende Monogramm, welches er als: „Christoph Maurer Tigurinus“ deutete (Peintre Graveur Bd. IX., S. 334), zuschrieb. Dass dasselbe nicht, wie Andresen im Deutschen Peintre-Graveur Bd. III. S. 14fg. will, auf Stimmer gedeutet werden kann, beweist übrigens schon die Jahrzahl, die um drei Jahre über

Stimmer's Tod (1582) hinausgeht. Diese Vergleichung haben wir wegen eines auf Blatt 94 recto befindlichen, mit dem ähnlichen Monogramm



und der Jahrzahl 1592 versehenen Blattes angestellt, das durch gute Composition und ungezierte Behandlung unter den gleichzeitigen Erzeugnissen hervorrägt. Es stellt das Urtheil Salomonis innerhalb einer reichen Kartusche dar, und ist als getuschte und gehöhte Federzeichnung auf grau präpariertem Papier mit nicht gewöhnlicher Sorgfalt und Feinheit ausgeführt (205 × 186 mm). So wie das eben erwähnte Berliner Blatt von 1585 in der Behandlung mit dem kleinen Wappenschildhalter von 1583 übereinstimmt, indem es Chr. Maurer's Stil noch in directer Abhängigkeit von dem des Tobias Stimmer zeigt, so treffen wir hier die besondere Formensprache an, welche sich Maurer in den Jahren seiner selbständigen Wirksamkeit ausbildete und welche in diesem Bande durch eine Reihe von Blättern genugsam vertreten ist: ein Vergleich mit der vorerwähnten Allegorie vom Jahre 1594 wirkt geradezu überzeugend. Das Ergebnis ist, dass das in Rede stehende Monogramm dem Tobias Stimmer nicht angehören kann; ihm eine Mitwirkung bei diesen Compositionen, etwa deren Entwerfung zuzuschreiben, liegt gar kein Grund vor, wohl aber spricht alles für die Urheberschaft Chr. Maurer's. — Von einem derselben Richtung angehörenden, aber minder begabten Schweizer Joh. Heinrich Wegmann stammt die braungetuschte Federzeichnung eines vor dem Altar knieenden Hohenpriesters (Bl. 81 verso; 270 × 208 mm), welche durch ihre Bezeichnung „Lucern 1595" interessant ist, da bisher von diesem im Jahre 1536 in Zürich geborenen Künstler nur bekannt war, dass er (laut Nagler) 1579 nach Luzern übergesiedelt sei, über sein ferneres Leben aber nichts verlautete.

Bevor wir diese Schule bis in's XVII. Jahrhundert verfolgen, müssen noch einige im Uebrigen unbekannte Künstler der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, welche hier mit vollem Namen und Datum auftreten, kurz angeführt werden: Ulrich Oeri (Band II, Bl. 53 verso; in fol.): Eine nach rechts schreitende nackte männliche Figur, Federzeichnung, unten die Inschrift: Vlrich örj nach Johan bologni(us) 1589 adi 25 setem<sup>er</sup>. Von demselben ein stehender Amor in ganzer Figur, blau getuschte Federzeichnung, bezeichnet: V. Oerj (V und O verschlungen) in. 8<sup>er</sup> 1612 (Band II, Bl. 34 verso; in fol.) — Johannes Spiek (I, Bl. 85 verso; in fol.): Zwei in weite Gewänder gehüllte Männer an einem Erdhügel stehend; braun getuschte Federzeichnung, links unten die Inschrift von des vorgenannten Ulrich Oeri Hand: Di Giovan: spiek: a Roma adij 16 di 7<sup>er</sup>. ano 89 V. O. (verschlungen). — B. Michel (I, 104 recto; qu. 4<sup>o</sup>). Eine liegende nackte weibliche Gestalt, mit Benutzung des Motivs in Dürer's Kupferstich: Die Eifersucht, Bartsch 73; getuschte Federzeichnung, unten die Inschrift: B. Michel (B. u. M. verbunden) 1591. — Hans Schmidt (Bl. 92 recto; qu. 4<sup>o</sup>): Ein Liebespaar auf einem Bette, unter welchem ein mit einem Dolch bewaffneter Mann hervorkriecht; braun getuschte Federzeichnung, unten rechts die Inschrift: Hans Schmidt zu Insprug den 3 noveb. 1591. — Monogrammist  (Bl. 89, 90 und 91 recto; alle in fol.): Venus und Amor, die Himmelfahrt der Maria Magdalena, die Steinigung des heiligen Stephanus; getuschte und gehöhte Federzeichnungen; die erste mit dem Monogramm und: Ingolstadij 1595; die zweite ohne Inschrift; die dritte mit dem Monogramm und: Ingolst. 1591. — J. P. Pomis. So bezeichnet sammt der Jahrzahl 1594 ist ein Blatt (85 recto; qu. 4<sup>o</sup>) mit vier nach rechts schreitenden römischen Krieger; gehöhte

Kreidezeichnung, mit der Feder übergangen. — Benedictus Tola f. Bezeichnung auf einer Federzeichnung, die Dornenkrönung darstellend, oben abgerundet (Bl. 71 verso; in 8°). — Dieser Zeit gehört auch der in Freiburg i. Br. und in Strassburg lebende Glasmaler Hieronymus Caspar Lang an, obwohl mehrere seiner Blätter schon aus dem XVII. Jahrhundert datiert sind; so die Kopfstudien von 1606 (Band II, Bl. 71 recto; gehöhte Federzeichnung auf roth präpariertem Papier, gr. 4) und ebensolche von 1603 (II, Bl. 72 recto; Federzeichnung, fol.), beide mit seinem Monogramm. Der volle Namen findet sich auf einer getuschten Federzeichnung des I. Bandes (Bl. 90 recto; 210×165mm), die Ermordung eines Fürsten während eines Rittes darstellend.

Als einziger nicht deutscher Künstler mag Hendrik Goltzius mit seiner freilich ganz verrienen Röthel- und Kreidezeichnung der sitzenden Maria mit dem Christkinde und zwei Engeln (unten in der Mitte mit dem Monogramm bezeichnet, Bl. 77 verso; 262×190 mm) den Beschluss der Besprechung dieses Bandes machen.

#### XVII. JAHRHUNDERT.

Der Inhalt des zweiten Bandes, welcher mit wenigen, schon bei der Besprechung des ersten Bandes erwähnten Ausnahmen nur Künstler des siebzehnten Jahrhunderts enthält, steht in wenig erfreulichem Gegensatz zu jenem des ersten. Die sich häufenden matten Allegorien, sentenziösen Stammbuchblätter, die manierten oder schablonenhaft akademischen Gestalten sind traurige Zeugnisse für einen stätigen Verfall. Doch befinden sich hierunter einzelne Blätter, die der Besprechung wohl werth sind: sei es, dass sie von Künstlern herrühren, die neue Bahnen zu eröffnen suchen, oder von solchen, welche wenigstens an den guten Ueberlieferungen der alten Zeit festhalten; oder aber sie überliefern uns Namen von Künstlern, die bisher gar nicht bekannt waren. Einige noch nicht erwähnte Zeichnungen des ersten Bandes werden hier eingereiht werden.

Einer im Gegensatz zu den überwiegend plastischen Tendenzen der vorhergehenden Zeiten malerischen, durch die Italiener, speziell durch die Venezianer beeinflussten Richtung gehören die folgenden Zeichnungen aus den ersten Jahren des XVII. Jahrhunderts an: der heilige Georg zu Pferde, in der Richtung nach dem Beschauer hin auf den Drachen lossprengend; im Grunde der von hoch aufgeschossenen Bäumen eingefassten Landschaft kniet die Königstochter, dankbar emporblickend zu den Engelputzen, welche dem Befreier Lanze und Siegerkranz aus den Lüften herabbringen. Die reiche und lebendige Composition ist mit der Feder gezeichnet und theils braun, theils blau getuscht. Unten links befindet sich die Inschrift: den 21. September 1600. Hall. (Bl. 18 verso, oben abgerundet, 247×162 mm). In derselben Technik ausgeführt, jedoch mit Hinzutritt violetter Tuschung, ist ein Blatt von dem Münchener Georg Pecham oder Behem behandelt, eine Allegorie auf das Geistesleben im Gegensatz zu dem Sinnenleben. (Bl. 60 recto; 155×206 mm). Auf einer Bank unter Bäumen sitzt ein junges halbnacktes Weib, durch ihre Attribute als die Gestalt der Malerei charakterisiert; ihr zur Seite rechts steht ein munterer Putto, in der einen Hand eine Statuette emporhaltend, mit der andern eine Mandoline fassend, während neben ihr ein würdiger Greis im Pelzrock sitzt, der, ein aufgeschlagenes Buch auf seinem Knie haltend, mit der Rechten ihr eine Gruppe von Thieren — einen Esel, eine Ziege mit ihrem Zicklein — weist, die mit Gier sich Nahrung suchen. Unten rechts die Inschrift: Georg Behem von München 1603. Von demselben und wohl

ein Seitenstück zum vorigen Blatt ist die noch leichter behandelte und besser componierte Darstellung der drei christlichen Tugenden, die dem wüsten Welttreiben aus der Entfernung zusehen; theils grau, theils braun getuschte Federzeichnung mit zehn Verszeilen oben, die von Pecham's Hand geschrieben sind und also beginnen: O Lieb O Glaub Hoffnung betracht, Wie grob mans auf der welt ietzt macht . . . (Bl. 24 recto; 154 × 211 mm). Auch die Anbetung der Hirten auf Bl. 23 recto dürfte von ihm sein. — Durchaus in italienischem Geist ist die kräftig behandelte Federzeichnung: der Raub der Proserpina, unten bezeichnet: Keckermann 1610 (Bl. 20 verso; 185 × 235 mm). — Von Johann Rottenhamer: Diana und Actäon, mit einem im Vordergrund liegenden Flussgott; getuschte Federzeichnung auf röthlich gefärbtem Papier (Bl. 57 recto, rund, Durchm. 175 mm); sowie eine leicht getuschte Federskizze zu einer Andromeda, bezeichnet: Hans Rüttinhamer (Bl. 58 recto; 190 × 146 mm).

Auch in diesem Bande sind die schweizer Künstler reich vertreten, namentlich die Züricher Künstlerfamilie Meyer, welche in bescheidener Wirksamkeit während eines Zeitraumes von nahezu hundert Jahren nicht wenig zur Aufrechterhaltung der künstlerischen Ueberlieferungen beitrug. Dietrich, das Haupt der Familie (1572—1658), scheint vermöge seiner tüchtigen Charaktereigenschaften ein vortrefflicher Lehrer gewesen zu sein; er wurzelt in der Maurer'schen Schule, entbehrt jedoch in noch höherem Grade als diese Schule des Schwungs der Phantasie, wie solches seine Zeichnungen (Bl. 1 fgg.) bekunden. Von seinen Söhnen, die er selbst unterrichtete, war der frühverstorbene Rudolf (1605—1638) ohne Frage der talentvollere, ja einer der wenigen Künstler des XVII. Jahrhunderts, die sich bis zu einem gewissen Grade Frische und Selbständigkeit zu bewahren wussten; dessen jüngerer Bruder und zugleich Schüler Conrad (1618—1689), als Bildnismaler seiner Zeit sehr geschätzt, wandte sich in den späteren Jahren seines langen Lebens unerquicklichen religiösen Symbolisierungen zu. Charakteristisch für Rudolf, der in den Jahren 1630 und 1631 Augsburg, Nürnberg und Frankfurt a/M. besuchte und bei dieser Gelegenheit den stark bewegten Compositionsstil der deutschen Schule in sich aufnahm, sind die beiden Gegenstücke: die Steinigung des Stephanus und die Bekehrung des Saulus (Bl. 7 recto und 8 recto, braun getuschte Federzeichnungen; jede 116 × 160 mm). In theatralisch pomphafter Weise sind sie angeordnet: einerseits vom stürmisch gährenden Drang jener Zeit erfüllt, andererseits schon den Anbruch des steifen Zeitalters höfischer Etiquette ahnen lassend; aber noch fehlt zum Glück das hohle falsche Pathos: die kleinen zierlich und nervös gezeichneten Figuren sind voll Leben und Bewegung. Von seinen übrigen Blättern sind zu erwähnen: eine Anbetung der Hirten, getuschte Federzeichnung auf grün getöntem Papier (Bl. 10 recto; 127 × 167 mm), die durch ihre Bezeichnung: R. Meyer Norin. 1630 das Jahr seines Nürnberger Aufenthalts angiebt; ebenso wie eine Amazonenschlacht im Berliner Kabinet ersehen lässt, dass er noch in demselben Jahre nach Frankfurt zog, wo er in ein näheres Verhältniss zu Matthäus Merian d. Ae. trat. Von 1632 ist eine bei aller Zierlichkeit der Ausführung gross componierte Doppeldarstellung der Beschneidung Christi und des Christus als Kinderfreund, getuschte Federzeichnung (Bl. 13 recto; 190 (unten) 223 (oben) × 241 mm). Im folgenden Jahre, da er nach Zürich zurückgekehrt war, macht sich schon eine grössere Nüchternheit bemerklich, wie aus dem Blatt mit dem Zeitgott (Bl. 11 recto) und aus dem Pygmalion (Bl. 12 recto) zu ersehen ist. Die von Conrad Meyer geschilderte Persönlichkeit: ein bartloser etwa 40jähriger Mann, im Brustbilde gesehen (Bl. 17 recto; getuschte Federzeichnung mit der Bezeichnung C. M. Fc. in Schaffhausen A<sup>o</sup> 1648, oval, 240 × 205 mm), kann

durch die Vergleichung mit einem Blatt desselben Künstlers im Berliner Kabinet als diejenige des Schaffhausener Malers Pantaleon Lang identifiziert worden, welche hier nach einem Gemälde vom Jahre 1547 gezeichnet ist.

Matthäus Merian der Aeltere, der durch freundschaftliche Bande mit dem alten Dietrich Meyer und dessen Söhnen verknüpft war, ist durch eine frühe, ängstlich mit der Feder ausgeführte Landschaft mit einer Wassermühle vertreten, welche die Unterschrift trägt: Matthäus Merian. Basiliensis. 1610 den 1 May (Bl. 49 recto; 149 × 191 mm). Die sieben Blätter mit alttestamentlichen Darstellungen in gefällig behandelten Landschaften, braun getuschte Federzeichnungen (Bl. 49 verso bis 52 verso), können gleichfalls von ihm herrühren. — Sein Zeitgenosse und Landsmann Gotthard Ringli, ein Künstler von nicht geringem dekorativen Talent, kann aus den vorliegenden conventionell behandelten Zeichnungen (Bl. 33 bis 35, alle recto) nicht nach Gebühr gewürdigt werden, ebensowenig wie seine beiden namhaftesten Schüler Samuel Hoffmann und Matthäus Füssli. Die allegorische Frauengestalt des Ersteren, in halber Figur gesehen und eine Kugel haltend, Rothstiftzeichnung (Bl. 40 verso; 182 × 140 mm) ist von 1616 datiert, fällt somit vor den Aufenthalt des Künstlers bei Rubens; ihre weichliche Behandlung ist nicht geeignet sonderliches Interesse zu erwecken. Füssli, im Gegensatz zum ruhigen Hoffmann eine äusserst leidenschaftliche Natur und Zeit seines Lebens dessen erbitterter Nebenbuhler, erscheint in einer schon seiner späteren Zeit angehörenden, aus dem Jahre 1645 datierten Landschaft mit emblematischer Staffage (Federzeichnung, Bl. 29 recto; 137 × 174 mm) nicht minder zahm und uninteressant.

Ausserdem sind von den Künstlern des XVII. Jahrhunderts die folgenden vertreten. Der Danziger Anton Möller durch einige von 1605 und 1606 datierte Federzeichnungen (Bl. 37 bis 39), die er in jener eigenthümlich kalten und trockenen, durch mühseliges und getreues Copieren nach Dürer'schen Holzschnitten angelernten Technik ausführte, welche die Wirkung gedruckter Blätter zu erreichen strebt; den Reiz und die Feinheit seiner im Jahre 1587 in Marienburg gezeichneten Dorfkirmes, welche im Berliner Kabinet aufbewahrt wird, besitzt keines dieser Blätter. — Von dem Strassburger Friedrich Brentel ist ein Stammbuchblatt, die geflügelte Minerva darstellend, getuschte Federzeichnung von feiner aber zugleich glatter und manierterter Behandlung (Bl. 25 recto; 182 × 127 mm), die mit folgenden Sinnsprüchen: Tot sententiae, quot homines. — Eyl mitt weyl — und der Unterschrift versehen ist: Frideric(us) Brenteli(us) Lauingang(us) Pictor. 12. Febr. 1607. — Der Name seines Schülers Johann Wilhelm Baur, befindet sich auf einer colorierten Federzeichnung der Fama (Bl. 59 recto; in 8<sup>o</sup>), jedoch nur als derjenige des Erfinders (inventor) der Darstellung, während der des Zeichners ausradiert zu sein scheint; wohl aber mögen zwei unsignierte Federzeichnungen, die sich durch feine und geistvolle, wenn auch von Manier durchaus nicht freie Behandlung auszeichnen, von Baur sein: Die drei Kreuze, datiert den 30. May (aquarelliert, Bl. 31 verso, in 4<sup>o</sup>) und eine kleine mythologische Composition: Neptun der eine Nymphe verfolgt, welche während ihrer Flucht in einen Vogel verwandelt wird (Alkyone?), von der gleichen Hand wie das Vorige mit dem Datum: den 20 februarij 1629 versehen (blau getuscht, Bl. 79 verso, qu. 16<sup>o</sup>).

Ein von Wenzel Hollar mit der Feder gezeichnetes, leicht getushtes Stammbuchblatt steht in engem Bezug zu dessen traurigem Geschick. Der Künstler hat soeben sein Heimatland Böhmen verlassen müssen und befindet sich zu vorübergehendem Aufenthalte in Stuttgart. Er zeichnet einen jungen Mann, einen Schiffbrüchigen, der

den rettenden Strand erreicht hat und mit dem Caduceus in der erhobenen Rechten hineilt sich Bergung zu suchen, während im Hintergrunde das Schiff noch mit den Wellen kämpft. Das darüber geschriebene Motto: *Ars Baculus Vitae*, drückt in rührender Weise das Vertrauen aus, welches der fleissige Künstler in seine Geschicklichkeit setzte. Unten links steht geschrieben: dieses hab ich zue guetter gedechtnuss gemacht in Stuttgart, den 1. Januarij Anno 1628. Wentzeslaus Hollar von Prachen. (Bl. 26 verso; 144×190 mm). Die Rückseite dieses Blattes ist künstlerisch noch interessanter; sie bietet in leicht skizzirter, violett getuschter Federzeichnung eine Ruinenlandschaft italienischen Charakters und zeigt, dass Hollar damals mit Bewusstsein der von Elsheimer eröffneten Bahn folgte.

Von wenig bekannten oder unbekanntenen Künstlern stelle ich hier die folgenden unter genauer Angabe ihrer Namensbezeichnung in annähernd chronologischer Reihenfolge zusammen:

Caspar Diefstötter. Weibliche allegorische Gestalten, deren eine die Themis ist, im Streit unter einander. Getuschte Federzeichnung (I., Bl. 94 v., 205×155 mm).

D. Kellermaier (D und K verschlungen) 1603. Das Urtheil des Paris. Leichtgetuschte Federskizze (I. Band, Bl. 103 recto; 125×161 mm.).

Rueprecht V(on) Dem Holts V(on) Mechlen. In Hall Den 1. Maij 1602. (somit nicht Rombout von dem Holz, wie Füssli und nach ihm Nagler schreiben). Landstrasse am Gestade eines Gebirgssees. Aquarellierte Federzeichnung (II. Bl. 92r.; 145×190 mm.).

Monogrammist M. W. (wie bei Nagler Monogr. IV. No. 2248) 1606. Coriolan und seine Mutter; aus einer Composition des Christoph Schwarz, zu welcher sich die Zeichnung im Braunschweiger Museum befindet. Getuschte Federzeichnung (Bl. 19 verso; 180×215 mm.).

Peter Bock 1609. Christus wird an die Säule gebunden. Getuschte Federzeichnung (Bl. 42 recto; 275×145 mm.).

Emanoel Bock. Eine auf Wolken ruhende Göttin. Getuschte Federzeichnung. (Bl. 43 recto; 185×144 mm.).

Nikolaus Bokh, mahler in Cassel 1624. Pomona und Vertumnus. Getuschte Federzeichnung (Bl. 44 recto, beschnitten; ca. 115×135 mm.).

F. E. (verschlungen) G. Schweigger à Sulz fecit Pragae 18. Novemb. Anno 1610 (derselbe der nach Dlabacz (Böhm. Künstler-Lex.) i. J. 1669 Oberältester der Prager Maler-Gilde war?). Emporblickender weiblicher Kopf im Profil nach rechts. Zeichnung in schwarzer und rother Kreide. (Bl. 69 verso; 195×151 mm.)

Hans Ludwig Stadler (Lehrer des Conrad Meyer) 1632. Eine sitzende Minerva. Braun getuschte Federzeichnung (Bl. 36 recto; 148×95 mm.).

Simon Pietro Tilmanno (Tilmann) 1632. den 7. d. set. Cimon und Pero. Getuschte Federzeichnung (Bl. 77 recto; 142×190 mm.).

Conradt Oerj. Mahler In Zürich. Drei sitzende Kinder. Rothstiftzeichnung. (Bl. 8 verso; 125×163 mm.)

Heinrich Oerj, den 20. tag i(m) December . . . Zürich . . . 1642. Der Engel erscheint Hagar in der Wüste. Getuschte Federzeichnung (Bl. 56 recto; 138×182 mm.)

Johann Weidner in Augspurg Conterfater . . . den 27. Junij 1658. Ein vom Hafendamm absegelndes Schiff. Bleistiftzeichnung (Bl. 54 recto, qu. 8<sup>o</sup>).

Johann Wirtz den 10. Januar Anno 1660. Die Flucht nach Aegypten. Federzeichnung (Bl. 46 recto; rund 4<sup>o</sup>).

Albert Kauw (welcher Nik. Manuels im Berner Dominikanerkloster gemalten Todtentanz kurz vor dem Abbruch der Mauer copierte) fecit 1660. Composition für ein Glasgemälde: Ein an ein Wappenschild gelehnt stehender Bauer, in architektonischer Umrahmung. Wahrscheinlich nach einem Originalblatt der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts copiert. Gehöhte Tuschzeichnung auf roth präpariertem Papier (I. Band, Bl. 41; 281 × 193 mm.)

WOLDEMAR VON SEIDLITZ.