

# Zeichnen um 1600

Nürnberger Kunst in Netzwerken Europas

Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen

# Zeichnen um 1600

Nürnberger Kunst in Netzwerken Europas  
Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen

herausgegeben von Hans Dickel

bearbeitet von Bettina Keller

mit Beiträgen von

Gode Krämer, Christine Demele, Hans Dickel,  
Ralph Haugwitz, Christina Hofmann-Randall, Laura Ritter,  
Manuel Teget-Welz, Christine Wolff und Jürgen Zimmer



UNIVERSITÄTSBUND  
Erlangen-Nürnberg **FAU**

Die wissenschaftliche Bearbeitung dieses Teils  
der Sammlung wurde finanziert von  
der Ernst von Siemens-Kunststiftung, München  
und der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-  
Nürnberg

Die Drucklegung wurde möglich mit Mitteln aus  
dem Präsidium und dem Dekanat der  
Philosophischen Fakultät der Friedrich-Alexander-  
Universität Erlangen-Nürnberg,  
einer Schenkung aus dem Nachlass von Frau  
Prof. Maria Brand, Nürnberg (†),  
durch Bezuschussung des Freundeskreises des  
Instituts für Kunstgeschichte der Friedrich-  
Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg  
sowie der Familie Gärtner-Stiftung, Erlangen  
und der Dr. German Schweiger-Stiftung Erlangen

Michael Imhof Verlag

Umschlagabbildung vorne:

Unbekannter Zeichner nach Maarten van Heemskerck (1498–1574 Haarlem)

Der Koloss von Rhodos

Feder in Braun, blau laviert, weiß gehöht

178/182 × 204 mm | Nr. 114

Umschlagabbildung hinten:

Unbekannter Zeichner

Halbfigur eines Mönches, hinter einer als Lesepult dienenden Rolle ein Buch studierend

Rötel und schwarze Kreide auf Büttten

158/157 × 449 mm | Nr. 384

Impressum

Herausgeber:

Hans Dickel

Autoren:

Bettina Keller

Christine Demele (CD), Hans Dickel (HD), Ralph Haugwitz (RRH), Christina Hofmann-Randall, Gode Krämer (GK),

Laura Ritter (LR), Manuel Teget-Welz (MTW), Christine Wolff (CW) und Jürgen Zimmer (JZ)

Kuratorische Betreuung in der Universitätsbibliothek Erlangen:

Christina Hofmann-Randall, Elisabeth Dlugosch, Gisela Glaeser

Photographien:

Universitätsbibliothek Erlangen

Restauratorin:

Cornelia Rauch-Ernst, Dillingen

Layout und Umschlaggestaltung:

Margarita Licht, Michael Imhof Verlag, Petersberg

Reproduktion:

Margarita Licht, Michael Imhof Verlag, Petersberg

Druck:

Gutenberg Beuys Feindruckerei GmbH, Langenhagen

© 2024 Michael Imhof Verlag und Universitätsbibliothek Erlangen

Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG

Stettiner Straße 25, D-36100 Petersberg

Tel. 06 61/29 19 16 60; Fax 06 61/29 19 16 69

www.imhof-verlag.de; E-Mail: info@imhof-verlag.de

Printed in Germany

ISBN 978-3-7319-1402-0

INHALT

EINLEITUNG: DIE KUNST DER ZEICHNUNG VII

Hans Dickel

DIE ZEICHNUNGEN DER ERLANGER GRAPHISCHEN SAMMLUNG XIII

UND DIE FREIE REICHSSSTADT NÜRNBERG

Christina Hofmann-Randall

KATALOG

I ZEICHNUNGEN VOR 1550 – NACHTRÄGE 1

GESICHERTE UND ZUGESCHRIEBENE ZEICHNUNGEN (NRN. 1–30) 2

ZEICHNUNGEN UNBEKANNTER KÜNSTLER (NRN. 31–53) 27

2 ZEICHNUNGEN UM 1600 39

GESICHERTE UND ZUGESCHRIEBENE ZEICHNUNGEN (NRN. 54–198) 40

ZEICHNUNGEN UNBEKANNTER KÜNSTLER IN IHREM  
FUNKTIONSZUSAMMENHANG 190

KOPIEN 190

KOPIEN NACH WERKEN BEKANNTER KÜNSTLER (NRN. 199–222) 191

KOPIEN NACH WERKEN UNBEKANNTER KÜNSTLER (NRN. 223–284) 212

STUDIEN UND ENTWÜRFE (NRN. 285–376) 242

SELBSTÄNDIGE ZEICHNUNGEN (NRN. 377–388) 295

3 NACHTRÄGE – BAROCK (NRN. 389–393) 305

ANHANG

BILDTAFELN (WEITERE ABBILDUNGEN ZU NRN. 1–393) 314

KONKORDANZ 418

QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS 425

ABBILDUNGSNACHWEIS 440





Melchior Lorichs (?)  
*Gebirgslandschaft*, um 1550, Feder in Schwarz, 246 x 360 mm,  
 Nr. 130.2 (ursprünglich zusammen mit Nr. 130.6)



Melchior Lorichs (?)  
*Landschaft mit zwei einander gegenüber liegenden Burgen*, um 1550, Feder in Schwarz, 246 x 368 mm,  
 Nr. 130.6 (ursprünglich zusammen mit 130.2)

PD Dr. Hansmartin Kaulbach, Stuttgart, Prof. Dr. Fritz Koreny, Wien, Dr. Kerstin Lengger, Augsburg, Dr. Sarah Lynch, Erlangen, Dr. Cecilia Mazzetti di Pietralata, Rom, Dr. Christof Metzger, Wien, Dr. Peter Prange, München, Dr. Michael Roth, Berlin, Dr. Tobias Schönauer, Ingolstadt, Dr. Hinrich Sieveking, München, Prof. Dr. Jacek Tylicki, Torun, Dr. Michael Venator, Köln, Dr. George A. Wanklyn, Paris, Monroe Warshaw, New York, Dr. Alexander Wied, Wien und Dr. Jürgen Zimmer, Berlin.

Im Laufe dieser – nach Elfried Bocks maßgeblichem ersten Erlanger Bestandskatalog aus dem Jahre 1929 – neuen wissenschaftlichen Inventarisierung der Sammlung (2006–2023) sind im Zuge weit verzweigter Forschungen zahlreiche Zuschreibungen gelungen, wie z. B. versuchsweise die Landschaftscapricci Nrn. 130.1–8 an Melchior Lorichs (um 1527–nach 1583), aber auch etliche Abschreibungen erforderlich geworden, zudem konnten diffizile ikonographische Fragen beantwortet werden. In diesem abschließenden Band werden daher auch einige Zeich-

nungen vorgestellt, die zwar nicht mehr der Zeit „um 1600“ zugeordnet werden können, die jedoch erst im Laufe des über 15 Jahre sich erstreckenden Forschungsprojekts kunsthistorisch genauer kontextualisiert werden konnten: Jene, die in die italienische Renaissance zurückweisen, teils Kopien, die deutsche Künstler in Italien angefertigt haben, teils Schenkungen, Ankäufe oder Tauschobjekte von italienischen Kollegen, werden mit anderen älteren Zeichnungen in einem vorangestellten Nachtrag *Zeichnungen vor 1550* behandelt (*Gesicherte und zugeschriebene Zeichnungen* Nrn. 1–30, *Zeichnungen unbekannter Künstler* Nrn. 31–53), einige wenige aus der Barockzeit im nachgeordneten Anhang *Nachträge – Barock* (Nrn. 389–393), ergänzt um neue Erkenntnisse zu bereits publizierten Blättern. Das zentrale Konvolut aus der Zeit „um 1600“ wird durch Zuweisung an Künstler oder Werkstätten bzw. nach gesicherten oder vermuteten ursprünglichen Funktionen der Zeichnungen gegliedert präsentiert: *Gesicherte und zugeschriebene Zeichnungen* (Nrn. 54–198), *Anonyme Zeichnungen in Funktionskontexten*, untergliedert in *Kopien nach Werken be-*

*kannter Künstler* (Nrn. 199–222), *Kopien nach Werken unbekannter Künstler* (Nrn. 223–284), *Studien und Entwürfe* (Nrn. 285–376) und *Selbständige Zeichnungen* (Nrn. 377–388).

Vor Ort war es das bewährte Team in der Handschriftenabteilung der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, Dr. Christine Hofmann-Randall, Elisabeth Dlugosch, Gisela Glaeser, Tamara Lust und Thomas Le Gassa, die alle erdenkliche Hilfe geleistet haben. Ihnen wie auch Susanne Schweizer, Sonja Gellert und dem Team der Digitalisierungsstelle gebührt unser herzlicher Dank.

Mit großer Umsicht und Sorgfalt hat Dr. Maren Manzl, Erlangen, die formal unterschiedlichen Texte der Autoren einem vereinheitlichenden Lektorat unterzogen, auch dafür unseren herzlichen Dank.

Die Bearbeitung und Drucklegung des nun die Neuinventarisierung der Erlanger Sammlung von Altmeisterzeichnungen abschließenden Kataloges wurden möglich durch großzügige

Zuwendungen der Ernst von Siemens Kunststiftung, München, der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, von Prof. Maria Brand, Nürnberg (†), der Familie Gärtner-Stiftung, Erlangen, der Dr. German Schweiger-Stiftung, Erlangen sowie des Freundeskreises des Instituts für Kunstgeschichte.

Im Namen aller Beteiligten danke ich für diese über viele Jahre gewährten Förderungen.

*Hans Dickel*





**1** | Martin Simon Gläser, *Entwurf für das Altarblatt der Neustädter Kirche in Erlangen*, vor 1744, Feder in Grau, blau laviert, weiß gehöht, schwarzer Stift, auf Bütten, zur Übertragung quadriert, 433/438 × 283/299 mm, Erlangen, Universitätsbibliothek, Inv.-Nr. B1263

Von einigen Blättern aus der Markgräflichen Sammlung weiß man, dass sie nicht den Umweg über Nürnberg nach Ansbach nahmen, sondern direkt nach Ansbach respektive nach Erlangen gekommen sind. Dazu gehört das Altarblatt des Bayreuther Hofmalers Martin Simon Gläser für die Neustädter Kirche in Erlangen (Abb. 1).<sup>62</sup> Es könnte als Geschenk Markgraf Friedrichs direkt in die UB Erlangen oder nach der Personalunion der Markgraftümer Ansbach und Bayreuth über Ansbach nach Erlangen gekommen sein oder direkt aus dem Nachlass des in Erlangen lebenden Künstlers stammen. Ebenfalls direkt über Ansbach ohne den Umweg über Nürnberg kam die Entwurfszeichnung von Abraham Graß für das Grabmal des Ansbacher Markgrafen Joachim Ernst nach Erlangen (Abb. 2).<sup>63</sup> Dasselbe gilt für auch für die Ecce homo-Zeichnung Johann Michael Püchlers (Abb. 3), der das Pergamentblatt Markgraf Johann Friedrich widmete.<sup>64</sup> Die drei Entwürfe eines unbekannten Zeichners für Wandteppiche, die für die Ansbacher Residenz bestimmt waren, entstanden erst nach 1715 und kamen daher wohl kaum über Nürnberg nach Ansbach. Sie könnten als Vorlagen für Wandteppiche für die Neugestaltung der Innenräume der Ansbacher Residenz entstanden sein, die ab



**2** | Abraham Graß, *Entwurf für das Grabmal des Markgrafen Joachim Ernst von Brandenburg-Ansbach*, 1625/1626, Feder in Schwarz, braun laviert, auf Bütten, 600/601 × 517/503 mm, Erlangen, Universitätsbibliothek, Inv.-Nr. B729

1730 in Angriff genommen wurde.<sup>65</sup> Möglicherweise gingen sie aus der Schwabacher Gobelinmanufaktur hervor, die für den Ansbacher Hof tätig war.<sup>66</sup>

Vermutlich auch direkt nach Ansbach gelangte ein Blatt aus brandenburg-bayreuthischem Besitz. Während der Forschungsarbeiten zum Katalogband „Zeichnen seit Dürer“ stieß Manuel Teget-Welz auf eine Zeichnung des Zelts des Markgrafen Albrecht Alkibiades (1522–1557) von Brandenburg-Kulmbach. Die Zeichnung trägt die verstümmelte Inschrift: „...zelt haben marckgraff albrecht gehort/[ ] art (?)nach doman zelt in dem 43 jar hat/[...] vnd erwan 100 vnd 60 fl. Geben/“.<sup>67</sup> Im Jahre 1543 befand sich Markgraf Albrecht Alkibiades im Dienst Kaiser Karls V. im Krieg gegen Frankreich. Die Zeichnung, der Bock jeden künstlerischen

62 Kat. Erlangen 2020, S. 60–62, Nr. 11 (Bettina Keller).

63 Ebd., S. 62–64, Nr. 12 (Bettina Keller).

64 Ebd., S. 154f., Nr. 61 (Bettina Keller).

65 Ebd., S. 392–394, Nr. 223.1–223.3 (Bettina Keller).

66 Ebd., S. 393f., Nr. 223.3 (Bettina Keller).

67 Kat. Erlangen 2014, S. 284f., Nr. 456 (Manuel Teget-Welz).

Wert abspricht, ist wohl von einem unbedeutenden Zeichner aus der Umgebung des Markgrafen angefertigt worden und man kann wohl davon ausgehen, dass sie sich danach in bayreuthischem Besitz befand. Nicht auszuschließen ist, dass Markgraf Georg Friedrich von Ansbach (1539–1603), der 1567 nach dem Tod seines Onkels Albrecht Alkibiades auch das Markgraftum Kulmbach übernahm,<sup>68</sup> sie von Albrecht Alkibiades geerbt hat und sie so nach Ansbach kam oder dass sie als Teil der Markgräflichen Hausbibliothek Bayreuth 1743 direkt nach Erlangen übereignet wurde.

Durch die engen Verbindungen zwischen Nürnberg, München, Augsburg, Wien und Prag dürften auch zahlreiche Zeichnungen, die dort vor Ort entstanden, nach Nürnberg gekommen sein. Mehrere Künstler der Erlanger Sammlung waren eine Zeitlang in Augsburg tätig, bevor sie in den Dienst der bayerischen Herzöge oder Kaiser Rudolfs II. (1552–1612) in Prag traten. Die politischen und künstlerischen Beziehungen zwischen München, Wien und Prag im 16. und 17. Jahrhundert beruhten auch auf der engen Verwandtschaft beider Dynastien. Herzog Albrecht V. (1528–1579) von Bayern heiratete Anna von Österreich (1528–1590), die Tochter Kaiser Ferdinands I. (1503–1564) und Schwester des späteren Kaiser Maximilians II. (1527–1576).<sup>69</sup> Herzog Wilhelm V. (1548–1626, regierte bis 1597) von Bayern und Kaiser Rudolph II. waren folglich Cousins. Diese enge Verbindung zwischen Prag bzw. Wien und München blieb auch in der nächsten Generation bestehen, denn Kurfürst Maximilian I. von Bayern heiratete seine Nichte Maria Anna von Österreich (1610–1665), die Tochter seiner Schwester Maria Anna von Bayern (1574–1616), die ihrerseits mit ihrem Cousin Kaiser Ferdinand II. (1578–1637) vermählt war.<sup>70</sup>

Die aus Sachsen stammenden Zeichnungen, vor allem das Konvolut an Blättern aus der Werkstatt der Cranachs und die sächsischen Fürstenbilder, stehen vielleicht in Beziehung zu dem Nürnberger Goldschmied und Kunstagenten Jacob Hoffmann (1511 / 1512–1564).<sup>71</sup> Dieser stand in geschäftlicher Verbindung zu einem Stammkunden Lucas Cranachs d. J., dem Kurfürsten August von Sachsen (1526–1586), und könnte so das Zeichnungskonvolut Cranachs erworben haben.<sup>72</sup> Über die Cranachs könnten auch die 45 sächsischen Fürstenporträts nach Nürnberg gekommen sein, denn der Porträtist Heinrich Göding d. Ä. (1531–1606) hatte seine künstlerische Ausbildung in der Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä. (1472–1553) gemacht und war ein Freund von Lucas Cranach d. J. (1515–1586).<sup>73</sup> Es ist daher durchaus möglich, dass sowohl das Cranachkonvolut als auch die sächsischen Fürstenporträts über Jacob Hoffmann nach Nürnberg gelangten.

Über Jacob Hoffman kamen eventuell auch die Zeichnungskonvolute Peter Flötners und Michael Wolgemuts in die Ansbacher Sammlung, denn er kaufte sowohl das Werkstattmaterial Flötners als auch das Wohnhaus Wolgemuts.<sup>74</sup>



**3** | Johann Michael Püchler, *Eichenlaubgerahmtes Brustbild des Ecce homo*, darunter gerahmte Widmung an den Markgrafen Johann Friedrich von Brandenburg-Ansbach, 1683, Mikrographie, Feder in Schwarz auf Pergament, 480/473 × 309/308 mm, Erlangen, Universitätsbibliothek, Inv.-Nr. B698a

## Die Nürnberger Sammlung und die Niederlande

Die beträchtliche Anzahl an niederländischen Zeichnungen in der Erlanger Sammlung ist wohl auf die politischen Umstände der damaligen Zeit zurückzuführen.

68 Schuhmann 1980, S. 101.

69 Hamann 1988, S. 54f.

70 Ebd., S. 295f.

71 Roth 1800, S. 333; Hofmann-Randall 2014, S. XV.

72 Teget-Welz 2018, S. LXX.

73 Hofmann-Randall 2018, S. 140.

74 Hofmann-Randall 2014, S. XV.





■ Kat. 7

in der Linken oben rechts im Fresko. Die Nachzeichnung ist speziell an der etwas groben, stellenweise abgesetzten und nachgezogenen Linieneinführung der Figurenkontur zu erkennen, die Klarheit der Körpermodellierung wiederum lässt auf eine genaue Nachzeichnung schließen.<sup>2</sup> Der Kopist war offensichtlich bemüht, Raffaels Binnensystem aus dicht gesetzten, starke Plastizität erzeugenden Schraffen möglichst exakt wiederzugeben. Papier mit ähnlichem Wasserzeichen lässt sich auffallend häufig im

fränkischen Raum nachweisen, so beispielsweise in Hallstadt 1505 / 1510, Bamberg 1506 und Würzburg 1506 / 1508 (Briquet 4950f.).

Giorgio Vasari überliefert in seinen Künstlerliven, Raffael habe Albrecht Dürer viele Zeichnungen geschickt, die dem Nürnberger Maler „lieb und teuer waren.“<sup>3</sup> Materielle Bestätigung erhält Vasaris Bericht zunächst durch Raffaels berühmte Rötelzeichnung *Zwei Männerakte* in Wien (Abb. zu 7B),<sup>4</sup> die von Dürer eigenhändig im Jahr 1515 beschriftet wurde:

„Raffahell de Urbin [...] hat dyse nackette bild gemacht vnd hat sy dem albrecht durer gen nornberg geschickt Im sein hand zw weisen“. Des Weiteren ist im Nachlassinventar des Dürer-Sammlers und Pirkheimer-Erben Willibald Imhoff verzeichnet: „Ein Buch in real in rott Compert bunden, darinnen erstlichen Welsche nackende und andere Bild, von der Hand gerissene Stück, unter denen etliche von Raphael Durbins Handt. Ist geschetzt umb 50 fl.“<sup>5</sup>

Da sich in der Markgräflichen Sammlung der FAU Erlangen-Nürnberg nachweisbar Blätter aus Dürers Graphikbesitz befinden – so Hans Trauts *Heiliger Sebastian*<sup>6</sup> –, ist die Vermutung naheliegend, dass die vorliegende Raffael-Kopie auf einer der aus Rom nach Nürnberg geschickten Zeichnungen basiert. Dabei kann aufgrund des nah am Vorbild orientierten Strichbilds stilkritisch kaum erörtert werden, wer der Kopist war. Sicher aber wird es sich um einen Künstler aus dem persönlichen Umfeld Dürers gehandelt haben, der Einsicht in die Zeichnungssammlung des Meisters hatte. Aus historischer Perspektive käme hierfür unter anderem Dürers Freund und Geschäftspartner Hans von Kulmbach in Frage, ebenso auch der Schüler Hans Springinklee. Papier mit verwandtem Wasserzeichen lässt sich mehrfach im Dürer-Kreis nachweisen, so etwa bei Kulmbachs Erlanger Scheibenriss *Fürst mit geschultertem Schwert* von ca. 1515.<sup>7</sup>

MTW

- <sup>1</sup> Vgl. Bock 1929, S. 366, Nr. 1589. Eine weitere Kopie – diesmal eine reine Federzeichnung – befindet sich in Florenz, Museo Horne, Inv.-Nr. 5883, vgl. Oberhuber 1962, S. 38, Anm. 69; ders. 1972, S. 107, unter Nr. 421.
- <sup>2</sup> Vgl. auch Oberhuber 1972, S. 107, Nr. 421.
- <sup>3</sup> Vasari 2004, S. 61. Zum künstlerischen Austausch zwischen Dürer und Raffael vgl. u. a. Quednau 1983; Wood 2009; AK Wien 2019, S. 240–244 (Christof Metzger).
- <sup>4</sup> Wien, Albertina, Inv.-Nr. 17575, vgl. u. a. AK Wien 2019, S. 240, 455, Nr. 99 (Christof Metzger).
- <sup>5</sup> Zitiert nach Pohl 1992, S. 304.
- <sup>6</sup> Beschriftet von Dürers Hand: „Dz Hatt Hans trawt Zw Nornmerchkg gemacht“, Inv.-Nr. B 148, vgl. Kat. Erlangen 2009, S. 258–263, Nr. 90 (Guido Messling); AK Frankfurt a. M. 2013, S. 134, Nr. 5.5 (Stefan Roller).
- <sup>7</sup> Winkler 1942, Nr. 59, Inv.-Nr. B 239, vgl. Kat. Erlangen 2014, S. 169, Nr. 271 (Iris Brahms).



zu 7A | Raffael, *Brand des Borgo* (Feuersbrunst im Borgo des Vatikan in Rom im Jahre 847 unter Papst Leo IV.), 1514 / 1517, Fresko, Breite 457 cm, Rom, Vatikan, Stanza dell'Incendio

## PETER FLÖTNER – UMGREIS (?)

Thurgau 1485–1546 Nürnberg

### 8 Entwürfe zu Spielkarten

Feder in Schwarz, Deckfarben, auf braun grundiertem Bütten  
121/123 × 227 mm  
Kleine Ausbruchsstelle am oberen Blattrand; auf dem Verso Reste alter Montierung  
Wasserzeichen: Hohe Krone  
Inv.-Nr. B 1421

Literatur: Bock 1929, S. 329, Nr. 1421.

Das im Querformat organisierte Blatt präsentiert in acht schmalen Streifen nebeneinander verschiedene emblematische Darstellungen, darunter einen Landsknecht mit Fahne oder einen bogenspannenden Amor auf einem Totenkopf. Alle Motive wurden in kräftigen Farben deckend koloriert. Nach Meinung von Elfried Bock dürfte es sich um „Vorlagen für Spielkarten oder gewerbliche Zwecke“ handeln.<sup>1</sup> Das geölte Papier lässt weiter vermuten, dass die Darstellungen gepaust wurden. Rechts ist der Zeichnungsträger offensichtlich beschnitten worden, denn der hier platzierte Landsknecht ist nicht vollständig erhalten. Bezüglich der Einordnung der recht mittelmäßigen Zeichnung betitelte Bock etwas unverbindlich „DEUTSCH / UM 1540 (?)“ und blieb auch eine nähere Beweisführung schuldig. Ei-

nen wichtigen Hinweis zur Einordnung liefert aber im dritten Bildstreifen von links das zentrale Motiv: ein Kothaufen mit einer eingesteckten Flöte, zweifelsfrei das sprechende Signet des genialen Bildschnitzers und Entwerfers Peter Flötner, der ab Herbst 1522 in Nürnberg wirkte.<sup>2</sup> Flötner produzierte um 1540 ein 48 Blatt umfassendes Kartenspiel, das von Hans Christoph Zell verlegt wurde.<sup>3</sup> Es steht in puncto Bildwitz und gestalterischer Raffinesse weit über dem hier besprochenen Blatt, so dass es sich hierbei wohl um eine Nachahmung aus dem Flötner-Umkreis handeln dürfte.

MTW

- <sup>1</sup> Bock 1929, S. 329, Nr. 1421.
- <sup>2</sup> So schon festgestellt von Christine Demele, Nürnberg. Vgl. zum Flötner-Signet u. a. die lavierte Federzeichnung mit Rückenfigur in der Graphischen Sammlung der FAU, Inv.-Nr. B 1674 T.
- <sup>3</sup> Vgl. u. a. AK Nürnberg 2014 / 2015, S. 146f., Nr. 147 (Thomas Schauerte).



zu 7B | Raffael, *Zwei Männerakte*, Beschriftung von Albrecht Dürer, 1515, Rötel, Metallstift, 403 × 283 mm, Wien, Albertina, Inv.-Nr. 17575

## MEISTER J. KOCK – UMGREIS

Antwerpen um 1520–1540 tätig

### 9 Prozession fantastischer Figuren

Feder in Schwarz, auf Bütten  
96 × 153 mm (linke obere Ecke abgeschrägt beschnitten)  
Verso: Mitte unten mit Feder in Braun beschriftet „P. Brügel“; rechts unten mit Graphit „134“  
Mitte oben Stockfleck; verso dunkle Klebstoffreste  
Inv.-Nr. B 1454

Literatur: Bock 1929, S. 338, Nr. 1454.

Zwei ineinander verschränkte Bäume bilden den Ausgangspunkt einer von rechts nach links ziehenden Prozession von fantastisch kostümierten Figuren verschiedener sozialer Klassen. Angeführt wird die Parade von zwei dickbäuchigen Narren mit Schellenkappen, die eine wehende Fahne mit mehreren angedeuteten Emblemen schwenken. Der erhobene Nuppenbecher, eine Beinprothese und ihre expressiv verzerrten Gesichtern evozieren die Themengebiete der Fasnacht und verkehrten Welt und weisen die beiden Gestalten als Gallionsfiguren einer moralisch verkommenen Gesellschaft aus. Hinter einem der Stämme ist ferner ein vornehmer Mann mit Federhut dargestellt. Ob es sich bei dem Gebilde unmittelbar daneben um eine Person oder den vegetabilen Auswuchs eines der Bäume handelt, ist auf Grund der skizzenhaften Zeichenweise nicht eindeutig zu





■ Kat. 49

der rechten Seite gezeigt werden, jedoch nicht in strenger Seitenansicht, sondern leicht schräg von hinten. Der linke Mann ist wegen der Keule in seiner rechten Hand, deren massives Ende er auf einen Stein stützt, als Herku-

les anzusprechen. Er steht im Kontrapost mit dem linken Bein als Spielbein, beide Füße sind jedoch nicht mit ausgeführt, die Zeichnung bricht hier unvermittelt ab. Herkules wendet den Kopf im Profil nach rechts, den Blick su-

chend in die Ferne gerichtet. Sein Kopfhaar ist nach antiker Mode rund geschnitten und lugt offensichtlich unter einem Helm hervor, der aber vom oberen Blattrand beschnitten und zum Teil auch durch das angestückte Papierstück fragmentiert ist. Die Haltung der rechten Figur erinnert an die des älteren Sohnes der Laokoon-Gruppe,<sup>1</sup> auch wenn sie nicht die Statur eines Jünglings, sondern die eines ausgereiften Mannes hat: der erhobene rechte Arm ist fragmentiert, das linke Bein angewinkelt, das rechte hängt, ebenfalls im Knie abgewinkelt, nach unten. Der rechte Fuß ist unvollständig. Ob er nicht mehr auf das Blatt gepasst hat oder der Bogen nachträglich beschnitten wurde, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. Wegen der fehlenden Sitzgelegenheit scheint der Mann zu schweben. Beide Figuren wurden mit dem Stift weitgehend geschlossen konturiert, die Umrisslinie partiell nachgezogen. Innerhalb der Konturen gehen weich schattierte und ungerötelte Zonen ineinander über und vermitteln Plastizität.

Der bei der Herkules-Figur unzweifelhaft gegebene Antikenbezug legt nahe, dass es sich bei beiden Figuren nicht um Aktstudien nach der Natur handelt. Wegen der ungewöhnlichen Perspektive sind Druckgraphiken als Vorlagen auszuschließen, die Kopien müssen also nach Skulpturen, womöglich Kleinplastiken, entstanden sein. Dabei wählte der Zeichner wohl bewusst die Ansicht von schräg hinten, um sich in der Wiedergabe von Körpervolumina zu schulen. Unstimmig ist jedoch bei beiden Figuren, dass aus dieser Perspektive jeweils auch die linke Brust zu sehen ist, zumal sie bei der Sitzfigur sehr ausgeprägt gestaltet ist. Eindeutig handelt es sich um eine Übungszeichnung, die, wie Bock vorschlug, nach 1500 in Norditalien entstanden sein könnte.

<sup>1</sup> Beobachtung von Cecilia Mazzetti di Pietralata vor dem Original am 10.7.2018.

## UNBEKANNTER ZEICHNER

### 50r Handstudie

### 50v Kopf eines Kindes

Recto: Schwarze Kreide, wenig weiß gehöht, auf braunem Bütten  
Verso: Schwarze Kreide, Feder und Pinsel in Braun, auf braunem Bütten  
146 x 205 mm (rechts unten abgerundet beschnitten)  
Stark verschmutzt und fleckig, diverse Kleckse, Insektenexkrement  
Inv.-Nr. B 1631

*Literatur:* Bock 1929, S. 375, Nr. 1631.

Im Querformat montiert, zeigt die Zeichnung in konsequenter Draufsicht die Studie einer lebensgroßen rechten Hand, die kurz hinter dem Handgelenk vom linken Blattrand abgeschnitten wird. Die ausgestreckten Finger weisen parallel nach rechts, lediglich der Daumen ist schräg in Richtung des oberen Blattrands abgespreizt. Obwohl der Handrücken flach ausgestreckt ist, wirkt er gut gepolstert. Auch die ersten Fingerglieder sind dicklich, die zweiten und die dritten, die ineinander übergehen, feingliedriger. Weder Falten noch Altersflecken zeichnen sich ab, so dass es sich um die Hand eines jungen Menschen handeln muss. Aufgebaut ist sie durch ein wiederholt korrigiertes Liniengerüst. Die Binnenzeichnung beschränkt sich auf die gerade geschnittenen Fingernägel sowie gewünschte Schattierungen an der rechten Seite des Handrückens und der Finger, die teils von Flecken verunklärt werden. Mit sehr sparsamer Weißhöhung wurden die Übergänge vom Handrücken zu den ersten Fingergliedern sowie die Knöchel am Übergang zu den zweiten Fingergliedern akzentuiert.

Auf dem Verso findet sich das von Bock nicht erwähnte Dreiviertelprofil eines nach rechts gewandten kleinen Kindes, stark beeinträchtigt durch die erhebliche Verschmutzung des Blattes. Die verblasste Kontur des Kopfes wurde überwiegend mit dem Stift angelegt und an einigen Stellen mit einer dünnen Feder verstärkt, mit der auch Ohr, Auge und Mund gezeichnet sind. Ebenfalls verblasst ist die zarte braune Kolorierung des Schädels und von Teilen des Gesichtes. Der schlechte Erhaltungszustand kann die Qualität dieser Studie nicht verbergen.

Bock schlug die Einordnung der Handstudie nach Italien und – wie bei Nr. 362 – eine Datierung in das 16. bis 17. Jahrhundert vor. Gode Krämer sieht in den beiden Zeichnungen dagegen eher Studien eines deutschen Künstlers und schlägt eine Datierung des Blattes ins frühe 16. Jahrhundert vor.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Verf. dankt Dr. Gode Krämer für diese Einschätzung bei der Sichtung des Originals in der Erlanger Handschriftenabteilung.



■ Kat. 51

## UNBEKANNTER ZEICHNER

### 51 Skizzen dreier Pferde

Feder in Schwarz, Spuren von Röteln, braun und grau laviert, auf Bütten; auf dem Verso Federproben mit schwarzer Feder  
131/133 x 136/138 mm  
Fleckig: Oberflächenschmutz und Kleckse, leichte Wasserränder; viele Knicke mit Farbabrieb an den Höhen, Montierungs- und Leimreste am linken Rand, Ausdünnung  
Inv.-Nr. B 1599

*Literatur:* Bock 1929, S. 368, Nr. 1599.

Das Skizzenblatt zeigt drei Pferde in starker Bewegung. Eines ist nach links gerichtet in der unteren Blatthälfte gestürzt. Die Vorderläufe liegen verkeilt am Boden auf, mit den Hinterbeinen versucht sich das Tier wieder emporzustemmen. Auch der Kopf ist erhoben, das geöffnete Maul vermittelt das verzweifelte Wiehern. Die beiden anderen Pferde sind nur halb gezeichnet, so dass sie nach dem Kamm auf Brusthöhe abgeschnitten sind. Unmittelbar hintereinander gesetzt führen sie die gleiche Bewegung aus und heben die Vorderhufe zum Sprung oder Galopp vom Boden auf. Ob das

hintere Pferd parallel zum vorderen steigt oder der Zeichner zwei Variationen eines Bewegungsmusters erproben wollte, muss wegen des fehlenden Kontextes offenbleiben. Die Pferdekörper wurden mit der Feder entwickelt. Dabei ist die Konturierung des unteren Pferdes nicht durchgehend, die Umrisse brechen wiederholt ab, teils überlappen sie sich in ihren Ansätzen oder sind zu mehrbahnigen Linien verstärkt. Mähne und Schweif sind aus freien, gebogenen Linien aufgebaut. Frei wirkt auch das Liniengerüst der beiden steigenden Pferde, für das die Feder immer wieder abgesetzt und neu angesetzt wurde. Eine schraffierende Binnenzeichnung strukturiert nur den Leib des gestürzten Pferdes, ansonsten wurden schattierende Akzente mit dem Lavierpinsel gesetzt. Nur bei dem am Boden liegenden Pferd finden sich Spuren von Röteln, die aber zu unabhängig von der Federzeichnung aufgesetzt sind, um darin eine Vorzeichnung zu sehen. Zu Struktur oder Volumen des Körpers tragen sie nichts bei, es wirkt eher so, als seien die Farbspuren abgeklatscht. Auf eine auch nur skizzierend angedeutete Ausgestaltung des Umraums wurde verzichtet. Lediglich von den ausgestellten Hufen des gestürzten Pferdes gehen vereinzelte





■ Kat. 73

## HENDRIK DE CLERCK – WERKSTATT

### 74 Isaak erteilt Jakob den Erstgeburtssegen

Feder in Schwarzbraun, braun laviert, Spuren einer Vorzeichnung mit schwarzem Stift, auf Büttlen, Einfassungslinie mit brauner Feder und Lineal  
331/332 × 273/274 mm (Blattgröße; Bildgröße: 272/271 × 230 mm)  
Insgesamt leicht fleckig und vergilbt mit einigen Stockflecken; Spuren alter Montierungen; leichter Abklatsch in Rot am unteren Rand  
Inv.-Nr. B 1462

*Literatur: Bock 1929, S. 340, Nr. 1462.*

Thema der sehr malerischen hochformatigen Zeichnung ist die Segnung Jakobs durch seinen blinden Vater Isaak, die sich der Sohn mit Hilfe seiner Mutter Rebekka durch List erschleicht, wodurch er seinen Bruder Esau um dessen Recht als Erstgeborener bringt (Gen 27, 1–28). Eine dreistufige Treppe in der rechten unteren Ecke, auf deren Podest sich ein langhaariger Hund niedergelassen hat, vermittelt zur Szenerie, die sich dem Betrachter aus leichter Vogelperspektive erschließt. Der Blick fällt auf ein Interieur, das vom linken Rand aus zwei Drittel des Bildraums einnimmt und an der Rückwand in der vertikalen Mittelachse ein kreuzsprossiges Butzenscheibenfenster mit Segmentgiebel aufweist. Der Raum wird von einem prunkvollen Bett mit an der Decke befestigtem Baldachin dominiert, vor dessen Fußende ein mit Ess- und Trinkgeschirr gedeckter Konsoltisch aufgestellt ist. Im Bett richtet sich der trotz seines Greisenalters bemerkenswert muskulöse Isaak von seinem Kissenberg auf. Die rechte Hand segnend erhoben, legt er die linke auf das Haupt des neben dem Bett knienden Jakob. Entgegen dem biblischen Bericht hat dieser jedoch nicht das Fell von Ziegenböcken umgelegt, um den Vater über seine im Unterschied zu Esau fehlende Körperbehaarung zu täuschen (Gen 27, 16). Der Zeigegestus der hinter Jakob stehenden Rebekka, der auf den zum Betrachter aufblickenden Hund auf dem Treppenpodest gerichtet ist, lässt aber erahnen, dass das Fell dieses Hausgenossen bei der Täuschung eine Rolle gespielt hat. Die Narration gewinnt dadurch nicht nur an Originalität, sondern verlängert auch den Erzählzeitraum, indem auf die Vorgeschichte des Segens angespielt wird. Dies geschieht auch durch den Ausblick ins Freie, den ein angeschnittener Torbogen im rechten Bilddrittel gewährt: Dort erblickt man den betrogenen Esau, der zeitlich parallel zum Betrug von Mutter und Bruder auf Bitten des alten Vaters auf die Jagd gegangen ist (Gen 27, 3–5).



■ Kat. 74

## HENDRIK DE CLERCK – WERKSTATT

### 75 Zwei Szenen aus dem Lukas-Evangelium

#### 75.1 Heimsuchung

Feder in Schwarzbraun, braun laviert, verwischte Spuren einer Vorzeichnung mit schwarzem Stift (oder Abklatsch), auf Büttlen, Einfassungslinie mit brauner Feder und Lineal  
479/480 × 213 mm (Blattgröße; Bildgröße: 475 × 194 mm)  
Insgesamt leicht fleckig und verbräunt; Blatt in der Mitte horizontal geknickt; Reste alter Montierungen an den Kanten  
Inv.-Nr. B 1463

*Literatur: Bock 1929, S. 340, Nr. 1463.*





■ Kat. 92.2



■ Kat. 92.3

## 92.2 Der hl. Sebastian als römischer Soldat

Feder in Schwarzbraun, braun laviert, Spuren einer Vorzeichnung mit schwarzem Stift, auf Büttten, mit der Feder gezogene Einfassungslinie 328/327 × 274 mm (Blattgröße; Bildgröße: 268/270 × 230 mm)  
 Blatt insgesamt leicht vergilbt, flächig helle Stockflecken; Reste alter Montierungen, teilweise ausgedünnt und gespalten  
 Inv.-Nr. B 1496

Literatur: Bock 1929, S. 345, Nr. 1496.

## 92.3 Der hl. Sebastian spricht Gefangenen im Kerker Mut zu

Feder in Schwarzbraun, braun laviert, Spuren einer Vorzeichnung mit schwarzem Stift, auf Büttten, mit der Feder gezogene, links und rechts Einfassungslinie 372/371 × 275/278 mm (Blattgröße; Bildgröße: 273 × 230 mm)  
 Vier kleine Fixierlöcher in den Blattecken; Rötelschabspuren; blaue Farbspuren rechts oben; Blatt insgesamt leicht vergilbt, mehrere dunkle Flecken; Ausdünnung infolge abgerissener alter Montierung  
 Inv.-Nr. B 1492

Literatur: Bock 1929, S. 344, Nr. 1492.



zu 92.2 und 92.3 | Hendrik de Clerck, *Der hl. Sebastian als römischer Soldat*. Der hl. Sebastian spendet Trost im Kerker, um 1605, Flügel des Triptychon des hl. Sebastian, Höhe 210 cm, Sint-Martinuskerk Asse, Foto: Paul Becker, Commissariaat generaal voor de Passieve Luchtbescherming, © KIK-IRPA, Brussels (Belgium), Nr. B105173

## 92.4 Der hl. Sebastian bekräftigt sein Bekenntnis zum Christentum vor Kaiser Diokletian

Feder in Schwarzbraun, braun laviert, auf Büttten, Spuren einer Vorzeichnung mit schwarzem Stift, mit der Feder gezogene Einfassungslinie 311/314 × 270/272 mm (Blattgröße; Bildgröße: 270 × 230 mm)  
 Blatt insgesamt leicht vergilbt und fleckig; Klebstoffreste von alter Montierung  
 Wasserzeichen: Horn mit Stern (Variante von Briquet 7862)  
 Inv.-Nr. B 1482

Literatur: Bock 1929, S. 343, Nr. 1482; <https://www.themorgan.org/drawings/item/251057> (letzter Stand: 12.3.2023).



■ Kat. 92.4



■ Kat. 92.5

## 92.5 Martyrium des hl. Sebastian

Feder in Schwarzbraun, braun laviert, auf Büttten, Spuren einer Vorzeichnung mit schwarzem Stift, mit der Feder gezogene Einfassungslinie 324/325 × 269/270 mm (Blattgröße; Bildgröße: 272/270 × 227/278 mm)  
 Blatt insgesamt leicht vergilbt und helle Stockflecken am rechten Rand; Ecke oben links mit kleiner originaler Fehlstelle des Bütttenpapiers; kleines Loch oben links; Büttten an zwei Stellen ausgedünnt; Spuren alter Montierungen  
 Wasserzeichen: Horn mit Stern (Variante von Briquet 7862, wie Nr. 92.1)  
 Inv.-Nr. B 1483

Literatur: Bock 1929, S. 343, Nr. 1483; <https://www.themorgan.org/drawings/item/251057> (letzter Stand: 12.3.2023).

Die fünf Zeichnungen stehen in Zusammenhang mit dem *Sebastians-Triptychon*, das de Clerck um 1605 für die Sint-Martinuskerk in Asse bei Brüssel geschaffen hat.<sup>1</sup> Die Mitteltafel des Altarwerks zeigt die Marter des Heiligen Heiligen (vgl. Abb. zu 92.1).<sup>2</sup> Auf dem linken Flügel begegnet Sebastian als römischer Soldat an der Spitze der kaiserlichen Reiterei und als Trostspender im Kerker (vgl. Abb. zu 92.3 und 92.5), auf dem rechten sind die Bekräftigung seines Bekenntnisses vor Kaiser Diokletian und sein Martyrium dargestellt (vgl. Abb. zu 92.4 und 92.5). Als Vorlagen für die Werkstattko-



zu 92.4 und 92.5 | Hendrik de Clerck, *Der hl. Sebastian bekräftigt seinen Glauben*. Martyrium des hl. Sebastian, um 1605, Flügel des Triptychon des hl. Sebastian, Höhe 210 cm, Sint-Martinuskerk Asse, Foto: Paul Becker, Commissariaat generaal voor de Passieve Luchtbescherming, © KIK-IRPA, Brussels (Belgium), Nr. B060171

pien konnten für einige Blätter Zeichnungen aus dem Entwurfsprozess des Altars bestimmt werden.

Die *Marter des hl. Sebastian* (Nr. 92.1), auf den Bogenschützen Pfeile abfeuern, um ihn für sein Bekenntnis zum Christentum zu töten, ist im Hochformat als Figurenbild in einer Landschaft angelegt.

Zu einem mit „H. de Clerck.“ signierten Entwurf in der Morgan Library, New York (vgl. Abb. zu 92.1B), weist das in den Abmessungen reduzierte Erlanger Blatt markante Unterschiede auf. Die drei Soldaten links wurden ausgeblendet, von dem links als Rückenfigur am Boden hockenden nur der Köcher zum Füllen der linken unteren Ecke übernommen. Der daneben vom unteren Bildrand auf Kniehöhe abgeschnittene Schütze im verlorenen Profil wurde entschiedener in Richtung des Heiligen gedreht, sein Abschusswinkel leicht nach unten korrigiert. Durch diese Reduzierung des Figurenpersonals wurde der Heilige in die Peripherie der linken Bildhälfte verwiesen, wo er mit veränderter Körperhaltung, die aus der Fixierung der Hände über dem Kopf resultiert, frontal zum Betrachter an einen Baum gebunden ist. Der Kontrapost und die präsentierende





■ Kat. 117

kontrastieren, eine Spezialität Hössels. Im Vordergrund kombinierte er sie partiell zur Verstärkung der plastischen Wirkung mit parallelen Schraffuren, die insbesondere in der Vegetation in einigem Abstand gesetzt sind, bei den Verschattungen der Figuren aber auch näher zusammenrücken. Mit an- und abschwellenden, teils kurvigen Konturen angelegt, über die hinweg laviert wurde, überwiegt auch bei den Figuren die malerische Wirkung.

- <sup>[1]</sup> Vgl. Bodnár 2010, S. 97; zum Münchner Altarbild vgl. Volk-Knüttel 1998, S. 62–67.
- <sup>[2]</sup> Die Kopien nach der Bildschöpfung, darunter auch das Erlanger Blatt, bei Volk-Knüttel 1998, S. 82f., Anm. 113; das Pariser Blatt im Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures, INV 18767, recto, <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/108751-Le-martyre-de-saint-Andre> (letzter Stand: 6.3.2023).
- <sup>[3]</sup> Vgl. Volk-Knüttel 1998, S. 64–66.
- <sup>[4]</sup> Vgl. ebd., S. 66; Paduano übernahm das Gemälde am 22. August 1589 und erhielt im Januar 1590 eine letzte Farbzuteilung für dessen Fertigstellung; vgl. dies. 2010, S. 49f.

## HANS HOFFMANN (?) Nürnberg (?) um 1530–1591 / 1592 Prag

### 117 Gerupfter Vogel

Aquarell, auf Büttten  
199/196 × 120 mm  
In grauer Feder zwischen den Vogelbeinen seitenverkehrte Skizze eines bärtigen Männerkopfes; auf dem Verso von späterer Hand bezeichnet „Hufnagel“  
Leicht fleckig und verschmutzt  
Inv.-Nr. B 957

*Literatur:* Bock 1929, S. 239, Nr. 957.

Das Hochformat wird fast in voller Länge von einem ausgestreckten, gerupften Vogel eingenommen, der auf dem Rücken liegend von unten zu sehen ist. Der Kopf des toten Tieres weist nach links, der Schnabel zeigt schräg nach oben. Da er nicht sichtbar – z. B. mit einer Schnur oder einem Nagel – fixiert ist, scheint der Vogel nicht an einer Wand zu hängen, sondern auf einer horizontalen Unterlage zu liegen.<sup>1</sup> Dies suggerieren auch die kurzen Flügel mit Flaumansätzen an den Spitzen, die nicht ausgestreckt herabhängen, sondern angelegt sind. Auch hier ist keine Fixierung zu erkennen. Die Beine, die fast genauso lang sind wie der Oberkörper, sind gestreckt, die Füße mit ausgeprägten, krallenbewehrten Zehen nach rechts gebogen. Brust und Bürzel sind gerundet, die Plastizität steigert sich an Schnabel und Füßen. Ohne lineare Konturierung wurde der Vogelkörper aus abgemischten Farben aufgebaut. Den Kopf dominiert ein Rotbraun, die Brust ein gräuliches Altrosa, die Flügel ein Beige, das angereichert mit Rosa auch die Schenkel bestimmt. Unterschenkel und Zehen sind braun, am Schnabel, den Krallen und der Schulter kam Schwarz zum Einsatz. Der hellgraue Schattenwurf irritiert, denn von beiden Schultern und Flügeln fallen Schatten nach oben, vom Kopf aber nur nach links, ebenso von der linken Seite des Körpers, wohingegen der Schatten der Beine sich rechts abzeichnet, so als hätte der Zeichner die Position der Lichtquelle von oben nach unten verändert. Interessierte ihn das Spielen mit der Beleuchtungssituation? Oder entstand die Anatomiestudie des vom Gefieder befreiten Vogels nicht nach der Natur, sondern als Kopie einer gezeichneten Vorlage, die um einen Schatten ergänzt wurde, um das Naturstudium vorzuspiegeln und die dreidimensionale Wirkung des Vogels zu steigern? Bock bezeichnete den Vogel als Huhn, jedoch legen die schwarzbraune Färbung von Haut, Schnabel und Krallen, der schlanke Körperbau und die langen Beine nahe, dass es sich um einen anderen Vogel han-

delt. Ein Bleistifteintrag im Exemplar des Bock’schen Katalogs der Handschriftenabteilung Erlangen schlägt die Wacholderdrossel vor, jedoch ist deren Schnabel hälftig gelb gefärbt. Das fehlende Gefieder lässt einen Vogel assoziieren, der für den Verzehr zweckbestimmt war, vielleicht eine Wachtel.

Der auf der Rückseite inschriftlich von einem Sammler vorgenommenen Zuschreibung an Joris Hoefnagel widersprach Bock nicht. Hoefnagels Urhebererschaft wurde jedoch nicht nur von Thomas DaCosta Kaufmann abgelehnt.<sup>2</sup> Auch in der Hoefnagel-Monographie von Vigneau-Wilberg wird das Blatt zurecht nicht berücksichtigt.<sup>3</sup> Die Tierdarstellung lässt an den in Nürnberg tätigen Hans Hoffmann denken, der vor allem als Kopist von Werken Albrecht Dürers bekannt wurde und auch dessen Naturstudien nachzeichnete, ebenso wie er Tier- und Pflanzendarstellungen von Joris Hoefnagel kopierte. Auch selbständige Tierdarstellungen von seiner Hand sind bekannt, die er vor 1585 in Nürnberg aufgrund eigener Naturbeobachtung fertigte.<sup>4</sup> Eine große Zahl seiner Zeichnungen befand sich u. a. in der Sammlung der Patrizierfamilie Imhoff, aus der Blätter in der Erlanger Sammlung nachgewiesen sind.<sup>5</sup> Da in Hoffmanns Œuvre aber kein unmittelbar verwandtes Motiv auftaucht, muss die Zuschreibung mit einem Fragezeichen versehen bleiben. In jedem Fall belegt das Blatt jedoch das ausgeprägte Interesse der Zeitgenossen an der Natur.

- <sup>[1]</sup> Vgl. im Unterschied dazu Albrecht Dürers *Mandelkrähe von unten*, kopiert von Hans Hoffmann, 1583, London, British Museum, Inv.-Nr. 1890,0512.156, [britishmuseum.org/collection/object/P\\_1890-0512-156](http://britishmuseum.org/collection/object/P_1890-0512-156) (letzter Stand: 9.3.2023).
- <sup>[2]</sup> Mündlicher Kommentar 1986, vermerkt in der Kartei der Erlanger Handschriftenabteilung.
- <sup>[3]</sup> Vgl. Vigneau-Wilberg 2017.
- <sup>[4]</sup> Vgl. Pilz 1962, S. 244; vgl. AK Essen / Wien 1988, S. 370–372, Nrn. 226–231 (Ingrid Szeiklies-Weber).
- <sup>[5]</sup> Vgl. Pilz 1962, S. 244.

## JAKOB HOFFMANN (AUCH HOFMANN) ca. 1563–1642, tätig in Schwäbisch Hall

### 118 Porträt des armlosen Kalligraphen Thomas Schweicker

Feder in Schwarz, Pinsel in Blau, auf Büttten, Einfassung mit Feder und Pinsel  
153/150 × 199/197 mm (Blattgröße, Einfassungslinie: 134/135 × 145/143 mm)  
Insgesamt leicht fleckig und verschmutzt  
Inv.-Nr. B 1420

*Literatur:* Bock 1929, S.329, Nr. 1420.

Die durch den Einsatz blauer Tusche ausgesprochen koloristische Zeichnung, die auch durch die betonte Rahmung Anspruch auf Bildmäßigkeit erhebt, zeigt Thomas Schweicker (1541–1603). Ohne Arme geboren, entwickelte er, Sohn eines Bäckers und Ratsherrn in Schwäbisch Hall, die Fähigkeit, mit dem rechten Fuß zu schreiben und wurde über seinen Heimatort hinaus als Kalligraph bekannt.<sup>1</sup> Mit angewinkelten, auseinandergeschlagenen Beinen, die seine Arme ersetzen, sitzt der bärtige Schönschreiber frontal zum Betrachter auf einem Tisch und ist im Begriff, mit höchster Konzentration das vor ihm liegende Blatt Papier mit einer zwischen die Zehen des rechten Fußes eingeklemmten Feder zu beschreiben. Er ist mit einer breitrempigen Schaubе bekleidet, die auf Kniehöhe gerafft ist. Auf dem Kopf trägt er eine Stülpmütze. Links neben ihm steht sein Tintenfass, daneben liegen eine Federdose sowie das Papier- und Federmesser. Vom bildparallel gestellten Tisch, auf den der Betrachter aus der Vogelschau herabblickt, hängt ein an den Ecken und mittig gerafftes Tuch. Der durch eine unegliederte Rückwand geschlossene Raum, in dem sich Thomas Schweicker aufhält, bleibt undefiniert. Zwei oben hinter einer Bordüre befestigte Draperien sind zur Seite gezogen, so dass der Schreiber wie in einem Guckkasten präsentiert wird. Er ist dabei leicht nach links aus der vertikalen Mittelachse verrückt, die durch eine von oben herabhängende Kordel markiert wird. Bemerkenswert ist der malerische, flächige Schatten, den Schweicker auf die Rückwand wirft und der seine kompakte Haltung betonend nachzeichnet. Er entsteht durch einen dunkleren Blauton, der sich kontrastreich von dem zarten Blau abhebt, in dem die Wand getönt ist und der mit dem Schatten der Tischkanten verschmilzt. Im Unterschied zum Schattenriss des Schreibers existiert im Bereich der Draperien ein mit der Feder ausgeführtes Liniengerüst, das mit Ausnahme eines wie vergessen wirken-



■ Kat. 118

den Strichbündels am rechten oberen Rand jedoch weitgehend mit dem Pinsel übermalt wurde. Ergänzend unterstützen hier wie auch auf der Tischdecke freie Pinselstriche im Stoff die plastische Wirkung der Falten. In der Figur des Schreibers, dem Tisch und den darauf platzierten Gegenständen tritt die feine Federzeichnung dagegen stärker hervor, behält aber gegenüber der changierenden blauen Lavierung eine dienende Funktion. Insbesondere der Schreiber wurde stark malerisch aus dem weißen Büttten herausmodelliert.

Die Zeichnung steht motivisch in Verbindung zu mehreren Bildnissen Schweickers von der Hand des Schwäbisch Haller Malers Jakob Hoffmann. Der Typus des sitzend auf einem Tisch schreibenden Kalligraphen begegnet zuerst in einer von Schweicker selbst beschrifteten Gouache von 1588, heute im Haller Stadtarchiv.<sup>2</sup> Zur Bestätigung von Schweickers häufig angezweifelter Kunstfertigkeit entstanden in der Folge weitere kalligraphierte Bildnisse.<sup>3</sup> Von diesen unterscheidet sich die Erlanger Zeichnung durch ihre Monochromie, aber auch durch jegliches Fehlen einer Aufschrift. Weder ist der Papierbogen auf dem Tisch beschriftet noch unter dem Bild ein Epigramm angebracht, so dass die Zeichnung nicht dieser Gruppe von „Bestätigungs-Bildnissen“ zuzuordnen ist. Ralph Haugwitz ist der Hinweis auf ein Leinwandgemälde zu verdanken, das Jakob Hoffmann laut Inschrift von Thomas Schweicker im Jahr 1595 geschaffen hat, als dieser 54



zu 118 | Jakob Hoffmann, Porträt *des armlosen Kalligraphen Thomas Schweicker*, Öl / Leinwand, 36,5 × 30,5 cm, Kunsthandel 2013 (TEFAF Maastricht)

Jahre alt war (Abb. zu 118).<sup>4</sup> Im Motiv kommt die Erlanger Zeichnung diesem Bildnis am nächsten. Trotz grundlegender Übereinstimmung in der Komposition sind aber auch Unterschiede zu konstatieren. So verzichtet die Zeichnung nicht nur auf eine Signatur und die ersten Worte der Niederschrift auf dem Papier, sondern auch auf die Zentrierung des Schreibers, der durch seine aufrechtere Körperhal-



UNBEKANNTER ZEICHNER NACH  
HANS VON AACHEN (1552–1615)

199 Beweinung Christi, Engelpieta

Feder in Schwarz, Pinsel in Grau, grau laviert, weiß gehöht, auf bläulich getöntem Papier 303/307 × 261 mm  
Öl- und Farbflecke, schräghorizontale Falte und weitere horizontale Risse und Schnitte ausgebessert; rechter Rand unregelmäßig beschnitten  
Wasserzeichen: Kreuz auf Dreiberg im Kreis (größere Variante von Briquet 1242)  
Inv. Nr. B 1507

Literatur: Bock 1929, S. 347, Nr. 1507; Teget-Welz 2017, S. 40, Nr. 83.

Der Katalogtext von Teget-Welz bezieht sich auf den Zustand des Blattes vor der Restaurierung und Abnahme der rückseitig aufgeklebten Zeichnung. Bock hat die Zeichnung mit Goltzius in Verbindung gebracht und sieht sie in den Niederlanden um 1600 entstanden; Teget-Welz nennt sie das Werk eines süddeutschen Nachahmers, ohne das Vorbild genauer zu bezeichnen. Bock bezog sich wohl bei seinem Hinweis auf Goltzius’ Stich,<sup>1</sup> der allerdings Christus auf dem Schoß der Maria mit dem Kopf nach links und in anderer Stellung liegend ohne die Engel zeigt.

Dass es sich bei der vorliegenden Zeichnung um eine Kopie von der Hand eines deutschen Zeichners handelt, zeigen die handschriftlichen Farbangaben in deutscher Sprache: Auf dem Kragen unter dem Kinn des linken Engels steht „Rot“, unten auf seinem Rock steht „gel“, auf dem Halstuch der Maria eine nicht lesbare Farbangabe, darunter auf ihrem Mantel ein großes „L“, was wohl die Abkürzung der Farbangabe auf ihrer Kleidung unten ist: „Lackh“<sup>2</sup>. Auf ihrem Mantel, direkt am Knie liest man deutlich „Blau“. Am rechten Engel oben findet sich eine Farbangabe mit „L...“ und unten deutlich „Grin“.

Bisher hat sich die offenbar gemalte Vorlage nicht finden lassen, was die Bedeutung der Kopie erhöht, denn in der Tat gibt es im Werk Hans von Aachens ein nur in Abbildung bekanntes, im Krieg zerstörtes Bild, etliche Zeichnungen und einen Kupferstich, die mit der vorliegenden Zeichnung zusammenhängen, aber doch in vielen Details auch abweichen,<sup>3</sup> jedoch kein Bild, was der Zeichnung entspricht.

Das im Krieg zerstörte Altarbild, das von Aachen für eine 1596 geweihte Kapelle in der sogenannten Wilhelmsfeste der herzoglichen Residenz in München ausführte, ist eine Beweinung unter dem Kreuz, dessen Längsbalken hinter Maria aufragt. Auf dem Bild und auch auf der noch entschieden davon abweichenden Vorzeichnung in der Albertina in Wien<sup>4</sup> –

Hauptunterschied ist das Schwert in der Brust der Maria auf der Zeichnung – liegt der Körper Christi in ähnlicher Haltung wie auf der vorliegenden Zeichnung, aber mit dem Kopf nach links und neben den beiden Engeln ist auch noch die kniende hl. Magdalena – im Bild links, in der Zeichnung rechts – dargestellt. Der seitenverkehrte Stich von Lucas Kilian von 1602<sup>5</sup> nach dem Bild zeigt statt des aufragenden Kreuzbalkens einen großen Strahlenkranz. Er ist keine Vorlage für die vorliegende Zeichnung und auch die übrigen bei Jacoby aufgeführten, alle nicht von Hans von Aachen selbst geschaffenen Versionen weichen in unterschiedlichen Details davon ab.

Obwohl die Zeichnung eine Kopie eines nicht sehr guten Zeichners ohne stilistische Nähe zu Hans von Aachen ist, stellt sie eine beeindruckende Szene dar mit der sehr nah an den Betrachter herangerückten Gruppe vor und unter einem aufgewühlten Nachthimmel mit Strahlenercheinung.

Hans von Aachen hat 1594, also kurz bevor die mit der vorliegenden Zeichnung zusammenhängende *Pieta* für die Residenz in München entstand, ein Bild auf schwarzem Marmor gemalt *Der Leichnam Christi in der Grabeshöhle von zwei Engeln beweint*.<sup>6</sup> Dieses Bild zeigt mit seiner tiefen Religiosität und flackernden Düsternis eine gewisse motivische und vor allem atmosphärische Verwandtschaft zu der vorliegenden Zeichnung bzw. zu dem ihr zu Grunde liegenden Vorbild von Hans von Aachen.

GK

- 1 Hendrick Goltzius, *Pietà*, 1596, Kupferstich, 188 × 130 mm, London, British Museum, Inv.-Nr. 1868,0822.609, [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1868-0822-609](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0822-609) (letzter Stand: 14.10.2023); Hollstein, Bd. 8, 1953, S. 14, Nr. 50.
- 2 Dr. Heike Stege vom Doerner-Institut teilte mir mit, wofür ich ihr herzlich danke, dass mit dieser Angabe ein weiterer Rotton bezeichnet wird: „Mit Lackh ist hier zweifellos ein roter Farblack gemeint, also in Abgrenzung zum Rot (aus z. B. Zinnober) transparentere dunkelrote oder rotviolette Farblacke aus pflanzlichen oder tierischen Farbstoffen. Die generelle Bezeichnung als ‚Lack‘ ist in diesem Zusammenhang üblich, da in dieser Zeit Farblacke aus dem Recycling gefärbter Textilien gewonnen wurden und die genaue Zusammensetzung oft dem Künstler nicht bekannt war.“ E-Mail vom 10.12.2018.
- 3 Vgl. zu dem zerstörten Bild und den übrigen mit der vorliegenden Zeichnung zusammenhängenden Werken von Aachens: Jacoby 2000, S. 107, Nr. 18f.; eine Abbildung des zerstörten Bildes: AK Aachen 2010, S. 19, Abb. 17, sowie für die Vorzeichnung und eine weitere mit der vorliegenden Zeichnung zusammenhängende Zeichnung S. 169, Nr. 47 mit Abb. (Joachim Jacoby).
- 4 Abbildungen vgl. ebd.
- 5 Der Stich, 462 × 304 mm, trägt die Aufschrift: „Non est Dolor sicut Dolor meus“, vgl. New Hollstein German, Bd. 1, 1996, S. 104, Nr. 39.

- 6 Öl auf schwarzem Marmor, signiert und datiert unten rechts: „HVA 94“, 165 × 220 mm, Benediktinerstift Kremsmünster, Inv.-Nr. 129, vgl. Jacoby 2000, S. 116, Nr. 24 mit Abb., dort auch S. 118–120, Nr. 25 mit Farbabb. Taf. 8; eine zweite viel größere Version auf Leinwand, 132 × 202 cm, Chateau de Grignan.

UNBEKANNTER ZEICHNER NACH  
CAMILLO BOCCACCINO  
Cremona 1501–1546 Cremona

200 Zwei Kopien nach Altarraumfresken der Kirche S. Sigismondo in Cremona

200.1 Christus und die Ehebrecherin

Feder in Braun, braun laviert, weiß gehöht, auf Bütten 378/374 × 274/278 mm  
Beschriftung mit brauner Feder auf einer der Treppenstufen „CAMILLI · BOCCACII · INVEN + I · 1564.“  
Insgesamt fleckig: mehrere dunkle Ölflecke, roter Farbabrieb am rechten Säulenschaft; Bleiweißoxidation; Randbereiche mit vielen kleinen Rissen und kleinen Fehlstellen, teilweise mit Büttenpapier ergänzt; ein Schnitt in die Zeichnung am rechten Rand unten mit Japanpapier geklebt; Montierungs- und Kleisterreste, Ausdünnungen an allen Rändern  
Wasserzeichen: Sonne mit acht Strahlen, darin ein stilisiertes Gesicht  
Inv.-Nr. B 1568

Literatur: Bock 1929, S. 361, Nr. 1568.

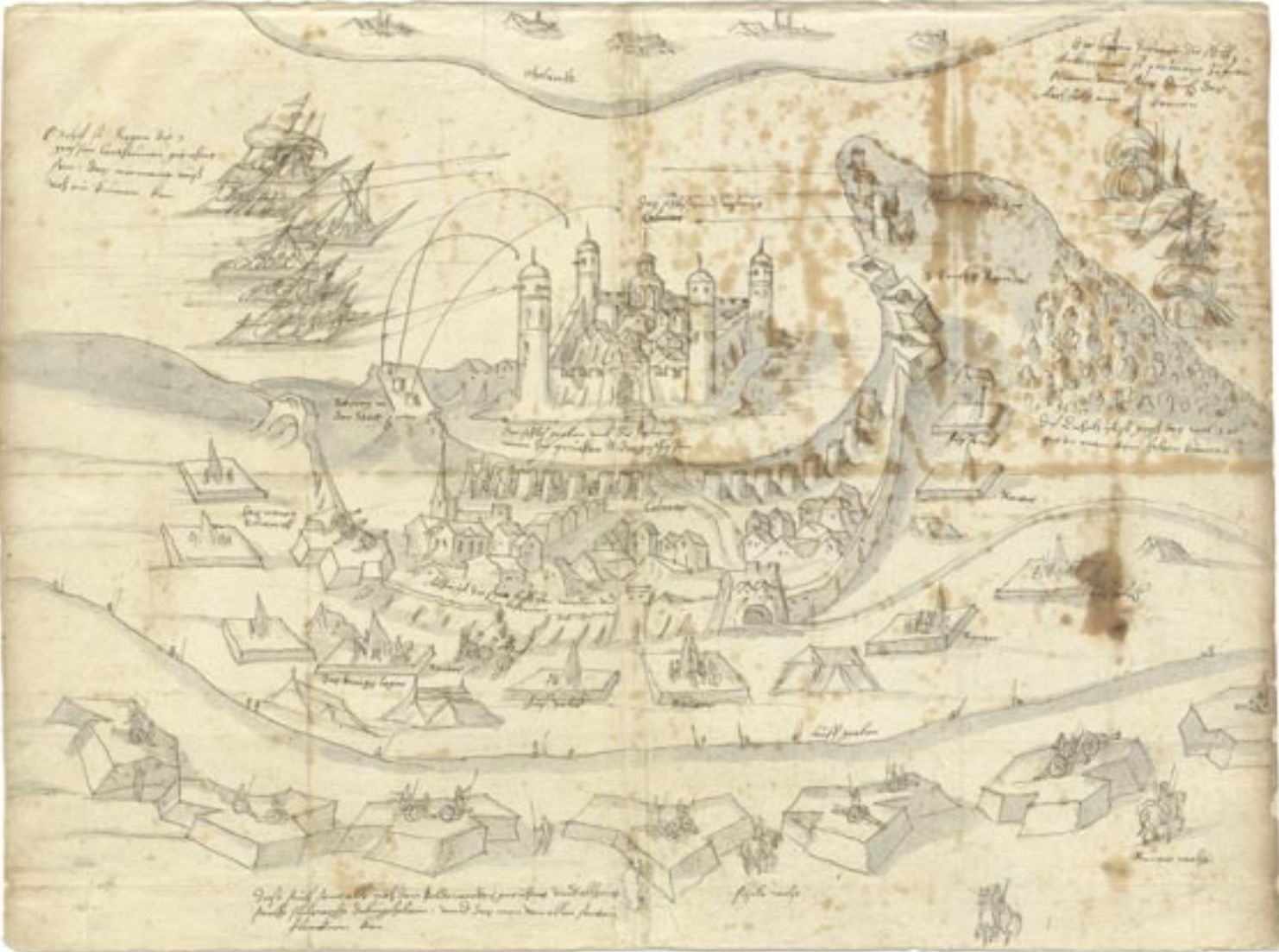


zu 200.1 | Camillo Boccacino, *Christus und die Ehebrecherin*, 1540, Fresko, Cremona, San Sigismondo, @Fondazione Giorgio Cini, Nr. 364200: <http://arte.cini.it/Opere/364200>



■ Kat. 200.1





■ Kat. 382

gert ist. Im oberen Bilddrittel erstreckt sich zwischen der Festung und der Insel Öland der Kalmarsund, in dem Schiffe der dänischen Flotte eingezeichnet sind.

Ein Indiz dafür, dass das Blatt nicht mit einer der früheren Belagerungen und Eroberungen Kalmars in Zusammenhang steht, sondern mit dem Ereignis von 1611, liefert eine der zahlreichen Bildlegenden, die explizit auf den Beschuss und die Einnahme der Stadt Kalmar verweist. Diese gelang den Belagerern bereits am 27. Mai, bevor der Kommandant Krister Sommer die Festung am 3. August ohne Gegenwehr übergab, was ihm den Vorwurf des Verrats einbrachte.<sup>2</sup> Auch entspricht die Grundordnung der Belagerung der auf einer dänischen Karte von 1611 im Bestand des Kalmar läns museums.<sup>3</sup> Der Abgleich bestätigt auch die genauen Kenntnisse des Zeichners von Topographie und Truppenanordnung, die nur durch seine Anwesenheit in situ zu begründen ist. Im

Unterschied zur Karte gab er die Belagerungssituation aber nicht zweidimensional, sondern im Relief und damit bildhafter wider. Die flächige Lavierung verstärkt den Eindruck der Plastizität und trägt zur Unterscheidbarkeit einzelner Elemente bei. Dies und der erhöhte Betrachterstandpunkt rücken die Belagerungsskizze in die Nähe topographischer Stadtansichten, zumal die Architektur differenzierter, wenngleich nicht porträthaft, erfasst wurde. So sind zum Beispiel die Ecktürme der Festung schlanker und höher proportioniert als in Wirklichkeit. Geschütze, Schiffe und Landschaftselemente wurden stark typenhaft behandelt.

Bekannt ist, dass König Christian IV. von Dänemark bereits während des Feldzugs gegen die Schweden Zeichnungen von Schlachten und Belagerungen anfertigen ließ, die als Material für später auszuführende Kunstwerke dienen sollten.<sup>4</sup> Es waren also in der Zeichenkunst geübte Personen vor Ort in Kalmar, auch wenn

es sich bei dem vorliegenden Blatt nicht um eine Vorstudie für einen der Wandteppiche oder Kupferstiche handelt, die der König nach dem Feldzug in Auftrag gab.<sup>5</sup> Vielleicht diente die in größerem Format gefertigte Zeichnung als Hilfsmittel für eine strategische Besprechung der auf dänischer Seite kämpfenden deutschen Truppenteile,<sup>6</sup> was die deutschsprachigen Beschriftungen erklären würde. Diese lassen immerhin eine landsmannschaftliche Einordnung des unbekannten Zeichners zu. Spekuliert werden darf, ob die Zeichnung durch Nikolaus Schwabe ihren Weg in eine der Nürnberger Kunstsammlungen gefunden haben könnte. Von 1586 bis 1589 in Nürnberg bei Valentin Maler (um 1540–1603) als Medailleur und Siegelschneider ausgebildet, stand Schwabe ab 1596 in Diensten König Christians IV. und war für diesen ab dem Jahr 1600 als Münzmeister tätig.<sup>7</sup> Seine Begleitung des Königs nach Kalmar darf als sicher gelten, schuf er

doch eine Silbermedaille, auf deren Verso die Eroberung von Kalmar mit einer Ansicht des Schlosses samt Belagerungsringen dargestellt ist.<sup>8</sup> Nach dem Kalmarkrieg war Schwabe im Auftrag des Königs als Kunstagent tätig. 1615 bereiste er Prag und Deutschland und hielt sich längere Zeit in Nürnberg auf,<sup>9</sup> wo er die Zeichnung vielleicht als Gabe einem Künstler oder Kunsthändler überließ. Dass Darstellungen von Schlachtaufstellungen sammelwürdig waren, belegt mit Nr. 324 immerhin auch ein weiteres Blatt der Erlanger Sammlung.

- 1 Vgl. zum historischen Hintergrund Westling 1910, Sp. 674.
- 2 Vgl. ebd.
- 3 Vgl. <https://digitaltmuseum.se/021017079580/kalmars-belagring-ar-1611-under-kalmarkriget> (letzter Stand: 11.3.2023). Auf dieser Seite finden sich auch Informationen zum historischen Geschehen. Auch eine zweite Karte im Kalmar läns museum mit Legende stimmt mit den topographischen Verhältnissen auf der Erlanger Zeichnung überein.
- 4 Hierzu Christensen 1998.
- 5 Vgl. ebd.
- 6 Vgl. die Erwähnung der „teutschen Besatzung“ bei Geijer 1834, S. 312. Nr. 27 der Legende zur Karte im Kalmar läns museum erwähnt Truppen des Herzogs Georg von Lüneburg, <https://digitaltmuseum.se/021017079580/kalmars-belagring-ar-1611-under-kalmarkriget> (letzter Stand: 11.3.2023).
- 7 Zur Vita vgl. Nürnberger Künstlerlexikon, Art. „Schwabe, Nikolaus“, Bd. 4, 2007, S. 1405.
- 8 Nikolaus Schwabe, Silbermedaille auf die Eroberung von Kalmar, 1611. *Geharnischtes Hüftbild r. mit umgelegter Feldbinde und Kommandostab, davor Tisch mit Helm//Ansicht des Schlosses von Kalmar, im Vordergrund Reitergruppe*, 63,41 mm; 87,80 g. Fritz Rudolf Künker GmbH & Co. KG, Auction 171, Los 5507.
- 9 Hierzu Christensen 1998.

## UNBEKANNTER ZEICHNER

### 383 Paulus III. Lautensack am Portativ mit einem Altisten und einem Zinkenisten

Feder in Braun, leicht braun laviert, auf Büttlen 128/124 × 175/178 mm  
Unten auf einer Truhe in brauner Feder in großen Lettern bezeichnet „PAVLVS LAVTENSACK / ANNO.1579.“ Leicht fleckig und verschmutzt; hellbraune kleine Stockflecken; horizontaler Knick in der Mitte.  
Inv.-Nr. B 534

*Literatur:* Bock 1929, S. 139, Nr. 534; AK Augsburg / Nürnberg 1964, unpag., Nr. 29; Zimbauer 1965, Taf. 37; Krautwurst 1976, S. 1095 und Taf. 66; Celebrating 2002, CD 1, Abb. 1681f.

Das Hochformat eröffnet den Blick in ein zentralperspektivisch angelegtes Musikzimmer. Der Fluchtpunkt liegt auf der Mittelachse über dem Kopf eines Organisten, der an einem an der bildparallelen Rückwand des Raumes aufgestellten Portativ sitzt. Durch diese Konstellation wendet er dem Betrachter den Rücken zu. Mit der linken



■ Kat. 384

Hand spielt er eine Tonfolge, den Kopf wendet er nach rechts, wo ein jugendlicher Zinkenist und ein knabenhafter Sänger mit aufgeschlagenem Notenbuch die Melodie aufnehmen. Die Musikanten tragen zeittypische Gewänder: der Portativ-Spieler ein geschlitztes Wams, eine Oberschenkelhose und eine pelzverbrämte Mütze, sein älterer Schüler über dem Wams einen Umhang, der jüngere einen knielangen Mantel, beide flache Mützen. Ein Dielenboden, eine Holzbalkendecke und ein Bleiglasfenster in der linken Wand verleihen dem Raum ein gediegenes Ambiente. An der Rückwand hängen rechts neben dem Portativ drei Zupfinstrumente, auf einem Regal darüber sind Bücher gestapelt. Zwei weitere Bücher liegen auf der Bank vor dem Fenster, darunter steht ein Behältnis mit einer Kanne. Auf der Stirnseite einer im Vordergrund aufgestellten Truhe ist in Majuskeln eine Inschrift angebracht, die Bock fälschlich als Künstlersignatur interpretierte. Wegen der Datierung 1578 vermutete er einen namensgleichen Sohn des 1558 in Nürnberg verstorbenen Malers und Organisten Paulus I. Lautensack<sup>1</sup> als Urheber der Zeichnung. Erst Zimbauer erkannte richtig, dass die Bezeichnung nicht den Namen des Künstlers, sondern den des Portativ-Spielers verrät: Paulus III. Lautensack, ein Enkel Paulus I., der 1565 Organist in St. Lorenz, später in St. Sebald war, wo er 1596 aus gesundheitlichen Gründen in den Ruhestand verabschiedet wurde.<sup>2</sup> Nicht nur die biographischen Daten sprechen für Zimbauers Annahme, sondern auch die porträthafte Genauigkeit des im Halbprofil zu sehenden Kopfes und die denkmalhafte Präsentation des Namens auf der postamentartigen Truhe. Die harmonische

Komposition ist auf die Mittelachse hin konzipiert, ihre klare Ordnung wird durch den Stil des unbekannten Künstlers unterstützt, der der Zeichnung ein festes Gerüst verlieh und die geschlossenen Umrisse vornehmlich im Bereich des Portativs und seines Spielers mit einer sparsamen Pinselfarbe bereicherte. Die Präzision der Zeichnung und die Dominanz der Linie verleihen ihr den Charakter eines Holzschnittes, ohne dass eine gedruckte Vorlage zu ermitteln wäre, die der Zeichner kopiert hätte. So lässt die auch durch die Einfassungslinien unterstützte Bildhaftigkeit annehmen, dass es sich bei dem Blatt um eine selbständige Zeichnung handelt.

- 1 Vgl. Krautwurst 2016.
- 2 Ders. 1976, S. 1095.

## UNBEKANNTER ZEICHNER

### 384 Halbfigur eines Mönches, hinter einer als Lesepult dienenden Rolle ein Buch studierend

Rötel und schwarze Kreide auf Büttlen 158/157 × 449 mm  
Mit schwarzem Stift Text im aufgeschlagenen Buch, davon nur die linke Seite entzifferbar „[A]ll gle= l ich so su l nt [... (nicht lesbar)] l all l reich“; mit schwarzem Stift auf dem Verso bezeichnet „2“  
Schimmelflecken und diverse kleinere Flecken, Oberfläche verschmutzt  
Wasserzeichen: Zwei Türme mit E S (Variante von Briquet 15949)  
Inv.-Nr. B 1139

*Literatur:* Bock 1929, S. 281, Nr. 1139.





■ Kat. 390

Abgesehen von zwei italienischen Wandgemälden des 16. Jahrhunderts, die in keinem Zusammenhang mit der Zeichnung stehen,<sup>2</sup> wurde der *Tod des Cato*, der in der Frühen Neuzeit als Beispiel menschlicher Tugend und Charakterfestigkeit wertgeschätzt wurde,<sup>3</sup> erst ab dem 17. Jahrhundert zu einem geläufigeren Bildthema. Gleichwohl bleibt die Zahl an Bildwerken zu diesem Thema überschaubar. Am weitesten verbreitet war der Stich Pietro Testas (1648), der in vergleichbarer Konstellation Cato auf einer Liege mit geöffneter Bauchwunde zeigt, jedoch nicht im Moment seines Todes wie die Zeichnung, sondern unmittelbar danach.<sup>4</sup> Wie die Zeichnung legt auch der Stich einen Schwerpunkt auf das Einfangen der Gefolgsleute. Denkbar, dass der unbekannte Zeichner sich davon inspirieren ließ, aber seine Narration bewusst anders ausrichtete. Die Rahmung und die genau durchdachte, dynamische Komposition, die durch eine

dramatische, mit Hilfe der Lavierung erzeugten Lichtführung unterstützt wird, sprechen dafür, dass der Zeichner ein eigenständiges Werk schaffen wollte. Berücksichtigt man kleine Unzulänglichkeiten – den oben rechts über die Einfassungslinie hinausgeführten Rundbogen und weitere „Grenzüberschreitungen“ durch Feder und Pinsel –, wird trotz der Originalität des Bildthemas der Übungsscharakter des Blattes deutlich, was dessen Einordnung als weiterentwickelte Kompositionsübung der Nürnberger Akademie rechtfertigt.<sup>5</sup>

1 Für den Hinweis dankt Verf. Dr. Gode Krämer, Augsburg.  
2 Ein Wandgemälde von Domenico Beccafumi Palazzo Venturi (später Agostini, Bindi Sergardi, Casuccini), Siena, 1519–1523, soll Catos Tod zeigen, vgl. Klieemann / Rohlmann 2004, S. 265, Taf. 105; Giovanni Battista Grassi, *Freitod des Cato Uticensis*, 1568, Udine, Sala del Parlamento, Castello, vgl. Zimmermanns / Theil / Ulmer 2006, S. 134.

3 So in einem der Essays des Philosophen Michel de Montaigne, 1588, der allerdings auch Catos Überheblichkeit kritisch anmerkte, vgl. Montaigne, *Les Essais* 1, 37, <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/montessaisville/navigate/1/3/38/> (letzter Stand: 4.5.2023).  
4 Vgl. TIB, Bd. 45, 1982, S. 141, Nr. 20 (220).  
5 Hierzu ausführlich Kat. Erlangen 2020, S. 327–329 (Bettina Keller).

## MICHAEL HERR Menzingen 1591–1661 Nürnberg

### 391 Allegorie auf die Nürnberger Familie Volckamer

#### 391.1 Personifikationen und Krieger

Bezeichnet unten links mit Graphit „Romae: E TERRA [Bleistift] / AD AETHER[N]A VIRTUS“. [Übersetzung: In Rom: Von diesem Land geht auf ewig Tugend aus.] Inv.-Nr. B 609

Literatur: Kat. Erlangen 2020, S. 88f., Nr. 26.1 (mit Abb.).

Michael Herrs Entwurf einer Allegorie auf die Nürnberger Patrizierfamilie Volckamer (1628–1633) liegen zwei Stiche Francesco Villamenas (1564–1624) zugrunde, aus denen der Künstler Figuren kopierte, teils leicht modifizierte und zu einer neuen Komposition zusammenfügte. Die links sitzende Figur, die den Wappenschild der Volckamers emporhält,<sup>1</sup> schuf Villamena als Personifikation mit dem Wappen Papst Clemens VIII. (Pontifikat 1592–1605).<sup>2</sup> Von diesem Stich übernahm Herr auch die Beschriftung „E TERRA AD AETHERA VIRTUS“, zu der Peter Grau, Pullach, bemerkt, dass der Text wohl wegen der unterschiedlichen Schriftarten von drei Händen geschrieben wurde: das Zitat „AD AETHERA VIRTUS“ wurde in der Zeile darüber durch die Worte „E TERRA“ korrigierend ergänzt und die Bemerkung „Romae:“ – in Rom – als Information, wo sich die Vorlage befindet, hinzugefügt.<sup>3</sup> Die Figurengruppe rechts entspricht der Mittelgruppe der Allegorie *Victoria entwirft das Wappen Scipione Borgheses*,<sup>4</sup> die Herr um die zusammengesunkene Sitzfigur ergänzte, die in der Vorlage in der linken unteren Ecke platziert ist.

#### 391.2 Detailstudie

Inv.-Nr. B 610

Literatur: Kat. Erlangen 2020, S. 89f., Nr. 26.2 (mit Abb.).

Auch für die Detailstudie der Volckamer-Allegorie bediente sich Michael Herr bei Villamenas Figurerfindungen für die Borghese-Allegorie. Der behelmte, nach links weisende Soldat geht auf dessen Bannerträger zurück, der links neben Victoria steht, allerdings ergänzte Herr dessen Helm um einen Helmbusch. Ebenfalls kopierte er den rechts zu Füßen der Victoria sitzenden Soldaten, der über die Schulter zum Bannerträger aufblickt, und den Soldaten in Rückenansicht, der ein Feldabzeichen auf einer Stange trägt. Die drei Figuren rückte er enger zusammen, um die Lücke zu schließen, die



■ Kat. 391.2

durch den Wegfall von Villamenas zentral platzierter Victoria entstand.

188645 (letzter Stand: 17.4.2023). Hierzu Kühn-Hattenhauer 1979, S. 218f. Sie vermutet, dass sich die Allegorie auf den Sammler und Mäzen Scipione Borghese bezieht, dem 1605 mit der Kardinalswürde auch das Wappen der Borghese verliehen wurde.

1 Vgl. hierzu Gatenbröcker 1996, S. 498, Z 293.  
2 Francesco Villamena, *Personifikation mit Fanfare und dem Wappen Papst Clemens VIII. (Alobrandini)*, 265 × 187 mm (Blattgröße), Kupferstich, Wien, Albertina, Inv.-Nr. It/I/41/68, [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[It/I/41/68\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[It/I/41/68]&showtype=record) (letzter Stand: 17.4.2023), vgl. hierzu Kühn-Hattenhauer 1979, S. 225.  
3 Verf. dankt Dr. Peter Grau für seine hilfreichen Beobachtungen, die Anlass zu einer erneuten Beschäftigung mit dieser Zeichnung waren.  
4 Francesco Villamena, *Victoria entwirft das Wappen Scipione Borgheses*, ca. 1576–1624, Kupferstich, 290 × 396 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-38.436, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT>.



ZEICHNUNGEN VOR 1550 – NACHTRÄGE



Kat. 1



Kat. 2.1



Kat. 5



Kat. 8



Kat. 3r



Kat. 2.2



Kat. 3v



Kat. 6



Kat. 9





■ Kat. 21.1



■ Kat. 21.2



■ Kat. 22



■ Kat. 21.3



■ Kat. 23



■ Kat. 24





■ Kat. 264



■ Kat. 265



■ Kat. 267



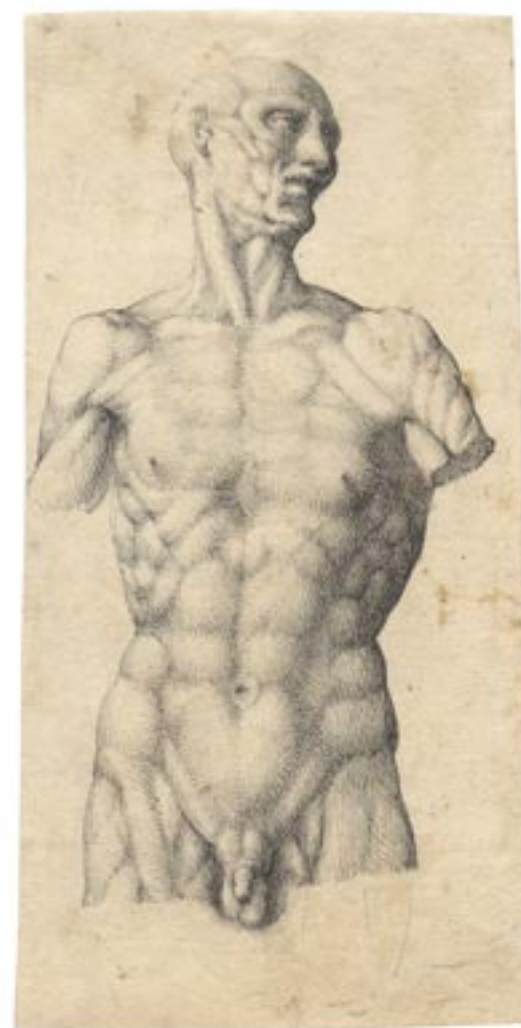
■ Kat. 268



■ Kat. 271



■ Kat. 272



■ Kat. 269



■ Kat. 270



■ Kat. 273





■ Kat. 274



■ Kat. 275



■ Kat. 276