

---

Fachgebiet

Kunstgeschichte

Jan Swart. Ein Katalog zugeschriebener Zeichnungen

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades

der

Philosophischen Fakultät

der

Westfälischen Wilhelms-Universität

zu

Münster (Westf.)

vorgelegt von

Manfred Hoß

aus Bedburg/Erft

2007

Tag der mündlichen Prüfung: 21. Juni 2007

Dekan: Prof. Dr. Dr. h.c. Wichard Woyke

Referent: Prof. Dr. Hans-Joachim Raupp

Korreferent: Prof. Dr. Jürg Meyer zur Capellen







## **Inhalt**

Einleitung.....	7
Katalog.....	34
Verzeichnis der Wasserzeichen .....	577
Literaturverzeichnis .....	583
Abbildungsverzeichnis.....	601



## Einleitung

1. In Karel van Manders *Schilder-boeck*, das 1604 in Haarlem erschien, findet sich zwischen einer Lebensbeschreibung Heinrich Aldegrevers und einem Stück über „oude Schilders van der stad Mecchel“ ein kurzer biographischer Text über Jan Swart van Groningen. Er enthält die einzigen Nachrichten, die wir vom Leben des Künstlers haben. - Man hat einen Eintrag in den Antwerpener *Liggeren* auf Jan Swart bezogen. Die Annahme, der im Dokument er wähnte „Jan de Hollandaere“, der 1522 Meister wurde, sei Jan Swart gewesen, ist nicht zu begründen.<sup>1</sup>

Van Mander lobte den Künstler nachdrücklich, er sei „gheweest een Croon onser Schilder-consten“<sup>2</sup>, eine ungewöhnlich weit gehende Ehrung, die man eher in den Biographien Jan van Eycks, Dürers oder Holbeins erwartet. Zumal der Kritiker „sijn wercken (...) met gheenen vinger te wijzen“ wusste (ebenda Zeile 28). Was Jan Swart anging, vertraute Van Mander offenbar dem Urteil von Gewährsleuten. - Lediglich „eenighe besonder Houtprinten“ (Zeile 30) erwähnte er: „een deel Turcken te Peerde/met boghen en pijlkokers“ und eine „Christi Predicatie te schepe/met toeluysterende volck: op den voorgronde eenigh Manneken van achter/met noch geselschap by“ (Zeilen 30-33).

Wer erkannte zuerst in dem heutigen Blatt Hollstein 5 diese *Predicatie* (Abb. 223) ? Soweit ich sehe, erfährt man es in der Literatur nicht, weder im Verzeichnis von *Hollstein*, noch in den Ausstellungskatalogen Washington 1983 (Nr. 135) und Amsterdam 1986 (Nr. 60), und auch die Artikel im Lexikon von *Thieme & Becker* und im *Dictionary of Art* greifen die Frage nicht auf. Zwar kannte Bartsch den Holzschnitt, er publizierte die mit einem kleinen I in einem größeren S monogrammierte „très belle pièce“ im *Peintre-Graveur* jedoch als das einzige Werk eines Anonymen *SI*, in einem Abschnitt, den er „Lucas de Leyde et ses imitateurs“ überschrieb<sup>3</sup>. Dabei war ihm das Thema des Blattes nicht klar, er sah im Hintergrund einen „saint apôtre dans un vaisseau, prêchant à une foule de payens assemblées sur le rivage de la mer.“ Offenbar war es der aus Düsseldorf stammende Franz (Francois) Brulliot (1780-1836),

<sup>1</sup> Rombouts & Leries 1872, 000.

<sup>2</sup> Van Mander/Miedema I 168, Zeilen 19f.

<sup>3</sup> Bartsch VII (1808) 492 Nr. 1, Monogramm Nr. 297.

Conservator der königlichen Kupferstichsammlung in München, der in seinem *Dictionnaire des monogrammes* (...) <sup>4</sup> zuerst die Marke *SI*, Jan Swart und den bei Van Mander erwähnten Holzschnitt in einen Zusammenhang brachte. Brulliot wies Swart das in Rede stehende Monogramm ohne eine Begründung zu; er fuhr fort, Van Mander „lui attribue une gravure en bois qui porte cette marque“, was nicht stimmt, und er wiederholte schließlich wörtlich Bartschs zitierte Beschreibung des Blattes, d.h. obwohl er sich auf Van Mander berief, übernahm er nicht dessen Themenbestimmung der „Christi Predicatie“ (Mt 13, 1-9; Mk 4, 1-20; Lk 8, 4-15: Vortrag und Deutung des Gleichnisses vom Sämann in der Rede vom Himmelreich). - Erst in Naglers *Künstler-Lexicon* <sup>5</sup> erschien der von Bartsch registrierte Holzschnitt als Jan Swarts Darstellung von „Christus im Nachen dem Volke predigend“. Passavant <sup>6</sup> und LeBlanc <sup>7</sup> folgten Nagler, und seither steht die Zuschreibung fest.

Zwei weitere monogrammierte Arbeiten in der Ausführung der Schiffspredigt konnten dem Künstler in der Folge von Campbell Dodgson zugeschrieben werden <sup>8</sup>: eine Versuchung Christi (H. 4) und eine Predigt Johannes des Täufers (H. 7 - Nijhoff 116 - Abb. 262). Nicolaas Beets veröffentlichte schon 1914 eine umfangreiche Liste der Druckgraphik <sup>9</sup>, sie umfasste u.a. die beiden Titelseiten und 69 kleine Holzschnittillustrationen in der 1528 und 1529 bei Willem Vorsterman in Antwerpen erschienenen Bibel in niederländischer Sprache (H. 21-91) <sup>10</sup> -. - Auch die im *Schilderboeck* erwähnten türkischen Reiter glaubt man gefunden zu haben, die fünfteilige Folge eines Reiterzuges des türkischen Sultans Süleyman (II.) des Prächtigen (1494 oder 1495-1566, regierte seit 1520), auf dem fünften Blatt lesen wir den typographischen Titel „SOLIMANVS \* IMPERATOR TVRCHARVM. 1526.“, während das erste die Adresse „Geprent tantwerpe by my/ Willem Lieftrinck figuer snyde“ hat (H. 8-12, Nijhoff 25-29). (Willem Lieftrinck: 1490-1542) - Ohne der Zuschreibung zu widersprechen, weise ich darauf hin, dass Swarts Monogramm hier fehlt und Van Mander den Namen des osmanischen Herrschers nicht erwähnte, was ein auffälliger

<sup>4</sup> Leipzig 1832-1834, 3 Bde., hier I Nr. 2695.

<sup>5</sup> Künstler-Lexicon XVIII (1848) 54f.

<sup>6</sup> Passavant III (1862) 14.

<sup>7</sup> LeBlanc, Manuel III 623.

<sup>8</sup> Campbell Dodgson 1910, 33.

<sup>9</sup> Beets 1914.

<sup>10</sup> Beets 1915. Keiner dieser Holzschnitte ist monogrammiert. „Diese Holzschnitte stehen an Wert zurück hinter der Schiffspredigt.“ Friedländer, *Oud-Holland* 63 (1948) 4.

Umstand ist, weil Sultan Süleyman jahrzehntelang mit den Habsburgern um Ungarn kämpfte und mit seiner Belagerung Wiens im Jahre 1529 die türkische Bedrohung Westeuropas begann. Für die Nichterwähnung Süleymans lassen sich zwei Gründe denken. Entweder lag Van Mander die in Rede stehende Holzschnittfolge nicht vollständig vor, oder er meinte eine andere Darstellung von Türken. (War überhaupt die Rede von einer Bilderfolge? Von Pieter Koecks Holzschnittserie *Moeurs et fachons de faire de Turcs* (7 Szenen auf 14 Bll., 1553 - H. 4) schrieb er genauer, der Künstler hätte seine Darstellungen „in seven percken verdeelt in hout gesneden“<sup>11</sup>, - Buchelius, der „de ruyters van S. Jan in hout gesneden“ 1622 in einer Notiz erwähnte, fand sie „seer aerdich doch sonder naem“<sup>12</sup> und überlieferte keine weiteren Informationen.

*Schiffspredigt Jesu* und *türkische Reiter* sind nach wie vor die einzigen Werke, die Jan Swart mit einiger Sicherheit zugeschrieben werden. - Der querformatige Holzschnitt der Predigt zeigt viele Figuren in einer weit geöffneten Landschaft. Alle Elemente der Darstellung, von der Anlage der Komposition über die Vorstellungen von Landschaftsraum und Figur bis hin zum kleinen Gezweig und der Rinde der Bäume, belegen die weitgehende Orientierung des entwerfenden Künstlers am graphischen Werk Albrecht Dürers. Dergleichen ist von der 1518 entstandenen Eisenradierung der *Landschaft mit großer Kanone* (B. 99)<sup>13</sup> herzuleiten, der Holzschnitt Swarts mag in den zwanziger Jahren entstanden sein.<sup>14</sup> Es fällt nicht schwer, sich die sorgfältige Federzeichnung auf der Holztafel vor dem Schnitt vorzustellen: geschlossen umrissene Formen, alle dicht schraffiert und treffsicher in kleinteilig detaillierter Ausführung gegeben. Vergleichbare Federzeichnungen finden sich im vorliegenden Katalog nicht, und es ist meines Wissens nie versucht worden, eine Zeichnung aufgrund eines Vergleiches mit dem Holzschnitt der Schiffspredigt Jan Swart zuzuschreiben. Da Bartsch um 1800 nicht wusste, dass der in Rede stehende Holzschnitt Swarts Werk war, mag dies auch lange Zeit nicht möglich gewesen sein.

<sup>11</sup> Van Mander/Miedema I 132, Zeile 3, Abb. 48-57.

<sup>12</sup> Buchelius 1928, 59.

<sup>13</sup> Ausst.Kat. Boston 1971 Nr. 198.

<sup>14</sup> Ausführlicher über diesen Zusammenhang Julius Held 1930 in seiner Freiburger Dissertation über *Dürers Wirkung auf die niederländische Kunst seiner Zeit* (Buchausgabe Den Haag (Nijhoff) 1931, 50-53). Bartsch hatte an einen Nachfolger Lucas van Leydens gedacht, auch Beets war 1914 dieser Meinung; aber die Frage, warum die ungewöhnliche Schiffspredigt zweifellos als eine niederländische Arbeit zu gelten hat, wurde von Held nicht gestellt, der die Verwurzelung in Dürers Werk thematisierte - aber Lucas nicht erwähnte.

Zurück zu Van Mander. Hinsichtlich des Lebenslaufes erwähnte er Swarts Herkunft aus dem friesischen Groningen und einen mehrjährigen Aufenthalt in Gouda, „op den tijt dat Shoorel quam uyt Italien/dat welck geschiede ontrent het Jaer 1522. oft 23.“ (Zeilen 21-23) (Jan van Scorel kehrte 1524 aus Italien zurück.) Auch Swart sei nach Italien gereist und habe „eenighen tijt ghewoont te Venetien.“ Wir wissen nicht, was die Anfang der zwanziger Jahre in Gouda verbrachte Zeit für die künstlerische Entwicklung Swarts bedeutet haben könnte. Immerhin finden sich auf zwei der hier katalogisierten Zeichnungen die von einer alten Hand (des 18. Jahrhunderts ? Ploos ?) geschriebenen Notizen „Swart Jan. v. Ter Gou(?)“ (Kat.Nr. 99) und „Jan Swart van der gouwe fecit“ (Kat.Nr. 167). (Auf der Rückseite der Amsterdamer Zeichnung Lots (Kat.Nr.2) findet sich laut Best.Kat. Amsterdam 1978 Ploos van Amstels Notiz „Swart Jan van ter Goude gebooren 1480“.<sup>15</sup> Ich stelle dahin, ob die Handschrift älter als das *Schilder-boeck* ist. Die Angaben sind von Interesse, weil sie über Van Mander hinaus die Annahme erlauben, der Hinweisgeber könnte Swart für einen nach Gouda gehörenden Künstler gehalten haben.

Belege für einen Aufenthalt des Swart genannten Zeichners in *Venedig* finden sich im vorliegenden Katalog nicht. Auf eine Parallele mag man hinweisen, auf die am Rande des venezianischen Milieus entstandenen wenigen lavierten Federumrisszeichnungen Lorenzo Lottos. Der Swart genannte Zeichner aber orientierte sich hinsichtlich seiner Technik an nordalpinen Vorbildern - Dirick Vellert, Pieter Koeck, Hans Holbein und den süddeutschen Nachfolgern Dürers. Dass er italienische Zeichenpraxis kennen gelernt und übernommen hätte, ist nicht zu erkennen.- Im Kommentar zu einer Zeichnung des Pfingstgeschehens in der Sammlung des Britischen Museums (Kat.Nr. 92), wird angenommen, dass der Zeichner Kenntnis von Tizians Pfingstbild in der Basilika Santa Maria della Salute hatte.<sup>16</sup> Es ist jedoch wenig wahrscheinlich, dass er das dramatisch wirkungsvolle Gemälde selbst sah. Allzu nüchtern erscheint die Zeichnung in London, vermutlich kannte Swart Tizians Komposition aus zweiter oder dritter Hand. - Von großer Bedeutung für Jan Swart waren hingegen die Bildideen Raffaels und seiner Mitarbeiter, die der Künstler sich oft zum Vorbild nahm. Der niederländische Zeichner war mit der Druckgraphik dieses Künstlerkreises vertraut, die

---

<sup>15</sup> Best.Kat. Amsterdam 1978, Textband S. 161.

<sup>16</sup> Ausst.Kat. Venedig 1990 Nr. 43.

meisten erkannten Anregungen werden hier auf die Beschäftigung mit den römischen Kupferstichen zurückgeführt. - Weder die Ausführung der katalogisierten Arbeiten, noch die Art und Weise des Umgangs mit den italienischen Vorbildern setzen einen Italienaufenthalt des zeichnenden Künstlers notwendigerweise voraus.

Natürlich ist danach nicht ausgeschlossen, dass der Zeichner Swart nach Italien reiste: Es finden sich Indizien für ein Antikenstudium (vgl. z.B. die Kat.Nrn. 20, 27, 75 und 98); die Londoner Temperantia-Zeichnung (Kat.Nr. 98) wird hier mit einer Darstellung der Göttin Vesta verglichen<sup>17</sup>; vielleicht kannte der Zeichner die Brancacci-Kapelle (vgl. Kat.Nr. 166), und einmal übernahm er eine Figur aus Benozzo Gozzolis Fresko der Geschichte Jakobs im Camposanto von Pisa (1474) (vgl. Kat.Nr. 100).

Karel van Mander charakterisierte Jan Swart als einen Nachfolger Jan van Scorels: „Desen Swarte Ian hadde van Landtschap/naeckte(n) en beelden/seer de handelinghe van Schoorel.“ (Zeilen 23-25) Und er brachte wie der bekanntere Meister „een ander manier van wercken hier te Lande/afgescheyden van de oncierlijcke moderne/ meer treckende nae d'Italiaensche.“ (Zeilen 24-28) - Um so auffälliger, dass von Jan van Scorel im vorliegenden Katalog kaum einmal die Rede ist. Sein zeichnerisches Werk ist schmal, und keines seiner Blätter wird vor 1540 datiert. Es sind nur einzelne Arbeiten darunter, die den charakteristischen Zeichnungen Swarts hinsichtlich ihrer Ausführung ähneln, vor allen anderen das Blatt mit Abraham und Melchisedech in der Amsterdamer Sammlung De Boer (Abb. 464)<sup>18</sup>. Swarts Zeichenpraxis lässt sich nicht von Scorels Vorbild herleiten. Es ist darüber hinaus nicht zu erkennen, dass Swart Bildideen Scorels variierte oder Motive aus seinen Kompositionen entlehnte. Weder der Rotterdamer Sebastian (nach Michelangelo - Abb. 181), noch die bewegte Steinigung des Stephanus (Douai)<sup>19</sup> waren von ihm zu erwarten. Im Katalog wird keine der Swart zugeschriebenen Zeichnungen mit Gemälden Scorels in eine Verbindung gebracht. - Swart ging vom zeichnerischen Werk Dirick Vellerts aus, er wird Pieter Koecks Zeichnungen der dreißiger Jahre gekannt haben, er war vertraut mit Holbeins Praxis, berücksichtigte seine Technik und seine Bildideen, auch andere süddeutsche Zeichner wie Kulmbach und Amberger (vgl. Kat. Nrn. 66, 100) interessierten ihn. Von den

<sup>17</sup> Ausst.Kat. Stendal 1998 Nr. III. 20.

<sup>18</sup> Ausst.Kat. Washington 1986 Nr. 105.

<sup>19</sup> Ausst.Kat. Amsterdam 1986 Nrn.109, 110.

niederländischen Zeitgenossen beeindruckte Heemskerck Swart am meisten. Dies ist deutlich um 1550, als die Reihe der Leipziger Tobiaszeichnungen (Kat.Nrn. 74-81) entstand, deren Erscheinung hier als eine Reaktion auf Heemskercks themengleiche Holzschnittfolge aus dem Jahre 1549 angesehen wird. Als vorbildlich empfand Swart die Anlage der Kompositionen, die Auffassung der großen Figuren und die Wirkungen des Lichts. Außer Acht blieb dabei die theatralisch manieristische Tendenz der Figurendarstellung Heemskercks, und ich nehme an, dass der Zeichner der Tobiasfolge damit einen grundsätzlichen Vorbehalt zum Ausdruck brachte. Er gehörte nicht zu den in die (barocke) Zukunft weisenden Persönlichkeiten wie Heemskerck und Cornelis Cort (vgl. Kat. Nr. 43). - Auch Heemskercks Zeichenpraxis war für den Tobiaszeichner nicht von Interesse, neben den charakteristisch ausführlichen Federzeichnungen (Abb. 344, 529) haben wir nur einige wenige lavierte Umrisszeichnungen Heemskercks.

## 2. Die kunsthistorische Literatur über die Zeichnungen Jan Swarts

Die im Folgenden besprochene Literatur war bei der Arbeit am Katalog der Swart zugeschriebenen Zeichnungen wenig hilfreich. Der Kommentar kann nur lapidar ratlos sein: Die einzelnen Blätter wurden durchweg bloß kursorisch besprochen, allzu oft sind sie bloß erwähnt, in Nebensätzen oder beiläufiger Aufzählung. Das grundlegende Dilemma, dass wir die Merkmale einer Zeichnung Jan Swarts nicht kennen, und der Historiker deshalb alle vorgefundenen Zuschreibungen zurückweisen müsste, wurde nie thematisiert. - Zeichnungen wurden in den Arbeiten von Beets und Hoogewerff lediglich am Rande besprochen. Bis heute ist das Werkeverzeichnis, das der Wiener Kunsthistoriker Ludwig von Baldass 1918 veröffentlichte, der einzige Text, der sich allein mit dem zeichnerischen Werk Jan Swarts beschäftigt.

### a) Nicolaas Beets, Oud-Holland 1914

Quellen zu Leben und Werk Swarts fehlen, und doch setzte die kunsthistorische Literatur 1914 mit einem Aufsatz ein, der in überraschender Selbstverständlichkeit dem Künstler außer dem Lebenslauf, der im *Schilder-boeck* skizziert worden war, ein recht umfangreiches Werk zusprach: Gemälde, zahlreiche Holzschnitte und etliche Zeichnungen. Der Verfasser des in der Zeitschrift *Oud-Holland* veröffentlichten Textes



war Nicolaas Beets (1878-1963), seit 1904 Mitarbeiter des Amsterdamer Rijksprentenkabinet (bis 1920), der ein Jahr vor dem Erscheinen des Aufsatzes die Auswahl der Zeichnungen für die Utrechter *Tentoonstelling van Noord-Nederlandsche Schilder- en Beeldhouwkunst vóór 1575* besorgt hatte und den *Catalogus van de Teekeningen* dazu verfasste (Supplement des Ausstellungskataloges; Swart zugeschrieben die Nrn. 41-51). Beets war vor allem an der Druckgraphik Swarts interessiert. Seine Liste von Holzschnitten<sup>20</sup> enthält bereits ein Gutteil der 1984 im niederländischen *Hollstein* (Bd. 29, 107-125) registrierten Werke; die erwähnten türkischen Reiter kannte er noch nicht. Er sprach sich mit Nachdruck für die Zuschreibung der Vorsterman-Illustrationen an Swart aus. (Beets 1915)

Auf fünf Seiten des Aufsatzes geht es um die Zeichnungen<sup>21</sup>. Beets stellte fest, dass die Zuschreibungen zahlreicher Zeichnungen an Jan Swart auf einer stillen Übereinkunft („stille overeenkomst“) der Kenner beruhten. Dieses Einvernehmen war in Publikationen noch nicht begründet worden. Trotzdem zweifelte Beets nicht an der Richtigkeit der Bestimmungen und hielt die ihm bekannten Arbeiten als „zonder twijfel van één hand“ ausgeführt (S. 10). Dabei wies er richtig darauf hin, dass nur Vergleiche mit den Holzschnitten („zekere werken“) die Zuweisungen an Swart begründen könnten. - Man hätte ihm schon 1914 widersprechen können, mit der gleichen Lapidarheit, die er selbst an den Tag legte. Die in aller Kürze kommentierten Werke wurden mit Sicherheit nicht von ein und derselben Hand gezeichnet, und es ist wenig wahrscheinlich, dass die vorgefundenen Zuweisungen nach Vergleichen mit den Holzschnitten erfolgten.

Beets hatte eine kleine Gruppe von Zeichnungen vor Augen, es scheint, er kannte die Berliner Zeichnungen und meinte, gerade in diesem Kabinett hätten Neuerwerbungen und Neubestimmungen alten Besitzes die Zahl der Zeichnungen Swarts vermehrt. Er erwähnte die drei anbetenden Könige (Kat.Nr.8) und das Totentanzblatt (Kat.Nr. 9). Nun hat die Kat.Nr. 8 ein Monogramm aus I und S, das nicht mit dem der *Schiffspredigt* übereinstimmt, und stilkritisch ist die Federskizze mit keiner anderen Zeichnung des Kataloges zu verbinden, auch nicht mit der Berliner Totentanzszene. Was dieses zweite

---

<sup>20</sup> Beets 1914, 20-28.

<sup>21</sup> Beets 1914, 10-15.

Blatt angeht, konnte darüber hinaus von einer stillen Übereinkunft der Kenner nicht die Rede sein: Gegen eine ältere Berliner Zuschreibung hatte Gustav Glück die Zeichnung 1901 als eine Arbeit Dirick Vellerts publiziert<sup>22</sup>. Der Best.Kat. Berlin 1930 verzeichnet neun weitere Swart zugeschriebene Zeichnungen, die sich vor dem Erscheinen des Beets'schen Aufsatzes in der Sammlung befanden, von ihm jedoch nicht erwähnt wurden (Kat.Nrn. 12, 13, 14, 16, 18, 19, 21, 25, 26). Diese elf Berliner Blätter finden sich alle 1918 in Baldass' Verzeichnis der Zeichnungen Swarts, sie galten offenbar schon länger als Arbeiten des Künstlers, es ist nicht zu erkennen, dass erst Baldass sie zugeschrieben hätte.

Dies bedeutet z.B., dass Beets den Berliner Samson (Kat.Nr.14) nicht mit der gleichfalls helldunkel gezeichneten Amsterdamer Zeichnung Lots verglich (Kat.Nr. 2)<sup>23</sup>, zu der Zeit in der Sammlung Eugène Rodrigues, Paris; seit 1937 im R.P.K.), die er 1913 mit drei weiteren Blättern aus dem Rijksprentenkabinet als Werke Swarts ausgestellt hatte (Kat.Nrn. 4-6).<sup>24</sup> Das Thema der clair obscur-Blätter wurde nicht angesprochen. Die Darstellung einer vor nächtlicher Landschaft klagenden Frau (Kat.Nr. 7, 1913 Sammlung Eugène Rodrigues, seit 1921 im R.P.K.) hatte Beets in Utrecht als eine Zeichnung Cornelis Anthonisz' ausgestellt.<sup>25</sup> Dass mit der Heimsuchung Kat.Nr. 16 in Berlin eine der wenigen Zeichnungen lag, die man überhaupt mit diesem merkwürdigen Werk vergleichen kann, erwähnte er nicht. Die in Utrecht gezeigten Amsterdamer Kat.Nrn. 4-6 gehören zu der großen Gruppe der charakteristischen lavierten Umrisszeichnungen, die Swart zugeschrieben werden. Allein - kannte Beets weitere vergleichbar ausgeführte Arbeiten? Er hatte gelesen, dass im Sommer 1913 in Leipzig die Tobiasfolge (Kat.Nrn. 74-81) Swart zugeschrieben und ausgestellt worden war, „de toeschrijving steunt op het gezag van Friedländer“ (S. 15 Anm. 2). Gesehen hatte er die Blätter nicht, ebenso wenig wie die Kölner Folge des verlorenen Sohnes (Kat.Nrn. 55-63), der er das Amsterdamer Blatt Kat.Nr. 4 hätte zuordnen können. Die Zeichnung mit Susanna und den beiden Ältesten (Kat.Nr. 5) konnte er mit den zugehörigen Blättern in Kopenhagen (Kat.Nr. 64) und Rotterdam (Kat.Nr. 161) nicht in Verbindung bringen. Er erwähnte weder die drei

---

<sup>22</sup> Glück 1901, 25, Tafel VII.

<sup>23</sup> Ausst.Kat. Utrecht 1913 Nr. 51.

<sup>24</sup> Ausst.Kat. Utrecht 1913 Nrn. 42, 49, 41.

<sup>25</sup> Ausst.Kat. Utrecht 1913 Nr. 2.

Ruthzeichnungen (Städel und Albertina, Kat.Nrn. 53, 168, 169), noch irgendeines der Blätter in Rotterdam und Leiden, kein Wort über die 1913 dem Brüsseler Museum vermachten Darstellungen der Werke der Barmherzigkeit, die schon der belgische Sammler De Grez für Werke Swarts gehalten hatte (Kat.Nrn. 45-48). Auch die Zeichnungen in der Sammlung des Britischen Museums kannte Beets nicht. Campbell Dodgson (1867-1948, seit 1912 *Keeper* im Department of Prints & Drawings) hatte ihm gerade brieflich mitgeteilt, dass etwa fünfzehn Zeichnungen dort als Werke Swarts galten, und das Blatt mit dem schlafenden Tobit (Kat.Nr. 91) gerade erworben worden war. - Besser kannte sich Beets in den Pariser Sammlungen aus: In aller Kürze erwähnte er die Ankündigung der ägyptischen Heuschreckenplage im Louvre (Kat.Nr. 150) und die Zeichnung einer nicht erkannten Szene mit vier im Gespräch beieinander stehenden Männern (Kat. Nr. 151). Auch dies ein Blatt, das mit keinem anderen im Katalog verbunden werden kann. Zu guter Letzt dann en passant Zuschreibungen in einer Fußnote: die helldunkle Disputation der heiligen Katharina (Kat.Nr. 145) und der unbarmherzige Schuldner (Kat.Nr. 149). Abschließend wurde hingewiesen auf die Zeichnungen der Nationalbibliothek: die Swart alt zugeschriebene Samsonfolge (Kat.Nrn. 131-136) und zwei weitere gleich ausgeführte Zeichnungen (Kat.Nrn. 137, 138).

Man wird Beets zugute halten, dass vor ihm niemand etwas über Swarts Zeichnungen veröffentlicht hatte. Er kannte viele der in Frage kommenden Blätter gar nicht, und offenbar war die Vorstellung vom zeichnerischen Werk Swarts, die er bei den Kennern der Zeichenkunst verbreitet fand, nur vage. Er hinterfragte aber diese vorgefundene (gleichsam imaginäre) Anschauung nicht. Heute ist es nicht mehr möglich, die *stille overeenkomst* zu verstehen. Es mag sein, dass wegen dieser Unbestimmtheit des Hintergrundes Beets Ausführungen merkwürdig kursorisch daherkommen, mitunter geradezu flüchtig. Er erklärte nichts und formulierte kein Problem. Der Tenor war stets: Ich hörte und sah hier und da dies und das. Was die Zuschreibungen angeht, urteilte er so apodiktisch wie unkritisch, es findet sich nicht die Andeutung eines Zweifels. Dabei lag schon 1914 die Frage nahe, warum z.B. die eben erwähnten Pariser Kat. Nrn.145 und 149 als Arbeiten derselben Zeichnerhand zu gelten hatten. Beets wäre die Antwort schuldig geblieben. - Er schlug keine Datierungen vor, suchte nicht nach Anregungen und versuchte keine Herleitung der Zeichenpraxis Swarts. Er fühlte sich gelegentlich

einmal an Vellert erinnert, glaubte ab und an, Entwürfe für Glasmalerei vor sich zu haben, während sich anderswo einmal ein moosbewachsener Ast fand, der dargestellt war, wie es in der Donauschule üblich war.

## 2) Ludwig von Baldass, Mitteilungen der Ges. für vervielfältigende Kunst 1918

(„In seinem Hauptberufe scheint der Künstler Zeichner gewesen zu sein.“)

Für die Leser des Beets'schen Aufsatzes ist das von Ludwig von Baldass (1887-1963) zusammengestellte umfangreiche Verzeichnis Swart zugeschriebener Zeichnungen eine Überraschung. Versehen mit einem fünf Druckseiten umfassenden Kommentar, erschien die Liste 1918 in Wien in den *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* (Seiten 11-21). Die *Mitteilungen* lagen der Zeitschrift *Die graphischen Künste* bei. Der Wiener Kunsthistoriker Baldass hatte sich einen ungleich weiter reichenden Überblick verschafft als sein Kollege aus Amsterdam, und er war dabei ähnlich unspektakulär vorgegangen, wie der Bearbeiter des vorliegenden Kataloges: Er hatte registriert, was er in den größeren graphischen Sammlungen Jan Swart zugeschrieben fand. Es scheint, dass er nur in einzelnen Fällen eigene Bestimmungsvorschläge machte. Dergleichen Verzeichnisse waren in den Zeiten, in denen es keine Bestandskataloge der großen Kabinette gab, von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Von Baldass' Liste umfasst 94 Nummern, 43 Zeichnungen wurden in der Einleitung kurz besprochen, darüber hinaus finden sich in der Liste gelegentlich weitere kurze Anmerkungen zu einzelnen Werken.

Auch Ludwig von Baldass sprach das grundlegende Problem der zahlreichen nicht begründeten und nicht zu begründenden Zuschreibungen nicht an. Anders als Nicolaas Beets versuchte er, den Werdegang des Zeichners zu skizzieren. Von einer ausreichenden Begründung seiner Vorschläge kann dabei nicht die Rede sein.

Als den möglichen Anfang der Entwicklung fand er die Berliner Zeichnung der anbietenden Könige (Kat.Nr. 8) - das „Frühwerk“. „Vereinzelt“ stehe sie im Werk, und es sei schwierig, Vergleichbares bei den niederländischen Zeitgenossen zu finden, es handle sich nicht um einen Scheibenriss, wahrscheinlich sei die „Kompositionsskizze“ eine Schülerarbeit aus der Werkstatt des Amsterdamer Malers Jacob Cornelisz van

Oostsanen (1470-1533). Baldass verglich Kat Nr. 8 mit der ebenfalls im Berliner Kabinett liegenden Federzeichnung einer Vermählung der heiligen Katharina (KdZ 2594 verso - Abb. 215), die 1918 Jacob Cornelisz zugeschrieben war. Wegen „der geringen Körperlichkeit der Figuren“ und „ihrer unbeholfenen Bewegung“ sei die Zeichnung der Könige wohl ein „Jugendwerk“. - Es folgen Arbeiten einer Phase des Übergangs: früh entstanden, erinnerten die beiden Berliner Zeichnungen der Wege ins Himmelreich und in die Hölle (Kat.Nrn. 18, 19) Baldass noch „an die Kompositionsart des Amsterdamer Meisters“ (Van Oostsanen); bei anschaulicher Erzählung sei „die Formgebung (...) noch unsicher und die Komposition konventionell.“ (S. 13) Baldass meinte, dass Swart sich seit 1522 in Antwerpen aufhielt, eine von Van Mander nicht erwähnte Lebensstation, er sei der in den *Liggeren* registrierte Jan de Hollandaere und habe Illustrationen für Vorstermans Bibel entworfen, „Parallelen zu den in den zwanziger Jahren entstandenen Scheibenrissen Swarts (fänden) sich in den Zeichnungen des Antwerpeners Dirk Vellert“. Zu den in Antwerpen entstandenen Arbeiten der zwanziger Jahre zählte Baldass vier Blätter in der Berliner Sammlung: den verlorenen Sohn bei den Schweinen (Kat.Nr. 25), die Totentanzszene (Kat.Nr. 9), die Darstellung der klugen und der törichten Jungfrauen (Kat.Nr. 12) und die Zeichnung des Blutbrunnens (Kat.Nr. 13). Die Vorstellung der Figuren auf dem zuletzt genannten Blatt erinnerte Baldass an späte Zeichnungen Van Orleys, aber diese Beobachtung veranlasste ihn nicht dazu, die Bestimmung auf Jan Swart in Frage zu stellen. Weitere Arbeiten, die in den zwanziger Jahren in Antwerpen gezeichnet worden waren: drei Blätter einer Ruthfolge im Städel und in der Albertina (Kat.Nrn. 53, 168, 169), die Londoner Tugenden und Laster (Kat.Nrn. 95-98), schließlich ein helldunkles Braunschweiger Blatt, das Baldass für eine Darstellung der Krönung Sauls hielt (Kat.Nr.39). - In der vierten Phase der Entwicklung des Zeichners sah Baldass Arbeiten entstehen, die den zuletzt erwähnten „ziemlich nahe verwandt sind“, aber erst nach einem Aufenthalt in Italien entstanden waren. Er datierte diese Zeichnungen nicht, spekulierte nicht darüber, wann Swart gereist sein könnte und ließ offen, ob der Künstler nach seiner Rückkehr wieder in Antwerpen lebte. - Er nannte fünf Zeichnungen, die italienische Erfahrungen voraussetzen, „die klassisch ruhige und einfache Architektur“ findet sich da, und auch die „Figuren haben eine einfach ruhige Haltung, eine Klarheit des Konturs, eine Ausgeglichenheit der Bewegung, einen Fluss des Faltenstils, die wohl auf Swarts venezianischen Aufenthalt zurückzuführen sind“ (S.

15): mit diesen Worten charakterisierte er die beiden Illustrationen des Gleichnisses vom königlichen Gastmahl in Rotterdam und Wien (Kat. Nrn. 157, 170), das vermisste Blatt mit Abigajil vor David aus der Wiener Sammlung Gustav Nebehey (Abb. 553), und schließlich die Zeichnungen des Festes für den heimgekehrten verlorenen Sohn (Kat.Nr. 4) und des bettelnden Lazarus (Kat.Nr. 6), beide im Amsterdamer Rijksprentenkabinet. Kein Wort über die Druckgraphik des Raffael-Kreises. - Nun ließ Baldass bereits in den dreißiger Jahre einen Zeitabschnitt „beginnenden Spätstils“ folgen, d.h. der „Stil (wurde) stets klarer und einfacher, aber auch nüchterner. Die Nebendinge werden weggelassen, die Landschaft verliert immer mehr an Bedeutung“. Dies gelte für den Berliner Abschied des verlorenen Sohnes von seinem Vater (Kat.Nr. 20), eine Zeichnung, die Baldass 1917 noch bei dem Sammler Nebehey sah, für die vermeintliche Kirkezeichnung in Weimar (Kat.Nr. 167) und die Leipziger Tobiasfolge (Kat.Nrn. 74-81). - Bei einem „erneuten italienischen Einfluss“ zeichnete Swart zuletzt seine *clair obscur* Zeichnungen, „breit getuschte und weiß gehöhte Blätter auf dunklem Grund“. Als Beispiele nannte er die Berliner Samsonzeichnung (Kat.Nr. 14), die Begegnung von Maria und Elisabeth (Kat.Nr. 16) und die beiden Londoner Darstellungen des biblischen Kindermordes (Kat.Nr. 109). - Für die letzten Werke Swarts hielt Baldass die Reihe von *Eisenradierungen* mit Szenen aus der Geschichte Johannes des Täufers, auf die zuerst Ludwig Burchard hingewiesen hatte<sup>26</sup> (Hollstein, nach Swart 3-12 - Abb. 214, 237, 300, 517, 621, 633). Zwei der Johannesblätter sind datiert, 1553 (H. n. Swart 6) und 1558 (H. n. Swart 7), eines hat ein Monogramm aus I und S (H. n. Swart 5), und es ist weder das der *Schiffspredigt*, noch das der Berliner Zeichnung der drei Könige (Kat.Nr. 8). Baldass verband keine Zeichnungen mit der zehnteiligen Folge, datierte ohnehin nichts in die vierziger und fünfziger Jahre, wollte aber Burchard zustimmen mit dem Hinweis „die stark konturierende Art der ersten nachitalienischen Zeit“ werde auf den gedruckten Blättern „mit der tiefschattenden Manier der Spätzeit“ verbunden.

Die von Baldass skizzierte Entwicklung des Swart genannten Zeichners vollzog sich in den zwanziger und dreißiger Jahre. Die Vorstellung lässt sich wie folgt zusammenfassen: Der Künstler kam nach einer Lehrzeit bei Jacob Cornelisz Anfang der zwanziger Jahre aus Amsterdam nach Antwerpen, zeichnete dort Entwürfe für

---

<sup>26</sup> Burchard 1914, 3f.

---

Glasmalerei und Buchholzschnitt, orientierte sich dabei offenbar am Vorbild Dirick Vellerts. Wohl nach dem Erscheinen der Vorsterman-Bibel (1528/1529) reiste er nach Venedig. Seine Zeichentechnik wurde von den italienischen Erfahrungen wenig verändert, hingegen gewannen seine Kompositionen nüchterne Klarheit durch Konzentration allein auf die wesentlichen Elemente der Darstellung. - Die Swart zugeschriebenen helldunklen Zeichnungen führte der Künstler später aus, möglicherweise in der Entstehungszeit der radierten Johannesfolge.

Es mag für eine Einschätzung von Baldass' Datierungen wichtig sein, dass er die vom Zeichner 1533 datierte Darstellung des Pfingstgeschehens (British Museum, Kat.Nr.92) nicht kannte - oder Jan Swart nicht zuschreiben wollte. Dabei ist mit einiger Sicherheit anzunehmen, dass er die Zeichnung kannte. Er hatte 1914 vor dem Ausbruch des Weltkrieges die Londoner Sammlung noch einmal besuchen können, und fand bei dieser Gelegenheit unter den Hans Holbein d.J. zugeschriebenen Arbeiten eine Zeichnung, möglicherweise die Darstellung eines vorbildlichen Herrschers (Kat.Nr. 93), die er Jan Swart zusprach, in seiner Liste lediglich kurz anmerkend: „Die Zeichnung lag 1914 unter *Holbein*.“<sup>27</sup> Auch die angesprochene Pfingstzeichnung galt im Jahr 1914 als eine Arbeit Hans Holbeins, aber erst Popham schrieb sie im Best.Kat. London 1932 (S. 44 Nr. 9) Jan Swart zu. Pophams Vorschlag stellt Baldass' Chronologie in Frage. Ist es doch wenig wahrscheinlich, dass ein Künstler, der Baldass zufolge schon in den zwanziger Jahren auf dem Niveau der Londoner Temperantia (Kat.Nr. 98) und der Orpa im Städel (Kat.Nr. 53) zeichnete, Jahre später das vergleichsweise mediokre Pfingstblatt ausführte. - Hier sind nicht alle Einwände gegen Baldass' Datierungen vorzutragen. Liegen zwanzig Jahre zwischen dem Tobias in Leipzig (Kat. Nrn. 74-81) und den Johannesradierungen? Wurden die klugen und die törichten Jungfrauen (Kat.Nr. 12) und die helldunkle vermeintliche Krönung Sauls in Braunschweig (Kat.Nr. 39) gleichzeitig von derselben Zeichnerhand ausgeführt? Gehören die Kat.Nrn. 93 und 50 zu einer Reihe von Gerechtigkeitsszenen - obwohl die zeichnerischen Ausführungen nicht übereinstimmen? Die Leser werden auf die Kommentare im Katalog verwiesen.

---

<sup>27</sup> Baldass 1918 Nr. 55; die zweite Fassung (Kat.Nr. 17) kannte Baldass nicht, sie kam erst 1919 in die Berliner Sammlung - im Best.Kat. Berlin 1930 wird die Londoner Kat.Nr. 93 nicht erwähnt.

3) Godefridus Johannes Hoogewerff (1884 -1963), *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst*, 3. Band, 1939

Wie Beets stellte auch Hoogewerff Jan Swart ohne Weiteres als einen Künstler mit Lebenslauf und einem umfangreichen Werk vor. Gelegentlich kam er dabei auf Zeichnungen zu sprechen. - Als Hoogewerff über Swart schrieb, waren in den vorausgegangenen Jahren die Bestandskataloge der älteren niederländischen Zeichnungen in den großen Sammlungen von Wien (1928), Berlin (1930), London (1932) und Paris (Nationalbibliothek, 1936) erschienen. Mehr als die Hälfte der 65 Zeichnungen, die in diesen neuen Sammlungskatalogen Jan Swart zugeschrieben worden waren, fehlte in Baldass' Liste. Arthur Popham (1889-1970, seit 1912 Mitarbeiter des Department of Prints & Drawings) hatte z.B. im Katalog des Britischen Museums die Pfindarstellung Kat.Nr. 92 Swart zugeschrieben, ein vom ausführenden Künstler 1533 datiertes Blatt, das in der Sammlung als Holbein gegolten hatte, seit es 1860 bei der Auktion der Sammlung Woodburn erworben worden war; außerdem konnte Popham die acht Blätter einer Josephfolge vorstellen, die in den zwanziger Jahren in das Londoner Kabinett gelangt waren.<sup>28</sup> Leider ist dem Katalog nicht zu entnehmen, ob bereits der Vorbesitzer die Reihe für eine Arbeit Swarts gehalten hatte. - Von diesem Fortgang der Beschäftigung der Kenner mit Jan Swart ist bei Hoogewerff nichts zu spüren.

Hoogewerff meinte, Swart sei etwa 1530 nach Italien gereist, und er versuchte zu erkennen, wie der Italienaufenthalt sich im zeichnerischen Werk ausgewirkt hatte. Vor der Reise, so glaubte er, entstanden die drei Blätter einer Ruthfolge (Kat.Nrn. 53, 168, 169). Das „boersche verhaal“ fand er auf „trouwhartige wijze“ „sympathiek“ illustriert. Zwei Berliner Zeichnungen des verlorenen Sohnes (Kat.Nrn. 20, 25), die Hoogewerff für Teile einer Folge hielt, waren hingegen „reeds anders van stijl“: Auf dem Blatt mit dem Abschied des Sohnes vom Vater (Kat.Nr. 20) hat das elterliche Haus „den gevel van een echt italiaansch oratorium“, er wies auf „een kleine, veel- zeggende ruine“ hin, die Aufmerksamkeit für die Haltungen („de standen“) der beiden Hauptfiguren sei bemerkenswert und auch die Technik sei „een van meer over-zichtelijke“ geworden (S. 439). So hatte auch Baldass geurteilt (vgl. hier S. 12f). - Italienische Kunstwerke, die

---

<sup>28</sup> Best.Kat. London 1932, 44 Nr. 9; 45ff Nrn.17-24 - Kat.Nrn. 100-107.



den Zeichner beeindruckt haben könnten, erwähnte Hoogwerff nicht. Die zweite Berliner Zeichnung des verlorenen Sohnes, die den jungen Mann beim Schweinehüten zeigt (Kat.Nr. 25), wurde als eine Reaktion auf Dürers themengleichen Kupferstich B. 28 (Abb. 270) erkannt. Es wurde nicht erklärt, was diese Herleitung mit den italienischen Erfahrungen Swarts zu tun haben könnte. Ebenso wenig, inwiefern Kat.Nr. 25 einen zeichnerischen Fortschritt gegenüber den Ruthzeichnungen erkennen lässt. - Haus und antike Ruine der Berliner Abschiedsszene mag der Zeichner in Italien gesehen haben. Darüber hinaus geht die Komposition auf ein Motiv der antiken Grabmalkunst zurück (vgl. Abb. 253). Und doch - konnte dergleichen um 1530 nur jemand zeichnen, der Italien bereist hatte? Was die beiden Zeichnungen der Ruthfolge in der Albertina angeht (Kat.Nrn. 168, 169), habe auch ich keine italienischen Anregungen bemerkt. Die Darstellung des schlafenden Boas (Kat.Nr. 169) setzt offenbar eine spätmittelalterliche Bildtradition des Themas in der niederländischen Buchmalerei fort (vgl. Abb. 662). Anders zu bewerten ist hingegen das Frankfurter Blatt mit dem Abschied Orpas (Kat.Nr. 53). Es ist eine der schönsten niederländischen Zeichnungen der Zeit ihrer Entstehung. In gelungener Weise verband der zeichnende Künstler variierend die Vorbilder Dürer und Raffael (vgl. Abb. 365, 366), die dargestellte Szene ereignet sich in einem atmosphärisch wirkungsvollen südländischen Sonnenlicht, und ebenso aufmerksam und ausdrucksstark wurde der Augenblick des Abschieds in dem Blickkontakt der drei Frauen festgehalten. Auch zeichentechnisch steht die Frankfurter Ruthzeichnung nicht hinter der Berliner Abschiedsszene zurück. Die angenommene Italienreise Swarts lässt sich auf dem von Hoogwerff vorgeschlagenen Wege stilkritisch nicht feststellen. Im Übrigen ist wenig wahrscheinlich, dass die beiden Berliner Zeichnungen des verlorenen Sohnes zu einer Illustrationenfolge gehören. Die Darstellung des Abschieds ist eine der drei erhaltenen Vorlagen der Kölner Kopien einer Folge des verlorenen Sohnes (Kat.Nrn. 55-63), die wohl in die Jahre um 1550 zu datieren ist, als auch die Leipziger Tobiaszeichnungen entstanden (Kat.Nrn. 74-81). Eine Kopie der Zeichnung des Schweine hütenden jungen Mannes fehlt in Köln, die zeichnerische Ausführung ist unsicher, die bemühte Variation des Dürerstiches beeindruckt nicht, von Wirkungen italienischer Kunst und Landschaft findet sich nichts, vermutlich handelt es sich um die Arbeit einer wenig erfahrenen Hand - die zweifellos vor den drei Ruthzeichnungen ausgeführt wurde.

Die in Amsterdam erhaltene helldunkle Zeichnung einer klagenden Frau (Kat.Nr. 7) wurde offenbar zuerst von Hoogwerff Jan Swart zugeschrieben. Er begründete seinen Vorschlag nicht. Beets hatte das Blatt 1913 in Utrecht als eine Zeichnung von Cornelis Anthonisz ausgestellt<sup>29</sup>, auch hier also kein stilles Einvernehmen der Kenner, in Baldass' Liste ist Kat.Nr. 7 nicht vermerkt, 1921 erwarb das Rijksprentenkabinet die Zeichnung. Hoogwerff meinte, die dargestellte Frau sei Cassandra, die den Untergang Trojas betrauert. Auch hier fehlt die Begründung, „heel sterk Venetiaansch van opzet“ sei das Werk, aber er nannte die Vorbilder, an die er dachte, nicht. - Angesichts dieses ganz ungenügenden Kommentars sei hier festgehalten, dass Kat.Nr. 7 ein in der niederländischen Kunstgeschichte allein stehendes Werk ist, es findet sich kein zweites gleich ausgeführtes Bild, vielleicht wurde die Pieter Koeck gegebene Zeichnung eines im Gasthaus spielenden Bauern (Museum Boijmans Van Beuningen - Abb. 213) von derselben Hand ausgeführt. Eine Swart zugeschriebene Berliner Zeichnung der sogenannten Heimsuchung (Kat.Nr. 16), vergleichsweise skizzenähnlich ausgeführt, ist hier noch zu nennen. Die im Katalog versuchte Herleitung des Amsterdamer Blattes weist auf mögliche süddeutsche und niederländische Anregungen hin, das Sitzmotiv ist ein antikes, das u.a. von Pontormo aufgegriffen wurde (vgl. Abb. 211) - Und schnell gerät die grundlegende Frage aus dem Blick: Ist hier die Rede von einer Zeichnung Jan Swarts van Groningen?

Als weitere Zeichnungen Swarts, die nach der italienischen Reise entstanden waren und folglich „gansch en al uitheemsch“ wirkten, nannte Hoogwerff drei weitere Blätter aus dem Amsterdamer Kabinett: die Kat.Nrn. 4, 5 und 6. Er datierte diese Arbeiten unausgesprochen wohl in die 1530er Jahre. Wieder erkannte er „venetiaanschen geest“, allein, was meinte er damit? - Hoogwerff war prädestiniert, die italianisierenden Tendenzen niederländischer Künstler des 16. Jahrhunderts zu analysieren und zu erklären. Seit 1905 hatte er in Rom gelebt, als Mitarbeiter des *Nederlands Historisch Instituut*, dessen Direktor er 1924 wurde. 1921 war sein Buch *De ontwikkeling der Italiaansche Renaissance* (Zutphen: W.J. Thieme) erschienen. Und doch bleibt merkwürdig blass, was er über die Wirkungen italienischer Kunst im vermeintlichen zeichnerischen Werk Jan Swarts anzumerken hatte: Die Komposition der Amsterdamer Lazaruszeichnung (Kat.Nr. 6) mit „de groote hoekfiguur geheel op den voorgrond; het

---

<sup>29</sup> Ausst.Kat. Utrecht 1913 Nr. 2.

banket op het terras, waarboven een baldakijnvormig uit-spansel is aangebracht; het doorzicht rechts op verdere naar Serlio gevolgde archi-tectuur en op geboomte; het is als verzinsel gansch en al uitheemsch.“ Dagegen wird hier im Kommentar des Kataloges daran erinnert, dass ein in der rechten vorderen Bildecke liegender Lazarus neben einer links vor einem Gebäude speisenden Gesellschaft nördlich der Alpen bereits in der mittelalterlichen Buchmalerei begegnet (vgl. Abb. 200). Was die Anlage der Komposition angeht, weise ich darauf hin, dass es in der niederländischen Kunst des 15. und des 16. Jahrhunderts sehr wohl Bilder gab, die den Betrachterblick von links vorne nach rechts in den Bildraum hinein führten, in dessen Mitte dann Tür oder Tor die von Hoogewerff angesprochene Durchsicht in den Hintergrund ermöglichten. Beispiele dieser Bildordnung sind die Miniatur der Täufergeburt im *Turiner Stundenbuch* (fol. 93v - Abb. 374) und Lucas van Leydens Holzschnitt Jesebels am Bett des Königs Achab (1516-1519 - H. 11 - Abb. 423). Dem gleichen Muster folgt die Komposition der ersten Tobiaszeichnung in Leipzig (Kat. Nr.74). - Man wird Hoogewerff allenfalls mit dem Hinweis auf das ausführliche antikisierende Renaissance-Dekor der Amsterdamer Lazaruszeichnung entgegenkommen können, es ist ein oberflächliches Italianisieren, wie mir scheint. - Abschließend sei wegen Hoogewerffs Datierung des Lazarus in die dreißiger Jahre daran erinnert, dass Sebastiano Serlio (1475-1554) erst 1537 das erste seiner sieben Architekturbücher veröffentlichte.

Welche Funktion hatten die charakteristischen lavierten Umrisszeichnungen Swarts? - Hoogewerff hielt sie für Entwürfe von Glasmalereien: Im einzelnen nannte er die drei Ruthzeichnungen (Kat.Nrn. 53, 168, 169), die Folge der verlorenen Sohnes (Kat. Nrn. 3, 20, 25, 55-63) und die drei großen Münchener Blätter (Kat.Nrn. 116-118) (Er verwechselte dabei die Zeichnung Abigajils vor König David (Kat.Nr. 116) mit dem schon erwähnten themengleichen Blatt in der Sammlung Nebehey (Abb. 553).) - Er wies auf Kabinettscheiben hin, die im Berliner Königlichen Kunstgewerbemuseum<sup>30</sup> und im Rijksmuseum von Amsterdam (Inv.Nr. NM 10180)<sup>31</sup> als Werke Swarts galten und gelten. Näher erläuternd äußerte er sich nicht. Die Zeichnungen Swarts galten stets in beiläufiger Selbstverständlichkeit als *Scheibenrisse* - in der besprochenen alten Literatur, in den Artikeln der Kunstlexika, ebenso in Bestands- und

<sup>30</sup> Best.Kat. Berlin 1913, 75.

<sup>31</sup> Beets 1914, 16 - Ausst.Kat. New York 1995, 170f.

Ausstellungskatalogen und den Unterlagen der Museen. - 1995 stellte das New Yorker Metropolitan Museum zum ersten Mal eine umfangreiche Auswahl niederländischer Kabinettscheibenmalerei aus den Jahren 1480-1560 aus. Unter dem Titel *The Luminous Image* waren neben den gläsernen Bildern auch die zugehörigen Entwürfe und weitere Zeichnungen zu sehen<sup>32</sup>. Der New Yorker Ausstellungskatalog ist bisher die einzige Veröffentlichung, die sich ausschließlich mit der Gruppe niederländischer Zeichner beschäftigt, zu der neben Jan Swart u.a. Dirick Vellert, Pieter Koeck van Aelst, Lambert van Noort, Pieter Cornelisz. „Kunst“, der vermeintliche Aertgen van Leyden sowie Dirck und Wouter Crabeth gehören, Künstler, deren zeichnerische Werke nicht mit den Arbeiten von Jheronimus Bosch, Lucas van Leyden und Pieter Bruegel zu verbinden sind. - Die Ausstellung machte deutlich, dass wir gegenwärtig die 30 x 20 cm großen malerisch lavierten Umrisszeichnungen Swarts nur als Entwürfe kleiner Glasgemälde ansehen können. Einige Anmerkungen sind hierzu notwendig: Keinem niederländischen Künstler seiner Generation werden gegenwärtig mehr Entwürfe kleinformatiger Glasmalereien zugeschrieben als Jan Swart. Allerdings kennen wir kennen nur eine Scheibe, auf die eine der gezeichneten Kompositionen des Künstlers genau übertragen wurde<sup>33</sup>. - Die meisten niederländischen Kabinettscheiben des 16. Jahrhunderts sind runde Glasbilder mit einem Durchmesser von etwa 30 cm. Im vorliegenden Katalog finden sich jedoch nur einige wenige runde Blätter (Kat.Nrn. 26, 45-48, 120, 143, 153-156, 162, 173). Sie gehören alle nicht zu der umfangreichsten Gruppe laviertes Umrisszeichnungen in der Ausführung des Leipziger Tobias oder des verlorenen Sohnes in Köln. (Bis auf die Kat.Nrn. 120 und 162 entstanden möglicherweise alle in einer Leidener Werkstatt.) - Gebrauchsspuren, wie sie die drei großen Münchener Blätter (Kat.Nrn. 116-118) aufweisen: zusammengestückte Blätter, mit Röteln und schwarzer Kreide grob eingetragene Hilfslinien und Einfassungen, Nadeleinstiche, Risse und Flecken, finden sich nur selten auf den übrigen Zeichnungen. - Schließlich scheint es, dass nur wenige Glasmaler in der Lage gewesen wären, die Nuancen der sorgfältig ausgeführten Lavierungen Swarts an den Figuren der Temperantia in London (Kat.Nr. 98), des Moses in Washington (Kat.Nr. 166) oder der beiden Gemeindeältesten in Rotterdam (Kat.Nr. 161) auf Glasscheiben zu übertragen.

---

<sup>32</sup> Jan Swart: Ausst.Kat. New York, 166-174 Nrn. 91-96.

<sup>33</sup> Ausst.Kat. New York 1995 Nrn. 94, 95 - vgl. Kat.Nrn. 17, 93 und Abb. 246.

---

Seit dem Erscheinen von Hoogewerffs *Noord-Nederlandsche Schilderkunst* wurde kein umfassend zusammenfassender Text über Jan Swart mehr veröffentlicht. Eine bemerkenswerte Voreiligkeit bestimmte die drei besprochenen Arbeiten. Es ist nicht abzusehen, dass wir vom Lebenslauf und der künstlerischen Entwicklung Jan Swarts je eine genaue Vorstellung haben werden.

#### 4) Die Bestands- und Ausstellungskataloge

Die Bedeutung der um 1930 erschienenen Sammlungskataloge ist im vorigen Abschnitt angedeutet worden. Diese Bestandsaufnahmen der älteren niederländischen Zeichenkunst sind noch heute hilfreiche Leitfäden durch die Sammlungen. Die Autoren machten zahlreiche Angaben über Ausführung und Erhaltung der Zeichnungen, teilten Provenienzen mit und bestimmten die Themen der Darstellungen. Gelegentlich wurden verdeckte Blattrückseiten und Wasserzeichen beschrieben. Man schlug Datierungen, Funktionen und Zuschreibungen vor und gab Hinweise auf mögliche Vorbilder. - Allerdings waren die Kommentierungen dem Brauch der Zeit gemäß äußerst wortkarg, oft wurden lediglich einige Stichworte angemerkt, zu vielen Zeichnungen finden sich gar keine Erläuterungen. Viele Vorschläge wurden nicht begründet. Es ist z.B. dem Katalog des Britischen Museums nicht zu entnehmen, warum Popham die traditionell Hans Holbein zugeschriebene Pfingstzeichnung (Kat.Nr. 92) Jan Swart zuschrieb. Auch die Zuschreibung der im Bestandskatalog zum ersten Mal vorgestellten Josephzeichnungen (Kat.Nrn. 100-107) wurde nicht begründet. - Nach acht Jahrzehnten sind Neubearbeitungen der vier in Rede stehenden Bestandskataloge notwendig. Die eingangs erwähnten Daten zu jeder Zeichnung in den alten Sammlungen müssen mit guten photographischen Aufnahmen der Blätter veröffentlicht werden. Vorbildlich im Bereich der älteren niederländischen Zeichnungen sind gegenwärtig die Kataloge, die von Karel Boon für das Rijksprentenkabinet in Amsterdam (1978) und die Pariser Fondation Custodia (1992) erarbeitet wurden. Ausgangspunkt der Bemühungen Boons war der 1968 erschienene Katalog des Louvre, den Frits Lugt verfasste. Was die Jan Swart zugeschriebenen Arbeiten angeht (Kat.Nrn. 145-151), fällt auf, dass lediglich die Darstellung des un-barmherzigen Schuldners (Kat.Nr. 145) zu der zentralen Werkgruppe der mit Sorgfalt ausgeführten lavierten Umrisszeichnungen des vermeintlichen Swart gehört, die Ankündigung der ägyptischen Heuschreckenplage

(Kat.Nr. 150) mag die Nachzeichnung einer solchen Vorlage sein, das Blatt mit Perseus und Andromeda (Kat. Nr. 147) ist eine charakteristische Zeichnung aus dem Kreis Pieter Aertsens, und es nicht klar, wie der verlorene Sohn, der sein Erbteil erhält (Kat.Nr. 146), mit anderen Swart zugeschriebenen Werken verbunden werden könnte. Auch gegenüber dem Katalog Lugts bedeuten die beiden Verzeichnisse Boons einen Fortschritt sachlich ausführlicher Aufmerksamkeit. Dass es seither üblich wurde, die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden entstandenen Zeichnungen auf dem Niveau der Texte Boons zu besprechen, belegen die Ausstellungskataloge Amsterdam 1986, Washington 1986, München 1989 und New York 1995. Es gibt Ausnahmen von dieser Regel. Die Kommentare zu den Swart zugeschriebenen Blättern im letzten Sammlungskatalog des Anton Ulrich- Museums sind ungenügend<sup>34</sup>. Schließlich muss daran erinnert werden, dass es bedeutende Sammlungen gibt, die nie einen kritischen Bestandskatalog ihrer älteren Niederländerzeichnungen veröffentlichten, vor allen anderen ist hier das Kupferstich-Kabinett in Dresden zu nennen.

##### 5) Ein Katalog Jan Swart zugeschriebener Zeichnungen

Der historische Jan Swart kann gegenwärtig nicht Gegenstand einer kunsthistorischen Untersuchung sein. Wir wissen nicht, ob der kleine biographische Text in Van Manders *Schilder-boeck* eine verlässliche historische Quelle ist. Die Gretchenfrage nach den Merkmalen, die eine Zeichnung zu einer Arbeit Jan Swarts van Groningen machen, ist nicht zu beantworten. Es geht im vorliegenden Katalog um eine Vielzahl von Zeichnungen, die dem Zeichner zugeschrieben wurden, ohne dass die Gründe für diese Bestimmungen heute erkennbar wären. Schon nach einer oberflächlichen Beschäftigung mit dem Bestand ist klar, dass heute Arbeiten etlicher Zeichnerhände mit dem Künstler in Verbindung gebracht werden. - Auf etlichen Zeichnungen finden sich alte handschriftliche Hinweise auf Jan Swart. Leider erlauben die alten Notizen nicht die Annahme, dass die Vorstellung von dem Zeichner in der Vergangenheit klarer war, als sie es heute sein kann: Die möglicherweise ältesten Zuschreibungen (?) finden sich auf den helldunkel gezeichneten Kat. Nrn. 38 und 39 in Braunschweig. Heute lassen sich die beiden Zeichnungen nicht mit weiteren Swart zugeschriebenen Arbeiten

---

<sup>34</sup> Ausw.Kat. Braunschweig 1992/1997.

verbinden. - Die Aufschriften *SW. Jan* und *S. Jan* befanden sich offenbar schon auf drei Blättern aus der Sammlung der Pariser Nationalbibliothek (Kat.Nrn. 131, 137,138), als sie im 17. Jahrhundert im Besitz von Abbé Michel de Marolles (1600-1681) waren. Ein 1719 erstelltes Inventar der königlich französischen Sammlung erwähnt die Aufschriften. - Nachlässiger gezeichnet als der Tobias in Leipzig (Kat.Nrn. 74-81) oder die Zeichnungen Ruths (Kat.Nrn. 53, 168, 169) und Susannas (Kat.Nrn. 5, 64, 161), könnten die Pariser Arbeiten Nachzeichnungen von Vorlagen sein, die wie die genannten Serien ausgeführt waren. In der vorliegenden Fassung aber stehen sie den zahlreichen flüchtig zu Papier gebrachten Zeichnungen nahe, die in Museen und Kunsthandel meistens dem Umkreis Pieter Koecks zugewiesen werden. (Vgl. die Vorbemerkung zu den Kat. Nrn. 131-136, hier 417f) Die Londoner Kat.Nrn. 85-90 gehören in die gleiche Kategorie. - Ein dritter früher Hinweisgeber schrieb den Künstlernamen *SUaert Jan* auf die Blätter der Kat.Nrn. 20, 69, 152,165 und zwei im Handel gewesene Zeichnungen (Abb. 408, 409). Lediglich die Berliner Kat.Nr. 20 mit dem Abschied des verlorenen Sohnes von seinem Vater gehört zu der umfangreichen Gruppe sorgfältig ausgeführter lavierter Umrisszeichnungen. Die übrigen Arbeiten mögen Kopien sein. Die Zeichnungen wurden offensichtlich nicht alle von derselben Hand ausgeführt. Das wird dem unbekanntem Kenner nicht entgangen sein, und deshalb wird hier angenommen, dass er Jan Swart die Kompositionen der Bilder zusprach.

Ein Gutteil der Zeichnungen im Katalog wurde Jan Swart erst seit dem späten 19. Jahrhundert von Museumskuratoren zugeschrieben. Einige dieser Vorschläge kamen im Vorstehenden bereits zur Sprache. Dass hierbei Vergleiche mit den alt zugeschriebenen Blättern eine Rolle spielten, ist nicht zu erkennen. Alle diese Bestimmungen erscheinen den Interessenten heute als unbegründet oder sie sind allenfalls spekulierend nachzuvollziehen. - Es ist beispielsweise nicht bekannt, was Friedrich Lippmann dazu veranlasste, 1882 vor aller Literatur die Aldegrever zugeschriebene Berliner Totentanzszene (Kat.Nr. 9) Jan Swart zu geben. Gustav Glück widersprach dem Vorschlag 1901. Er dachte an Vellert. - Max Friedländer bestätigte 1913 die vom Museum in Leipzig vorgeschlagene Zuschreibung der Tobiasfolge (Kat. Nrn. 74-81). Warum? Es mag sein, dass er seit seinem Volontariat im Wallraf-Richartz-Museum 1895/1896 die Kölner Zeichnungen des verlorenen Sohnes kannte (Kat.Nrn. 55-63). Die Leipziger Blätter hätten ihn an diese Folge erinnern können. 1913 waren

die Kat.Nrn. 55 und 56 im Bestandskatalog der Glasmalereisammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums<sup>35</sup> als Arbeiten Swarts abgebildet, und Baldass nahm die neun Kölner Blätter 1918 in sein Verzeichnis auf.<sup>36</sup> Die Darstellung des jungen Mannes mit Josephs blut-fleckigen Kleidern (Kat.Nr. 15) und die Vorlage der Kölner Verabschiedung des verlorenen Sohnes (Kat.Nr. 20), zwei weitere Blätter, die man mit dem Tobias verbinden kann, waren 1913 noch nicht im Berliner Kabinett. - Beets erklärte 1914 nicht, warum er die Zeichnung der Disputation der heiligen Katharina von Alexandria in der Sammlung des Louvre (Kat.Nr. 145) für eine Zeichnung Swarts hielt. Lugt erklärte im Best. Kat. Paris 1968 nicht, warum er Beets' Vorschlag akzeptierte. Im vorliegenden Katalog findet sich keine weitere gleich ausgeführte Zeichnung. - Popham schrieb 1932 die als Hans Holbein geltende Pfingstzeichnung Kat.Nr. 92 ohne eine Erklärung Jan Swart zu. Warum hielt er die Darstellungen des Kindermordes in Bethlehem (Kat. Nr. 109) und der Superbia (Kat.Nr. 95) für Arbeiten derselben Zeichnerhand?

Vor diesem Hintergrund erscheint es als ein bemerkenswertes Phänomen, dass hier nur wenige alternative Zuschreibungsvorschläge gemacht werden. Die Londoner Georgsmarter (Kat.Nr. 84) entstand wahrscheinlich in der Umgebung Bernaert van Orleys, ebenso wie die Beweinung Christi in Kopenhagen (Kat.Nr. 65) und der gekreuzigte Christus im Ashmolean Museum (Kat.Nr. 130). Der Pariser Perseus (Kat. Nr. 147) und die ebenfalls in Oxford erhaltene heilige Katharina (Kat.Nr. 129) wurden von Pieter Aertsen gezeichnet, vielleicht entstand in seinem Umkreis auch das Blatt der Sammlung Lugt mit einer nicht erkannten Szene (Kat.Nr. 144). Eine in Braunschweig als Swart geltende sitzende Madonna (Kat.Nr. 34) hingegen mag von Taddeo Zuccaro gezeichnet worden sein. Zeichnungen wie der vermeintliche König David in Dresden (Kat.Nr. 51) bietet der Kunsthandel regelmäßig als Blätter aus dem Umkreis Pieter Koecks an. - Einige andere Zeichnungen sollten aus dem in Rede stehenden Zusammenhang sortiert werden, auch wenn im Katalog keine Neubestimmung versucht wird. Ich denke an blasse Arbeiten, die mit anderen stilkritisch nicht zu verbinden sind: wie z.B. die Federzeichnung der wunderbaren Brotvermehrung in Braunschweig (Kat.Nr. 37) und auch die Berliner Skizze mit den Königen einer Anbetung (Kat.Nr. 8).

---

<sup>35</sup> Best.Kat. Berlin 1913, Textband, 75.

<sup>36</sup> Baldass 1918 Nrn. 23-31.



In drei Fällen meine ich, das jeweils mehrere der Swart zugeschriebenen Blätter als Zeichnungen unbekannter profilierter Künstler anzusehen sind, denen bis auf Weiteres Notnamen gegeben werden. - Ich halte die Kat.Nrn. 40 und 72 mit fünf weiteren Arbeiten für Zeichnungen des *Leidener Judithzeichners*. Eine knappe Begründung dieses Vorschlages wird im Kommentar zu Kat.Nr. 40 gegeben. - Die drei Zeichnungen des jugendlichen Richters Otones in Dresden (Kat.Nr. 50), des verräterischen Lehrers der Kinder aus Falerii in Oxford (Kat.Nr. 127) und des nicht erkannten besiegtten Feldherrn im Victoria & Albert Museum (Kat.Nr. 113) gebe ich dem *Antwerpener Zeichner der Gerechtigkeitsszenen*. Der versierte Künstler zeichnete um 1535 auf dem hohen Niveau der Pauluszeichnungen Pieter Koecks (vgl. Abb. 358, 367, 553), inszenierte weniger dramatisch bewegt als dieser. Man lese hierzu den Kommentar zu Kat.Nr. 127. Baldass hielt die grob ausgeführte Londoner Kat. Nr. 93 für ein „Gegenstück“ der Otoneszeichnung in Dresden (Baldass1918 Nr. 55 - Die in Berlin erhaltene zweite Fassung der Londoner Zeichnung (Kat.Nr. 17) kannte Baldass nicht). Im Kommentar zur Londoner Zeichnung wird der von Baldass ohne Erläuterung angenommene thematische Zusammenhang mit den drei Gerechtigkeitsszenen für möglich gehalten, Kat.Nr. 93 könnte eine Darstellung vorbildlichen Herrscherverhaltens sein. Auch die Darstellung der Steinigung der Ältesten, die Susanna verleumdet hatten (Kat.Nr. 94), mag in diesen Zusammenhang einer Folge von Gerechtigkeitsszenen gehören. - Fünf Blätter einer Folge der Werke der Barmherzigkeit werden Jan Swart in Brüssel und Wien zugeschrieben (Kat.Nrn. 45-48, 173). Ein sechstes Blatt war im Kunsthandel<sup>37</sup>. Diese Werke wurden von einem *Leidener Zeichner der Werke der Barmherzigkeit* ausgeführt. Er legte seine Kompositionen an wie Pieter Cornelisz. „Kunst“ und führte sie zeichnerisch aus wie der Meister von 1527. Was diesen Vorschlag angeht, lese man den Kommentar zu den Kat.Nrn. 45-48.

Ausgehend von der Sammlung von Photographien im *Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie* in Den Haag, erkundigte ich mich nach Jan Swart zugeschriebenen Zeichnungen und besuchte zahlreiche graphische Sammlungen in Europa. Vollständigkeit wurde nicht angestrebt, private Sammler wurden nicht angesprochen. Gelegentlich wurde im Verlauf der letzten Jahrzehnte die eine oder

---

<sup>37</sup> Sotheby's, Amsterdam 14.11.1988 Los 17; Christie's, Amsterdam 25.11.1992 Los 505 - mit handschriftlichem Hinweis *Jan Swart. bygend. Zwartjan, 18. Jh.?*

andere Swart zugeschriebene Zeichnung im Kunsthandel angeboten. Ich habe keines dieser Blätter gesehen, einige von ihnen werden im Katalog erwähnt und abgebildet. - Der Katalog umfasst nun 173 Nummern, in Den Haag fand ich zuletzt 93 Zeichnungen Swarts photographiert und dokumentiert. Diesem Bestand fügte ich lediglich ein Blatt hinzu: die Darstellung des kreuztragenden Christus in Leiden (Kat.Nr. 68), die wohl vom Zeichner der Kölner Kopien des verlorenen Sohnes ausgeführt wurde.

Was bleibt von dem vermeintlichen Zeichner Jan Swart ? Im vorliegenden Katalog findet sich das Werk eines Zeichners, der eine Reihe von Illustrationenfolgen entwarf, die in einer charakteristischen zeichnerischen Ausführung vorliegen, jedoch offenbar von mehreren Künstlern gezeichnet wurden. Nachlässig Gezeichnetes steht neben Vorstellungen auf hohem Niveau. Es handelt sich um lavierte Umrisszeichnungen. Geschlossene Formen wurden bei zurückhaltender Federinnenzeichnung malerisch laviert. Die Blätter zeigen nüchtern inszenierte Kompositionen ohne theatralische Gesten. In den Vordergründen bewegen sich große Figuren in Licht und Schatten vor mehr oder weniger tief geöffneten Bildräumen. - Die Folgen des verlorenen Sohnes (Kat.Nrn. 55-63) und der Tobias in Leipzig (Kat.Nrn. 74-81) bringen Zeichenpraxis und Kompositionsweise exemplarisch zur Anschauung. Hinzu kommen die Folgen Ruths (Kat.Nrn. 53, 168, 169), Susannas (Kat.Nrn. 5, 64, 161), Josephs (Kat. Nrn. 100-107), Josuas (Kat.Nrn. 85-88) und Samsons (Kat.Nrn. 131-136). Drei Blätter mit Szenen aus dem Gleichnis vom königlichen Hochzeitsmahl (Kat.Nrn. 137, 138, 170). Vier Blätter Tugenden und Laster im Britischen Museum (Kat.Nrn. 95-98). Drei Scheibenrisse in München (Kat.Nrn. 116-118). Von weiteren Folgen blieben möglicherweise nur einzelne Zeichnungen erhalten: der junge Mann mit Josephs Rock in Berlin (Kat.Nr. 15) wurde vom Zeichner des Tobias ausgeführt, ebenso die betenden Tobias und Sara aus der Sammlung Lugt; der kreuztragende Christus in Leiden (Kat.Nr. 68) stammt wohl vom Zeichner der Kölner Kopien. Außerdem: das Blatt mit dem Schutz suchenden David bei Nijstad (Kat.Nr. 49), der Moses in Washington (Kat.Nr. 166), Lazarus in Amsterdam (Kat.Nr. 6) und der unbarmherzige Schuldner im Louvre (Kat.Nr. 149).

Diesen vermeintlichen Kernbestand des Jan Swart zugeschriebenen zeichnerischen Werkes mag man für Arbeiten einer Werkstatt halten, in der nach den Vorgaben eines *spiritus rector* Zeichnungen ausgeführt wurden. Aber selbst dann kann wohl niemand

ohne einen Zweifel davon überzeugt sein, dass der Wasser aus dem Felsen schlagende Moses (Kat.Nr. 89), die Personifikation der Temperantia (Kat.Nr. 98) und der Richter Otanes im Dresdener Kabinett (Kat.Nr. 50) Werke nur eines Künstlers sind. Nicht nur die zeichnerischen Ausführungen stimmen nicht weitgehend genug überein. Datierungen sind schwierig: Mit Blick auf die Zeichnungen Vellerts und Koecks kann hinsichtlich der Zeichnung des Schulmeisters von Falerii angenommen werden, dass dergleichen um 1535 in Antwerpen entstehen konnte. Problematisch wird dieser unspektakuläre Vorschlag durch Pophams Zuschreibung der Londoner Pfingstzeichnung (Kat.Nr. 92), die wiederum vom Zeichner auf dem Papier 1533 datiert wurde. Ein Vergleich der beiden Arbeiten lässt es als wenig wahrscheinlich erscheinen, dass wir etwa gleichzeitig entstandene Werke einer Zeichnerhand vor uns haben. - Die Leipziger Tobiaszeichnungen werden im Katalog in die Jahre um 1550 datiert. Der Zeichner kannte offenbar die 1549 erschienene themengleiche Holzschnittfolge Maerten van Heemskercks. Eine allmähliche Entwicklung von den möglicherweise 1535 entstandenen Gerechtigkeitsbildern (Kat.Nrn. 50, 113, 127) zum Tobias ist nicht zu erkennen. Wurden Schulmeister von Falerii und Tobias von derselben Hand gezeichnet ? - Die Londoner Zeichnung der Temperantia (Kat.Nr. 98) könnte Mitte der sechziger Jahre entstanden sein, als eine Reaktion des Zeichners auf Heemskercks Gemälde der erythraeischen Sibylle aus dem Jahre 1564 (Rijksmuseum Amsterdam - Abb. 507). Die Zeichnung des Britischen Museum ist offensichtlich die Arbeit einer erfahrenen Hand, zeichnerische Fortschritte gegenüber dem Tobias in Leipzig sind nicht zu übersehen. Solche Fortschritte sind allerdings auch angesichts der Blätter mit den Gemeindeältesten im Museum Boijmans (Kat.Nr. 161) oder dem Moses in Washington (Kat.Nr.166) zu attestieren. Gleichzeitig entstandene Arbeiten derselben Hand ?

Über einen Lebenslauf des Jan Swart genannten Künstlers wird hier nicht spekuliert. Es erscheint als unproblematisch, die Entstehung der eben aufgezählten Zeichnungen in Antwerpen anzunehmen. Der Berliner verlorene Sohn bei den Schweinen (Kat.Nr. 25), der schmale Weg zu Jahwe (Kat.Nr. 18), der Schulmeister von Falerii (Kat.Nr.127) oder Orpas Abschied von Naomi und Ruth (Kat.Nr. 53) werden neben den Zeichnungen Vellerts und Koecks in Antwerpen entstanden sein. Zahlreiche Zeichnungen der beiden Künstler werden im Katalog besprochen und abgebildet. - Als Cornelis Massys und Heemskerck Ende der vierziger Jahre ihre Tobiasfolgen veröffentlichten, lebten und

arbeiteten sie in Antwerpen. In Kenntnis dieser Vorlagen mag auch Swarts Tobias dort entstanden sein. - Zuletzt bleibt im Unklaren, ob der Zeichner der Tobiasfolge der im *Schilder-boeck* vorgestellte Jan Swart van Groningen war, der Karel van Mander zufolge ein italianisierender Nachfolger Scorels war, dessen niederländischen Wohnort er nicht kannte.



## Der Katalog

Der Katalog präsentiert den vorgefundenen Bestand der Jan Swart van Groningen zugeschriebenen Zeichnungen. Die Blätter werden an ihren alphabetisch angeordneten gegenwärtigen Aufbewahrungsorten vorgestellt. Obwohl in fast allen Fällen Vorschläge zur Datierung der Werke gemacht werden, habe ich mich zu einer chronologischen Ordnung des Kataloges nicht entschließen können.

In der vorliegenden Anordnung ist der Bestand nicht leicht in allen Differenzierungen zu überblicken. Um den Zugang zu erleichtern, Struktur und Zusammenhänge kenntlich zu machen, werden dem Katalog einleitend Verzeichnisse einiger Werkgruppen und ein Inhaltsverzeichnis vorangestellt.

Am oberen Rand jeder Seite des Kataloges werden Aufbewahrungsort, Datierung und die Zugehörigkeit der in Rede stehenden Zeichnung zu einer Werkgruppe angegeben.

### A) Verzeichnisse von Zeichnungen, die aus dem Jan Swart-Bestand herausgenommen werden könnten

Verzeichnet sind hier einzelne Blätter, die sich mit anderen im Katalog was die Merkmale ihrer Ausführung angeht, nicht in einen Zusammenhang bringen lassen, Zeichnungen, die anderen bekannten Meistern zugeschrieben werden und schließlich Arbeiten, die zu Werkgruppen gehören, deren Zeichner unbekannt sind. Drei neue Behelfsnamen werden vorgeschlagen.

Akzeptiert man den Vorschlag, die diese Werke bei der Beschäftigung mit den Jan Swart zugeschriebenen Zeichnungen außer Betracht zu lassen, bleibt ein klarer konturiertes zeichnerisches Werk eines „Jan Swart“ zurück. Es besteht vor allem aus charakteristischen lavierten Umrisszeichnungen, die in kleinen Hochformaten zumeist alttestamentarischer Szenen zeigen. Man wird mehrere Zeichnerhände unterscheiden, mögliche Originale und vermeintliche Nachzeichnungen.

#### 1. Helldunkle Zeichnungen

Diesen Listen sei hier ein *Verzeichnis der helldunkel gezeichneten Arbeiten* vorangestellt, die im Katalog eine Sonderstellung haben. Die vergleichsweise große Werkgruppe umfasst hier 21 Blätter, von denen nur die Darstellung Samsons mit der Honigwabe in Berlin (Kat.Nr.14) stilkritisch ohne Mühe mit charakteristischen Blättern des Kataloges zu verbinden ist: Der kindliche Berliner Samson ähnelt dem bartlosen Tobias in Leipzig (Kat.Nr. 79) und die Darstellung seines Hochzeitsfestes (Kat.Nr. 78) wurde kompositorisch angelegt wie die helldunkle Berliner Szene. Dieselbe Hand zeichnete wahrscheinlich den verlorenen Sohn der Kat.Nrn. 20 und 27, Samuel bei Saul (Kat.Nr.49), den Amsterdamer Lazarus (Kat.Nr. 6) und auch die drei Szenen aus der Geschichte Ruts (Kat.Nrn. 53, 168, 169), Arbeiten, die um 1550 entstanden sein könnten. Nur fünf der Swart zugeschriebenen helldunklen Zeichnungen halte ich für Arbeiten des Zeichners der Berliner Samson-Zeichnung. Es sind die Kat.Nrn. 2, 54, 125, 139 und 141. Alle übrigen gehören nicht hierher: die Kat.Nrn. 23, 24, 38, 39, 71, 108, 109, 112, 124, 128, 145 und 148.

**Tabelle 1**  
**Helldunkle Zeichnungen**

Nur sechs der einundzwanzig helldunklen Zeichnungen, die Jan Swart zugeschrieben werden, gehören zur zentralen Werkgruppe „Jan Swart“:

- Kat.Nr. 14: Samson mit der Honigwabe (Berlin)
- Kat.Nr. 139: Samsons Eltern im Gespräch mit dem Engel (Paris)

Die beiden Blätter sind Teile einer Samsonfolge. Von derselben Hand gezeichnete helldunkle Blätter sind:

- Kat.Nrn. 2 & 141: Lot und seine Töchter (Amsterdam und Paris)
- Kat.Nr. 54: Häusliche Szene nach der Geburt Jesu (Frankfurt)
- Kat.Nr. 125: Pilatus wäscht seine Hände (Oxford)

Diesen Arbeiten nahe stehende helldunkle Blätter sind:

- Kat.Nr. 7: Nicht erkannte Szene. Eine klagende Frau vor mondbeschienener Landschaft (Amsterdam)
- Kat.Nr. 16: Marias Ankunft bei Elisabeth und Zacharias („Heimsuchung“) (Berlin)
- Kat.Nr. 172: Ecce homo (Wien)

Nicht hierher gehören die folgenden Jan Swart zugeschriebenen helldunklen Blätter:

- Kat.Nr. 23: Herkules (Berlin)
- Kat.Nr. 24: Apostel Jakobus d.Ä. (Berlin)
- Kat.Nr. 38: Nicht erkannte Szene: Dämonenaustreibung (Braunschweig)
- Kat.Nr. 39: Nicht erkannte Szene: Ein König kniet vor einem Heiligen (Braunschweig)
- Kat.Nr. 71: Tanz um das Goldene Kalb (Leiden)
- Aus der Umgebung des Meisters von Liechtenstein?
- Kat.Nr. 108: Untere Hälfte einer Darstellung Jesu am Kreuz (London)
- Kat.Nr. 109: Zwei Darstellungen der Ermordung der Kinder in Bethlehem (London)
- Kat.Nr. 112: Maria mit den Kindern Jesus und Johannes (London)
- Kat.Nr. 124: Zwei Darstellungen des Untergangs der Armee des Pharao im Roten Meer (Oxford)
- Kat.Nr. 128: Laurentiusmarter (Oxford)
- Aus Scorels Werkstatt?
- Kat.Nr. 145: Die heilige Katharina disputiert mit Kaiser Maxentius (Paris)
- Kat.Nr. 148: Die Entdeckung der Schwangerschaft Kallistos (Paris)

## 2. Vereinzelte Blätter

Der Katalog der Swart zugeschriebenen Zeichnungen enthält etliche vereinzelte Blätter, d.h. Werke, die mit den übrigen stilkritisch nicht zu verbinden sind. Nur in einzelnen dieser Fälle wird hier die Zuschreibung an andere Künstler erwogen.

**Tabelle 2**  
**Vereinzelte Blätter**

<p>Kat.Nr. 8: Recto: Drei Könige. Verso: König von Begleiterinnen gestützt (Berlin)</p> <p>Kat.Nr. 11: Täuferpredigt (Berlin)</p> <p>Kat.Nr. 16: Marias Ankunft bei Elisabeth und Zacharias (Berlin)</p> <p>Kat.Nr. 22: Recto: Ruhe auf der Flucht. Verso: Heilige Familie nach der Geburt Jesu (Berlin)</p> <p>Kat.Nr. 41: Tobias und Sara verabschieden sich von Saras Eltern (Bremen)</p> <p>Kat.Nr. 51: Arminius mit Varus' Kopf (?) (Dresden)</p> <p>Kat.Nr. 52: Ines de Castro vor Alphons IV von Portugal (Düsseldorf)</p> <p>Kat.Nr. 70: Lazarus bettelt (Leiden)</p> <p>Kat.Nr. 71: Tanz um das Goldene Kalb (Leiden)</p> <p>Kat.Nr. 108: Fragment Christus am Kreuz (London)</p> <p>Kat.Nr. 110: Gleichnis vom königlichen Hochzeitsmahl. Ankunft der Gäste (London)</p> <p>Kat.Nr. 119: Der barmherzige Samariter (München)</p> <p>Kat.Nr. 120: Die Bewirtung Christi (München)</p> <p>Kat.Nr. 124: Der Untergang der Armee des Pharao im Roten Meer (Oxford)</p> <p>Kat.Nr. 128: Laurentiusmarter (Oxford)</p> <p>Kat.Nr. 142: Das Willkommensfest für den verlorenen Sohn (Paris)</p> <p>Kat.Nr. 145: Die heilige Katharina disputiert mit Kaiser Maxentius (Paris)</p> <p>Kat.Nr. 146: Der verlorene Sohn lässt sich sein Erbteil auszahlen (Paris)</p> <p>Kat.Nr. 151: Nicht erkannte Szene. Vier Männer im Gespräch (Paris)</p> <p>Kat.Nr. 159: Salomon an Davids Sterbebett (?) (Rotterdam)</p> <p>Kat.Nr. 167: Spottbild Ecclesia (?) (Weimar)</p>
--



3. Verzeichnis der Swart zugeschriebenen Arbeiten, die Werke namentlich bekannter anderer Künstler sind

**Tabelle 3**  
**Zeichnungen namentlich bekannter Künstler**

<p>Kat.Nr. 7: Klagende Frau vor mondbeschienener Landschaft (Amsterdam) - Pieter Koeck van Aelst</p> <p>Kat.Nr. 16: Marias Ankunft bei Elisabeth und Joachim („Heimsuchung“) (Berlin) - Pieter Koeck van Aelst?</p> <p>Nr. 22: Recto: Ruhe auf der Flucht. Verso: Die Heilige Familie nach Jesu Geburt (Berlin) - Leonard Thiry?</p> <p>Nr. 29: Daniel setzt sich für Susanna ein (Braunschweig) - Dirck Crabeth?</p> <p>Nr. 34: Recto: Muttergottes mit Jesuskind. Verso: Zwei junge Männer (Braunschweig) - Umgebung Taddeo Zuccaro</p> <p>Nr. 35: Versuchung Jesu (Braunschweig) – Aus der Umgebung Pieter Koecks van Aelst?</p> <p>Nr. 37: Die wunderbare Brotvermehrung (Braunschweig) – Aus der Umgebung des Pieter Cornelisz. „Kunst“</p> <p>Kat.Nr. 51: Arminius mit Varus’ Kopf? (Dresden) – Aus der Umgebung Pieter Koecks van Aelst</p> <p>Kat.Nr. 65: Beweinung Jesu (Kopenhagen) - Aus der Umgebung Barent van Orleys</p> <p>Nr. 71: Der Tanz um das Goldene Kalb (Leiden) - Aus der Umgebung des Meisters von Liechtenstein?</p> <p>Nr. 84: Martyrium des heiligen Georg (London) - Aus der Umgebung Barent van Orleys</p> <p>Kat.Nr. 114: Nicht erkannte Szene. Beratende Gesellschaft vor einem erhöht sitzenden König (Madrid) – Pieter Aertsen</p> <p>Kat.Nr. 115: Nicht erkannte Abschiedsszene (München) - Aus der Umgebung Pieter Koecks van Aelst</p> <p>Kat.Nr. 120: Die Bewirtung Christi (München) - Süddeutscher Zeichner? Umkreis Hans Sebald Beham?</p> <p>Kat.Nr. 122: Die Flucht der heiligen Familie nach Ägypten (New Haven) - Aus der Umgebung Barent van Orleys</p> <p>Kat.Nr.128: Laurentiusmarter (Oxford) - Aus der Werkstatt Jan van Scorels?</p> <p>Kat.Nr. 129: Die heilige Katharina mit vier weiteren Heiligen (Oxford) - Pieter Aertsen</p> <p>Kat.Nr. 130: Christus am Kreuz mit Maria, Johannes &amp; Maria Magdalena (Oxford) - Aus der Umgebung Barent van Orleys</p> <p>Kat.Nr. 144: Nicht erkannte Szene. Nebukadnezar? (Paris) - Pieter Aertsen?</p> <p>Kat.Nr. 147: Perseus und Andromeda (Paris) - Pieter Aertsen</p> <p>Kat.Nr. 162: Maria Magdalena salbt Jesu Füße (Rotterdam) - Monogrammist CM?</p> <p>Kat.Nr. 165: Sterbeszene des heiligen Hugo von Lincoln (Stuttgart) - Zeichner einer Kartäuserfolge aus der Umgebung Dirick Vellerts</p>
---

4. Verzeichnisse der Zeichnungen, die bisher unbekanntem Künstlern zugeschrieben werden. Drei neue Notnamen

Tabelle 4  
**Der Meister der Juditzeichnungen**

Kat.Nr. 40: Judit und ihre Begleiterin vor Holofernes (Braunschweig)  
Kat.Nr. 72: Sara und Abraham reden über Hagar (Leiden)

Die Zeichnungen gehören zum zeichnerischen Werk eines unbekanntem Künstlers, von dessen Hand mir sechs weitere Arbeiten bekannt sind:

1. Holofernes' Enthauptung (British Museum, Inv.Nr. 1929.5.11.29)
2. Ein Ausfall der von Holofernes belagerten Israeliten (Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.Nr. C 822)
3. Achior spricht in Holofernes' Kriegsrat (Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.Nr. C 823)
4. Anbetung der Könige (Bremen, Kunsthalle, Inv.Nr. 1952/316)
5. Nicht erkannte Szene. Drei Paare auf einem Bergpfad (Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 13282)
6. Rückenansicht eines stehenden Flötisten (Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv.Nr. 67:38)

Möglicherweise arbeitete der Künstler in Leiden. Seine Arbeiten erinnern gelegentlich an die Zeichnungen des Meisters der Apostelwunder, der als ein Leidener Künstler gilt. Näher erläutert wird der Zusammenhang im Kommentar zu Kat.Nr. 40.

Tabelle 5  
**Der Meister der Gerechtigkeitszenen**

Kat.Nr. 50: Gerechtigkeitsbild. König Kambyses bestimmt Otanes zum Nachfolger des bestechlichen Richters Sisamnes (Herodot V 25) (Dresden)  
Kat.Nr. 113: Nicht erkannte Unterwerfungsszene. Gerechtigkeitsbild? (London)  
Kat.Nr. 127: Gerechtigkeitsbild. Der verräterische Lehrer aus Falerii (Livius V 27) (Oxford)

Die drei Einzelzeichnungen sind Arbeiten eines unbekanntem Zeichners, der sich um 1530 an Pieter Koecks Zeichnungen orientierte. Er zeichnete auf dem höchsten Niveau, das die niederländische Kunst der Zeit kannte. Weitere Erläuterungen in den Katalogtexten.

Von derselben Hand möglicherweise:

Kat.Nrn. 18 & 19: Der schmale Weg zum Himmel & der breite Weg zur Hölle (Berlin)

Eine Verbindung dieser Arbeiten mit der Werkgruppe „Jan Swart“ bleibt bestehen, wenn für möglich gehalten wird, dass die ersten drei Blätter zusammen mit den drei folgenden die Arbeit an einer Folge von Gerechtigkeitsbildern dokumentieren:

Kat.Nr. 93: Gerechtigkeitsbild. Ein Herrscher hört im Streitfall alle Beteiligten an (London) Die einzige mir bekannte Komposition, die vollständig als Glasmalerei ausgeführt vorliegt. Schwächere zweite Fassung in Berlin (Kat.Nr.17).  
Kat.Nr. 94: Gerechtigkeitsbild. Steinigung der Gemeindeältesten, die Susanna bedroht hatten (London)

Tabelle 6  
**Der Meister der Barmherzigkeitszeichnungen**

Kat.Nr. 45: Werk der Barmherzigkeit. Brot wird an Hungernde verteilt (Brüssel)  
Kat.Nr. 46: Werk der Barmherzigkeit. Durstige werden mit Getränken versorgt (Brüssel)  
Kat.Nr. 47: Werk der Barmherzigkeit. Ein Krankenbesuch (Brüssel)  
Kat.Nr. 48: Werk der Barmherzigkeit. Besuch bei einem Inhaftierten & Gefangenenfreikauf (Brüssel)  
Kat.Nr. 173: Werk der Barmherzigkeit. Ein Begräbnis (Wien)

Eine sechste Zeichnung aus dieser Folge war im Amsterdamer Kunsthandel (Sotheby, 14.11.1988 Los 17 – Christie, 25.11.1992 Los 505). Die Zeichnungen der Kompositionen der Kat.Nrn. 46 und 173 im Dresdener Kupferstich-Kabinett (C 1976-172, C 1976-173) wurden möglicherweise vom Zeichner der Kat.Nrn. 55-63 (Verlorener Sohn) in Köln ausgeführt.

Wahrscheinlich war der Zeichner der Werke der Barmherzigkeit ein Künstler aus Leiden, der seine Kompositionen wie Pieter Cornelisz. „Kunst“ anlegte, während die zeichnerische Ausführung an den Meister von 1527 erinnert.

Eine weitere Zeichnung des Meisters der Barmherzigkeitszeichnungen ist

Kat.Nr. 143: Nicht erkannte Szene. König Childebert I., Galswinthe und Fredegunde (Paris)

Vergleiche ferner Kat.Nr. 26: Josephs Traumbericht (Berlin) und die Rotterdamer Monatsblätter Kat.Nrn. 153-156.

## B) Inhaltsverzeichnis

Im Inhaltsverzeichnis sind die Einträge zu den Arbeiten der zentralen Werkgruppe „Jan Swart“ grau unterlegt. Diese Zeichnungen wurden von mehreren Künstlern ausgeführt. Man wird mögliche Originale und Nachzeichnungen unterscheiden. Ob die Bildideen „Jan Swarts“ einem einzelnen Künstler zuzuschreiben sind, bleibt offen.

Nr.	Thema	Sammlung	Datierung	Verbindungen	Wasserzeichen
1	Lot und seine Töchter	Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet	1550-1560. Entstanden zwischen den Nrn. 74-81 (Tobias) und Nr. 161 (Gemeinde-älteste)?	Vgl. Nrn. 5, 63, 161 (Susanna)  Mglw. ein unvollendetes Blatt aus der Entstehungszeit dieser Arbeiten.	Best.Kat. 1978: Krug mit Vierblatt, von Picart zwischen 1539 und 1544 datiert.
2	Verführung Lots. Fragment	Amsterdam, R.P.K.	Um 1550. Zeichner reagierte auf Heemskercks Radierung Juda & Tamar (um 1549)	Gehört zu Nr. 141	Kein Wz. gesehen
3	<b>Verlorener Sohn:</b> Feier seiner Heimkehr	Amsterdam R.P.K.	Um 1550. Aus der Entstehungszeit der Nrn. 74-81 (Tobias). Etwas früher entstanden? (Indizien für Entstehung in den späten dreißiger oder den frühen vierziger Jahren)	Gehört mit den Nrn. 20 & 27 zu den Vorlagen der Nachzeichnungen Nrn. 55-63 (Köln, Verlorener Sohn).  Mglw. sorgfältige Arbeit des Autors der Nr. 92, gegebenenfalls etliche Jahre nach 1533 entstanden.	Krug mit Vierblatt, ähnlich Br. 12632, um 1542
4	Nachzeichnung der Kat.Nr. 3	Amsterdam R.P.K.	Um 1550	Vom Zeichner der Kölner Nachzeichnungen Nrn. 55-63 (Verlorener Sohn)	Best.Kat. 1978: Wappen von Troyes mit Buchstaben I.P., ähnlich Br. 1048, ca. 1526-1549

Nr.	Thema	Sammlung	Datierung	Verbindungen	Wasserzeichen
5	Die beiden Gemeindeältesten bedrohen Susanna (Dan 13,19-21)	Amsterdam R.P.K.	Um 1560? Nicht vor 1545. Vgl. Georg Pencz' Stichfolge der Fünf Sinne (H. 103-107), 1544	Gehört mit den Nrn. 64 & 161 zu einer Folge (Susanna)  Ausgeführt wie Nr. 43.	Schild unter Kreuz, darunter „I. De Voghier“, ähnlich Br. 9867, Brabant 1538-1544.
6	Lazarus bittet vor dem Haus eines reichen Mannes (Lk 16, 20f)	Amsterdam R.P.K.	1560er Jahre? Nach den Nrn. 5, 64 & 161 (Susanna) entstanden?	Keine Verbindung mit dem Swart zugeschriebenen themengleichen Hschn. H. 96	Kein Wz. gesehen.
7	Klagende Frau vor mondbeschiedener Landschaft	Amsterdam R.P.K.	Um 1530. Die Voraussetzungen lagen um 1520 vor. Vgl. vier anonyme helldunkle Landschaften, die Jan Wellens de Cock zugeschrieben werden	Hier nicht einzuordnen. Von ders. Hd. mglw. die <b>Pieter Koeck van Aelst zugeschr. Z.</b> Bauer im Bordell, 1529?, Rotterdam. Vgl. Samsons Honiggeschenk (Nr. 14).	Best.Kat. 1978: Gotisches P
8	Recto: Federskizze Hl. drei Könige; verso: Pinselskizze König von Begleiterinnen gestützt	Berlin KK, Slg. der Zeichnungen & Druckgraphik		Vereinzelt Blatt. Kein Grund für eine Zuschreibung an Jan Swart.	Kein Wasserzeichen
9	Totentanzszene. Geflügelter Tod bedroht jungen Mann mit Pfeil und Bogen	Berlin KK	Um 1530? - Komp. folgt Aufbau Stich Vellert Versuchung Jesu H. 5 (1525). Vgl. Zeichnungen Vellerts, z.B. Moses beim brennenden Dornbusch (1523).	Vom Zeichner der Nr. 92 (Pfingsten), einige Jahre früher entstanden?	Kein Wz. gesehen
10	Totenerweckung in Nain	Berlin KK		Von derselben Hand vielleicht Nr. 163	Best.Kat. 1930: Wz. aus drei Lilien
11	Täuferpredigt?	Berlin KK, Slg. der Zeichnungen & Druckgraphik	Nach 1524	Vereinzelt Blatt.	Best.Kat. 1930: Wappen mit drei Lilien und angehängtes V, ähnlich Br. 1744 & 1756

Nr.	Thema	Sammlung	Datierung	Verbindungen	Wasserzeichen
12	Die klugen & die törichten Jungfrauen.	Berlin KK		Vgl. Nr. 126, gleiche Ausführung, auch die Nrn. 18 & 19 gehören hierher.	Kein Wz. gesehen
13	Blut Christi-Brunnen; Ecclesia mit einem vor ihr knienden Mann; Maria Magdalena & Maria Aegyptiaca	Berlin KK	1533?	Vom Zeichner der Nr. 92 (Pfingsten „1533“)	Kein Wz. gesehen
14	Samsons Honiggeschenk (Ri 14,9)	Berlin KK	1550-1560. Vom Zeichner der Nrn. 74-81 (Tobias)	Von derselben Hand außer den Nrn. 74-81 (Tobias) wohl die Nrn. 6, 20, 27, 49, 53, 168 & 169. Von den helldunklen Stücken die Nrn. 2, 54, 125, 139 & 141.	Kein Wz. gesehen
15	Fragment. Junger Mann mit Josephs blutigen Kleidern (Gen 37,32)	Berlin KK	1550-1560 Nicht lange nach der Tobiasfolge entstanden?	Vom Zeichner der Tobiasfolge in Leipzig	Kein Wz. gesehen
16	Marias Ankunft bei Elisabeth & Zacharias  (Heimsuchung, Lk 1,39-56)	Berlin KK	Um 1530?	Vereinzelt Blatt. Vom Zeichner der Nr. 7? Vgl. die <b>Pieter Koeck zugeschriebene</b> helldunkle Bordellszene im Museum Boijmans, MB 330, 1529?	Kein Wz. gesehen
17	Gerechtigkeitsbild: Ein guter Regent hört alle Meinungen	Berlin KK	1530er Jahre	Schwächere Fassung der Komposition der Nr. 93	Best.Kat. Berlin 1930: „kleines unkenntliches Wappen mit einem W, Blume und Schriftband“

Nr.	Thema	Sammlung	Datierung	Verbindungen	Wasserzeichen
18	Der schmale Weg zum Himmelreich	Berlin KK	(Nach 1529) 1535-1540.  Der Zeichner war vertraut mit Dirick Vellerts Zeichenpraxis der 20er Jahre.	Die Nrn. 18 & 19 stehen den Gerechtigkeitsbildern 50, 113 & 127 nahe. Ausst.Kat. Amsterdam 1986 fand Nr. 92 (Pfingsten) „nau verwant“	Best.Kat. 1930: Kleiner Krug mit Vierblatt, vgl. Br. 12861, 1517-1518 (?) Die Datierung des Zeichens muss überprüft werden.
19	Der breite Weg zur Hölle	Berlin KK	1535-1540	Gehört zu Nr. 18	Kein Wasserzeichen
20	<b>Verlorener Sohn:</b> Er verabschiedet sich von seinem Vater	Berlin KK	Um 1550. Aus der Entstehungszeit der Nrn. 74-81 (Tobias).	Vom Zeichner der Nrn. 74-81 (Tobias).  Gehört mit den Nrn. 3 & 27 zu einer Folge.	Kein Wasserzeichen gesehen
21	Petrus & Andreas in einem Boot beim Auswerfen der Fischernetze	Berlin KK	1530-1540.  Recto Notiz des Zeichners: „1568“ (!)	Vom Zeichner der Nrn. 18 & 19	Kein Wasserzeichen gesehen
22	Recto: Ruhe auf der Flucht – Verso: Hl. Familie nach der Geburt Jesu	Berlin KK		Vereinzelt Blatt. <b>Nicht Jan Swart.</b> Zeichnungen derselben Hand in London und Göttingen – <b>Vgl. Zeichnungen L. Thyrs</b> in der Albertina	Kein Wasserzeichen
23	Herkules vor einer Felswand	Berlin KK		Vom Zeichner der Nr. 24? Vgl. die helldunklen Nrn. 14 & 139 (Samson)	Kein Wasserzeichen gesehen
24	Apostel Jakobus d.Ä. vor einem See	Berlin KK		Vom Zeichner der Nr. 23?	Kein Wasserzeichen gesehen
25	Der verlorene Sohn bei den Schweinen	Berlin KK	1520-1530? Frühe Arbeit. Vgl. Nr. 9 (Totentanzszene)	Frühe Arbeit des Zeichners der Nr. 43 – Vgl. Vellerts betenden Gideon in Berlin (KdZ 4346, 1523?)	Kein Wasserzeichen gesehen

Nr.	Thema	Sammlung	Datierung	Verbindungen	Wasserzeichen
26	Josephs Traumbericht	Berlin KK	(Um 1550?)	<b>Meister der Barmherzigkeitszeichnungen.</b> Ähnlich ausgeführt wie Nr. 143 (Childebert) – Vgl. Figuren und Vegetation in den Hintergründen der Nrn. 153-156 (Monatsbilder), ferner Nr. 122 (Flucht nach Ägypten).	Kein Wasserzeichen
27	<b>Verlorener Sohn:</b> Er wird aus einem Gasthaus verjagt	<b>Braunschweig,</b> Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett	Um 1550. Aus der Entstehungszeit der Tobiasfolge in Leipzig.	Gehört mit den Nrn. 3 & 20 zu den Originalen einer Folge Verlorener Sohn	Kleiner Krug mit Vierblatt, Br. 12632, 1542-1550 – Vgl. Zeichen in Blatt Nr. 3
28	Petrus & Paulus vor einer Landschaft	Braunschweig HAU-M, KK	1560-1570? Aus der Entstehungszeit der Nrn. 95-98 (Tugenden & Laster)	Vgl. Nr. 96	Kein Wz. gesehen
29	Daniel setzt sich für Susanna ein (Dan 13,44-59)	Braunschweig HAU-M, KK	Aus der Entstehungszeit der Nr. 166	Vgl. Nrn. 166 & 149. – <b>Dirck Crabeth?</b> , vgl. Zeichnung Pilger, 1560er Jahre, Paris EBA, M 698	Kein Wasserzeichen gesehen
30	Joseph wird aus dem Brunnen gezogen & verkauft	Braunschweig HAU-M, KK		Nachzeichnung der Nr. 102	Bekrönter Schild mit Marke PAM & anhängendem TCAB oder TCAS
31	Vaterunser, 5. Bitte: Vergib uns unsere Schuld!	Braunschweig HAU-M, KK		Nachzeichnung	Vorhandenes Zeichen nicht erkannt.
32	<b>Werk der Barmherzigkeit:</b> Gefangenenfreikauf	Braunschweig HAU-M, KK		Nachzeichnung	Hand mit Blume, ähnlich Br. 11467



Nr.	Thema	Sammlung	Datierung	Verbindungen	Wasserzeichen
33	Jacob verteilt seine Kinder auf Lea, Rahel und zwei Dienerinnen (Gen 33,1f)	Braunschweig HAU-M, KK	1530-1540? Vgl. das 7. Blatt der Johannesfolge (1550er Jahre, H. nach Swart 9): Nr. 33 eine Arbeit des Entwerfers?	Vgl. die Figur Jacobs mit dem Bauern der Nr. 60. Vgl. beide mit e. entsprechenden Figur auf einer 1558 datierten Zeichnung Heemskercks	Gotisches P mit Blume, ähnlich Br. 8622
34	Recto: Nach links sitzende Muttergottes mit dem Jesuskind, verso: Fragment einer Skizze. Zwei n. links kniende junge Männer	Braunschweig HAU-M, KK		<b>Umgebung Taddeo Zuccaro</b>	Kein Wz. gesehen
35	Versuchung Jesu	Braunschweig HAU-M, KK		Nachzeichnung, vgl. Nrn. 17, 30, 36, 111, 152 – Anlage der Szene erinnert an Nr. 53 – Vgl. Figur Jesu mit dem Johannes der Nr. 43 – Vgl. aber auch B11. aus der <b>Umgebung Pieter Koecks</b> , z.B. die Gefangennahme Jesu in München	Kein Wz. gesehen
36	Judit mit Holofernes' Kopf (Jdt 13,10)	Braunschweig HAU-M, KK		Weitgehend komponiert wie der Holzschnitt in der Vorsterman-Bibel (1528/29)	Kein Wz. gesehen
37	Die wunderbare Brotvermehrung	Braunschweig HAU-M, KK		<b>Umgebung Pieter Cornelisz. „Kunst“</b>	Kein Wz. gesehen
38	Nicht erkannte Szene: Dämonen-austreibung	Braunschweig HAU-M, KK	Spätes 16. Jh.?	Vom Zeichner der Nr. 39. Gleiche Ausführung. <b>Italiener?</b> Vgl. Antonio Carracci zugeschriebene Zeichnung in Chicago – Beide B11. mit anderen Zeichnungen hier nicht zu verbinden.	Kein Wz. gesehen.

Nr.	Thema	Sammlung	Datierung	Verbindungen	Wasserzeichen
39	Nicht erkannte Szene: Ein König kniet vor einem Heiligen	Braunschweig HAU-M, KK	Spätes 16. Jh.?	Vom Zeichner der Nr. 38. Gleiche Ausführung. <b>Italiener?</b> – Beide Bl. mit anderen Arbeiten hier nicht zu verbinden. Vgl. Willem Tibaut zugeschriebenes Blatt in der Albertina.	Kein Wz. gesehen.
40	Judit vor Holofernes	Braunschweig HAU-M, KK	Vgl. die themengleiche Radierung Heemskerck, Judit vor Holofernes N.H. 202	<b>Meister der Juditzeichnungen</b>	Kein Wz. gesehen
41	Tobias und Sara verabschieden sich von Saras Eltern (Tob 10,10)	<b>Bremen</b> , Kunsthalle , Kupferstichkabinett		Vereinzelt Blatt	Krug mit Vierblatt, ähnlich Br. 12618-12637
42	<b>Moses</b> : Die Eherne Schlange (Num 21,9)	Bremen KH	Um 1560. Letzte Phase der Entwicklung „Jan Swarts“	Gehört mit Nr. 166 zu einer Mosesfolge. Ausgeführt wie Rutfolge & die Originale Verlorener Sohn (Nrn. 3, 20, 27) – Vgl. auch Komposition Holzschnitt Moses zerschlägt die Gesetzestafeln in der Vorsterman-Bibel (1528/29)	Kein Wz. gesehen
43	Johannes der Täufer	<b>Brüssel</b> , Museum voor Oude Kunst, Tekeningen-kabinet	Um 1560? Zu verbinden mit hier früh datierten Arbeiten (Nrn. 25, 130 & 139) und auch mit Stücken aus den 1550er Jahren (Nrn. 100, 131)	Ausgeführt wie Nrn. 5 & 64 – Komp. Variante der Szene 7.Rad. Johannesfolge (H. nach Swart 9, Ende 1550er Jahre)	Kein Wz. gesehen

Nr.	Thema	Sammlung	Datierung	Verbindungen	Wasserzeichen
44	Josephs Traumerzählung vor Jacob und den Brüdern	Brüssel	Um 1550. Zeichner kannte Pencz' Kst. (H.8), 1544 – Vgl. um 1550 ausgeführte themengleiche Z. Heemskercks in Kopenhagen, Kat. 1971 Nr. 29a	Ausgeführt wie Nr. 43 – Vgl. die Gestalt Josephs mit den entsprechenden Figuren der Nrn. 26 & 100 – Vgl. die sitzende Figur mit den vergleichbaren Gestalten der Nrn. 75, 79, 80, 149 & 171	Krug mit Vierblatt
45	<b>Werk der Barmherzigkeit:</b> Brot an Hungernde verteilen	Brüssel		<b>Meister der Barmherzigkeitszeichnungen</b> – Von derselben Hand Nr. 143 (Paris)	Kein Wz. gesehen
46	<b>Werk der Barmherzigkeit:</b> Durstige mit Getränken versorgen	Brüssel		In Dresden (C 1976-172) eine Nachzeichnung von der Hand des Zeichners der Nummern 55-63	Kein Wz. gesehen
47	<b>Werk der Barmherzigkeit:</b> Ein Krankenbesuch	Brüssel		Kompositionen erinnern an Pieter Cornelisz. „Kunst“. Zeichnerische Ausführung nahe der Praxis des Meisters von 1527	Kein Wz. gesehen
48	<b>Werk der Barmherzigkeit:</b> Inhaftierte besuchen & Gefangene freikaufen	Brüssel		Vgl. trotz abweichender Ausführung die Rotterdamer Monate (Nrn. 153-156)	Kein Wz. gesehen
49	<b>David:</b> Er kommt Schutz suchend zu Samuel (1 Sam 19,18-20)	Ehemals <b>Den Haag</b> , Slg. „Unicorno“, Saam & Lily Nijstad	1550-1560  Vom Zeichner der Tobiasfolge. Wie die Nrn. 15 & 171 etwas später entstanden.	Gehört wohl trotz nicht einheitlicher Ausführungen mit den Nrn. 116, 118 & 164 zu einer Folge (David) – Ein weiteres zugehöriges Blatt war im Kunsthandel. Nr. 49 angelegt und ausgeführt wie die Nrn. 15 & 161; 157 & 170.	?

Nr.	Thema	Sammlung	Datierung	Verbindungen	Wasserzeichen
50	<b>Gerechtigkeitsbild:</b> König Kambyzes bestimmt Otanes zum Nachfolger des bestechlichen Richters Sisamnes (Herodot, Hist. V.25)	Dresden SKD, Kupferstich-Kabinett	1530-1540. Vgl. Entwurfszeichnungen <b>Pieter Koecks</b> aus dieser Zeit. Z.B. seine Passionsblätter in Rotterdam	<b>Meister der Gerechtigkeitsszenen</b> Gehört mit den Nrn. 113 & 127 zu einer Folge (Gerechtigkeitsbilder)	Bekrönter Krug mit Vierblatt, vgl. Br.12525 Ein gleiches Zeichen in den Nrn. 93 & 113
51	Arminius mit dem Kopf des Varus?	Dresden SKD, Kupferstich-Kabinett		Vereinzelt Blatt. Von derselben Hand Hagar & Ismael im Kunsthandel, das früher Swart zugeschriebene Ecce homo, Berlin KdZ 13495 & Abraham mit Hagar in der Morgan Bibliothek (III 131). Gelten nun alle als Zeichnungen aus der <b>Werkstatt Pieter Koecks.</b> - Von derselben Hand ferner eine Zerstörung Jerichos in Dresden (C 7899) & ebenda Aaron und Hur stützen Moses (C 3859)	Kein Wz. gesehen
52	Ines de Castro mit ihren Kindern vor Alphons IV. von Portugal (?)	Düsseldorf, Museum Kunstpalast	1520-1530	Hinsichtlich der Ausführung mit anderen Zeichnungen hier nicht zu verbinden	Kein Wz. gesehen
53	<b>Rut:</b> Orpa verlässt Naomi u. Ruth (Rut 1,14f)	Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Graph. Slg.	1535-1540 Danach könnte der Zeichner sich über die Originale <i>Verlorener Sohn</i> (Nrn. 3, 20, 27) in Richtung <i>Tobias</i> (Nrn. 74-81) entwickelt haben.	Gehört mit den Nrn. 168 & 169 zu einer Folge (Rut)	Kein Wz. gesehen
54	Häusliche Szene nach der Mariengeburt	Frankfurt, Städel	1533-1540 - etwas später entstanden als Nr. 92		Kein Wz. gesehen

Nr.	Thema	Sammlung	Datierung	Verbindungen	Wasserzeichen
55	<b>Verlorener Sohn</b> (Lk 15,11-32): Auszahlung des Erbes	Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung	Um 1550. Aus der Entstehungszeit der Nrn. 74- 81 (Tobias)	Vom Zeichner der Nr. 4	Kein Wz. gesehen
56	<b>Verlorener Sohn:</b> Sein Abschied vom Vater (Lk 15,13)	Köln WRM	Um 1550	Sorgfältige Nachzeichnung der Nr. 20	Kein Wz. gesehen
57	<b>Verlorener Sohn:</b> Seine Ankunft bei einem Gasthaus	Köln WRM	Um 1550		Kein Wz. gesehen
58	<b>Verlorener Sohn:</b> Er verschwendet sein Vermögen	Köln WRM	Um 1550		Kein Wz. gesehen
59	<b>Verlorener Sohn:</b> Er wird aus einem Gasthaus verjagt	Köln WRM	Um 1550	Sorgfältige Nachzeichnung der Nr. 27	Lilie und „NIVELLE“, vgl. Br. 7079-7083
60	<b>Verlorener Sohn:</b> Er wendet sich Hilfe suchend an einen Bauern (Lk 15,15)	Köln WRM	Um 1550 - Eine 1558 datierte Federzeichnung Heemskercks hat männliche Gestalt in der Haltung des Bauern.	Vgl. die Figur des Bauern mit dem Jacob der Nr. 33.	Lilie und „NIVELLE“, vgl. Br. 7079-7083
61	<b>Verlorener Sohn:</b> Herzliche Aufnahme bei seiner Heimkehr (Lk 15,20)	Köln WRM	Um 1550 - Zeichner reagierte auf Holzschnitt Lieven de Witte (1537) und Gemälde Cornelis Massys (1538)		Kein Wz. gesehen
62	<b>Verlorener Sohn:</b> Schlachtung eines Mastkalbes (Lk 15,23)	Köln WRM			Kein Wz. gesehen
63	<b>Verlorener Sohn:</b> Sein Bruder spricht mit einem Knecht (Lk 15,26f)	Köln WRM	Um 1550 - Vgl. die Vordergrundfiguren mit den zwei Männern auf einer 1558 datierten Federzeichnung Heemskercks.		Kein Wz. gesehen

Nr.	Thema	Sammlung	Datierung	Verbindungen	Wasserzeichen
64	<b>Susanna:</b> Sie schickt ihre Dienerinnen fort (Dan 13,15-18)	<b>Kopenhagen,</b> Statens Museum for Kunst, Kobberstiksamlingen	Um 1560? Letzte Phase der Entwicklung in der zentralen Werkgruppe „Jan Swart“.	Gehört mit den Nrn. 5 & 161 zu einer Folge (Susanna)	?
65	Beweinung Jesu	Kopenhagen, SMfK		<b>Aus der Umgebung Barent van Orleys,</b> vgl. die Nrn. 89 & 130 hier. Mit anderen Jan Swart zugeschriebenen Zeichnungen nicht zu verbinden.	?
66	Martin von Tourschenkt einem Bettler Geld	<b>Leiden,</b> Rijksuniversiteit, Prentenkabinet	1530-1540	Von ders. Hd. die Nrn. 12 & 126, zur gleichen Zeit entstanden. Auch Nrn. 18 & 19 gehören hierher.	Kein Wasserzeichen
67	Moses prophezeit eine Heuschreckenplage	Leiden UB		Zweite Fassung im Louvre, Nr. 150, ausgeführt von derselben Hand. Beide Stücke wohl Nachzeichnungen einer nicht bekannten Vorlage.	Kein Wz. gesehen.
68	„Nimm dein Kreuz und folge mir!“	Leiden UB		Vom Zeichner der Nrn. 55-63 (Nachzeichnungen Verlorener Sohn)	?
69	Verführung Lots	Leiden UB	1550-1560? Komposition herzuleiten von Aldegrovers Stich B. 17 (1555)	Vom Zeichner der Nrn. 55-63?  Bildidee aus der Entstehungszeit der Nr. 1?	Kein Wz. gesehen
70	Lazarus bettelt am Tisch eines reichen Mannes. 3 Fassungen	Leiden UB	1560-1570? Vgl. Stich Cr. van de Passe nach M. de Vos H. 118 bzw. 593	Vereinzelttes Blatt, mit Merkmalen der Zeichenpraxis „Jan Swarts“, gleich-zeitig mit keiner der Zeichnungen hier zu verbinden.	Kein Wz. gesehen

Nr.	Thema	Sammlung	Datierung	Verbindungen	Wasserzeichen
71	Der Tanz um das goldene Kalb (Ex 32,19)	Leiden UB	Um 1550?	Mit keiner Zeichnung hier zu verbinden. Aus der <b>Umgebung des Meisters von Liechtenstein?</b>	Kein Wz. gesehen
72	Sara überredet Abraham, Hagar und Ismael fortzuschicken (Gen 21,9f & 14)	Leiden UB		Wie Nr. 40 und Berlin KdZ 13282 eine Arbeit des <b>Meisters der Juditzzeichnungen</b>	Bekrönter Schild mit drei Lilien
73	Der gerechte Kaiser Trajan	Leiden	1530-1540? Vgl. themengleichen Stich von H.S. Beham (Pauli 85), 1537	Vom Zeichner der Nr. 19 – Gehört das Blatt zu der Folge von Gerechtigkeits-szenen (Nrn. 50, 113, 127, 17, 93 & 94)?	Laufendes Einhorn, vgl. Br. 10102
74	<b>Tobias</b> (Tob 2-12): Tobits Erblindung, Hanna mit dem Ziegenböckchen (Tob 2,9f; 2,12)	<b>Leipzig</b> Museum der Bildenden Künste, Graphische Sammlung	Vor „1566“ (Notiz Johan van cleue). Um 1550, der Zeichner reagierte auf die Tobiasfolgen Heemskercks und Corn. Massys’.		Kein Wasserzeichen gesehen
75	<b>Tobias</b> : Er stellt Rafael seinen Eltern vor (Tob 5,10)	Leipzig MBK, Graph. Slg.	Um 1550		Vorhandenes Zeichen nicht erkannt
76	<b>Tobias</b> : Rafael rät ihm, den Fisch aus dem Wasser zu ziehen (Tob 6,2f)	Leipzig MBK, Graph. Slg.	Um 1550 – Vgl. Radierung Heemskercks, N.H. 185 (1548)		Vorhandenes Zeichen nicht erkannt
77	<b>Tobias</b> : Er kniet mit Sara betend neben einem Bett. Er verbrennt Herz und Leber des Fisches (Tob 8,2-8)	Leipzig MBK, Graph. Slg.	Um 1550	Vgl. Heemskerck N.H. 186 (1548) – 2. Fass., zeitgleich entstanden Nr. 140	Kein Zeichen gesehen

Nr.	Thema	Sammlung	Datierung	Verbindungen	Wasserzeichen
78	<b>Tobias:</b> Das Hochzeitsfest für T. & Sara (Tob 8,19)	Leipzig MBK, Graph. Slg.	Um 1550	Von ders. Hand Nrn. 3, 20, 27, Folge Verlorener Sohn: die beiden Reihen entstanden gleichzeitig. – Vgl. ferner die Anlage der Komposition mit Nr. 14.	Nicht erkanntes Zeichen mit einem Vierblatt
79	<b>Tobias:</b> Heilung Tobits (1. Fass.) (Tob 11,11; 10,10)	Leipzig MBK, Graph. Slg.	Um 1550	Tobias ohne Bart, wie auf Nr. 140 in Paris. Beide Bl. gehören zu einer 2. Fassung der Folge. – Vgl. Heemskerck N.H. 187 (1548)	Wz. bekrönter Schild mit Ochsenkopf
80	<b>Tobias:</b> Heilung Tobits (2. Fass.)	Leipzig MBK, Graph. Slg.	Um 1550	Vgl. Heemskerck N.H. 187 (1548)	Kein Wz. gesehen
81	<b>Tobias:</b> Rafaels Fortflug (Tob 12,16-21)	Leipzig MBK, Graph. Slg.	Um 1550		Kein Wz. gesehen
82	Ester vor Ahasver	Leipzig MBK, Graph. Slg.		Blasse Nachzeichnung	?
83	Joseph schickt seine Brüder zu Jacob	Leipzig MBK, Graph. Slg.		Gehört die Bildidee in den Kreis der Londoner Zeichnungen der Joseph-geschichte (Nr. 100-107)?	?
84	Martyrium des heiligen Georg	London, British Museum Dep. of Prints & Drawings		<b>Umkreis Barent van Orley.</b> Von ders. Hand e. Z. in Berlin.	Kein Wz. gesehen
85	<b>Josua:</b> Er schickt zwei Kundschafter nach Jericho	London BM, Prints & Drawings		Von derselben Hand die Nrn. 89 & 90. Stilkritisch sonst nur mit der Pariser Samsonfolge zu verbinden. Gehört diese Werkgruppe hierher?	Kein Wz. gesehen.



Nr.	Thema	Sammlung	Datierung	Verbindungen	Wasserzeichen
86	<b>Josua:</b> Kampf der Israeliten gegen das Heer der fünf Ammoniterkönige bei Gibeon	London BM, Prints & Drawings		Die Ausführung der Nrn. 85-88 illustriert einen <i>fließenden</i> Übergang zwischen den vermeintlichen Umgebungen „Jan Swarts“ und Pieter Koecks van Aelst.	Best.Kat. 1932: Bekrönter Krug, ähnlich Br. 12862
87	<b>Josua:</b> Er verurteilt die Könige der Ammoniter (Josua 10,23)	London BM			Best.Kat. 1932: Bekrönter Krug, ähnlich Br. 12865
88	<b>Josua:</b> Er lässt die Wagen der Feinde verbrennen und ihre Pferde lähmen (Josua 11,9)	London BM			Kein Wasserzeichen gesehen
89	<b>Moses:</b> Das Quellwunder (Ex 17,6)	London BM		Nrn. 89 und 90 wie die Folgen Josua (Nrn. 85-88) und Samson (Nrn. 132-136) entstanden in dem gegenwärtig <i>fließenden</i> Übergang zwischen den vermeintlichen Umgebungen „Jan Swarts“ und Pieter Koecks van Aelst.	Kein Wz. gesehen
90	Samson trinkt aus dem Kieferknochen eines Esel (Legenda Aurea)	London BM		Vom Zeichner der Nr. 89.	Kein Wasserzeichen gesehen
91	Tobits Erblindung (Tob 2,1-10)	London BM	1530-1540? Vgl. Nr. 92 („1533“)	Von derselben Hand Nr. 92.	Kein Zeichen gesehen

Nr.	Thema	Sammlung	Datierung	Verbindungen	Wasserzeichen
92	Das Pflingstereignis (Apg 2.3)	London BM	„1533“ – die einzige vom Zeichner selbst datierte Zeichnung.	Nachzeichnung der Nr. 92 in Rotterdam (Nr. 158) mit einem alten schriftlichen Hinweis auf Swart – Vgl. Vellerts Zeichnungen der 30er Jahre: z.B. British Museum 1923.4.17.1	Best.Kat. 1932: „housemark on a shield, like Briquet 9865“
93	<b>Gerechtigkeitsbild:</b> Herrscher hört im Streitfall alle Beteiligten an	London BM	1530er Jahre	Schwächere zweite Fassung Nr. 17 Berlin). Einzige Komposition, die vollständig als Glasmalerei ausgeführt erhalten ist – Gehört mglw. mit den Nrn. 50, 113 & 127 zu einer Folge (Gerechtigkeitsbilder)	Best.Kat. 1932: bekrönter kleiner Krug
94	<b>Gerechtigkeitsbild:</b> Steinigung der Ältesten, die Susanna bedrohten (Dan 13,62)	London BM	1530er Jahre? – Vgl. jedoch auch die themengleichen Drucke Heemskercks (1551) und Aldegrevers (1555)	Gehört wahrscheinlich mit den Nrn. 50, 113, 127 & 93 zu einer Folge (Gerechtigkeitsbilder).	Best.Kat. 1932: „housemark on a shield, like Briquet 9837-9872
95	<b>Tugenden &amp; Laster:</b> Superbia	London BM	Um 1565?	Ausgeführt wie Nr. 98	Kein Wz. gesehen
96	<b>Tugenden &amp; Laster:</b> Gula	London BM	Um 1565?	Vgl. die Zeichnung des Erdreiches mit dem der Nr. 80 (Verlorener Sohn)	Kein Wz. gesehen
97	<b>Tugenden &amp; Laster:</b> Ira	London BM	Um 1565?		Kein Wz. gesehen
98	<b>Tugenden &amp; Laster:</b> Temperantia	London BM	Um 1565? Vgl. Heemskercks Gemälde der Erythraeischen Sibylle (1564)		Kein Wz. gesehen

Nr.	Thema	Sammlung	Datierung	Verbindungen	Wasserzeichen
99	Stehender Ritter mit einem Zweihänder	London BM	Um 1550	Vom Zeichner der wohl gleichzeitig entstandenen Nrn. 74-81 (Tobias) Von derselben Hand auch Nr. 15	Kein Wz. gesehen
100	<b>Joseph:</b> Sein Traumbericht (Gen 37,6-10 & 12f)	London BM	Um 1550 – Vgl. 1548/49 entstandene Zeichnung Heemskercks	Von ders. Hd. die Nrn. 101-103 – Nr. 44 eine von anderer Hand ausgeführte 2. Fassung?	Kein Wz. gesehen
101	<b>Joseph:</b> Er wird von den Brüdern in einen Brunnen geworfen (Gen 27,24)	London BM	Um 1550	Vgl. Variante der Komposition von einem Zeichner aus Leiden, mglw. dem Elischazeichner Aertgen van Leyden (Vgl. H. Lootsma in Dresden 2011, 147-153.	Kein Wz. gesehen
102	<b>Joseph:</b> Er wird an ismaelitische Kaufleute verkauft (Gen 37,28)	London BM	Um 1550 – Der Zeichner kannte Georg Pencz' themengleichen Kupferstich H. 10 (1546)	Nachzeichnung in Braunschweig, Nr. 30 – Die Kompositionen der Nrn. 100-102 variieren Bildideen des Meisters der Josephlegende	Kein Wz. gesehen
103	<b>Joseph:</b> Er wird an Potiphar verkauft (Gen 39,1)	London BM	Um 1550 – Zeichner kannte Georg Pencz' Kupferstich H. 10 (1546)	Nachzeichnung	Kein Wz. gesehen
104	<b>Joseph:</b> Die zweite Ankunft der Jacobssöhne in Ägypten (Gen 43,15f)	London BM	Um 1550 Unbeholffene Rezeption antiker Bewegungsmotive & Posituren. Ein Indiz für eine Entstehung vor den Nrn. 74-81 (Tobias)?	Nachzeichnung	Kein Wz. gesehen

Nr.	Thema	Sammlung	Datierung	Verbindungen	Wasserzeichen
105	<b>Joseph:</b> Er gibt sich seinen Brüdern zu erkennen (Gen 45,1-13)	London BM	Vgl. Komposition Zuccaro, Besiegte Germanen vor Caesar (Z. in Berlin, um 1560) auf einem 1580 in Urbino gebrannten Fayenceteller	Nachzeichnung	Kein Wz. gesehen
106	<b>Joseph:</b> Der silberne Becher wird in Benjamins Getreidesack gefunden (Gen 44,12)	London BM	Vgl. Heemskercks 1549 datierte themengleiche Z. in K'hagen	Nachzeichnung	Kein Wz. gesehen
107	<b>Joseph und Jacob</b>	London BM	Zeichner variierte die Komposition des Gemäldes von Cornelis Massys (1538)	Nachzeichnung. Vgl. mit den Kompositionen der Nrn. 61 & 111	Kein Wz. gesehen
108	Fragment. Untere Hälfte einer Darstellung Jesu am Kreuz	London BM		Vereinzelt Blatt	Kein Wz. gesehen
109	Beide Blattseiten zeigen jeweils eine Darstellung der Ermordung der Kinder von Bethlehem (Mt 2,16-18)	London BM	Nach 1580? Vgl. An. Carracci, helldunkle Z. Kampf der Römer mit den Sabinern, 1585-90, in Chatsworth	Herausnehmen? - Nr. 124 von ders. Hand?	Kein Wz. gesehen
110	<b>Gleichnis vom königlichen Hochzeitsmahl:</b> Ankunft der Gäste (Mt 22,10)	London BM		Kann mit keiner anderen Zeichnung hier verbunden werden. Von derselben Hand Triumphzug Mordechais im Louvre. - Vgl. Zeichnung in Leiden, die Dürers Darstellung des Tempelgangs im Marienleben variiert (B. 81, 1503-04) - Vgl. den König mit dem Jacob der Nr. 100 - Vgl. ferner eine um 1470 von Ben. Gozzoli gezeichnete Figur Isaaks	Kein Wz. gesehen

Nr.	Thema	Sammlung	Datierung	Verbindungen	Wasserzeichen
111	<b>Verlorener Sohn:</b> Seine Heimkehr	London BM	Um 1550	Nachzeichnung. Hier keine weitere Z. ders. Hd. – Trotzdem gehört die Komposition in den Zusammenhang des Projekts, für das auch die Nrn. 3, 20, 27; 4 & 55-63 gezeichnet wurden – Kniende Figur erinnert an den Schweine hütenden Mann der Nr. 25	Kein Wz. gesehen
112	Maria mit den Kindern Jesus & Johannes	London BM	Vgl. anonymes niederländisches Gemälde der Caritas, um 1530, Schleswig, Schloss Gottorf	Vereinzelt Blatt?	Kein Wz. gesehen
113	<b>Gerechtigkeits- bild?</b> Nicht erkannte Unterwerfungssze- ne	London, Victoria & Albert Museum, Printroom	1530-1540 Vgl. H.S. Behams Kupferstich der 'Gerechtigkeit Kaiser Trajans' (Pauli 86)	<b>Meister der Ge- rechtigkeitsze- nen, ein Pieter Koeck van Aelst nahe stehender Zeichner</b> Von derselben Hand Nr. 127 – Blatt gehört mglw. mit den Nrn. 17, 50, 93 & 94 zu einer Folge (Gerechtig- keitsbilder)	Kleiner be- krönter Krug – ein gleiches Zeichen in den Papieren der Nrn. 50 & 93.
*114	Nicht erkannte Szene. Beratende Gesellschaft vor erhöht sitzendem König	Madrid, Museo del Prado		<b>Pieter Aertsen.</b> Vgl. Nr. 147 & Aertsens Z. des hl. Martin in München	?
115	Nicht erkannte antike (?) Abschiedsszene	München, Staatliche Graphische Sammlung		<b>Umkreis Pieter Koeck van Aelst</b>	Hand mit Blume, ähnlich Br. 11418
116	Abigajil kniet vor David (1 Sam 25,23-35)	München SGS	Nach 1555? Reagierte der Zeichner auf Heemskercks Radierung N.H. 108 (1555)?	Gehört zu Nr. 117. Von derselben Hand gleich ausgeführt	Zweimal Krug mit Vierblatt aus d. Gruppe Br. 12618- 12637, Belege spätes 15.Jh. bis ins 2. Drittel des 16. Jhs.

Nr.	Thema	Sammlung	Datierung	Verbindungen	Wasserzeichen
117	Ester kniet vor Ahasver (Est 5,1f)	München SGS	Nach 1555? Vgl. Heemskercks themengleiche Radierung	Gehört zu Nr. 117. Von derselben Hand gleich ausgeführt.	Dreimal Krug mit Vierblatt aus Gruppe Br. 12618-12637. – Wie in den Papieren der Nr. 116
118	Samuel salbt David in Gegenwart seiner Brüder zum König Israels (1 Sam 16,13)	München SGS		Ausgeführt wie die Nrn. 116 & 117. Von ders. Hd. mglw. Nr. 164 (David & Michal), vgl. fer-ner Nrn. 67 & 163	Viermal Krug mit Buchstaben PD, ähnl. Br. 12790, Dordrecht 1544 und später
119	Der barmherzige Samariter	München SGS	Um 1600?	Vereinzelt Blatt	Kein Wz. gesehen
120	Werk der Barmherzigkeit: Die Bewirtung Christi (Mt 5,6)	München SGS	Der Zeichner reagierte auf Georg Pencz' themengleichen Stich H. 69 (1534)	Hinsichtlich der zeichn. Ausf. mit anderen Bll. hier nicht zu verbinden. <b>Süddeutscher Zeichner? Umkreis Hans Sebald Beham?</b>	Blatt nicht aufgezo-gen. Kein Wz. gesehen.
*121	Martyrium der hl. Barbara	New Haven, Yale University Art Gallery		Stilkritisch nur mit den Nrn. 153-156 (Monatsbilder) zu verbinden	?
*122	Die Flucht nach Ägypten	New Haven, YUAG		Vgl. Jacobs Gesicht auf Nr. 18 und die Physiognomien der Nr. 143 – Von derselben Hand Nr. 65 (Be-weinung) & die Zeichnung einer häuslichen Szene nach der Marien-geburt, die im British Museum als Stück aus der <b>Werkstatt Barent van Orleys</b> gilt (Best.Kat. 1932, S. 74 Nr. 38)	?
*123	Die Hinrichtung von Bigtan & Teresch (Est 2,21-23)	New York, Pierpont Morgan Library	Um 1550	Ähnlich ausgeführt wie die Nrn. 74-81 (Tobias)	Kein Wasserzeichen

Nr.	Thema	Sammlung	Datierung	Verbindungen	Wasserzeichen
124	Der Untergang der Armee des Pharao im Roten Meer (2 Fassungen, recto & verso)	Oxford, Ashmolean Museum		Vom Zeichner der Nr. 109? Mit anderen Zeichnungen hier nicht zu verbinden.	Kein Wasserzeichen gesehen.
125	Pilatus wäscht seine Hände in Unschuld (Lk 27,24)	Oxford, Ashmolean Museum	1550-1560. Wohl etwas später entstanden als die Nrn. 74-81 (Tobias)	Mglw. vom Zeichner der Nrn. 74-81 (Tobias)	Kein Wasserzeichen gesehen
126	Verdamnte eines Jüngsten Gerichts im Höllenrachen	Oxford, Ashmolean Museum	Frühe 1530er Jahre	Von derselben Hand Nrn. 18 & 126. Vielleicht gehört auch Nr. 12 hierher.	Kein Wasserzeichen gesehen
127	<b>Gerechtigkeitsbild:</b> Der verräterische Lehrer von Falerii (Livius V 27)	Oxford, Ashmolean Museum	1530-1540	<b>Meister der Gerechtigkeitsszenen, ein Pieter Koeck nahe stehender Zeichner</b> – Gehört mit den Nrn. 50 & 113 zu einer Folge (Gerechtigkeitsbilder), zu der auch die von anderen Händen gez. Nrn. 17, 93 & 94. gehören könnten. – Von derselben Hd. ferner Nr. 18	Kein Wasserzeichen gesehen
128	Laurentiusmarter	Oxford, Ashmolean Museum		<b>Aus Scorels Werkstatt?</b> Vgl. die Zeichnungen Letztes Abendmahl in München & den Untergang der Armee des Pharao im Roten Meer, früher Bremen	Kein Wasserzeichen gesehen
129	Die hl. Katharina mit vier weiteren Heiligen	Oxford, Ashmolean Museum		<b>Pieter Aertsen</b> , vgl. die nicht veröffentlichte Zeichnung der Entlarvung Hamans in Weimar. Über weitere Zeichnungen Aertsens, die Jan Swart zugeschrieben werden s. den Komm. zu Nr. 147	Kein Wasserzeichen gesehen

Nr.	Thema	Sammlung	Datierung	Verbindungen	Wasserzeichen
130	Christus am Kreuz mit Maria, Johannes & Maria Magdalena	Oxford, Ashmolean Museum		Wie die Kat.Nrn. 65 und 84 im <b>Umkreis Barent van Orleys</b> entstanden. Von derselben Hand eine themengleiche Zeichnung in Stuttgart.	Kein Wasserzeichen gesehen
131	<b>Samson:</b> Er kämpft mit einem Löwen (Ri 14,5f)	Paris, Bibliothèque Nationale	Um 1550 Vgl. die Samsonfolgen Heemskerck und Cornelis Massys	Vereinzelte Serie, mit anderen Arbeiten hier stil-kritisch nicht zu verbinden. Die Folge war Jan Swart schon im 17. Jahrhundert zugeschrieben.	Best.Kat. Paris 1936: „écusson surmonté d'une fleur“.
132	<b>Samson:</b> Er tötet Philister in Aschkelon	Paris BN	Um 1550	<b>Umkreis Koeck?</b> Wie Nr. 134 ähnlich ausgeführt wie die Nrn. 89 & 90 (Moses und Samson)	Kein Wz. gesehen
133	<b>Samson:</b> Er bindet brennende Fackeln an die Schwänze von Füchsen	Paris BN	Um 1550	Die Ausführung der Nrn. 131-136 illustriert gegenwärtig einen <i>fließenden</i> Übergang zwischen den vermeintlichen Umgebungen „Jan Swarts“ und Pieter Koecks van Aelst.	Kein Wz. gesehen
134	<b>Samson:</b> Er erschlägt Philister mit dem Kieferknochen eines Esels	Paris BN	Um 1550		Kein Wasserzeichen gesehen
135	<b>Samson:</b> Seine Haare werden abgeschnitten	Paris BN	Um 1550		Kein Wz. gesehen
136	<b>Samson:</b> Er zerstört das Festhaus der Philister in Gaza	Paris BN	Um 1550		Kein Wz. gesehen



Nr.	Thema	Sammlung	Datierung	Verbindungen	Wasserzeichen
137	<b>Gleichnis vom königlichen Hochzeitsmahl:</b> Einladung der Freunde (Mt 22,3)	Paris BN	Um 1550? Vgl. das Motiv des bild-ähnlichen, hoch-rechteckigen Fensters auf den in diese Zeit datierten Nrn. 49, 140, 161 & 171	Ausgeführt wie Nr. 133 (Samson mit den Füchsen) Vgl. Nr. 49 (David bei Samuel). Nr. 139 die Nachzeichnung einer so ausgeführten Vorlage?	Best.Kat. Paris 1936: „licorne marchant“. Ein ähnliches Zeichen im Blatt Nr. 73
138	<b>Gleichnis vom königlichen Hochzeitsmahl:</b> Der nicht angemessen gekleidete Gast (Mt 22,11f)	Paris BN	Um 1550?	Vom Zeichner der Kat.Nr. 3?	Kein Wz. gesehen
139	Menoach und seine Frau im Gespräch mit dem Engel (Ri 13,11-20)	<b>Paris, Fondation Custodia</b>	Um 1530? Vgl. Holzschnitt ,Jacob segnet Isaak' in der Vorsterman-Bibel (1528/29) (H. 30). Mit hier früh datierten Zeichnungen jedoch nicht zu verbinden, vgl. die Nrn. 18, 19, 53, 92, 168, 169	Gehört mit Nr. 14 (Berlin) zu einer Folge (Samson)	Vorhandenes Zeichen nicht erkannt
140	Tobias verbrennt Herz und Lunge des Fisches. Tobias und Sara beten (Tob 8,2-8)	Paris, Fondation Custodia	Um 1550	Gehört wohl mit den Nrn. 74-81 zu e. Folge (Tobias), Alternative Fassung der Komposition von Nr. 77	
141	Fragment. Tochter Lots als antikisch gekleidete junge Frau nach rechts gehend.	Paris, Fondation Custodia	Um 1550. Kat.Nr. 2 von Heemskercks Radierung Juda & Tamar (um 1550) herzuleiten	Gehört zu Nr. 2	Kein Wasserzeichen gesehen
142	Willkommensfest für den verlorenen Sohn und die Verärgerung seines Bruders (Lk 15,25-28)	Paris, Fondation Custodia		Vereinzelttes Blatt	Best. Kat. Paris 1992: „pitcher with a flower“

Nr.	Thema	Sammlung	Datierung	Verbindungen	Wasserzeichen
143	Nicht erkannte Szene. König Childebert I., Galswinthe & Fredegunde (Gregor von Tour, Hist. Franc.)?	Paris, Fondation Custodia	Wasserzeichen Indiz für eine Datierung in die 30er Jahre?	<b>Meister der Barmherzigkeitszeichnungen</b> - Von derselben Hand in gleicher Ausführung Nr.26 (Josephs Traumbericht)	Ausst.Kat. Paris 1994: gekröntes Wappen mit e. kreuzhalten- den Vogel, ähnlich Briquet 1255: Troyes 1532
144	Entwurf Altarflügel? Nebukadnezar?	Paris, Fondation Custodia	1550-1560	<b>Pieter Aertsen?</b>	Gotisches P
145	Die hl. Katharina disputiert mit Kaiser Maxentius (Legenda Aurea)	<b>Paris, Musée du Louvre,</b> Cabinet des dessins	Um 1550	Vereinzelttes Blatt. Aufbau & Details erinnern an die von anderer Hand gezeichneten Nrn. 75, 76 & 80 (Tobias), vgl. auch die Nrn. 7 & 24.	Kein Wz. gesehen
146	Der verlorene Sohn lässt sich sein Erbteil auszahlen (Lk 15,12f)	Paris, Louvre		Vereinzelttes Blatt	Kein Wz. gesehen
147	Perseus & Andromeda	Paris, Louvre	Um 1560	<b>Pieter Aertsen</b>	Kein Wz. Gesehen
148	Entdeckung der Schwangerschaft Kallistos	Paris, Louvre	Um 1550?	Vgl. Nr. 141. Schwächer gezeichnet	Kein Wz. gesehen
149	Der unbarmherzige Schuldner	Paris, Louvre	Um 1550	Vgl. Anlage d. Komposition mit den Nrn. 78 & 79 (Tobias); ferner Nrn. 3, 20, 27 (Verlorener Sohn); schließlich Nrn. 42, 166 (Moses) und Nr. 43 (Johannes d. Täufer)	Kein Wz. gesehen
150	Moses prophezeit eine Heuschreckenplage	Paris, Louvre		Etwas schwächere Fassung der Nr. 67, von derselben Hand gezeichnet	Kein Wz. gesehen

Nr.	Thema	Sammlung	Datierung	Verbindungen	Wasserzeichen
151	Nicht erkannte Szene: Vier Männer im Gespräch	Paris, Louvre	Um 1550?	Vereinzelttes Blatt	Kein Wz. gesehen
*152	Betende Judith (Jdt 9,1-14)	Philadelphia, Art Museum		Von derselben Hand ‚Plündernde Soldaten‘ & ‚Lot u. seine Töchter‘ im Kunsthandel, beide wie Nr. 152 mit der Notiz „Suaerte Jan“ – gleiche Einträge haben die Nrn. 20, 40, 69 & 165.	?
153	Monatsbild September: Weinernte (1. Fassung)	Rotterdam, Museum Boijmans - Van Beuningen		Vgl. die Stücke des Meisters der Barmherzigkeitszeichnungen, Nrn. 45-48, 173 & ein Blatt im Kunsthandel	Kein Wasserzeichen
154	Monatsbild September: Weinernte (2. Fassung)	Rotterdam, Museum Boijmans			Kein Wz. gesehen
155	Monatsbild April: Beschneiden der Rebstöcke	Rotterdam, Museum Boijmans			Kein Wz. gesehen
156	Monatsbild Juli: Getreideernte	Rotterdam, Museum Boijmans			Bekrönter Schild mit drei Lilienblüten
157	Gleichnis vom königlichen Hochzeitsmahl: Der unwürdige Hochzeitsgast (Mt 22,12) (?)	Rotterdam, Museum Boijmans	Um 1550	Ausgeführt wie die Nrn. 74-81 (Tobias). Gleichzeitig entstanden. Gehört mit Nr. 170 zu einer Folge (Königliches Hochzeitsmahl). Vgl. ferner Nr. 49 und zugehörige Blätter	Kein Wasserzeichen

Nr.	Thema	Sammlung	Datierung	Verbindungen	Wasserzeichen
158	Pfingsten	Rotterdam, Museum Boijmans – Van Beuningen		Nachzeichnung der Nr. 92. Mit einem schriftlichen Hinweis auf Swart. – Hier keine weitere Zeichnung derselben Hand	Kein Wz. gesehen
159	Salomon an Davids Sterbebett (1 Kön 2) (?)	Rotterdam, Museum Boijmans – Van Beuningen		Mit anderen Zeichnungen hier nicht zu verbinden	Kein Wz. gesehen
160	Nicht erkannte Szene: Festliche Mahlzeit	Rotterdam, Museum Boijmans – Van Beuningen		Ähnlich angelegte Kompositionen: Nrn. 7, 14, 26, 55 & 157 – Vgl. Aertgen van Leyden zugeschrie- bene Leben Jesu-Folge, Van Regteren Altena 1939 Nrn. 77, 80, 83, 84, 86 & 96.	Kein Wz. gesehen
161	Die beiden Gemeindeältesten beobachten Susanna (Dan 13,7f)	Rotterdam, Museum Boijmans – Van Beuningen	Um 1560? Letzte Phase der Entwicklung „Jan Swarts“, der hier Auf seinem höchsten Niveau zeichnete	In gleicher Ausführung Nr. 166. Malerische Innenzeichnung mit dem Pinsel hier am weitesten entwickelt.	Krug mit Vierblatt
162	Maria Magdalena salbt Jesu Füße	Rotterdam, Museum Boijmans – Van Beuningen		<b>Monogrammist CM?</b>	Kein Wz. gesehen
*163	Paulus am Strand von Malta (Apg 27,41-44; 28,1-4)	<b>San Marino (USA),</b> Huntington Library		Vom Zeichner der Nr. 10? Ähnlich aufgefasste Figuren: Moses der Nr. 166, Daniel der Nr. 29	Kleiner Krug
164	Die Hochzeit von David & Michal	<b>Stuttgart,</b> Staatsgalerie , Graph. Slg.	Spät. Nach 1555?	Gehört vielleicht mit den Nrn. 116, 118 & 49 zu einer Folge (David). Komposition und Ausführung erinnern an die Nr. 118. Nachzeichnung?	Kleiner Krug mit Blume, ähnlich Br. 12631, Leiden 1538

Nr.	Thema	Sammlung	Datierung	Verbindungen	Wasserzeichen
165	Sterbeszene Hl. Hugo von Lincoln	Stuttgart SG, Graph. Slg.		<b>Umkreis Dirick Vellert</b> – Gehört zu den „Kartäuserzeichnungen“, einer Illustrationsfolge mit Szenen aus der Geschichte des heiligen Kartäusers Bruno	Kein Wz. gesehen
*166	<b>Moses:</b> Er zeigt den Israeliten die Gesetzestafeln (Ex 34,30-32)	Washington, National Gallery of Art	Um 1560. Letzte Phase der Entwicklung „Jan Swarts“.	Gehört mit Nr. 42 zu einer Folge (Moses) – In gleicher Ausführung Nr. 161. Zeichner mglw. Der Entwerfer der Johannesradierungen (1550er Jahre)	Kleiner Krug
167	Protestantisches Spottbild der Ecclesia (?)	Weimar, Schlossmuseum, Kupfestichkabinett		Vereinzelt Blatt. Notiz „Jan Swart van der goue fecit“ von derselben Hand, die einen entsprechenden Hinweis auf Nr. 99 (London) hinterließ	Kleiner bekrönter Schild mit Blüten (?)
168	<b>Ruth:</b> Boas sieht sie auf dem Feld (Rut 2,5f)	Wien, Graphische Sammlung Albertina	1535-1540	Gehört mit den Nrn. 53 & 169 zu einer Folge (Ruth)	Kein Wz. gesehen
169	<b>Ruth:</b> Sie legt sich zu dem schlafenden Boas (Rut 3,7)	Wien, Albertina	1535-1540	Gehört mit den Nrn. 53 & 168 zu einer Folge (Ruth). Komposition variiert Darstellungen des Themas in der älteren niederländischen Buchmalerei	Kein Wz. gesehen
170	<b>Gleichnis vom königlichen Hochzeitsmahl:</b> Die Ankunft der Gäste (Mt 22,10)	Wien, Graph. Sammlung Albertina	1550-1560 – Wohl nach den Nrn. 74-81 (Tobias) entstanden	Perspektivwirkung im engen Raum fehlt den Nrn. 74-81 (Tobias). Besser gelungen auf Nr. 166	Kein Wz. gesehen

Nr.	Thema	Sammlung	Datierung	Verbindungen	Wasserzeichen
171	Hochzeit in Kana. Jesus verwandelt Wasser in Wein (Joh 2,1-12)	Wien, Albertina	Um 1565? Letzte Phase der Entwicklung	Gleichseitige Nachzeichnung der Rad. Hollstein nach Swart 2, 1550-1560	Kein Wz. gesehen
172	„Ecce homo“. Der zum Tode verurteilte Jesus mit zwei Bewachern (Joh 19,16)	Wien, Albertina	1550-1560. Wohl etwas später entstanden als die Nrn. 74-81 (Tobias)	Gehört zu Nr. 125 - Vgl. Nr. 7 & eine Koeck zugeschr. Zeichnung in Rotterdam.	Kein Wz. gesehen
173	Werk der Barmherzigkeit: Ein Begräbnis	Wien, Graph. Sammlung Albertina	Um 1550?	<b>Meister der Barmherzigkeitszeichnungen</b> Gehört mit den Nrn. 45-48 und einem Blatt im Kunsthandel zu e. Folge - Eine 2. Fassung von der Hand des Zeichners der Nrn. 55-63 ist in Dresden (C 1976-173)	Kein Wz. gesehen

Amsterdam, Rijksmuseum. Rijksprentenkabinet

## 1. Lot und seine Töchter

Inv.Nr. 58:118

Graubraun verfärbtes Blatt. Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit der Feder in Schwarz. Schraffuren mit der Pinselspitze in blassem Braun. In Brauntönen laviert. Geringe Reste einer Einfassung. Die im Best.Kat. Amsterdam 1978 vermerkten weißen Höhungen nicht gesehen. Blatt nicht aufgezogen. Der Bestandskatalog registriert das Wasserzeichen Krug mit Vierblatt, von Gerhard Piccard datiert zwischen 1539 und 1544. 383 x 287.

Obere linke Ecke groß ausgerissen und restauriert. Alte waagerechte Falte in der Blattmitte. Einige kleinere Löcher. Große braune Flecken und ein kleiner Fleck von grüner Ölfarbe.

Auf der Rückseite des Blattes etwas links der Mitte, auf ganzer Höhe und nah beieinander fünf mit Hilfe eines Lineals gezogene und parallel verlaufende senkrechte Linien mit der Feder in Schwarz und Röteln; ihre Reihenfolge von links nach rechts: Feder, Röteln, Feder, Röteln, Röteln. Unten links mit der Feder in Schwarz zwei Frauenköpfe und ein bärtiger Grotteskenkopf. In der unteren linken Ecke klein Stempel oder mit der Feder in Schwarz „vLiphart“ (Lugt 1687). Von alter Hand zwei Zuschreibungen „wart Jan/Swartjan“. Grüne und rote Flecken. Nicht gesehen die im Bestandskatalog von 1978 aufgeführten Zahlen: eine mit der Feder geschriebene „768“ und die mit Bleistift festgehaltene „no. 247“.

Herkunft: R. von Liphart - K.E. von Liphart (1808-1891); Auktionskatalog Kunsthandel C.G. Boerner, Leipzig 26.4.1898 Los 912. - 1958 bei P. Valkema Blauw, Amsterdam, mit Mitteln aus der F.G. Waller Stiftung vom Rijksprentenkabinet erworben.

Literatur: Best.Kat. Amsterdam 1978 Nr. 439.

Der rechtschaffene Lot war mit seinen beiden Töchtern der Vernichtung Sodoms entgangen und ließ sich mit den beiden jungen Frauen im Gebirge nieder. Die Töchter wünschten sich Kinder. Seit sie in der Bergeinsamkeit einer Höhle lebten, gab es mit dem Vater nur noch einen Mann in ihrem Leben. An zwei aufeinander folgenden Abenden gaben sie ihm so viel Wein zu trinken, dass er sich von ihnen zum Geschlechtsverkehr verführen ließ. Wie sie es gehofft hatten, wurden beide Frauen schwanger. (Gen 19, 30-38)

Die Amsterdamer Zeichnung zeigt die Verführung Lots. Er sitzt mit einer der Töchter auf einer kniehohen Felsenerhebung im linken Vordergrund vor einer Höhle, deren Eingang von einem Vorhang verdeckt wird. Der als ein bärtiger Orientale gegebene Lot hält die Beine gespreizt, so dass die junge Frau bequem auf seinem linken Oberschenkel sitzen kann. Sie trägt ein antikisch einfach geschnittenes bodenlanges Kleid und ein schlichtes Diadem im Haar. Sie umarmt den Vater. Die beiden sitzen nach rechts gewandt und sehen von dort die zweite Tochter als eine kräftige junge Frau hinzukommen. Ihr dekolletiertes Kleid aus einem fließend fallenden Stoff ist unter der Brust gegürtet. In der herabhängenden linken Hand hält sie einen Deckelkrug. Einen Trinkpokal mit Wein reicht sie dem Vater, der das Gefäß mit der rechten Hand annimmt. Über der bedienenden Tochter ein Ausblick in den rechten Hintergrund, wo hinter der kleinen Figur der zur Salzsäule erstarrten Mutter am Horizont die Stadt Sodom brennt. Am linken Blattrand der schmale Einblick in die Höhle. Dort im Licht einer Kerze die Beine des inzestuösen Paares.

Zu der Datierung des Wasserzeichens kommen weitere Anhaltspunkte für eine Bestimmung der Entstehungszeit der Kat.Nr.1. Die Figurengruppe im linken Vordergrund ist herzuleiten von Georg Pencz' Kupferstich mit Abraham und Hagar (B. 6, H. 6- Abb. 174) 1), der um 1548 entstand und die beiden Liebenden nackt auf einem Bett sitzend zeigt, geradeso wie Lot und seine Tochter es seitenverkehrt auf der Zeichnung in Amsterdam wiederholen. - Kat.Nr. 1 ist eine der wenigen Zeichnungen, die mit Swart zugeschriebener Druckgraphik verbunden werden können: Die Komposition der Zeichnung weist Übereinstimmungen mit dem Aufbau einer Radierung der Trunkenheit Noahs auf (H. nach Swart 1 - Abb. 175) 2), die etwas früher entstanden sein mag, als seine radierte Johannesfolge, die zwei Blätter enthält, welche in den Platten 1553 bzw. 1558 datiert wurden (H. nach Swart 3-12). Zeichnung und Radierung zeigen die Hauptpersonen im linken Vordergrund vor einem Vorhang sitzend. Ähnlich die Umgebung. Teilnehmende Assistenzfiguren kommen von rechts vorne hinzu. Über ihnen ergibt sich nach rechts bildeinwärts ein Ausblick in eine zum Horizont ansteigende Hügellandschaft. Weitere übereinstimmende Details sind die nach rechts fallenden Schatten auf dem Boden, die Schuhe, die Lot und Noah tragen, der Amsterdamer Lot sieht dem Sohn Noahs ähnlich, der in der Mitte der Radierung steht, und beide wenden den Kopf in der gleichen Weise nach rechts. Selten ergibt sich eine



solche Reihe von Indizien, die dafür sprechen, dass der Jan Swart genannte Zeichner der Entwerfer eines demselben zugeschriebenen druckgraphischen Blattes war. (Die Noah-Radierung variiert seitenverkehrt eine themengleiche Bildidee Baccio Bandinellis, die wir lediglich von einer seiner späten Federzeichnungen in der Sammlung des Britischen Museums kennen (Inv.Nr. 1895.9.15.549, ex coll. Malcolm. Abb. 176) 3). Sorgfältig umrissen und schraffiert zeigt dieses hochrechteckige Blatt rechts einen nackten Noah, der aus einem Krug trinkt, während er breitbeinig auf einem niedrigen Podest liegt. Die von links gekommenen Söhne, drei schlanke Aktfiguren, sind dabei ihren Vater zuzudecken. Man nimmt an, es handle sich hier um eine nicht verwirklichte Entwurfszeichnung für eines von einundzwanzig Reliefs, die zur Dekoration des Florentiner Domchores bestimmt waren. An dem Projekt der Innenausstattung des Oktogons arbeitete Bandinelli seit 1547 - gegebenenfalls ein Terminus post quem für die Datierung der Londoner Zeichnung 4). Angeregt von Michelangelos Aktdarstellungen und seiner Schilderung des betrunkenen Patriarchen an der Decke der Sistina (Abb. 177), ist Bandinellis Blatt wegen seiner bacchantischen Atmosphäre eine weitgehend eigenständige Arbeit: Der Florentiner Künstler ersetzte Michelangelos erschöpft zusammengesunkenen Alten durch einen unbekümmert zechenden Noah, der selbstvergessen den Betrachtern seinen kräftigen nackten Körper präsentiert. Eine Figur, die von antiken Vorbildern herzuleiten ist: vgl. den Barberinischen Faun in der Münchener Glyptothek (Marmor. 2. Jh. v. Chr. - Abb. 178), dessen Haltung mit der des gezeichneten Noah weitgehend übereinstimmt. Es ist belegt, dass Bandinelli sich um 1550 mit dergleichen Bildwerken beschäftigte. Auf den ersten Blick anschaulich macht dies seine Rötelstudie eines nackten jungen Mannes, der sich trinkend im entspannten Habitus des Londoner Noahs auf dem Boden lagert. Die Zeichnung befindet sich im Wallraf-Richartz-Museum (Inv.Nr. Z 3450 - Abb. 179) 5). Wie auch immer wir uns eine Rezeption der Komposition Bandinellis durch den niederländischen Künstler vorzustellen haben, eine Verbindung besteht.)

Wer Kat.Nr. 1 und die Noah-Radierung demselben Künstler zuschreibt, gewinnt ein weiteres Argument für eine Datierung der Amsterdamer Lotzeichnung um 1550. - Es ist übrigens auffällig, wie wenig von der erotischen Atmosphäre der angesprochenen Vorbilder sich auf den beiden niederländischen Blättern wieder findet. Es gibt keinen Grund anzunehmen, der Swart genannte Zeichner hätte sich ausführlich mit Aktstudien

beschäftigt. Nackte Figuren finden sich lediglich auf den beiden Susannenzeichnungen in Amsterdam und Kopenhagen. Die Verführung Lots bot im sechzehnten Jahrhundert die wiederholt genutzte Möglichkeit idealisch schöne Aktfiguren zusammenzubringen. Auch in der niederländischen Kunst finden sich dafür etliche Beispiele. Es sei hier sei an Lucas van Leydens Kupferstich (1530 - B.16 - H.16 - Abb. 180) 6) oder Goltzius' 1616 gemaltes Bild im Amsterdamer Rijksmuseum (Inv.Nr. A 4866) 7) erinnert. Die Erfahrung der kraftvoll gegenwärtigen, wirkungsgeladenen und ausdrucksstarken antiken Vorstellungen des nackten menschlichen Körpers, deren Rezeption für die zeitgenössischen Künstler von Michelangelo auf eine hohes Niveau dramatisch wirksamer Gegenwart gebracht worden war, konnte oder wollte der Entwerfer der Noah-Radierung nicht in der gleichen Weise für seine Arbeit fruchtbar machen, wie es neben Lucas auch Jan van Scorel 1542 mit seinem Gemälde des heiligen Sebastian im Museum Boijmans (Inv.Nr. 2342 - Abb. 181) 8) getan hatte. - Der Zeichner der Kat.Nr. 1 variierte zeitgenössische Vorbilder, seine Auffassung der menschlichen Figur ist zeitgemäß. Zurückhaltend nüchtern blieb er jedoch, wenn es um die Inszenierung theatralisch wirkungsvoll bewegter Szenen ging. Aktfiguren haben wir lediglich auf den beiden Susannenzeichnungen in Amsterdam und Kopenhagen (Kat.Nrn. 5 und 64). Es gibt keinen Grund anzunehmen, Jan Swart habe sich ausführlich mit Aktstudien beschäftigt.

Die Amsterdamer Zeichnung blieb unvollendet. An der von rechts kommenden Frau und der Landschaft über ihr fehlt weitgehend die Lavierung. Lediglich an Lot und der ihn liebkosenden Tochter wurde mit der Pinselzeichnung begonnen. Man sieht, wie die Entwicklung des Zeichners aus den lichten Umrisszeichnungen der Leipziger Tobiasfolge (Kat.Nrn. 74-81) sich vollzogen haben könnte. Die Darstellung des Schattens, der von Lots Körper auf den Leib des Mädchens und die Umgebung fällt, ist durchscheinend fleckig gegeben, mit allmählichen Übergängen von hellerem zu dunklerem Braun, und erlaubt die Annahme, die fertig gestellte Zeichnung hätte wohl wie die drei erhaltenen Szenen einer Susannenfolge (Kat.Nrn. 5, 64 und 161) ausgesehen. Fortgeschrittene Handhabung des Pinsels, der Zeichner ist weitgehend in der Lage, seine Aufmerksamkeit für die Nuancen des Wechsels von Licht und Schatten auf allen Gegenständen, mit Hilfe seiner malerischen Zeichentechnik auf das Papier zu bringen. Er ist auf dem Wege zu der Rotterdamer Zeichnung der beiden

verleumderischen Gemeindeältesten (Kat.Nr. 161), dem Blatt, das die angestrebte wirkungsvolle Innenzeichnung mit dem Pinsel in der am weitesten entwickelten Form vorführt. In dieser späten Phase der Entwicklung war in einzelnen Fällen nur noch der sparsamste Gebrauch der Feder nötig, dem Pinsel wurde nun auch ein Gutteil der Linien überlassen. Dieses Stadium hatte der Zeichner jedoch noch nicht erreicht, als er an Kat.Nr. 1 arbeitete. Dass beide Zeichnungen Arbeiten desselben Künstlers sind, erscheint nach einem Vergleich aller Details als unzweifelhaft, jedoch gelang es ihm mit der zurückhaltenden Federinnenzeichnung an den Figuren des Amsterdamer Blattes nicht, Wölbungen und Vertiefungen so darzustellen, wie es nach der Maßgabe der Zeichnung in Rotterdam sein Ziel war. Die Raumwirkung der Komposition der Kat.Nr. 1 erscheint vernachlässigt. (Vgl. den Tobias in Leipzig, Kat.Nr. 74-81) Mag sein, dass die in Leiden aufbewahrte Zeichnung der Verführung Lots (Kat.Nr. 69), ein schlecht erhaltenes Blatt, die grob ausgeführte Kopie einer zweiten Fassung des Themas ist, welche der Perspektivwirkung mehr Aufmerksamkeit schenkte und ungefähr zur gleichen Zeit entstand wie die Amsterdamer Zeichnung. Indem der Zeichner die zweite Tochter in Leiden hinter das Paar im Vordergrund stellte, gruppierte er die Figuren entlang einer imaginären in den Bildraum hineinführenden Diagonalen. Die gleiche Funktion hat der ausgestreckte linke Arm des rechts sitzenden Gemeindeältesten auf dem Rotterdamer Blatt Kat.Nr. 161.

Die wichtigsten motivischen Anregungen, die für Kat.Nr. 1 aufgegriffen wurden, stammen aus den späten vierziger Jahren, die zeichnerische Ausführung rückt das Blatt in die Zeit zwischen Tobiasfolge (Kat.Nr. 74-81) und Rotterdamer Älteste (Kat.Nr.161) in die Nähe der drei Susannenzeichnungen, in den Zeitraum, welcher der beschriebenen letzten Stufe der zeichnerischen Entwicklung vorausgeht. Kat.Nr. 1 entstand folglich in den fünfziger Jahren. Bezieht man auch die Leidener Zeichnung in die Überlegungen ein, kann darauf hingewiesen werden, dass dieses Blatt Aldegrevers späten Stich Bartsch 17 aus dem Jahre 1555 variiert. 9)

Das Linienband auf dem Verso erinnert an die groben Einfassungen der drei großen Münchener Blätter (Kat.Nrn. 116-118), die Übertragungen von Entwürfen in das größere Kartonformat sind. - Die Kat.Nrn. 116 und 117 haben darüber hinaus das gleiche Wasserzeichen im Papier, den kleinen Krug mit Vierblatt. Briquets Verzeichnis

zufolge waren die Varianten dieses Zeichens seit dem späten 15. Jahrhundert bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hinein weit verbreitet und es ist als ein Indiz bei Datierungen nur mit Vorsicht in Betracht zu ziehen. Obwohl der Zeichner der Münchener Kartons an der oben beschriebenen sorgfältigen Arbeitsweise weniger Interesse hatte, mögen auch die Münchener Kartons etwa gleichzeitig entstanden sein wie die Kat.Nr. 1.

Die Anlage der Komposition der Kat.Nr. 1 war verbreitet und wurde von Zeitgenossen Swarts zur gleichen Zeit wiederholt aufgegriffen. Man vergleiche etwa die ins Querformat komponierte Szene einer 1550 datierten Zeichnung Melchior Lorcks (1526/27- nach 1583) in der Erlanger Universitätsammlung (Inv.Nr. Bock 1396) 10) oder den schwerfällig inszenierten Kupferstich seines Schweizer Zeitgenossen Pierre Woeriot II (1532- nach 1596; Robert Dumesnil 4 - Le Blanc 54 - Abb. 182). 11)

- 
- 1) Landau 6 - Ausst.Kat. London 1995 Nr. 113.
  - 2) Abgebildet das Exemplar des Rijksprentenkabinet Amsterdam. Ein weiterer Abzug im Museum Boijmans-Van Beuningen.
  - 3) Ausst.Kat. London 1986 Nr. 92.
  - 4) Vasari zufolge malte Bandinelli 1544 (?) außerdem ein Gemälde desselben Themas im Pitti Palast, 1. Deutscher Vasari IV 173.
  - 5) Ausst.Kat. Köln 1993 Nr. 16. Vgl. auch Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 15629r.
  - 6) Ausst.Kat. Washington 1983 Nr. 98.
  - 7) Ausst.Kat. Amsterdam 1994 Nr. 217.
  - 8) Ausst.Kat. Utrecht 1955 Nr. 62 - Ausst.Kat. Amsterdam 1986 Nr. 74.
  - 9) Ausst.Kat. Münster 2002, 25.
  - 10) Best.Kat. Erlangen 1929 Nr. 1396 - Ausst.Kat. München 1974 Nr. 74.
  - 11) Exemplar der Auktion Kunsthandel Bassenge, Berlin 26./27.5.2000 Los 5533.

2. Fragment: Die rechte Hälfte einer Darstellung der Verführung Lots durch seine beiden Töchter (Gen 19,33 u. 35) (?)

Inv.Nr. 37:12

Clair obscur. Dunkel blaugrau grundiertes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Feder und Pinsel mit schwarzer Tinte. In Grautönen laviert. Nicht oxydierte weiße Höhungen. Blatt entlang einer schwarzen Federeinfassung beschnitten. Nicht aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 235 x 179.

Etwas Abrieb. In der unteren rechten Ecke Stempel Eugène Rodrigues, Lugt 897.

Rückseitig in der Mitte von einer Hand des 16. Jahrhunderts mit der Feder in Braun „Swart Jan“. Darunter Stempel des Rijksmuseum, Queroval mit R.MUS. in Schwarz, Lugt-Nr. herausuchen. Darunter nicht erkannter Stempel kleiner Wappenschild in Schwarz. Links darunter Notiz Ploos van Amstel mit der Feder in Braun: „Swart Jan van ter Goude/ gebooren 1480/ h 9/ b 7“. Rechts mit Bleistift „1937:12“.

Provenienz: Cornelis Ploos van Amstel (1726-1798), Auktionskatalog Amsterdam 3.3.1800, 263. Kunstboek BBB Nr. 20: „Loth met één zyner Dochteren door zwart Jan van ter Goude“. - Eugène Rodrigues (Paris). Auktionskatalog 12./13.7. 1921 Los 206. - A.W.M. Mensing. Auktionskatalog Amsterdam 27-29.4.1937 Los 702. Bei dieser Gelegenheit vom Rijksmuseum mit Mitteln aus dem F.G. Waller-Fonds erworben.

Literatur: Ausst.Kat. Utrecht 1913, Suppl.Tek. Nr. 51. - Baldass 1918 Nr. 94. - Ausst.Kat. Amsterdam 1939 Nr. 11c (angegebene Maße: 254 x 199 mm). - Best.Kat. Amsterdam 1978 Nr. 440 - Broch 2000.

Im Vordergrund sitzt ein ungleiches Paar nach links gewandt auf einer kniehohen Erderhebung. Am rechten Rand ein Baum, dessen Krone der obere Blattrand abschneidet. Als ein alter Orientale mit langem Bart sitzt links der Mann, dessen großer Turban beim linken Rand auf dem Boden liegt. Er hat seinen linken Arm um die Schultern der jungen Frau gelegt und sucht vergeblich mit den Augen ihren Blick. Dabei bietet er ihr mit der rechten Hand eine flache Trinkschale an. Sie blickt starr geradeaus nach links, schickt sich jedoch an, mit ihrer Rechten das Gefäß anzunehmen. Zu ihrem hoch gegürteten bodenlangen Kleid bürgerlicher Frauen des europäischen 16. Jahrhunderts trägt sie Sandalen an den Füßen. Ein kastenförmiges Netz hält ihr Haar am Hinterkopf zusammen. Der Hintergrund ist nicht gestaltet.

Die früh Jan Swart zugeschriebene Zeichnung galt bereits in der Sammlung Ploos van Amstels als eine Darstellung von „Lot met één zyner Dochteren; door zwart Jan van ter Goude“. Karel Boon behielt Zuschreibung und Themenbestimmung im Best.Kat.

Amsterdam 1978 bei. Mit der Bestimmung des Themas konnte man jedoch nicht zufrieden sein. Zwar gibt es vereinzelt mittelalterliche Darstellungen Lots, die ihn alleine beim Weintrinken oder mit einer seiner beiden Töchter in einem Bett liegend zeigen 1). Von diesem schmalen Pfad der Tradition führt jedoch kein Weg zu dem hier in Rede stehenden Amsterdamer Blatt. Im 16. Jahrhundert sind auf Darstellungen der Verführung Lots durch seine Töchter durchweg beide junge Frauen zu sehen 2). So ist es auch im Falle der beiden Swart zugeschriebenen Zeichnungen dieses Themas (Kat.Nrn. 1 und 64). Die Initiative liegt in der Regel bei den Frauen. Das Amsterdamer Blatt hingegen zeigt einen bemüht charmant um die junge Frau werbenden Alten. Umsonst, sie blickt unbewegt an ihm vorbei. Es ist daran zu erinnern, dass es der biblischen Erzählung zufolge die beiden Töchter waren, die an zwei aufeinander folgenden Abenden ihrem Vater reichlich Wein anboten, bevor sich eine von ihnen zu ihm legte. Wegen des Fehlens eindeutiger Attribute durfte man angesichts des ungleichen Paares auf dem Amsterdamer Blatt eher an Abraham und Hagar oder Juda und Tamar denken, und es war zweifellos Heemskercks Radierung dieser beiden Letztgenannten, die der Zeichner der Kat.Nr. 2 variierte (NH 35, ca. 1550 - Abb. 183). Willem Drost zeichnete hundert Jahre später ein ähnliches Paar (Rotterdam, Museum Boijmans-Van Beuningen, Inv.Nr. R.9 - Abb. 184) 3), das wegen des kleinen Schleiers der Frau als eine Darstellung von Juda und Tamar gilt, obwohl diese Deutung angesichts des Fehlens von Ring und Stab fragwürdig ist. - Nun aber erscheinen Spekulationen über das Thema der Kat.Nr. 2 trotz aller Bedenklichkeiten als müßig, seit vor kurzem erkannt wurde, dass die in Paris aufbewahrte Zeichnung einer nach rechts gehenden antikisch gekleideten jungen Frau (Kat.Nr. 141) ursprünglich als linke Hälfte der Darstellung zu Kat.Nr. 2 gehörte 4). Gleichzeitig erscheinen mir die Anmerkungen zu den Besonderheiten der Ikonographie der Darstellung nicht als überflüssig.

Die vor 1800 (vielleicht schon vom Zeichner?) zerschnittene Zeichnung hatte also ursprünglich ein Format von wenigstens 235 x 350 mm und zeigte die Szene wie der Kupferstich Lucas van Leydens von 1530 (B.16 - H.16 - Abb. 180) 5) im Querformat. Diese Arbeit des Leidener Vorgängers empfand der Zeichner der Kat.Nr. 2 jedoch nicht als vorbildlich. Er vermied es, die *Weibermacht* als eine erotische Begegnung nackter Menschen darzustellen. Auf seiner Zeichnung begegnen sich Menschen aus verschiedenen Weltgegenden und Zeitaltern: Die Antike erscheint in Gestalt der Pariser

*ninfa*, der alte Mann repräsentiert die biblisch orientalische Sphäre und umwirbt das bürgerliche Europa der Entstehungszeit der Zeichnung, dessen Vertreterin die rechts sitzende junge Frau ist. - Die Komposition der zusammenzulegenden Blätter aus Amsterdam und Paris erinnert an den Aufbau einiger Gemälde mit Lot und seinen Töchtern, die um 1530 in der Werkstatt Cranachs entstanden 6). Auf diesen Bildern steht jeweils links eine der Töchter mit einem Krug in der einen Hand, während rechts in einer Umarmung das ungleiche Paar sitzt. Die etwas unbeholfen gegebenen Figuren Cranachs interessierten den Zeichner nicht (Abb. 600 - Gemälde in Privatbesitz). Als „kalthertzige Fabrikate“ hat Friedländer sie einmal charakterisiert. - Hinsichtlich der zeichnerischen Ausführung der Kat.Nrn. 2 und 141, mit Feder und Pinsel in Schwarz und Weiß auf graugrüner Grundierung mit grauen Schatten, erscheint jedoch ein Blick auf andere Arbeiten Cranachs als aufschlussreich. Erinnert doch das Kolorit der beiden Blätter in Amsterdam und Paris an Cranachs Holzschnitt der Cupido ermahnenden Venus (B.113), dessen einer Zustand chiaroscuro mit weißen und schwarzen Linien auf das Grau-grün einer Tonplatte gedruckt wurde 7). Dass der niederländische Zeichner mit deutschen Holzschnitten in clair obscur vertraut gewesen sei, hielt auch Boon für möglich 8). Zudem hatte Cranach als er sich sechsunddreißigjährig im Jahre 1508 etwa fünf Monate lang in den Niederlanden (u.a. in Antwerpen) aufhielt, bereits seit längerer Zeit Helldunkles gezeichnet, darunter Arbeiten wie die törichte Jungfrau des Germanischen Nationalmuseums (Inv.Nr. Hz. 56 oder 57 - Rosenberg 1 - Abb. 185) 9) und die Mantelspende des heiligen Martin in der Münchener Staatlichen Graphischen Sammlung (Inv.Nr. 36 - Rosenberg 4 - Abb. 186) 10). Die Entwicklung der niederländischen Clair obscur-Zeichnung mag hier eine ihrer Wurzeln haben. Kannte der Zeichner des Amsterdamer Lot solche Zeichnungen? Vergleichen wir Kat.Nr. 2 mit Cranachs Jungfrau in Nürnberg. Die dargestellte weibliche Figur erinnert an unscheinbar daherkommende Holzplastiken ihrer Entstehungszeit um 1500 (Abb. 187), aufrecht und unbewegt dastehend mit senkrecht fallenden tiefen Röhrenfalten im bodenlangen Kleid 11). Es gibt Gemeinsamkeiten: Zunächst der plan einfarbige Fond einer dunklen Grundierung. Das Licht fällt von links in den Bildraum, der hinter den Vordergrundfiguren verschlossen wurde. In beiden Fällen wurden die Figuren mit kräftigen schwarzen Linien umrissen. Während Cranach neben den flächig verschatteten Partien die Lichter linear einzeichnete, brachte Swart das Relief der Körper als ein Wechselspiel heller und dunkler Flächen aufs Papier, wobei Lichter und

Schatten sich in etwa die Waage halten. Der Lichtfleck bei Cranach, auf dem Stoff des Kleides in der unteren rechten Ecke des Nürnberger Blattes, wirkt vergleichsweise ungeschickt platziert und hat nicht den formgebenden Effekt der hellen Flächen bei Swart. An den rechten Armen der beiden Frauen hatten beide Pinselspitzen kleinteilig weiß zu schraffieren, und bei diesem Detail ist der niederländische Zeichner seinem Vorgänger am nächsten. Die den Gesamteindruck bestimmende weitgehend dem flächig arbeitenden Pinsel überlassene Ausführung der Kat.Nr. 2 mag als eine Weiterentwicklung der Technik Cranachs aufgefasst werden, sie geht einher mit einer veränderten Vorstellung der menschlichen Figur, von ihrer raumgreifend bewegten und voluminösen Körperlichkeit, welche die Kunst des Nordens von den Meistern der italienischen Hochrenaissance übernahm 12).

Das ungleiche Paar der Kat.Nr. 2 erscheint in einer Komposition, die wohl die Kenntnis von Heemskercks Radierung Judas und Tamars voraussetzt 13). Das Blatt ist eine charakteristische graphische Arbeit Heemskercks aus den späten vierziger Jahren, und wir gewinnen damit einen Anhaltspunkt für eine Datierung der Amsterdamer Lotzeichnung. Heemskerck verband traditionelle Elemente mit Bestrebungen neuer italienischer Kunst: Eine erste Anregung ging von Dürers Kupferstich der Jungfrau mit der Birne aus (B.41/H.33. 1511 - Abb. 188) 14), dessen Komposition Heemskerck mit Hilfe des italianisierenden Charakters seiner betont manieristischen Körpervorstellung neuzeitlich variierte. Er zeigt die beiden Figuren als schwerfällig muskulöse Akte, die hier und da in dünne Stoffe gehüllt, präsentiert im Gewand dicht schraffierter Oberflächen, kleinteilig präzise und virtuos gearbeitet, wobei große Lichtflecken mit den vielfältigen Schatten zu einem Ganzen von leise unruhiger Wirkung verwoben werden. Die Anlage der Komposition bot dem Zeichner der Kat.Nr. 2 eine Orientierung, auch er versuchte die Integration traditioneller und neuer Elemente, allein die Vorstellung der exaltierten Figuren beachtete er dabei nicht. Baldass dachte an ein spätes Werk. Boon glaubte an eine Entstehung vor der Kat.Nr. 1, die hier um 1550 datiert wird. Einstweilen sei für möglich gehalten, dass Heemskerck Stich und die Zeichnung Kat.Nr. 2 etwa zur gleichen Zeit entstanden sein könnten.

Die Swart zugeschriebenen helldunklen Zeichnungen gelten als eine homogene Werkgruppe (Broch). Es handelt sich durchweg um ambitioniert ausgeführte, recht gut



gelungene Arbeiten. Mehrere dieser Blätter wurden von dem Zeichner der Kat.Nr. 2 ausgeführt. Außer der wieder gefundenen Tochter aus der Sammlung Lugt (Kat.Nr. 141) ist hier die Zeichnung der Honigspende Samsons im Berliner Kabinett (Kat.Nr. 14) zu nennen, eine Verbindung auf die schon Boon im Best.Kat. Amsterdam 1978 hinwies, sowie das zweite erhaltene Blatt aus der helldunklen Samsonfolge, das Samsons Eltern im Gespräch mit dem Engel zeigt (Kat.Nr. 139). Auch der Berliner Apostel Jacobus vor einer Seelandschaft (Kat.Nr. 24) mag hierher gehören, wenngleich die Komposition der Kat.Nr. 24 sich mit ihrer Öffnung eines weiten Landschaftshintergrundes weitgehend von der Kat.Nr. 2 unterscheidet, die weder Mittel- noch Hintergrund hat. Die plan dunkle Grundierung verschließt den Bildraum, eine Praxis, die wieder an süddeutsche Vorbilder denken lässt: an die meisterlichen helldunklen Zeichnungen des jüngeren Hans Holbein ist hier zu denken 15). Vgl. den Kommentar zu Kat.Nr. 7.

Mag sein, dass der Jacobus von dem Zeichner der klagenden Frau (Kat.Nr. 7) stammt, eine nüchterne Arbeit, die vielleicht einige Jahre früher entstand. Aber wer wollte sich dessen sicher sein? Aber wurde auch Kat.Nr. 2 von derselben Hand gezeichnet? Ich glaube es nicht. Man vergleiche die Gesichter der Frauen und die Fältelung der Kleiderstoffe - nicht zu reden von den atmosphärischen Wirkungen der Lichtregie. Zusammen mit dem Herkules vor einer Gebirgslandschaft, der als manieristisch gespannte, lang gezogene Kontrapostfigur auf einem weiteren Berliner Blatt erscheint (Kat.Nr. 23), mag der Jacobus die Phase der Entwicklung des Zeichners repräsentieren, die der Darstellung der klagenden Frau des Blattes Kat.Nr. 7 vorausging. Abschließend ist festzuhalten, dass einige der helldunklen Zeichnungen im vorliegenden Katalog sich dem skizzierten Zusammenhang nicht zuordnen lassen. Man vergleiche z.B. die im Britischen Museum aufbewahrten Darstellungen der Ermordung der Kinder von Bethlehem und der Muttergottes mit Jesuskind und Johannes (Kat.Nrn. 109 und 112).

- 
- 1) LCI III Spp. 107-112 s.v. Lot.
  - 2) Vgl. z.B. die Stiche von Agostino Carracci (B.127) und Lucas van Leyden (B.16).
  - 3) Best.Kat. Rotterdam 1988 Nr. 61.
  - 4) Broch 2000.
  - 5) Ausst.Kat. Washington 1983 Nr. 98.
  - 6) Ausst.Kat. Basel 1974 Nrn. 458, 460, 461.
  - 7) Ausst.Kat. Basel 1974 Nr. 555 b, vom Künstler 1506 datiert, wahrscheinlich 1508 oder 1509 entstanden. Gutes Exemplar im Dresdener Kupferstich-Kabinett: Landau & Parshall 1994, 192f.
  - 8) Best.Kat. Amsterdam 1978, Textband, 161.
  - 9) Ausst.Kat. Basel 1974 Nr. 70 - Ausst.Kat. Nürnberg 1992 Nr. 30.
  - 10) Ausst.Kat. Basel 1974 Nr. 53.
  - 11) Ausst.Kat. Kleve 2002 Nr. 47: Dries Holthuys, Heilige Katharina, Eichenholz, 86 cm hoch; Krefeld, Kaiser Wilhelm-Museum.
  - 12) Auch die Frankfurter Zeichnung Kat.Nr. 54 belegt die Vertrautheit des Zeichners mit Cranachs helldunklen Zeichnungen.
  - 13) Ausst.Kat. Amsterdam 1986 Nr. 142.1.
  - 14) Ausst.Kat. Boston 1971 Nr. 109.
  - 15) Näher erläutert im Kommentar zu Kat.Nr. 7.

### 3. Die Feier der Heimkehr des verlorenen Sohnes (Lk 15,24)

Inv.Nr. 1919:57

Gut erhalten. Braun verfärbtes Blatt. Spuren einer Vorzeichnung mit schwarzer Kreide an dem rechts sitzenden Mann. Mit der Feder in Schwarz. In Brauntönen und hellem Graubraun laviert. Schraffuren mit der Pinselspitze in hellem Braun. Keine Einfassung. Blatt nicht aufgezogen. Wasserzeichen Krug mit Vierblatt, ähnlich Briquet. 12632, um 1542. 258 x 199.

Oben auf dem Baldachin von der Hand des Zeichners mit der Feder in Schwarz „gulde lake“. Links daneben kleine Spur von einem blauen Stift. In der unteren rechten Ecke von alter Hand mit schwarzem Stift „9“; diese Ecke beschädigt und hinterlegt. Kleines Loch im Rücken der links sitzenden Frau. Links unten etwas abgerieben.

Auf dem Verso Stempel des Rijksmuseum und die Inventarnummer mit Bleistift.  
Unten rechts sehr kleiner Stempel Langerhuizen in Blau ?

Herkunft: Sammlung P. Langerhuizen. Auktion Amsterdam 29.4.1919 Los 752. Bei dieser Gelegenheit für das Rijksprentenkabinet erworben.

Literatur: Hudig 1922, 44f, 50, Abb. 11 - Best.Kat. Amsterdam 1978 Nr. 441 als das Festmahl von Esther und Ahasver - Ausst.Kat. New York 1995 Nr. 93 als Ahasvers Fest.

Vor einer reich gegliederten Wand ist aus Tuch ein schmales Ehrendach errichtet. Ein kleiner gerahmter Spiegel, oval und konvex gewölbt, ist auf dem Stoff befestigt, den der Zeichner handschriftlich als ein „gulde laken“ beschrieb. Wir haben m.E. von derselben Hand keine Notizen auf anderen Swart zugeschriebenen Zeichnungen. Darunter hat sich in dem schmalen Raum des Vordergrundes eine achtköpfige Festgesellschaft um einen Tisch zu einer Mahlzeit versammelt. Man unterhält sich. Zwei Musiker spielen im linken Mittelgrund mit Flöte und Trommel auf. Durch eine offen stehende Tür ist rechts oben ein Bedienter hereingekommen, um mit weiteren Speisen aufzuwarten. Mit den Rücken zur Wand sitzen direkt unter dem Baldachin zwei Männer, von denen der rechte ein bärtig alter Orientale ist. Auffällig ist die ungeschickte Überschneidung der Frau hinter dem sog. Haman. Die übrigen Anwesenden sind nach einer westeuropäischen Mode des 16. Jahrhunderts bürgerlich festlich gekleidet.

In der älteren Literatur war das Thema des Amsterdamer Blattes unbestimmt geblieben, mehrere Autoren hatten lediglich gemeint, es handle sich um die Zeichnung eines

Festessens mit einem orientalischen Fürsten 1). Einen ersten konkreten Vorschlag machte Boon 1978 in einem Bestandskatalog des Amsterdamer Kabinetts. Er dachte an eine Darstellung des Gastmahls („banquet“) von Esther und Ahasver.

Der New Yorker Katalog *The Luminous Image* übernahm 1995 Boons Vorschlag nicht. Hier hieß das Amsterdamer Blatt ohne weiteres Ahasvers Fest („feast“). Dieser Titel meint die eingangs des Estherbuches beschriebene pompöse Selbstdarstellung des Königs, der drei Jahre nach seiner Thronbesteigung ein Fest für alle Würdenträger seines Staates gab und einhundert achtzig Tage lang seinen überwältigenden Reichtum öffentlich zur Schau stellte (Est 1,3). Die Amsterdamer Zeichnung zeigt uns nichts von dieser prachtvollen Inszenierung, und trotzdem hat der New Yorker Vorschlag etwas für sich. In der Komposition wirkt möglicherweise die Erinnerung an die schlichte Illustration des angesprochenen Ereignisses in frühen gedruckten Bibeln nach. Man vergleiche etwa den Holzschnitt des Ahasverischen Festes in Augsburger Bibelausgaben von Jodocus Pflanzmann (1475) (S. 3455; Hain 3131; GW 4297) und Anton Sorg (1477) (Hain 3135 - Abb. 189) 2). Auch hier nichts von einer imposanten Zurschaustellung. Ein gedeckter Tisch, an dem sechs Männer sitzen, ist der Länge nach bildparallel in den Vordergrund gestellt. Die Gesten der Hände zeigen, dass ein Gespräch im Gange ist, bei dem gerade alle Anwesenden ihre Aufmerksamkeit dem rechts oben sitzenden König widmen. Wie auf Swarts Zeichnung wurde diese Hauptfigur aus dem Zentrum des Bildes verschoben und gleichzeitig ein Versuch gemacht, den Betrachterblick so zu führen, dass sich eine Ahnung von Raum einstellt. Eine vorzustellende Diagonale, welche die linke Vordergrundfigur mit dem hinten rechts sitzenden König bzw. dem hinter ihm stehenden Diener verbindet, erreicht diesen Effekt in beiden Fällen mit jeweils zeitgemäßen Ergebnissen. Während die gleichsam nach vorne gekippte Tischplatte des Holzschnittes zu einer Barriere wird, die der raumöffnenden Absicht des Entwerfers zuwiderläuft, gab Swart den Tisch geschickt verkürzt und erreichte eine wirklichkeitsnahe Perspektivwirkung des engen Bildraumes.

Die wichtigsten Anregungen für die Komposition der Kat.Nr. 3 waren zwei Drucke Dürers. Nach einem Vergleich mit der Darstellung des Letzten Abendmahles aus der Folge der Kleinen Holzschnittpassion (1509-1511 - B.24 - Abb. 190) 3) wird man eine gelungene Variation der Vorlage konstatieren: Durch eine Erhöhung des Raumes, die

stärkere Verkürzung der Tischplatte und die Einführung der imaginären, raumöffnenden Diagonale erscheint die Szene beruhigt und trotz der Enge des Raumes wurde ein Eindruck müheloser Ordnung erreicht. Damit rückt die Zeichnung in die Nähe der zweiten zu vergleichenden Arbeit Dürers. Auch das Letzte Abendmahl der Großen Holzschnittpassion (1510 - B.5) 4) präsentiert bei aller Enge die figurenreiche Szene in einer ausgewogen übersichtlichen Ordnung. Als fortgeschritten erweist sich Swarts Darstellung insofern sie stärker und wirklichkeitsnäher verkürzt, keines aus der Höhe in das Bild hineinsehenden Betrachters bedarf und auf ein allzu strenges Kompositionsmuster verzichten kann. Auffällig hingegen ist, dass Swarts ernüchterten Figuren jede Ausstrahlung fehlt. Man vermisst die atmosphärisch wirksame Eigenart, die Dürer auch allen Nebenfiguren zu verleihen verstand 5).

Zurück zu Boons Amsterdamer Bestandskatalog, in dem wir lesen, dass er den bärtigen orientalischen Mann für den babylonischen König hielt und in der vorne links sitzenden Rückenfigur Esther zu erkennen glaubte. Den vorne rechts redend sitzenden Mann schließlich identifizierte er als Haman, den zukünftig wichtigsten Fürsten in Ahasvers Reich (Est 3,1). Boon dachte an eine Darstellung der Entlarvung der Verschwörung Hamans gegen die jüdischen Untertanen Ahasvers. Esther hatte von dem Plan Hamans erfahren, die Juden ohne Wissen des Königs vertreiben oder töten zu lassen. Bei einem Abendessen, zu dem sie die beiden Männer eingeladen hatte, eröffnete sie ihrem Mann die verbrecherischen Absichten seines Vertrauten (Est 7, 4-6). - Es spricht jedoch nichts für die Annahme, Kat.Nr. 3 zeige die von Boon ins Auge gefasste folgenschwere Unterredung. Die Amsterdamer Zeichnung fängt nichts von der zwangsläufig dramatisch aufgeregten Atmosphäre der entscheidenden Szene ein. Rettete doch die Jüdin Esther durch die Aufdeckung des Hamanschen Komplotts ihr Volk, während der als höchster Würdenträger des Königs zur Verabredung gekommene und nichts ahnende Haman sich von jetzt auf gleich vom erbosten König zum Tode verurteilt sah (Est 7,4-10). Selbst wenn man für möglich hält, der bärtige Mann unter dem Baldachin sei Ahasver, wird man unter den übrigen Anwesenden die beiden anderen Protagonisten der Geschichte nicht erkennen können. Man vergleiche das Amsterdamer Blatt mit der eindeutigen Darstellung der Entlarvung Hamans auf einer bisher unveröffentlichten Zeichnung, die im Weimarer Schlossmuseum (Inv.Nr. KK 4625 - Abb. 191) bei den Swart zugeschriebenen Blättern liegt, jedoch eine Arbeit aus der Umgebung Pieter

Aertsens ist und auf der Rückseite schon von einer alten Hand dem „lange Pier“ zugeschrieben worden war. 6)

Es muss ein weit weniger spektakuläres Ereignis sein, das auf dem Amsterdamer Blatt dargestellt wurde. Die zeichnerische Ausführung der Arbeit, das Format des Papiers und einige Details der Darstellung legen den Vergleich mit den Swart zugeschriebenen Illustrationen des Gleichnisses vom verlorenen Sohn nahe (Kat.Nrn. 20, 27, 55-63). Der bärtige Orientale sieht dem Vater des verlorenen Sohnes ähnlich, und der links neben ihm sitzende schmale Herr gleicht dem bärtig heimgekehrten Sohn, den der Vater auf dem Kölner Blatt Kat.Nr. 61 umarmt. Es ist die Feier der Heimkehr des verlorenen Sohnes (Lk 15,24), die der Zeichner der Kat.Nr. 3 zu Papier brachte. Das Blatt gehört mit den Kat.Nrn. 20 und 27 in Berlin und Braunschweig zu den möglichen Originalen der Folge. Unter den Kölner Zeichnungen ist keine Darstellung der Feier der Heimkehr. - Im Papier des Amsterdamer Blattes ist das gleiche Wasserzeichen wie in der Braunschweiger Kat.Nr. 27. - Kat.Nr. 4 wurde von der Hand des Zeichners der Kölner Kopien ausgeführt, dem ferner der Leidener Christus (Kat.Nr. 68) und wohl auch die beiden Dresdener Kopien (Abb. 192, 193) der Brüsseler Werke der Barmherzigkeit (Kat.Nrn. 45-48) zuzuschreiben sind.

Zur Datierung. Möglicherweise ist Kat.Nr. 3 eine sorgfältige Arbeit des Zeichners der 1533 datierten Londoner Pfingstzeichnung (Kat.Nr. 92). Das Wasserzeichen im Papier des Amsterdamer Blattes erlaubt die Annahme, dass Kat.Nr. 3 eine in den späteren vierziger Jahren entstandene Arbeit ist und wir damit eine (wenn auch nur) vage Vorstellung von der Entwicklung des Zeichners in den dreißiger und vierziger Jahren gewinnen. Der stärkere Helldunkelkontrast und die vergleichsweise fahrig gezogenen Umrisslinien bestimmen den ersten Eindruck von der Londoner Zeichnung. Pinsel und Feder sind noch spätgotisch kläubelnd um die Details kleinteilig bemüht. In Amsterdam rücken die Betrachter näher an lichtere und größere Figuren heran. Eine sicherer gewordene Hand zieht routiniert geschlossene Umrisslinien. Die Feder fasst die Formen glatt und ohne den zittrigen Gestus des Pfingstblattes. Die sparsamen Lavierungen bleiben auch in den dunkleren Schatten durchscheinend. Präziser gegeben die Gesichter der Feiernden, lediglich die flüchtiger gezeichneten Musiker links sind den Londoner Figuren noch nahe. Die Architekturteile der Kat.Nr. 3 wurden mit Hilfe eines Lineals ausgeführt, während sie auf dem Londoner Blatt freihändig gezeichnet wurden. Außer

diesen unterscheidenden Merkmalen haben wir mehrere Details, welche die beiden Zeichnungen verbinden. Da sind beiläufig eingetragene Nebensächlichkeiten wie die parallelen Schraffen der Pinselspitze und die mit beinahe trockener Feder kritzelnd skizzierten Ornamente: in London gleich unterhalb des Wolkenkreises, in Amsterdam am Sims rechts und links des Ehrendaches. Eine Kleinigkeit auch die schmalen Bodenstreifen vor der niedrigen Stufe an den unteren Blatträndern. Wichtiger sind die sprechenden Gesten der Hände und ihre im Detail gelegentlich unbeholfene Zeichnung. Größere flache Gewandfalten wurden in beiden Fällen übereinstimmend dargestellt mit der Feder in langen eckig verlaufenden Linien: Hierzu vergleiche man die links vorne sitzende Frau in Amsterdam mit dem in London vorne rechts stehenden Mann. Schließlich ähnelt das Gesicht der Londoner Muttergottes weitgehend dem der links neben dem verlorenen Sohn in Amsterdam sitzenden Frau, die gerade eine Hand zum Mund führt.

Da Van Mander im *Schilderboeck* mitteilte, Adriaen Pietersz. Crabeth sei ein Schüler Swarts gewesen 7), sei abschließend darauf hingewiesen, dass es von der Hand des Glasmalers Dirck Crabeth, der ein jüngerer Bruder dieses Adriaen war und in den vierziger und frühen fünfziger Jahren in den Rechnungsbüchern der Stadt Gouda erwähnt wird, eine mit unserer Kat.Nr. 3 zu vergleichende Zeichnung gibt, die einen Kontakt der Crabeths mit Swart als immerhin möglich erscheinen lässt. Es handelt sich um das in Leiden (Prentenkabinet der Rijksuniversiteit, Inv.Nr. PK 2159 - Abb. 194) 8) aufbewahrte Blatt mit einer Darstellung Sauls, der als ein von Samuel geladener Ehrengast an einem Opferfestmahl teilnimmt (1 Sam 9,22). Der Zeichner kannte wohl außer der Kat.Nr. 3 auch die Swart zugeschriebene Eisenradierung der Hochzeit von Kana (H. nach Swart 2). Die Leidener Zeichnung verrät eine gut entwickelte Hand und ein deutliches Interesse an kleinteilig ausgeführten Federzeichnungen von einer ausgeprägt ornamentalen Wirkung. Auch der Verzicht auf eine Lavierung belegt die weitgehende Eigenständigkeit Crabeths gegenüber Swart. Die im Ausst.Kat. Amsterdam 1986 vorgeschlagene Datierung des Blattes in die Zeit um 1543 ist gut begründet und darf als ein weiteres Indiz für eine Datierung der Kat.Nr. 3 in die späten dreißiger oder die frühen vierziger Jahre gelten.

- 
- 1) Wurzbach, Beets, Baldass, Hudig und Hoogewerff in der bei Kat.Nr. 4 angegebenen Literatur.
  - 2) Eichenberger & Wendland 1983, 63 - Hind, Woodcut I 290f, 295ff - Schramm IV Tafel 40, Abb. 305. Vgl. auch die anonyme Antwerpener Zeichnung des Ahasverischen Festes in der Fondation Custodia (Slg. Frits Lugt), Paris, Inv.Nr. 5470. Ausst.Kat. Florenz/Paris 1980/81 Nr. 6.
  - 3) Ausst.Kat. Boston 1971 Nr. 120 - Ausst.Kat. London 2002 Nr. 118b.
  - 4) Ausst.Kat. Boston 1971 Nr. 154.
  - 5) Im Ausst.Kat. New York 1995, 170 wurde vorgeschlagen, die Komposition der Kat.Nr. 3 von Jacob Cornelisz van Oostsanens Holzschnitt des Letzten Abendmahles herzuleiten (B.1, 1513/ 1514, Abb. im Ausst.Kat. New York 1995, 100; Held 1931, 9f). Wie Jacobs Holzschnitt belegt Swarts Zeichnung die über zwei Generationen anhaltende Wirkung Dürers auf die niederländische Kunst. Im vorliegenden Katalog der Jan Swart zugeschriebenen Zeichnungen finden sich etliche Beispiele einer unmittelbaren und weitgehenden Vertrautheit des Zeichners mit Dürers graphischen Werken. Eine vermittelnde Instanz anzunehmen, erscheint mir unnötig.
  - 6) Rund geschnittenes Blatt von etwa 285 mm Durchmesser, Feder in Braun, hell- und dunkelgrau laviert. Van Mander 1604 fol. 243v: „werdt ghemeenlijck gheheeten/ langen Pier“.
  - 7) Van Mander 1604 fol. 227v.
  - 8) Ausst.Kat. Amsterdam 1986 Nr. 164. Eine zugehörige Kabinettscheibe in Privatbesitz, ebenda Nr. 163.



---

#### 4. Kopie der Kat.Nr. 3. Feier der Rückkehr des verlorenen Sohnes

Inv.Nr. A 3479

Grau verfärbtes, braunfleckiges Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Schwarzbraun. In Brauntönen laviert. Parallelschraffuren mit der Pinselspitze in blassem Braun. Blatt entlang einer Einfassung mit der Feder in Schwarz beschnitten. Blatt aufgezogen. Der Best.Kat. Amsterdam 1978 erwähnt Wasserzeichen Wappen von Troyes mit den Buchstaben I.P., ähnlich Briquet 1048, ca. 1526-1549. 254 x 198.

In der Mitte Spuren von rotem Stift und kleine Flecken von rotem Aquarell. Fliegenschmutz. Am Kopf des links sitzenden Mannes blassgelbe Flecken, wie an dem unwürdigen Hochzeitsgast in Rotterdam (Kat.Nr. 157).

Herkunft: W.N. Lantsheer und J. de Vries, Auktion Amsterdam 3./4.6.1884 Los 315 - L.H. Storck, Auktion Berlin 25.6.1894 Los 596 - W.F. Piek, Auktion Amsterdam 1./2.6.1897 Los 230. Bei dieser Gelegenheit für das Rijksmuseum erworben.

Literatur: Ausw.Kat. Amsterdam 1904-1906 Nr. 75 als Jan Swart - Wurzbach II 683 (nennt Amsterdamer Zuschreibung eine „willkürliche Taufe“) - Ausst.Kat. Utrecht 1913, Suppl.tek. Nr. 42. - Beets 1914, 11f - Baldass 1918 Nr. 2 - Hoogewerff III 449 - Best.Kat. Amsterdam 1978 Nr. 442.

Kopie der Kat.Nr. 3 von der Hand des Zeichners der Kölner Kopien (Kat.Nrn. 55-63). Blätter gleichen Formates. Es finden sich keine Kopierhilfen wie durchgedrückte Umrisse oder eine geschwärzte Rückseite. Keine Korrekturen. Die Kopie ohne die skizzierten Verzierungen und die schriftliche Farbangabe auf dem Ehrentuch. Pinselschraffuren nur an der Rückwand und der Sitzbank links. Die jedes Detail wiederholende Feder ist um Genauigkeit bemüht, erreicht jedoch nicht die Präzision und Atmosphäre der Vorlage. Eine kaum durchscheinende, gelblichbraune Lavierung hier und da grob eingetragen, z.B. unter dem linken Ellbogen des vorne rechts sitzenden Mannes. Die Frage, warum eine solche genau wiederholende Nachzeichnung von blasser Wirkung ausgeführt wurde, muss offen bleiben. Die kürzlich vorgetragene Meinung, beide Zeichnungen seien Werkstattkopien einer uns nicht bekannten Vorlage 1), bleibt spekulativ, es erscheint jedoch als unwahrscheinlich, dass beide Zeichnungen von einer Hand ausgeführt wurden.

Die Nachzeichnung war früher bekannt als ihre Vorlage. Moes veröffentlichte sie vor hundert Jahren in seinem Auswahlkatalog niederländischer Zeichnungen der Sammlung des Rijksprentenkabinet als eine Arbeit Swarts. Beets stellte das Blatt 1913 in Utrecht aus und besprach die Zeichnung kurz in seinem Aufsatz von 1914. Das Thema ließ er

unbestimmt. Wie alle Autoren vor dem Erscheinen des Best.Kat. Amsterdam 1978 schrieb er lediglich, es handle sich um die Darstellung einer Mahlzeit mit einem orientalischen Fürsten. - Bedenkenswert ist Beets' en passant gegebener Hinweis, die Zeichnung sei bestens geeignet, Übereinstimmungen bei den Swart zugeschriebenen Zeichnungen und Holzschnitten herauszuarbeiten. Diese seien vor allem „het langzame, slappe verloop van de lijn“ und das weitgehende Fehlen der Kreuzschraffur. Es ist eine der wichtigsten und der schwierigsten der Jan Swart betreffenden Fragen, ob ein nicht zu bezweifelnder Nachweis gelingen kann, dass der Zeichner und der Entwerfer der Vorsterman-Illustrationen dieselbe Person waren. Will man heute dieses weite Problemfeld angehen, wird man die mediokre Kopie Kat.Nr. 4 nicht mehr als den Ausgangspunkt wählen. Die beiden Teile der Vorsterman-Bibel erschienen 1528 und 1529. Die zum Vergleich heran- zuziehenden Zeichnungen müssten also vor der 1533 datierten Londoner Pfingstzeichnung (Kat.Nr. 92) entstanden sein. Es ist fraglich, ob wir Zeichnungen aus den zwanziger Jahren kennen, und nur wenige der hier katalogisierten Blätter sind vielleicht in die Entstehungszeit der Pfingstzeichnung zu datieren (Kat.Nrn. 9, 10, 25, 94). Die Grundlagen für den Vergleich fehlen also. Gleichzeitig werden in den Kommentaren des vorliegenden Kataloges wiederholt druckgraphische Blätter Swarts berücksichtigt, und die traditionell angenommene Identität von Zeichner und Entwerfer der Drucke wird hier nicht grundsätzlich in Frage gestellt.

---

1) Ausst.Kat. New York 1995, 171.

2) An den im Literaturverzeichnis angegebenen Orten.

## 5. Die beiden Gemeindeältesten bedrohen Susanna (Dan 13,19-21)

Inv.Nr. A 218

Gut erhalten. Wenig braun verfärbtes, braunfleckiges Blatt. Vorzeichnung mit einem schwarzen Stift und blassen schwarzen Federlinien? Mit der Feder in Schwarz. In Brauntönen laviert. Die Einfassung mit der Feder in Schwarz lässt etwas Rand. Blatt nicht aufgezogen. Wasserzeichen Schild unter Kreuz und darunter „I. De Voghier“, ähnlich Briquet 9867, Brabant 1538-1544. 269 x 195.

Fingerabdrücke von brauner Tinte. Hinterlegter kleiner Riss in der Mitte des linken Randes. Auf dem Verso unten in der Mitte von alter Hand mit der Feder in Braun und kalligraphisch groß „E W“ (?); Boon im Best.Kat. Amsterdam 1978 las „L.V.V.(?)“. Diese beiden Buchstaben auch auf der Rückseite der Rotterdamer Susannazeichnung Museum Boijmans N 6 (Kat.Nr. 161). Darunter blauer Stempel des Rijksmuseum. In der unteren linken Ecke Bleistiftnotiz „A 218“. In der unteren rechten Ecke mit Bleistift „Jan Swart“. Rechts über den großen Buchstaben von alter Hand mit der Feder in verblasstem Braun „VIII“.

Herkunft: Sammlung J.C. Robinson; Auktion Amsterdam 20./21.11.1882 Los 211. Im folgenden Jahr vom Rijksprentenkabinet bei dem Kunsthändler Frederik Muller in Amsterdam erworben.

Literatur: Ausst.Kat. Utrecht 1913, Suppl.Tek. Nr. 49 - Nicht in Baldass 1918 - Henkel 1931 Tafel VIII - Ausst.Kat. Amsterdam 1939 Nr. 69b - Hoogewerff III 449 - Best.Kat. Amsterdam 1978 Nr. 443 - Ausst.Kat. Van schaamte ontbloot, Enschede 1987/88 Nr. 16.

Die Amsterdamer Zeichnung gehört mit den Kat.Nrn. 64 und 161 zu einer Folge von Szenen aus der Geschichte der Susanna, die im biblischen Buch Daniel erzählt wird (Dan 13,1-64). Die Darstellung folgt dem im Norden verbreiteten Muster 1). Das Blatt zeigt, wie zwei Älteste der jüdischen Gemeinde die verheiratete Frau beim Bad überraschen und sie mit Drohungen zwingen wollen, sich ihnen sexuell hinzugeben. Im Vordergrund, die Beine bis zu den Knien im Wasser, sitzt die nackte Susanna am Rande eines kleinen Tümpels und rechts neben einem knorrigen alten Baum, in dessen Gezweig ein Vogel sitzt. Die junge Frau blickt erschrocken nach rechts, wo die beiden Gemeindeältesten als aufwendig gekleidete bärtige Orientalen stehen und gestenreich auf sie einreden. Sie versucht, ihren Körper mit dem Tuch, auf dem sie sitzt, zu bedecken. Ihre rechte Hand hält einen Zipfel auf dem Schoß, mit der erhobenen Linken zieht sie den Stoff über ihre linke Schulter. Rechts vor den beiden Männern ein steinerner Sockel, auf dem neben einem Schwamm ein kleiner Krug steht. In der

rechten Ecke liegen Schuhe und Kleidung auf dem Boden. Im Hintergrund große Gebäude von repräsentativ italianisierendem Charakter in einer dicht mit hohen Sträuchern und Bäumen bewachsenen Parklandschaft. 2)

Die zeichnerische Ausführung der Kat.Nr. 5 hat noch viel von früher entstandenen Arbeiten wie der Kat.Nr. 3, die in den frühen vierziger Jahren entstanden sein könnte, und ich zweifle nicht daran, dass die beiden Zeichnungen von derselben Hand ausgeführt wurden. Wir beobachten eine allmähliche Entwicklung zunehmender Sicherheit im Umgang mit den zeichnerischen Mitteln. Keine ungeschickt gezeichneten Hände mehr und keine ausdruckslosen Physiognomien. Präzise gezogene geschlossene Umrisslinien. Der lavierende Pinsel dagegen hält flüchtige Phänomene wirklichkeitsnah fest: Man beachte die Modellierung des nackten Körpers oder die Nuancen der Schattierung an der Schulterpartie des sich nach vorne beugenden Mannes. Die sparsam eingesetzte Schraffur der Pinselspitze ergänzt die Lavierung geschickt, auf dem Blatt Kat.Nr. 3 war sie noch weniger bedächtig und eher leichthin ausfahrend verwendet worden. Der Zeichner arbeitet ambitionierter und erprobt unverkennbar eine italianisierende Tendenz: Er gibt eine dramatische Szene in einem offenen und vielfältig gestalteten Landschaftsraum mit phantastisch großartiger Architektur. Ansatzweise gelingt es ihm, die Emotionen der Beteiligten darzustellen: die Eindringlichkeit der bedrohlichen Rede und das Erschrecken darüber.

(Die Amsterdamer Zeichnung zeigt Susanna in einer befremdlichen Haltung. Zwar ist sie dabei, ihren Körper zu verhüllen, ihre Bewegung wurde jedoch vom Zeichner in dem Augenblick angehalten, in dem bei erhobenem linken Arm der nackte Oberkörper der Neugier aller Betrachter nachdrücklich dargeboten wird. Dem Thema gemäß gab der niederländische Künstler eine zurückhaltend ängstlich wirkende schmale Figur mit zusammengedrückten Knien. Mit einer Darstellung der Susanna in dieser Haltung und Lage gehört die Zeichnung in die frühe Phase der Entwicklung einer bürgerlichen Vorstellung von der ehrenhaften Ehefrau. Zweihundert Jahre später zeichnete Adriaen de Werff (1659-1722) die Figurengruppe seitenverkehrt noch weitgehend ähnlich (Hamburg, Kunsthalle, Inv.Nr. 22717) 3). Im 19. Jahrhundert entstanden Bilder junger Frauen, die häusliche Arbeiten in antikisch durchsichtigen Kleidern verrichten. Auf eine klassizistische Marmorplastik Rudolf (Ridolfo) Schadows aus dem Jahre 1817 (Köln,

Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud - Abb. 195) sei hier als ein Beispiel hingewiesen: Der wie bei Swarts Susanna erhobene linke Arm einer sitzenden jungen Frau bietet den Betrachtern den quasi nackten Leib, während sie gleichzeitig Wolle spinnt und als Inbegriff der tugendhaften Weiblichkeit einer züchtigen Hausfrau zu gelten hat 4.)

Der Zeichner der Kat.Nr. 5 arbeitete nicht „naer 't leven“. Er variierte mehrere italienische Anregungen. Mag der reich wuchernde Park von Ferne an die Wälder der Künstler des Donaukreises erinnern, so ist der große Baum links neben Susanna doch eher eine Reminiszenz an den von Tizian entworfenen Holzschnitt eines Baumes mit zwei Ziegen 5), dessen sich auch Pieter Bruegel zeichnend einmal erinnerte (Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Inv.Nr. F.245, INF.N.9) 6). Der Oberkörper der dürrfig schmalen Aktfigur wiederholt seitenverkehrt die Haltung der bei Ceres und Juno stehenden Venus, die Raffael nach Apuleius (Met. V 30, 1-7) für einen der Gewölbezwickel der Loggia di Psiche entwarf (1517/1518 - Oberhuber 220 - Abb. 669) 7). Marco Dentes 1518/1519 veröffentlichter nüchterner seitengleicher Kupferstich des Raffaelschen Freskos vermittelte dem Zeichner wohl die Kenntnis dieses Werkes (B. XIV 247f Nr. 327 – Abb. 196) 8). Kaum eine Ahnung aber hatte Swart von der Arbeitspraxis italienischer Künstler der Hochrenaissance: Betrachtet man eine wohl von Raffael selbst ausgeführte Rötelskizze der Szene in der Albertina als eine erste Fixierung der Bildidee (Inv.Nr. 271 -Abb. 197) 9), wird auf den ersten Blick deutlich, dass hier die Figur der Venus zweifellos das Ergebnis eines aufmerksamen Studiums des menschlichen Körpers ist und dass Raffaels Hand längst eine selbstverständliche Routine bei seiner Darstellung hatte.

(Bei aller Orientierung am Ideal der Antike richtete sich Raffael deshalb nicht unbedingt nach bestimmten vorbildlichen Kunstwerken. (vgl. immerhin Amazone Typus Sosikles, Rom, Museo Capitolino, Inv.Nr. 651: Ausst.Kat. Bonn 2002 Nr. 29 - Abb. 670) Von dieser Souveränität ist der Zeichner der Kat.Nr. 5 fünfundzwanzig Jahre später weit entfernt. Wie viele andere übernahm er druckgraphisch reproduzierte Details, hielt es für nötig, Vertrautheit mit dem Werk der großen Italiener zu signalisieren. Pioniere wie Leonardo oder Dürer regten die Nachfolger in der Regel nicht zu eigenen empirischen Forschungen an. Ihre Ergebnisse wurden rezipiert wie der

Kanon eines imaginären Lehrbuches: In den frühen zwanziger Jahren zeichnete Dirick Vellert sein „Bademädchen“ (Louvre, Inv.Nr. 18804) 10) nach dem Vorbild früherer Aktzeichnungen Dürers. Scorels Gemälde des heiligen Sebastian in Rotterdam (Museum Boijmans-Van Beuningen, Inv.Nr. 2342 - Abb. 181) wiederholt eine Figur aus Michelangelos Fresko des Jüngsten Gerichtes. 11) - Heemskercks virtuose muskulöse Figuren von grobgliedriger Schwere erweisen seine Originalität, gleichzeitig belegen sie eine manieristische Attitüde, die über den empirisch aufklärenden Impetus der Vorbilder hinauswollte. )

Der Zeichner der Amsterdamer Susanna war nicht in der Lage, sich bei der Darstellung der nackten weiblichen Figur an der virtuos dramatischen Kunst der Hochrenaissance zu orientieren, er richtete sich bei seiner vorsichtigen Annäherung vor allem nach Georg Pencz' um 1544 entstandenen Stichen der fünf Sinne (B.105-109 - H.103-107 - Landau 104-108) (Abb. 198) 12), deren jeder in kleinem Format eine junge, nackte Frau zeigt, die mit hochgestecktem Haar in einer Zimmerecke vor einem Fenster sitzt und dabei ein Tuch über den Schoß gelegt hat. Nachdem im Best.Kat. Amsterdam 1978 das Wasserzeichen recht präzise datiert werden konnte, gewinnen wir hier ein weiteres Indiz dafür, dass die Kat.Nr. 5 nicht vor 1545 gezeichnet wurde. Auch Boon dachte an eine Entstehung der Zeichnung in den vierziger Jahren und sah eine Auffassung der Figuren, die bereits denen der radierten Johannesfolge ähneln („show some similarity“). Zwei Blätter dieser Folge sind datiert, eines entstand 1553, das andere 1558 (H. nach Swart 3-12). Hoogewerff datierte um 1535 und stellte das Blatt neben die Folge des verlorenen Sohnes. Im vorstehenden Text sind die Fortschritte, die der Zeichner nach der Ausführung der Kat.Nrn. 3, 20 und 27 machte, in Kürze beschrieben. Die Rotterdamer Susannenzeichnung Kat.Nr. 161 erscheint verglichen mit der Kat.Nr. 5 als weiter fortgeschritten. Möglicherweise benötigte der Zeichner wie im Falle der radierten Johannesfolge einen Zeitraum von mehreren Jahren um die Reihe fertig zu stellen.

- 
- 1) LCI IV Sp. 230.
  - 2) Annibale Carracci erweckt mit seiner Radierung der Szene aus den frühen neunziger Jahren (B. XVIII 180 Nr. 1 - DeGrazia Bohlin 14; Ausst.Kat. Coburg 1994 Nr. 75) den Anschein, er habe dergleichen ältere Darstellungen gekannt. (Abb. 000)
  - 3) Ausst.Kat. Hamburg 1994 Nr. 123, ein Spätwerk.
  - 4) Blisniewski 2001, 4, 12.
  - 5) Um 1514 von Ugo da Carpi (?) geschnitten. Ausst.Kat. Berlin 1972 Nr. 7.
  - 6) Mielke 1996 Nr. 3 - Ausst.Kat. Rotterdam/New York 2001 Nr. 2, Zeichnung einer Waldlandschaft mit Mühlen aus dem Jahre 1555.
  - 7) Villa Farnesina. Auftrag Agostino Chigis. Von Raffaels Mitarbeitern 1518 ausgeführt. Auch an den etwa zeitgleich von dem Bildhauer Lorenzo Lotti (1490-1541) nach einem Entwurf Raffaels in Marmor ausgeführten Jonas, eine verhalten dramatisch bewegte und raumgreifende Figur, sei hier erinnert (1517-1522, Rom, Santa Maria del Popolo, Chigi-Kapelle). Eine Entwurfszeichnung Raffaels ist in der königlichen Bibliothek von Schloss Windsor: Oberhuber 1999, 174, Abb. 147, 148. (Abb. 346)
  - 8) Ausst.Kat. Wien 1999 Nr. 79 - Best.Kat. Stuttgart 2001 Nr. E 8.11.
  - 9) Ausst.Kat. Wien 1999 Nr. 78. Mehrere Autoren halten Giulio Romano für den Zeichner.
  - 10) Held 1931, 92-94 - Best.Kat. Paris 1968 Nr. 107. Vgl. Dürers Zeichnung im Britischen Museum, W. 411, Inv.Nr. Sloane 5218-184, Ausst.Kat. London 2002 Nr. 70.
  - 11) Best.Kat. Rotterdam 1994 Nr. 74.
  - 12) Ausst.Kat. London 1995 Nr. 111.

## 6. Lazarus bettelt vor dem Haus des reichen Mannes (Lk 16, 20f)

Inv.Nr. A 2825

Braun verfärbtes, fleckig verschmutztes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Schwarz. In blassen Brauntönen laviert. Parallelschraffuren mit der Pinselspitze in blassem Hellbraun. Die Einfassung mit der Feder in Braun lässt wenig Rand. Einen Fingerbreit über dem unteren Rand und parallel zur unteren Einfassung auf ganzer Breite eine zweite Linie mit der Feder in Braun. Blatt nicht aufgezo- gen. Kein Wasserzeichen gesehen. 273 x 202.

In der Mitte des rechten Randes geringer Einriss. Darüber eine ausgebesserte und geschickt neu bezeichnete Fehlstelle. Obere rechte Ecke ausgerissen und wieder angefügt. Nadeleinstich in der unteren linken Ecke. Abrieb.

Verso: Das Blatt war doppelt gefaltet, die Falten kreuzen sich in der Blattmitte. Unten in der Mitte Stempel Rijksmuseum, kleines Queroval mit R.MUS. in Blau. Gegenwärtige Inventarnummer mit Bleistift eingetragen. Kleine Flecken von rotem Aquarell.

Herkunft: Sammlung Carl Schöffe, Auktionskatalog Amsterdam 30./31. Mai 1893 Los 488 –

1894 bei G.J. Falk in Amsterdam für das Museum erworben.

Literatur: Ausst.Kat. Utrecht 1913, Suppl.Tek. Nr. 41 - Beets 1914, 12 - Baldass 1918 Nr. 1 - Ausst.Kat. Amsterdam 1939 Nr. 125 b (angegebene Maße: 271 x 98) - Hoogewerff III 449.

In dem von Lukas mitgeteilten Gleichnis vom armen Lazarus (Lk 16,19-31) ist nicht die Rede davon, dass dieser einmal bettelnd die festliche Mahlzeit eines reichen Mannes gestört hätte, der „adt dagelyx leckerlyc“, wie es in der Vorsterman-Bibel heißt. Es war wohl die sprichwörtlich gewordene Wendung von dem Armen, der sich mit den „brocken die van des rycken tafel vielen“ (ebenda) begnügen musste (Lk 16,21), welche die Künstler seit dem Mittelalter dazu veranlasste, den zu Tisch sitzenden, wohlhabenden Herren mit dem armen Bettler zu konfrontieren. Auch der Zeichner des Amsterdamer Blattes hielt es so.

Auf den linken Arm gestützt liegt sein Lazarus nach links gewandt in der rechten unteren Ecke der Zeichnung und befindet sich dort kaum einen Schritt weit entfernt von der Ecke einer niedrigen Mauer, die links den loggienähnlichen Vorbau eines Gebäudes einfasst, in dem eine fünfköpfige Gesellschaft um einen gedeckten Tisch sitzt. Der en



face gegebene Reiche hat dort seinen Platz vor einem Ehrentuch. Ein mit Speisen aufwartender Diener kommt von rechts hinten hinzu. Eine massiv gebaute Architektur von antikisch-südländischer Wirkung. An ihrer Vorderseite hat die Umfassungsmauer zwei große Portraitmedaillons und rechts der erwähnten Ecke stehen auf ihr zwei reich verzierte und kannelierte Säulen, deren Kapitelle vom oberen Bildrand abgeschnitten werden, während zuletzt ein glatter kapitellgeschmückter Pfeiler sich erhebt, mit dem die niedrige Mauer nach drei bis vier Schritten an einer den Bildraum verschließenden Wand endet. Ein hoher rundbogiger Durchgang in dieser Rückwand wird rechts vom Blattrand mittig abgeschnitten. Durch den Torbogen fällt der Betrachterblick auf die Fassade eines dreischiffig basilikalischen Gebäudes italienischer Bauart, das im späten 15. Jahrhunderts entstanden scheint.

Missmutig vom Tisch herüberblickend hat man gerade den bärtigen Bettler bemerkt. Zu seinem zerrissenen kurzen Kittel trägt er eine Kappe auf dem Kopf und hat eine Tasche umgehängt, an der vorne ein kleiner Teller befestigt ist. Während er den Speisenden zusieht, bewegt Lazarus die hölzerne Klapper der Seuchenkranken, die er in der rechten Hand hält. Drei Hunde sind um ihn herum und lecken die großen Geschwüre an seinen Beinen. Die mit solchen Flecken übersäte Haut erscheint seit dem späten 15. Jahrhundert auf Bildern als ein Symptom der sich verbreitenden Syphilis 1).

Mit dem Jan Swart zugeschriebenen Holzschnitt des Themas (H. 96 -Abb. 199) 2) gibt es keinen Zusammenhang. Ein bewusst oder nicht gegenwärtiges mittelalterliches Kompositionsmuster war bei der Anlage der Komposition im Spiel. Vgl. etwa die entsprechende Miniatur im *Codex Epternacense* (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs. 156142 fol. 78r - Abb. 200): Auch hier ein aussätzig bettelnder Lazarus, der rechts vorne vor dem Haus des Reichen sitzt. Die nach vorne offene Architektur zeigt den reichen Herren mit seiner Frau und einem jungen Mann hinter einem gedeckten Tisch sitzend. Durch eine offen stehende Tür haben sie den Armen bemerkt und sehen zu ihm hin, während ein Diener rechts neben ihnen steht und ein Gefäß in den Hand hält. Zwei Hunde sind auf der Türschwelle und lecken an Lazarus' Beinen. In dem überkommenen Bildmuster gestaltete der Zeichner des Amsterdamer Lazarus im kleinen Hochformat der Kat.Nr. 6 eine ambitioniert durchgeführte Komposition, die ihre Stärken in der Raumwirkung und der sicheren Platzierung und

Zeichnung der Figuren hat. Er gibt einen offenen Architekturraum, seine unmittelbare Umgebung und einen bildeinwärts führenden Weg. Eine Erinnerung an Bernardo Prevedaris berühmten Stich mit dem imaginierten Innenraum einer zerstörten Kirche aus dem Jahre 1481 (Hind V 102 Nr. 1) 3) mag hier von ferne eine Rolle spielen. Die Atmosphäre des Ganzen bleibt blass, die Figuren wirken nüchtern erstarrt. Der Zeichner arbeitete mit der zurückhaltenden Lavierung der Originale der Folge des verlorenen Sohnes (Kat.Nrn. 3, 20, 27), die stets von einer wirklichkeitsnah formgebenden Wirkung ist. Lazarus mit leicht umlaufender Feder sicher gezeichnet, ohne die bemühte Präzision, die beispielsweise für die Federarbeit an den Gemeindeältesten der Amsterdamer Susannenzeichnung Kat.Nr. 5 charakteristisch ist. Vermutlich ist die Kat.Nr. 6 nach der Folge der Susanna entstanden.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts war es in den Niederlanden populär, den banalen moralischen Appell des Gleichnisses vom armen Lazarus mit Bildern zu verbreiten. Nachdem Heemskerck und Coornhert 1551 ihre vierteilige Folge gedruckt und veröffentlicht hatten (H.95-98), entstanden weitere Darstellungen des Themas, von denen wiederum einige hinsichtlich der Komposition auffällige Übereinstimmungen mit Swarts Kat.Nr. 6 aufweisen: Als Beispiele nenne ich das dem älteren Marcus Gheeraerts (um 1521-1587) zugeschriebene Gemälde im Utrechter Museum Catharijneconvent (Inv.Nr. ABM S.105 - Abb. 201) 4), einen bis vor wenigen Jahren Cornelis Cort (1533/36-1578) zugeschriebenen Stich (H.72 (Cort) bzw. H.196 (Cort nach Heemskerck)) 5), der heute gut begründet als eine Arbeit Hans Collaerts I gilt und um 1560 entstand, sowie einen von Crispijn de Passe nach einem Entwurf von Maerten de Vos (1532-1603) ausgeführten Stich (H.118 - Abb. 202) 6). Dieses letztgenannte Blatt legt die Frage nahe, ob nicht die eine oder andere Komposition des Swart genannten Zeichners anderen Künstlern bekannt war. - Vgl. auch die Komposition des bereits 1541 von Cornelis Anthonisz. ausgeführten Holzschnittes des bettelnden Lazarus (H.11) 7).

- 
- 1) LCI I Sp. 228 s.v. Aussatz, Aussätzige.
  - 2) Von zwei Blöcken gedruckt, 329 x 478. Abgebildet das Exemplar British Museum, Inv.Nr. 1918.7.13.7.
  - 3) L & P 1994, 104 ff, Abb. 92, Exemplar des Britischen Museums.
  - 4) Ausst.Kat. Brügge 1998 Nr. 126, vage in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts datiert.
  - 5) Ausst.Kat. Rotterdam 1994 Nr.15.
  - 6) Abgebildet das unvollständige Exemplar des Kunstmuseums Düsseldorf, unter dem Bild fehlen die beiden lateinischen Vierzeiler.
  - 7) Ausst.Kat. Amsterdam 1986, 272.

7. Nicht erkannte Szene: Klagende Frau vor mondbeschiedener Landschaft  
mit brennenden Häusern auf einem Hügel

Inv.Nr. 21:483

Gut erhalten. Clair-obscur. Die obere Hälfte des Blattes dunkelgrau, die untere graublau grundiert. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit Feder und Pinsel in Schwarz. Dichte Schraffuren mit der Pinselspitze in Grautönen. Nicht oxydierte weiße Lichter. Keine Einfassung gesehen. Blatt nicht aufgezogen. Der Best.Kat. Amsterdam 1978 vermerkt das Wasserzeichen gotisches P ohne Nennung einer Briquet-Nummer. 360 x 283.

Alte waagerechte Knickfalte in der Blattmitte. Am linken Rand in der Mitte Flecken von schwarzer Tinte. Nicht gesehen den im Bestandskatalog erwähnten Stempel der Sammlung Rodrigues (Lugt 897).

Auf dem Verso unten rechts mit schwarzer Kreide der Kopf einer Kuh nach links. Unten links mit schwarzer Kreide ein hoher Turm. Auf dessen Dach mit der Feder von einer Hand des 16. Jahr-hunderts die Worte „Inden Beghijn ne“. Darüber von derselben Hand eine Reihe von Buchstaben und oben links noch einmal „In den be“. Alle drei Zeilen einzeln ausgestrichen. Oben in der Mitte mit schwarzer Kreide eine Notiz, die im Best.Kat. Amsterdam 1978 als „Jb Ham (Beham ?)“ entziffert wurde; die ersten drei Buchstaben gegebenenfalls in Ligatur. Boon sah auf dem Verso einen Hundekopf und ließ wie der Ausst.Kat. Amsterdam 1986 den Turm unerwähnt.

Herkunft laut Best.Kat. Amsterdam 1978: Sammlung Cornelis Ploos van Amstel (1726-1798); Auktion Amsterdam 3.3.1800, Kunstboek QQQ Los 15 als Jan Swart. - Sammlung E. Rodrigues, Paris; Auktion Kunsthandel Fr. Muller, Amsterdam 12./13.7.1921 Los 205. Das Blatt wurde bei dieser Gelegenheit für das Museum erworben.

Literatur: Ausst.Kat. Utrecht 1913, Suppl.Tek. Nr. 2 als Cornelis Anthonisz. - Hoogewerff III 442-445. - Ausst.Kat. Washington 1958 Nr. 18. - Best.Kat. Amsterdam 1978 Nr. 445 als Cassandra betrauert die Zerstörung Trojas. - Ausst.Kat. Amsterdam 1986 Nr. 128 als wehklagende Frau bei einer brennenden Stadt, entstanden ca. 1550-1555.

Clair obscur. Mondlicht erhellt die Szene von rechts. Eine junge Frau sitzt im linken Vordergrund auf einem glattwandigen Steinquader, der bildeinwärts schräg nach rechts liegt. Am Boden rechts das Bruchstück eines kannelierten Säulenschaftes, in der linken Ecke ein Akanthuskapitell. Kompliziertes Sitzmotiv nach antikem Vorbild (Abb. 203 1): Bei leicht gespreizten Beinen ist die Sohle des rechten Fußes über dem erwähnten Kapitell so auf den Stein gesetzt, dass der Oberschenkel in der Waagerechten ist. Der linke Fuß steht bei angewinkelt Knie auf dem Boden, Ober- und Unterschenkel bil-

den einen rechten Winkel. Düsteren Blickes sieht die Frau die Betrachter an, dreht dabei den kurzen Oberkörper nach rechts und ringt die Hände auf der Höhe ihres Halses. Dunkel verschattet sind Augen und Mund. Das lange Haar ist in der Mitte gescheitelt und mit Hilfe eines Stirnbandes über den Schläfen hochgebunden. Während die rechte Seite des Frauenkörpers sich im Schatten befindet, ist weißes Licht auf Schoß und Oberschenkeln, der nach vorne gebrachten rechten Schulter sowie auf den Haaren und der linken Gesichtshälfte. Nach rechts ein Ausblick in eine Gebirgslandschaft. Das Terrain fällt zunächst ab und steigt dann zum rechten Bildrand hin in drei Stufen stark an. Bis auf den Kamm der Anhöhe liegt dieses Areal im Schatten. Auf halber Höhe antikisch-südländische Gebäude, einige in weitgehend ruinösem Zustand: eine kleine Pyramide, drei antike Pfeiler und eine Türe in den Wänden eines großen zerstörten Bauwerkes, eine Brücke, die in sechs Bögen zu einem beschädigten Turm führt und eine seinen Standort befestigende Mauer. Auf der Kuppe, etwas oberhalb der Blattmitte, brennen am rechten Rand hell leuchtend die Häuser einer Siedlung, Flammen und Rauch reichen bis zum oberen Bildrand. Klein stehen am Fuße der Erhebung im rechten Mittelgrund einige Zuschauer. Offenbar gleich-gültig sieht man zum Feuer hinauf, zwei der Figuren wenden sich bereits zum Gehen. Links hinter der Frau der Einblick in tiefer liegendes Gelände, Tal oder Ebene, in weißem Lichte ausgebreitet führt es nach rechts um die Anhöhe herum. Am Himmel einige von unten beleuchtete große Vögel. - Weiß, Grau, helles Blau und Töne von Braun sind die Farben der Darstellung.

Mond und Feuer beleuchten den Bildraum, man mag sich an Albertis Worte erinnern, der in seinem Traktat *Della Pittura* (1435/36) den Malern zum ersten Mal die Wirkungen dieser beiden einzigen natürlichen Lichtquellen im Bilde erläuterte, wie Lichter und Schatten als Nuancen von Weiß und Schwarz alle Farben verändern, im überlegten Umgang mit diesen beiden die höchste Kunst liege und dass Lichtwirkung in jedem Falle Farbigkeit bedeute - und sei es auch nur eine der allmählichen Übergänge von einem blass lichten Grau zu nächtlich dunklem Blau welche die Amsterdamer Zeichnung aufweist. Auch dieses Kolorit erinnert an Alberti: das Blau des Himmels und erdiges Aschgrau zählte er zu den vier *generi* genannten Grundfarben. Auch das wirkungsvolle Gebaren der Trauernden scheint exemplarisch einer Regel Albertis zu entsprechen: der Künstler möge Figuren darstellen, die ihre „seelischen Bewegungen

ganz deutlich zu erkennen geben“, um die Seelen der Betrachter zu bewegen. Eine wirkungsvolle Vorstellung der „movimenti dello animo“ 2) wie die der Kat.Nr. 7 findet sich auf keiner zweiten Zeichnung des Kataloges. 2) - Das Zusehen bei nächtlichen Bränden ist seit den von Cristoforo Sorte verfassten und 1580 in Venedig erschienenen *Osservazioni della Pittura* 3) ein Topos der helldunklen Landschaftsdarstellung - bis in die Tage Turners, der 1834 den Brand des alten Westminster Palastes, durch den beide Häuser des Londoner Parlamentes zerstört wurden, von einem auf der Themse liegenden Boot aus beobachtete 4). Da auch im gegenwärtigen Kommentar das Thema der Kat.Nr. 7 nicht bestimmt werden kann, wird lediglich darauf hingewiesen, dass Bilder, die „nichts anderes darstellen als brennende Landschaften“ allein aus diesem Grunde schon mit der Aufmerksamkeit der Zeitgenossen rechnen konnten. Federico Gonzaga, der Sohn Isabella d’Estes, kaufte 1535 einhundert zwanzig flämische Bilder, von denen etwa zwanzig dergleichen Feuerstücke waren 5).

Wir kennen nur wenige helldunkle niederländische Zeichnungen aus den Jahrzehnten um 1500. Das bekannteste frühe Blatt ist eine Zeichnung der Begegnung von Jacob und Rahel, die um 1475 im Van der Goes-Kreis entstanden (Oxford, Christ Church, Picture Gallery - Abb. 204). 6) Keine zweite der niederländischen chiaroscuro Zeichnungen ist so theatralisch eindrucksvoll wie Kat.Nr. 7, und trotzdem kommt das Amsterdamer Blatt daher wie die reife Frucht einer langen Entwicklung. Es ist eine auf der Grenze zwischen Malerei und Zeichenkunst angesiedelte Arbeit von eigener Art. Unter der durchscheinenden Weite eines nächtlichen Himmels wurde in den Vordergrund eine graphisch linear gegebene monumentale Pathosfigur gesetzt, vor einen aus flächig weißen Lichtern und Schatten malerisch komponierten weiten Landschaftsraum. Formgebung mit Hilfe des festgehaltenen Lichts. Auch wenn die Vordergrundfigur bemüht schwerfällig gegeben ist und auch die Wiedergabe des Lichts das letzte Ziel einer wirklichkeitsnahen Beleuchtung nicht erreicht, haben wir eine virtuos gelungene und wirkungsvolle Ausführung der Bildidee vor uns. Heutige Betrachter werden sich anachronistischer Eindrücke erwehren müssen, die Landschaft möglicherweise unbewusst zunächst als eine Seelenlandschaft begreifen, als einen Spiegel der Gemütsbewegungen der klagenden Frau im Vordergrund. Weitere unerwartete Assoziationen stellen sich ein, weil das Kleid an Roben des Empire erinnert und der erste Blick die beschatteten Augenhöhlen als ein Detail von expressionistischer

Emotionalität registriert. Trotzdem sind die Voraussetzungen, von denen die Amsterdamer Zeichnung herzuleiten ist, in der Entwicklungsgeschichte der Zeichenkunst erkennbar und lagen bereits um 1520 vor. Die Quellen sind in Italien und den süddeutschen Gegenden zu finden. Der Jan Swart genannte Zeichner reagierte sowohl auf Arbeiten des jüngeren Hans Holbein, als auch auf Werke niederländischer Zeitgenossen.

In der Entwicklung der helldunklen Zeichenkunst nördlich der Alpen gibt es eine schmale Tradition der Darstellung von Frauen, die bei Mondlicht in nächtlich blaugrauer Dunkelheit sitzen. Im späten 15. Jahrhundert entstand wahrscheinlich im Kreise des Meisters ES ein in München aufbewahrtes rundes Blättchen mit der Zeichnung der Madonna auf einer Rasenbank (Inv.Nr. 1936:1 - Abb. 205) 7). In den dunklen, schwarzgrau grundierten Bildraum fällt von links sparsam weißes Mondlicht auf die Schraffuren der Grashalme der Bank, beleuchtet auch ein wenig die Gewandfalten auf Marias rechter Hüfte und verleiht dem alltäglichen Beisammensein von Mutter und Kind eine verhalten stimmungsvolle Atmosphäre. Von ferne erinnert die Zeichnung an den Weißlinienstich Lehrs 70 des ES, der eine im viel gefältelten Gewand auf einem Thron sitzende Madonna zeigt 8). - Bei weitgehender Eigenständigkeit von der süddeutschen Praxis ausgehend, gelangen dem jüngeren Hans Holbein um 1520 mehrere meisterlich ausgeführte helldunkle Zeichnungen. Bei einigen wenigen dieser Arbeiten ging es dem Zeichner um möglichst wirklichkeitsnah gezeigte starke Affekte einzelner Figuren, abzulesen von ihren Gesichtern, der Gestik und den Körperhaltungen. Beispiele dieser Expressivität sind der elend auf dem Kreuz wartende Berliner Christus (KdZ 14729 - Abb. 206) 8) und die beruhigt gestimmte, bei Mondlicht vor dunkelblauem Fond sitzende Maria einer Zeichnung in Leipzig, die in einer Bewegung freundlicher Zuwendung sich mit ihrem Kind beschäftigt (Inv.Nr. NI. 25 - Abb. 207). 10) Beide Zeichnungen entstanden im Jahre 1519. - Man darf annehmen, dass Holbeins Möglichkeiten der Wiedergabe von Stimmung und Gefühl Voraussetzungen der Amsterdamer Zeichnung waren, und ebenso wahrscheinlich ist, dass die technische Ausführung der Leipziger Zeichnung die Aufmerksamkeit des Zeichners der Kat.Nr. 7 weckte. Flächige Lichter als weiße Flecken von nicht genau umrissener Ausdehnung in eine Zeichnung einzutragen, war in der süddeutschen Tradition nicht die Regel. Lichter entstanden hier in der Verquickung weißer und

schwarzer Schraffuren. Man denke beispielsweise an frühe charakteristische Zeichnungen Albrecht Altdorfers, an seine Pax und Minerva in Berlin (1506. KdZ 1691) oder den Hexensabbat in Paris (1506 - Louvre, Inv.Nr. 18867) 11) In Dürers zeichnerischem Werk begegnen uns helldunkle Arbeiten seit den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts. Formgebende weiße Lichtflecken finden sich nur selten, etwa auf den Blättern der Grünen Passion (1503/1504) 12) und an den Köpfen der drei trauernden kindlichen Engel aus dem Jahre 1521 (W.862-864). 13) Auch Dürer zeichnete weiße Lichter meistens als kreuzschraffierte Partien. - Holbein stellte den opaken weißen Lichtflecken durchscheinende Schatten gegenüber, so dass etwa die Leipziger Figurengruppe in einer Bewegung emphatischer Emotion vor dem nicht gestalteten Hintergrund eine weitgehende plastische Wirkung gewann. Während die Schatten links eine den Betrachterblick bildeinwärts bewegende Wirkung ausüben, wirken die weißen Lichter augenscheinlich aus dem Bild hinaus.

Diese an Holbeins Leipziger Madonna noch betont zurückhaltend eingesetzten Mittel einer wirklichkeitsnahen Darstellung von Lichtern und Schatten in einer nächtlichen Szene wurden auf der in Rede stehenden Amsterdamer Zeichnung ausführlich entwickelt und der Vorstellung eines weiten, vielfältigen Landschaftsraumes nutzbar gemacht, während Holbein alle seine helldunklen Blätter plan eintonig und dunkel grundierte. So verschloss er den Raum oder ließ ihn doch wenigstens in seiner Ausdehnung vage unbestimmt. Diese Kolorierung des Fonds mag man grundsätzlich für eine unpassende Vorbereitung einer neuzeitlichen Landschaftsdarstellung halten, und es erscheint als konsequent, dass keine hell- dunkle Landschaft von Holbeins Hand bekannt ist. Von seinem Vater haben wir in Basel die kleine helldunkle Skizze eines Springquells auf dunkel grau grundiertem Papier, um 1500 effektiv mit Pinsel und Feder gezeichnet (Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 1660.203 - Abb. 208) 14).

*Helldunkle Landschaften* mit Figuren haben wir von Albrecht Altdorfer - in rein linearer Ausführung. Man denke an Samsons Kampf mit dem Löwen in Berlin (Kupferstichkabinett, Inv.Nr. KdZ 86) oder die Heilige Familie in Basel (Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 1959.111) 15). Die glatt undurchsichtige, erdfarbene Grundierung dieser Arbeiten verschließt den Raum nach hinten und bewirkt eine charakteristische „Vordergründigkeit“ der Darstellungen. Die Wirklichkeitsferne war



möglicherweise beabsichtigt - eine Annahme, die nahe liegt angesichts der perspektivisch meisterlich gegebenen Landschaften auf Zeichnungen und kolorierten Radierungen, die Altdorfer um 1520 ausführte 16). Grundsätzlich ist festzuhalten, dass die dramatische Landschaft der Amsterdamer Zeichnung Kat.Nr. 7 von diesen Werken Albrecht Altdorfers nicht herzuleiten ist. Im Altdorferkreis entstanden zahlreiche clair obscurs, aber nur ausnahmsweise helldunkle Zeichnungen, deren dunkle Grundierung nicht (in der beschriebenen Weise) den Raum verschließt. Ein Erhart Altdorfer zugeschriebenes Blatt, um 1515 mit Feder und Pinselspitze auf ein blaugrau grundiertes Blatt gezeichnet, zeigt einen heiligen Sebastian vor einer Waldlandschaft stehend. Form und Volumen des kräftigen Körpers geben flächige weiße Lichter und Schatten. (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.Nr. Z 61 - Abb. 209) 17). Links ein detailliert ausgearbeiteter Ausblick über eine in die Tiefe führende Flusslandschaft mit Bergen im Hintergrund. Bäume, Felsen und das Gewässer des Hintergrundes werden jedoch in der eigentümlich donauländischen Art von weißen und schwarzen Liniengeflechten und Schraffuren dargestellt, und es wird deutlich, dass auch auf diesem Wege die Raumwirkung der Amsterdamer Kat.Nr. 7 nicht zu erreichen war.

Der virtuos gegebenen Darstellung nächtlicher Landschaft des Blattes Kat.Nr. 7 wurde nicht von den erwähnten deutschen Künstlern vorgearbeitet, sondern von einem anonymen Landsmann. Vier seiner helldunklen Landschaftszeichnungen haben sich erhalten. Das Bekannteste dieser Blätter liegt im Darmstädter Landesmuseum (Inv.Nr. AE 436 - Abb. 210) 18). Auf ihrem blassblau grundierten Papier zeigt sie eine flache Flusslandschaft, in deren Mitte unvermittelt zwei gewaltige phantastische Felsmassive sich erheben. Das Figürchen eines heiligen Hieronymus studiert in einer enormen Höhle inmitten des linken Felsens. Dahinter und zum linken Blattrand hin verläuft weiß beleuchtet der Fluss in einem Bogen nach rechts um einen entfernten Gesteinsbrocken herum. Wir haben keine nächtliche Szene vor uns. Die Sonne ist gerade untergegangen, ein breiter weißer Lichtstreifen liegt noch über dem Horizont in der Blattmitte, der Abend naht. Der unbekannte Zeichner des Darmstädter Blattes machte von den gleichen Elementen der Zeichentechnik Gebrauch, die dem Autor der Kat.Nr. 7 zu Gebote standen: Es dominiert ein Farbakkord aus Blassblau, Weiß und Grau bei zurückhaltendem Gebrauch einer präzise zeichnenden Feder, und die weite Landschaft zeigt großflächige opake weiße Lichter. Das Licht über dem Horizont leuchtet nicht aus

dem Bildraum hinaus, der gesamte Vordergrund müsste im Schatten sein, es sind jedoch schwächere Lichter links und vorne auf den beiden großen Felsen. Der Zeichner der Kat.Nr. 7 war dagegen bemüht, das Mondlicht wirklichkeitsnah seinen Bildraum beleuchten zu lassen.

Die Figur der trauernden Frau in Amsterdam bringt schließlich einige italienische Anregungen in die Komposition. Man wird dergleichen von den Manieristen erwarten, und Pontormos Rötelskizze eines in gleicher Haltung sitzenden nackten Jungen auf einem Blatt in den Uffizien (Inv.Nr. 6554 - Abb. 211) 19) bestätigt diese Annahme. An Raffael ist zu denken. Eine die Figurengruppe der Transfiguration (1516-1520) vorbereitende Rötelskizze in der Albertina (Inv.Nr. 4880) 20) zeigt im Vordergrund einen in ähnlicher Positur sitzenden Mann. Schließlich sei auf Ugo da Carpi's chiaroscuro-Holzschnitt des Archimedes hingewiesen

(B. XII 97f Nr.6 - Abb. 212). 21)

Die Zuschreibungsfrage: Der vorstehende Text betont die Eigenartigkeit der Kat.Nr. 7. Sie ist dem Zeichner der hier katalogisierten biblischen Bilderfolgen (Joseph (Kat.Nrn. 100-107, Tobias (Kat.Nrn. 74-81), verlorener Sohn (Kat.Nrn 3, 20, 27), Ruth (Kat.Nrn. 53, 168, 169) nicht zuschreiben. Von einer alten Tradition der Zuschreibung an Jan Swart ist nichts bekannt. Vermutlich waren es Zuschreibungen Ploos van Amstels, die bis heute die Vorstellung von den clair obscur-Zeichnungen Jan Swarts bestimmen. Außer der Kat.Nr. 7 befanden sich auch die Kat.Nrn. 2 und 16 in Ploos' Sammlung zusammen mit der Zeichnung, die unter allen helldunklen niederländischen Zeichnungen der Zeit der Kat.Nr 7 am nächsten steht und sehr wahrscheinlich von derselben Hand gezeichnet wurde: die Darstellung eines Bauern in Wirtshaus oder Bordell, die heute im Rotterdamer Museum Boijmans Van Beuningen liegt (Inv.Nr. MB 330 - Abb. 213) 22). Wegen einer handschriftlichen Notiz, die für eine Signatur gehalten wird, galt dieses Blatt immer als eine Zeichnung Pieter Koecks. Ploos, der die beiden Blätter nebeneinander legen konnte, glaubte nicht, dass der Rotterdamer Bauer und die trauernde Amsterdamerin Arbeiten derselben Hand waren. Eine hyperkritische Differenzierung .

- 1) Abgebildet hier der Stich einer antiken Gemme mit einem sitzenden Aias in Winckelmanns *Monumenti antichi inediti*, Rom 1767; Ausst.Kat. Bonn/Berlin 2002, 38.
- 2) Della Pittura 9-10, 41, 46-49: Alberti 2002, 80-82, 130f, 141-149. Erstausgabe der lateinischen Fassung des Traktates unter dem Titel *De Pictura*, Basel 1540, italienische Übersetzung von Lodovico Domenichi, Venedig 1547.
- 3) Textausgabe bei P. Barocchi (Hg.), *Trattati d'arte del cinquecento I*, Bari 1960, 271-301. Gombrich 1985, 153. Künstler geboren in Verona, um 1600 in Venedig gestorben, Schüler Giulio Romanos, malte 1541 die Darstellung eines Brandes im Palazzo della Ragione seiner Heimatstadt; T & B XXI 300.
- 4) Ausst.Kat. Essen 2002 Nrn. 190, 191.
- 5) Gombrich 1985, 153.
- 6) Aus der Entstehungszeit des Portinari-Altars. Sander 1996, 248.
- 7) Ausst.Kat. München 1994 Nr. 28.
- 8) Lediglich fünf Exemplare sind bekannt; Landau & Parshall 1994, 76. Die Staatliche Graphische Sammlung in München konnte 1992 ein Exemplar erwerben, Inv.Nr. 13 D; Ausst.Kat. München 2000 Nr. 1.
- 9) Ausst.Kat. Basel 1960 Nr. 211 - Handbuch Berlin 1994 Nr. III.62 - Ausst.Kat. Basel/Berlin 1997 Nr. 25.5.
- 10) Ausst.Kat. Basel 1960 Nr. 210 - Ausw.Kat. Leipzig 1990 Nr. 12.
- 11) Ausst.Kat. Berlin/Regensburg 1988 Nrn. 5, 7.
- 12) Ausst.Kat. Wien 2003 Nrn. 89-96.
- 13) Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. Hz 5490, Kapsel 1533; Ausst.Kat. Nürnberg 1992 Nr. 22 - Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. KdZ 2879; Best.Kat. Berlin 1984 Nr. 111 - Ausst.Kat. Düsseldorf 1992 Nr. 46 - Paris, Louvre, Inv.Nr. 18587; Ausst.Kat. Paris 1991 Nr. 77.
- 14) Ausst.Kat. Basel 1960 Nr. 54 - Ausst.Kat. Basel/Berlin 1997 Nr. 8.2.
- 15) Ausst.Kat. Berlin/Regensburg 1988 Nrn. 55, 65.
- 16) Ausst.Kat. Wien/Amsterdam 1989/ 90 Nrn. 27-31.
- 17) Im Ausst.Kat. Linz 1965 Nr. 164 von Winzinger Erhart Altdorfer zugeschrieben. Mielke akzeptierte den Vorschlag im Ausst.Kat. Berlin/Regensburg 1988 Nr. 182. Im letzten Katalog des Braunschweiger Kabinetts dagegen gilt die Zeichnung ohne weiteren Kommentar als die Arbeit eines anonymen Künstlers der Donauschule aus der Zeit um 1510, Ausw.Kat. Braunschweig 1992/1997 Nr. 41.
- 18) Ausst.Kat. Berlin 1975 Nr. 138 mit Zusammenfassung der Zuschreibungsdiskussion. - Best.Kat. Darmstadt 1979 Nr. 42 als Jan Wellens de Cock, entstanden nach 1510 - Ausst.Kat. Washington/New York 1986/1987 Nr. 33 als Jan Wellens de Cock. Die Zuschreibung an Jan Wellens de Cock konnte bisher nicht ausreichend begründet werden. Das Blatt muss bis auf weiteres als die Arbeit eines anonymen Zeichners gelten.
- 19) Cox Rearick 34.
- 20) Ausst.Kat. Wien 1999 Nr. 172.
- 21) Ebenda Nr. 280. Sehr selten. Exemplare in St. Petersburg und in der Albertina.
- 22) Marlier 1966, 88-90 als Koeck - Raupp 1986, 209f - Ausst.Kat. Washington/New York 1986/1987 Nr. 35 - Ausst.Kat. New York/Fort Worth/ Cleveland 1990 Nr. 16.

Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz,  
Kupferstichkabinett, Sammlung der Zeichnungen und Druckgraphik

8. Recto: Federskizze der drei Könige einer Anbetung

Verso: Pinselskizze eines von antikisch gekleideten Begleiterinnen gestützten Königs

Inv.Nr. KdZ 5652

Recto: Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit der Feder in blassem Graubraun. Hellgrau laviert. Keine Einfassung. Unter dem links stehenden König Monogramm aus I und S in Ligatur, augenscheinlich von der Hand des Zeichners. In der unteren linken Ecke ein nicht erkannter, abgeschnittener Sammlerstempel in Schwarz: zwei Großbuchstaben in einem kleinen Quadrat? Darüber von einer alten Hand mit Bleistift: „ean S(...)w(...)tz“.

Rundum leichte Nässeschäden.

Verso: Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit dem Pinsel in Rot, eine Hand in Braun. Keine Einfassung. Oben rechts Stempel „Königliches Kupferstichkabinett“ mit der Nummer „B 2000/1902“. Am oberen rechten Rand mit Bleistift „K.d.Z. 5652“. Unten links von alter Hand mit Bleistift sehr schwach „jea(...) Swartz“. Unten und rechts weitere Skizzen abgeschnitten.

Kein Wasserzeichen. 176 x 158.

Aus der 1902 vom Berliner Kabinett erworbenen Sammlung des aus Krefeld stammenden Textilfabrikanten Adolf von Beckerath (1834-1915), Ausst.Kat. Berlin 2002.

Literatur: Ausw.Kat. Berlin 1882 Nr. 228 (Slg. Beckerath erst 1902 erworben! Vgl. Handbuch Berlin 1994, 21). - Beets 1914, 10 - Baldass 1918 Nr. 3 („Frühwerk.“ - „Publiziert von Lippmann, Handzeichnungen des Berliner Kupferstichkabinetts (i.e. Ausw.Kat. Berlin 1882), Nr. 228 (XXVII. G.)“ - Benedict 1924/25, 180 - Best.Kat. Berlin 1930, 52 („Aus der Frühzeit“).

Kleinteilig detaillierte Federskizze ohne Korrekturen. Alle Figuren ein wenig nach links geneigt. Madonna und Kind fehlen. Die anbetenden Könige als Repräsentanten der drei Lebensalter. Der links aufrecht stehende König ist ein schlanker, bärtiger Mann reifen Alters in einem bodenlangen Mantel, der mit einer linkischen Bewegung des rechten Armes seinen Hut zieht. In der Mitte steht der jüngste der drei Männer. Wie gerade herbei gesprungen steht er auf einem Bein und balanciert im Kontrapost. Zu seinem antikischen Brustharnisch trägt er einen kurzen Umhang und eine schmucklose Krone auf dem Kopf. Die nach rechts ausgestreckte Hand hält ein kunstreich gearbeitetes Gefäß. Rechts neben ihm kniet schließlich barhäuptig ein alter König und bietet ernst

blickend einen kostbaren Pokal an, dessen Deckel er abgenommen hat, um den Inhalt sehen zu lassen. Auf dem Boden vor ihm liegt ein federgeschmückter Hut.

Das vom Zeichner eingetragene Monogramm wurde in der Literatur für das Zeichen Jan Swarts gehalten. Das wohl unvollständige Monogramm, offenbar ein S auf größerem I, ist jedoch weder identisch mit dem auf Swarts Holzschnitten Hollstein 4, 5 und 7 (ein kleines I in einem großen S), noch mit dem auf Blatt 3 der radierten Johannesfolge (H. nach Swart 5 - Abb. 214) aus den fünfziger Jahren (I und S nebeneinander). Darüber hinaus genügt ein Blick in die einschlägigen Verzeichnisse der Sammler- und Künstlermonogramme, um festzustellen, dass die Vielzahl von Kombinationen der Buchstaben S und I eine Zuschreibung der Kat.Nr. 8 an Jan Swart wegen des Monogramms ausschließt. Da es ebenso wenig möglich ist, das Blatt stilkritisch mit anderen der hier katalogisierten Zeichnungen zu verbinden, entfällt jeder Grund für die bisherige Zuschreibung.

Von Baldass hielt die Berliner Anbetung für die im Amsterdamer Atelier des Jacob Cornelis van Oostanen entstandene Arbeit eines jugendlichen Anfängers, und stellte die Hypothese auf, Swart habe wie Scorel 1) seine erste Ausbildung in der Werkstatt Jacobs erhalten - in jedem Falle aber in den nördlichen Niederlanden. Eine weitreichende Annahme, zu deren Begründung der Wiener Kunsthistoriker lediglich auf eine Federskizze der Vermählung der heiligen Katharina in Berlin hinwies (KdZ 2594 verso - Abb. 215), die er für eine Zeichnung von Jacob Cornelis hielt 2).

Es mag Baldass aufgefallen sein, dass die Gesichter der Muttergottes und des jüngsten der Berliner Könige sich ähneln. Ferner könnte er die vielfältigen und dichten Federschraffuren auf beiden Blättern als verbindende Details angesehen haben. Andere Merkmale hingegen

passen nicht zusammen. Die Locken im langen Haar Marias und die eigenartig ungeschickt gestrichelte Hand der Katharina sucht man an den anbetenden Königen vergeblich. Die kurzen wellenförmigen Federlinien mit zahlreichen Ösen und kurzen Schnörkeln sieht man nur an der verzierten Kleidung der Könige, und nur die Könige zeigen die charakteristische Linksneigung der Figuren, die ein Indiz für die Linkshändigkeit des Zeichners sein könnte. Baldass' Bemerkung, die Umrisslinien

beider Zeichnungen seien vergleichbar, trifft nicht zu: Den mit spitzer Feder lang gestrichelten und mehrfach nachgezogenen Umrissen der Vermählung stehen die leicht umlaufenden und breiteren Linien der Anbetung gegenüber. Es ist nicht zu erkennen, dass die beiden Zeichnungen von derselben Hand ausgeführt wurden.

Benedict meinte 1924, die Kat.Nr. 8 komme daher „als die unbeholfene unsichere Arbeit eines Anfängers aus dem Manieristenbetrieb um 1520“ 3). Bis heute kann man eine niederländische Zeichnung des 16. Jahrhunderts kaum abschätziger beurteilen, und deshalb wird hier dem strengen Urteil zur Ehrenrettung der kleinen und eigenartigen Berliner Arbeit widersprochen: Die Darstellung ist weder betont manieriert noch erlauben auffällige Unsicherheiten es, sie als medioker abzutun. Wenn ihr auch jede virtuose Leichtigkeit fehlt, ist die Kat.Nr. 8 doch immerhin die nüchtern vorsichtige Arbeit einer detailliert und ohne Korrekturen arbeitenden und letztlich treffsicheren Hand, die Lichter, Volumen und ausdrucksvolle Gesichter ins Bild bringen konnte. Ich benutze die Gelegenheit, um abschließend mit aller Zurückhaltung auf eine Reihe ähnlicher Federzeichnungen hinzuweisen, die bisher nicht endgültig bestimmt werden konnten. Ohne diese Arbeiten derselben Zeichnerhand zuzuschreiben, weise ich hin auf eine kleine Auferweckung des Lazarus in der Sammlung des Louvre (Inv.Nr. 18859 - Abb. 216) 4), eine im Ashmolean Museum aufbewahrte Darstellung der Präsentation Jesu im Tempel (Inv.Nr. PI 2 - Abb. 217) 5) und schließlich eine apokalyptische Szene aus der Sammlung der Universität Erlangen (Inv.Nr. B. 1428 - Abb. 218). 6) Zeichnungen in ähnlicher Ausführung, auf dem gleichen zeichnerischen Niveau, haben sich recht zahlreich erhalten.

Ich lasse die Frage offen, ob die Skizze auf der Rückseite des Blattes von derselben Hand gezeichnet wurde wie die Anbetung, die Zeichnung des von Frauen begleiteten alten Königs lässt sich so wenig mit anderen Swart zugeschriebenen Blättern verbinden wie die Szene auf dem Recto.

- 
- 1) Van Mander/Miedema I 196f.
  - 2) Heute gilt das Blatt in Berlin als eine Arbeit des Meisters des Berliner Skizzenbuches, der möglicherweise ein Schüler des Amsterdamer Künstlers war.
  - 3) Benedict 1924/25, 180.
  - 4) Graubraun verfärbtes Blatt. Mit der Feder in Graubraun. In blassen Grautönen laviert. 113 x 64. - Best.Kat. Paris 1968 Nr. 132 als Vellert „première période ?“. Bruyn 1960, 111, 113 Nr. 19 als Aertgen van Leyden.
  - 5) Nicht aufgelegt. Nicht aufgezogenes, vergilbtes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Braun. 165 x 133 mm. Ex coll. Joshua Reynolds, Stempel L.2364 in Braun. Die Zeichnung gilt in Oxford als eine anonyme flämische Arbeit der Jahre um 1520. - Best.Kat. Oxford 1938 Nr. 2.
  - 6) Best.Kat. Erlangen 1928 Nr. 1428.

## 9. Totentanzszene. Geflügelter Tod bedroht einen jungen Mann

Inv.Nr. KdZ 4250

Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Schwarz. Pinsel in Grautönen. Ebenso laviert. Oben rund geschlossenes Blatt. Reste einer Einfassung mit der Feder in Schwarz rechts oben und am unteren Rand. Blatt aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 360 x 197.

Unten links von einer alten Hand mit der Feder in Braun „H. aldergraff“. Dieselbe Hand schrieb Aldegrever auch eine anonyme deutsche Zeichnung der Kaselverleihung an den heiligen Ildefons zu: Rennes, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Inv.Nr. 794.1.3207: Plaßmann 1994 Nr. 93 als Aldegrever abgeschrieben.

Erworben 1902. (Weder Baldass 1918 noch der Best.Kat. Berlin 1930 vermerken eine anzunehmende Herkunft aus Slg. Beckerath.)

Literatur: Ausw.Kat. Berlin 1882 Nr. 229 als Swart (? - erst seit 1902 im Kabinett!) - Glück 1901, 25, Tafel VII als Vellert (ohne Erwähnung der Meinung Lippmanns) - Baldass 1918 Nr. 8 („Publiziert von Glück (...) als Dirk Vellert und von Lippmann (...), der im Text die richtige Bestimmung des Blattes auf Jan Swart aufnimmt.“ – „Falsch bezeichnet: H. Aldergraff.“) - Best.Kat. Berlin 1930, 53 („Tod des Edelmanns“, erworben 1902).

Eine geflügelte Verkörperung des Todes kommt im Vordergrund von rechts ins Bild. Als ein fellbewachsenes Skelett in weitem Umhang läuft er mit wehendem Haar auf Greifsklauen. Dabei hält er einen mannshohen Bogen gespannt und zielt mit einem übergroßen Pfeil nach links auf einen jungen Mann, der modisch gekleidet mit gekreuzten Beinen bei einem Picknick sitzt. Der Bedrohte trägt ein geschlitztes Hemd unter einem kurzen, ärmellosen Mantel, eng anliegende Hosen und flache Kuhmaul-Schuhe. Das Gesicht verrät Angst. Er hebt noch überrascht die rechte Hand, wird jedoch nicht mehr fliehen können. Geschirr und Verpflegung liegen neben Hut, Schwert und einer Harfe auf dem Boden verstreut. Fünf junge Frauen entkommen im linken Mittelgrund in einen Wald hinein, dessen Bäume bis zum oberen Rand des Blattes sich erheben. Rechts ein Turm und die vom Rand abgeschnittene Fassade eines großen Gebäudes. Zwischen Bäumen und Turm ein schmaler Ausblick auf den fernen Horizont.

Auffällig ist die ausführliche Zeichnung des Waldes: Nachdem links die große von Bäumen eingenommene Partie hellgrau laviert worden war, zeichnete eine dicht dunkelgrau strichelnde Pinselspitze das Laub hinein. Reihen von hell- oder



dunkelgrauen Blätterflecken an einzelnen Ästen. Links der Blattmitte, über der dort mit erhobenen Armen laufenden Frau, wurde ein großer Schatten im Laub mit der Feder schwarz schraffiert. Dieses Detail finden wir augen-fällig ähnlich im Liniengeflecht der Bäume auf dem Holzschnitt des träumenden Jacobs in der Vorsterman-Bibel (Abb. 219) 1). Wie es scheint, ist diese Darstellung des Waldrandes keine von einer zweiten Hand vorgenommene Überarbeitung, obwohl sich die genannten Details auf keiner zweiten der Swart zugeschriebenen Zeichnungen finden. Abgesehen von einer im Folgenden vorgestellten Zeichnung Dirick Vellerts, findet sich dergleichen - soweit ich sehe - auch nicht in den zeichnerischen Werken der mehr oder weniger bekannten niederländischen Zeitgenossen.

Der Zeichner der Kat.Nr. 9 orientierte sich an den Zeichnungen Dirick Vellerts: Der Bildaufbau folgt einem Muster, das Mitte der zwanziger Jahre in Antwerpen gängig war, und nach dem Vellert etwa seinen auf den 11. April 1525 datierten Kupferstich der Versuchung Jesu (B.5, H.5, Popham 5 - Abb. 220) 2) inszenierte: Große Figuren begegnen sich still am vorderen Bildrand vor einer vielfältig weiten Landschaft, die zu einer hoch liegenden Horizontlinie hin sich erhebt. Christus und Teufel des erwähnten Stiches verstellen diese Landschaft allerdings derart, dass eine Raumwirkung sich nicht entfaltet - eine Vernachlässigung der Perspektive, die für Vellert ungewöhnlich ist, und auch der Zeichner des Berliner Totentanzblattes zeigt ein weiter gehendes Interesse an einer weitläufigen Öffnung des Raumes. Die angesprochene Orientierung an Vellert wird deutlicher bei Vergleichen mit seinen Zeichnungen. Ein 1523 datiertes Blatt Vellerts aus dem Berliner Kabinett sei zum Vergleich herangezogen, die Zeichnung eines vor dem brennenden Dornbusch knienden Moses (KdZ 3364 - Abb. 221) 3), die mit einem in Hamburg aufbewahrten Blatt (Kunsthalle, Inv.Nr. 22546 - Abb. 222) 4) zu einer Mosesfolge gehörte. Wie Vellerts Berliner Moses wurde die Kat.Nr. 9 weitgehend mit dem Pinsel in zwei Tönen grauer Tinte gezeichnet. Bei gleichen technischen Mitteln wurden die Bildräume übereinstimmend angelegt: In beiden Fällen leitet links ein detailliert gegebener umfänglicher Waldrand die Betrachterblicke in den vorgestellten Raum, der jeweils drei deutlich separierte waagerechte Abschnitte umfasst. Beide Mittelgründe bieten Staffagefiguren Platz, während die Hauptfiguren vorne in ihren Bewegungen angehalten sind. Als ein erstes Fazit lässt sich bereits an diesem Punkt der Betrachtung festhalten, dass eine Zeichnung wie Kat.Nr. 9 im Kreise Vellerts schon vor

1525 entstehen konnte. Zu Recht brachte Gustav Glück das Blatt schon 1901 in einem grundlegenden Aufsatz mit Vellerts zeichnerischem Werk in Verbindung. Er hielt Kat.Nr. 9 für eine eigenhändige Arbeit des Antwerpener Künstlers. Es waren „stilistische Eigenthümlichkeiten“, die ihm diese Zuschreibung begründeten, nämlich „die merkwürdige Art, wie die Hände gezeichnet sind und wie die Modellierung der Gesichter durch kleine hakenförmige Striche erreicht ist“. Als eine „Analogie“ zu der Figur des von rechts ins Bild kommenden Todes sah er den Teufel auf dem oben erwähnten Stich der Versuchung Jesu von 1525 an (Abb. 219). 5) Glück argumentierte auffällig zurückhaltend. Er beschränkte sich in seinen Kommentaren weitgehend auf Beschreibungen der Zeichnungen, verglich die besprochenen Arbeiten auch nicht miteinander, was er bei den monogrammierten und datierten Zeichnungen für unnötig gehalten haben mag. Für die Aufnahme der nicht signierten Kat.Nr. 9 in das zeichnerische Werk Vellerts wäre ein Vergleich mit den übrigen Blättern jedoch eine notwendige Voraussetzung gewesen. Wenden wir uns deshalb noch einmal der Vellertschen Zeichnung Moses' vor dem brennenden Dornbusch zu, und vergleichen die Vorstellungen der beiden Wälder miteinander: Gegenüber dem Zeichner der Kat.Nr. 9 erweist sich Vellert hier als der mit den größeren technischen Möglichkeiten begabte Künstler, der gleichzeitig den Details des neuzeitlichen Bildes größere Aufmerksamkeit schenkt: Um die Raumwirkung zwischen den dicht stehenden Bäumen bemüht, brachte er aufmerksam und ambitioniert vielfältige Lichter und Schatten zusammen, in kleinen Schattenpartien liegen dichte Federschraffen. Und wenn auch die Schatten vorne unter den Flammen zeigen, dass eine endgültige Verwirklichung seiner Absichten dem Künstler nicht gelang, ist offensichtlich, dass wir hier nicht die Hand zeichnen sehen, welche die Kat.Nr. 9 ausführte.

Anders als Glück meine ich, dass vor allem die zeichnerische Ausführung von Details zeigt, wie der Zeichner der Kat.Nr. 9 weitgehend von Vellerts Praxis abwich. Verwurzelt in der spätgotisch kleinteiligen Formgebung kommt der Berliner Moses als eine Arbeit aus einem Guss daher, und gleichzeitig löste der in jeder Hinsicht versierter zeichnende ältere Meister (geb. wohl 1480-1485, in der Antwerpener Gilde seit 1511, gest. Ende 1547 oder Anfang 1548) auch die dem neuzeitlichen Bild gestellten Aufgaben routiniert. Eine gleichermaßen homogene Darstellung gelang dem Zeichner der Berliner Totentanzszene nicht. Während er Perspektive und Proportionen gut gab, offenbarte er hier und da auch zeichnerisches Ungeschick. Die Gewandfalten an der

Figur des bedrohten Mannes haben keine plastische Wirkung (vgl. die Gewandfalten der Rotterdamer Kopie, Kat.Nr. 158, der Londoner Kat.Nr. 92), und verglichen mit dem sorgfältig ausgeführten Waldrand wirkt das große Bauwerk im rechten Mittelgrund nachlässig gezeichnet. Lichter und Schatten geben den Formen nur wenig Volumen, ihre atmosphärischen Effekte sind unerheblich. Die nüchtern arbeitende Feder wurde mit größerer Sicherheit gehandhabt als der lavierende Pinsel. Ferner bemerken wir die Absicht des Zeichners, Anregungen aufzunehmen, die er von niederländischen Zeitgenossen empfing. Gleichsam rhapsodisch vorgehend wurde dabei Disparates zusammengestellt: Spätgotisch Phantastisches begegnete italienischer Bewegtheit. Einige Bausteine finden sich auf anderen Swart zugeschriebenen Zeichnungen: Figuren wie der todgeweihte Mann gehören zu seinem Repertoire. Vergleichbare, wenig Raum beanspruchende Hauptfiguren in den Vordergründen haben wir auf frühen Arbeiten ebenso wie auf Zeichnungen, die in den vierziger oder fünfziger Jahren entstanden. Als Beispiele seien der Berliner verlorene Sohn bei den Schweinen (Kat.Nr. 25) und der von Schlangen gebissene Mann der Bremer Moseszeichnung (Kat.Nr. 42) genannt. Ebenso charakteristisch für Swart ist der hohe Baumstamm mit rau zerfurchter Rinde am linken Bildrand. Ähnliche finden sich auf den Kat.Nrn. 2, 5, 25, 27 und 64. Auch der Baumstamm beim linken Rand des Swartschen Holzschnittes der Schiffspredigt Jesu (H.1 - Abb. 223) muss hier erwähnt werden. Nur wenige der Swart zugeschriebenen Figuren haben dagegen die großen und sicher gezeichneten Hände des jungen Mannes der Kat.Nr. 9. Auf dem Londoner Pfingstblatt (Kat.Nr. 92) finden wir solche neben vielen eher achtlos gezeichneten. Auch das Gesicht des jungen Mannes erscheint zunächst als typisch für Swart. Aus kleinen Federbögen und Häkchen zusammengesetzt, mit kleinen Schatten um Augen und Mund, unter einem Haarschopf aus kräftigen, kurzen Locken, hat es jedoch eine zittrig unruhige Wirkung, die wir bei den Gesichtern Swarts sonst nicht spüren, und durch diese Nuance wird der Kopf denen ähnlich, die Barent van Orley (Brüssel, etwa 1488-1542) Mitte der zwanziger Jahre zu zeichnen pflegte.

Hierzu vergleiche man die 1524 datierte Darstellung des Gesetze erlassenden Romulus in der Münchener Staatlichen Graphischen Sammlung (Inv.Nr. 891 - Abb. 224) 6) oder die Dresdener Zeichnung des Kaisers Augustus vor der Ecclesia triumphans (Kupferstich-Kabinett, Inv.Nr. C 820 - Abb. 225) 7). Mit den im Mittelgrund fliehenden

Frauen brachte dann der Zeichner der Kat.Nr. 9 beiläufig Figuren ins Bild, die eine Vertrautheit mit Bewegungsmotiven der italienischen Renaissancekunst belegen. Die Choreographie ihrer theatralischen Bewegtheit, das angsterfüllte Hin- und Herlaufen mit ausgestreckten Armen, in antikisch langen Kleidern aus fließend fallenden Stoffen erinnert an die kurz vor 1500 in der Umgebung Mantegnas gezeichnete laufende Muse aus dem Berliner Kabinett (Inv.Nr. KdZ 5058 - Abb. 226) 8). Die Darstellung dieser fliehenden Figuren der Kat.Nr. 9 mit einem leise zittrigen und trockenen Federstrich bei zurückhaltender Lavierung entspricht weitgehend der Figurenzeichnung im Frühwerk Pieter Koecks (Coecke) (1502-1550): Eine italianisierte weibliche Figur, die den Berliner Fliehenden weitgehend ähnelt ist Koecks tanzende Salome auf der Vorderseite des rechten Flügels eines Altarentwurfes in der graphischen Sammlung des Britischen Museums (Inv.Nr. 1854.6.28.38 - Abb. 227) 9). Eine Reihe weiterer vergleichbarer Figuren zeigt eine zweite frühe Zeichnung Koecks, mit Szenen aus der Geschichte des verlorenen Sohnes, die 1990 vom Getty Museum im Londoner Kunsthandel erworben werden konnte (Inv.Nr. 90.GG.7 - Abb. 228) 10). Andere Vorbilder, die einschlägigen - wie Dürer oder die Italiener spielen offenbar (noch?) keine Rolle. Hat der Tod seine eindrucksvoll gezeichneten Flügel von Dürers Großem Glück (1501-02 - Kupferstich B. 77) oder dem Verkündigungengel des Marienlebens? (1502-03 - Holzschnitt B. 83) 11) Die Anlage der Komposition lässt vermuten, dass dem Zeichner der Kat.Nr. 9 die Totentanzfolge Holbeins noch nicht bekannt war. Die Holzschnitte wurden erst 1538 in Lyon veröffentlicht, nachdem die Entwurfszeichnungen bereits seit 1524/25 vorgelegen hatten und der Formschneider Lützelburger 1526 Probeabzüge gedruckt hatte 12).

Mit einiger Vorsicht wird hier vorgeschlagen, die Berliner Totentanzszene für eine Arbeit des Zeichners des Pfingstblattes (Kat.Nr. 92) zu halten, die einige Jahre vor 1533 entstanden sein dürfte. Fortgeschritten in seiner Entwicklung zeichnete der Künstler die Figuren, Lichter und Schatten seiner Londoner Zeichnung noch weitgehend in Übereinstimmung mit dem Vorgehen bei der Arbeit an Kat.Nr. 9. Die Darstellungen der Schatten am Boden und in den Falten der Kleidung, die einzelnen großen Hände, die Gesichter - all dies mag auf dieselbe, in der Entwicklung begriffene Zeichnerhand hindeuten. Größere Aufmerksamkeit und entwickeltes Geschick ist festzustellen in der kleinteilig kläubelnden Bemühung. Große Figuren, modelliert mit Hilfe von Lichtern und Schatten, von schwerfällig bemühter Wirkung. Die Figuren im Hintergrund von

Kat.Nr. 92 nicht von der Hand des Zeichners der fliehenden Frauen der Kat.Nr. 9. Andererseits: Wenn das Antlitz der Ecclesia der Kat.Nr. 13 dem der Londoner Muttergottes gleicht, darf man diesen beiden vielleicht das Gesicht der fliehend zurückblickenden Dame im Mittelgrund der Kat.Nr. 9 voraussetzen. Londoner Wände mit grob lavierender Feder ausgefüllt, unwahrscheinlich, dass der Berliner Wald von derselben Hand gezeichnet sein sollte. Kopf des in London vorne rechts stehenden Mannes und der des jungen Mannes in Berlin. Einige kräftige Hände, gut getroffen auch auf der Londoner Zeichnung. Auf den gleichfalls in Berlin aufbewahrten verlorenen Sohn bei den Schweinen (Kat.Nr. 25) ist noch hinzuweisen, weil bei den gleichen technischen Mitteln vor allem der Blick in den Raum ebenso wie Zeichnung der Lichter und Schatten auf dem Boden und der große Baum ganz wie der auf dem Blatt Kat.Nr.9 sind. Gleichzeitig soll festgehalten werden, dass Kat.Nr. 9 trotz der erwähnten Schwächen nicht als eine ausgesprochene Anfängerarbeit anzusehen ist: Die Komposition ist anspruchsvoll, eine dramatische Szene mit theatralisch gestikulierenden Figuren, deren Inszenierung nicht misslungen ist. Allerdings ist ein solches ereignisreiches Bild sowohl für den zurückhaltenden Vellert als auch für den vermeintlichen Jan Swart ungewöhnlich. Dass es sich bei der Berliner Totentanzszene um eine frühe Arbeit des Zeichners der Kat.Nrn. 13, 25 und 92 handelt, mag eine noch zu hinterfragende Bestimmung sein: bis auf weiteres reicht sie als eine Eröffnung der weiteren Diskussion wohl aus. Es erscheint mir im Übrigen als unwahrscheinlich, dass wir eine Kopie vor uns haben: Die detailliert eigenartige Zeichnung des Waldes und die eindrucksvolle Darstellung des laufenden Todes sprechen gegen diese Annahme.

Abschließend einige Bemerkungen zu der Frage, warum Kat.Nr. 9 im Berliner Kabinett seit gut 120 Jahren als eine Arbeit Jan Swarts gilt. Ausgestellt war die Zeichnung meines Wissens nie, und es war offenbar Friedrich Lippmann (1838-1903, von 1876 bis zu seinem Tod Direktor des Kupferstichkabinetts), der 1882 in einem der ersten Kataloge der Berliner Sammlung die Zuschreibung an Jan Swart vorschlug. Dabei ließ er den wenige Jahre zuvor handschriftlich auf dem Blatt hinterlassenen Hinweis auf Aldegrever unberücksichtigt. 1901 wurde Kat.Nr. 9 von Gustav Glück mit einer knappen Beschreibung der Darstellung den monogrammierten und datierten Zeichnungen Dirick Vellerts zugeordnet. Die Berliner Bestimmung erwähnte Glück mit keinem Wort. Es mag sein, dass er die Plausibilität seines Vorschlages durch die

Zusammenstellung guter photographischer Aufnahmen belegen wollte, die seine Publikation auszeichnet. Wie dem auch sei: Ludwig von Baldass konnte ihm 1918 nicht zustimmen, und er erwähnte Glücks Meinung nur, um zu bemerken, dass Lippmann 1882 bereits „die richtige Bestimmung des Blattes auf Jan Swart aufnimmt“ - eine Formulierung, die andeutet, dass Kat.Nr. 9 schon vor der Veröffentlichung des Ausw.Kat. Berlin 1882 Swart einmal zugeschrieben war. Der Best.Kat. Berlin 1930 schließlich blieb kommentarlos bei der Zuschreibung Lippmanns - wohl kaum ohne die Zustimmung Max J. Friedländers (1867-1958), der von 1908 bis 1930 das Berliner Kabinett leitete. Eine mit Stillschweigen vermiedene Diskussion unter renommierten Spezialisten also, ein Vorgang, der nicht zu dem 1914 von Beets kolportierten Einvernehmen der Kenner über Jan Swart nicht passen will. 13) - Wir wissen also, dass zwischen 1882 und 1930 eine Reihe renommierter Kenner sich mit Kat.Nr. 9 beschäftigten, dass eine alte Zuschreibung aufgegeben und eine Zuschreibung an Vellert zurückgewiesen wurde - und doch kann der heute am zeichnerischen Werk Swarts Interessierte daraus keinen Nutzen ziehen. Keiner der Beteiligten begründete seine Meinung in der Literatur. - Bis heute erscheint die besprochene Berliner Zeichnung nicht als eine charakteristische Arbeit des vermeintlichen Swart - zu Lippmanns und Von Baldass' Zeiten jedoch war sie es noch weniger: Die hier vorsichtig ins Auge gefasste Perspektive auf das Londoner Pfingstblatt war 1882 und 1918 nicht möglich, weil Kat.Nr. 92 im Britischen Museum bis zum Erscheinen des Best.Kat. London 1932 als Holbein galt. Ferner kann heute nicht einmal mehr darüber spekuliert werden, welche Gründe Lippmann und den Sammler Adolf von Beckerath (1834-1915) 14) dazu veranlassten, Kat.Nr. 9 für eine Zeichnung Jan Swarts zu halten. Warum sie die ältere Bestimmung des Blattes auf Aldegrever nicht beibehielten, bleibt ebenfalls im Dunkeln. Angesichts der heutigen Vorstellung vom zeichnerischen Werk Aldegrevers 15) wird man konstatieren, dass es im 19. Jahrhundert krassere Fehltritte in Zuschreibungsfragen gab, und hätte Lippmann die ältere Zuschreibung akzeptiert, wäre Kat.Nr. 9 mit einiger Wahrscheinlichkeit vor einigen Jahren im ersten umfassenden Katalog der Zeichnungen im ersten umfassenden Katalog der Zeichnungen Aldegrevers besprochen worden - so wie die oben erwähnte Zeichnung in Rennes 16), die dem westfälischen Künstler in derselben Handschrift auf dem Blatt zugewiesen worden war.

Bei der gegenwärtigen Quellenlage ist eine den Historiker zufrieden stellende Zuschreibung von Zeichnungen an Jan Swart nicht möglich, und auch der Versuch, spekulativ das Bild seiner Zeichenkunst in der Vorstellung eines Kenners des späten 19. Jahrhunderts zu rekonstruieren, bleibt im Falle der Kat.Nr. 9 eine verlorene Liebesmüh. Lippmann hatte von keinem der Künstler, die im vorstehenden Text ins Spiel gebracht wurden, eine Auffassung, die der heutigen auch nur nahe käme: 1880 war Dirick Vellerts Monogramm noch nicht aufgelöst, und Dutuit sinnierte im vierten Band seines *Manuals*, die Herkunft des Meisters D \* V, seinerzeit Dirk van Staren genannt, sei unbekannt, immerhin halte Bartsch ihn für einen Holländer 17). Erst 1901 gelang es Glück, mit der erwähnten grundlegenden Arbeit, Licht in dieses Dunkel zu bringen und gleich ein weitgehend gültig gebliebenes Bild zu entwerfen. Pophams vollständiges Verzeichnis der Druckgraphik Vellerts erschien erst 1925. Die beiden erwähnten Zeichnungen Van Orleys wurden dem Künstler von Friedländer zugeschrieben, der jedoch erst 1892 als Volontär in Lippmanns Berliner Kabinett kam und 1880 als ein Gesprächspartner, der eine bis heute wirksame Vorstellung vom zeichnerischen Werk Van Orleys hatte, noch nicht zur Verfügung stehen konnte. Und schließlich sei daran erinnert, dass trotz der lobenden Erwähnungen bei Vasari und Van Mander, die Lippmann sicherlich geläufig waren, die kunsthistorische Forschung über Pieter Koeck (Coecke) erst um 1880 einsetzte, etwa mit Rooses' Buch über die Antwerpener Malerschule. 18)

---

1) Beets 1915 Nr. 11

2) Abgebildet das Exemplar Erlangen, Graphische Sammlung der Universität, Inv.Nr. AK 2437 - Glück 1901, 20 - Ausst.Kat. Paris 1997 Nr. 77.

3) Ausst.Kat. New York 1995 Nr. 69.

4) Ausst.Kat. Washington/New York 1986 Nr. 114.

5) Glück 1901, 25. 6) Best.Kat. München 1973 Nr. 89 - Ausst.Kat. München 1989 Nr. 66.

7) Ausst.Kat. Dresden 1997 Nr. 11. 8) Best.Kat. Berlin 1995 Nr. 83.

9) Best.Kat. London 1932, 22, 24 Nr. 2 - Marlier 1966, 291f - Ausst.Kat. Washington/New York 1986 Nr. 37.

10) Feder in Braun, grau laviert. Kunsthandel Sotheby, London 1.12. 1986 Los 6 - K.G. Boon, Getty Museum Journal 19 (1991) 151f Nr. 32.

11) Großes Glück: Ausst.Kat. Boston 1971 Nr. 60; Ausst.Kat. Wien 2003 Nr. 61 - Verkündigung Marienleben: Ausst.Kat. Boston 1971 Nr. 72.

12) Best.Kat. Basel 1997 Nrn. 105.1-41.

13) Beets 1914, 1. 14) Ausst.Kat. Berlin 2002

15) Plaßmann 1994. 16) Ebenda Nr. 93. 17) Dutuit 1881-1888, IV 302.

18) Rooses 1879. Vgl. das Literaturverzeichnis des von Eduard Plietzsch verfassten Artikels über Koeck, der 1912 in Th. & B. VII 161-163 erschien. En passant wird erwähnt, man finde Zeichnungen Koecks im Britischen Museum, in der Albertina und der Eremitage.

## 10. Die Auferweckung eines jung verstorbenen Mannes in Nain (Lk 7,11-15)

Inv.Nr. KdZ 13556

Grau verfärbtes und fleckiges Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Grau. In Grautönen laviert. Oben rund geschlossenes Blatt. Die Einfassung mit der Feder in Grau lässt einen schmalen Rand, der nachträglich mit dem Pinsel in Braun ausgefüllt wurde. Blatt aufgezogen. Der Best.Kat. Berlin 1930 vermerkt Wasserzeichen mit drei Lilien. 375 x 208.

Oben rechts der Mitte mit der Feder in Schwarz „E“ in kleinem Hochoval, nicht Lugt 823. Unten in der Mitte mit der Feder in Braun (um 1900) „N. 114“. Wohl von einer Hand des späten 19. Jahrhunderts unten etwas rechts der Mitte mit schwarzem Stift „Schuartz“, rechts daneben das Gleiche verblasst. Wahrscheinlich hinterließ dieselbe Hand Hinweise auf Swart auch auf den beiden Ruthzeichnungen der Albertina (Kat.Nrn. 168 und 169) und der Rotterdamer Zeichnung der Sünderin, die Jesu Füße mit ihren Tränen reinigt (Kat.Nr. 162).

Im Best.Kat. Berlin 1930 keine Angaben zur Provenienz.

Literatur: Nicht in Baldass 1918 - Best.Kat. Berlin 1930, 52 (Thema nicht erkannt).

Die nicht aufgelegte Berliner Zeichnung zeigt, wie Jesus einen gerade jung verstorbenen Mann aus Stadt Nain zu neuem Leben auferweckt. Die Darstellung folgt dem Text des Lukasevangeliums (7,11-17). Die Szene ereignet sich in einem schmalen Vordergrund vor der Stadtmauer. Durch einen hohen Torbau, der im rechten Mittelgrund bis zum oberen Blattrand reicht, drängen zahlreiche Zuschauer aus der Stadt hinaus nach vorne. Dort in der Mitte sitzt der gerade erwachte junge Mann nach links gewandt auf einer Bahre. Er hebt die gefalteten Hände und sieht dabei Christus auf sich zukommen, der bärtig und langhaarig ein knöchellanges, schmuckloses Gewand ohne Gürtel trägt. Ein bärtiger Mann in einer gegürteten kurzen Jacke, vielleicht einer der Träger der Bahre, tritt von rechts vorne hinzu. Die Mutter des Jungen steht zwischen ihrem Sohn und Christus hinter der Bahre. Auch sie faltet die Hände vor der Brust. Ein hohes Haus in der Bildmitte, es hat zwei Schornsteine auf dem flachen Satteldach, ist von italienischer Bauart. Im linken Hintergrund steigt die Landschaft unter einem bewölkten Himmel gebirgig an.



Ausgangspunkt der Komposition war eine Bildidee von Jacob Cornelisz. van Oostanen (gest. 1533), die der Amsterdamer Maler auf einer um 1515 entstandenen Federzeichnung des gleichen Themas festhielt, die sich heute in der in der Sammlung der Pariser Nationalbibliothek befindet (B. 12 rés. - Abb. 229) 1). Jacobs Szene wurde im Vordergrund der Berliner Kat.Nr. 10 variiert, während die Komposition insgesamt ähnlich angelegt wurde wie bei der Zeichnung des Schulmeisters von Falerii im Ashmolean Museum (Kat.Nr. 127). Dabei gelang es dem Zeichner jedoch nicht, der vielfigurigen Szene in der gleichen weit-läufigen Weise Raum zu geben. Bei der Einrichtung des Bildraumes blieb er älteren Lösungen nahe: Ähnlich komponierte Schüfelein seinen Holzschnitt der Gefangennahme Jesu in dem von Ulrich Pinder veröffentlichten *Speculum Passionis* (Nürnberg 1507 - Schreyll 365 - Abb. 230). 2) Weitere Darstellungen der Totenerweckung von Nain aus dem 16. Jahrhundert legen die Vermutung nahe, dass der Zeichner der Kat.Nr. 10 und einige andere Künstler einem von mir nicht erkannten Vorbild folgten. Als Beispiele nenne ich hier eine von Heinrich Geissler Adam Grimmer (Mainz, um 1555/60-1597) zugeschriebene Zeichnung in Budapest (Abb. 231) 3) und ein Blatt in der Sammlung des Fitzwilliam Museum in Cambridge, das Philip Pouncey für eine Arbeit des Bernardino Campi (1522-1591) aus Cremona hielt (Abb. 232). 4) Kat.Nr. 10 gehört zu einer Reihe von Arbeiten im vorliegenden Katalog, die einigermaßen flüchtig gezeichnet wurden und wenig beeindrucken. Vgl. Kat.Nr. 163, vielleicht von derselben Hand gezeichnet. Ungeschickt gegebene Physiognomien und gelegentlich ungenau ihre Haltung einnehmende Figuren bestimmen den Eindruck. In nachlässiger Routine ausgeführt mit den schnell umlaufenden Umrissen eines leicht zitterigen Federstriches, der alle Details festhielt, ohne die Formen und ihre Volumen mit letzter Genauigkeit festhalten zu wollen. Ähnlich salopp war ab und an auch die Handhabung des lavierenden Pinsels, der den Torbogen und das rechte Fenster im ersten Stockwerk roh in ein dunkles Grau tauchte. Gleichzeitig ist die Komposition anspruchsvoll, und die Integration zahlreicher Figuren auf engstem Raum wurde leidlich gut gelöst. Es finden sich ferner Anzeichen für das Bemühen, aufmerksam beobachtete Phänomene adäquat darzustellen. Kleinteilig gestrichelt der bröckelnde Putz des Stadttors und die auf einer Mauer im linken Mittelgrund wachsenden Pflänzchen. Im Vordergrund versuchte der Zeichner durch eine wirklichkeitsnahe Verbindung von Licht- und Schattenpartien eine alltäglich lebensnahe Atmosphäre ins Bild zu bringen. Man achte auf die nach rechts fallenden

Schatten auf dem Boden und den Rhythmus aus Lichtern und Schatten an dem hölzernen Gestell der Bahre und auf den Kleidern der Umstehenden. Ein theatralisch wirksames Detail wurde eingeführt mit der dunkel verschatteten rechten Hand Jesu vor dem Körper des im hellen Sonnenlicht sitzenden jungen Mannes. Daneben wieder die Unsicherheiten bei der Wiedergabe der gefalteten Hände der Mutter und dem unbeholfen angehaltenen Schritt des von rechts kommenden Mannes.

- 
- 1) Feder in Graubraun auf einem braun verfärbten und fleckigen Blatt, 250 x 237. Mit einer Zuschreibung an Jacob Cornelisz von einer Hand des 16. Jahrhunderts - Best.Kat. Paris 1936 Nr. 140. - Ausst.Kat. Rotterdam 1936 Nr. 27 - Ausst.Kat. Amsterdam 1958 Nr. 194 - Ausst.Kat. Amsterdam 1986, 136.
  - 2) Ausst.Kat. Nürnberg 2000 Nr. 159 mit Abb.
  - 3) Budapest, Museum der Bildenden Künste, Graphische Sammlung, Inv.Nr. 58.423. - Ausst.Kat. Stuttgart 1980 II Nr. J 13. - Ausst.Kat. Nürnberg 1994 Nr. 73.
  - 4) Inv.Nr. PD. 2903. - Ausst.Kat. Cambridge 1985 Nr. 9. - Ausst.Kat. London 1994 Nr. 101.

## 11. Christus predigt Nachfolge im Zeichen des Kreuzes (?)

Inv.Nr. KdZ 11738

Zerknittertes und fleckiges Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Feder und braune Tinte. In Brauntönen und Grau laviert, das Grau ist mit etwas Weiß gemischt. Die Einfassung mit der Feder in Braun lässt an den Seiten etwas Rand. Oben und unten Blatt entlang der Linie beschnitten. Oben rund geschlossenes Blatt. Unterhalb des Bogens auf ganzer Breite eine waagerechte Linie mit der Feder in Braun. Je ein Nadeleinstich wo diese Linie auf die Einfassung trifft. Blatt aufgezogen. Best.Kat. Berlin 1930 vermerkt Wasserzeichen Wappen mit drei Lilien und angehängtes V, ähnlich Briquet Nrn. 1744 und 1756. 335 x 191.

Die unteren Ecken klein ausgerissen und ausgebessert. Nässeschäden am unteren Rand. Der Best.Kat. Berlin 1930 vermerkt auf dem Verso die Umrisskizze einer vielfigurigen Szene mit „Anbetenden, einem Arzt mit Uringlas usw.“

1922 vom Berliner Kabinett erworben.

Literatur: Nicht in Baldass 1918 - Best.Kat. Berlin 1930, 53 (Thema nicht bestimmt).

Unter dem hölzernen Tonnengewölbe einer nach hinten offenen Halle sitzt im Vordergrund dicht gedrängt die aufmerksame Zuhörerschaft einer Predigt. Christus steht rechts in einer auf dem Boden errichteten schmucklosen Kanzel. Er weist seine Zuhörer auf das Kruzifix in seiner linken Hand hin. Jesus ist als ein bärtiger Mann dargestellt, der sein Haar lang trägt und mit einem schlichten weiten Gewand bekleidet ist. Im Hintergrund ein dreistöckiges Gebäude italienischer Bauart, vor dem Leute an einem Tisch sitzen.

Der Zeichner der Kat.Nr. 11 variierte ein gängiges Kompositionsschema. Georg Pencz illustrierte auf einem 1529 veröffentlichten bekannten Flugblatt einen Text von Hans Sachs mit einem Holzschnitt, der protestantische und katholische Predigtpraxis einander gegenüberstellte (Röttinger 16 - Abb. 233) 1). Beide Szenen wurden nach dem gleichen Kompositionsmuster angelegt wie die Berliner Kreuzespredigt. Sucht man in der niederländischen Kunst der Zeit nach Vergleichbarem, wird man an das viel diskutierte Gemälde einer Kirchpredigt mit der Bekehrung des heiligen Antonius im Hintergrund denken, ein Bild, das Anfang der dreißiger Jahre in Leiden entstand. 2) Wichtiger waren jedoch offenbar die Anregungen, die der Zeichner der Berliner Predigt im druckgraphischen Werk Hans Holbeins fand. Der 22. Holzschnitt der 1538

veröffentlichten Holbeinschen Totentanzfolge zeigt eine seitenverkehrt ähnlich angelegte Komposition. Während er von der Kanzel herab predigt, wird ein Geistlicher von dem neben ihm stehenden Tod abberufen. Die von hinten gesehene sitzende Figur in der Mitte des Vordergrundes wurde vom Zeichner der Kat.Nr. 11 für seine Johannespredigt übernommen (Abb. 234). 3) Eine zweite hier zu vergleichende Predigtszene Holbeins wurde 1523 als eine bildliche Darstellung des Verses „Unser tägliches Brot gib uns heute“ entworfen (H. 65e - Abb. 235). Das kleine Bild gehört zu einer durch Metallschnitte des Monogrammistens CV verbreiteten achteiligen Folge von Illustrationen des Vaterunsers. 4) Während der Predigt geht hier ein Geistlicher durch die Reihen der Gläubigen und verteilt die Hostien der Kommunion. Wie bei der Berliner Zeichnung sieht man durch den nach hinten offenen Raum hinaus, wo vor einem Haus einige Personen bei einer Mahlzeit zu Tisch sitzen. Auch die drei größeren Vordergrundfiguren der Holbeinschen Szene konnte der Zeichner des Berliner Blattes variierend in seine Komposition einfügen. Die nach Holbeins Entwürfen ausgeführten Metallschnitte erschienen 1524 als Illustrationen des von Erasmus verfassten Oktavbändchens der *Precatio Dominica* (Basel, J. Bebel). Das Erscheinungsdatum mag als ein Zeitpunkt *post quem* der Entstehung der Kat.Nr. 11 gelten.

Außer der in Rede stehenden Zeichnung werden weitere Predigtdarstellungen mit Jan Swart in einen Zusammenhang gebracht. Die Darstellungen der Täuferpredigt auf einem Gemälde in der Alten Pinakothek (Inv. Nr. 741 - Abb. 236) und dem fünfte Blatt der radierten Johannesfolge (H. nach Swart 7 -Abb. 237) folgen jedoch dem angesprochenen Kompositionsmuster nicht.

Kat.Nr. 11 gehört nicht in einen Katalog der Jan Swart zugeschriebenen Zeichnungen. Das Blatt ist stilkritisch nicht mit anderen hier katalogisierten Arbeiten zu verbinden. In den großen Kabinetten und auf Auktionen finden sich regelmäßig ähnlich ausgeführte Arbeiten, die mehr oder weniger unbestimmt als Nachzeichnungen gelten oder anonym bleiben. Die gültigen Zuschreibungskriterien sind oft nur vage: die Berliner Johannespredigt könnte gegenwärtig auch der Holbein-Nachfolge zugeordnet werden. Die Komposition wurde als von Holbein abhängig erkannt, und wenn man Kat.Nr. 11 neben Holbeins lavierte Umrisszeichnungen der Passionsfolge des Baseler Kupferstichkabinetts legte (Abb. 238) 5), registrierte man mehr zeichentechnische

Übereinstimmung als bei einem Vergleich mit dem Swart zugeschriebenen Jacob (Kat.Nr. 100) oder seiner Superbia (Kat.Nr. 95). Auch das Wasserzeichen spricht nicht für den vermeintlichen Swart.

- 
- 1) Ausst.Kat. Hamburg 1983 Nr. 68 - Ausst.Kat. Aschaffenburg 2003 Nr. 5.
  - 2) Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.Nr. A 1691 - Ausst.Kat. Amsterdam 1986 Nr. 44 als Meister der Kirchpredigt.
  - 3) Hollstein 99 Blatt 22. - Best.Kat. Basel 1997 Nr. 105.22. Die Entwurfszeichnung lag 1526 vor, im Druck erschien die Folge 1538, bei Melchior und Gaspar Trechsel in Lyon.
  - 4) Acht Szenen für eine Illustrationenfolge des Vaterunser, Metallschnitte des Meisters CV. - Ausst.Kat. London 1995 Nr. 230 - Best.Kat. Basel 1997.
  - 5) Ausst.Kat. Basel 1960 Nrn. 286-295 - Ausst.Kat. Basel 1988 Nrn. 49-58.

## 12. Die klugen und die törichten Jungfrauen. Letztere im Nonnenhabit.

Inv.Nr. KdZ 5439

Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Schwarz. In einem hellen und einem dunklen Ton rötlichen Brauns laviert. Am oberen Rand rechts und unten Reste einer Einfassung mit der Feder in Schwarz. Blatt an drei Ecken auf der Unterlage befestigt, auf der Rückseite deshalb nichts zu erkennen. Kein Wasserzeichen gesehen. 260 x 200.

Einige Umrisslinien nachgezogen.

Aus der Sammlung Beckerath. Erworben 1902.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 7 - Best.Kat. Berlin 1930, 52 - Ausst.Kat. Hamburg 1983/84, 313.

Zehn junge Frauen gehen im Vordergrund nach rechts. Wir unterscheiden zwei Gruppen von jeweils fünf Personen. Rechts gehen Damen, die nach einer europäischen Mode festlich gekleidet in offenbar aufgeräumter Stimmung sich bewegen. Sie führen einige Eimern ähnliche geschlossene Gefäße mit sich, sowie kleine trichterförmige Öllampen, in denen ein offenes Flämmchen rauchend brennt. Gesenkten Blickes folgen fünf Nonnen. Die beiden vorderen halten ebenfalls Öllampen in den Händen. Ihre Lichter brennen jedoch nicht, die Frauen sind mit anderen Dingen beschäftigt. Während die erste in einem Buch liest, hält die andere einen Rosenkranz in der rechten Hand und zählt betend seine Kugeln. Unter einem Himmel mit Vogelflug und Wolken verstellt ein grasbewachsener Hügel im Mittelgrund weitgehend die Aussicht auf den Horizont. Auf der Höhe links ein hoher, bis zum oberen Blattrand reichender Baum, unter dem die Frauen noch ausruhend lagern. Über zwei turmähnliche Gebäude in der Ferne hinweg nach rechts ein schmaler Ausblick auf die Horizontlinie.

Es sind die klugen und die törichten Jungfrauen des von Matthäus überlieferten Gleichnisses (25, 1-13), die wir auf der Berliner Zeichnung vor uns haben. Es ist ihre Aufgabe, einem Bräutigam entgegenzugehen und ihn zu dem Ort seiner Hochzeitsfeier zu begleiten. Der in der gezeichneten Szene nicht anwesende junge Mann lässt jedoch auf sich warten, die Mädchen ruhen aus und schlafen schließlich ein. Erst nach dem Einbruch der Dunkelheit trifft der lang Erwartete ein. Nun sollen die mitgebrachten Lampen sollen entzündet werden, und es stellt sich heraus, dass nur fünf der Frauen

ausreichend mit Öl zum Unterhalt der Flamme versorgt sind. Diese klugen Jungfrauen begleiten den Bräutigam zur Festhalle und nehmen an den Feierlichkeiten teil. Die törichten Jungfrauen hingegen beeilen sich, das vergessene Öl zu besorgen. Sie müssen sich verspäten und stehen zu schlechter Letzt vor verschlossenen Türen.

Christian Tümpel charakterisierte Kat.Nr. 12 richtig als eine Arbeit Swarts, mit der „die Verächter des Evangeliums mit Angehörigen von Orden identifiziert“ wurden 1). Diesen Vorwurf bringt auch die Pariser Zeichnung des unwürdigen Hochzeitsgastes ins Bild (Kat. Nr. 138). Der Mann wird offensichtlich von seinem königlichen Gastherren getadelt, weil er als ein mit der Kutte bekleideter Mönch auf dem Fest erschien. Herbe Kritik an der Geistlichkeit war in der Kunst des Mittelalters verbreitet. Auch Nonnen waren von ihr betroffen. Der niederländische Illuminator einer Handschrift des Alexanderromans konnte beispielsweise im 14. Jahrhundert eine Drolerie malen, auf der ein nackter Mann einige in seiner Schubkarre sitzende Nonnen zu einem Bordell befördert. 2) Selbst integre Autoritäten waren vor solch derbem Spott wohl zu keiner Zeit sicher, und dergleichen ist nicht notwendigerweise als ein reformerischer Appell aufzufassen. Mit Swarts Berliner Zeichnung der Jungfrauen hingegen wurde eine präzise und weit reichende Kritik vorgetragen. Schongauers oberflächlichen Blick auf die Frauen mit den umgedrehten Lampen ignorierend, bearbeitete der Zeichner der Kat.Nr. 12 das altbekannte Thema mit einigem Geschick. Er zeigt Nonnen, die auf die Ankunft Christi gerade deshalb nicht vorbereitet sind, weil sie die Regeln ihres Ordens befolgen. Offenbar hielt die Lektüre von Stundenbüchern oder das Beten des Rosenkranzes die Frauen davon ab, an ihr Lampenöl zu denken; die Beachtung der Regeln verhinderte die Einsicht in heilbringende Notwendigkeiten. Die Bildtradition erscheint verdreht: Im Mittelalter waren die klugen Frauen stets fromm-züchtig gekleidet gewesen, während die Törichten es modisch-aufwändig bevorzugten. Nachdem mit den Nonnen die Ordensangehörigen vom Zeichner der Kat.Nr. 12 so nachdrücklich vorgeführt und kritisiert worden waren, fällt auf, dass die klugen Frauen lediglich als fröhliche und vergleichsweise gut gekleidete Wesen daherkommen. Dass mit ihnen eine bestimmte gesellschaftliche Gruppe als vorbildlich vorgestellt werden sollte, ist nicht zu erkennen. Die Zeichnung der ernsthaft Gläubigen auf dem schmalen weg zu Jahwe (Kat.Nr. 18) verrät hingegen Sympathien für bäuerlich einfache Leute.

Die Parabel aus dem Matthäusevangelium war bereits in der patristischen Literatur als ein Sinnbild des Weltgerichts aufgefasst worden, das die Menschen ermahnte, wohl vorbereitet den Jüngsten Tag zu erwarten 3). In der Folge waren Darstellungen der klugen und der törichten Jungfrauen in Wandmalerei und Portalsplastik regelmäßig ein Bestandteil der mittelalterlichen Weltgerichtsbilder gewesen (z.B. an der Galluspforte des Baseler Münsters). Das Thema verselbständigte sich gelegentlich - etwa im 13. Jahrhundert an den so genannten Brautpforten in Magdeburg, Freiburg und Straßburg. Aus dem späten Mittelalter haben wir mit Schongauers wiederholt kopierter Kupferstichfolge schließlich Darstellungen einzelner Frauen, die als Kostümstudien daherkommen und gleichzeitig Personifikationen der Tugenden und Laster sind 4). Auch von Dürer hat sich die vergleichbare Federzeichnung einer klugen Jungfrau in der Sammlung der Albertina erhalten (Inv.Nr. 3068 - W. 71 - um 1495) 5).

Selten begegnen uns hingegen in der Kunst des 16. Jahrhunderts Bilder, auf denen alle zehn Frauen mit brennenden bzw. leeren Lampen gemeinsam ihres Weges gehen. Die Annahme liegt nahe, dass Kat.Nr. 12 zu einer Bilderfolge gehört haben könnte, die Frage nach der Funktion des Blattes ist jedoch nicht abschließend zu beantworten. Weitere Illustrationen des Textes Mt 15, 1-13 finden sich in dem hier katalogisierten Bestand nicht. Hingegen hat sich der Zeichner offenbar mit einer Folge von Zeichnungen beschäftigt, die dem Thema des Weltgerichts gewidmet war: Mit der Oxforder Zeichnung eines Höllenmauls (Kat.Nr. 126) haben wir ein zweites Blatt, auf dem eine Szene aus dem Themenkreis der Gerichtsbilder dargestellt wurde. Die beiden Blätter sind etwa gleich groß und zeigen beide die hier seltene Verbindung schwarzer Federlinien mit Lavierungen, die in zwei Tönen einer rötlich braunen Tinte ausgeführt wurden. Auch die hier und da breiter und dunkler nachgezogenen Umrisse finden sich auf beiden Zeichnungen. Im Ergebnis ist die Oxforder Zeichnung die ambitioniertere Arbeit, eindrücklicher im Atmosphärischen als die vergleichsweise bieder bemühte Darstellung der Berliner Frauen. Die Federführung ist auf Kat.Nr. 12 deutlich schwerfälliger, Lichter und Schatten bleiben ohne besondere Wirkung in einer Szene, die sich entgegen dem biblischen Text nicht in der Nacht ereignet, sondern am hellen Tage. Einige Details wurden weitgehend übereinstimmend ausgeführt: Man vergleiche das Gesicht des in Oxford rechts stehenden Mannes mit dem der in Berlin vorne stehenden Nonne: die Zeichnung der Nasen und den kurzen Pinselstrich, der als



Schatten Augen und Mundwinkel verbindet. Ferner könnte der leichthin streichende Pinsel, der am linken Rand des Berliner Blattes die Falten des Nonnenhabits zeichnete, in Oxford den Körpern der nackten Männer Volumen gegeben haben. Trotzdem ist durch den Vergleich die letzte Sicherheit, dass beide Blätter von derselben Hand gezeichnet wurden, nicht zu gewinnen: Zu hölzern wirken die klugen Jungfrauen in Berlin, und ihre großen Hände mit spitzen Fingerkuppen finden sich an keiner der Oxforder Figuren. Es ist wohl nicht auszuschließen, dass wir mit Kat.Nr. 12 eine Nachzeichnung vor uns haben oder die Arbeit eines Künstlers, der bei geringerer Begabung mit dem Zeichner der Oxforder Zeichnung zusammenarbeitete.

Zwei weitere Blätter sind zunächst aufgrund ihrer zeichnerischen Ausführung mit den Kat. Nrn. 12 und 126 zu verbinden. Die beiden ebenfalls in Berlin aufbewahrten Kat.Nrn. 18 und 19, Darstellungen des mühsamen Aufstieges der Gläubigen zu Jahwe und eines breiten Weges ins Verderben der Hölle. Ich meine, dass die beiden Wege vom Zeichner der Kat.Nr. 12 ausgeführt wurden: Auch sie zeigen bei schwarzen Umrissen rötlich braune Lavierungen. Übereinstimmen außerdem die Bildung der Wolken, die Zeichnung der Hände, Schatten und Gesichter: Man vergleiche die rechts vorne im Profil gegebene kluge Jungfrau der Kat.Nr. 12 mit der Frau, die auf Kat.Nr. 18 links vorne einen Mann begleitet, der einen Dreschflegel mit sich führt. Weitere Details der Berliner Wege finden sich auch auf der Oxforder Zeichnung Kat.Nr. 126: vgl. die Zeichnungen des Erdbodens in den Vordergründen und die auffällig altertümlichen Ungeheuer hier wie da. Es erscheint als möglich, dass für die vier hier in Rede stehenden Blätter auch ein thematischer Zusammenhang angenommen werden darf: Es ist an ein Bildprogramm zu denken, mit dem aus der Sicht der Wiedertäufer die herkömmliche mittelalterliche Darstellung des Weltgerichtes ersetzt werden sollte. Vgl. den Kommentar zu den Kat.Nrn. 18 und 19.

Weitgehend übereinstimmend ausgeführt wurde die Zeichnung einer vielfigurigen Kreuzesnachfolge (Kat.Nr. 68) im Pentenkabinet in Leiden. Man vergleiche auch die Kölner Kopien (Kat.Nrn. 55-63) der Geschichte der verlorenen Sohnes und den Leidener Martin (Kat.Nr. 66).

- 
- 1) Ausst.Kat. Hamburg 1983, 313.
  - 2) Smeyers 1999, 111, 115.
  - 3) LCI II Sp. 458.
  - 4) Ebenda Spp. 462f, s.v. Jungfrauen, Kluge und Törichte.
  - 5) Ausst.Kat. Wien 2003 Nr. 24.

13. Blut Christi-Brunnen mit einer Ecclesia, die einen knienden Mann aus einem Kelch trinken lässt; dabei zusehend Maria Magdalena und Maria Aegyptiaca

KdZ 2039

Schwarze Kreidevorzeichnung. Mit der Feder in Schwarz. In Grautönen laviert. Das am oberen Rand halbrund abgeschlossene Blatt entlang der Einfassung beschnitten. Einfassung mit der Feder in Schwarz und mit dem Pinsel in Schwarz nachgezogen. Blatt aufgezogen.

Kein Wasserzeichen gesehen. Ca. 365 x 198.

Best.Kat. Berlin 1930 vermerkt Wasserzeichen gotisches B, ähnlich Briquet 8087.

Unten rechts Stempel B. Hausmann, Lugt 377, in Schwarz.

Braune Flecken. Randeinriss oben in der Mitte.

Die unteren Ecken klein abgeschnitten und hinterlegt.

Herkunft: Sammlung B. Hausmann, 1784-1874, Oberbaurat in Hannover. Erworben 1875.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 10 - Best.Kat. Berlin 1930, 53 - Ausst.Kat. Hamburg 1983/84, 312.

Im Vordergrund der Zeichnung steht ein Kruzifix inmitten einer Landschaft in einem Gefäß, in das sich aus den Wunden Jesu sein Blut ergießt. Der Behälter erscheint als die plastisch reich verzierte, trichterförmige Kupa eines Kelches. Er ist etwa einen Meter hoch zu denken und hat einen Rand in der Form eines Vierpasses. Rechts daneben stehen zwei junge nimbierte Frauen: es sind die ärmlich gekleidete Maria Aegyptiaca, die mit ihrem rechten Arm die drei Brote hält, von denen sie sich der *Legenda Aurea* zufolge in der Wüste 47 Jahre lang ernährte 1), und eine Maria Magdalena mit dem Salbölgefäß. Groß und nach rechts gewandt steht links vorne eine dritte weibliche Heilige. Sie trägt ein Kopftuch zu ihrem schmucklos weiten und bodenlangen Gewand. Ein junger Mann kniet vor ihr. Er ist nach einer europäisch bürgerlichen Mode des 16. Jahrhunderts gekleidet, trägt einen halblangen Umhang und Kuhmaulschuhe. Die Hände vor der Brust gefaltet trinkt er aus einem Kelch, den die Frau ihm mit ihrer rechten Hand zum Mund führt. Über der Szene einige geflügelte Puttenköpfe unter einem Wolkenband. Die karge Hintergrundlandschaft hat in der linken Ferne einen Höhenzug, auf dem eine Burg oder eine Siedlung sich befindet, man erkennt einen Turm und eine kleine Kirche.

Die ungewöhnliche Darstellung der Berliner Zeichnung passt nicht genau in ein traditionelles Muster. Das Blatt lässt sich jedoch mit einigen spätmittelalterlichen Bildthemen in einen Zusammenhang bringen. Baldass' Verzeichnis und der Berliner Bestandskatalog führen Kat.Nr. 13 als eine „symbolische Darstellung des Altarsakramentes“. Diese Bestimmung des Themas verbindet die Zeichnung richtig mit der bis in karolingische Zeit zurückreichenden Tradition der Darstellungen des gekreuzigten Christus, dessen Blut von Engeln oder einer Ecclesia mit Kelchen aufgefangen wird. Der Kelch galt in der christlichen Kunst stets als eines der Symbole der Eucharistie 2), und zweifellos nahm sich der Zeichner der Kat.Nr. 9 eine allegorische Darstellung des Sakramentes zum Vorbild, als er seinen Kruzifix zeichnete. Er richtete sich dabei weitgehend nach Dürers 1513 entstandenem großformatigen Holzschnitt B.58 (Abb. 239), der drei Engel bei dem Gekreuzigten zeigt, die das heilige Blut in ihre aufmerksam bereitgehaltenen Kelch strömen lassen.

Auf der Berliner Zeichnung fließt Jesu Blut jedoch in einen großen Behälter, in dem das Kreuz steht. Eine genauere Bestimmung des Themas der Kat.Nr. 13 wird deshalb nicht übersehen, dass die dargestellte Szene bei den spätmittelalterlichen Bildern der Blut Christi- Brunnen (*fons vitae, fons misericordiae*) anknüpft, mit denen mystische Betrachtungen von der erlösenden Wirksamkeit der Leiden Jesu und seines dabei vergossenen Blutes anschaulich gemacht wurden. Eine Bemerkung im ersten Petrusbrief (1,18f) hatte den Anstoß zu diesen Spekulationen gegeben: Es heißt da, nur mit dem Blut Christi könnten sich die Menschen von der ererbten sinnlosen Lebensweise ihrer Vorfahren freikaufen. - Dass ein Tropfen des reichlich vergossenen Blutes Jesu ausreiche, um die Welt zu erlösen, war ein Gedanke, der von viel gelesenen Autoren des Mittelalters lebendig gehalten wurde - an Bernhard von Clairvaux und Thomas von Aquin ist zu denken 3), und noch 1588 seufzte Christopher Marlowes zuletzt resignierender Doktor Faustus in der Schlusszene des gleichnamigen Dramas, dass nur „one drop would save my soul, half a drop“ (V.2.145). Bilder des Lebensbrunnens zeigen Christus am Kreuz über einem brunnenähnlichen Becken, in das sich sein Blut ergießt. Durch Öffnungen in der Einfassungsmauer, gelegentlich sind es Brunnenmasken, fließt das Erlöserblut in ein vorgebautes und tiefer liegendes Becken, bei dem Maria Magdalena mit der Aegyptiaca oder Petrus und Paulus stehen, während

Adam und Eva und andere Vertreter des sündigen Menschengeschlechtes im Blutbrunnen baden. 4)

Der Zeichner des Berliner Blattes ersetzte das Thema des Bades im Blut Jesu durch den jungen Mann, der dieses Blut aus einem Kelch trinkt. Das Motiv der Darreichung des heiligen Blutes an die Gläubigen begegnet uns auf Bildern der Mystischen Kelter, die seit dem späten 15. Jahrhundert neben der Passion als eine weitere Vorstellung der Eucharistie zu gelten hat. 5) Ein um 1510 entstandenes anonymes niederländisches Gemälde zeigt, wie Engel das aus der Kelter fließende Blut in ihren Kelchen sammeln, um die gefüllten Gefäße an die zahlreich versammelten Vertreter aller Stände der Gesellschaft abzugeben (Abb. 240) 6). Getrunken wird das Erlöserblut hier jedoch von niemandem. Auf der Zeichnung Kat.Nr. 9 übernimmt eine altertümlich einfach gekleidete Frau die Aufgabe der Engel. Auf den ersten Blick ist man versucht, sie für die Muttergottes zu halten, und zeitgenössische Betrachter konnten die Darstellung mit der aus Hld 4, 15 herzuleitenden Mariensymbolik vom *Brunnen lebendigen Wassers* assoziieren. Wir haben jedoch wahrscheinlich eine Verkörperung der Ecclesia vor uns, die schon auf Bildern des frühen Mittelalters der Maria so weitgehend gleichen konnte und sollte, dass eine Unterscheidung nicht möglich war. Der Hintergrund dieses Phänomens ist die typologische Verknüpfung der beiden Frauen. 7) Zahlreiche mittelalterliche Bilder zeigen die Ecclesia als eine der Persönlichkeiten, die das Blut des gekreuzigten Christus sammeln 8), und - wie bereits bemerkt - gehörte sie gelegentlich zu dem Personal der Bilder des Lebensbrunnens.

Kat.Nr. 13 wurde von derselben Hand gezeichnet wie das Londoner Pfingstblatt (Kat.Nr. 92). Die gleichgroßen Blätter sind beide am oberen Rand rund abgeschlossen und die Farbtöne der beim Zeichnen benutzten Tinten stimmen überein. Darüber hinaus belegt eine Reihe von Details der Ausführung die Zusammengehörigkeit der beiden Zeichnungen: Auf die Wolkenbänder, die durchweg mit einiger Mühe gezeichneten Hände und die Fältelung der Stoffe sei hingewiesen. Die Figuren der lesenden Muttergottes in London und der Berliner Ecclesia gleichen sich weitgehend. Wenn auch die Federführung auf Kat.Nr. 92 deutlich unruhiger ist, so gehen die Übereinstimmungen doch weit genug, um eine gleichzeitige

Entstehung der beiden Arbeiten anzunehmen. Es erscheint darüber hinaus als möglich, dass die Zeichnungen zu einer Bilderfolge gehörten. In beiden Fällen geht es um die erlösende christliche Gotteserfahrung. Beim Vergleich fällt ferner auf, dass Kat.Nr. 13 hinsichtlich der Komposition wenig ambitioniert daherkommt, während der Zeichner mit der Kat.Nr. 92 gleichsam ein Arbeitsprogramm offen legt: Er zeigte, dass er mit der pathetischen Kunst der italienischen Hochrenaissance vertraut war (Tizian) und gab gleichzeitig seine Absicht zu erkennen, die in der heimatlichen Tradition erlernten künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten (Zeichentechnik, Figurenauffassung) mit der neuen Norm zu verschmelzen.

1983 wurde Kat.Nr. 13 im Hamburger Ausstellungskatalog *Luther und die Folgen für die Kunst* von Christian Tümpel besprochen. Er nannte die Berliner Zeichnung eine Allegorie der Erlösung, in der Swart die Sakramente der protestantischen Kirche miteinander verknüpft habe: „Das Kreuz Christi steht in einem Taufbecken, in das Christi Blut fließt. Eine Frau mit Nimbus, wohl Maria, reicht einem knienden Mann einen Kelch. Dass die Laien beim Abendmahl auch den Kelch empfangen, war eine der wesentlichen Erneuerungen der Reformation. Durch diese Verknüpfung verbindet Jan Swart die Sakramente der lutherischen Kirche mit dem Sterben Christi, im Sinne der Theologie von Paulus.“ 9)

Vor dem Hintergrund der vorstehend skizzierten ikonographischen Zusammenhänge erscheint die leider nicht ausführlicher vorgetragene Meinung Tümpels als zu weit gehend. Die zeitgenössischen Betrachter mussten den Blutbehälter unter dem Kreuz nicht als ein Taufbecken auffassen, und schon vor der Reformation entstanden Bilder, auf denen Gläubige einen mit dem Blut Christi gefüllten Kelch empfangen. Tümpels Vorschlag lässt außerdem die Anwesenheit der beiden Marien unerklärt, die mit der Ecclesia zum Personal der Bilder des Lebensbrunnens gehören. Ferner stellt sich die Frage, ob und in welcher Form wir schon im Jahre 1533 (vom Zeichner eingetragenes Datierung auf dem Londoner Pfingstblatt, Kat.Nr. 92) eine programmatische Vorstellung der protestantische Kirche von einem niederländischen Künstler erwarten können. Weltliche und geistliche Obrigkeiten versuchten ja mit Macht und Brutalität Fortschritte des Protestantismus in den Niederlanden zu verhin-

dem. Es kam zu Bücherverbrennungen und Hinrichtungen. Erste protestantische Gemeinden, solche der Täufer, entstanden erst in den dreißiger Jahren 10). Noch jahrzehntelang blieb es den niederländischen Protestanten angezeigt, aus dem Schutz des Verborgenen trickreich und mit aller Vorsicht für ihre Sache die Initiative zu ergreifen. Die Vorsterman Bibel zum Beispiel wurde auf ihrem Titelblatt als eine Ausgabe der Heiligen Schrift vorgestellt, die „met grooter naersticheyt naden latynschen text gecorigeert“ sei 11), womit der anonyme Herausgeber erklärte, man habe die niederländische Übersetzung nach der *Vulgata* - der offiziellen Bibelausgabe der römischen Kirche - erarbeitet. Kundige Leser konnten jedoch erkennen, dass es Luthers bis dahin vorliegende Übertragungen waren, die dem Text der Vorsterman-Ausgabe zu Grunde lagen und dass in der Vorrede ohne Quellenangaben ausführlich aus Luthers Schriften zitiert wurde. 12) Mit Blick auf Tümpels Deutung der Kat. Nr.13 wird man folglich die Möglichkeit nicht grundsätzlich ausschließen wollen, dass der Zeichner des Berliner Blattes traditionelle Motive der christlichen Ikonographie benutzte, um den neuen protestantischen Wein in den alten Schläuchen zu verbergen. Im vorliegenden Katalog wird die Swart zugeschriebene vermeintliche Kirke-Zeichnung in Weimar (Kat.Nr. 167) nach einer entsprechenden Überlegung als ein Spottblatt auf die römische Kirche interpretiert. Im Falle der Kat.Nr. 13 hingegen hat die beschriebene Verwurzelung in der traditionellen Bildsprache ein größeres Gewicht - die Darstellung steht den spätmittelalterlichen Lebensbrunnen zu nah, um zweifellos eine frühe Vorstellung der Sakramente der protestantischen Kirche sein zu können.

Das Motiv des Blutbrunnens und die mit ihm gegebene Möglichkeit der Darstellung heil-bringender Wirkungen des Blutes Jesu blieb in den Niederlanden lebendig. Um 1570, gegen Ende seines Lebens, veröffentlichte Maerten van Heemskerck ein von Coornhert gestochenes Blatt (H.130 - Abb. 242) 13), mit dem das Thema wieder aufgenommen wurde: Auf einem steinernen Sockel steht ein kräftig grobgliedriger, triumphierend auferstandener Christus über einem flachen Bassin. Die Figur erinnert an Michelangelos Auferstandenen in Sta. Maria sopra Minerva (1519/20). Während die linke Hand ein mannshohes Kreuz aufgestellt hält, begleitet die rechte mit einem Segensgestus den Blutstrom, der sich aus einer Seitenwunde in das runde Becken ergießt. Dort schwimmen Herzen, von denen einige mit dem Zeichen einer Todsünde markiert sind. Eine zur veritablen Waschfrau profanierte Fides reinigt die sündigen

Herzen mit einer langstieligen Bürste und veranschaulicht damit die Aussagen der lateinischen und französischen Begleittexte, denen zufolge allein der Glaube und die Passion Christi die Sünden der Menschen wegnehmen könnten. Die gleichsam an die Stelle der Ecclesia der Kat.Nr. 13 getretene Figur der Fides illustriert den *sola fide-Gedanken*, als deren Verfechter wir Luther und Calvin - aber auch Erasmus von Rotterdam kennen. Damit ist auch diese späte Arbeit Heemskercks nicht zweifelsfrei der Programmatik einer protestantischen Kirche zuzuordnen. 14)

- 
- 1) Legenda Aurea, 287-289.
  - 2) LCI II Spp. 496f, s.v. Kelch.
  - 3) Huizinga 1975, 312f und Anm. 23.
  - 4) LCI I Spp. 333-335, s.v. Brunnen.
  - 5) LCI II Sp. 501, s.v. Kelter, Mystische.
  - 6) Gemälde ehemals in der Sammlung der Grafen Nostitz-Rieneck auf der Prager Kleinseite.  
Vorliegende Aufnahme aus dem Bildarchiv Photo Marburg, Archivnr. 73253. Von den technischen Daten ist lediglich das Format von 71 x 60 cm bekannt. Gemälde heute in der Prager Nationalgalerie?
  - 7) LCI I Sp. 563, s.v. Ecclesia.
  - 8) Vgl. z.B. die um 1165 entstandene Miniatur zu Visio II 6 der Hildegard von Bingen in dem seit dem 2. Weltkrieg verschollenen Rupertsberger *Scivias-Kodex* der Wiesbadener Landesbibliothek, Sign. Hs. 1. Die zugehörige Textstelle lautet: „Als aus der Seitenwunde des Herrn Blut floss, wurde die Erlösung der Seelen geboren.“, Scivias 1954, 193 und Tafel 15.
  - 9) Ausst.Kat. Hamburg 1983/84, 312.
  - 10) Ausst.Kat. Utrecht 1986, 31.
  - 11) Beets 1915 Abb. 1; Ausst.Kat. Utrecht 1986, 37.
  - 12) Augustijn 1975, 78-94.
  - 13) Ausst.Kat. Gouda 1991 Nr. 7.2.
  - 14) Ebenda.



14. Samsons Honiggeschenk (Ri 14,9)

Inv.Nr. KdZ 4429. Erwerbsnummer 463-1908.

Clair obscur. Schadhafte Blatt. Die ockerfarbene Grundierung des Blattes mit dem Pinsel in Grautönen abgetönt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Schwarz. In Brauntönen laviert. Nicht oxydierte weiße Höhungen. Die Einfassung mit der Feder in Schwarz lässt einen schmalen Rand. Blatt aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 261 x 200.

In der unteren linken Ecke mit der Feder in Schwarz die Initialen William Esdaile, L. 2617. Kaum zu erkennen rechts daneben „P.I.C.“(?), nicht bei Lugt. Unten in der Mitte von einer um 1800 schreibenden Hand mit Feder und brauner Tinte „Jul: Romano“. Abrieb an den Rändern, die untere linke Ecke zerknittert.

Herkunft: Sammlung William Esdaile - Erworben 1908.

Literatur: Burchard 1914, 3 - Von Baldass 1918 Nr. 12 („Gastmahl. Spätwerk.“) - Benedict 1924/25, 243 - Best.Kat. Berlin 1930, 53 („Ein Hochzeitsmahl“).

Vor einer fensterlosen Wand sitzen im rechten Vordergrund zwei ältere Paare mit einer gekrönten jungen Frau bei einer Mahlzeit zu Tisch. Kassettierungen und skizzierte Ornamente schmücken zwischen einfachen Gesimsen die Wände. Ein Hund ist in der unteren linken Ecke mit Knochen beschäftigt. Ein junger Mann in einem kurzen gegürteten Kittel betritt den Raum durch einen hohen, schmalen Torbogen von links hinten und trägt auf einem Teller ein Gericht herein. Atmosphärisch gut gelungen die Vorstellung der angespannt aufmerksamen Blicke, mit denen die fünf Personen am Tisch den Eintretenden empfangen. Durch den Torbogen Blick auf eine Hochzeits- oder Verlobungsszene vor einem polygonalen Zentralbau im Hintergrund.

Das Thema der Zeichnung im Berliner Kabinett war bisher nicht bestimmt worden. Dargestellt ist ein Ereignis aus dem Leben des jungen Samson. Kat.Nr. 14 gehört mit der Kat.Nr. 139 zu einer helldunkel gezeichneten Samsonfolge. Die in der Sammlung Frits Lugt (Fondation Custodia) aufbewahrte Kat.Nr. 139 zeigt Samsons Eltern im Gespräch mit einem Engel, der den beiden die nicht mehr erwartete Geburt eines Sohnes ankündigt. Unter den am Tisch der Berliner Zeichnung sitzenden Personen erkennen wir in dem langbärtigen Mann und der rechts neben ihm sitzenden Frau diese Eltern Samsons wieder. Bei weitgehend gleicher Ausführung sind die beiden Blätter

annähernd gleich groß, und es liegt folglich nahe, auch die auf Kat.Nr. 18 dargestellte Szene in der Geschichte Samsons zu suchen.

Auf den Pariser Samsonzeichnungen (Kat.Nrn. 131-136) findet sich keine der fünf Szenen der beiden helldunklen Samsonblätter in Berlin und der Sammlung Lugt (Kat.Nr. 139). Ein Zusammenhang ist jedoch nicht zu erkennen: Die Pariser Folge hat einen antikisch gerüsteten bärtigen Helden, während in Berlin ein kindlich junger Mann in kurzem Kittel die Szene betritt.

Samson wollte gegen den Willen seiner Eltern eine Philisterin heiraten. Eines Tages wanderte er mit den Eltern zu der Stadt, in der diese Frau wohnte. Unterwegs wurden die drei von einem jungen Löwen bedroht. Samson kämpfte mit dem Tier und tötete es mit Gottes unbemerkter Hilfe. Wenig später wieder auf dem Weg zum Wohnort seiner Geliebten war, die er nun heiraten wollte, suchte Samson den toten Löwen. Er fand Bienen und Honig in dem Kadaver. Er aß vom Honig und nahm für seine Eltern etwas davon mit. Dass der Honig aus dem Leib des toten Löwen genommen worden war, verschwieg er (Ri 14,1-9).

Die Berliner Zeichnung zeigt, wie Samson den Eltern dieses Honiggeschenk bringt. Die Szene wird in der Bibel nicht näher geschildert. So als warte er den Eltern und ihren Gästen bei Tisch auf, trägt Samson den Teller mit einem Wabenstück herein. Durch eine geschickte Integration mehrerer Aspekte der Geschichte illustrierte der Zeichner den Konflikt um Samsons erste Heirat, in dessen Verlauf sich zum ersten Mal seine Gottverbundenheit erwies. Die Gäste der Eltern sind ein jüdisches Paar und seine Tochter, die Samson als eine mögliche Ehefrau vorgestellt werden sollte. Menoach und seine Frau lehnten die eheliche Verbindung mit einer Philisterin ab und drängten auf die Heirat mit einer Jüdin (Ri 14,3). Samson war jedoch nicht bereit, sich den Wünschen seiner Eltern zu beugen: Er heiratete die Philisterin. Im Hintergrund der Berliner Zeichnung ist die Trauung dargestellt. (Ri 14,8). - Möglicherweise eine originelle Bildidee des Zeichners, eine weitere Darstellung des angesprochenen Themas ist mir nicht bekannt. - Zu Cornelis Massys' zwölfteliger Kupferstichfolge der Geschichte Samsons aus dem Jahre 1549 gehört eine Darstellung Samsons, der Honig oder Honigwabe aus dem Kadaver des Löwen nimmt (B.11 - H.8 - Abb. 242).

Es bleibt offen, warum das Geschenk der Honigwabe im Mittelpunkt der dargestellten Szene steht. Man mag den Honig als einen Hinweis auf das Eingreifen Gottes auffassen, der Samsons Verbindung mit der Philisterin wünschte, „um die Philister herauszufordern“ (Ri 14,4) und deshalb verhindert hatte, dass Samson von dem Löwen getötet wurde. - In der Antike begegnet uns eine Vorstellung von der Entstehung von Bienen in Tierkadavern. Vergil hatte darüber geschrieben (Georg. IV 218f; 554f), und durch Plinius' *Historia naturalis* (XI 11f) wurde die Nachricht der frühen Neuzeit vermittelt. Dergleichen Bilder von der Entstehung neuen Lebens in toten Körpern eignen sich als Symbole der christlichen Hoffnung auf die Auferstehung der Toten. Die Pariser Zeichnung der Prophezeiung der Geburt Samsons durch einen Engel (Kat.Nr. 139) betont den typologischen Zusammenhang mit Christus. Das gleiche gilt für Kat.Nr. 14. Nur vordergründig geht es um den Konflikt eines Sohnes mit seinen Eltern. So wie der aus dem Tempel zurückkehrende zwölfjährige Jesus seinen Eltern erklärte, er gehöre selbstverständlich in das Haus seines göttlichen Vaters (Lk 2,49), erfüllte auch Samson (ohne es zu wissen ) lediglich den göttlichen Plan.

Nachdem Baldass Kat.Nr. 14 als ein „Spätwerk“ bezeichnet hatte, präziserte Benedict zustimmend 1), die Zeichnung sei „nach Stil, Format und Technik in eine Reihe mit der 1553 datierten Johannesfolge zu setzen“, die „Raumdisposition (sei) mit der zwingenden Überzeugung eines Meisters gegeben, der sich an römischer Freskomalerei geschult“ habe, und der hand-schriftliche Hinweis auf Giulio Romano schließlich weise „ganz richtig auf den Kreis, dem Swart seine letzte Formsicherheit verdankt“. Diese Charakterisierung geht zu weit. Man mag dergleichen vielleicht angesichts der Berliner Zeichnung der Begegnung von Elisabeth und Maria (Kat.Nr. 16) in Betracht ziehen. Das Blatt Kat.Nr. 14 verrät hingegen keine Vertrautheit mit der virtuos pathetischen und monumentalen Kunst der Mitarbeiter Raffaels und der Manieristen, und keinesfalls darf es als Indiz für einen Italienaufenthalt des Zeichners gelten. Will man eine italienische Anregung ins Spiel bringen, liegt es näher, sich des bekannten helldunklen Holzschnittes zu erinnern, der als eine Darstellung Raffaels im Gespräch mit einer Geliebten gilt (B. XII 140f Nr. 2 - Abb. 243), eine möglicherweise von Raffael entworfene Szene, die etwa 1518 von Ugo da Carpi gedruckt wurde 2). Die in Ocker und anderen erdigen Farbtönen gedruckten Exemplare des Holzschnittes sind hinsichtlich der Anlage des Bildraumes und der eingefangenen Atmosphäre, auch

wegen der Vorstellung von Schatten neben den schwarz umrissenen und weiß gehöhten Formen der hier besprochenen Zeichnung so nahe, dass man annehmen darf, der Zeichner der Kat.Nr. 14 habe sich von dem kleinen, unscheinbar anmutenden italienischen Blatt anleiten lassen.

Als einziges der Swart zugeschriebenen Clair-obscurs ist Kat.Nr. 14 ohne Mühe mit seinen lavierten Umrisszeichnungen stilkritisch zu verbinden: Der kindliche Samson ähnelt dem Tobias in Leipzig, die Berliner Komposition wurde angelegt wie die Zeichnung der Hochzeitsfeier von Tobias und Sara (Kat.Nr. 78). Der verlorene Sohn (Kat.Nrn.20, 27), der bei Saul Schutz suchende Samuel (Slg. Nijstad, Kat.Nr. 49), der Amsterdamer Lazarus (Kat.Nr. 6) und auch die drei Ruthzeichnungen (Kat.Nrn. 53, 168, 169) mögen Arbeiten derselben Zeichnerhand sein. - Auch etliche der helldunklen Zeichnungen gehören möglicherweise hierher. Ich denke an die Kat.Nrn. 2, 54, 125, 139 und 141. Ob ambitionierte Arbeiten wie die klagende Frau in Amsterdam (Kat.Nr. 7), die Berliner Heimsuchung (Kat.Nr. 16) oder das Ecce homo der Albertina (Kat.Nr. 172) Fortschritte des Zeichners der Kat.Nr. 14 illustrieren, bleibt fraglich. Nicht zu verbinden mit dem Berliner Blatt sind die helldunklen Kat.Nrn. 23, 38, 39, 71, 108, 109, 113, 124, 128, 145, 148 und 159.

---

1) Benedict 1924/25, 243.

2) L & P 1994, 153f - Ausst.Kat. Wien 1999 Nr. 131.

---

15. Fragment. Ein junger Mann mit Josephs blutigen Kleidern (Gen 37,32)

Inv.Nr. KdZ 9202

Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit der Feder in Schwarz. In Brauntönen laviert. Die Einfassung mit der Feder in schwarz lässt etwas Rand. Sie fehlt rechts. Dort wurde das Blatt entlang einer Linie mit der Feder in blassem Schwarz zurechtgeschnitten. An der oberen linken Ecke Spuren einer Roteleinfassung. Blatt aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 85 x 221.

In der unteren linken Ecke eine „5“ mit der Feder in Braun.

Erworben 1918.

Literatur: Nicht in Baldass 1918 - Best.Kat. Berlin 1930, 52.

Weil er der bevorzugte Liebling ihres Vaters war, dachten die Söhne Jacobs daran, ihren Bruder Joseph zu töten. Der besonnene Ruben warnte mit Nachdruck davor, einen Mord zu begehen, und schließlich willigten die anderen in den Plan ein, Joseph in eine ausgetrocknete Zisterne zu werfen. Kurz darauf jedoch, während einer Abwesenheit Rubens, verkauften sie Joseph an einige ismaelitische Kaufleute, die auf ihrem Heimweg nach Ägypten an dem Lager der Jacobssöhne vorbeikamen. Dem Vater wollten sie sagen, Joseph sei von einem Raubtier gefressen worden. Seine Kleider wurden zerrissen und mit dem Blut eines Ziegenbocks befleckt. Den so zugerichteten Rock ließen die Brüder zu Jacob bringen (Gen 37, 18-33).

Die Berliner Zeichnung ist das Fragment einer Darstellung dieser Szene.

Der ein bis zwei Schritte tiefe Vordergrund wird nach hinten begrenzt von einer halbhohen Wand mit vorgestellter kastenförmiger Sitzbank, auf der rechts ein Kissen liegt. Drei glatte Säulen stehen auf der erwähnten Mauer, sie reichen bis zum oberen Blattrand. Zwei der Säulen werden links und rechts von den Blatträndern abgeschnitten. Wohl das Innere einer Loggia. Ein junger Mann geht nach rechts. Bekleidet mit einem Kittel und einer gegürteten Weste, hält er ein Gewand über den linken Arm gelegt, ein langes kurzärmeliges Hemd, entgegen dem Wortlaut der Bibel ist es nicht zerrissen. In der unteren rechten Ecke wohl Jacobs rechter Fuß vom rechten Blattrand abgeschnitten. An den Säulen vorbei ein Ausblick in die karge hügelige Hintergrundlandschaft. Rechts stehen mehrere Männer zusammen, am Boden tötet einer mit einem Messer einen

Ziegenbock, ein anderer hält ein Kleid bereit. Links ein allein stehender Mann bei einem Brunnen. Auf einem Hügel am Horizont eine Siedlung mit großen Gebäuden.

Die Szene fehlt in der Reihe der Londoner Josephzeichnungen.

Kat.Nr. 15 ist eine Arbeit des Zeichners der Tobiasfolge (Kat.Nrn. 74-81) und entstand vielleicht etwas später als die Leipziger Blätter. Mit spitzer Feder klar und schnörkellos umrissene Formen. Die Lavierung hingegen aufwändiger, ausführlicher, weniger sparsam als bei den Tobiaszeichnungen. Wie der Leipziger Tobias ist der junge Mann des Berliner Blattes von schlanker und hochgewachsener Gestalt. Beide tragen ihr Haar in kurzen kräftigen Locken, deren Federumrisse hier und da von blassbraunen Linien der Pinselspitze begleitet werden. Gradlinig gegebene lang gezogene Hände. Kurze Wellenlinien deuten die Gesichtszüge an, Bögen oder Häkchen an den Wangen und um die Augen. Das Innere der Ohren wurde hier wie da als eine Kopf stehende Fünf gezeichnet. Die Hintergrundfiguren der Kat.Nr.15 finden sich auf dem Leipziger Blatt Kat. Nr. 78 wieder, es ist als säßen sie dort rechts oben als Gäste der Hochzeit von Tobias und Sarah. Die bis in die kleinsten Details zu verfolgenden Übereinstimmungen der Ausführungen der Zeichnungen in Berlin und Leipzig erweist schließlich auch ein Vergleich der Arme des Mannes der Kat.Nr. 15 und des betenden Tobias der Kat.Nr. 77: die Linien der Knickfalten im Stoff des Hemdes und die Verteilung der Lichter und Schatten dabei dafür, dass beide Arbeiten von derselben Hand stammen.

Das unscheinbare Berliner Blatt ist bemerkenswert, weil es mit zwei Gruppen der Swart zugeschriebenen Zeichnungen zu verbinden ist: Wir haben eine Arbeit des Zeichners der Tobiasfolge vor uns. Nach Ansätzen bei den drei Originalen aus einer Folge des verlorenen Sohnes (Kat.Nrn. 3, 20 und 27) dokumentiert Kat.Nr. 14 die fortgeschrittene Bemühung des Künstlers, sich eine malerische Laviertechnik anzueignen. - Die Komposition der Berliner Zeichnung bringt eine zweite kleine Werkgruppe auf den Plan. Die malerisch lavierten Figuren, weitgehend ohne Federbinnenzeichnung ausgeführt, befinden sich in Innenräumen, die

rückwärtig von einer Wand begrenzt werden, in der sich große Fenster befinden. Unterhalb der Fenster steht an der Mauer eine kastenförmige hölzerne Sitzbank mit

---

aufliegenden Kissen an der Mauer. Ausblicke in die Landschaft durch Fenster und Türen erscheinen zuletzt als Bilder im Bild. Außer der Kat.Nr. 15 finden sich diese Elemente auch auf den Kompositionen der Kat.Nrn. 49 (Samuel bei Saul) und 161 (Älteste beobachten Susanna) in Rotterdam. - Von derselben Hand wie Kat.Nr. 15 vielleicht auch der Ritter im Britischen Museum gezeichnet (Kat.Nr. 99).

16. Marias Ankunft bei Elisabeth und Zacharias (*Heimsuchung*, Lk 1, 39-56)

Inv.Nr. KdZ 4463

Clair obscur. Ockerfarben grundiertes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit Feder und Pinsel in Schwarz. In Brauntönen laviert. Nicht oxydierte weiße Höhungen. Eine dünne Einfassung mit der Feder in Schwarz lässt an den Seiten etwas Rand, oben und unten ist das Blatt entlang der Linie beschnitten. An den Seiten wurde geringfügig über die Einfassung hinaus gezeichnet. Blatt aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 95 x 251.

Der Best.Kat. Berlin 1930 vermerkt „eine flüchtige Porträtstudie in Feder und Rötel und der Name und Lebensdaten von der Hand des Ploos van Amstel“ auf der Rückseite des Blattes.

Herkunft: Ploos van Amstel (Amsterdam), im Auktionskatalog von 1800 aufgeführt? - Weigel (Leipzig) - und Lanna (Wien und Prag) - Aus der letztgenannten (?) 1910 vom Berliner Kabinett erworben.

Literatur: Wurzbach II 683 - Baldass 1918 Nr. 13 („Spätwerk“, „mit Tinte der Name und die willkürlichen Lebensdaten (...) des Jan Swart von der Hand des Ploos van Amstel.“) - Best.Kat. Berlin 1930, 52 - Friedländer ANM XIII, Leiden 1936, 15 (Ploos' Daten „unglaublich“, Künstler wohl „nicht lange vor 1500 zur Welt gekommen.“).

Nachdem ihr die Geburt Jesu angekündigt worden war (Lk 1,31), besuchte Maria ihre Verwandte Elisabeth, die trotz ihres hohen Alters ebenfalls schwanger war und die Mutter Johannes des Täufers werden sollte. Elisabeth begrüßte Maria begeistert als die Muttergottes und veranlasste mit ihrer Freude die jüngere Frau zu einem hymnischen Gotteslob (Lk 1, 39-56). Die Berliner Zeichnung zeigt diese im Lukasevangelium nicht näher beschriebene Begegnung als eine Umarmung der beiden Frauen vor Elisabeths Wohnhaus.

Eine von links vorne beleuchtete helldunkle Szene. Im Vordergrund stehen die beiden en face gegebenen Frauen nebeneinander. Sie umarmen sich herzlich und theatralisch bewegt. Wie auf einer Türschwelle stehen sie am vorderen Bildrand, Arme und Beine befinden sich scheinbar noch außerhalb des Bildraumes. Weit geschnittenen sind die bodenlangen Gewänder und wurden aus offenbar kostbaren Stoffen nach einer antikisierenden Mode geschneidert. Die links stehende Elisabeth trägt auf dem Kopf eine der im 16. Jahrhundert in Europa gebräuchlichen Hauben der verheirateten bürgerlichen Frauen. Sie steht in einem unbequemen Kontrapost, wendet sich nach



rechts, legt ihre rechte Hand auf Marias linke Schulter und küsst sie auf die rechte Wange. Ein breiter Knoten aus dem Stoff ihres Kleides auf ihrer rechten Hüfte. Maria steht rechts in einem bildauswärts führenden Schritt. Mit der linken Hand hält sie den Stoff ihres Umhanges an die linke Hüfte gedrückt. Den Kopf im Profil nach links, wendet sie sich Elisabeth zu. Das wahrscheinlich lange Haar wird von einem Tuch am Hinterkopf zusammengehalten. Der geschickte Umgang mit Lichtern und Schatten gibt den Figuren Volumen: Viel weißes Licht auf Elisabeth; da wo sich die beiden Körper berühren, eine große Schattenpartie; wenig Licht rechts auf Marias angewinkeltem Arm und dem nach vorne kommenden Bein. - Rechts neben Marias Kopf im Mittelgrund die Gesichter zweier zusehender Frauen. Im linken Mittelgrund kommt Joachim als ein alter bärtiger Mann aus einem hohen Renaissancegebäude, das über dem Fenster des ersten Stockwerkes vom oberen Blattrand abgeschnitten wird. Rechts dahinter eine tonnengewölbte Säulenhalle (?). Über der Halle steil zum oberen Rand ansteigend bewaldete Berge. - Das große Haus, die Säulenhalle und die Hintergrundlandschaft wurden mit trockener Feder leichthin und treffsicher skizziert

Anders als Raffael auf seinem Gemälde im Prado (1516 - Oberhuber 147- Abb. 244) präsentierte der Zeichner der Kat.Nr. 16 die Begegnung der beiden Frauen in dem selten dargestellten Umarmungsgestus. 1) Bei der Bildplanung ging er von Dürers Holzschnitt der Heimsuchung im Marienleben aus (ca. 1504 - B. 84 - Abb. 245). 2) Die Vorgabe musste in ein schmales Hochformat übertragen werden. Die nach vorne geholten Hauptpersonen nehmen die gesamte Breite des Bildes ein. Beibehalten wurde das hohe Gebäude am linken Rand. Die Assistenzfiguren wurden in den Mittelgrund versetzt. Der Ausblick in die Landschaft wurde verstellt, Dürers Bäume am rechten Rand fielen weg. - Schwere raumgreifende Figuren in kompliziert bewegten Haltungen. Die pathetisch dramatisierte Umarmung überrascht. Die betonte Emotionalität der Szene ist nicht von Dürer oder Raffael herzuleiten. Pontormos Gemälde in der Pfarrkirche von Carmignano (ca. 1528) 3) zeigt eine wirkungsvoll stille Begegnung. - Auch Lucas van Leydens Kupferstiche der Heimsuchung (ca. 1516 - B. 36) und der Umarmung von Joachim und Anna bei der Goldenen Pforte (1520 - B. 34) sind nicht als Vorbilder im Spiel.

Mit den charakteristischen lavierten Umrisszeichnungen Swarts lässt sich Kat.Nr. 16 nicht verbinden. (Tobias, verlorener Sohn, Samson, Joseph, Ruth) Vielleicht mit der

Moses- zeichnung in Washington (Kat.Nr. 166) ? - Soweit ich sehe, findet sich dergleichen auch in den zeichnerischen Werken niederländischer Zeitgenossen nicht. Wir haben von Koeck, van Orley, Scorel oder Heemskerck keine Zeichnungen, die wie das Berliner Blatt ausgeführt wurden. - Dem Zeichner der klagenden Frau in Amsterdam (Kat.Nr. 7) wäre eine solche Arbeit zuzutrauen, und es soll hier nicht ausgeschlossen werden, dass beide Zeichnungen von derselben Hand ausgeführt wurden. Die Berliner Zeichnung erscheint jedoch eher als eine Skizze, vielleicht eine fortgeschrittene Kompositionsstudie, während das Amsterdamer Blatt die endgültige Fassung einer Bildidee in gelungen sorgfältiger Ausführung zeigt, die auf der Grenze von Malerei und Zeichnung hält. - Schon im 18. Jahrhundert waren die helldunklen Kat.Nrn. 2, 7 und 16 in der Sammlung Ploos van Amstel (1726-1798) Jan Swart zugeschrieben. Die als linke Blatthälfte zu Kat.Nr. 2 gehörende Kat.Nr. 141 hat einen älteren hand-schriftlichen Hinweis auf Swart auf dem Papier, es ist jedoch nicht bekannt, ob auch diese Zeichnung sich einmal in Ploos' Besitz befand. Ploos' bis heute akzeptierte Zuschreibungen helldunkler Zeichnungen an Jan Swart sind nicht nachzuvollziehen: Er hielt die helldunkle Zeichnung eines Bauern im Wirtshaus, die im Kommentar zu Kat.Nr. 7 als eine Arbeit des Zeichners der klagenden Amsterdamerin angesehen wird, für ein Werk Pieter Koecks. Das Blatt war mit einer bis heute für eine Signatur Koecks gehaltene Notiz in seine Sammlung gekommen. Was veranlasste ihn dazu die Kat.Nrn. 7 und 16 Jan Swart zu geben ? Warum dachte er nicht an Koeck?

---

1) LCI II Spp. 230f.

2) Ausst.Kat. Boston 1971 Nr. 73 - Seitenverkehrter Federentwurf Albertina 3078: Ausst.Kat. Wien 2003 Nr. 79

3) Freedberg 1971, 188 - Eindrucksvoll variierende Einfühlung in Dürers Figurenauffassung: Pontormos Kompositionsstudie Uffizien 461 F, Cox Rearick 289.

17. Gerechtigkeitsbild. Ein guter Regent hört im Streitfall die Meinungen aller Beteiligten.

Inv.Nr. KdZ 9588

Oben halbrund eingefasstes Bild auf einem rechteckigen Blatt. Spuren einer Vorzeichnung am linken Bein des Königs? Mit der Feder in Graubraun. In Grautönen laviert. An den Seiten und unten lässt eine Einfassung mit der Feder in Graubraun einen schmalen Rand. Unterhalb des Bogens eine waagerechte Linie mit der Feder in Graubraun auf ganzer Breite. Blatt aufgezogen. Der Best.Kat. Berlin 1930 registriert das Wasserzeichen „kleines unkenntliches Wappen mit einem W, Blume und Schriftband“. 363 x 209 (Blatt).

Von alter Hand geschriebenes Wort (?) am unteren linken Rand.  
Zahlreiche braune Flecken. Papier in der oberen linken Ecke stark abgerieben.

Erworben 1919.

Literatur: Best.Kat. Berlin 1930, 53 - Ausst.Kat. New York 1995, 172 (etwa 1540-1545)

Schwächer gezeichnete Fassung der Zeichnung British Museum 1863.5.9.941 (Kat.Nr. 93). Kat.Nr. 93 ausgeführt mit der Feder in Schwarz und grauer Lavierung. Beide Blätter sind etwa gleich groß, Format der Zeichnung in London: 361 x 204. Verschiedene Wasserzeichen. Nach der Komposition ausgeführte Glasmalerei im Rijksmuseum in Amsterdam (Inv.Nr. BK-1984-42 - Abb. 246) 1). - Vgl. Kommentar Kat.Nr. 93.

---

1) Ausst.Kat. Amsterdam 1986 Nr. 131 - Kat. Amsterdam 1999 Nr. 34.

## 18. Der schmale Weg zum Himmelreich

KdZ 5640

Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit der Feder in Schwarz. In Tönen von Rotbraun laviert. Die nachträgliche Einfassung mit der Feder in Schwarz lässt etwas Rand. Blatt nicht aufgezo-gen. Wasserzeichen kleiner Krug mit Vierblatt, vgl. Briquet 12861, 1517-1518 (?). 258 x 194.

In der unteren rechten Ecke klein eine „1“ mit der Feder in Braun. Links unten eine nicht entzifferte Notiz. Leicht beschädigte Ecken.

Auf dem Verso unten links Stempel Nagler, Lugt 2529 in Blau. Rechts daneben Stempel Koenigliches Kupferstichkabinett Berlin in Braun, Lugt 1606. In der linken unteren Ecke mit Bleistift „5640“. Pinselproben.

Aus der 1835 von König Friedrich Wilhelm III. für das Berliner Kabinett erworbenen Sammlung des preußischen Generalpostmeisters und späteren Staatsministers Carl Ferdinand Friedrich von Nagler (1770-1846).

Literatur: Baldass 1918 Nr. 5 - Best.Kat. Berlin 1930, 53 - Ausst.Kat. Amsterdam 1986 Nr. 125.2.

Vor einem kleinen Teich steht im rechten Vordergrund ein Engel hinter einem nach links knienden älteren Mann, der die Arme vor der Brust gekreuzt hält. Sein Hut liegt vor ihm auf dem Boden. Der Engel mit einem großen Flügelpaar auf dem Rücken legt die rechte Hand auf den Kopf des Mannes, während die herabhängende Linke einen Henkelkrug hält. Ein zweiter Mann kommt von rechts hinzu. Er hebt die gefalteten Hände. Die rechte Hälfte seines Körpers wird vom Blattrand abgeschnitten. Links neben der beschriebenen Dreiergruppe bewegt sich ein einfach gekleidetes bäuerliches Paar nach links. Der vorne gehende Mann trägt einen Dreschflegel auf der rechten Schulter. Im Ausst.Kat. Amsterdam 1986 gilt er als Karsthans. Zu seiner Rechten die Frau mit gefalteten Händen. Der bärtige Mann klettert über niedrig kahles Gesträuch. Er geht dabei aufrecht und hält sich mit der linken Hand an einem der Zweige fest. Das Paar folgt einer Gruppe von Leuten, die von der linken unteren Ecke des Blattes ausgehend einem schmal ansteigenden Gebirgsweg folgt. Der Weg führt zunächst bildeinwärts zum rechten Blattrand hinauf, biegt etwas oberhalb der Blattmitte nach links, um oben in den dichten Wolken zu enden. Es ist ein mühsam zu begehender Pfad, dicht mit Gestrüpp bewachsen. An mehreren Stellen werden die Wanderer von herankletter-

den wilden Tieren bedroht. Herbeifliegende Ungeheuer von naiv mittelalterlicher Erscheinung vermehren die Gefahr. Sie pusten Rauchwolken ihres gefährlichen Atems vor sich her. Alle, die sich auf dem Weg befinden, bleiben von der einschüchternden Umgebung unberührt. Die Gesichter blicken gleichmütig ernst, mehrere gehen allein, manche beten und alle tragen einfache bäuerliche oder bürgerliche Kleidung. In der oberen linken Ecke bilden große Wolken einen Kranz um den mit hebräischen Buchstaben geschriebenen strahlenden Gottesnamen *Jahwe*, der offenbar das Ziel der unerschrocken vorangehenden Gesellschaft markiert.

Kat.Nr. 18 wurde von einem Künstler gezeichnet, der mit Dirick Vellerts Kompositionen und Zeichenpraxis der zwanziger Jahre vertraut war. Mit den gleichen technischen Mitteln zeigte Vellert z.B. auf seiner Weimarer Zeichnung der Bergpredigt (25.11.1523 - Inv.Nr. KK 4598 - Abb. 247) in einem schmalen Vordergrund mehrere Figuren vor ansteigendem Gelände, während seine Londoner Darstellung der heimkehrenden Heiligen Familie (vom Zeichner auf den 11.7.1523 datiert - Inv.Nr. 1923.1.13.3 - Abb. 248) 1) im Vordergrund nach links gehende Figuren zeigt, die vor einer weiten Landschaft in ihren Schrittstellungen angehalten wurden. Ferner verbindet eine Reihe von Details Kat.Nr. 18 mit den Arbeiten Vellerts. Da sind die nach rechts fallenden Schatten auf dem kleinteilig gezeichneten Erdboden, die aus Häkchen und kurzen Wellenlinien zusammengesetzten bärtigen Gesichter, die Bewegungsmotive und die Bemühung um die Darstellung der Körpervolumen mit Hilfe einer nuancierenden Skala von Lichtern und Schatten. Der jüngere Zeichner ist dabei meistens zurückhaltender im Gebrauch der erwähnten zeichnerischen Mittel. Zugunsten einer auf das Notwendige beschränkten Darstellung nüchtern bewegter Figuren verzichtete er auf Vellerts kleinteilige Formgebung, in der eine spätgotische Figurenauffassung noch wirksam war.

Nachdem Baldass Kat.Nr. 18 bereits für ein frühes Werk gehalten hatte, wurde im Ausst.Kat. Amsterdam 1986 eine Datierung in die erste Hälfte der dreißiger Jahre vorgeschlagen. Die Berliner Zeichnung sei der 1533 datierten Londoner Pfingstzeichnung (Kat.Nr. 92) „nauw verwant“. Auch wenn man dieser Meinung zustimmen möchte, wird man die Unterschiede zwischen den beiden Arbeiten nicht übersehen wollen. Der Zeichner der Wege verzichtete auf die verhaltene Emotionalität

der Pfingstdarstellung. Die Skala der Licht- und Schattenwerte, die auf dem Londoner Pfingstblatt von weißem Licht bis zu schwarzen Schatten reichte, wurde nicht benötigt, Kat.Nr. 18 zeigt eine überall hell ausgeleuchtete Szene, in die vom lavierenden Pinsel lediglich zurückhaltend blass durchscheinende Schattierungen eingetragen wurden. In dem weitläufigen Bildraum des Berliner Blattes bewegen sich sicher gezeichnete Figuren bis zu einem fernen Horizont. Die links langsam trödelnd den Aufstieg beginnende Gruppe von Rückenfiguren ist weder von Vellert noch vom Zeichner der Kat.Nr. 92 zu erwarten. Ebenso wenig der in antiker Figurenhaltung taufende Engel, der ein bodenlanges Gewand trägt, ähnlich dem antik griechischen Chiton, mit Bändern um Brust und Bauch. Man vergleiche ihn mit Vellerts spätgotischer Muttergottes auf der oben erwähnten Londoner Zeichnung der Heiligen Familie. - Was die Kat. Nrn. 18 und 92 verbindet, ist eine Reihe übereinstimmend ausgeführter Details: Hier wie da wurden die geschlossenen Konturen mit dem gleichen breiten Federstrich akzentuiert, die Fältelungen der Kleiderstoffe in den Armbeugen stimmen überein, ebenso die Zeichnung der Wolken; die Gesichter ähneln sich immerhin, ebenso die gefalteten Hände der Frau neben dem Bauern mit Dreschflegel und des Mannes links hinter der Londoner Muttergottes. Auch das nach links ins Bild gestellte Bein am rechten Blattrand der Kat.Nr. 18 findet in dem Bein des im rechten Vordergrund stehenden Apostels in London eine Entsprechung. Die Verbindung der Berliner Wege mit dem Londoner Pfingstblatt wird hier mit einiger Mühe festgestellt. Die Londoner Pfingstdarstellung ist eine deutlich schwächer gezeichnete Arbeit als Kat.Nr. 18. Sie eignet sich nicht, die frühe Entwicklung Swarts zu datieren. So „nauw verwant“, dass wir überzeugt sein könnten, die Kat.Nrn. 18 und 92 seien von derselben Hand in den frühen dreißiger Jahren gezeichnet worden, sind die beiden Werke nicht.

Die Berliner Wege stehen den drei Gerechtigkeitsszenen Kat.Nrn. 50, 113 und 127 nahe, die nach Vergleichen mit Zeichnungen Koecks und Holbeins hier in die Mitte der dreißiger Jahre datiert werden. Cf. den Kommentar zu Kat.Nr. 50. - Von derselben Hand gleichzeitig auch die Blendung Tobits in London (Kat.Nr. 91) und die etwas später ausgeführten Ruthzeichnungen in Frankfurt und Wien (Kat.Nrn. 53, 168, 169)?

Eine weitere Verbindung: Die Kat.Nrn. 18 und 19 könnten mit den ähnlich ausgeführten Kat.Nrn. 12 und 126 zu einer Bilderfolge gehören und die Arbeit an dem Entwurf eines

reformatorisches Lehrbildes dokumentieren. Es ging darum, das abgetane mittelalterliche Weltgerichtsbild zu ersetzen, mit neuen Vorstellungen anschaulich zu machen, dass es fortan bei den Menschen selbst lag, mit ihrer Entscheidung für den neuen Glauben endgültig ihr Seelenheil zu sichern. Mit dem hebräischen Gottesnamen und der Erwachsenentaufe im Vordergrund hält Kat.Nr. 18 eine frühe Bildvorstellung der Wiedertäufer vom rechten Weg der Gläubigen ins Himmelreich fest. 1529 war dieses Thema zum ersten Mal auf einem Holzschnitt von Hans Weiditz dargestellt worden (Geisberg 1506 - Abb. 249) 2). Er illustrierte einen Text des Wiedertäufers Ludwig Haetzer, der in Anlehnung an die humanistische Vorstellung der *Tabula Ceбетis* 3) eine Beschreibung des Weges zu Gott versuchte. Weiditz umgab den hebräischen Gottesnamen in der Mitte der Komposition mit einem kreisrunden steinigen Weg. Durch ein niedriges Tor kriecht unten in der Mitte ein kreuztragender Christus auf den Pfad, in dessen Verlauf er Darstellungen der Martyrien mehrerer Täufer begegnen wird. Hier wird angespielt auf eine von Lukas (13, 24) mitgeteilte Ermahnung der Bergpredigt: „Bemüht euch mit allen Kräften, durch die enge Tür zu gelangen; denn ich sage euch: Viele werden versuchen hineinzukommen, aber es wird ihnen nicht gelingen.“ Einige im Vordergrund herumstehende Leute müssen sich entscheiden zwischen der von Johannes dem Täufer vollzogenen Erwachsenentaufe und dem Besuch einer Predigt, die von einem als *wyderchrist* bezeichneten evangelischen Geistlichen gehalten wird. Nur die Getauften folgen Christus auf dem mühseligen Weg nach. Auf den Berliner Zeichnungen Kat.Nrn. 18 und 19 erscheint der Sachverhalt vereinfacht ins Bild gebracht. Er ist ohne einen beigegebenen erläuternden Text verständlich. Die gelegentlich beklagte *Entsinnlichung* protestantischer Ikonographie durch polemischen oder didaktischen Impetus ist hier nicht festzustellen.

Auffällig ist, dass der kniende Mann im Vordergrund von einem Engel getauft wird. Das Motiv des bei einer Taufe assistierenden Engels ist alt. Um 1170 begegnet es auf einer Miniatur des *Hortus deliciarum* der Äbtissin Herrad von Landsperg. 4) Weiditz' Verwendung des Wortes Jahwe auf dem erwähnten Holzschnitt gilt als das früheste Beispiel einer Darstellung Gottvaters durch die Buchstaben seines Namens. 5) Gegebenenfalls ein terminus post quem für die Entstehung der Kat.Nr. 18. 6)

Das Thema ohne Bildtradition. In der hier vorgestellten ersten Phase einer Bildfindung orientierte der Zeichner der Wege sich zwar nicht an Weiditz' erster Lösung, er ließ sich jedoch wie dieser von der Illustration eines humanistischen Textes anregen, in dem es ebenfalls um die Entscheidung für den richtigen Lebensweg geht: Der jüngere Peter Vischer (Nürnberg, 1487-1528) illustrierte 1515/16 eine Handschrift der *Histori Herculis* mit aquarellierten Federzeichnungen. Bei dem Text handelt es sich um die Übersetzung eines vielleicht von Sebastian Brant verfassten Dramas, das 1512 in Straßburg unter seiner Regie aufgeführt worden war. 7) (KdZ 1083 - Abb. 250) Auf der Vorderseite des fünften Blattes der Handschrift findet sich eine aquarellierte Federzeichnung, die abweichend von der Textvorlage die folgenlos bleibende Bedrohung der Tugend durch das Laster thematisiert: Wie Herkules steht die von einer weiblichen Figur personifizierte Tugend an einem Scheideweg. Ginge sie nach links, gesellte sie sich zu denen, die musizierend einer nackten Wollust huldigen, hinter der ein geöffneter Höllenschlund auf die Verführten wartet. Die Tugend entscheidet sich aber für den rechten Weg, der nach links hinauf führt, er ist mühselig und kahl, ein schmaler, in die Höhe führender Pfad, der ähnlich angelegt ist wie der Weg, dem die Rechtgläubigen der Kat.Nr. 18 folgen. Von wilden Tieren wird die Tugend auf der Zeichnung Vischers nicht bedroht, vielmehr hat hier der Neid Donner und gefährlichen Steinschlag verursacht.

Nicht nur die Wiedertäufer erdachten dergleichen neue Bilder. Auch im Umkreis Luthers wurden entsprechende Vorstellungen entwickelt. Hier kündigte man den Gläubigen jedoch keinen mühseligen Aufstieg zum Heil an, und das in Aussicht genommene Ziel war kein abstrakt bleibender Gott. Vielmehr begegnete der Rat suchende Mensch dem triumphierend auferstandenen Christus, der sich die Zeit nahm, ihn ausführlich zu belehren. Die Entscheidung für den rechten Weg konnte danach nicht mehr schwer fallen. Eine naive Vorstellung dieses Sachverhaltes finden wir auf einer um 1530 entstandenen Radierung Daniel Hopfers (B. VIII 480 Nr. 29 - Abb. 251). 8) - Das wichtigste lutherische Bild aus dieser Entstehungsphase protestantischer Ikonographien ist Cranachs Darstellung der Rechtfertigungslehre als Gegenüberstellung von Gesetz und Gnade (H. 14 (Cranach d.J.) - Abb. 587) 9): Ein nackter Mann wird im Vordergrund vom auferstandenen Christus belehrt. Im Hintergrund einige herkömmlich komponierte biblische Szenen und am linken Bildrand ein Höllenschlund, als ein Motiv



der von Luther abgelehnten traditionellen Gerichtsdarstellung. Folglich darf auch die Oxforder Zeichnung des Hölleneingangs (Kat.Nr. 126) in einen Zusammenhang mit protestantischen Lehrbildern gebracht werden.

Die frühe Datierung des Wasserzeichens im Berliner Bestandskatalog ist problematisch. Angesichts der Vielzahl von Varianten des Wasserzeichens mit dem kleinen Krug sollte man diese Bestimmung überprüfen. Die stilkritische Analyse kann Kat.Nr. 18 nur in die dreißiger Jahre datieren, die Zeichnung entstand nach den um 1530 entstandenen Kat.Nrn. 9, 92 und 25.

- 
- 1) Best.Kat. London 1932 Nr. 248.
  - 2) Ausst.Kat. Hamburg 1983 Nr. 98.
  - 3) *Tabula Ceбетis*: Griechisch verfasster moralphilosophischer Traktat, der in Form einer Bildbeschreibung (Ekphrasis) den Aufstieg zur Burg der Glückseligkeit schildert.
  - 4) A. Straub/G. Keller (Hgg.), *Herrade de Landsberg, Hortus deliciarum*, Straßburg 1899, II Tafel XXI. Es handelt sich um ein für den Unterricht bestimmtes Handbuch, das Darstellungen biblischer Szenen, christlicher Allegorien, von Festen und kriegerischen Auseinandersetzungen enthielt. Die Handschrift verbrannte 1870 während der preußischen Belagerung Straßburgs. Erhaltene Kopien der Miniaturen wurden von Straub und Keller in dem genannten Werk veröffentlicht.
  - 5) Ausst.Kat. Hamburg 1983, 224.
  - 6) Wuttke 1964, 10.
  - 7) Ausst.Kat. Basel/Berlin 1997/1998 Nr. 16.2.
  - 8) Ausst.Kat. Zürich Nr. 115.
  - 9) Ausst.Kat. Basel 1974/1976 II 505-510. – Bald aufgegriffen von den Zeitgenossen: Hans Holbein d.J., Gemälde um 1535 in Edinburgh, Bättschmann & Greiner 1997, 117, 119 - etwa gleichzeitig der Holzschnitt von Geofroy Tory, Ausst.Kat. Hamburg 1983 Nr. 86; Ausst.Kat. Paris 1995 Nr. 5.

## 19. Der breite Weg zur Hölle

Inv.Nr. KdZ 5639

Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Schwarz. In Tönen von Rotbraun laviert. Die Einfassung mit der Feder in Schwarz lässt etwas Rand. Blatt nicht aufgezo-gen. Kein Wasserzeichen. 286 x 194.

Am unteren Rand auf ganzer Breite ein wohl vom Zeichner angefügter, etwa 1 cm hoher Papierstreifen. Darauf etwas rechts der Mitte von einer alten Hand (16. Jahrhundert ?) mit

der Feder in Schwarz „S. Wart Jan“. In der unteren rechten Ecke eine „2“ mit der Feder in blassem Braun. In der unteren linken Ecke offenbar die gleiche nicht entzifferte einzeilige Notiz oder Ziffernfolge, die sich an der entsprechenden Stelle auf Kat.Nr. 18 findet. Die Einfassungslinie ist auf dem hinzugefügten Streifen etwas verblasst.

Verso: Oben links mit einem Bleistift „2 - 17 - 15“. Etwas unterhalb der Mitte Stempel Kupferstichsammlung der königlichen Sammlungen, Lugt 1606. Darunter von einer alten Hand mit der Feder in Schwarz „körper gelt köper seelnusse“. Der Best.Kat. Berlin 1930 hat „Körper gelt Körper seelnusse“. Links darunter Stempel Nagler, Lugt 2529 in Blau. In der linken unteren Ecke mit einem Bleistift „5639“.

Wie das vorige Blatt aus der 1835 für das Berliner Kabinett erworbenen Sammlung C.F.F. von Nagler (1770-1846).

Literatur: Von Baldass 1918 Nr. 4 („Frühwerk.“) - Best.Kat. Berlin 1930, 53 - R.P. Zijp et al., *Vroomheid per dozijn*, Utrecht 1982, 53 - Karel G. Boon, *Patientia dans les gravures de la Réforme aux Pays-Bas*, *Revue de l'Art* 56 (1982) 9 - Ausst.Kat. Hamburg 1983, 310f - Ausst.Kat. Amsterdam 1986 Nr. 125.1.

Eine große Menschenmenge kommt auf einem breiten Weg einen Hügel hinunter. Die lange Prozession zusammengedrückter Figuren bewegt sich auf die untere linke Ecke des Blattes zu. An der Spitze des Zuges gehen aufspielend ein Trommler und ein Querflötist. Sie befinden sich am vorderen Bildrand über einem Abhang, aus dem Flammen und eine dichte Rauchwolke aufsteigen, die am linken Rand des Bildes sich hoch hinauf erhebt. Hinter den Musikanten geht ein Papst. Er stützt sich auf den päpstlichen Kreuzstab mit den drei Querbalken und trägt die mit drei Kronen verzierte Tiara auf dem Kopf (in der von Papst Urban V. (1362-1370) eingeführten und bis heute üblichen Gestaltung). Ihm folgen zwei Kardinäle, ein Bischof, ein Abt, ein König, mehrere Gelehrte, Mönche, ein Ritter, bärtige Orientalen, die einen Turban tragen, junge und ältere Leute sowie etliche Kinder. Zwei Ungeheuer fliegen in naiv

mittelalterlicher Erscheinung über der Menge und versuchen, den gesamten Zug mit einem langen Seil einzufangen.

Kat.Nr. 19 ist ein Pendant des vorigen Blattes. Von den beiden Vordergrundfiguren abgesehen eine Zeichnung in skizzenähnlicher Ausführung. Die beiden Musikanten wurden im Ausst.Kat. Amsterdam 1986 als liederliche Unglücksboten charakterisiert. Ein ähnliches Figurenpaar auf einem Kupferstich Hans Sebald Behams aus dem Jahre 1544 (Pauli 202 - Abb. 252). Vergleiche auch die Musiker auf Dürers Jabach-Altar (A.73). Behams Blatt ist wahrscheinlich keine Datierungshilfe, ich benutze trotzdem die Gelegenheit, hier anzumerken, dass die Amsterdamer Datierung in die erste Hälfte der dreißiger Jahre mir als zu früh erscheint. Das wäre die Entstehungszeit der Londoner Pfingstzeichnung (1533 datiert - Kat.Nr. 92). Ich meine, dass die Zeichnung in den späteren dreißiger Jahren, oder um 1540 ausgeführt wurde. Vgl. den Kommentar zu Kat.Nr. 18.

Die Sympathie des Zeichners der beiden Berliner Wege gehörte nicht den Würdenträgern der römischen Kirche, er hielt es mit den unpräntiös auftretenden Laien. Die Gläubigen, die sich auf dem Blatt Kat.Nr. 18 auf den mühsam schmalen Höhenweg zu Jahwe machen, waren durchweg einfach gekleidete Leute. Kat.Nr. 19 hingegen zeigt die höchsten weltlichen und geistlichen Autoritäten mit allen Insignien ihrer Macht auf ihrem Weg ins Verderben. Dabei gehen Papst, Kardinal und Bischof voran.

## 20. Der verlorene Sohn verabschiedet sich von seinem Vater

Inv.Nr. KdZ 9205

Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit der Feder in Schwarz. Schraffuren mit der Pinselspitze in hellem Braun. In Brauntönen laviert. Linker Unterschenkel des Sohnes graugrün aquarelliert. Am rechten und am unteren Rand Reste einer Einfassung mit der Feder in Schwarz. Blatt aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 255 x 196.

Von einer alten Hand mit der Feder in Braun unten links „SUAert Jan“. Links daneben Trockenstempel H.W. Campe (Leipzig, 1770-1862), Lugt 1391. Oben, etwas links der Mitte von einer zweiten alten Hand mit Bleistift „198/FR (TR?)“, nicht bei Lugt. Kleines Loch in der Mitte der unteren Blatthälfte. Wenig Abrieb.

Herkunft: H.W. Campe (Leipzig) - Gustav Nebehay (Wien), 1917.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 74 (noch nicht im Berliner Kabinett) - Ausst.Kat. London 1929 Nr 15 mit der Maßangabe 284 x 206 mm - Best.Kat. Berlin 1930, 53.

Eine sorgfältig ausgeführte Kopie der Zeichnung befindet sich im Wallraf-Richartz-Museum in Köln (Kat.Nr. 56)

Lukas erwähnt den auf Kat.Nr. 20 dargestellten Abschied nicht. In aller Kürze erzählt der Text des Evangeliums, wie der verlorene Sohn mit dem ausgezahlten Erbe in ein fernes Land zieht und dort sein Vermögen verschwendet (Lk 15, 13). - Die Berliner Zeichnung zeigt im Vordergrund Vater und Sohn, beide von vorne gesehen, die sich mit einem Händedruck voneinander verabschieden. Das Licht kommt von links ins Bild, wie von der hoch stehenden Sonne, am Boden fallen kleine Figureschatten nach rechts. Als ein bärtiger Orientale ist der Vater links in einem Schritt nach rechts angehalten. Zu dem gegürteten, mantelähnlichen Gewand trägt er weiche unbesohlte Stiefel und einen Turban auf dem Kopf. Während seine Rechte die Hand des Sohnes hält, hebt er aufmerksam blickend mit mahndem Gestus den ausgestreckten Zeigefinger der anderen Hand. Rechts steht der junge Mann im Kontrapost. Dabei wendet er den Kopf ins Profil nach links und greift mit seiner linken Hand nach seinem Barett, um es grüßend vom Kopf zu ziehen. Kurz geschnitten lockiges Haar. Er trägt europäisch bürgerliche Kleidung des 16. Jahrhunderts: ein geknöpftes Wams und kurze Pluderhose über anliegenden Beinkleidern, dazu die flachen Ochsenmaulschuhe und einen kurzen Umhang. Um den Hals der aufwändig geflochtene Stehkragen eines Hemdes. - Hinter dem Sohn wird im rechten Mittelgrund ein nach links stehendes Pferd von einem

Knecht bereitgehalten. Wie im Falle der Kat.Nr. 57 folgt die Darstellung des Tieres Behams Lehrbuch von 1528. Vgl. den Kommentar dort. - Dem Lebewohl zusehend stehen hinter dem Vater am linken Bildrand zwei Männer mit hohen Fellmützen auf den Köpfen. - Links hinten reicht die Fassade eines schmucklos antikisierten Renaissancebaus mit der Giebelspitze bis zum oberen Rand des Blattes. Wohl ein Wohnhaus. Im flachen Frontispiz ein rundes Oberlicht. Die vielleicht linkshändig ausgeführten blassen Pinselschraffen auf der verputzten Wand verlaufen von links oben schräg nach rechts hinunter. Der übergiebelte Türrahmen wiederholt im Kleinen den Aufbau der Fassade. - Auf der Seite des Sohnes hinten ein wenig belaubter Baum und die vom rechten Blattrand abgeschnittene Ruine eines großen Bauwerkes vor dem Ausblick in eine weite flache Landschaft, die sich - gelegentlich mit Bäumen und Sträuchern bewachsen - zu einem fernen Horizont ausdehnt.

Kat.Nr. 20 ist eine der drei erhaltenen Vorlagen (Kat.Nrn. 3, 20, 27) der Kölner Kopien der Reihe des verlorenen Sohnes (Kat.Nrn. 55-63) - Eine von erfahrener Hand sorgfältig und etwas schwerfällig gezeichnete Arbeit. Dabei kleinteilig detailliert vorgehend. Geschlossene Federumrisse, wenig Federinnenzeichnung, zurückhaltend mit dem Pinsel schraffiert und laviert. Fleckige Schatten hier und da gut gelungen. Eine sicher in den schmalen Vordergrund komponierte, hell ausgeleuchtete Szene. Leise unbeholfene Wirkung der Figuren. Ohne erkennbare Gemütsbewegungen sind sie in Bewegungen angehalten. - Wie die Kat.Nrn. 3 und 27 wurde die Berliner Zeichnung vom Zeichner der Leipziger Tobiasfolge (Kat.Nrn. 74-81) ausgeführt. Mehr Figuren im gleich schmalen Vordergrund, weiter geöffneter Landschaftsraum. Innenzeichnung detaillierter. Auch hier Rezeption antiker Kunst. Vielleicht etwas später entstanden.

Ein wenig vertraut mit Werken der antiken Kunst (vgl. Kat.Nrn. 27, 75, 98, 131) war der Jan Swart genannte Zeichner darum bemüht, die dort kennen gelernten Bewegungsmotive und Körperhaltungen in seine Arbeiten zu integrieren. Er tat dies ohne eine antikisierende Tendenz: Der verjagte verlorene Sohn in Braunschweig (Kat.Nr. 27) flieht in der Bewegung eines antiken Satyrs und trägt dabei Hemd und Hose der niederländischen Zeitgenossen Swarts. - Im Falle der Kat.Nr. 20 ist die Anlage der Komposition von antiken Vorbildern herzuleiten. An Grabreliefs ist zu denken, vergleichbar einem um 150 v.Chr.

in Kleinasien entstandenen Bildwerk, das in der Berliner Antikensammlung aufbewahrt wird (Inv.Nr. Sk 809). Es zeigt im rechten Vordergrund vor einem Baum die en face gegebene Figur eines jugendlich nackten Mannes, der im Kontrapost stehend nach links sich wendet, wo ein am Bildrand stehender Knabe am Zügel ein Pferd bereit hält, das der jugendliche Held gleich besteigen wird (Abb. 253) 1). - Auch der Händedruck, mit dem ein Vater sich von einem Sohn verabschiedet, der in den Krieg zieht, war ein verbreitetes Motiv der antiken Grabplastik. Vgl. das Grabrelief des Sosias und Kephisodoros (Attisch um 410 v.Chr., Berlin, Antikensammlung, Inv.Nr. Sk 1708 - Abb.254). 2) Auf den Grabstelen junger Männer, die in Kämpfen umgekommen waren, stellte man in vielen Fällen den Moment des Abschieds vom Vater dar: Das Grabrelief des Panaitios im Athener Nationalmuseum zeigt eine seitenverkehrt der Berliner Zeichnung entsprechende Szene. 3) - Indem der Zeichner der Kat.Nr. 20 die antike Abschiedsszene in seine Folge von Illustrationen der Geschichte des verlorenen Sohnes aufnahm, interpretierte er den Vorgang in einer christlichen Perspektive neu: Der dargestellte Abschied ist nicht endgültig. Der zunächst verloren gehende Sohn wird sich durch seine Heimkehr retten. Die antike Szene wurde Teil einer Bildgeschichte, deren Thema die christliche Jenseitserwartung ist. - Der geschickte Umgang mit den antiken Vorbildern ist ein Fortschritt gegenüber der bemühten Verwendung klassischer Figurenmotive bei der Leipziger Tobiasfolge. Ein schwaches Indiz für die spätere Entstehung des verlorenen Sohnes.

- 
- 1) Kat. Berlin 1998 Nr. 111. Das 1874 in Smyrna gefundenes Relief, kam im selben Jahr in die Berliner Sammlung.
  - 2) Kat. Berlin 1998 Nr. 74.
  - 3) Panofsky, Grabplastik, Köln 1964, 42.

---

21. Petrus und Andreas auf einem Boot beim Auswerfen der Fischernetze

Inv.Nr. KdZ 13557 (nicht aufgelegtes Blatt)

Vorzeichnung ? Mit der Feder in Braun. In Tönen von Braun und Grau laviert. Keine Einfassung. Blatt aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 98 x 99.

Offenbar von der Hand des Zeichners, in der oberen linken Ecke mit der Feder in Braun  
„. 1568 . decemb . 9.“

Auf der Rückseite der Unterlage Stempel Kupferstich-Slgen. der Koenigl. Museen.  
Darunter Stempel Von Radowitz, Lugt 2125.

Herkunft: Sammlung Von Radowitz (1797-1853). Die Sammlung wurde 1856 vom preußischen König Friedrich Wilhelm IV. für das Kupferstichkabinett erworben.

Literatur: Best.Kat. Berlin 1930, 53 als Petri Fischzug nach Jan Swart (mit dem Vermerk „Erworben 1875“. Wurde 1856 nicht die gesamte Sammlung Radowitz erworben?)

Ein einmastiges Schiff in Küstennähe nach rechts. Eingeholtes Segel. Die Spitze des Mastes vom oberen Blattrand abgeschnitten. Zwei Männer werfen von Steuerbord ein Netz aus. Vor hohen, teilweise bewaldeten Bergen liegt im linken Hintergrund eine Stadt am Ufer des Gewässers.

Bock und Rosenberg bestimmten im Berliner Bestandskatalog das Thema als den Fischzug Petri. Die Komposition der kleinformatischen Berliner Zeichnung ist herzuleiten von der Tradition dieses Themas in der niederländischen Buchmalerei des 15. Jahrhunderts. Vgl. die Miniatur der Meister des Zweder van Culemborg in Zwolle (1415 - Provinciaal Overijssels Museum, Ms. 4411, fol. 182r - Abb. 255) 1) und die entsprechende Darstellung des Meisters des Otto van Moerdrecht auf einem losen Blatt im Museum Mayer van den Bergh (ca. 1435-1440 - Inv.Nr. Ms. 302 - Abb. 256) 2) Auch Bilder mit Jonas, der ins Meer geworfen wird, wurden gelegentlich ähnlich angelegt: Vgl. die Miniatur des Meisters der Federwolken im Stundenbuch des Jan van Amerongen (ca. 1460 - Brüssel, Koninklijke Bibliotheek Albert I., Ms. II 7619, fol. 135r - Abb. 257). 3) Mit Simon Benings wirkungsvoll inszenierter Darstellung im Stundenbuch für Albrecht von Brandenburg haben wir noch um 1530 Vergleichbares (Getty Museum – Inv.Nr. Ms. Ludwig IX 19, fol. 329r – Abb. 258) 4). Auf

Dirick Vellerts Kupferstich der Berufung der ersten Jünger ist hinzuweisen (30. Mai 1523 - Abb. 259) und zur selben Zeit wurde die Bildtradition vom Illustrator der Vorsterman Bibel (1528/1529) fortgesetzt, der bei der Gestaltung seines Holzschnittes an den Lösungen seiner Vorgänger wenig zu ändern fand (Abb. 260) 5)

Eine leichthin ausgeführte lavierte Federzeichnung, die der Tradition entsprechend unscheinbar und leise naiv daherkommt. Ungewöhnlich die mit spitzer Feder skizzierte Stadt im linken Hintergrund. Möglicherweise der Entwurf einer Buchillustration.

Bei einem Vergleich der Zeichnung Kat.Nr. 21 mit dem Jona-Holzschnitt der Vorsterman Bibel findet sich ein Detail, das die beiden Bilder verbindet. Alle vier Männer der Jona-Szene und der Mann rechts vorne im Bug des Berliner Bootes tragen einen eckig gestutzten, kurzen Vollbart, der den Köpfen ihre auffällig viereckige Form verleiht. Dergleichen Köpfe finden wir auf mehreren Blättern des Swart zugeschriebenen druckgraphischen Werkes, beispielsweise auf den Holzschnitten Hollstein 3 und 7 (Abb. 261, 262). Im vorliegenden Katalog hingegen findet sich Vergleichbares nur auf den beiden Zeichnungen der Wege zum Himmelreich und in die Hölle (Kat.Nrn. 18,19), die sich gleichfalls im Berliner Kabinett befinden. Man beachte dort die Köpfe des Bauern mit einem Dreschflegel im linken Vordergrund des Blattes Kat.Nr. 18 und des orientalischen Mannes, der im Hintergrund von Kat.Nr. 19 großgewachsen mit einem Turban auf dem Kopf in der Menge steht.

Es ist jedoch nicht nur diese Einzelheit, die Kat.Nr. 21 mit den Berliner Wegen verbindet, vielmehr sind die drei Arbeiten zeichnerisch weitgehend gleich ausgeführt, Federführung und Handhabung des Pinsels stimmen bis in die Darstellung der Details überein. Die drei Zeichnungen sind wahrscheinlich Arbeiten desselben Künstlers. - Die Kat.Nrn. 18 und 19 werden im vorliegenden Katalog in die dreißiger Jahre datiert. Die stilkritische Bewertung und der Vergleich mit dem Holzschnitt Jonas in der Vorsterman Bibel zeigen, dass Kat.Nr. 21 zur gleichen Zeit oder etwas früher entstanden sein könnte. Dieser Annahme widerspricht das augenscheinlich vom Zeichner eingetragene Datum 9. Dezember 1568 in der linken oberen Ecke der Zeichnung. Die Notiz erinnert an Dirick Vellerts Praxis, zahlreiche seiner Arbeiten auf den Tag genau zu datieren. - Bock und Rosenberg, die Bearbeiter des Berliner Bestandskataloges, glaubten nicht



daran, dass Swart Ende der sechziger Jahre noch lebte und hielt deshalb Kat.Nr. 21 für eine Zeichnung „nach einer Vorlage Swarts oder eine Schularbeit im Swartstil“. Dass der Zeichner der Berliner Wege den Berliner Fischzug Ende der sechziger Jahre noch so zeichnete, wie er es schon in den zwanziger oder dreißiger Jahren getan hätte, erscheint in jedem Falle als unwahrscheinlich. Die hier in die fünfziger und sechziger Jahre datierten Zeichnungen wie die Londoner Temperantia (Kat.Nr. 98) oder die beiden Gemeindeältesten im Museum Boijmans (Kat.Nr. 161) sind mit Kat.Nr. 21 nicht zu verbinden.

- 
- 1) Ausst.Kat. Utrecht/New York 1989/90 Nr. 28.
  - 2) Best.Kat. Antwerpen 1978 I 184 f - Ausst.Kat. Utrecht/New York 1989/90 Nr. 24.
  - 3) Ausst.Kat. Utrecht/New York 1989/90 Nr. 62
  - 4) Ausst.Kat. Brügge 1998 Nr. 73.
  - 5) Beets 1915 Nr. 83.

## 22. Ruhe auf der Flucht (recto) und Heilige Familie nach der Geburt Jesu (verso)

Inv.Nr. KdZ 15009. Erwerbsnummer 202-1932

Verschmutztes weißes Blatt ohne Wasserzeichen. 131 x 100.

*Recto:* Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit der Feder in Graubraun. Blass hellbraun laviert. Am oberen Rand Reste einer Einfassung mit der Feder in Schwarz. An den Rändern Spuren einer alten Montierung: Papier- und Klebereste. Dunkle braune Flecken. Unten rechts ausgerissen.

*Verso:* Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit der Feder in Braun. Braun laviert. Keine Einfassung. In der oberen linken Ecke Stempel des Berliner Kabinetts und mit Bleistift die oben vermerkte Erwerbsnummer. Große braune Flecken in den unteren Ecken.

Erworben 1932.

Bisher nicht veröffentlicht.

Die Darstellung der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten auf der Vorderseite ist die ambitionierte kleine Arbeit eines versierten Zeichners. Eine Federzeichnung ohne Schraffierungen mit lediglich blasser Lavierung. Die im Vordergrund bei geringer Raumwirkung zusammengeführten Elemente der Komposition füllen das Blatt vollständig aus. Im linken Vordergrund sitzt die monumental vorgestellte Figur einer europäisch elegant gekleideten Muttergottes. Die Haltung ihrer überlangen Beine ist unter dem umfangreich schweren Stoff des bodenlangen Kleides verborgen. Ein muskulöses Jesuskind steht nackt und aufrecht auf dem Schoß der Mutter, die nachdenklich die Betrachter des Bildes ansieht, während sie mit der rechten Hand nach einem Früchtekorb greift, der links neben ihr auf dem Boden steht. Links bei ihr ist Joseph, er kniet hinter einer niedrigen Mauer, auf die er seinen rechten Arm stützt. Rechts wurde mit schneller Feder wirkungsvoll skizziert ein nach links aufblickender Ochse, vor dem ein nach rechts grasender Esel sich über ein Grasbüschel beugt. Die Zeichnung der Heiligen Familie nach Jesu Geburt auf der Rückseite des Berliner Blattes wurde ebenfalls leichthin mit einer sicher gehandhabten Feder ausgeführt. Die Szene ereignet sich in einem antiken Ruinenbezirk. Die Figuren wurden weniger ausführlich gezeichnet als die der Vorderseite. Die Formen haben wenig Innenzeichnung. Maria und Joseph kümmern sich im Vordergrund um das in der Krippe liegende Kind. Links

kniend betend Maria, rechts deckt Joseph den Neugeborenen mit einer Decke zu. Über der Familie schweben mit ausgebreiteten Flügeln zwei Engel mit Weihrauchbecken.

In der Sammlung des Britischen Museums befindet sich ein der Kat.Nr. 22 nahe stehendes, vielleicht zugehöriges Blatt (Inv.Nr. 1930.4.14.2 - Abb. 263, 264). 1) Es hat das gleiche Format, ist gleichfalls auf beiden Seiten bezeichnet und zeigt die drei Kreuze auf Golgatha sowie Lot mit seinen beiden Töchtern. In der gleichen Technik und wahrscheinlich von derselben Hand ausgeführt wie das Berliner Blatt haben die Londoner Zeichnungen dichte Federschraffuren, die in Berlin fehlen. Möglicherweise sind auf den beiden Blättern Kompositionen einer umfangreichen biblischen Bilderfolge festgehalten.

Trotz der Vorzeichnungen haben die beiden Zeichnungen der Kat.Nr. 22 den Charakter treffsicher und leichthin ausgeführter Skizzen. Kleine Figuren von zurückhaltend manieristischem Charakter werden in selbstverständlich müheloser Beweglichkeit vorgestellt. In dem Bestand der Jan Swart zugeschriebenen Zeichnungen stehen diese Arbeiten isoliert. Sie sind stilkritisch mit anderen hier katalogisierten Werken nicht zu verbinden.

Die Gründe für die Berliner Zuschreibung sind unklar. Von Ferne wird man an Zeichnungen erinnert, deren Entstehung im Umkreis Jan van Scorels angenommen wird. An die Zeichnung des Letzten Abendmahles in München (Inv.Nr. 6552 - Abb. 265) 2) ist zu denken und an die beiden Stockholmer Blätter mit Darstellungen von Jona (Nationalmuseum, Inv.Nr. NM H 1677/1863 – Abb. 266) und Joseph, den die Brüder in einen Brunnen stoßen (ebenda, Inv.Nr. NM H 1676/1863 - Abb. 267) 3). Dabei sind die Figuren dieser Arbeiten des Scorel-Kreises durchweg gefangen in einer Bemühtheit um manieristisch gesuchte Posen, die ihr Ziel in der Regel nicht erreicht und wiederholt zu Figurendarstellungen von schwerfälliger Unbeholfenheit führt.

Die Muttergottes des Berliner Blattes ähnelt der Maria Magdalena einer helldunklen Zeichnung in der Göttinger Universitätssammlung, auf der eine nach links sitzende halbe Figur einen kunstvoll gearbeiteten Deckelpokal in den Händen hält (Inv.Nr. H 23, ex coll. Uffenbach - Abb. 268) 4). Das Blatt gilt als eine Arbeit aus dem Umkreis

Scorels, die Komposition erinnert an Scorels themengleiches Gemälde im Rijksmuseum von Amsterdam (Inv.Nr. A 372 - um 1530 - Abb. 269). 5) Van Regteren Altena und Molly Faries erwogen eine Zuschreibung des Göttinger Blattes an Jan Swart. 6) Die Göttinger Magdalena wurde von einer vergleichsweise unsicheren Hand mit einer spitzeren Feder gezeichnet als die ruhende Berliner Maria, an der alle Linien flüssiger verlaufen. Das geziert manieristische Element, das in allen erwähnten Arbeiten gegenwärtig ist, erscheint auf der Zeichnung in Göttingen stärker ausgeprägt, als es bei den Blättern in Berlin und London der Fall ist.

Dass die Zeichnungen aus Berlin und London zu vielteiligen Folgen gehören könnten, ihr kleines Format und die unpräzise routinierte Ausführung erinnern an Arbeiten Léonard Thirys. Ein niederländischer Zeitgenosse Swarts, der von Oktober 1536 bis etwa 1542 im Schloss von Fontainebleau arbeitete. Er tat sich ferner als Entwerfer von Stichfolgen hervor, seine Kompositionen wurden u.a. von Boyvin und Androuet du Cerceau gestochen 7). Seine Entwurfszeichnungen von spröder Nüchternheit haben nichts gemeinsam mit den virtuosen Kabinettstücken Rossos oder Primaticcios. Der hier besprochenen Kat.Nr. 22 hingegen stehen sie nahe. Ein Vergleich mit Thirys sechs kleinen Zeichnungen der Heiligen Familie mit dem kleinen Johannes in der Graphischen Sammlung Albertina 8) mag dies belegen. Arbeitsblätter, auf denen trocken und treffsicher kleinformatige Entwürfe (118 x 84 mm) festgehalten wurden. Der Zeichner der in Rede stehenden Berliner Zeichnung könnte mit dieser unspektakulären Zeichenpraxis Fontainebleaus vertraut gewesen sein. Nach den Wiener Zeichnungen ausgeführte Drucke sind offenbar nicht bekannt. Thiry starb um 1550 in Antwerpen.

- 
- 1) Best.Kat. London 1932, 71f Nr. 30.
  - 2) Ausst.Kat. Utrecht 1955 Nr. 115 als „omgeving van Jan van Scorel“ - Best.Kat. München 1973 Nr. 36.
  - 3) Ausst.Kat. Amsterdam 1986 Nr. 113.
  - 4) Ausst.Kat. Göttingen 2000 Nr. 23.
  - 5) Ausst.Kat. Amsterdam 1986 Nr. 63.
  - 6) Ausst.Kat. Göttingen 2000, 80.
  - 7) Ausst.Kat. Paris 1995 Nrn. 54, 74, 76-79, 80, 81, 82, 83-85.
  - 8) Best.Kat. Wien 1993 Nrn. F.14 - F.19.

## 23. Herkules vor einer Felswand

Inv.Nr. KdZ 10346

Clair obscur. Hellgrau grundiertes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit Feder und Pinsel in Schwarz. In Grautönen und Schwarz laviert. Weiße Höhlungen wenig oxydiert. Keine Einfassung. Blatt aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 207 x 283.

Grundierung hier und da abgesprungen. Restaurierte Fehlstelle am rechten Rand. Links eingerissen. Knickfalten. Obere rechte Ecke zerknittert.

Erworben 1920.

Literatur: Nicht in Baldass 1918 - Best.Kat. Berlin 1930, 53.

## 24. Apostel Jakobus der Ältere vor einem See

Inv.Nr. KdZ 12956

Clair obscur. Dunkelgrau grundiertes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Schwarz. Weiße Höhlungen wenig oxydiert. In Grautönen laviert. Keine Einfassung. Blatt aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 202 x 280.

Besser erhalten als Kat.Nr. 23. Alte senkrechte Knickfalte links der Blattmitte.

Erworben 1929.

Literatur: Nicht in Baldass 1918 - Best. Kat. Berlin 1930, 52.

In einem Besucherexemplar des Best.Kat. Berlin 1930, das im Studiensaal ausliegt, findet sich die Notiz, die Kat.Nrn. 23 und 24 gehörten beide zu einer Apostelfolge. - Die zeichnerischen Ausführungen, Sorgfalt, die Formate der Blätter und die Anlagen der Kompositionen verbinden die beiden Arbeiten miteinander. Beide Querformate haben große männliche Figuren, die am linken Bildrand vor einer Landschaft stehen. Auch die Vorstellung des von links einfallenden weißen Lichtes wurde in beiden Fällen ähnlich durchgeführt. - Trotzdem ist wenig wahrscheinlich, dass die beiden Blätter zu einer Folge von Zeichnungen gehörten. - Kat.Nr. 23 zeigt keinen Apostel. Es ist Herkules, der mit einer mannshohen Keule vor einem Felsen steht, der gleich hinter ihm nach rechts zum Blattrand ansteigt. Der Held trägt ein einfaches gegürtetes Kleid und ein Umhang mit einem großen Knoten auf der rechten Schulter. (Herkules mit der Keule

bereits auf den ältesten römischen Münzen). Rechts vorne ein schmaler hoher Baum bei einem Wasserfall, der auf halber Höhe aus dem Felsen kommt. Links neben dem Wasserstrahl klein Herkules, wie er mit erhobener Keule drei fliehende Figuren verfolgt. Eine Siedlung auf dem Gipfel. Links neben der großen Figur ein Ausblick in die Landschaft, wo in der Ferne eine größere Ortschaft vor Bergen liegt. - Auf Kat.Nr. 24 steht der Apostel Jakobus vor einem See, an dessen Ufer im rechten Hintergrund eine Stadt mit imposanten Gebäuden am Fuße eines weiß beleuchteten Berges sich erstreckt. Wahrscheinlich keine nächtliche Szene, am Himmel weiße Wolken, auf dem See ein nach rechts fahrendes Segelschiff. - Der aufrecht stehende und en face gegebene Jakobus stellt mit seiner linken Hand einen mannshohen Wanderstab auf den Boden, an dem auf der Höhe seines Kopfes sein großer Hut und die Pilgermuschel aufgehängt sind. Ungewöhnlich hier die Zickzackschraffur im Inneren des Hutes. Einfaches langes Kleid unter einem Mantel, dessen unteres Ende über den vorgestreckten rechten Unterarm gelegt wurde. Eine herkömmliche Darstellung des Heiligen als Pilger. 1)

Die Darstellung des Sees mit auffällig geringer Raumwirkung. Auch die Zeichnung des Felsens hinter Herkules erinnert an *pietra dura* oder Intarsie.

Vergleicht man die zeichnerische Darstellung der beiden männlichen Figuren, die Zeichnung der Gewandfalten in Licht und Schatten, wird deutlich, dass beide Arbeiten von derselben Hand ausgeführt wurden. - Gleichzeitig war der Künstler darum bemüht, die Verschiedenartigkeit der Dargestellten hervorzuheben, indem er zwei Auffassungen der menschlichen Figur vorstellte. Die eine erscheint stärker von älteren Vorbildern bestimmt, an Dürer ist zu denken: Der still stehende christliche Apostel und Märtyrer Jakobus wird von vorne gesehen, greift wenig Raum, seine Gestalt hat eine weitgehend geschlossene ovale Form. Ein wenig überlang. Ein alter Mann mit einem langen Bart und lockigem Haar. Er blickt die Betrachter an und hält in einem kleinen Schritt auf sie zu, die Beine ohne Zwischenraum. - Die Figur des antiken Helden Herkules hingegen hat einen manieristischen Charakter, sie ist ein wenig gedreht, ein wenig gebogen, der Körper hat mehr Volumen, er steht en face und raumgreifend im Kontrapost und wendet das Gesicht nach links. - Das Antlitz des Mannes ist ungewöhnlich, wie kein zweites auf den hier katalogisierten Blättern, vielleicht wirkt eine Erinnerung an antike

Portraitköpfe nach: dunkel, breit und flach mit spitzer Nase, der Mund aus zwei waagerechten kurzen Strichen, schwarz auf weiß, und die Augen wegen des Sonnenlichtes zusammengekniffen. Schließlich die kurzen kräftigen Locken von Bart und Haupthaar. - Ein theatralisch wirksames Detail ist der schmale strahlende Lichtstreifen über der schwarz umrissenen beschatteten linken Schulter, die bildeinwärts weist.

Beide Berliner Blätter sind mit anderen helldunklen Zeichnungen im Katalog zu verbinden: Die Gesichter beider Männer kleinteilig detailliert gezeichnet, ausdrucksvolle Physiognomien, wie auf den beiden helldunklen Samsonzeichnungen in Berlin und Paris (Kat.Nrn. 14, 139). - Der Berliner Jakobus ähnelt dem Vater Samsons auf der Zeichnung des Honiggeschenks (Kat.Nr. 14). Vgl. die geöffnet ausgestreckten rechten Hände der beiden Männer. Vgl. ferner den Alten der Kat.Nr. 2, seinen Kopf und den vorgestreckten, verschatteten rechten Arm. Vgl. schließlich Pilatus' Gesicht in Oxford (Kat.Nr. 125) - Vgl. die kleinen weißen Flecken von Blumen oder Blättern am rechten Rand der Jakobuszeichnung mit den hingetupften Lichtflecken neben dem Rücken der klagenden Frau in Amsterdam (Kat.Nr. 7). - Die Schatten auf Herkules' Oberkörper gezeichnet wie die Schatten an Maria und Elisabeth auf der Berliner Zeichnung der Heimsuchung (Kat.Nr. 16). Vgl. auch die Linien, die links hinter Herkules den Verlauf des fernen Gebirges andeuten mit denen, die beim oberen Blattrand der Kat.Nr. 16 die Umrisse der Berge skizzieren. - Ungewöhnlich ist die Federinnenzeichnung im Schatten links neben Jakobus' Pilgerhut, sie ist hier allenfalls mit der Federarbeit am Oberkörper der Amsterdamerin (Kat.Nr. 7) zu vergleichen. Hält man den Berliner Jakobus für ein Werk des Zeichners der Kat.Nr. 7, wird man nicht übersehen können, dass die Amsterdamer Zeichnung in einem weit geöffneten Landschaftsraum eine dramatisch wirkungsvoll inszenierte Komposition zeigt, von deren Atmosphäre sich auf dem Berliner Blatt keine Andeutung findet. - Nicht zu verbinden sind die beiden Berliner Blätter mit den helldunklen Kat.Nrn. 71, 108, 109, 112, 124, 128, 145, 148.

---

1) LCI VII Spp. 26-30.

## 25. Der verlorene Sohn bei den Schweinen (Lk 15, 15)

Inv.Nr. KdZ 5636

Stark beanspruchtes, schmutzig verfärbtes Blatt. Vorzeichnung und Quadrierung mit schwarzer Kreide. Mit der Feder in Schwarz. In Grautönen laviert. Blatt entlang einer Einfassung mit der Feder in Braun beschnitten. Nicht aufgezoogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 283 x 206.

Alle Ecken des fleckigen und zerknitterten Blattes ausgebessert. Nadeleinstiche da, wo die Linien der Quadrierung auf die Einfassung treffen.

Auf dem Verso unten links Stempel Koenigliches Kupferstichkabinett in Braun und rechts darunter mit Bleistift „5636“. Geringe Reste einer Schwärzung der Rückseite.

Aus der Sammlung Adolf von Beckerath - Erworben 1902.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 9 („in starker Anlehnung an Dürers Kupferstich B.28“) - Best.Kat. Berlin 1930, 52.

Der verarmte verlorene Sohn war von einem Bauern, den er um Hilfe gebeten hatte, mit dem Hüten der Schweine beauftragt worden (Lk 15, 15). Die Berliner Zeichnung zeigt den verzweifelten jungen Mann bei den fressenden Tieren. - Von links kommt Licht ins Bild, am Boden fallen Schatten gerade nach rechts. Der verlorene Sohn kniet in der Mitte des Vordergrundes auf dem linken Bein nach links. Bärtig und nur mit einem Kittel bekleidet, faltet er die Hände vor der Brust. Rechts hinter ihm der Stamm eines hohen Baumes, dessen Krone vom oberen Blattrand abgeschnitten wird. Links neben der knienden Figur drängen sich mehrere Schweine um einen Futtertrog, rechts vorne trinken zwei Frischlinge Wasser aus einem flachen hölzernen Zuber. Im linken Mittelgrund unter Bäumen ein bäuerliches Gebäude. Nach rechts der schmale Ausblick in eine hügelige Landschaft, in der hier und da einzelne Bäume stehen. Im rechten Hintergrund begleitet der von hinten gesehene Schweinehirt klein seine Herde nach Hause.

Baldass wies 1918 darauf hin, dass die Szene in Anlehnung an Dürers um 1496 entstandenen themengleichen Kupferstich (B. 28 - Abb. 270) 1) komponiert wurde: Der Zeichner übernahm seitenverkehrt die Schweine am Trog und ihre saufenden Jungen vorne rechts. Er drehte Dürers jungen Mann in die Vorderansicht. Die Hofgebäude des Stiches hielt er für ungeeignet. Er versetzte die Szene in eine ländliche Umgebung. -



Die Figur des verlorenen Sohnes ist herzuleiten von dem betenden Gideon Dirick Vellerts auf einer ebenfalls in Berlin aufbewahrten Zeichnung, die 1523 entstanden sein könnte (KdZ 4346 - Abb. 271). 2) - Auf einem um 1520 entstandenen Scheibenriss hatte auch Hans Holbein d.J. den verlorenen Sohn mit einer Herde von Schweinen unter einem Baum und vor einem Landschaftshintergrund gezeichnet (Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 1662.157 - Abb. 272). 3) Holbeins lavierte Umrisszeichnung präsentierte den Hütetage des verlorenen Sohnes ohne theatralische Gesten, scheinbar ohne eine pädagogische Absicht und ohne die herb schwermütige Atmosphäre der Komposition Dürers. Und obwohl der niederländische Zeichner kein Detail und kein Motiv von Holbeins Zeichnung übernahm, könnten von der zeichnerischen Ausführung und der Atmosphäre der Darstellung Anregungen ausgegangen sein - von dieser oder einer ähnlichen Arbeit des süddeutschen Künstlers. Kat.Nr 25 mag wenige Jahre nach Holbeins Zeichnung entstanden sein, um 1530. Die Anlage der Komposition und die Zeichentechnik erweisen Holbein als den versierteren Künstler. In seinem Vordergrund drängen sich Mensch und Tier unter dem Baum von rechts nach links, und doch gelingt es ihm, dem kleinen Bild die Wirkung eines weit offenen Raumes mitzuteilen, einer lichten Landschaft, die hinter einigen in der Ferne liegenden Gebäuden am Horizont noch ins alpin Gebirgige ansteigt. Dergleichen mag auch der niederländische Zeichner im Sinn gehabt haben, er erreichte sein Ziel jedoch nicht. Die wenig klar strukturierte Komposition sollte zu viele Elemente integrieren. Bei Holbein funktioniert der Baum am linken Rand als Repoussoir, Swart hingegen verstellte mit dem mächtigen Stamm im rechten Mittelgrund den Ausblick ins Offene. - Kat.Nr. 25 ist wohl eine frühe Arbeit des Zeichners, vgl. Kat.Nr. 9. Man erkennt die Orientierung an Vorbildern und das mühsame Bestreben, sich auf dem Wege der Variation von Vorlagen Eigenes zu erarbeiten. Dies gelang noch nicht. Etliche Jahre später könnte die Variation des Vorbildes Dürer mit der Zeichnung der Verabschiedung Orpas im Städel (Kat. Nr. 53) deutlich besser geglückt sein – wenn wir sicher sein könnten, dass die Entwicklung des Zeichners des verlorenen Sohnes diese Richtung nahm.

Wahrscheinlich war Kat.Nr. 25 nicht Teil der Illustrationenfolge zur Geschichte des verlorenen Sohnes, zu der neben den Kat.Nrn. 3, 20 und 27 die neun Kölner Kopien Kat.Nrn. 55-63 gehören. Allerdings ist die Darstellung des Schweine hütenden Jungen

dieser Reihe nicht erhalten, und die Figur des jungen Mannes in Berlin ähnelt zweifellos dem verlorenen Sohn der Folge. Unsicher wirken Komposition und Zeichentechnik der Kat.Nr. 25. Die Anlage der Berliner Zeichnung und ihre zeichnerische Ausführung sind auch nicht auf dem Niveau, das wir bei den Blättern der Leipziger Tobiasfolge feststellen, die Kat.Nrn. 74-81 werden hier um 1550 datiert. Keine der Leipziger Kompositionen wurde angelegt wie die Berliner Hüteszene. Die Zeichnung des Fischfangs (Kat.Nr. 76) ist von dem Zeichner der Kat.Nr. 25 ebenso wenig zu erwarten, wie die Darstellung des Abschieds des verlorenen Sohnes von seinem Vater (Kat.Nr. 20).

---

1) Ausst.Kat. Boston 1971 Nrn. 3-5.

2) Ausst.Kat. New York 1995, 145ff.

3) Ausst.Kat. Basel 1960 Nr. 202 - Ausst.Kat. Basel 1988 Nr. 9.

## 26. Josephs Traumbericht (Gen 37, 5-11)

Inv.Nr. KdZ 13558.

Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Braun. Pinsel in Grautönen. Hellgrau laviert. Eine erste Einfassung mit der Feder in Braun ließ etwas Rand. Das Blatt wurde aufgezogen und anschließend der Rand im Zuge einer zweiten Umrandung mit dem Pinsel in Schwarz weitgehend ausgefüllt. Rund geschnittenes Blatt von etwa 280 mm Durchmesser. Kein Wasserzeichen.

Nicht aufgelegtes Blatt.

Aus der Sammlung Adolf von Beckerath. Erworben 1902.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 11 - Best.Kat. Berlin 1930, 53 („in der Art Jan Swarts“ und „von einem holländischen Glasmaler, der sich von Swart deutlich unterscheidet.“)

Joseph war der Lieblingssohn Jacobs. Bei seinen Brüdern hingegen war der Junge unbeliebt, weil er dem Vater berichtete, „was die Brüder Böses taten“ (Gen 37, 3). Joseph erzählte eines Tages vor Jacob und den versammelten Brüdern von zweien seiner Träume: Einmal hatten beim Garbenbinden auf dem Feld die Garben der Brüder sich vor der Garbe Josephs verneigt, während im zweiten Traum Sonne, Mond und elf Sterne dem stolzen Joseph die gleiche Ehre erwiesen. Jacob kritisierte den offenkundigen Hochmut seines Sohnes. Die nicht aufgelegte Berliner Zeichnung illustriert diesen Moment.

Von einer Bildidee Dürers ausgehend (Holzschnitt B. 126 - Abb. 273) 1), wurde die Komposition angelegt wie die erste Szene der Folge des verlorenen Sohnes (Kat.Nr. 55) Ein wenige Schritte tiefer Raum. Vielleicht die Ecke eines ummauerten Hofes, in den von links außen das Sonnenlicht scheint. Am Boden fallen schmale Figurenschatten nach rechts. Im rechten Vordergrund sitzen Jacob und einer der Brüder Josephs an einem Tisch. Joseph steht links vor ihnen in der Mitte der Szene. Mit einem einfachen Kittel bekleidet hält er beim Sprechen die Arme gestikulierend ausgestreckt. Auch Jacob spricht. Über dem erwähnten Tisch befinden sich zwei runde Bildfelder nebeneinander an der Wand. Mit kitzelnder Feder hielt der Zeichner hier die Themen der beiden Träume fest: links die sich verbeugenden Garben, rechts Sonne, Mond und Sterne. Links die Rückenansicht eines kräftig breiten Mannes. Hinter ihm ein hoher

Torbogen, durch den man in die Hintergrundlandschaft sieht, drei Männer stehen dort vor Bäumen neben einer Ruine.

Der Zeichner umriss zuerst die Formen mit der Feder. Die Innenzeichnung führte er mit dem Pinsel aus, schraffierte an den Figuren dicht strichelnd mit der Pinselspitze in mehreren Grautönen. Laviert wurde nur am Boden, an den Mauern und den Bäumen im Hintergrund. Aufmerksam wurden die Wirkungen von Licht und Schatten ins Bild gebracht. - Die zeichnerische Ausführung verbindet Kat.Nr. 26 mit der Zeichnung einer nicht erkannten Sterbeszene in der Sammlung der Fondation Custodia (Kat.Nr. 143). Bei einer gleich hellen Beleuchtung der wenige Schritte tiefen Bildräume finden wir weitgehend gleich aufgefasste Figuren in einer weitgehend übereinstimmenden Ausführung gezeichnet. Man vergleiche die Vorstellungen einiger Details: die Profile Josephs und des im Vordergrund der Pariser Zeichnung sitzenden Mannes. Die Gesten der Hände. Die dicht gestrichelten Schraffuren der Pinselspitze auf Stoffen und Gegenständen. Jacobs rechten Arm mit dem erhobenen Zeigefinger und der linke Arm der in Paris trauernden Frau, mit dem sie ein Tüchlein an ihr Gesicht führt.

Kat.Nr. 26 erscheint bei dem Vergleich als die etwas schwerfälliger, ein wenig bemüht ausgeführte Zeichnung, das Pariser Blatt wurde mit vergleichsweise leichthin arbeitender Hand gezeichnet. - Auffällig ist, wie weitgehend die Zeichnung von Figuren und Vegetation im Hintergrund der Kat.Nr. 26 übereinstimmen mit den entsprechenden Partien der vier Monatsdarstellungen in Rotterdam (Kat.Nrn. 153-156), deren Vordergrundfiguren mit denen der Kat.Nr. 26 nicht zu verbinden sind.

Ferner ist Kat.Nr. 26 den sechs erhaltenen Zeichnungen von Werken der Barmherzigkeit nahe, die von einem anonymen Leidener Zeichner ausgeführt wurden (Kat.Nrn. 45-48, 173, ein Blatt im Kunsthandel, Abb. 274). Es ist, als fehlten auf dem Berliner Blatt lediglich die zuletzt eingetragenen dunkelsten Pinselschraffen der Barmherzigkeitsszenen. Vgl. die Kommentare dort. - Vgl. auch die Zeichnung der Flucht nach Ägypten in New Haven (Kat.Nr. 122). Die Gesichter der beiden bärtigen Männer ähneln sich. Die gleichen nach rechts fallenden Schattenflecken auf den Böden. Abweichend die kräftige Federinnenzeichnung des Blattes Yale und die Gestaltung des Hintergrundes.

Kat.Nr. 26 gehörte wie die Berliner Totentanzszene (Kat.Nr. 9) zur Sammlung des Industriellen Adolf von Beckerath. Im Ausw.Kat. Berlin 1882 war Kat.Nr. 9 von Friedrich Lippmann gegen eine alte Bestimmung auf Aldegrever Jan Swart zugeschrieben worden. 2) Da die Kat. Nrn. 9 und 26 offensichtlich nicht von derselben Hand gezeichnet wurden, geht die Zuschreibung der Kat.Nr. 26 an Swart wohl nicht auf Beckerath und Lippmann zurück. Von Baldass kannte die fünf Darstellungen von Werken der Barmherzigkeit in Brüssel und Wien (Kat. Nrn. 45-48, 173) und veröffentlichte sie 1918 als Arbeiten Swarts. Er mag dem Künstler zu der Zeit auch die Kat.Nr. 26 zugeschrieben haben. Der Best.Kat. Berlin 1930 übersah nicht, dass die Kat.Nrn. 16, 18 und 20 nicht von derselben Hand gezeichnet worden waren; Bock und Rosenberg dachten an einen niederländischen Glasmaler, der „in der Art Jan Swarts“ zeichnete - und gleichzeitig „sich von Swart deutlich unterscheidet“.

---

1) Salome zeigt Herodes den Kopf des Täufers, 1511.

2) Ausw.Kat. Berlin 1882 Nr. 229.

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett

27. Die Vertreibung des verlorenen Sohnes aus dem Gasthaus

Inv.Nr. Z 1053

Vorzeichnung mit einem schwarzen Stift. Mit der Feder in Schwarz. Pinselspitze in blassem Braun. In blassen Brauntönen laviert, im Hauseingang links schwarz. Blatt entlang einer breiten, nachträglichen Einfassung mit der Feder in Schwarz beschnitten. Nicht aufgezogen. Wasserzeichen kleiner Krug mit Vierblatt, Briquet 12632, 1542-1550. 260 x 199.

Einige rote Flecken. - Auf dem Verso von einer Hand des 16. Jahrhunderts mit der Feder in Braun vielleicht „2 heem(.)ke(.)k“. Ränder an mehreren Stellen geringfügig mit Japanpapier verstärkt.

Galt früher in Braunschweig als Hans Holbein d.J.. In den Unterlagen des Kabinetts festgehalten die Notiz: „Aus dem Vorrat 1975 (Bd. 20, lfd. Nr. 38 als „Hans Holbein“)“ und der Vorschlag von Karel Boon (24.8.1981): „Jan Swart, echt“. Passepartoutnotiz Leon Preibisz: „nach Jan Swart“.

Aus dem alten Bestand der Sammlung.

Literatur: Ausst.Kat. Amsterdam 1986, Text zu Nr. 129 als Jan Swart - Ausw.Kat. Braunschweig 1992/1997 Nr. 209.

Eine Nachzeichnung befindet sich im Wallraf-Richartz-Museum in Köln, Kat.Nr. 59.

Im Lukasevangelium wird die hier dargestellte Vertreibung des verlorenen Sohnes aus einem Gasthaus nicht erwähnt. - Der junge Mann hatte sein Vermögen verschleudert (Lk 15, 14) und wurde als ein Habenichtes verjagt. - Links ein zweistöckiges Haus von vier Fenstern Breite, das schräg nach rechts bildeinwärts steht. Zwei Frauen, die links vor der Eingangstüre stehen, haben den in der Mitte des Vordergrundes nach rechts laufenden jungen Mann aus dem Haus geworfen Eine droht ihm noch mit einem erhobenen Besen. Der Junge ist barfuss und nur mit Hemd und Pluderhose bekleidet. Fass, Gasthauschild und Baum rechts. Nach rechts ein Blick hinaus in offene Landschaft mit der Ruine eines großen Bauwerkes am Horizont, vielleicht die Überreste eines Amphitheaters.

In den frühen Zyklen fehlen Darstellungen der Szene, erste Abbildungen offenbar auf Bildteppichen des 15. Jahrhunderts. 1) Anklänge an die verbreiteten niederländischen Soorgheloos-Folgen sind nicht zu übersehen. Vgl. das 1541 entstandene und Cornelis

Anthonisz. zugeschriebene Bild des Soorgheloes, den „Aermoede“ und „Pouer“ mit Schlägen und Bissen malträtieren, das einige Übereinstimmungen mit der Komposition des Braunschweiger Blattes aufweist (Abb. 275). 2) Auf einem Blatt aus Anthonisz' gleichzeitig entstandener Holzschnittfolge der Geschichte des verlorenen Sohnes begegnet uns auch Swarts fliehender Jüngling wieder. 3) - Der Zeichner des Braunschweiger Blattes variierte offenbar eine verbreitete zeitgenössische Darstellung des Themas. Auf einer Pieter Koeck im Getty Museum zugeschriebenen Zeichnung mit mehreren Erlebnissen des verlorenen Sohnes ist die Vertreibungsszene weitgehend übereinstimmend dargestellt (Inv.Nr. 90.GG.7 - Abb. 228) 4), und sie findet sich ähnlich auch auf Kabinettscheiben in den Sammlungen des Kölner Museums Schnütgen (Inv.Nr. M 597 - Abb. 276) 5) und des Victoria & Albert Museums (Inv.Nr. C 941-1907, seitenverkehrte Szene). 6) Das Kompositionsmuster blieb für Darstellungen des Themas lange gängig. Dies belegt z.B. der von Maerten de Vos entworfene und von Crispijn de Passe d.Ä. ausgeführte Stich H.114 (Abb. 277). 7) Noch 1608 haben wir die Szene wenig verändert im Hintergrund eines Stiches, den Claes Jansz. Visscher nach Vinckboons' Entwurf ausführte (H. 6 - Abb. 278). 8)

Kat.Nr. 27 gehört mit den Kat.Nrn. 3 und 20 zu den erhaltenen Vorlagen der Kölner Kopien der Folge des verlorenen Sohnes (Kat.Nrn. 55-63). Die Braunschweiger Zeichnung wurde wie der Abschied vom Vater in Berlin (Kat.Nr. 20) ausgeführt, und hier wie dort bemühte sich der Zeichner, seine Vertrautheit mit antiker Kunst bei der Arbeit anzuwenden. Die Haltung des davonlaufenden jungen Mannes belegt die Kenntnis eines antiken Bewegungsmotives, das an einer Bronzestatuette in der Berliner Antikensammlung für die Darstellung des Zurückweichens eines Satyrn Verwendung fand (um 160-150 v. Chr., aus Pergamon - Inv.Nr. Misc. 7466 - Abb. 279). 9) Allerdings erscheint die Figur des jungen Mannes wie die Susanna der Zeichnung in Kopenhagen (Kat.Nr. 64) wie silhouettiert und nachträglich in das Bild collagiert. Die wirklichkeitsnahe Einfügung einer großen zentralen Figur in den umgebenden Bildraum gelang noch in den vierziger Jahren nicht so gut wie auf den Zeichnungen der trauernden Frau in Amsterdam (Kat.Nr. 7) oder der Rotterdamer Gemeindeältesten (Kat.Nr. 161). - Die Ruine am Horizont mag ein von Raffael übernommenes Detail sein, Vergleichbares findet sich im Hintergrund der Esterházy-Madonna im Museum von Budapest 10) (1508 - Oberhuber Nr. 67 - Abb. 280). Mit der Integration des antiken

Bewegungsmotivs und der routiniert gegebenen weiten Landschaft legte Swart die Variation einer verbreiteten Komposition in charakteristischer zeichnerischer Ausführung vor, die den Anforderungen an das neuzeitliche Bild besser gerecht wurde, als die etwa gleichzeitig entstandene Scheibe im Schnütgen-Museum.

Obwohl sich auf dem Verso ein alter handschriftlicher Hinweis auf Heemskerck findet, galt Kat.Nr. 27 im 18. Jahrhundert in der Sammlung des Braunschweiger Herzogs Carls I. als eine Arbeit Hans Holbeins d.J. (11) - Baldass, der die Kölner Kopien (Kat.Nrn. 55-63), die Berliner Zeichnung Kat.Nr. 20 und die Amsterdamer Kat.Nr. 4 1918 in sein Verzeichnis der Zeichnungen Swarts aufnahm, kannte die Braunschweiger Zeichnung nicht. Offenbar dachte zuerst Leon Preibisz in den zwanziger Jahren an einen möglichen Zusammenhang mit Jan Swart. Er glaubte, eine Nachzeichnung vor sich zu haben. - Schließlich findet sich in den Unterlagen des Kabinetts die Meinung Karel Boons vom 24.8.1981 vermerkt: „Jan Swart, echt“.

Die Braunschweiger Zeichnung ist eine der drei erhaltenen Vorlagen für die Kölner Kopien (Kat.Nrn. 55-63). Vergleich mit dem Kölner Blatt. Format und Ausführung stimmen mit den beiden anderen Blättern in Amsterdam und Berlin (Kat.Nrn. 3 und 20) überein. Das Berliner Blatt ist aufgezogen, ein Wasserzeichen ist deshalb nicht zu sehen. Das Wasserzeichen im Braunschweiger Blatt erlaubt eine vage Datierung des Blattes in die vierziger Jahre. Dasselbe Zeichen ist im Papier der Amsterdamer Zeichnung Kat.Nr. 3. Wie im Falle der Berliner Abschiedsszene geht es um ein Bild, bei dem mit Hilfe der charakteristisch ausgeprägten Zeichentechnik des Künstlers eine spätgotische niederländische Vorlage variiert wird, indem antike Reminiszenzen und neuzeitliche Raumwirkung und Bewegtheit integriert werden konnten.

- 
- 1) LCI IV Spp. 172-174 - Witwitzky 1930, 3, 15.
  - 2) Ausst.Kat. Amsterdam 1986 Nr. 151.5.
  - 3) Ausst.Kat. Amsterdam 1986 Nr. 152.4.
  - 4) K.G. Boon, Getty Museum Journal 19 (1991) 151f Nr. 32.
  - 5) Best.Kat. Köln 1982 Nr. 153.
  - 6) Ausst.Kat. Amsterdam 1986 Nr. 129.
  - 7) Exemplar Kunsthandel Bassenge, Berlin 24./25.11.2000, Teil von Los 5311.
  - 8) Ausst.Kat. Amsterdam 1997 Nr. 19
  - 9) Ausst.Kat. Berlin 1998 Nr. 52.
  - 10) Ausst.Kat. Frankfurt 1999/2000 Nr. 1
  - 11) Im Braunschweiger Kabinett erhaltenes Inventar „Ahrens 1785“: Klebeband 20 Nr. 38.



28. Petrus und Paulus in einer Landschaft stehend

Inv.Nr. Z 1055

Braun verfärbtes Blatt. Spuren einer Vorzeichnung mit schwarzem Stift ? Mit der Feder in Schwarz. In Grautönen laviert. Rötlich braun und mit Blautönen aquarelliert. Keine Einfassung. Blatt nicht aufgezogen, kein Wasserzeichen gesehen. 170 x 209.

Hindurchgehender alter senkrechter Riss etwas links der Blattmitte, die Hälften alt mit übereinander gelegten Rändern zusammengeklebt. Unten in der Mitte Dürers Monogramm mit der Feder in Schwarz. Auf dem verso von alter Hand mit der Feder in Braun „macht het alt voff Kejsers gul(...) M an(...) 1544“.

Passepartoutnotizen: Leon Preibisz: „nach Jan Swart“, Elfried Bock: „von Jan Swart“.

Alter Bestand. Herkunft nicht bekannt. Wahrscheinlich war Kat.Nr. 28 als ein Werk Dürers im Klebeband 20 der herzoglichen Sammlung Carls I von Braunschweig-Lüneburg. Im Laufe der Zeit wurden zahlreiche Blätter aus den Sammelbänden des Herzogs herausgenommen. Aus diesem „Vorrat“ loser Blätter kam die Zeichnung schließlich im Passepartout in den Kasten mit den gegenwärtig Jan Swart zugeschriebenen Arbeiten.

Literatur: Ausw.Kat. Braunschweig 1992/1997 Nr. 208.

Eines der wenigen Querformate. Das wahrscheinlich an allen Seiten beschnittene Blatt zeigt die Apostel Petrus und Paulus, die sich vor einem mit Baum und Strauch bewachsenen Felsen gegenüberstehen. Die alten und bärtigen Männer tragen einfache knöchellange Gewänder, deren längere Überwürfe sie jeweils über einen der Arme gelegt halten. Mit den beiden Schlüsseln des LöSENS und Bindens steht links Petrus. Der seit der Spätantike verbreitete Figurentypus des Mannes mit lockigem Haar und kurzem Bart wirkt nach. Es fehlen Tonsur und päpstlicher Ornat. 1) Der vorgezeichnete Heiligenschein nicht ausgeführt. Paulus hat das seit dem 13. Jahrhundert obligatorische Schwert bei sich, es fehlt das von protestantischer Seite gerne hinzugefügte Buch. Ein Holzschnitt in der Vorsterman-Bibel zeigt den Apostel mit beiden Attributen. 2)

Die Zeichnung galt in der Mitte des 18. Jahrhunderts im herzoglichen Kunst- und Naturalienkabinett Carls I von Braunschweig-Lüneburg als eine Arbeit Dürers. Baldass nahm sie nicht in sein 1918 veröffentlichtes Verzeichnis der Zeichnungen Swarts auf. Elfried Bock schlug wahrscheinlich erst in den zwanziger Jahren die Zuschreibung an Jan Swart vor. 3) Im Ausw. Kat. Braunschweig 1992/1997 behielt Christian von Heusinger diese Bestimmung bei. 4)

Es ist fraglich, ob das Thema einer Begegnung der beiden Apostel genauer zu bestimmen ist. Man findet die Szene gelegentlich in illuminierten Büchern des späten 15. Jahrhunderts dargestellt. 5) - Einige der Swart zugeschriebenen Zeichnungen hielt man für Belege einer protestantischen Gesinnung des Künstlers. 6) Es hätte nahe gelegen, dieser Haltung bei einer Gegenüberstellung von Petrus und Paulus Ausdruck zu verleihen. Lucas van Leyden hatte zwischen 1517 und 1527 die beiden Apostel dreimal gemeinsam ins Bild gebracht. Während der Stich Bartsch 105 aus dem Jahre 1517 sie einträchtig mit dem Sudarium zeigte, waren die beiden Arbeiten der Jahre 1526 und 1527 Zeugnisse der religiösen Auseinandersetzungen der Zeit. Auf den Außenseiten der Flügel des Gerichtstriptychons (Vos 206, 1526/27) in Leiden (Lakenhal) und dem Stich Bartsch 106 (1527) sitzen die Apostel im Gespräch vor einem Landschaftshintergrund. Mittelalterliche Tradition stellte die beiden Apostel wie die Evangelisten oder als ehrwürdige Fürsten und Lehrer dar (Abb. 281). 7) Lucas erkannte nur noch Paulus einen solch hohen Status zu. Als ein Autor kanonischer Texte des Neuen Testaments hält er dozierend ein Buch auf den Knien. Petrus dagegen, unaufmerksam und erstaunt, muss sich von seinem Gegenüber belehren lassen. Die höhere theologische Autorität liegt offensichtlich bei dem Verfasser des Römerbriefes. Diese Aussage der beiden Werke Lucas' blieb aktuell. Dies belegt zum Beispiel Rembrandts 1628 gemalte, theatralisch beleuchtete nächtliche Gesprächsszene in der Nationalgalerie in Melbourne. 8) Vielleicht waren es die Reflexionen über die Auferstehung Jesu und der Christen im ersten Korintherbrief (15,1-34), die Lucas dazu veranlassten, das eschatologische Thema der mittleren Tafel des Leidener Altares mit der abenteuerlichen Lebensgeschichte (Schiffbruch vor Malta im Hintergrund des rechten Außenflügels) und der Hochschätzung des Apostels Paulus in einen Zusammenhang zu bringen, und vielleicht war es der paulinische Charakter des Altares, der ihn vor der Zerstörung im Leidener Bildersturm des Jahres 1566 bewahrte. 9)

Nichts von alledem interessierte den Zeichner des Braunschweiger Blattes. Seine Szene wirkt wie die Schilderung eines zufälligen Zusammentreffens der beiden Männer auf einer Landstraße: Zwar erwähnt Paulus im Galaterbrief einen vierzehntägigen Besuch bei Petrus (1,18 mit dem aramäischen Namen Kephas für Petrus), die Darstellung dieser Begegnung ist jedoch kein Bestandteil der zahlreichen Pauluszyklen. Dagegen gehört zu einigen dieser Folgen eine Darstellung der Szene, in der die beiden Apostel sich vor

ihren Martyrien voneinander verabschieden. Es mag dieser Abschied sein, der auf der Braunschweiger Zeichnung zu sehen ist.

Es ist ungewiss, ob Kat.Nr. 28 mit der Zeichnung Pauli am Strand von Malta in der Huntington-Bibliothek (Kat.Nr. 163) zu einer Folge von Paulusszenen gehört. Das gut komponierte Blatt im amerikanischen San Marino hat vergleichbare Figuren. Es zeigt jedoch einen jüngeren Paulus mit langem Haar. Mit anderen Tinten nachlässiger ausgeführt und an einigen Stellen überarbeitet ist das Blatt der Kat.Nr. 163 etwa 10 Zentimeter höher als die Braunschweiger Zeichnung. Nur wenige der Swart zugeschriebenen Zeichnungen sind querformatig. Da in Braunschweig Fels und Baum vom oberen Blattrand abgeschnitten werden, ist anzunehmen, dass auch Kat.Nr. 28 ursprünglich deutlich höher war als heute.

Das alte, nachträglich in die Zeichnung eingetragene Monogramm Dürers zeigt, dass man früh erkannte, dass unter den Figuren Dürers Vorbilder für die Braunschweiger Apostel gefunden werden können. Die Darstellung der Veronika mit dem Sudarium zwischen Petrus und Paulus (1510 - B. 38 - Abb. 282) 10) aus der kleinen Holzschnittpassion mag einen ersten Anstoß gegeben haben. Swarts Braunschweiger Paulus geht auf Dürers Kupferstich des heiligen Thomas aus dem Jahre 1514 zurück (B. 48 - Abb. 283) 11).

Mit der Einschätzung, Kat.Nr. 28 sei eine eigenhändige Arbeit des jungen Jan Swart, wurde im letzten Braunschweiger Zeichnungskatalog Bocks zutreffende Zuschreibung des Blattes präzisiert. Es ist jedoch eher an eine spätere Komposition zu denken. Bei vergleichsweise grober Ausführung der Braunschweiger Zeichnung ist nicht zu übersehen, dass Auffassung und Vorstellung der Figuren und die Ausführung einiger Details (Gesichtszüge, Schatten in den Gewandfalten, Zweige an den Baumstämmen) die Braunschweiger Zeichnung in die Nähe der Londoner Gula (Kat.Nr. 96) rücken. Vielleicht die leidliche Kopie einer Arbeit aus der Zeit der Tugenden und Laster im Britischen Museum. Die charakteristische Pinselschraffur der Gula fehlt. Die durch nuancenreich feine Ausführung gewonnene Atmosphäre der Zeichnungen von Temperantia und Superbia fängt Kat.Nr. 28 nicht ein.

- 1) LCI VIII Sp. 161 s.v. Petrus.
- 2) Beets 1915 Nr. 91. Der Holzschnitt wurde nicht von dem Hauptillustrator der Bibel Vorstermans entworfen.
- 3) Notiz in den Unterlagen des Kabinetts.
- 4) Ausw.Kat. Braunschweig 1992/1997 Nr. 208.
- 5) Eines der wenigen mir bekannten Beispiele ist eine wohl vom Meister Karls V. ausgeführte Miniatur in dem um 1515 in Antwerpen oder Brügge entstandenen deutschsprachigen Sigmaringer Gebetbuch (fol. 14v), das sich bis 1948 in der Fürstlich Hohenzollerschen Hofbibliothek auf Schloss Sigmaringen befand. Seit Ende der 1990er Jahre in der Sammlung Renate König, Ausst.Kat. Köln 2001 Nr. 26, Abb. S. 416. - Vgl. auch die Bildinitiale S in einem schwäbischen Antiphonar, Pergamenthandschrift aus dem dritten Viertel des 16. Jahrhunderts, Frankfurt am Main, Museum für Kunsthandwerk, ex.coll. Linel, Signatur LM 46, fol. 46 verso; Ausst.Kat. Erlesen gestiftet, 1991/92 Nr. 23.
- 6) Christian Tümpel im Ausst.Kat. Hamburg 1983, 310, 312f.
- 7) Everger-Lektionar, Köln zwischen 985 und 999, Dombibliothek Köln, Hs. 143, fol. 4r. Ausst.Kat. Köln 1998 Nr. 80.
- 8) Tümpel 38, RRP A 13.
- 9) Vos 1978, 115.
- 10) Ausst.Kat. Boston 1971 Nr. 137.
- 11) Ebenda Nr. 184.

29. Daniel setzt sich für Susanna ein (Dan 13,44-59)

Inv.Nr. Z 1056

Stark strapaziertes, braun verfärbtes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Schwarz und Grau. In Grautönen laviert. An den Rändern Reste einer Roteleinfassung. Blatt aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 265 x 202.

Abrieb, Farb- und Ölflecken, Fliegenschmutz.

Auf dem verso der Unterlage Notizen von Eduard Flechsig: „vgl. Jan Swart“ und Leon Preibisz: „nach Jan Swart“. In den Unterlagen des Kabinetts Hinweis Christian von Heusinger: „Vgl. Z. P. Aertsen, London, Popham 1 (Abb. Taf. XXXVIII).“

Herkunft nicht bekannt.

Bisher nicht veröffentlicht.

Reliefähnliche Komposition mit geringer Raumwirkung. Zahlreiche orientalisches oder antikisch gekleidete Figuren stehen dicht gedrängt im Vordergrund, die Menschenmenge füllt drei Viertel des Bildraumes aus. Die meisten Köpfe auf gleicher Höhe. Ernste Blicke, eine Reihe sprechend gestikulierender Hände. Zwei Bewaffnete führen eine Frau nach links. Sie hält die gefalteten Hände vor der Brust, blickt zum Himmel. Ein links neben den dreien stehender bärtiger Mann reagiert mit erhobener linker Hand offenbar auf die Rede eines am linken Bildrand stehenden Jungen, der sich in das Geschehen einmischt. Hinter der Menge zwei große repräsentative Gebäude vom oberen Blattrand abgeschnitten. - Detailliert gezeichnete Köpfe, sonst Federumrisse mit wenig Innenzeichnung und blasser Lavierung.

Die Komposition wurde angelegt wie bei der Moseszeichnung in Washington (Kat.Nr. 166). Mag sein, Kat.Nr. 29 entstand etwa gleichzeitig, wurde jedoch mit den gleichen zeichnerischen Mitteln eher nachlässig und wenig wirkungsvoll ausgeführt. Vielleicht eine Nachzeichnung. In Washington entsteht trotz der Enge ein wirklichkeitsnaher Raumeindruck, durch ungleiche Stärken der Federlinien und eine lavierend schattierende Feder, die den Figuren mehr Volumen gab, als es in Braunschweig der Fall ist. - Vgl. auch die Pariser Zeichnung des unbarmherzigen Schuldners (Kat.Nr. 149). - Die Figurenreihe im Vordergrund der

Darstellung der Hinrichtung von Bigtan und Teresch in New York (Kat.Nr. 123), die den Künstler mit einer ähnlichen kompositorischen Aufgabe konfrontierte, wurde hingegen weitgehend mit dem Pinsel ausgeführt, die Zeichnung hat sehr wenig Federinnenzeichnung und wirkt weniger virtuos als die Washingtoner Arbeit wo ein dichtes Liniengeflecht die Raumwirkung ins Bild bringt. Hinzu kommt, dass es bei Kat.Nr. 123 im Vordergrund um eine Reihe wenig bewegter Figuren ging, während die Kat.Nrn. 29, 149 und 166 verhalten dramatisch gegebene Szenen zeigen.

Näher als diesen Jan Swart zugeschriebenen Blättern steht Kat.Nr. 29 charakteristischen Zeichnungen Dirck Pietersz. Crabeths aus den sechziger Jahren. Vgl. seine zu einer Folge gehörende Darstellung eines Pilgers zwischen Personifikationen des falschen und des wahren Glaubens, die in der Pariser École des Beaux-Arts aufbewahrt wird (Inv.Nr. M. 698 - Abb. 284). 1) Sorgfältiger gezeichnet und wirkungsvoller gelungen, zeigt das Pariser Blatt im Vordergrund gleich aufgefasste Figuren mit ähnlich gezeichneten Physiognomien und gestikulierenden Händen. - Dokumenten zufolge lebte Dirck P. Crabeth, ein bekannter Entwerfer von Glasmalereien, von 1540 bis zu seinem Tod 1574 in Gouda. Wahrscheinlich war er ein Bruder von Adriaen Pietersz. Crabeth, der von Karel van Mander als ein Schüler Jan Swarts erwähnt wird. 2)

Kat.Nr. 29 gilt in Braunschweig als eine Darstellung der Großmut Scipios, der einer Geisel die Freiheit schenkt: Ein römisches Heer hatte unter seiner Führung im Verlauf des zweiten punischen Krieges das in Spanien gelegene Neu-Karthago, das heutige Cartagena, erobert. Unter den Geiseln fiel Scipio eine junge Frau auf. Man erzählte ihm von der Liebe, die sie mit ihrem Verlobten Allucius verband. Allucius war ein Anführer der in Iberien ansässigen Celtiber. Scipio ließ den jungen Mann zusammen mit den Eltern seiner Freundin herbeiholen, und erklärte seine Bereitschaft, die Gefangene frei zu lassen. Das nachdrücklich angebotene Lösegeld lehnte der zukünftige Sieger über Hannibal großmütig ab. Die Dankbarkeit der Familie gab ihm einen Anlass, in kurzer Rede einen Lobpreis auf die eheliche Treue und die Ehrenhaftigkeit der Römer vorzutragen. Man wünsche von römischer Seite Freundschaft mit den Iberern. Scipio benutzte eine Gelegenheit, die einheimischen Völker für die römische Sache zu gewinnen (Liv. 26, 50).

Lange Zeit empfanden die Mächtigen diese Geschichte als ein exemplum ihrer herrschaftlichen Großmut, Souveränität und Milde, und lange blieb Scipio ein Vorbild der europäischen Fürsten. Als man z.B. bei einer Hochzeit am Klever Hof 1652 ein Theaterstück über die den Krieg entscheidende Schlacht von Zama spielte (Liv. 30,32-35), gab der preußische Große Kurfürst den Scipio. Wenig später ließ er sich in dieser Rolle portraituren. 3)

Die hier gegebene Zusammenfassung der Ereignisse nach Livius' Darstellung wird den Betrachtern jedoch deutlich gemacht haben, dass die Freilassung der Frau aus Neu-Karthago nicht das Thema der Kat.Nr. 29 sein kann. Als das in Spanien kämpfende römische Heer Scipio kurz vor der Belagerung der Stadt zum Befehlshaber wählte, war er vierundzwanzig Jahre alt (Liv. 26,19). Allucius wird etwa gleichaltrig gewesen sein. Es können folglich nicht diese beiden sein, die sich links als Junge und älterer Mann unterhalten. Die dankbaren Eltern fehlen. Niemand freut sich. Die Szene lässt eher an die Fürsprache Davids für die verleumdete Susanna denken (Dan 13, 44-59). Auch wenn der junge Mann David (13, 44), den die Menge zunächst für den gesuchten Liebhaber Susannas gehalten hatte, vom Zeichner der Kat.Nr. 29 als ein etwa zwölfjähriger Junge dargestellt wurde. Eine von Coornhert radierte Komposition Heemskercks (NH 221 - Abb. 285) aber zeigt gleichfalls einen knabenhaften David, der rechts vor den Richtern stehend gegen die Verurteilung Susannas protestiert, als sie von zwei Bewachern schon nach links abgeführt wird. Heemskercks Susannenfolge erschien 1563. - Ebenso ist es auf einer ähnlich komponierten Darstellung des Themas auf einer in Darmstadt Stradanus gegebenen Zeichnung (um 1550?) 4), die Ploos van Amstel Jan Speckaert zugeschrieben hatte. - In der graphischen Sammlung der Universitätsbibliothek von Warschau wird eine wie Kat.Nr. 29 komponierte unveröffentlichte Zeichnung der Intervention Davids für Susanna mit Jan Swart in Verbindung gebracht (Gabinet Rycin, Inv.Nr. Zb. d. 298 – Abb. 286) Hier erklären zwei Zeilen einer niederländisch schreibenden Hand des 16. Jahrhunderts am unteren Blattrand, die Zeichnung zeige, wie David mit Gottes Hilfe Susanna befreite, nachdem sie von den Ältesten in Verruf gebracht worden war („befaemt“) worden war.

Nach der vorliegenden Photographie zu urteilen, ist das Warschauer Blatt hinsichtlich der Zeichentechnik nicht mit anderen hier katalogisierten Arbeiten zu verbinden. - Die

Albertina verwahrt eine traditionell Polidoro zugeschriebene Zeichnung der Großmutter Scipios, die bei der falschen Themenbestimmung der Braunschweiger Zeichnung im Spiel gewesen sein mag (Inv.Nr. 383 - Abb. 287) 5)

- 
- 1) Ausst.Kat. Paris/Hamburg 1985/1986 Nr. 64 - Ausst.Kat. New York 1995,
  - 2) Van Mander/Miedema I 168; III 174.
  - 3) Nicht zugeschriebenes Gemälde, Kleve, Museum Kurhaus, Inv.Nr. 801201. Ausst.Kat. Krefeld/Oranienburg/Appeldoorn 1999/2000 Nr. 10/6.
  - 4) Best.Kat. Darmstadt 1979 Nr. 97.
  - 5) Best.Kat. Wien 1992, 221.



30. Joseph wird aus dem Brunnen gezogen und an die Ismaeliter verkauft  
(Gen 37, 28)

Inv.Nr. Z 1057

Braun verfärbtes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Braun. In blassen Brauntönen laviert. Blatt entlang einer Einfassung mit der Feder in Braun beschnitten. Nicht aufgezogen. Wasserzeichen bekrönter Schild mit Hausmarke PAM und anhängendem TCAB oder TCAS. 299 h x 192 br.

Oben links von einer Hand des 16. Jahrhunderts mit der Feder in Braun „54“ viereckig eingefasst. Unten links von einer jüngeren alten Hand „85“. Öl- und Farbflecken. Auf dem verso oben rechts von alter Hand mit der Feder in Braun „A v Leyden“.

Aus dem alten Bestand der Sammlung. Herkunft nicht bekannt.

Bisher nicht veröffentlicht.

Eine nüchtern routinierte Nachzeichnung der Kat.Nr. 102 in London. Blass laviert. In vergleichbarer Ausführung die Braunschweiger Kat.Nrn. 32, 35 und 36, die wohl ebenfalls als trockene Wiederholungen anzusehen sind. Das Blatt der Kat.Nr. 30 ist jeweils etwa 2 Zentimeter höher und breiter als die Londoner Version. - Auffällig noch die alte schriftliche Zuschreibung an Aertgen van Leyden von einer Hand des 16. oder 17. Jahrhunderts. Soweit ich sehe, kann die Braunschweiger Zeichnung mit anderen Arbeiten, die Aertgen zugeschrieben wurden, nicht verbunden werden. Vgl. die im Kommentar zu Kat.Nr. 40 erwähnten Leidener Zeichnungen.

## 31. Fünfte Bitte des Vaterunser: Und vergib uns unsere Schuld!

Inv.Nr. Z 1054

Beschädigtes und braun verfärbtes Blatt. Vorzeichnung mit schwarzem Stift. Mit der Feder in Schwarzbraun. In dunklen Brauntönen laviert. Oben rund geschlossenes Blatt. Unterhalb des Bogens auf ganzer Breite eine waagerechte Linie mit der Feder in verblasstem Grau. Die Einfassung mit der Feder in verblasstem Schwarz lässt wenig Rand. Blatt nicht aufgezo-gen. Vorhandenes Wasserzeichen nicht erkannt. 341 x 190.

Unten in der Mitte mit der Feder in Braun von alter Hand „161“. Alte waagerechte Knickfalte etwas unterhalb der Blattmitte. Am linken Blattrand zwei Fehlstellen alt mit Papier ergänzt und retuschiert. Untere linke Ecke klein ausgerissen, ein zweiter kleiner Ausriss oben rechts der Mitte. Hier und da abgerieben, zahlreiche Knicke und Falten. Auf dem verso unten links von einer Hand des 16. Jahrhunderts (?) mit der Feder in Schwarz „Zwart Jan“ und rechts darüber mit Rötel „10“. Auf dem Papierstreifen, mit dem die waagerechte Knickfalte hinterlegt wurde, von alter Hand mit der Feder in Braun „3“. Auch die Ränder an mehreren Stellen hinterlegt.

Anonyme Notizen auf dem Karton: „nach Swart?“ und „Coecke“.

Aus dem alten Bestand der Sammlung. Herkunft nicht bekannt.

Notiz in den Unterlagen: „Aus dem Vorrat 1975 (alte Nr. 161 = ? lfde. Nr. in Bd. 20)“.

Bisher nicht veröffentlicht.

Die Jan Swart alt zugeschriebene Zeichnung gehörte zu den 243 Blättern der Braunschweiger Sammlung, die im Dezember 1806 von Vivant Denon für das kaiserliche Museum in Paris beschlagnahmt wurden 1). Das *Pariser Verzeichnis* der Zeichnungen, die den großen Sammelbänden Carls I. entnommen wurden, ist im Archiv des Herzog Anton Ulrich-Museums erhalten. Kat.Nr. 31 gilt als das zwölfte Blatt der Liste, das als eine Arbeit der „École de Jules Romaine“ registriert wurde.

Düstere Szene. Blick in ein Verlies. Gebußtes Gewölbe. Im linken Vordergrund sitzt ein Gefangener mit Händen und Oberschenkeln in einen Zwingblock geschlossen nach rechts. Von da tritt ein Mann hinzu, der dabei ist, den Häftling mit Hilfe eines Schlüssels zu befreien. Christus steht mit segnend erhobener rechter Hand hinter ihnen. Rechts sitzen drei weitere Männer auf dem Boden und sehen der Szene zu. Das rechte Bein des vorne sitzenden Gefangenen ist an eine große Steinkugel gekettet. Vor der Rückwand zwei weitere Gefangene, deren Hände und Füße in einem hölzernen Block

stecken. Die Wand hinter ihnen hat ein vergittertes Oberlicht und eine Nische mit Broten und Trinkgefäßen auf Regalbrettern.

Der Hinweis auf Giulio Romano in dem Verzeichnis der nach Paris gebrachte Zeichnungen aus Braunschweig erfolgte wohl in der Erinnerung an eine von dem italienischen Meister entworfene Gefängniszene, die von Giorgio Ghisi in Kupfer gestochen wurde (B.66 - Abb. 288). Die Komposition der Kat.Nr. 31 geht jedoch auf eine Bildidee Hans Holbeins d.J. zurück. Für eine 1523 veröffentlichte Folge von Illustrationen des Vaterunser entwarf er als sechstes Blatt eine seitenverkehrt ähnliche Inszenierung der fünften Bitte „Vn vergib vns vnser schuld/als vnd wir vergeben vnsern schuldigen.“ (H.65, 6. Blatt - Abb. 289). Holbeins achteilige Serie liegt in Metallschnitten des Meisters CV vor. 2)

Ältere Darstellungen des heiligen Leonhard, des Patrons der Gefangenen, wirken nach. Auf dem in Bayern entstandenen Einblattholzchnitt Schreiber 1585 etwa steht der Heilige rechts groß neben zwei Gefangenen, die in einen Block eingeschlossen vor einem Gebäude sitzen. Auf den ausgestreckten Unterarmen des Heiligen liegt eine Kette mit aufgesperrtem Schloss. Gleichzeitig hält er tröstend die linke Hand des rechts sitzenden Mannes (Abb. 290). 3) Eine ähnlich gestaltete Glasmalerei, die um 1430 in der Steiermark ausgeführt wurde, befindet sich in der Sammlung des Darmstädter Landesmuseums (Inv.Nr. Kg 32:37). 4) Der Besuch bei Gefangenen gehört zu den Werken der Barmherzigkeit. Kat.Nr. 31 zeigt jedoch die von Jesus gesegnete Befreiung eines Mannes. Es ist deshalb mit einiger Sicherheit anzunehmen, dass die Zeichnung wie der erwähnte Stich nach Holbein zu einer Reihe von Illustrationen des Vaterunser gehörte. Ob die Braunschweiger Zeichnung zu dem Leidener Blatt Kat.Nr. 68 gehört, das möglicherweise die dritte Bitte des Vaterunser illustriert, bleibt hier offen.

Das Swart früh zugeschriebene Braunschweiger Blatt lässt sich heute mit einigen Blättern verbinden, die im vorliegenden Katalog als mögliche Nachzeichnungen angesehen werden. Zeichnerisch ausgeführt wurde Kat.Nr. 31 etwa so wie die Londoner Gerechtigkeitsszene (Kat.Nr. 93) oder die zweite Gruppe der ebenfalls im Britischen Museum liegenden Josephzeichnungen (Kat.Nrn. 104-107). Vgl. die dichten Pinselschraffen auf Mauern und Wänden der Kat.Nrn. 92, 103, 104. Außerdem finden

sich gleich aufgefasste Figuren auf dem einen oder anderen Blatt. Vgl. den links aufschließenden Mann mit der ähnlichen Figur im rechten Vordergrund der Moseszeichnung in der Huntington Bibliothek (Kat.Nr. 163). Auffällig die Physiognomien der in Braunschweig auf dem Boden sitzenden Männer und die ungeschickt gezeichneten verkrampt kleinen Hände der beiden hinten sitzenden Gefangenen. - Von der derselben Hand gezeichnet wurde möglicherweise die Verhinderung der Selbsttötung des Gefängniswärters aus Philippi (Apg. 16, 28-33), ein Blatt aus der Leipziger Sammlung H.W. Campe (Auktion Boerner, Leipzig 24.9.1827 Los 1209 - Abb. 291), die in den siebziger Jahren zweimal im Amsterdamer Kunsthandel angeboten wurde. Vgl. die Anlage der Komposition des Blattes Campe mit dem Bildaufbau der achten Johannesradierung aus den fünfziger Jahren (H. nach Swart 10 - Abb. 292).

- 
- 1) August Fink, Geschichte des Herzog Anton Ulrich-Museums in Braunschweig, Braunschweig 1967, 92.
  - 2) Best.Kat. Basel 1997 Nr. 99 (f).
  - 3) Schreiber III (1927) Nr. 1585 - Abgebildet das Exemplar des Berliner Kabinetts, Inv.Nr. Schreib. 1585; Ausst.Kat. Berlin 1990 Nr. 104.
  - 4) Best.Kat. Darmstadt 1967/1973 Nr. 174.
  - 5) Kunsthandel Sotheby, Amsterdam 24.4.1974 Los 170 und Auktion 9.6.1975 Los 17.

32. Werk der Barmherzigkeit: Der Freikauf von Gefangenen

Inv.Nr. Z 1059

Leicht braun verfärbtes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Braun. Pinselspitze in Hellgrau, ebenso laviert. Bis auf den linken Rand Blatt entlang der originalen Einfassung mit der Feder in Braun beschnitten. Wasserzeichen Hand mit Blume, ähnlich Briquet 11467. 252 x 196.

Blatt alt aufgezogen. Unten rechts radierte „36“ mit der Feder in Braun. Rote Flecken. Wasserschaden am oberen Rand.

Aus dem alten Bestand der Sammlung. Die Herkunft ist nicht bekannt.

Kartonnotiz Leon Preibisz: nach Jan Swart.

Bisher nicht veröffentlicht.

Am Fuße einer Treppe, die nach rechts zum Eingang eines Gefängnisses hinaufführt, sitzt im linken Vordergrund ein nach rechts gewandter bärtiger Mann. Er trägt einen Kittel und hebt bittend seine gefalteten Hände, während ein neben ihm stehender Hellebardier seinen linken Arm ergreift. Rechts neben diesen beiden sitzen zwei gefangene Männer am Boden, das linke Bein des vorderen ist an einen steinernen Quader gekettet. Aus den vergitterten Fenstern des Gebäudes sehen Gefangene zu ihrem Bewacher hinüber, dem auf dem Treppenabsatz ein Geldbeutel übergeben wird.

Wie die beiden vorigen Kat.Nrn. möglicherweise eine Nachzeichnung, erinnert in der Ausführung und der Vorstellung der Figuren an Kat.Nr. 30. Routiniert gezeichnet mit leicht und sicher umlaufender Feder, blass laviert. Eine Bildidee Heemskercks (s.u.) nüchtern variiert, eine wenig wirkungsvolle Arbeit. Die Anlage der Komposition geht auf eine von Heemskerck entworfene Radierung (NH 216 - Abb. 293) zurück, auf der dargestellt ist, wie die beiden Gemeindeältesten Susanna des Ehebruchs anklagen. 50er/60er Jahre ? Ein Anhaltspunkt für eine Datierung. Die Figur des mit gefalteten Händen nach rechts sitzenden Mannes im Vordergrund ist herzuleiten von Giorgio Ghisis Kupferstich einer Gefängniszene nach Giulio Romano (B. 66 - Abb. 288), die links einen in Eisen geschlossenen Mann in ähnlicher Haltung zeigt.

33. Jacob verteilt seine Kinder auf Lea, Rahel und zwei Dienerinnen (Gen 33,1f)

Inv.Nr. Z 978

Strapaziertes, leicht braun verfärbtes Blatt. Vorzeichnung mit der Feder in einem sehr hellen, nicht verblassten Grau. Hell- und dunkelbraun laviert. Landschaftshintergrund blassgelb aquarelliert. Oben halbrund geschlossenes Blatt mit der originalen blassbraunen Federeinfassung, die etwas Rand lässt. Blatt nicht aufgezogen. Wasserzeichen gotisches P mit Blume, ähnlich Briquet 8622. 360 x 261.

In der unteren rechten Ecke mit Bleistift „L.V.L.“ (Lucas van Leyden ?). Am linken Rand zwei große braune Ölflecken. Wohl wegen der Beschädigungen am unteren Blattrand - Risse, gedrückte Falten und Schmutz - 1978 ganz mit Japanpapier hinterlegt. Große Feuchtigkeitsränder durch die Unterlage sichtbar.

Alter Bestand. Herkunft nicht bekannt.

Bisher nicht veröffentlicht.

Im Vordergrund ein älterer Orientale und zwei Frauen mit Kindern und Tieren in aufgeregter Bewegung. Mit den Männern im rechten Mittelgrund und den Kamelreitern links bemerken sie eine große Gruppe von Männern, die - mit Lanzen bewaffnet und in militärischer Ordnung marschierend - aus dem rechten Hintergrund sich nähert. Dies ereignet sich vor einem weiten und vielfältigen Landschaftshintergrund. Eine große Stadt liegt am Ufer eines Flusses, der in einem breiten Tal in der Mitte der Komposition zwischen steilem Gebirge und baumbestandenen Hügeln fließt.

In einem Brief an das Braunschweiger Kabinett vom 10. Mai 1987 bestimmte Karel Boon Jacobs Flucht vor Laban als das Thema der Zeichnung. Ich meine, dass eine spätere Episode der Geschichte Jacobs dargestellt ist. Nach dem Ausgleich mit dem Schwiegervater Laban (Gen 31,33-32,1) dachte Jacob daran, sich mit seinem Bruder Esau zu versöhnen. Von Boten erfuhr er, Esau sei bereits mit vierhundert Bewaffneten auf dem Weg zu ihm. Hilfe suchend wandte sich der erschrockene Jacob an seinen Gott, der ihm in der Nacht vor dem Tag der Begegnung einen Engel schickte, mit dem er zu kämpfen hatte, er hielt Stand und gewann den Namen Israel, der Gottesstreiter. Danach konnte ihn Esaus Kommen nicht mehr beunruhigen. - Aus dem Hintergrund der Braunschweiger Zeichnung sieht man die Streitmacht des Bruders herannahen. An Flucht war nicht mehr zu denken, und Jacob „verteilte (...) die Kinder auf

Lea und Rahel und auf die beiden Mägde“ (Gen 33,1). Dieser Moment ist im Vordergrund dargestellt. Die Landschaft entspricht der biblischen Schilderung: Der Fluss ist der Jabbok, ein Nebenfluss des Jordan, entlang den beiden Ufern die Höhen des Gebirges Gilead. Mag sein, dass die Stadt im Hintergrund Penuel vorstellen soll, den Gottesgesicht genannten Schauplatz von Jacobs Kampf mit dem Engel.

Bereits am 24.8.1981 hatte Boon bei einem Besuch in der Braunschweiger Sammlung eine Zuschreibung der Zeichnung an Jan Swart vorgeschlagen. In den Unterlagen findet sich der Vermerk seiner Meinung: „Jan Swart in seiner frühen Zeit, vgl. Zeichnung in Teylers Stichting, Haarlem“. Bei der nicht genauer bezeichneten Haarlemer Zeichnung handelt es sich wahrscheinlich um eine Darstellung der Anbetung der Könige in Teylers Museum (Inv.Nr. N 1. – Abb. 294) 1), die in der Vergangenheit wiederholt Jan Swart zugewiesen worden war. Ein alter handschriftlicher Hinweis auf den Künstler findet sich auf der Rückseite des Blattes, und Beets hatte ihn 1914 für zutreffend gehalten. 2) Otto Benesch schlug 1937 Dirck Crabeth als Autor der Kat.Nr. 33 vor 3), und 1955 war das Blatt in der Utrechter Scorel-Ausstellung als eine Arbeit desselben Meisters ausgestellt worden. 4) 1981 war Boon noch anderer Ansicht. Erst nachdem 1986 auch in der Amsterdamer Ausstellung *Kunst voor de beeldenstorm* die Haarlemer Zeichnung als ein Werk Crabeths aus der Zeit um 1540 gezeigt worden war 5), erwog Boon in dem erwähnten Brief vom 10.5.1987 eine Zuschreibung an David Joris. Hier kann offen bleiben, ob die Zuschreibung der Haarlemer Anbetung an Dirck Crabeth richtig ist, und leider muss auch der Hinweis auf Joris unkommentiert bleiben. Ein 1988 erschienener Aufsatz über das Leben des Künstlers 6) und eine Reihe mündlich mitgeteilter Zuschreibungsvorschläge, festgehalten in den Unterlagen der graphischen Sammlungen, sind Belege einer Beschäftigung Boons mit dem rätselhaften Sektierer Joris, von dem keine zwei-felsfrei zuzuschreibende künstlerische Arbeit bekannt ist. Meines Wissens hat Boon Begründungen seiner Zuschreibungsvorschläge nicht veröffentlicht, mit älteren Bestimmungen von Zeichnungen in Basel und Berlin 7) sind sie nicht zu vereinbaren. Hier genügt die Feststellung, dass der Jacob in Braunschweig und die Haarlemer Anbetung nicht von derselben Hand gezeichnet wurden. Solange nur stilkritisch geurteilt werden kann, gehören die beiden Blätter nicht zusammen. Die beiden Arbeiten zeigen unterschiedlich aufgefasste Figuren. Ein wenig unbeholfen halten und bewegen sich die überlang schlanken Figuren der Haarlemer Zeichnung.

Bemühte Eleganz. Reich an Wellenlinien gibt die kleinteilig ausführliche Federzeichnung ausdrucksvolle Physiognomien und wie fließend sich um die Körper legende Stoffe. Der Feingliedrigkeit der Haarlemer Figuren stehen Schwere und Kraft der Hauptpersonen von Kat.Nr. 33 gegenüber. Man beachte die sprechenden Gesten der großen Hände auf der Braunschweiger Zeichnung und vergleiche sie mit den schmalen Händen mit spitzen dünnen Fingern der Könige in Haarlem 8).

Komposition und zeichnerische Ausführung machen Kat.Nr. 33 zu einem merkwürdigen Blatt, das offenbar in einer frühen Arbeitsphase beiseite gelegt wurde, obwohl die anspruchsvolle, in Aufsicht gegebene Szene mit zahlreichen bewegten Figuren auf mehreren Ebenen eines weiten Landschaftsraumes sicher angelegt wurde. - Die dicht zusammenstehenden kräftigen Figuren zeigen ausdrucksvolle Gesichter, in denen man Besorgnis und Aufgeregtheit des Augenblicks erkennt. Der Zeichner war mit der Figurenauffassung des Raffaelkreises vertraut, angesichts der vorne in der Mitte stehenden Frau wird man sich an Marcantonios Kupferstich der Caritas erinnern (1516-18 - B. XIV 294 Nr. 386 - Abb. 295) 9), und wie andere charakteristische Figuren aus dem „klassischen“ römischen Milieu wurden auch die Braunschweiger Figuren in ihren Bewegungen gleichsam angehalten. - Der Aufbau der Figurenkomposition der Kat.Nr. 33 erinnert bei einem höher anzunehmenden Betrachterstandort an Swarts Holzschnitt der Schiffspredigt Jesu (H.5 - Abb. 223). Die Vorstellung des Landschaftshintergrundes mag die Kenntnis der um 1520 entstandenen Landschaftsmalerei Patinirs und Joos van Cleves voraussetzen 10), näher steht sie jedoch den Bildräumen auf Georg Pencz' sieben Planeten-Holzschnitten (1531). Ich denke hier zuerst an die Darstellungen von Luna und Mars (H. 95, 91 - Landau 165, 161 - Abb. 296, 297). 11) Lucas van Leyden und die Zeichnungen Jan van Scorels sind nicht beispielgebend im Spiel. Die auf dem Braunschweiger Blatt variierten Anregungen waren dem zeichnenden Künstler um 1530 zugänglich. Ein Italienaufenthalt muss nicht angenommen werden. Die Zeichnung könnte in den dreißiger Jahren entstanden sein. Ich glaube nicht, dass der Braunschweiger Jacob eine Arbeit des Zeichners der 1533 datierten Londoner Pfingstzeichnung (Kat.Nr. 92) ist.

Allerdings fällt eine Beurteilung der ungewöhnlichen zeichnerischen Ausführung des Blattes wegen der Schwäche der wohl nicht verblassten Farbtöne schwer. Die schwarz-



weiße Photographie gibt davon keine ausreichende Vorstellung. Der Gebrauch von Feder und Pinsel ist ohne Schwung und noch vorbereitend. Durchweg durchscheinend blasse Töne. Die lavierten Partien wurden lediglich mit gleich schwachen Federstrichen umrissen, die eine Hilfslinienfunktion haben wie die Umrisse auf Zeichnungen des Leidener Meisters von 1527 und des Meisters der Apostelwunder. Vgl. den Kommentar zu Kat.Nr. 40. - Die dunkelbraunen Gewandfalten an den Vordergrundfiguren deuten an, wie die weitere Ausarbeitung vorgesehen war. Über die blassen Töne sollten dunklere gelegt werden, offenbar bevor abschließend die üblichen kräftigen Umrisslinien einzuzeichnen waren. Die schmalen Partien paralleler Federschrägen im Laub der Zeichnung finden sich auf keinem zweiten der Blätter hier. - Ungewöhnlich auch der blassgelbe Aquarellton. Dass weitere Farben hinzugefügt werden sollten, ist wenig wahrscheinlich. Braun, Grau und Gelb waren die Farben der zeitgenössischen niederländischen Kabinettscheibenmalerei, und das Kolorit der Zeichnung erlaubt immerhin die Annahme, dass wir mit Kat.Nr. 33 den Entwurf eines Glasbildes vor uns haben. - Gemäldeähnlich kolorierte Zeichnungen waren bis ins letzte Drittel des 16. Jahrhunderts in der niederländischen Zeichenkunst selten. Joris Hoefnagel oder Pieter Stevens zeichneten dann farbige Landschaften, Topographisches und stimmungsvolle Wälder, aber erst Jacob Jordaens hinterließ eine Vielzahl szenischer Entwürfe, die er mit Deckfarben ausführte.

Die niederländische Künstler der Generation Jan Swarts wählten selten an Patinir oder Joos van Cleve erinnernde Panoramalandschaften als Hintergründe gezeichneter Kompositionen, in deren Vordergrund ein dramatisch bewegtes (biblisches) Ereignis sich vollzieht. Zwei Zeichnungen aus Vellerts Kreis, in den frühen zwanziger Jahren entstanden, mögen als erste Versuche gelten. Ich denke an die Darstellungen der Ermordung der Kinder von Bethlehem in London 12) (Abb. 298) und des betenden Gideon in Berlin (Inv.Nr. KdZ 4643 - Abb. 271).<sup>13)</sup>

Es fällt auf, dass Vellert in die Berliner Zeichnung nachträglich einen den Blick aufhaltenden Baum einzeichnete. Auch der einfallsreichere und virtuosere Koeck arbeitete einige Jahre später mit einem ähnlichen Kompositionsmuster an seinem (um 1540 entstandenen?) Entwurf eines Triptychons, dessen Hauptszene die Taufe Jesu zeigt (um 1540 ? – Britisches Museum, Inv.Nr. 1854.6.28.38 - Abb. 299).<sup>14)</sup> Vgl. auch die beiden Blätter mit Szenen aus der Christopheruslegende, gleichfalls Entwürfe für

Altargemälde 15). Dergleichen findet sich selten, und vielleicht präsentiert die Braunschweiger Zeichnung eine in dieser Form originelle Idee des Zeichners. Die Wirkung der Weite des Raumes ist auf Kat.Nr. 33 stärker als bei Vellert und Koeck. Die Anteile von Landschaft und Ereignis am Gesamteindruck sind gleichgewichtig. Die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in der Druckgraphik gerne mit Pieter Bruegels Blick in die Großen Landschaften gegebenen Ereignisse verloren sich im erdachten weiten Raum.

Das Blatt gehört gegenwärtig in einen Katalog der Jan Swart zugeschriebenen Zeichnungen, weil es mit dem druckgraphischen Werk des Künstlers zu verbinden ist. Das siebte Blatt der Johannesfolge (H. nach Swart 9 - Abb. 300) zeigt, wie der Täufer Jesus vor Zuhörern als den Messias bezeichnet und hat von der Anlage der Komposition bis zu den Haltungen und Gesten der Figuren genug Vergleichbares, um die Annahme zu begründen, Kat.Nr. 33 könnte eine Zeichnung des Entwerfers der Johannesfolge sein. - Eine Figur in der Haltung des Braunschweiger Jacobs findet sich übrigens auf einer 1558 datierten Zeichnung Heemskercks mit einer Szene aus der Parabel vom Gastmahl. Auch dieses Blatt befindet sich in der Sammlung des Anton Ulrich-Museums (Inv.Nr. Z 1028 - Abb. 301). 16) Vgl. den Bauern im rechten Vordergrund der Kölner Kat.Nr. 60.

- 1) Ausst.Kat. Amsterdam 1986 Nr. 159.
- 2) Beets 1914, 13.
- 3) Die Graphischen Künste N.F. II (1937) 144.
- 4) Ausst.Kat. Utrecht 1955 Nr. 108.
- 5) Ausst.Kat. Amsterdam 1986 Nr.
- 6) K.G. Boon 1988 - David Joris wurde 1986 in dem niederländischen Ausstellungsprojekt *De eeuw van de beeldenstorm* nicht als Künstler vorgestellt. Die Utrechter Ausstellung *Ketters en papen* im Catharijneconvent informierte über ihn und die Gemeinschaft der Joristen im Zusammenhang einer sich entwickelnden vielfältigen protestantischen Spiritualität: R.P. Zijp, Spiritualisme in de 16de eeuw. Een schets, Ausst.Kat. Utrecht 1986, 75-82.
- 7) Kogler 1928-1930.
- 8) Die Getreidegarben auf den beiden Blättern der Ruthfolge in der Albertina (Kat.Nrn. 168, 169) wurden genau so gezeichnet wie das Bündel im linken Vordergrund der Haarlemer Zeichnung.
- 9) Ausst.Kat. Wien 1999 Nr. 63.
- 10) Vgl. z.B. Patinir, Hieronymustriptychon, um 1518. New York, Metropolitan Museum, Inv.Nr. 36.14a-c; Joos van Cleve, Kreuzigungstriptychon, um 1520. New York, Metropolitan Museum, Inv.Nr. 41.190.20 a-c, Best.Kat. New York 1998 Nrn. 88, 95.
- 11) Ausst.Kat. Nürnberg 1961 Nrn. 286c, 286g - Ausst.Kat. London 1995 Nrn. 109a, 109b.
- 12) British Museum, Best.Kat London 1932, 50 Nr. 3.
- 13) Best.Kat. Berlin 1930 Nr. 4643.
- 14) Best.Kat. London 1932, 22 Nr. 2.
- 15) Paris, Fondation Custodia, Inv.Nr. 1992-T.57. Nicht im Best.Kat. Paris 1992; Ausst.Kat. Paris 1994 Nr. 18. - British Museum, Inv.Nr. Sloane 5214-240. Best.Kat. London 1932, 23 Nr. 8 als Coecke, lag in den neunziger Jahren unter Dirick Vellert.
- 16) Ausw.Kat. Braunschweig 1992/1997 Nr. 228.

34. Nach links sitzende Mutergottes mit dem Jesuskind - Verso: Fragment einer Skizze. Zwei nach links kniende junge Männer in Nahaufsicht.

Inv.Nr. Z 1082

Recto: Braun verfärbtes Blatt. Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit der Feder in Braun. In Grautönen laviert. 170 x 90 (Passepartoutausschnitt). Die auf dem beigegebenen Photo des Museums zu sehende Einfassung wird vom Passepartout verdeckt.

Unten in der Mitte von einer Hand des 18. Jahrhunderts mit der Feder in Braun „Ciro feri“ und unten rechts eine abgeschnittene und nicht erkannte Jahreszahl. Kein Wasserzeichen gesehen.

Verso: Mit schwarzer Kreide und der Feder in Braun. Braun laviert. Weiß gehöht. Unten in der Mitte von einer Hand des 17. Jahrhunderts „Swart Jan“. Roter Braunschweiger Stempel, darin mit Bleistift eingetragen die gegenwärtige Inv.Nr. „Z 1082“.

Aus dem alten Bestand der Sammlung. Die Herkunft ist nicht bekannt.

Literatur: Ausw.Kat. Braunschweig 1992/1997 Tafeln 210 und 211, beide als Jan Swart.

Beide Zeichnungen wurden vor kurzem im Braunschweiger Auswahlkatalog ohne eine Begründung als Arbeiten Jan Swarts publiziert. - Von einem Schüler Cortonas („Ciro feri“) wurde die Braunschweiger Madonna sicherlich nicht gezeichnet. Es ist an einen anderen italienischen Zeichner zu denken. Vermutlich entstand Kat.Nr. 34 in der Umgebung Taddeo Zuccaros. Man vergleiche die Braunschweiger Zeichnung mit Taddeos Studie für den Propheten und die Sibylle über dem 1573 gemalten Fresko der Geißelung Christi im Oratorio di Santa Lucia del Gonfalone in Rom. Das Blatt befindet sich im Stockholmer Nationalmuseum (Inv.Nr. 478/1863 - Abb. 302). 1) Kat.Nr. 34 hat die charakteristischen Physiognomien des Stockholmer Blattes, die wenigen langen Linien der Innenzeichnung, ähnliche Faltenpartien und die kleinen mit spitzer Feder schraffierten Flächen. Dabei sind die Linien in Stockholm mit einer spitzeren Feder gestrichelt, während in Braunschweig ein breiterer Strich leichter umläuft. Man vergleiche auch mit den beiden von Taddeo gezeichneten Jungen in den Ecken eines Blattes, das sich vor einigen Jahren bei Boerner in Düsseldorf befand. 2)

Von der alten Hand, die den Namen Swarts auf die Rückseite der Zeichnung schrieb, wurde in der gleichen Weise mehrfach auf den Künstler hingewiesen. Zu den Blättern,

auf denen sich diese Notiz findet, gehören so unterschiedliche Arbeiten wie die betende Ruth in Philadelphia (Kat.Nr. 152) oder Lot und seine Töchter in Leiden (Kat.Nr. 69). Lediglich der Berliner Abschied des verlorenen Sohnes von seinem Vater (Kat.Nr. 20) gehört zu einer der Serien, die den Kern des hier katalogisierten Bestandes bilden. Eine frühe Vorstellung vom zeichnerischen Werk blieb gegenwärtig - obwohl die vom alten Kenner gegebenen Hinweise keine Hilfe bei stilkritischen Bestimmungen sind. Unwahrscheinlich, dass er glaubte, Kat.Nr. 34 und die drei gerade erwähnten Zeichnungen stammten von derselben Hand. Immerhin könnte man die Kompositionen der Kat.Nrn. 20, 69 und 152 für Bildideen nur eines Künstlers halten. Auch dann wäre eine Verbindung der Braunschweiger Madonna oder der Figur auf der Blattrückseite mit den drei anderen Arbeiten nicht möglich.

Christian von Heusinger dachte im Ausw.Kat. Braunschweig 1992/1997 daran, die auf Ciro Ferri hinweisende Notiz als einen Besitzervermerk des italienischen Künstlers aufzufassen. Dies würde bedeuten, dass Ferri zwischen der Kennzeichnung seines Eigentums und seiner Signatur keinen Unterschied gemacht hätte. Dieselbe Hand schrieb „Ciro fer“ auf Ciros Zeichnung der Halbfigur eines Satyrn in der Sammlung Raetjen (Inv.Nr. R 56). 3)

- 
- 1) Ausst.Kat. Paris 1969 Nr. 69 - Ausst.Kat. Brüssel/Amsterdam/Stockholm 1970/71 Nr. 20.
  - 2) Ausst.Kat. Kunsthandel Boerner, Leipzig (Museum der bildenden Künste) 1990 Nr. 34.
  - 3) Ausst.Kat. Vaduz 1995 Nr. 30 als Ciro Ferri.

## 35. Versuchung Christi

Inv. Nr. Z 1841

Grau verfärbtes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Dunkelbraun. In blassen Grau- und Brauntönen laviert. An den Rändern geringe Reste einer Einfassung mit der Feder in Braun. Blatt nicht aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 262 x 160.

Untere rechte Ecke restauriert. Obere rechte Ecke beschädigt. Auf dem Verso oben mit der Feder in Braun „No. 101.“.

Passepartoutnotiz Reznicek, Oktober 1987: „Circle of Jan Swart“. Bestimmung Christian von Heusinger in den Unterlagen des Kabinetts, Juli 1988: „Kopie nach Jan Swart“.

Aus dem alten Bestand der Sammlung. Herkunft nicht bekannt.

Bisher nicht veröffentlicht.

Im rechten Vordergrund geht Jesus nach rechts. Er trägt ein weites Gewand ohne Gürtel. Er hebt die rechte Hand und blickt erstaunt über die rechte Schulter zurück. Von links kommt ein bärtiger Alter, eine schmale gebeugte Gestalt, spricht ihn an und hält ihm zwei Steine hin. Der alte Mann ist mit einer Kutte bekleidet. Die ungewöhnlich lange Spitze der aufgezogenen Kapuze und ein Rosenkranz stecken in seinem Gürtel. Unter dem hoch gerafften Stoff der Kleidung sind dürre Beine zu sehen, Hahnen- oder Greifsfüße, die verraten, dass es der Teufel ist. - Auf dem hohen Felsen des linken Mittelgrundes erkennen wir die beiden Figuren klein noch einmal. Nach rechts ein Ausblick auf eine dichtbebaute Stadt im Hintergrund. Ein drittes Mal begegnen uns die beiden schließlich klein auf dem Dach eines großen runden Zentralbaus inmitten der Häuser.

Kat.Nr. 35 zeigt die von Lukas (4, 1-13) und Matthäus (4, 1-11) geschilderten drei Versuchungen Jesu durch den Teufel. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde das sonst vergleichsweise selten dargestellte Thema gleich von mehreren niederländischen Künstlern aufgegriffen. Wie seine Zeitgenossen zeigte der Zeichner des Braunschweiger Blattes im Vordergrund die erste Versuchung: Auf die Aufforderung des Teufels, aus Steinen Brot zu machen, reagierte Jesus mit den Worten: „Der Mensch lebt nicht vom Brot allein“.

Es ist eine ikonographische Eigentümlichkeit des Braunschweiger Blattes, dass es diese Begegnung nicht als einen ernsten Gedankenaustausch der beiden einander zugewandten Kontrahenten darstellt, sondern den Augenblick illustriert, in dem ein unerwartet angesprochener Jesus den Teufel erkennt und sich von ihm abwendet. Sonst ist die erhobene rechte Hand eine Geste der Belehrung, hier gibt sie der Ablehnung Ausdruck. Swarts niederländische Zeitgenossen fassten die Begebenheit als einen ernsten Austausch von Argumenten auf, ein Lehrgespräch, in dessen Verlauf ein konzentriert selbstbewusster Christus mit abwehrenden oder belehrenden Gesten der Hände das Ansinnen des Teufels zurückweist. Dieser Tendenz entspricht die Neigung, die Figur des Teufels zu vermenschlichen. Ein um 1500 entstandener Stich des Meisters LCz (Abb. 303) 1) zeigt noch das phantastisch schreckliche Wesen der Spätgotik. Als die geruhssame Unterweisung eines wohlverkleideten Satans erschien die Szene dann 1523 auf einem von Jacob Cornelisz. van Oostanen entworfenen Holzschnitt, der in Alardus Amstelredamus' *Passio Domini nostri Jesu Christi* (Amsterdam, Doen Pietersz.) veröffentlicht wurde (Abb. 304). 2) Dirick Vellerts Stich von 1525 (B.5. - Popham 5 - Abb. 305) 3) dramatisierte die Szene ein wenig durch einen prächtig geflügelten Teufel mit angenehmen Gesichtszügen, der sich von rechts einem gelassenen Jesus nähert. - Von LCz' Stich ausgehend hatte Lucas van Leyden schon 1518 einen Kupferstich der Versuchung Christi ausgeführt (B. 41 - H. 41- Abb. 306). 4) Sein Christus stützt sich auf einen Felsbrocken, verbindet sich mit dem Stein gleichsam zu einem Sinnbild von Unerschütterlichkeit. Dabei hebt er beschwichtigend die rechte Hand und winkt dem von rechts kommenden Versucher ab, einem alten Mann mit einem langen Bart, der schmal und gebeugt in seiner langen Kutte nicht als Teufel zu erkennen wäre, schauten nicht am Boden zwei Klauen unter dem Stoff hervor. Jacob Cornelisz. und Vellert hatten sich nicht nach Lucas' Beispiel gerichtet. Der Zeichner des Braunschweiger Blattes hingegen übernahm variierend die Figur des Teufels in seine Komposition. Seitenverkehrt und unsicher proportioniert zeigt er mehr von seinen Teufelsbeinen. Bei Lucas hat eine lang herabhängende schmale Stoffbahn am Kleid des Teufels an ihrem Ende einen Schlangenkopf. Dieses Motiv mag den Zeichner des Braunschweiger Blattes auf seine Idee der schlangenlangen Kapuzenspitze gebracht haben.

Mit Kat.Nr. 35 ist kein Meisterwerk zu besprechen. Die routinierte zeichnerische Ausführung ist wenig ambitioniert, glatt umlaufende Umriss bei blasser Lavierung, es finden sich keine Merkmale einer unverwechselbar eigenartigen Zeichenpraxis. Wahrscheinlich eine Nachzeichnung. Mehrere der Swart zugeschriebenen Zeichnungen wurden ähnlich nüchtern gezeichnet (Kat.Nrn. 17, 30, 36, 111, 152). - Zwar erinnert die Anlage der Braunschweiger Komposition an die Zeichnung mit Orpas Abschied von Naomi im Frankfurter Städel (Kat. Nr. 53), und eine Figur wie der Christus der Kat.Nr. 35 könnte zum Repertoire des Zeichners der Brüsseler Johanneszeichnung (Kat.Nr. 43) gehören. Ausreichende Klarheit ist jedoch durch dergleichen Beobachtungen nicht zu gewinnen. Bei der gegenwärtigen Zuschreibungspraxis kann Kat.Nr. 35 auch für eine Zeichnung aus dem Umkreis Pieter Koecks gehalten werden. Vgl. die Zeichnung der Gefangennahme Jesu in der Staatlichen Graphischen Sammlung in München (Inv.Nr. 41041 - Abb. 307) 5), die Marlier und Boon als die Arbeit eines Nachahmers ansahen. 6) Die Skizze zeigt eine dreiteilige Glasmalerei. Mit weniger Sorgfalt gezeichnet als die Braunschweiger Versuchung sehen wir in München eine bei gleichem Standort des Betrachters ähnlich aufgebaute Landschaft. Zeichentechnik, Figurenauffassung und Details (z.B. die Baumstümpfe in den Vordergründen) sprechen für einen Zusammenhang mit der imaginären Werkstatt Koecks. - Gleichzeitig kann keine Rede davon sein, die Braunschweiger Zeichnung mit Koecks Geldwechsler in der Albertina zu verbinden (Inv.Nr. 7852 - 308) 7), seinen Entwürfe für die Folge der Paulus-Gobelins 8) oder dem Rotterdamer Blatt mit dem Bauern, der im Freudenhaus seine Schulden bezahlt (Museum Boijmans, Inv.Nr. MB 330 - Abb. 213) 9) zeichnete. - Und es ist im gleichen Maße unwahrscheinlich, dass wir mit der Kat.Nr. 35 eine Arbeit der Hand vor uns haben, welche die Swart zugeschriebene Londoner Temperantia (Kat.Nr. 98) oder die drei Blätter der Ruthfolge (Kat. Nrn. 54, 168, 169) zeichnete.

- 
- 1) Ausst.Kat. Washington 1983, 184 Abb. 67a.
  - 2) Ebenda Nr. 113.
  - 3) Ebenda Nr. 137 mit der versehentlich als 1523 gelesenen Jahreszahl.
  - 4) Ebenda Nr. 67.
  - 5) Best.Kat. München 1973 Nr. 34 als Coecke. - Marlier 1966, 354.
  - 6) Best.Kat. Amsterdam 1978, Textband, 48.
  - 7) Best.Kat. Wien 1928 Nr. 50. - Marlier 1966, 236f.
  - 8) Ausst.Kat. Halbturn 1981.
  - 9) Ausst.Kat. New York/Fort Worth/Cleveland 1990/91 Nr. 16 - Marlier 1966, 88-90.



## 36. Judith mit dem Kopf des Holofernes (Jdt 13, 10)

Z 1058

Wenig braun verfärbtes weißes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Schwarz. Hell- und dunkelgrau laviert. Die originale schwarze Federeinfassung lässt etwas Rand. Blatt aufgezogen, kein Wasserzeichen gesehen. 293 x 202.

Kleiner Ausriss in der oberen rechten Ecke restauriert. Links drei Wurmlöcher. Auf dem Verso der Braunschweiger Stempel mit der Inventarnummer.

Alter Besitz. Herkunft nicht bekannt. Das Blatt kam aus dem in Braunschweig so genannten „Vorrat 1975“ in den Bestand der aufgelegten Blätter. Es handelt sich um eine Zeichnung, die sich in einem der herzoglichen Sammelbände Carls I befand und später in den erwähnten Vorrat loser Blätter kam, welche im Laufe der Zeit gerahmt werden sollen: „1979 vom blauen Papier (eines ehemaligen Sammelbandes) abgelöst.“

Kartonnotiz Leon Preibisz: „nach Jan Swart“.

Bisher nicht veröffentlicht.

Die junge Witwe Judith, eine Israelitin aus der Stadt Betulia, rettete ihr Volk vor der Vernichtung durch das von dem Feldherrn Holofernes befehligte assyrische Heer. Mit einer Dienerin stahl sie sich aus der eingeschlossenen Stadt und gab sich im Lager der Feinde als Verräterin aus. Sie sagte den Feinden einen siegreichen Ausgang der Belagerung voraus. Am vierten Abend lud Holofernes die junge Frau, deren Schönheit ihn bezauberte, zu einem Fest ein. Nachdem er betrunken eingeschlafen war, wurde er von Judith enthauptet. Sie kehrte in ihre Stadt zurück, und es gelang den Israeliten, das führerlose Heer der Assyrer zu vertreiben (Jdt 10, 1-13, 17).

Im Vordergrund der Braunschweiger Zeichnung stehen Judith und ihre Dienerin vor dem Zelt des assyrischen Feldherren. Sein kopfloser Leib liegt drinnen auf einem Lager, bäuchlings nach vorne. Die festlich gekleidete Judith (Jdt 10, 3;12, 15) wendet im Kontrapost stehend den Kopf nach rechts. Dabei stellt sie mit der rechten Hand ein großes Schwert, einen Zweihänder, senkrecht vor sich auf den Boden. Mit der linken Hand wird sie Holofernes' Kopf in einen Sack legen, den die von rechts kommende Dienerin bereithält. Holofernes' Zelt und ein weiteres verstellen die linke Hälfte des Bildraumes. Es ist taghell. Nach rechts, über eine Artilleriestellung (!) der Assyrer hinweg, ein weiter Ausblick auf die belagerte israelitische Stadt Betulia mit ihren hohen

und turmähnlichen Gebäuden. Auf dem flachen Dach des mittleren Baus ist eine lange Stange befestigt, an deren Ende wohl Holofernes' Kopf hängt. Dieses undeutlich gezeichnete Detail wird in der Bibel nicht erwähnt. Dort heißt es, der Kopf sei an der Stadtmauer aufgehängt worden (Jdt 14, 11).

Die Zeichnung wiederholt weitgehend die Komposition des Judith-Holzschnittes in der Vorsterman-Bibel (Abb. 309) 1). Die meisten Illustrationen dieser 1528/29 in Antwerpen erschienenen Bibel wurden 1915 von Beets als Werke Jan Swarts publiziert. Offenbar erkannte der Braunschweiger Kurator Leon Preibisz in den zwanziger Jahren die mögliche Verbindung von Bibelholzschnitt und Zeichnung. - Auf dem kleinformatigen Holzschnitt ist viel von der Atmosphäre des dargestellten Ereignisses festgehalten. Eine Momentaufnahme, der Augenblick bevor Judith den Kopf in den Sack legen wird. Die beiden Frauen sehen sich an, und beider Gesichtsausdruck verrät den Stolz und die stille Freude der Verschworenen über den Ausgang ihres Anschlages. Die Darstellung des Einverständnisses der beiden Frauen ist eine ikonographische Besonderheit der Vorsterman-Illustration. Den Zeitgenossen ging es in der Regel um eine Darstellung der heldischen Judith, wie sie Giorgione (Ermitage), Donatello und auch Albrecht Altdorfer (B.1) 2) zeigten. Bei szenischen Darstellungen wies man der Begleiterin eine untergeordnete Rolle zu. Hans Holbeins Holzschnitt aus seiner Reihe der *Icones*, der 1538 erschienenen Bibelillustrationen (Lyon, Trechsel), hat eine Judith, die der Dienerin den abgeschlagenen Kopf nach hinten reicht, ohne sie dabei anzusehen 3). Die meisten Darstellungen aus dem Mantegna-Kreis zeigen eine ähnliche Szene 4). Lediglich auf einer Zeichnung Mantegnas (Uffizien, Inv.Nr. 404 E) sieht die vorgebeugt stehende Magd ihrer Herrin eindringlich ins Gesicht. Diese steht jedoch geziert gesenkten Blickes vor ihr 5). Burgkmairs Holzschnitt (1508-10 oder frühe 1520er Jahre - H.6 - Abb. 310) zeigt Judith und ihre Begleiterin zwar einander zugewandt 6), von den Gefühlen der beiden in der Gefahr solidarisch verbundenen Frauen ist jedoch nichts zu ahnen. Keine der erwähnten Arbeiten hat die Atmosphäre des Holzschnittes in Vorstermans Bibel, und auch der Zeichner der Kat.Nr. 36 übernahm dieses Element der Vorlage nicht: Zu ausdruckslosen Physiognomien bewegt sich die Dienerin unbeholfen, und die nüchtern routinierte Ausführung der Zeichnung legt die Annahme nahe, dass wir eine Nachzeichnung vor uns haben.

In den Unterlagen des Braunschweiger Kabinetts gilt Kat.Nr. 36 als eine Arbeit „nach Lucas van Leyden“. Zwar lässt sich die Anlage des Bildaufbaus auf Lucas' Zeichnung des Themas aus den frühen zwanziger Jahren zurückführen (British Museum, Inv.Nr. 1854.6.28. 39 - Kloek 11 - Abb. 311) 7), mit der Artilleriestellung wurde jedoch lediglich ein Detail unverändert übernommen. Alles Weitere wurde in charakteristischer Weise verändert. Auch die von Lucas auf dem Londoner Blatt meisterlich vorgeführte Technik der Federzeichnung interessierte den Autor der Kat.Nr. 36 nicht. Lucas hatte den neuen Wein einer manieristischen Bewegtheit in die alten Schläuche der lange bewährten dicht schraffierten Umrisszeichnung gegossen. Der Zeichner der Kat.Nr. 36 vermied die theatralische Geste. Seine Judith steht aufrecht in einer leisen, angehaltenen Bewegung. Das aufgestellte Schwert betont ihre statuarische Haltung.

Lucas zeigte den Körper des enthaupteten Holofernes von der Seite, zugedeckt im Bett liegend, so als schliefe dort jemand. Auf der Braunschweiger Zeichnung hängt der Torso, Schultern und Arme voran, von seinem Lager herab. Ähnlich dargestellt ist dieses Motiv auf dem seltenen Stich des niederländischen Monogrammisten RR (B. 1 - Nagler, Monogramm 3766 Nr. 1 - H. 1 - Abb. 312) 8), entstanden wohl in den dreißiger Jahren, auf dem außerdem Judith in ähnlicher Haltung wie die Dienerin der Kat.Nr. 36 nach links geht. - Auch auf dem von Goltzius entworfenen themengleichen Holzschnitt (H. nach Goltzius 110 - Abb. 313) 9) stehen die beiden Frauen vor dem offen stehenden Zelt einander zugewandt, während Judith den Kopf in den hingehaltenen Sack legt. Man hat auch dieses Blatt in der Nachfolge der Zeichnung Lucas van Leydens gesehen 10), sollte jedoch bei den Überlegungen zur Herleitung von Goltzius' Bildidee die Kat.Nr. 36, den Holzschnitt in der Vorsterman-Bibel und den Stich des RR berücksichtigen.

---

1) Beets 1915 Nr. 72.

2) Ausst.Kat. Berlin/Regensburg 1988 Nr. 146.

3) Best.Kat. Basel 1997 Nr. 108.67

4) Ausst.Kat. London 1992 Nrn. 140-144

5) Ebenda, 439.

6) Ausst.Kat. Stuttgart 1973 Nr. 120.

7) Best.Kat. London 1932, 31 Nr. 11. - Kloek 11.

8) Exemplare: Paris, Nationalbibliothek - London, Britisches Museum - Zürich, Eidgenössische Technische Hochschule - Düsseldorf, museum kunst palast - Kunsthandel Venator & Hanstein, Köln 23.9.2005, Teil von Los 468 (Wasserzeichen Gotisches P, Briquet 8562, Utrecht1532).

9) Ausst.Kat. Amsterdam 1993 Nr. 58 I.

10) Ebenda, 206ff.

## 37. Die wunderbare Brotvermehrung

Inv.Nr. Z 975

Stark beanspruchtes, braun verfärbtes Blatt. Unregelmäßig geschnittenes Hochoval. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Graubraun. In Grautönen laviert. Hier und da Blatt entlang einer verblassten Einfassung beschnitten. Blatt aufgezogen, kein Wasserzeichen gesehen. 241 x 215.

Linker Rand weitgehend ausgerissen, Blatt deshalb alt aufgezogen. Rote Flecken oben und rechts. Unten in der Mitte mit der Feder in Braun verblasstes Monogramm aus S und I in Ligatur. Auf dem Verso der Unterlage mit der Feder in hellem Braun wohl von einer Hand des 19. Jahrhunderts „Jan Swart F“.

Eduard Flechsig handschriftlich auf einem alten Unterlageblatt: „Das Monogramm ist das des Jan Swart. Fraglich jedoch, ob die Zeichnung Original oder Copie nach einem Holzschnitt ist.“ In den Braunschweiger Unterlagen ist außerdem vermerkt eine Zuschreibung des Blattes an Jan Swart von Leon Preibisz.

Herkunft nicht bekannt.

Bisher nicht veröffentlicht.

Nicht Jan Swart. Nachträglich eingetragenes Monogramm. Entstanden ist die Zeichnung wahrscheinlich in Leiden, wo sie von einem Pieter Cornelisz „Kunst“ nahe stehenden Zeichner ausgeführt wurde. Man vergleiche das Blatt zum Beispiel mit Pieters 1516 datierter Zeichnung des von Petrus vereitelten Fluges des Simon Magus in der Sammlung des Rijksprentenkabinet in Amsterdam (Inv.Nr. 68:41 - Abb. 314) 1). Bei ähnlicher Anlage der Komposition zeigt Kat.Nr. 37 eine flüchtigere zeichnerische Ausführung. Möglicherweise eine blasse Zeichnung nach Pieter Cornelisz. - In der zeichnerischen Ausführung des Braunschweiger Blattes wirkt die Zeichenpraxis des späten 15. Jahrhundert noch nach, vgl. etwa Dürers frühe Federzeichnung des gekreuzigten Christus im Louvre (Inv.Nr. 18995 - W. 19 - Abb. 315) 2), und mir scheint, Kat.Nr. 37 ist Federzeichnungen des älteren Jörg Breu (um 1480-1537) näher als denen irgendeines niederländischen Zeitgenossen, vgl. z.B. die beiden penibel gezeichneten Jagdszenen Breus in Paris (Nationalbibliothek - Cote B 13 rés - Abb. 316, 317) 3).

- 
- 1) Best.Kat. Amsterdam 1978 Nr. 149. Alte Zuschreibung an David Joris.
  - 2) Vgl. Christus am Kreuz mit Maria und Johannes. 1489/90. - W.19. - Louvre, Inv.Nr. 18995. Zuletzt Ausst.Kat. Paris 1991 Nr. 19.
  - 3) Vgl. Best.Kat. Paris 1936 Nrn. 21, 22. - Zuletzt Ausst.Kat. Paris 1991 Nrn. 15, 16. Die beiden Jagden Kaiser Maximilians entstanden etwa zur gleichen Zeit wie Pieters Amsterdamer Zeichnung.

## 38. Nicht erkannte Szene: Ein Bischof treibt einen Dämon aus

Inv.Nr. Z 538

Clair obscur auf blaugrauem Papier. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Schwarz. Oxydierte weiße Höhungen. Einfassung mit der Feder in Schwarz fehlt rechts oben. Blatt nicht aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 184-186 x 202.

In der oberen rechten Ecke mit der Feder in Schwarz zwei Zeichen: ein kleiner Kreis um einen kurzen waagerechten Strich links neben einem T.

Auf dem Verso mit der Feder in Schwarz Durchzeichnung der Figurengruppe mit dem Besessenen. Darüber handschriftlich zwei Zeilen von einer Hand des 16. Jahrhunderts (?) mit der Feder in Schwarz klein „swart Jan“ vor einer kleinen Blüte oder einem Schmetterling. Von derselben Hand eine gleiche Notiz auf Kat.Nr. 39. Von einer zweiten alten Hand darunter mit der Feder in Schwarz „ghedan by yan“. Oben rechts mit schwarzem Stift „Pommerancio“ (?). Oben rechts der Mitte „340“ mit der Feder in Schwarz.

Herkunft nicht bekannt.

Bisher nicht veröffentlicht.

Nur auf wenigen Zeichnungen des Braunschweiger Kabinetts finden sich Stempel oder andere Sammlerzeichen. Das mit der Feder eingetragene ungewöhnliche Zeichen auf den Blättern der Kat.Nrn. 38 und 39 wird in dem von Frits Lugt veröffentlichten Verzeichnis der Sammlermarken 1) nicht aufgeführt. Es wird für möglich gehalten, dass es sich um einen Besitzervermerk des niederländischen Sammlers Nicolaes Anthoni Flinck (1645-1723) handelt, dessen Vater der Maler Govaert Flinck (1615-1660) war 2). Das zweiteilige Zeichen findet sich auch auf einer Rembrandt zugeschriebenen Zeichnung im Dresdener Kupferstich-Kabinett (Inv.Nr. C 1409 - Benesch 1234 - Abb. 000) 3), und gilt dort als Kennzeichnung Flincks. Nach den Provenienzdaten, die im Ausst.Kat. Dresden 1997 veröffentlicht wurden, befand sich die Zeichnung Rembrandts bereits 1728 bei dem Leipziger Sammler Gottfried Wagner. Die bedeutende Kollektion des 1723 verstorbenen Flinck wurde jedoch erst nach dem Tod der Erbin der Sammlung im Jahre 1754 verkauft. Zuvor waren 1723 oder 1724 lediglich 500 bedeutende Zeichnungen von William, dem 2. Herzog von Devonshire (Chatsworth) erworben worden. 4) Darunter waren etliche Arbeiten Rembrandts. Es erscheint vor diesem Hintergrund als unwahrscheinlich, dass eine aus Flincks Sammlung stammende Rembrandtzeichnung 1728 in einer sächsischen Privatsammlung lag. Schließlich ist

daran zu erinnern, dass Nicolaes Flinck zur Kennzeichnung der Blätter seines Besitzes einen Sammlerstempel benutzte, mit dem er ihnen ein angenehm schwungvolles *F* aufdruckte (Lugt 959).

Clair obscur. Von links außen fällt Sonnenlicht in den Bildraum, Figurenschatten auf dem Boden bildeinwärts nach rechts. Hilflos und heftig bewegt sich im Vordergrund ein junger Mann im Griff zweier Männer. Seine Füße sind gefesselt. Dem Mund des Jünglings entweicht klein ein geflügelt schwarzes Wesen. Ein Bischof tritt von links hinzu und segnet den offenbar Rasenden. Am linken Rand zwei zuschauende Männer, rechts die Rückenfigur einer nach links stehenden jungen Frau. Gleichgültig wirkende Minen. Der Mann links bei dem tobenden Jüngling sieht den Betrachter an. Die Szene ereignet sich in offener Landschaft. Im linken Mittelgrund ein Wald, der sich bis zum oberen Blattrand erhebt, rechts über Hügel hinweg ein Ausblick auf eine befestigte Stadt. Am Horizont eine Reihe von Bergen unter dem weißen Himmel.

Fragment eines am rechten Rand beschnittenen querformatigen Blattes, das ursprünglich ein Bildfeld mit abgerundeten oberen Ecken und breitem Rand zeigte. Jetzt fehlen rechts Ecke und Rand. Die routiniert ausgeführte Arbeit wurde von derselben Hand gezeichnet wie Kat. Nr. 39. Atmosphäre eines bedächtig aufgefassten dramatischen Ereignisses. Sicher umrissene kräftig große Figuren. Die Dreiergruppe mit dem Besessenen belegt die Vertrautheit des Zeichners mit komplizierten Bewegungsmotiven. Zurückhaltend verwendetes Deckweiß. Alle Schatten mit kräftiger Federschraffur. Die beiden Blätter können stilkritisch mit anderen Swart zugeschriebenen Zeichnungen nicht verbunden werden. Wohl deshalb gelten sie in Braunschweig als Kopien. Auch innerhalb der Gruppe helldunkel gezeichneter Blätter stehen die beiden Braunschweiger Zeichnungen allein. Der von einer alten Hand auf die Rückseiten der Kat.Nrn. 38 und 39 geschriebene Name Swarts ist der einzige Grund, die beiden Blätter in einen Katalog der ihm zugeschriebenen Zeichnungen aufzunehmen. Es ist daran zu erinnern, dass im vorliegenden Katalog nicht eine Arbeit vorgestellt werden kann, die zweifelsfrei als ein Werk des Künstlers gelten darf. Ein Vergleich der Kat.Nrn. 38 und 39 mit dem bei Van Mander als ein Werk Swarts erwähnten Holzschnitt der Schiffspredigt Jesu (H.5 - Abb. 223) 5) führt nicht zu dem Ergebnis, der Entwerfer dieser Druckgraphik sei auch der Zeichner der Braunschweiger

Blätter gewesen. Übereinstimmend ausgeführte Zeichnungen anderer niederländischer Künstler sind mir nicht bekannt.

Als unverständlich erscheint der handschriftlich auf dem Verso gegebene Hinweis „Pommerancio“, mit dem die in Rom tätig gewesenen Künstler Nicolò Circignani (1530/35? - 1596?) und sein möglicher Schüler Christofano Roncalli (1551/52 - 1626) gemeint sein könnten 6), die diesen Rufnamen führten. Sucht man danach nach möglichen italienischen Anregungen, die der Zeichner der beiden Braunschweiger Zeichnungen berücksichtigt haben könnte, findet man soweit ich sehe Vergleichbares erst im späteren 16. Jahrhundert, im Kreise der Carracci. Ein Hinweis auf eine späte Entstehung der Braunschweiger Blätter. Helldunkles aus der Umgebung Raffaels und seiner Nachfolge spielt hier keine Rolle. Ebenso wenig Nordalpines. An nüchtern daherkommende Blätter wäre zu denken, die in der aufwändigen Technik des Clair obscur ausgeführt wurden, ohne die bei Raffael oder Parmigianino spürbare Absicht zeichnerisch zu exzellieren. Eine der wenigen Antonio Carracci (Sohn Agostinos, ca. 1583-1618) zugeschriebenen Zeichnungen, die in der Sammlung des Art Institute of Chicago (Inv.Nr. 1977.293 - Abb. 317) aufbewahrt wird, ist eine solche Arbeit. 7) Mit den gleichen technischen Mittel ausgeführt wie die Braunschweiger Zeichnungen, helldunkel auf ein blaugrünes Blatt gezeichnet, zeigt Carraccis Blatt die Muttergottes mit Johannes und fünf weiteren Begleitern, die den Leidensweg Christi, der im Hintergrund sein Kreuz trägt, betrauern. Wie die Kat.Nr. 38 zeigt die Detroiter Zeichnung eine dramatisch aufgeregte Szene. Hier wie da bewegen sich im Vordergrund nebeneinander mehrere emotional gestikulierende Figuren. Die Bewegungen der Körper, die Gesten der Hände und die von den Gesichtern ablesbaren Empfindungen sind vergleichbar. Ebenso die Anlage des Bildraumes: Beide Kompositionen haben eine gleich hinter den Vordergrundfiguren zum oberen Blattrand hinaufgeführte Landschaft. Zügig mit der Feder schraffierte Schatten neben den großen Lichtern. Bei geringerer Raumwirkung und mit dem stark von rechts in den Bildraum fallenden Licht verzichtete der italienische Zeichner weitgehend auf Umrisslinien. Während das Licht auf seiner Zeichnung die Schatten zurückdrängt und damit ihre plastische Wirkung verringert, nutzt der Niederländer die Kontraste zur Darstellung der Körpervolumen, geschickt vor allem an der Gruppe der drei ringenden Männer und der Figur des Bischofs. Und obwohl der Zeichner der Kat.Nr. 38 mit der nicht



unterbrochenen Umrisslinie ein gleichsam altertümliches Element beibehält, erscheint seine Arbeit an diesem Punkt avancierter als die italienische Zeichnung. Die Kat.Nrn. 38 und 39, die zu den schon früh Swart zugeschriebenen Zeichnungen gehören, entstanden möglicherweise erst um 1600.

- 
- 1) Lugt
  - 2) Th. & B. XII 100f.
  - 3) Ausst.Kat. Dresden 1997 Nr. 83. - Auf einer in Ottawa dem jüngeren Jörg Breu zugeschriebenen Zeichnung eines laufenden Landsknechts findet sich lediglich der kleine Kreis mit dem kurzen waagerechten Strich, National Gallery of Canada, Acc.no. 18892, Ausst.Kat. Vancouver/Ottawa/Washington 1988/1989 Nr. 30.
  - 4) C. Hofstede de Groot in: Th. & B. XII 100.
  - 5) Van Mander/Miedema I 168f.
  - 6) Freedberg 1993, 649f, 664. - Th & B XXVII 232f, XXVIII 567.
  - 7) Ausst.Kat. Chicago 1979 Nr. 58, Tafel 65.

## 39. Nicht erkannte Szene: Ein König kniet vor einem Heiligen

Inv. Nr. Z 539

Ausgeführt wie Kat.Nr. 38. Die Einfassung mit der Feder in Schwarz lässt etwas Rand. Blatt nicht aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 206 x 196.

Oben rechts mit der Feder in Schwarz zwei Zeichen: kleiner Kreis um einen kleinen waagerechten Strich links neben einem T, wie auf Kat.Nr. 38.

Auf dem Verso mehrere Stellen hinterlegt. Oben rechts der Mitte „346“ von alter Hand mit der Feder in Schwarz. In der Mitte mit der Feder von einer Hand des 16. Jahrhunderts „swart Jan“ mit kleiner Blume oder Schmetterling. Dieselbe Hand hinterließ eine gleiche Notiz auf Kat.Nr. 38.

Die Herkunft des Blattes ist nicht bekannt.

Bisher nicht veröffentlicht.

Die Szene ereignet sich an einem Waldrand. Im rechten Vordergrund kniet ein König in antikischer Rüstung anbetend nach rechts. Ein zweiter Mann tritt hinzu. Von unauffällig eleganter Erscheinung trägt er zu leichten Schuhen einen bodenlangen und pelzbesetzten Mantel. Den Kopf mit dem viereckigen Barett umgibt ein strahlender Nimbus. Der Heilige legt die rechte Hand auf die linke Schulter des Königs. Mit der linken fasst er die gefalteten Hände. Es scheint so, als bitte er den Herren, sich wieder zu erheben. Zwei Begleiter des Heiligen stehen am rechten Rand. Im linken Mittelgrund drängt sich die eindrucksvolle Eskorte des Königs, eine Kavalkade lanzentragender Krieger in Ritterrüstungen. Sie führen eine Fahne mit sich, auf der die drei königlich französischen Lilienblüten zu erkennen sind. Zwei Bewaffnete aus der Entourage des Monarchen stehen im linken Vordergrund. Während der eine der Männer das unruhige Pferd seines Herren am Zügel hält, trägt der zweite Soldat beim linken Blattrand einen großen runden Schild und weist die Betrachter mit der rechten Hand auf die Begegnung der beiden Hauptpersonen hin. Im rechten Hintergrund, von Bäumen umgeben, eine Kapelle mit Nebengebäuden, ein kleines Kloster vielleicht; die kleine Kirche ist ein unscheinbarer Zentralbau, kreuzförmig mit einem kleinen Glockenturm über der Vierung. Das Bildfeld wurde oben geschlossen von einer doppelten Einfassung in Form eines Korbbogens. Zierrat in den Zwickeln.

---

Das in Rede stehende Blatt ist eine Arbeit des Zeichners der Kat.Nr. 38 und wurde wohl gleichzeitig mit den gleichen technischen Mitteln helldunkel ausgeführt. Mit anderen Zeichnungen im vorliegenden Katalog lässt sich die Braunschweiger Zeichnung stilkritisch nicht verbinden. Allein wegen des früh auf dem Papier hinterlassenen handschriftlichen Hinweises auf Jan Swart wird bis heute für möglich gehalten, dass es sich um ein Werk dieses Künstlers handeln könnte. Mir ist lediglich eine zeitgenössisch niederländische Zeichnung bekannt, die von derselben Hand stammen könnte. Es handelt sich um die Darstellung einer nicht erkannten Szene. Im linken Mittelgrund verteilt ein Heiliger aus einem Kerker heraus Almosen an Arme. Im Vordergrund begegnen sich zwei große männliche Figuren, der rechts stehende jüngere Mann führt Waage mit sich (Abb. 319). Das Blatt liegt als Willem Tibaut (1524-1597, Haarlem) zugeschrieben in der Albertina (Inv.Nr. 7829) und galt früher als eine Arbeit Heemskercks. Vgl. den Kommentar zu Kat.Nr. 38.

---

1) Best.Kat. Wien 1928 Nr. 104, Zuschreibung von Otto Benesch. Über Willem Tibaut: Ausst.Kat. Amsterdam 1986 Nrn. 251-253

## 40. Judit und ihre Begleiterin vor Holofernes (Jdt 10,23)

Z 261

Strapaziertes Blatt grau und braun verfärbt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Braun. Grau und braun laviert. Gesichter rötlich braun aquarelliert. Blatt links entlang der originalen Einfassung mit der Feder in Braun beschnitten, unten lässt diese Linie einen schmalen Rand. Blatt aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 264 h x 197 br.

Obere linke Ecke groß ausgerissen.

Passepartoutnotiz H.W. Schmidt: „Richtung des J. Swart (K.T.)/Skizze für Glasfenster. J. Swarts“

Die Zeichnung soll zu den 243 Blättern gehört haben, die um die Weihnachtstage des Jahres 1806, wenige Wochen nachdem Braunschweig von den Truppen Kaiser Napoléons besetzt worden war, von dem Generaldirektor der französischen Museen, Baron Dominique Vivant Denon, persönlich konfisziert wurden. Gleichzeitig beteiligte sich im nahen Wolfenbüttel der Schriftsteller Stendhal in der Herzog August-Bibliothek an der Beschlagnahme von Büchern. In Paris waren die Braunschweiger Zeichnungen in der Obhut des Kurators und Restaurators Louis Marie Joseph Morel d'Arleux (1755-1827, 1797-1827 Konservator im Louvre-Museum, Th. & B. XXV 134), der viele der Blätter neu montierte und ein Verzeichnis 1) der Braunschweiger Zeichnungen anlegte, in dem zahlreiche neue Zuschreibungsvorschläge gemacht wurden. Dieses *Pariser Verzeichnis* ist im Archiv des Anton Ulrich-Museums erhalten (Inv.Nr. H 80) und findet sich gedruckt im Textband des Ausw.Kat. Braunschweig 1992/1997, 185-189. Obwohl die sonst obligatorische handschriftliche Nummerierung Morels auf dem Verso fehlt, gilt Kat.Nr. 40 in Braunschweig als Nr. 77 des Pariser Verzeichnisses, eine dort mit der Bestimmung „Ecole flamande, Sujet inconnu.“ registrierte Zeichnung.

Literatur: Prestel-Gesellschaft 1923 Tafel 52 als Barent van Orley. - Rezension Friedländer, Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1 (1923) 348: nicht Van Orley. - Best.Kat. London 1932, 87 sub Nr. 85 als Meister der Apostelwunder. - Van Regteren Altena 1939 Nr. 74 als Aertgen van Leyden (Meister der Apostelwunder). - Ausw.Kat. Braunschweig 1992/1997 Nr. 207 als Jan Swart.

Die Darstellung folgt dem Bibeltext Judit 10, 23 nicht genau. Vor einem Zelt im linken Vordergrund sitzt Feldherr Holofernes auf einem Thron. Rechts neben ihm knien Judith und ihre Dienerin. Die Soldaten, von denen die Frauen in das assyrische Lager geführt worden waren, sind noch bei ihnen. Dicht beieinander stehen im Mittelgrund die Zelte des Militärlagers. Links erhebt sich ein baumbestandener Hügel bis zum oberen Bildrand. Nach rechts ein Ausblick auf eine Stadt, die vor Hügeln am Horizont liegt. Die Siedlung auffällig mit schnell skizzierender Feder gezeichnet, dabei die Waagerechte betont.

Die Ausführung mehrerer Details wirkt ungeschickt. Da sind karikierend gezeichnete Gesichter plump aquarelliert, und die Darstellung der Hände fiel dem Künstler offensichtlich schwer: Bei Holofernes sind sie unbeholfen verkrampft, bei der Dienerin und dem Soldaten rechts wenig gegliederte kugelige Formen. Nur vage umrissen gehen die Körperformen in die Breite. Trotzdem haben wir wohl keine nachlässig ausgeführte Skizze oder eine Nachzeichnung vor uns, sondern den ausgearbeiteten Entwurf einer in charakteristischer Routine unbekümmert eigenartig zeichnenden Hand. Es ist keine Unsicherheit in der zeitgemäßen Anlage der Komposition. Zwar war der Zeichner um Genauigkeit im Detail wenig bemüht, die sorgfältige Pinselarbeit an den Gewandfalten der Vordergrundfiguren verrät Geschick und Übung. Dunkle Federumrisse mit spitzer Feder nur in den Schatten.

Anlage der Komposition vielleicht mit der Radierung von Coornhert nach Heemskerck, Judith vor Holofernes (NH 202 - Abb. 320) zu verbinden (Datierung). Die Braunschweiger Zeichnung jedoch mit einer abweichenden Auffassung der Figuren und ohne die relief-ähnliche Enge der Radierung.

Kat.Nr. 40 ist die Zeichnung eines unbekanntes Leidener Künstlers, von dessen Hand weitere Arbeiten erhalten sind: Das Braunschweiger Blatt gehört mit der Zeichnung der Enthauptung des Holofernes in der Sammlung des Britischen Museums (Inv.Nr. 1929.5.11.29 - Abb. 321) zu einer Judithfolge. Auf diesen Zusammenhang war bereits im Best.Kat. London 1932 richtig hingewiesen worden, und Van Regteren Altena schrieb 1939 beide Zeichnungen Aertgen van Leyden zu 2). Etwas flüchtiger gezeichnet als das Braunschweiger Blatt lässt die Londoner Zeichnung mit dem Motiv der die Umgebung beobachtenden Dienerin an einen ideenreichen Entwerfer denken. In ähnlich leichter, lichtfleckiger Manier wurde die ungeschickt ausgeführte Rückenansicht eines stehenden Flötisten gezeichnet, dessen rechter Arm zu fehlen scheint. Das Blatt befindet sich in der Sammlung des Amsterdamer Rijksprentenkabinet (Inv.Nr. 67:38 - Abb. 322) 3). Auch diese Zeichnung ist eine Arbeit des Zeichners der Judithfolge. - In der 2. Garnitur des Dresdener Kupferstich-Kabinetts findet sich die grobe Nachzeichnung einer weiteren Szene aus der Geschichte Judiths (Inv.Nr. C 823. - Abb. 323) 4), die möglicherweise nach einem verlorenen Original der in Rede stehenden Folge

gezeichnet wurde. Dargestellt ist, wie der ammonitische Anführer Achior sich vor Holofernes über Geschichte und Eigenart des jüdischen Volkes äußert (Jdt 5,5-21). Die Formate der Blätter stimmen nicht überein. Das Dresdener Blatt ist höher und schmalere, und es fehlt der belebende Akzent der schnell zeichnenden Feder. Mit dem zweiten Blick auf die nüchtern gegebene Darstellung in Dresden erkennen wir jedoch Köpfe und Physiognomien, die denen der beiden anderen Judithzeichnungen ähneln. Da sind die unbeholfen gezeichneten Hände und weitere Details wie die sparsame Federbinnenzeichnung, deren Linien in Häkchen und Ösen enden sowie die schmalen parallel schraffierten Partien in den Schatten. Es gibt keine Unsicherheit bei den Proportionen und der Perspektive. Licht und Schatten wurden nicht vernachlässigt. Eine zweite, schwächere Arbeit dieser nachzeichnenden Hand könnte die bisher unveröffentlichte Anbetung der Könige in der Bremer Kunsthalle sein (Inv.Nr. 1952/316 - Abb. 324) 5). Etliche Bildideen der niederländischen Kunstgeschichte des 16. Jahrhunderts sind in solch unspektakulär mediokren Fassungen überliefert.

Auch die sechste Zeichnung des Leidener Juditzeichners, die im Berliner Kabinett mit einer alten Zuschreibung an Barent van Orley liegt (KdZ 13282 - Abb. 325) 6), präsentiert eine originelle Komposition. Das nicht aufgelegte Blatt zeigt links drei Paare, eines davon zu Pferd, auf einem Bergpfad unter großen Bäumen über einer in der Ferne rechts liegenden Stadt. Der Betrachter sieht den Spaziergängern nach. Die Stadt wurde ausgeführt wie die im Hintergrund des Braunschweiger Blattes. Die charakteristischen Profile wie auf der Londoner Zeichnung der Enthauptung. Bemerkenswert ist der charakteristisch zurückhaltende Gebrauch aller technischen Mittel: Kaum ausreichend die Umrisse, wenig Binnenzeichnung mit der Feder oder dem Pinsel, hier und da ist ein schmaler Schatten schraffiert oder laviert. Wohlbedacht wurde mit großen unbezeichneten Partien Licht in die Szene gebracht. Unfertig wirkt die Arbeit nicht. Ist die Verwendung des Pinsels am Rücken des Mannes rechts vorne eher ungelent, verrät das mit spitzer Feder grob ausfahrend gekritzelt berittene Paar einen unbekümmerten Elan.

Die siebte hier zu nennende Zeichnung ist ein weiteres Swart zugeschriebenes Blatt in der Graphiksammlung der Leidener Universität (Kat.Nr. 72). Es zeigt im linken Vordergrund Sarah, die Abraham dazu überredet, Hagar fortzuschicken. Nachdem

zuerst in einem Auktionskatalog aus der Leipziger Zeit des Kunsthandels C.G. Boerner (12. Mai 1930 unter Nr. 111) darauf hingewiesen worden war, dass der Berliner Spaziergang und das Leidener Blatt von demselben Künstler gezeichnet wurden, wurde auch diese Zeichnung 1939 von Van Regteren Altena in das Verzeichnis der Werke Aertgens aufgenommen 7). Die Zeichnung mag in einer fortgeschrittenen Phase der Entwicklung des Zeichners der Judithfolge entstanden sein. Die angesprochene Zurückhaltung beim Gebrauch der zeichnerischen Mittel ist auch hier festzustellen. Wieder ist eine der Hauptpersonen in der Rückenansicht gegeben. Auch hier die charakteristischen Profile mit den wenig vorstehenden Nasen. Die Figuren schlanker und sorgfältiger umrissen als bei den anderen Zeichnungen. Die beiden Figurengruppen des Mittelgrundes mit größerer Treffsicherheit gezeichnet. Auffällig dort ein kunstvoll reich geschmücktes Architekturcapriccio, Abrahams Haus, vor dem der Patriarch sich von Hagar und Ismael verabschiedet. Der Aufbau des Landschaftsraumes mit hoher Horizontlinie wie bei den drei Blättern der Judithfolge. Der Landschaftshintergrund wurde nicht mit der fahrig skizzierenden Hand ausgeführt, die Ungeschicklichkeiten der Braunschweiger Zeichnung wurden vermieden und dadurch die Komposition insgesamt beruhigt.

Wie bereits erwähnt, meinte Popham im Best.Kat. London 1932, die Judithzeichnungen in Braunschweig und London wären Arbeiten derselben Hand. Er schrieb sie dem Meister der Apostelwunder zu. Damit gerät die Beurteilung der Kat.Nr. 40 in das weite Feld der Bemühungen um das zeichnerische Werk Aertgen van Leydens. Die Anfänge der bis heute zu keinem Ergebnis gekommenen Diskussion müssen hier in aller Kürze skizziert werden.

Kurz vor dem Erscheinen des Londoner Kataloges war der Meister der Apostelwunder von Paul Wescher in die Literatur eingeführt worden. 8) In einem Aufsatz für *Oud-Holland* war Wescher 1928 davon ausgegangen, dass es nicht möglich wäre, unter den zahlreichen (bis heute) nicht ausreichend bestimmten Leidener Zeichnungen des 16. Jahrhunderts Werke Aertgen van Leydens zu finden. Er hielt die alten handschriftlichen Zuschreibungen an den Künstler, die man gelegentlich auf Zeichnungen findet, für nicht glaubwürdig. Die alt zugeschriebenen Blätter wären zu unterschiedlich, um Arbeiten von nur einer Zeichnerhand sein zu können. Wescher schlug also vor, um

Künstlernamen sich nicht zu kümmern, und zunächst Werkgruppen weitgehend einheitlich ausgeführter Zeichnungen zusammenzustellen, von denen er zwei in seinem Aufsatz vorstellte. Er gab den Zeichnern die Notnamen Meister von 1527 und Meister der Apostelwunder. Die Reaktionen auf Weschers unspektakulären Ansatz waren merkwürdig zwiespältig. Hoogewerff und Van Regteren Altena, die beide 1939 über Aertgen publizierten, hielten die von Wescher besprochenen Zeichnungen für Arbeiten ihres Protagonisten. 9) Gleichzeitig übernahmen sie die vorgeschlagenen Notnamen, um damit Facetten der Persönlichkeit Aertgens zu bezeichnen. So hielt es auch Josua Bruyn, der 1960 dem 81 Zeichnungen umfassenden Verzeichnis bei Van Regteren Altena etliche Arbeiten hinzufügte. 10) - Als man 1972 in Valenciennes ein signiertes Gemälde des Leidener Künstlers fand, das möglicherweise von Karel van Mander im *Schilder-boeck* erwähnt worden war 11), wurde klar, dass ein Zusammenhang mit dem über Jahrzehnte konstruierten vermeintlichen zeichnerischen Werk nicht zu erkennen war. Als das Gemälde, eine Darstellung des Jüngsten Gerichts, 1986 in der Ausstellung *Kunst voor de beeldenstorm* zu sehen war 12), wurde keine der gleichzeitig gezeigten Zeichnungen mehr Aertgen zugeschrieben. Im Katalog wurde eine erneute kritische Durchsicht des zeichnerischen Werkes angemahnt. Eine Neubewertung wird den Faden bei Weschers Aufsatz von 1928 wieder aufnehmen müssen. Seine Notnamen sind weiterhin in Gebrauch. Wäre sein Ansatz weiter verfolgt worden, stünden wir heute nicht vor einem gordischen Zuschreibungsknoten Aertgen van Leyden. Es ist aufschlussreich zu beobachten, wie die Verwirrung des angedeuteten Problems bis heute zunimmt. Noch vor wenigen Jahren wurden Zeichnungen aus Braunschweig und Dresden in Sammlungskatalogen als Arbeiten Aertgens oder seines imaginären Umkreises neu publiziert. Soweit ich sehe, wurde keine dieser vierzehn Arbeiten exakt ausgeführt wie andere in den Verzeichnissen Van Regteren Altenas und Bruyns. 13)

Unter den Zeichnungen des Meisters der Apostelwunder ist den hier kurz besprochenen Zeichnungen des Juditzeichners am nächsten die Berliner Darstellung der Heilung eines Lahmen vor der Schönen Pforte (Apg 3,1-10) (KdZ 11993 - Abb. 326). Der zügige Strich, mit dem hier gezeichnet wurde, findet sich weitgehend gleich auf der Londoner Judithzeichnung und an dem Amsterdamer Flötisten. Die Architekturteile und ihr Ornamentzierrat erinnern an die Zelte auf den Judithzeichnungen in Braunschweig und London. Das Berliner Blatt zeigt jedoch schwerere und voluminösere Figuren in schwerfälliger Bewegung. Seine Gesichter sind ausdrucksstärker als die des



Judithzeichners, und die Kontraste von Licht- und Schattenpartien wurden stärker betont. Den Arbeiten des Judithmeisters fehlen die dichten parallelen Pinselschraffuren, die ein Merkmal vieler Leidener Zeichnungen der Zeit sind, und mit denen beinahe alle die Figuren umgebenden Flächen ausgefüllt wurden. Insgesamt fehlt der unbekümmerte Zug, der die Wirkung der Zeichnungen des Judithzeichners zu einem Gutteil bestimmt. Trotzdem mag man angesichts des Berliner Apostelwunders noch daran zweifeln, die Grenze zwischen den Arbeiten des Judithmeisters und denen des Meisters der Apostelwunder eindeutig festlegen zu können. Erst wenn man weitere Zeichnungen des Letztgenannten zum Vergleich heranzieht, werden die Unterschiede deutlicher. Nicht nur seine meisterlichen schwarzen Kreidezeichnungen wird man dem Zeichner der Kat.Nr. 40 nicht zuschreiben wollen: Die Braunschweiger Esther vor Ahasver (Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. Z 1140 - Abb. 327) stammt nicht von seiner Hand. 14) Auch die Pinselzeichnungen zeigen einen systematisch nüchtern in eigenwilliger Technik arbeitenden Künstler mit einer Vorliebe für wenig bewegte manieristische Figuren. Vgl. die Berliner Zeichnung der Mannalese (KdZ 12204 - Abb. 328) 15). Es ergibt sich folglich die Notwendigkeit, auch Weschers Werkgruppen kritisch durchzusehen, genauer zu unterscheiden. Es ist nicht sinnvoll, die um die Judithzeichnungen zu gruppierenden Arbeiten dem Werk des Meisters der Apostelwunder zuzuschlagen, und ich schlage vor, den Meister der Judithfolge neben den beiden Anonymen Weschers als einen eigenständigen Meister des Leidener Künstlerkreises anzusehen.

Zuletzt spricht nichts dafür, Kat.Nr. 40 in einen Katalog der Zeichnungen Jan Swarts aufzunehmen. Keine traditionelle Zuschreibung an Swart ist bekannt, keine alte Inschrift findet sich auf dem Blatt. Offenbar war eine Passepartoutnotiz neueren Datums der, die Zeichnung im Ausw.Kat. Braunschweig 1992/1997 als eine Arbeit des Künstlers vorzustellen. Die älteren Vorschläge (Van Orley, Aertgen) wurden dort nicht kommentiert, selbst Vergleiche mit den übrigen Swart zugeschriebenen Zeichnungen im Braunschweiger Kabinett unterblieben. Es war zweifellos die Absicht des Katalogbearbeiters, einen seiner Leser zu dem hier erfolgten Ausflug zu veranlassen.

- 
- 1) Ausw.Kat. Braunschweig 1992/1997, Textband, 171, Schreibung des Namens mehrmals irrtümlich als „M. Morel d'Azileux“.
  - 2) Best.Kat. London 1932, 86f Nr. 85 als Meister der Apostelwunder. - Van Regteren Altena 1939 Nr. 75 als Meister der Apostelwunder.
  - 3) Best.Kat. Amsterdam 1978 Nr. 123 als Aertgen van Leyden. Aus der Sammlung N. Beets erworben. - Nicht bei Wescher 1928. - Van Regteren Altena 1939 Nr. 132 als frühes Werk Aertgens.
  - 4) Van Regteren Altena 1939 Nr. 119 als nicht erkannte Szene, erwähnt alte Zuschreibung an Heemskerck.
  - 5) Bremer Negativ Nr. 756. Im Haager R.K.D. liegt eine Aufnahme unter Aertgen van Leyden.
  - 6) Nicht bei Van Regteren Altena 1939.
  - 7) Nach den Unterlagen des Leidener Kabinetts handelt es sich um Van Regteren Altena 1939 Nr. 121. Die Zeichnung kam 1930 in Berlin in den Handel (Auktion Czecowicka, 12.5.1930 Los 111) und war auf Tafel XV des Auktionskataloges abgebildet. Ich habe kein Exemplar einsehen können. Van Regteren Altena bestimmte das Thema nicht genau: „Onbekende voorstelling (Hagars afscheid ?)“.
  - 8) Wescher 1928.
  - 9) Van Regteren Altena 1939, 74f. - Hoogewerff III 407.
  - 10) Bruyn NKJ 11 (1960) 37-119. - Wescher ist nicht in eine Diskussion mit den niederländischen Kollegen eingetreten. Vielmehr akzeptierte er in dem späten Aufsatz *Aertgen van Leyden: Some additions* (Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1968, 215-222) die von Hoogewerff, Van Regteren Altena und Bruyn zusammengestellten Gemälde und Zeichnungen als das Oeuvre Aertgens.
  - 11) Van Mander/Miedema I 208f.
  - 12) Ausst.Kat. Amsterdam 1986 Nr. 208 - Foucart 1972.
  - 13) Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.Nrn. C 1976-1 bis 11, elfteilige Folge Geschichte des Propheten Elischa, ein Blatt im Ausst.Kat. Dresden 1997 Nr. 13. - Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv.Nrn. Z 1749, Z 1750, Z 988, Ausw.Kat. Braunschweig 1992/1997 Nrn. 204-206. Nr. 206 mit handschriftlichen Hinweisen auf Swart und Hieronymus Cock auf dem Blatt (Abb. 329), vgl. den Kommentar zu Kat.Nr.101. Die Zeichnung wurde ausgeführt von dem Zeichner des Dresdener Elischa. - Vgl. Nr. 204, Tobit im Gespräch mit Tobias und dem Engel (Abb. 330), mit dem entsprechenden Blatt der Swart zugeschriebenen Leipziger Tobiasfolge, Kat.Nr. 75.
  - 14) Schwarze Kreide, weiß gehöht, 400 x 570. - Wescher 1928, 246 - Van Regteren Altena 1939 Nr. 71 - Ausst.Kat. Amsterdam 1986 Nr. 47 - Ausw.Kat. Braunschweig 1992/1997 Nr. 197.
  - 15) Wescher 1928, 249 - Van Regteren Altena 1939 Nr. 67 - Hoogewerff III 407f: „reeds duidelijk door Jan van Scorel beïnvloedt“, um 1540.

Bremen, Kupferstichkabinett der Kunsthalle

41. Tobias und Sara verabschieden sich von Saras Eltern (Tob. 10,10)

Inv.Nr. 59/540

Gut erhalten. Braunfleckiges weißes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Hell- und Dunkelbraun. In Grautönen laviert. Blatt entlang einer nachträglichen Einfassung mit der Feder in Schwarz beschnitten. Blatt nicht aufgezogen. Wasserzeichen Krug mit Vierblatt, ähnlich Briquet 12618-12637. 302 x 190.

In den beiden oberen Ecken die Anfänge eines abgeschnittenen runden Blattabschlusses erkennbar.

Auf dem Verso mehrere Notizen: Am oberen Blattrand mit Bleistift „59/540“. In der Mitte von einer alten Hand mit der Feder in Braun „Jan Jan Severynde 1772/Christiaan van pol/Jan Wester Hout/Jan wester (... Weiteres verwischt und nicht entziffert)“. Die drei Namen nicht bei Lugt. Darunter in Fraktur von alter Hand mit der Feder in Braun „Cristiaen van Pol/Jan Wester-hout/an Weh“. Rechts daneben aufgeklebt ein 211 x 60 mm großer Papierstreifen; darauf mit Bleistift von einer um 1900 schreibenden Hand „Frans Rheyden (?)/Amsterdam 16/4/79/Ahn (?)“ und Stempel Sammlung Lanna, Prag, Lugt 2773, sowie mit Bleistift „476“. In der unteren linken Ecke untereinander von verschiedenen Händen mit Bleistiften „1364/20“, „476“ und durchgestrichen „n 195“. Daneben mit Bleistift von einer Hand des 20. Jahrhunderts „Jan Swart van Groningen“.

Herkunft: Adalbert von Lanna (1836-1909), Prag.

Bisher nicht veröffentlicht. (Auktionskataloge Lanna?: Lepke, Berlin, 9.-16.11.1909 – 21.-28.3.1911 -16.-19.5.1911)

Die Zeichnung aus der Sammlung der Kunsthalle Bremen illustriert eine Begebenheit aus dem abenteuerlichen biblischen Tobiasbuch: Nach der vierzehn Tage dauernden Hochzeitsfeier für Sara und Tobias, verabschiedeten sich die beiden und der Engel Rafael von Saras Eltern Raguel und Edna, um in Tobias' Heimat zurückzukehren (Tob. 10,8-14). Die Bremer Zeichnung des Abschieds zeigt die beteiligten Personen zusammengedrängt vor einem großen Haus, das die linke Hälfte des Raumes verstellt. Im linken Vordergrund kniet Tobias' Frau Sara vor ihrer Mutter Edna, die sich zu ihr hinunter beugt, um sie zu umarmen. Saras langes Kleid liegt in gotisch eckiger Draperie. Hinter den beiden stehend, schütteln sich Raguel und Tobias die Hand. Tobias hebt dabei mit der Linken grüßend seine Fellmütze. Dahinter Rafaels Gesicht und seine ausgebreiteten Flügel. Während links in der Toreinfahrt zwei Männer sich unterhalten und ein dritter aus einem Fenster auf die Szene hinunter sieht, bricht in Mittel- und Hintergrund Tobias' Karawane auf.

Kat.Nr. 41, eine lavierte Umrisszeichnung, ist die sorgfältig und detailliert ausgeführte Arbeit einer Hand, der im vorliegenden Katalog keine weitere Zeichnung zugeschrieben werden kann. Charakteristisch der Anschein von Glätte der Oberflächen. Wohl eine Nachzeichnung. Der Künstler variierte seitenverkehrt eine der so genannten Van der Goes-Gruppe zugesprochene Bildidee, die auf einer um 1500 entstandenen runden niederländischen Kabinettscheibe dargestellt ist (Victoria & Albert Museum, Inv.Nr. 1244-1855 - Abb. 331). 1) In der Reihe der Leipziger Tobiaszeichnungen (Kat.Nrn. 74-81) fehlt eine Darstellung der Bremer Abschiedsszene. Mit den Zeichnungen des Fischfanges und des fortfliegenden Engels (Kat.Nrn. 76, 81) lassen sich zwei der Leipziger Blätter auf Van der Goes-Vorlagen zurückführen, und man mag folglich für möglich halten, Kat.Nr. 41 sei die Kopie eines verlorenen Originals aus der Tobiasfolge. Auf keiner der Leipziger Zeichnungen wird jedoch der Betrachterblick diagonal aus der unteren linken Ecke nach rechts in den Bildraum hinein geführt, wie dies auf dem Bremer Blatt der Fall ist. Auch passt Tobias' Bremer Erscheinung, Physiognomie, Hut und Kleidung, nicht zu dem des Leipziger Gegenübers. Ein Zusammenhang mit der Leipziger Folge ist nicht mit Sicherheit festzustellen. Das Format des Bremer Blattes, seine Breite und der offenbar abgeschnittene oben halbrunde Blattabschluss könnten auch schwache Indizien für einen Zusammenhang mit dem schlafenden Tobit des Britischen Museums sein (Kat.Nr. 91). Das Motiv des vom Bremer Tobias zum Gruß erhobenen Hutes findet sich auf dem Londoner Blatt bei der kleinen Figur des Boten, der Tobit eine Nachricht überbringt. - Die oben angesprochene Führung des Betrachterblickes entlang einer bildeinwärts führenden imaginären Diagonalen ist ein Merkmal mehrerer Zeichnungen einer von Rubens gezeichneten Tobiasfolge, die nach der Meinung Michael Jaffés Kompositionen Jan Swarts variiert 2). Rubens' Zeichnung des am Ende der Geschichte fortfliegenden Engels 3) ist angelegt wie die Komposition der Bremer Kat.Nr. 41 (Abb. 332).

---

1) Ausst.Kat. New York 1995, 66 Abb. 5.

2) Ausst.Kat. Paris 1978 Nrn. 63-70.

3) Ebenda Nr. 69.

## 42. Moses und die eherne Schlange (Num 21,9)

Inv.Nr. 81/247

Braun verfärbtes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Spuren am Kinn des links liegenden Mannes? Mit der Feder in Schwarz. In Brauntönen laviert. Bis auf den rechten Rand Blatt entlang einer Einfassung mit der Feder in Braun beschnitten. Oben und links zweite Einfassung mit Röteln. Blatt nicht aufgezoogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 261 x 195.

In der unteren linken Ecke Trockenstempel des Kunstvereins Bremen, Lugt 0000. In der oberen linken Ecke großer dunkler Fleck. Drei alte senkrechte Falten haben das Blatt stark beschädigt und wurden an mehreren Stellen hinterlegt. Auf dem verso oben rechts mit grünem Stift „190“. Rechts daneben, auf dem Kopf, von alter Hand mit der Feder in Schwarz „accipe“ (?). Unten rechts mit Bleistift „81/247“

1981 als Vermächtnis des Sammlers Rudolf Schwartig aus Delmenhorst erworben.

Literatur: Ausst.Kat. Zeichnungen Alter Meister aus deutschem Privatbesitz, Bremen und Hamburg 1966 Nr. 114 Abb. 55 - G. Busch, Die Kunsthalle Bremen in vier Jahrzehnten, Bremen 1984, Abb. S. 368 - Ausst.Kat. Die Kunsthalle Bremen zu Gast in Bonn. Meisterwerke aus sechs Jahrhunderten, Bonn 1997/98, 253 - Ausw.Kat. Kunsthalle Bremen, Meisterwerke. Bd. II: Aquarelle, Pastelle und Zeichnungen, 1998 (um 1545).

Als lang und beschwerlich erwies sich der Weg der aus Ägypten kommenden Israeliten in das Gelobte Land. Mutlos geworden stellten sie Moses' Führungsanspruch in Frage und erregten damit Jahwes Zorn. Der drakonische Gott schickte Giftschlangen in das Lager der Flüchtlinge. Viele Juden starben nach Schlangenbissen. Bald flehten die Überlebenden um Vergebung. Daraufhin ließ Jahwe von Moses eine Schlange aus Kupfer formen, die an einer Signalstange aufgehängt wurde. Alle von den Schlangen Gebissenen, die zur Kupferschlange hinsahen, blieben am Leben und wurden gesund (Num 21,4-9).

Inmitten des Vordergrundes der Bremer Zeichnung kniet ein von vorne gesehener Mann auf seinem linken Bein. Scheinbar unberührt von den beiden Schlangen, die sich um seinen Nacken und den linken Arm winden, breitet er die Arme aus. Er sieht nach rechts hinüber, wo am Rand des Blattes ein hohes Kreuz aufgestellt ist, auf dessen Querbalken Moses' eherne Schlange liegt. Rechts hinter dem Unglücklichen steht aufrecht im Kontrapost ein gehörnter Moses 1), bärtig und langhaarig in einem schmucklos langen

Gewand. Auch er lässt keine Gemütsbewegungen erkennen. Vielmehr sieht er den Betrachter an und zeigt mit dem belehrend erhobenen Zeigefinger seiner linken Hand auf das hingehängte Tier. Am Boden liegen einige Tote und noch lebende Vergiftete, verängstigt erregte Leute stehen vor einer Reihe von Zelten im linken Mittelgrund. Der Berg Horeb erhebt sich links hinter dem Lager zum oberen Blattrand. Als eine kleine Figur kniet Moses auf dem Gipfel und nimmt aus einer Wolke die beiden Gesetzestafeln entgegen (Ex 31, 18). Dieses Motiv gehört nicht zur Geschichte der Kupferschlange, es erinnert an die Episode des Tanzes um das Goldene Kalb. In beiden Fällen hatten die Israeliten Moses' Autorität missachtet und hatten sich damit in große Gefahr begeben. Dem Künstler oder seinem Auftraggeber lag daran, diesen Zusammenhang ins Bild zu bringen.

Sorgfältig ausgeführte Zeichnung. Keine manieristische Inszenierung. Nüchtern ernsthafte Vorstellung eines dramatischen Geschehens. Lichte Szene. Schattenflecken auf dem Boden nach rechts. Treffsicher umrissene Formen mit wenig Federinnenzeichnung. Zurückhaltend durchscheinend laviert. Wenig bewegte Figuren in einem routiniert geöffneten Bildraum.

Mit dem Holzschnitt der Kupferschlange in Vorstermans Bibel (1528/29 - Abb. 333) 2) lässt sich die Komposition der Kat.Nr. 42 nicht verbinden. Dafür ist die Bremer Komposition der Illustration mit Moses, der neben dem Goldenen Kalb die Gesetzestafeln zerschlägt (Abb. 334) 3), nahe. Dieser Holzschnitt zeigt einen Moses in ähnlicher Erscheinung und Haltung rechts neben dem bis zum oberen Bildrand reichenden Götzenstandbild. Im kleinen Format wurde geschickt hinter dem Vordergrund mit etlichen Figuren ein weiter Landschaftsraum eröffnet. Links oben auf einem Felsen die Überreichung der Gesetzestafeln ganz so, wie auf der Bremer Zeichnung. Ausdrucksvolle Gesichter, mit Sorgfalt festgehalten die Schraffuren in den Schatten, mit mehr Geschick und Aufmerksamkeit ausgeführt als der zuerst erwähnte Holzschnitt.

Da die Signalstange mit der Schlange typologisch als eine Präfiguration des Kreuzes Christi ausgelegt wurde, ist die Bildtradition alt und vielfältig. Auch bei der Anlage der Komposition der Kat.Nr. 42 wirkten Erinnerungen an mittelalterliche nordalpine

Darstellungen des Themas nach. Eine oberrheinische Glasmalerei des späten 13. Jahrhunderts aus der Sammlung des Hessischen Landesmuseums in Darmstadt zeigt einen Moses, der aufrecht neben einem Kreuz steht, über dessen Querbalken man die Schlange legte. Er zeigt belehrend mit zwei Fingern seiner linken Hand zu dem Bildwerk hinauf und hält dabei wie der Moses des Bremer Blattes in der anderen Hand den Stab, mit dem er das Rote Meer teilte und Wasser aus einem Felsen schlug. Im linken Vordergrund des Fensterbildes in Darmstadt windet sich eine Schlange um einen am Boden liegenden Toten, während ein neben der Leiche kniender Mann betend zur Kupferschlange hinüber sieht und offenbar von den Schlangen verschont wird (Inv.Nr. Kg. 54:27 - Abb. 335). 4) Gleichzeitig ist wenigstens eine weitere Anregungen ist im Spiel: Die nüchtern gegebene Figur des im Vordergrund knienden Mannes, die auf den beiden Vorsterman-Illustrationen fehlt, mag herzuleiten sein von Giulio Romanos Stephanus auf dem 1520/21 für die Kirche Santo Stefano in Genua gemalten Bild der Steinigung des Diakons (Abb. 336). 5).

Kat.Nr. 42 gehört mit der Darstellung eines Moses mit den Gesetzestafeln in der Sammlung der Nationalgalerie von Washington (Kat.Nr. 166) zu einer Bilderfolge. Die Farben der verwendeten Tinten und die Formate der Blätter stimmen überein. Beide Arbeiten haben in einer der beiden oberen Ecken klein einen knienden Moses, der aus den Wolken die beiden Gesetzestafeln entgegennimmt. In beiden Fällen steht im Vordergrund Moses in einem schlichten Kontrapost, wendet den Kopf nach links und hebt in belehrender Geste eine Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger. Sorgfältig ausgeführte und wohlgelungene Arbeiten. Angesichts des nicht in Frage zu stellenden Zusammenhanges sind weitgehende Unterschiede auffällig. Während die Bremer Zeichnung stilkritisch ohne Mühe mit anderen Swart zugeschriebenen Arbeiten zu verbinden ist (Ruthfolge, Originale der Folge des verlorenen Sohnes), veranschaulicht die Washingtoner Zeichnung doch offenbar einen zeichnerischen Fortschritt gegenüber der Kat.Nr. 42, den kein anderes der hier katalogisierten Blätter in gleicher Weise illustriert. Kat.Nr. 166 ist von früher entstandenen Arbeiten Swarts herzuleiten, die Zeichnung ist jedoch zugleich wegen des ungewöhnlich ausführlichen Gebrauchs der Feder eine Arbeit eigener Art. Das Kleid des Bremer Moses wurde mit der nüchternsten Feder ohne einen überflüssigen Strich gezeichnet. Wenige gerade Linien ergeben eine unbewegte Figur von blasser Wirkung. Die Kleiderstoffe der Figuren in Washington

hingegen wurden mit einer ausführlichen Finesse gezeichnet, die keiner kleinen Falte auswich. Ein dichtes Federliniengeflecht mit einer starken atmosphärischen Wirkung, das weitgehend auf die malerische Lavierung verzichtet, ist für den Swart genannten Zeichner ungewöhnlich. Die Zeichnung in Washington ist eine seiner besten Arbeiten. Die hier ausgeführte Bildidee schließlich wurzelt nicht wie die Komposition der Bremer Zeichnung in der Nachwirkung einer mittelalterlichen Bildtradition, sondern veranschaulicht die Reaktion des Zeichners auf Raffaels Kompositionen von Figurengruppen. Vgl. den Kommentar zu Kat.Nr. 166.

Dass die beiden Moseszeichnungen von verschiedenen Händen gezeichnet wurden, ist nicht auszuschließen. Ich glaube es aber nicht. Ich denke an einen Künstler, der noch in einer späten Phase der Entwicklung, in den fünfziger Jahren, in einer Verfassung des Sowohl-als-auch arbeitete: er berücksichtigte die neuen Normen, er studierte die antike Plastik und die neuen Pathosformeln, kannte die Arbeiten der Zeitgenossen, ohne dass dies für ihn die Notwendigkeit des Verzicht auf das hergebracht Altbekannte bedeutete.

- 
- 1) Hörner aus zwei Haarlocken, LCI III Sp. 286.
  - 2) Beets 1915 Nr. 40
  - 3) Ebenda Nr. 26.
  - 4) Best.Kat. Darmstadt 1967/1973 Nr. 40, entstanden in den 1270er Jahren, aus der Ritterstiftskirche St. Peter zu Wimpfen im Tal.
  - 5) Ausst.Kat. Mantua 1989, 76f. Der meisterlich gezeichnete Karton im Magazin der Vatikanischen Pinakothek, Inv.Nr. 753; Ausst.Kat. Wien 1999 Nr. 189 (Abb. 337). Vasari lobte das Gemälde in Genua als das schönste des Künstlers. - Andere vergleichbare Figuren sind dem knienden Mann in Bremen weniger nah: Vgl. Marco Dentes 1516 entstandenen Stich des Laokoon, B. XIV 195f Nr. 243, Ausst.Kat. Wien 1999 Nr. 58 (Abb. 338) oder die Figur Isaaks in der von Raffael für die Loggien entworfenen Darstellung der Erscheinung Jahwes auf einem zweiten 1516 ausgeführten Stich Marco Dentes, B. XIV 9 Nr. 7, Ausst.Kat. Wien 1999 Nr. 97 (Abb. 339).



Brüssel, Museum voor Oude Kunst, Tekeningen kabinet

43. Johannes der Täufer in einem Gespräch über den Messias

Inv.Nr. De Grez 3933

Braun verfärbtes Blatt. Vorzeichnung mit schwarzer Kreide? Mit der Feder in Schwarz. In Brauntönen laviert. Blatt entlang einer Einfassung mit der Feder in Dunkelbraun beschnitten. Nicht aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 268 x 200.

Sieben Millimeter über dem unteren Blattrand, parallel verlaufend und auf ganzer Breite, eine zweite Linie mit der Feder in Braun. Zwischen beiden Linien nur die Füße des links stehenden Mannes. Unten rechts der Mitte weitgehend abgeschnitten ein nicht entziffertes Wort von einer alten Hand mit der Feder in Schwarz. Untere rechte Ecke klein abgeschnitten und ergänzt. Kleine braune Flecken.

Auf der Unterlage Notiz Van Regteren Altena, 1970: Jan Swart.

Provenienz: Sammlung V. Reede van Oudshoorn - Sammlung De Grez.

Literatur: Kat. Slg. De Grez 1913 als Marten de Vos - Nicht in Baldass 1918.

Viele Leute kamen zu dem am Jordan taufenden Johannes und fragten ihn, ob er der Messias sei. Johannes erklärte, er rufe die Menschen nur zur Umkehr auf, der Messias werde nach ihm kommen, und er sei „es nicht wert, ihm die Schuhe auszuziehen“ (Joh 3, 7-11). - In der Mitte des Vordergrundes der Brüsseler Zeichnung steht Johannes der Täufer aufrecht und von vorne gesehen. Von links sieht er zwei Männer auf sich zukommen, die er mit seinem ausgestreckten rechten Arm auf Christus hinweist, der unter den Bäumen des Mittelgrundes rechts zwei weitere Männer belehrt. Schmucklos sind die langen Gewänder der Figuren. Bärtige Gesichter, sie tragen ihr Haar in kurzen kräftigen Locken. Nach links ein Ausblick in die Landschaft, wo vor den Hügeln am Horizont eine Siedlung mit großen Gebäuden und antiken Ruinen liegt. Die beiden Figurengruppen entsprechen einander: In beiden Fällen nähern sich zwei Männer in ehrfürchtiger Haltung von links einem Höhergestellten. Ernsten Blickes leitet Johannes die bei ihm stehenden Männer an den Messias weiter, der in beherrschender Geste die linke Hand erhoben hält. Die Szene ist von links nach rechts zu lesen. Die Unbeholfenheit der Figuren erscheint im Spiegelbild gemildert.

Das Brüsseler Blatt zeigt eine seitengleiche Variante der Komposition des siebten Blattes der radierten Johannesfolge Swarts (H. nach Swart 9 - 240 x 186 - Abb. 300), die Ende der fünfziger Jahre von dem Verleger Hans Liefreynck in Antwerpen veröffentlicht wurde. 1)

Zeichnerische Ausführung und Landschaftsdarstellung verbinden Kat.Nr. 43 mit den beiden Susannenzeichnungen in Amsterdam und Kopenhagen (Kat.Nrn. 5 u. 64). - Der Brüsseler Johannes ist von einer Johannesfigur Giorgiones herzuleiten, die auf einer von mehreren Händen überarbeiteten Zeichnung im Louvre festgehalten ist (Inv.Nr. RF 1979 - Abb. 340) 2) und durch einen wohl spätestens 1510 entstandenen Stich Domenico Campagnolas verbreitet wurde (B. XIII 371 Nr. 3 - Abb. 341). 3) Swarts gezeichneter Johannes bleibt nahe bei der venezianischen Figur, eine schmal aufrecht stehende Gestalt, in einem langen schmucklosen Kleid, in vergleichsweise unbeholfen hölzerner Haltung, die abweichend vom Vorbild mit lang ausgestrecktem rechten Arm auf Christus hinweist. - Anders aufgefasst die Figuren der Radierung, Johannes ist kräftiger und sicherer aufgestellt, die leichte Linksbiegung des Körpers verleiht ihm eine belebende Spannung, die Kontrapoststellung wurde gegenüber Campagnola und dem Zeichner der Kat.Nr. 43 betont, der Fuß des Spielbeins ein wenig höher aufgesetzt. Die beiden Unterarme übereinander vor dem Oberkörper, lediglich der zu Jesus hinüber zeigende Finger geht wirkungsvoll über den Umriss der geschlossenen Form hinaus. Die starken Kontraste der Lichte und Schatten ähnlich auf dem Joseph zuhörenden Jacob der Londoner Kat.Nr. 100. - Der Zeichner und Entwerfer der Radierung ging bei der erneuten Aneignung italienischer Kunst der Hochrenaissance weniger weit als Cornelis Cort (1533 oder 1536-1578), der einige Jahre nach dem Erscheinen von Swarts Johannesradierungen einen Kupferstich des Täufers nach der entsprechenden Figur auf Andrea del Sartos (1486-1530) Gemälde der Harpyienmadonna (1517 - Uffizien - Abb. 342) für den Verlag von Hieronymus Cock ausführte (1560-1565 - NH 125 - Abb. 343). 4) Es mag sein, dass schon Swart an Andreas Johannes dachte, als er den Täufer der Kat.Nr. 43 für die Radierung überarbeitete. Vgl. Kontrapost und Haltung des linken Armes. Aber erst Cort's Figur zeigt die Antwerpener Kunst auf dem Weg zum Prager Manierismus und der barocken Kunst des nächsten Jahrhunderts. Dem Zeichner der Brüsseler Johanneszeichnung fehlte Cort's Interesse an der pathetisch bewegten und monumental aufgefassten eleganten menschlichen Figur. Interessant, dass Cort an diesem Punkt bereits war, bevor bei ihm „die plötzliche Wendung ins Großartige“

eintrat (Ludwig Burchard) 5), bevor er 1565 in Venedig seine Zusammenarbeit mit Tizian begann und in der Folge in Italien eine beispiellose Laufbahn als meisterlicher Kupferstecher erlebte.

Eine gleichzeitig entstandene Komposition mag die Darstellung Samsons mit den Füchsen in Paris sein (Kat.Nr. 133). Auch auf den von Dürer herzuleitenden Engel im Gespräch mit Samsons Eltern (Kat.Nr. 139) ist hier hinzuweisen. - Was zeichnerische Ausführung und Figurenauffassung angeht, vgl. die Zeichnung des unbarmherzigen Schuldners in Paris (Kat.Nr. 149) - Mit der gleichen Vorstellung der Figuren belegt die Münchener Salbung Davids (Kat. Nr. 118) wie die Brüsseler Johanneszeichnung die Bemühung um die Aneignung klassischer Werke der italienischen Hochrenaissance. - Von einer stärkeren Hand gezeichnet hingegen die Rotterdamer Gemeindeältesten (Kat.Nr. 161) und der Moses in Washington (Kat.Nr. 166).

Die kleinteilig ausführliche Darstellung des Landschaftsraumes der Kat.Nr. 43 findet sich bereits auf der hier in die dreißiger Jahre datierten Berliner Zeichnung des verlorenen Sohnes bei den Schweinen (Kat.Nr. 25). Vgl. dort die Zeichnung des Erdbodens mit Gräsern, Steinen und Schatten, ferner die Darstellung des Baumstammes in der Mitte und schließlich das Gesicht des jungen Mannes. Eine vor dem Brüsseler Johannes entstandene Arbeit derselben Hand. Eine Auseinandersetzung mit italienischer Kunst fand auf der Berliner Zeichnung noch nicht statt, der Zeichner bezog sich auf Dürer. Volumen und Perspektive, Lichter und Schatten auf dem früheren Blatt weniger sorgfältig ausgeführt.

---

1) L. & P. 1994, 220-223.

2) Vorzeichnung mit schwarzer Kreide, mit Feder und Pinsel in Braun, 314 x 218 - Ausst.Kat. Paris 1993 Nr. 89. - Landau & Parshall 1994, 262.

3) Hind V 201 Nr. 12. - Ausst.Kat. London 1983/84 Nr. P 10. - Ausst.Kat. Paris 1993 Nr. 124.

4) Nach einem Hinweis von Timothy Riggs Cort zugeschrieben im Ausst.Kat. Rotterdam 1994 Nr. 21.

5) Th. & B. VII 476.

## 44. Josephs Traumerzählung vor Jacob und den Brüdern

Inv.Nr. De Grez 3557

Braun verfarbtes Blatt. Vorzeichnung mit einem schwarzen Stift? Mit der Feder in Schwarz. Schraffuren, Binnenzeichnungen und Lavierungen mit dem Pinsel in Brauntönen. Die Einfassung mit der Feder in verblasstem Schwarz, an den Seiten über Röteln, lässt wenig Rand. Blatt nicht aufgezo-gen. Wasserzeichen Krug mit Vierblatt. 225 x 190.

Zahlreiche kleine Flecken. Abrieb an mehreren Köpfen. Pressfalten oben rechts und links vor Jacobs Bart.

Im Inventar Slg. de Grez 1913 keine Angaben zur Provenienz.

Literatur: Inventar Slg. De Grez 1913 Nr. 3557 als Jan Swart - Baldass 1918 Nr. 16 als Joseph deutet die Träume des Pharao.

Die Geschichte Josephs beginnt mit den beiden Traumerzählungen des siebzehnjährigen Hirten, der als Liebling seines Vaters von den zehn Brüdern gehasst wurde. Kat.Nr. 44 ist eine Darstellung seines zweiten Traumberichts. Joseph erzählte dem Vater und den Brüdern, dass Sonne, Mond und elf Sterne sich vor ihm verneigt hatten. Jacob reagierte mit Unverständnis und befürchtete, der Traum sei ein Beleg für Josephs Hochmut (Gen 37, 9f). - Im schmalen Vordergrund der Brüsseler Zeichnung stehen viele Figuren zusammen. Hinter ihnen verstellt eine Gebäudeecke die rechte Hälfte des Bildraumes. Der Patriarch Jacob, ein bärtiger Orientale mit einem Turban auf dem Kopf, sitzt nach links gewandt vorne rechts auf einem steinernen Sockel. Vor ihm steht der erzählende Joseph, ein Knabe in einem gegürteten Kittel, der die Einzelheiten seines Vortrags an den Fingern der rechten Hand abzählt. Bei den beiden stehen die zehn erwachsenen Brüder Josephs, einige mit mannshohen Hirtenstäben. Die links stehenden jungen Männer versperren den Ausblick in die Landschaft des linken Hintergrund. Über der Szene, inmitten einer Wolke, ein rundes Medaillon, das einen Halbmond und die strahlende Sonne über elf Sternen zeigt.

Kat.Nr. 44 erscheint in der zeichnerischen Ausführung des vorigen Blattes, die Darstellungen der Gewandfalten in der Kleidung Jacobs und des Täuflers stimmen weitgehend überein. Eine erste Anlage der Komposition mit einigen Federlinien. Die

Ausarbeitung mit dem Pinsel in hellem und dunklem Braun folgt dieser Vorgabe nicht immer. Die Formen sind mit starken Linien betont konturiert. Die Handhabung des Pinsels ist routiniert, die Effekte von Lichtern und Schatten, Wölbungen und Vertiefungen wurden mit einiger Fertigkeit festgehalten. - Unbewegter Vorgang. Da sind Schwächen, ungelentk wirkende Körperhaltungen und ungeschickt gezeichnete Physiognomien. Möglicherweise eine gute Nachzeichnung. Wie im Falle des Londoner Pfingstblattes von 1533 (Kat.Nr. 92) wurde die Raumwirkung durch das tief über der Szene hängende Wolkenband weitgehend eingeschränkt. Die in den Vordergrund gezwängten zwölf Figuren wurden immerhin geschickter gruppiert als auf dem themengleichen Blatt in London (Kat.Nr. 100) und auf einer Zeichnung Heemskercks in Kopenhagen aus den Jahren um 1550 (Abb. 344). 1)

Der Zeichner der Kat.Nr. 44 kannte Georg Pencz' kleinen Kupferstich (111 x 75) des Traumberichts aus dem Jahre 1544 (B. 9 - H. 8 - Landau 9 - Abb. 345). 2) Er übernahm die Enge des Raumes mit dem Ausblick nach links und dem rechts sitzenden Jacob. Außerdem variierte er Motive, den mit ausgestrecktem Arm auf Joseph zeigenden Mann und die beiden links stehenden Männer, deren einer den rechten Arm auf den Rücken des anderen legt. - Hingegen übernahm er nicht die Figur des ausgreifend gestikulierenden Joseph in der Mitte, die von Raffael herzuweisen sein mag (Abb. 346). 3) An seine Stelle trat der unbeholfen nach rechts stehende Junge, der auf allen drei Darstellungen der Traumerzählung, die Jan Swart zugeschrieben werden (Kat.Nrn. 26, 44, 100), zu sehen ist. Sein Vorbild könnte der Joseph der eben erwähnten Zeichnung Heemskercks sein. Auch die von der Seite gesehene sitzende Figur wurde vom Zeichner wiederholt verwendet, vgl. den Tobit der Leipziger Folge (Kat. Nrn. 75, 79, 80), Christus bei der Hochzeit in Kana (Kat.Nr. 171) und den König des unbarmherzigen Schuldners in Paris (Kat.Nr. 149).

---

1) Best.Kat. Kopenhagen 1971 Nr. 29a (datiert ca. 1549? oder ca. 1552?) - Vgl. den Kommentar zu Kat.Nr. 100.

2) Ausst.Kat. London 1995 Nr. 112a.

3) Ich denke an den von Raffael entworfenen Jonas (um 1517-1522) des Bildhauers Lorenzo Lotti in Santa Maria del Popolo (Chigi-Kapelle), Rom. Vorzeichnung Raffaels (1516) in der Bibliothek von Schloss Windsor - Oberhuber 1999, 174f.

45 - 48 . Vier Blätter Werke der Barmherzigkeit

Inv.Nrn. De Grez 3558 - 3561

45. Brot an Hungernde verteilen

Inv.Nr. De Grez 3558

Schmutzig grau verfärbtes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in blassem Braun. Pinselspitze in Grau und Schwarz. Entlang einer Einfassung mit der Feder in Dunkel-braun rund geschnittenes Blatt. Wegen großer Risse in der rechten Hälfte alt ganz aufgezo-gen. Kein Wasserzeichen gesehen. Durchmesser 268 mm.

Oben in der Mitte „(...) esurientes“ von einer Hand des 16. Jahrhunderts mit der Feder in verblasstem Braun. Oben ein schwarzer Fleck abgerieben, etliche rote Flecken unten links.

Herkunft: Sammlung. A. Boreel; Auktion Kunsthandel Frederick Muller, Amsterdam 15.-18.6.1908 Los 92 - Sammlung De Grez. Dem Museum 1913 vermacht.

Literatur: Inventar De Grez1913 Nr. 3558, Abb. - Baldass 1918 Nr. 17.

Im Vordergrund stehen rechts zwei junge Männer auf drei Treppenstufen vor einem Haus und verteilen Brot an bettelnde Bedürftige. Der vorne stehende Herr nimmt kleine Laibe aus einem bereitgehaltenen Korb.

46. Durstige mit Getränken versorgen

Inv.Nr. De Grez 3559

Grau verschmutztes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in blassem Braun. Pinselspitze in Grautönen. Entlang einer Einfassung mit der Feder in Dunkelbraun rund geschnittenes Blatt. Alt aufgezo-gen. Kein Wasserzeichen gesehen. Durchmesser 270 mm.

Oben in der Mitte „(...) sitientes“ von einer Hand des 16. Jahrhunderts mit der Feder in verblasstem Braun. Unten rechts der Mitte von einer zweiten alten Hand mit der Feder in Braun „178“ über „2“. Großer Fettfleck oben links.

Herkunft: Sammlung A. Boreel; Auktion Kunsthandel Frederick Muller, Amsterdam 15.-18.6.1908 Los 93 - Sammlung De Grez. Dem Museum 1913 vermacht.

Literatur: Inventar De Grez 1913 Nr. 3559, Abb. (erkennt in der Notiz am Blattrand irrtümlich ein Monogramm aus I und S). - Baldass 1918 Nr. 18.

Eine Nachzeichnung befindet sich im Kupferstich-Kabinett in Dresden (Inv.Nr. C 1967-172 - Abb. 192): eine routiniert ausgeführte lavierte Umrisszeichnung, mit Feder und Pinsel in Brauntönen, rund geschnittenes Blatt, Durchmesser 265 mm. Gilt in Dresden als Zeichnung nach Pieter Cornelis „Kunst“. Von derselben Hand im Dresdener Kabinett auch eine Kopie der Wiener Kat.Nr. 173 (Abb. 193), vgl. den Kommentar dort.

Zwei junge Männer versorgen im Vordergrund vier links vor ihnen stehende zerlumpte und erschöpfte Arme mit Getränken. Die durstigen Männer trinken aus flachen Schalen, zwei halten dieselben den jungen Herren zum Nachschenken hin.

#### 47. Ein Krankenbesuch

Inv.Nr. De Grez 3560

Staubverschmutztes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in blassem Braun. Pinselspitze in Hellgrau und Tönen von Braungrau. Schwarze Kreidequadrierung. Entlang einer Einfassung mit der Feder in Dunkelbraun rund geschnittenes Blatt. Alt aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. Durchmesser 268 mm.

Oben in der Mitte „visit infirmos“ von einer Hand des 16. Jahrhunderts mit der Feder in blassem Hellbraun. In der Mitte großer Rötelfleck weggewischt. Einige Umrisslinien eingeritzt.

Herkunft: Sammlung A. Boreel; Auktion Kunsthandel Frederick Muller, Amsterdam 15.-18.6. 1908 Los 94, Abb. im Auktionskatalog. - Sammlung De Grez. Dem Museum 1913 vermacht.

Literatur: Inventar De Grez 1913 Nr. 3560 - Baldass 1918 Nr. 19.

Links ein etwas schräg in den Raum gestelltes Bett, in dem ein Kranker liegt. Ihm zugewandt stehen rechts zwei gut gekleidete junge Männer. Man unterhält sich. Hinten rechts an der Wand ein zweites Krankenbett. Eine Frau kümmert sich um den dort liegenden betäubten Mann.

## 48. Inhaftierte besuchen und Gefangene freikaufen

Inv.Nr. De Grez 3561

Grau verschmutztes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in blassem Braun. Pinselspitze in Hell- und Dunkelgrau. Reste einer schwarzen Kreidequadratur. Entlang einer Einfassung mit der Feder in Dunkelbraun rund geschnittenes Blatt. Alt aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. Durchmesser 268 mm.

Oben in der Mitte „redimere seu solari captivum“ von einer Hand des 16. Jahrhunderts mit der Feder in blassem Braun. Unten mehrfach eingerissen.

Herkunft: Sammlung A. Boreel; Auktion Kunsthandel Frederick Muller, Amsterdam 15.-18.6.1908 Los 95, Abb. im Auktionskatalog - Sammlung De Grez. Dem Museum 1913 vermacht.

Literatur: Inv. De Grez 1913 Nr. 3561 - Baldass 1918 Nr. 20.

Im Vordergrund zwei Männer im Gespräch vor einem Gefängnis. Der links stehende Herr wurde offenbar von dem anderen dazu überredet, einen Gefangenen freizukaufen. Er greift in seinen Geldbeutel, während rechts ein dritter Mann dabei ist, die Tür des Kerkers aufzuschließen. Durch ein vergittertes Fenster beobachten einige der Einsitzenden die Szene.

\* \* \*

Die vier Zeichnungen gehören zu einer Folge von Darstellungen der sieben Werke der Barmherzigkeit (Mt 25, 35f). Sechs Zeichnungen sind erhalten. Außer den Brüsseler Blättern die Zeichnung eines Begräbnisses in der Albertina (Kat.Nr. 173) und eine weitere mit dem handschriftlichen Hinweis „Jan Swart. bygend. Zwartjan“ aus dem 18. Jahrhundert auf dem Papier. Die Zeichnung zeigt die Aufnahme von Obdachlosen (Abb. 274) und war zuletzt im Amsterdamer Kunsthandel. 1) Man sieht einen gut gekleideten bürgerlichen Mann, der eine heimatlose Familie in sein Haus bittet. - Die fehlende siebte Zeichnung zeigte die Einkleidung der nackten Armen. Die Blätter haben das Format runder Kabinettscheiben.



Die kunsthistorische Wurzel des Themas ist das mittelalterliche Weltgerichtsbild. In der großen Rede Jesu über die Endzeit, die Matthäus in den Kapiteln 24 und 25 seines Evangeliums mitteilt, werden im abschließenden Passus über das Weltgericht sechs Werke der Barmherzigkeit beim Lob der Gerechten aufgezählt: „Denn ich war hungrig, und ihr habt mir zu essen gegeben; ich war durstig, und ihr habt mir zu trinken gegeben; ich war obdachlos (fremd), und ihr habt mich aufgenommen; ich war nackt, und ihr habt mich bekleidet; ich war krank, und ihr habt mich besucht; ich war im Gefängnis, und ihr seid zu mir gekommen.“ (Mt 25, 35f) Der Kirchenvater Laktanz fügte im dritten Jahrhundert diesen guten Werken das Totenbegräbnis hinzu. 2) - Auf dem 1504 entstandenen siebenteiligen Gemälde der guten Werke von der Hand des Meisters von Alkmaar (Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.Nr. A 2815 - Abb. 347) 3) findet sich noch ein Hinweis auf die endzeitliche Perspektive des Themas: im Himmel über der Begräbnisszene thront der Weltenrichter. Als die Leidener Zeichner Pieter Cornelisz. „Kunst“ und ein ihm nahe stehender Monogrammist PC 1524 und in den frühen dreißiger Jahren an ihren Zeichnungen von Werken der Barmherzigkeit arbeiteten, gingen sie von dergleichen Bildern aus, sahen aber wie der Zeichner der in Rede stehenden Folge von einer Erinnerung an das Weltgericht ab.

Die zeichnerische Ausführung: Zuerst wurden mit spitzer Feder sparsam Umriss gezeichnet. Anschließend schraffierte die Pinselspitze die Figuren systematisch dicht mit möglichst langen Linien in mehreren Tönen brauner oder grauer Tinten. Sehr sorgfältig die Zeichnung der ausdrucksvollen Gesichter, auffällig die Aufmerksamkeit für Details: eine Drehleier, eine Spanschachtel, ein Klumpfuß. Weniger penibel ist die Zeichnung des Erdbodens, der Schattenflecken und Hintergrundarchitektur. Nur dort finden sich gelegentlich kleine lavierte Partien. Perspektiven und Proportionen wurden mit selbstverständlicher Routine wirklichkeitsnah ins Bild gebracht. Die Wirkungen von Licht und Schatten wurden mit Geschick eingefangen. Die besondere Aufmerksamkeit des Zeichners für diese Elemente der Darstellung belegen Details wie die verkürzt gegebenen Arme mit sorgfältig erarbeiteten Stofffalten in Schattenpartien (Kat.Nr. 46) und die schraffierten Figurenschatten auf sonnenbeschienenen Gebäudeecken (Abb. 274) oder Treppenstufen (Kat.Nr. 45). - Die Figuren sind schlank, stehen still oder sind in einer mühelosen Bewegung begriffen. Dabei wurden die zurückhaltend ausdrucksvollen Gesichter ebenso treffsicher gezeichnet wie die kräftig großen Hände.

Der Zeichner der guten Werke bewies hierbei größeres Geschick als die Zeichner der Swart zugeschriebenen Tobias- und Josephfolgen (Kat.Nrn. 74-82, 100-107).

Die wirkungsvollen Inszenierungen sind von nüchterner Ausführlichkeit, die Virtuosität vermeidende Ruhe in Bewegung und Atmosphäre ist von den Kompositionen der Werke der Barmherzigkeit herzuleiten, die der Leidener Künstler Pieter Cornelisz. „Kunst“ (um 1490-1560/61) in den zwanziger und dreißiger Jahren zeichnete. So wurde zum Beispiel die Albertina-Zeichnung Kat.Nr. 173 im Wesentlichen so angelegt wie Pieters Begräbnisszene im Berliner Kabinett (KdZ 1190, vom Zeichner 1532 datiert - Abb. 348): Ein schräg ins Bild hinein getragener Sarg wird an Seilen von zwei Männern in eine ausgehobene Grube hinab gelassen. - Die beschriebene Zeichentechnik des Zeichners der Werke der Barmherzigkeit gleicht der Praxis des Leidener Meisters von 1527. Vgl. die im Kommentar zu Kat.Nr. 40 erwähnten Arbeiten des Künstlers. Ein Vergleich mit dessen Zeichnung der Beschneidung Jesu im Düsseldorfer museum kunst palast (Graphische Sammlung, Inv.Nr. KA (FP) 4997 - Abb. 349) 4) macht den Zusammenhang augenscheinlich. Hier finden sich die gleichen sparsam angelegten Federumrisse und das gleiche Bemühen, die Darstellung weitgehend der penibel strichelnden und parallel schraffierenden Pinselspitze zu überlassen. Ferner verbindet die beiden Zeichner ihre Aufmerksamkeit für die Nuancen der Wirkungen von Lichtern und Schatten. Vgl. die Figurenshadowen auf Wänden und Böden in Düsseldorf mit den entsprechenden Partien der Zeichnung der Gewährung von Obdach (Abb. 274). Die Figurenauffassung des Meisters von 1527 und die Anlagen seiner Kompositionen hingegen waren für den Zeichner der guten Werke nicht von Interesse. Auch von seiner gelegentlich auffällig experimentellen Tendenz (Abb. 350) 5) ist in der Folge der guten Werke nichts zu erkennen. Es ging um schnörkellose, kleinteilig präzise Wirklichkeitsnähe. - Die bisher Jan Swart zugeschriebene Folge der Werke der Barmherzigkeit wurde von einem profilierten Künstler aus Leiden gezeichnet, der seine Bildideen in der Art des Pieter Cornelisz. „Kunst“ inszenierte 6) und in der Zeichentechnik des Meisters von 1527 ausführte. Er ist neben dem Zeichner der Judit (Kat.Nrn. 40, 72) und dem Zeichner der Gerechtigkeitsszenen (Kat.Nrn. 17?, 50, 113, 127) der dritte hier wahrgenommene anonyme Künstler, dessen Zeichnungen Jan Swart zugeschrieben wurden. Die sechs in Rede stehenden Zeichnungen können mit weiteren der hier katalogisierten Arbeiten verbunden werden. Noch einmal sei auf die beiden

Dresdener Kopien (Abb. 192, 193) hingewiesen, die wohl vom Zeichner der Kölner Kopien des verlorenen Sohnes ausgeführt wurden (Kat.Nrn. 55-63). - Ferner besteht offenbar ein Zusammenhang mit den Rotterdamer Monatsblättern (Kat.Nrn. 153-156). Sie stehen den Werken der Barmherzigkeit nahe, auch wenn sie weniger sorgfältig ausgeführt wurden und die charakteristische Pinselschraffur nicht aufweisen. Vergleicht man jedoch den umherziehenden Mann auf der Zeichnung der Gewährung von Obdach (Abb. 274) mit dem Kiepenträger der ersten Rotterdamer Septemberzeichnung (Kat.Nr. 153), wird man gleich aufgefasste Figuren in weitgehend übereinstimmenden Haltungen sehen. Die Umrisse der Gesichtsprofile gleichen sich, die Frisuren und die Kleider der beiden Männer. Hinzu kommen weitere Details wie die betonte Muskulatur der Waden und die an den rechten Ellbogen zerrissenen Ärmel. Ferner wurden in beiden Fällen die Landschaftshintergründe ähnlich leichthin mit der Feder gezeichnet mit Bäumen aus Kringelreihen. - Die Werke der Barmherzigkeit wurden von derselben Hand gezeichnet wie die nicht erkannte Sterbeszene in der Fondation Custodia (Kat.Nr. 143). Vgl. den Kommentar dort. Alle Zeichnungen, die in den Kommentaren mit diesen beiden Werken in einen Zusammenhang gebracht wurden, wurden nicht von dem Künstler ausgeführt oder entworfen, dem der Leipziger Tobias, der Londoner Joseph, der verlorene Sohn und die Zeichnungen Ruths und Susannas zugeschrieben werden können.

---

1) Kunsthandel Sotheby, Amsterdam 14.11.1988 Los 17 - Kunsthandel Christie, Amsterdam 25.11.1992 Los 505.

2) LCI I Sp. 245.

3) Friedländer ANM X Nr. 55 - Hoogewerff III 346f - Ausst.Kat. Amsterdam 1958 Nr. 87 - Ausst.Kat. New York 1995, 110.

4) Best.Kat. Düsseldorf 1930 Nr. 848 als Leidener Meister um 1520 - Van Regteren Altena 1939 Nr. 79 - Ausst.Kat. Düsseldorf 1968 Nr. 1 als Aertgen van Leyden.

5) Abgebildet die Zeichnung Christus am Kreuz, Oxford, Ashmolean Museum, Inv.Nr. 10a; Van Regteren Altena 1939 Nr. 101.

6) Vgl. auch Pieter Cornelisz.' Zeichnungen im Amsterdamer Rijksprentenkabinet: Best.Kat. Amsterdam 1978 Nrn. 147, 148; ferner die 1524 datierte Zeichnung eines Gefangenenfreikaufs im Britischen Museum, Inv.Nr. 1921.10.12.5, Best.Kat. London 1932, 11 Nr. 1, Ausst.Kat. Amsterdam 1986 Nr. 49; schließlich die Darstellung eines Begräbnisses aus dem Jahre 1531 in der Staatlichen Graphischen Sammlung in München, Inv.Nr. 41054, Best.Kat. München 1973 Nr. 41, Ausst.Kat. München 1989/90 Nr. 22 (Abb. 351).

Ehemals Den Haag, Sammlung „Unicorno“ von Saam und Lily Nijstad 1)

49. Nicht erkannte Szene. David kommt Schutz suchend zu Samuel (1 Sam 19,18-20)?

Inv.Nr. N 145

Mit der Feder in Grau. Parallelschraffuren mit der Pinselspitze in blassem Braun. In Brauntönen laviert. Die Einfassung mit der Feder in Braun lässt etwas Rand. Der Ausst.Kat. Amsterdam/Dordrecht 1994 vermerkt kein Wasserzeichen. 249 x 180.

Auf dem Verso von einer alten Hand etliche Federproben in Braun „Sw Sw S / S Sw w w“, „S S S“, „SS“, „0“, „0-12-0“, „Ma(...)“. Von einer jüngeren Hand mit Bleistift „Jan Swart / van Groningen“. Stempel Bernard Houthakker (Lugt 1272).

Herkunft: Bernard Houthakker (1884-1963), Amsterdam - Auktion Kunsthandel Sotheby Mak van Waay, Amsterdam 17. & 18.11.1975 Los 8 als „David seeking refuge with Samuel“ – Auktion der Sammlung Unicorno, Kunsthandel Sotheby, Amsterdam 19.5.2004 Los 16 als biblische Szene, mglw. David sucht Schutz bei Samuel.

Literatur: Ausst.Kat. Amsterdam 1964 Nr. 93 („David vlucht naar Samuel“) - Ausst.Kat. Amsterdam/Dordrecht 1994 Nr. 1 („Een oudtestamentische scène (?)“)

Eine von links oben beleuchtete Innenraumszene; die Figurenshadowen fallen auf dem Boden nach rechts. In dem nur einen Schritt tiefen Vordergrund begegnen sich zwei Männer. Ein Jüngling kommt von links zu einem in der Mitte aufrecht stehenden älteren Herren, der sich mit beiden Händen leicht auf einen Gehstock stützt. Die von der Seite gegebene Figur des jungen Mannes ist in einem Schritt nach rechts angehalten. Er trägt ein einfaches antikisches Gewand unter einem kurzen Umhang, das Haar ist kurz geschnitten, und er geht barfuss. Der alte bärtige Mann trägt zu seinem knielangen Mantel mit weiten Ärmeln eine Kappe auf dem Kopf. Er steht zuhörend nach links gewandt, der Ankömmling spricht ihn an. - Die im Ausst.Kat. Amsterdam/Dordrecht 1994 als „phrygische muts“ erwähnte Kopfbedeckung erinnert an den venezianischen Dogenhut.

Die beiden Figuren stehen vor einer Wand mit zwei großen hochrechteckigen Fenstern, die bis zum oberen Blattrand reichen. Unterhalb der Fenster eine marmorne Sitzbank mit einem rechts aufliegenden Kissen. Durch die Fenster blickt man weit hinaus in eine städtische Umgebung mit hohen Gebäuden italienischer Bauart. Links hinten eine Gruppe Bewaffneter an der Eingangstür eines dreistöckigen Hauses.

Im Ausst.Kat. Amsterdam 1964 galt Kat.Nr. 49 als eine Darstellung des Hilfesuchenden Davids bei dem Propheten Samuel. König Saul hatte versucht, den musizierenden David mit einer Lanze zu töten. Der floh daraufhin zu Samuel, der in der Stadt Rama lebte, und bat ihn um Hilfe. Möglicherweise ist es diese Szene, die das Blatt der Sammlung Unicornio zeigt. Samuel ging mit dem Schutzsuchenden in das „Haus der Propheten“. Saul erfuhr zwar, wo David sich aufhielt, es gelang ihm und seinen Leuten jedoch nicht, David von dort wegzuholen. Alle, die es versuchten, wurden von Gott in eine lähmende „Ekstase“ versetzt (1 Sam 19, 9-24). Im Hintergrund der Zeichnung betreten vier mit Hellebarden bewaffnete Männer ein Haus - vielleicht sind es die von Saul ausgesandten Verfolger Davids. Gegen Charles Dumas' vorsichtige Zurückweisung dieser Themenbestimmung im Ausst.Kat. Amsterdam/Dordrecht 1994 halte ich sie weiterhin für richtig.

Mehrere Zeichnungen im vorliegenden Katalog zeigen Ereignisse aus der Geschichte des biblischen Königs David (Kat.Nrn. 116, 118, 164). Ein weiteres zugehöriges Blatt mit einer zweiten Fassung der Königssalbung (Abb. 352) war im Kunsthandel. 1) Die Blätter dokumentieren die Arbeit des Zeichners an einer vierteiligen Davidfolge. - Die Komposition der Kat.Nr. 49 wurde ähnlich angelegt wie die Stuttgarter Hochzeitszeichnung (Kat.Nr. 164), und der junge Mann auf dem Blatt der Sammlung Nijstadt gleicht weitgehend dem David der beiden Zeichnungen der Königssalbung (Kat.Nr. 118 und die erwähnte Zeichnung bei Boerner). Zeichnerisch gleich ausgeführt wie die Zeichnung in Den Haag wurde hingegen keine der Davidzeichnungen. Möglicherweise sind alle diese Arbeiten Nachzeichnungen. - Zeichentechnik und Anlage der Komposition verbinden Kat.Nr. 49 mit Zeichnungen in Berlin und Rotterdam: der Darstellung eines jungen Mannes mit den blutigen Kleidern Josephs (Kat.Nr. 15) und dem Blatt mit den beiden Gemeindeältesten, die Susanna beim Spaziergang beobachten (Kat.Nr. 161): Auch hier bewegen sich die Figuren in schmalen Vordergründen vor Rückwänden mit großen Fenstern, die weite Ausblicke in die Hintergrundlandschaften ermöglichen. Es sind gelungene Arbeiten einer geübten und präzise zeichnenden Hand, sachliche Vorstellungen. Wirklichkeitsnah lavierte Umriss, wenig Federinnenzeichnung, der malerisch eingesetzte Pinsel konnte die Volumen, Lichter und Schatten mit ihren atmosphärischen Wirkungen einfangen. Die Berliner Zeichnung wird hier in die fünfziger Jahre datiert, sie entstand nicht lange nach

der Leipziger Tobiasfolge, die Rotterdamer Gemeindeältesten wurden später gezeichnet. Vgl. die Kommentare dort. - Hierher gehören auch die Kat.Nrn. 157 und 170.

---

1) Kartonnotiz in der Photosammlung des R.K.D. im Haag: „Boerner Liste, XL, 102. mag.cat. (prenten)“. Die Zeichnung ist jedoch in der 40. Lagerliste des Düsseldorfer Kunsthandels C.G. Boerner nicht aufgeführt. Laut brieflicher Mitteilung vom 26.5.1992 kennt man das Blatt dort nicht.

Dresden, Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen

50. König Kambyzes bestimmt Otañes zum Nachfolger des bestechlichen Richters  
Sisamnes (Herodot, Historien V. 25)

Inv.Nr. C 2224

Leicht stockfleckiges Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Schwarz. Die Lanze des links stehenden Kriegers mit schwarzer Kreide. In Grautönen laviert. Oben halb-rund geschlossenes Bildfeld auf einem hochformatigen Blatt. Entlang einer Einfassung mit der Feder in Schwarz beschnitten. Unterhalb des Bogens eine doppelte waagerechte Linie mit der Feder in Schwarz auf ganzer Breite. Aufgezogen. Wasserzeichen Krug mit Krone und Vierblatt, ähnlich Briquet 12525. 358 x 213.

In der unteren linken Ecke mit der Feder in Braun die Initialen des Sammlers Edward Peart, Lugt 891.

Herkunft: Sammlung Edward Peart - Sammlung J.G. Quandt. Aus dieser 1860 als Holbein erworben.

Literatur: Im Kupferstich-Kabinett aufbewahrtes handschriftliches Inventar Dresden 1865, 279 als Holbein. - Ausw.Kat. Dresden 1896-1898 Nr. 81 als Amberger. - Friedländer im Repertorium für Kunstwissenschaft 20 (1897), 74. - Baldass 1918 Nr. 21. - Rathe 1926, 187f - Ausst.Kat. New York 1995, 171f - Ausst.Kat. Dresden 1997 Nr. 14.

Mit einem langen Stab in seiner rechten Hand sitzt in der Mitte der Szene ein junger Mann en face in der hohen Muschelnische eines Thronaufbaus, der bis zum oberen Bildrand reicht. Auf dem Scheitel der Nische sitzt die kleine Figur einer Iustitia auf einem Löwen. In der Nische hängt aufgespannt die Haut eines Menschen. Davor sind in einem drei bis vier Schritte tiefen Vordergrund mehrere Männer und Jungen - die meisten von hinten gesehen - unregelmäßig verteilt. Ein bärtiger König steht mit einigen Begleitern rechts neben dem Richterstuhl und zeigt mit der linken Hand auf den jungen Mann. Auffällig im linken Vordergrund die raumgreifende Rückenfigur eines antikisch gerüsteten, lorbeerbekränzten Kriegers mit Lanze und Schild, sie führt den Betrachterblick nach rechts zu dem Monarchen hin. Nach rechts und links, jeweils über eine Balustrade im Mittelgrund hinweg, Ausblicke auf zwei Szenen im Hintergrund. Links übergibt ein junger Mann einem alten Orientalen einen Beutel. Rechts liegt ein nackter Mann von anderen festgehalten auf einem Tisch, und man hat damit begonnen, ihm vor Publikum bei lebendigem Leib die Haut vom Körper zu ziehen. Zu den orientalischen und antiken Elementen kommen einige Details, welche der Szene eine

italienische Atmosphäre mitteilen, die hohe Muschelnische oder der venezianisch anmutende Schornstein auf dem Dach des Hauses im linken Hintergrund.

Die Anlage der Komposition ist von Vorbildern aus der nordalpinen Graphik des 15. Jahrhunderts herzuleiten: Vgl. den Kupferstich mit dem salomonischen Urteil des niederländischen Monogrammistens FVB (B. VI 81 Nr. 2 - L. 2 - Abb. 353) 1) und Israel van Meckenems Stich des zwölfjährigen Jesus im Tempel (L. 41 - Abb. 354). 2)

Im fünften Buch seiner Historien berichtet Herodot von der grausamen Bestrafung des korrupten Richters Sisamnes. Die Bestechung ist im linken Hintergrund der Dresdener Zeichnung dargestellt. Der persische König Kambyses ließ ihm zur Strafe die Haut vom Körper ziehen. Mit der in Riemen geschnittenen Haut musste der Richterstuhl bespannt werden. Kambyses bestimmte Sisamnes' Sohn Otanes zum Nachfolger des Vaters und empfahl ihm, nicht zu vergessen, auf wessen Stuhl er saß (Hdt. 5, 25): Das Urteil des Königs sollte die Unbestechlichkeit des Richters erzwingen. - Das Motiv der über dem Richterstuhl aufgespannten Haut geht also nicht auf Herodot zurück. Bei Valerius Maximus ist im 1. Jahrhundert von den Riemen keine Rede, der Stuhl sei mit der Haut bespannt worden (*sellae intendi*) heißt es in den *Facta et dicta memorabilia* (Val.Max. VI 3 ext. 3). Erst in den *Gesta Romanorum* (XXIX), einer Sammlung moralisierender Exempla aus dem 14. Jahrhundert, steht zu lesen, die abgezogene Haut sei am Platz des Richters angebracht worden. Ende des 15. Jahrhunderts waren in den Niederlanden in zwei illustrierte Ausgaben der *Gesta* im Druck erschienen war: *Gesten van Romem*, Gouda (Gerard Leeuw) 1481; *Gesten der Romeynen*, Zwolle (Pieter van Os) 1484. 3)

Wie eine Reihe weiterer Zeichnungen (Kat.Nrn. 92, 164) die gegenwärtig Swart zugeschrieben werden, galt Kat.Nr. 54 im 19. Jahrhundert als ein Werk des jüngeren Hans Holbein. Auch Karl Woermann suchte den Autor im süddeutschen Raum und sprach sich in seinem großen Dresdener Katalogwerk, das 1896-1898 in zehn Bänden erschien, für den Augsburger Christoph Amberger (um 1500-1561/62) aus. Holbeins und Ambergers Bemühungen um sorgfältig und klar gegebene, elegante Formen einer kühlen Modernität lassen diese Vorschläge bedenkenswert erscheinen. Ambergers Zeichnung der Bekehrung der heiligen Afra in Amsterdam (Rijksprentenkabinet, Inv.Nr. 1957:200 - Abb.357) 4) dokumentiert Absichten, welche mit denen des



Zeichners der Kat.Nr. 54 weitgehend übereinstimmen, Wirkungen dieser süddeutschen Zeichenpraxis auf den Künstler sind offensichtlich. Dabei ist Ambergers Darstellung betont deskriptiv verhalten, während die Szene des Dresdener Blattes von „erzählerischem“ Charakter ist, d.h. die Beteiligten sprechen miteinander, reagieren, gestikulieren oder hören zu.

Baldass schlug 1918 die Zuschreibung des Dresdener Blattes an Swart vor und wies dabei auf einen möglichen Zusammenhang mit der Londoner Kat.Nr. 93 hin, eine Zeichnung, die er unter den seinerzeit dem jüngeren Holbein zugeschriebenen Arbeiten gefunden hatte - eine ältere Bestimmung auf Amberger war auf dem Passepartout notiert. Kompositionsmuster und Formate der beiden Zeichnungen stimmen überein. Kat.Nr. 93 ist jedoch eine nachlässig ausgeführte Nachzeichnung, die nicht von dem Zeichner des Dresdener Otones ausgeführt wurde. Baldass dachte an einen inhaltlichen Zusammenhang, den er jedoch nicht erläuterte. Das Thema der Kat.Nr. 93 ließ er unbestimmt. - Die zeichnerische Ausführung verbindet Kat.Nr. 50 mit der Zeichnung des Schulmeisters von Falerii in Oxford (Kat.Nr. 127) und der nicht erkannten Unterwerfungsszene auf einem Blatt im Victoria & Albert-Museum (Kat.Nr. 113). Die Zeichnungen gehören zu einer Folge von Gerechtigkeitbildern. Mglw. kommen zwei von anderen Künstlern schwächer ausgeführte gleich große Nachzeichnungen aus der Sammlung des Britischen Museums hinzu: Die eine zeigt die Hinrichtung der beiden Gemeindeältesten, die Susanna bedroht und verleumdet hatten (Kat.Nr. 94), während die erwähnte Kat.Nr. 93 möglicherweise die Darstellung eines vorbildlichen Königs ist. - Vgl. den Kommentar zu Kat.Nr. 93.

Die anspruchsvollen Bildideen der Kat.Nrn. 50, 113 und 127 wurden von einer geübten und talentierten Hand in charakteristisch präziser Manier nüchtern ausgeführt. Ausführlich und treffsicher die Federumrisse, wirkungsvoll zurückhaltend laviert. Die sicher proportionierten und wenig bewegten Figuren wurden routiniert im geschickt geöffneten schmalen Raum verteilt. Wegen dieser profilierten Praxis neige ich dazu, die drei Arbeiten als Werke eines anonymen Zeichners der Gerechtigkeitsszenen aus dem Bestand der Jan Swart zugeschriebenen Blätter herauszunehmen. Sollten auch die beiden schwächer gezeichneten Kompositionen (Kat.Nrn. 93, 94) zu der Folge von

Gerechtigkeitsbildern gehören, bleibt eine Verbindung bestehen, die hier nicht weiter erklärt werden kann.

Komposition und Ausführung der Kat.Nr. 50 sind auf dem Niveau von Entwurfszeichnungen Pieter Koecks aus den dreißiger Jahren. Vgl. etwa die Zeichnung des Apostels Paulus vor Agrippa in der Albertina, die zu den etwa 1535 entstandenen Vorlagen für die neun Gobelins einer Paulusfolge gehört (Inv.Nr. 7851 - Abb. 358) 5) Bei gleichen zeichnerischen Mitteln neigte der ambitionierte Koeck stärker zu pathetischen Formeln gesteigerter Emotionalität. Gerne zeigte er seine Szenen aus einem ungewöhnlichen Blickwinkel und hatte eine Vorliebe für manieristische Bewegtheit. Der Zeichner des Dresdener Otnes vermied das Theatralische und den weiten Landschaftsraum. Seine Zurückhaltung verbindet ihn erneut mit den erwähnten süddeutschen Meistern. Auch hier erscheint mir ein Hinweis auf Zeichnungen Holbeins angebracht, an die um 1528 entstandenen Passionszeichnungen im Kupferstichkabinett Basel ist zu denken, vgl. z.B. die Zeichnung Jesu vor Hannas (Inv.Nr. 1662.112 - Abb. 359). 6) Nach den Entstehungszeiten der Zeichnungen Koecks und Holbeins könnten die Gerechtigkeitsszenen und der Londoner Tobit in den dreißiger Jahren entstanden sein.

- 
- 1) Ausst.Kat. Paris 1997 Nr. 25. - Abgebildet Exemplar Städel 33813, Ausst.Kat. Frankfurt 1994 Nr. G 2.
  - 2) Vgl. auch die beiden Stiche des salomonischen Urteils von den Monogrammisten E.S. (B. VI 6 Nr. 7 - L. 7 - Abb. 355) und BM (Oberrhein, spätes 15. Jh. - B. VI 392 Nr. 1 - L. 1 - Abb. 356).
  - 3) Hind, Woodcut II 564.
  - 4) Kurt Löcher, Christoph Amberger als Zeichner, MJBK 30 (1979) 42-80. - Ausst.Kat. Stuttgart 1979/80 Nrn. A 4, A 5. - Ausst.Kat. Augsburg 1980, II Nrn. 589-595. - Ausst.Kat. Princeton 1982 Nrn. 1, 2.
  - 5) Best.Kat. Wien 1928 Nr. 52 - Marlier 1966, 311f - Über alle Zeichnungen der Serie zusammenfassend der Ausst.Kat. München 1989/90, 23-25.
  - 6) Ausst.Kat. Basel 1960 Nr. 286 - Ausst.Kat. Basel 1988 Nr. 49 als Christus vor Kaiphas - Ausst.Kat. Basel/Berlin 1997/1998 Nr. 25.19 als Christus vor Hannas.

## 51. Arminius mit dem Kopf des Varus ?

C 1963-1962

Braun verfärbtes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in einem blassen, vergilbten Braun. In ebensolchen Brauntönen laviert. Eine nachträgliche Roteleinfassung lässt wenig Rand. Blatt aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 225 x 200.

Alte senkrechte Knickfalte in der Blattmitte. Ausriss am linken Rand ergänzt. Untere linke Ecke nach der Einfassung klein abgeschnitten.

Einer Notiz in den Unterlagen des Dresdener Kabinetts zufolge schlug Karel Boon 1989 eine Zuschreibung der Zeichnung an David Joris vor. Im Aufsatz Boon 1988 wird das Blatt nicht erwähnt.

Literatur: Best.Kat. New Haven 1970, unter Nr. 331 als Jan Swart van Groningen.

Halbe Figur eines hinter einer Mauer stehenden bärtigen Königs. Den bekrönten Kopf nach links gewandt, senkt er dorthin auch das Zepter in seiner linken Hand. Er trägt einen Brustharnisch, darüber einen Umhang, der auf der Schulter rechts geknotet ist. Auf der Mauer liegt der Kopf eines Mannes, den der König mit der rechten Hand an den Haaren festhält. Links auf der Brüstung liegt ein Krummschwert. Im Hintergrund Bäume und Sträucher wohl vor einer Felswand. Wenig Raumwirkung. Licht von rechts.

Die Anlage der Komposition mag zurückgehen auf Cranachs 1530 entstandenes Gemälde Judiths mit dem Kopf des Holofernes im Jagdschloss Grunewald. 1) - Kat.Nr. 51 gilt in Dresden als eine Darstellung König Davids mit dem Kopf Goliaths. Da der Dresdener König ein alter Mann ist und an der Stirn des vermeintlichen Goliath die obligatorische Wunde fehlt, ist wenig wahrscheinlich, dass damit das Thema der Zeichnung richtig erkannt wurde. - Vielleicht haben wir einen Arminius mit dem Kopf des Varus vor uns. Auf einer Bleiplakette Peter Flötners (ca.1490-1546 Nürnberg) aus der Genealogie der zwölf ältesten germanischen Könige steht Arminius als ein alter bärtiger Krieger und hält den Kopf des Varus mit der linken Hand an den Haaren (Abb. 360) 2). Flötners Plakettenfolge entstand um 1540. Das Motiv des gesenkten Zepters begegnet wiederholt bei zeitgenössischen Königsdarstellungen, es ist eine aus der Bibel hergeleitete herrschaftliche Geste, Ahasver „streckte (Esther) das goldene Zepter entgegen“ (Est 5, 2). Auf Burgkmairs Könige Eleon und Etopterus in der

Holzschnittgenealogie für Kaiser Maximilian (1509-1512 - H.367, 379 - 1509-1512) 3) wäre z.B. hinzuweisen. - Hingegen mag das links auf der Mauer liegende Krummschwert ein Indiz sein, das gegen die Auffassung spricht, die Dresdener Zeichnung sei eine Darstellung des siegreichen Arminius.

Charakteristisch für die Ausführung des Dresdener Blattes sind die treffsicher und leicht geführten blassen Federlinien, die ohne Vorzeichnung flüssig umlaufen - ein Merkmal, das an die Swart alt zugeschriebene Zeichnung des heiligen Martin in Leiden erinnert (Kat.Nr. 66). Kaum Federinnenzeichnung, wenig wirkungsvolle Lavierungen, gelegentlich Schattenpartien mit der Pinselspitze dicht schraffiert. Detaillierte Zeichnung der Physiognomie des Mannes.

Von Baldass nahm Kat.Nr. 51 nicht in sein 1918 erschienenes Verzeichnis der Zeichnungen Jan Swarts auf. Offenbar wurde die Dresdener Zeichnung zum ersten Mal im Best.Kat. New Haven 1970 erwähnt. Nach Hinweisen auf die Kat.Nrn. 51, 69 und 85-88 schlugen die Autoren eine Zuschreibung der in Yale aufbewahrten Zeichnung der Flucht nach Ägypten (Kat. Nr. 122) an Jan Swart vor. Dabei wurde erwähnt, dass Kat.Nr. 51 damals in Dresden als eine anonyme niederländische Zeichnung galt. Die angesprochenen Zeichnungen bilden innerhalb des vorliegenden Kataloges keine Gruppe zusammengehöriger Arbeiten. Der Zuschreibungsvorschlag steht auf schwachen Füßen. Mit der Kopenhagener Kat.Nr. 65 gehört Kat.Nr. 122 zu den wahrscheinlich im Umkreis Bernaert van Orleys entstandenen Zeichnungen. Vgl. den Kommentar zu Kat.Nr. 122. - Einen Zusammenhang mit Kat.Nr. 65 erkenne ich nicht. Auch Karel Boon glaubte nicht an Swarts Autorschaft. Bei einem Besuch in Dresden schlug er 1989 eine Zuschreibung an David Joris vor, den er auch für den Zeichner der Kopenhagener Beweinung (Kat.Nr. 65) hielt.

Vor einigen Jahren wurde im amerikanischen Kunsthandel eine zeichnerisch ähnlich, wenn auch weniger sorgfältig ausgeführte Darstellung Hagars und Ismaels in der Wüste als eine Arbeit aus Koecks Umgebung angeboten (Abb. 361) 4). Von derselben Hand stammt wohl ein von Baldass 1918 Swart zugeschriebenes Ecce homo (KdZ 13495 - Abb. 362) 5), das heute im Berliner Kupferstichkabinett ebenfalls als ein Blatt aus der Werkstatt Koecks gilt. Hinzu kommt eine früher Cornelis Engelbrechtsz., heute Koeck

zugeschriebene Zeichnung der Unterredung, die Abraham und Sarah wegen Hagar führten, in der Sammlung der Morgan Bibliothek (Inv.Nr. III 131 - Abb. 363) 6). Ein Vergleich mit diesen Blättern, die alle wie vorsichtige Nachzeichnungen mit leicht zittrigem, kräftig körnigen Strich wirken, lässt allerdings deutlich werden, dass Kat.Nr. 51 von einem talentierteren Zeichner ausgeführt wurde, dessen Feder flüssiger zeichnete, leichthin umlaufend. Er stellte die kräftige Figur des Königs in einen lichten Raum, zeichnete kleinteilig eine ausdrucksvolle Physiognomie, die durchaus an das Gesicht Josephs in Yale erinnert, und ich will die Möglichkeit nicht ausschließen, dass der Dresdener König eine ohne besondere Sorgfalt ausgeführte Arbeit, Kat. Nr. 122 hingegen die von derselben Hand gezeichnete endgültige Fassung einer Komposition ist. Der Vergleich der beiden Zeichnungen reicht nicht aus, um hier abschließend Klarheit zu gewinnen. Ob der Zeichner Jan Swart war, ist eine andere Frage. Die hier erwähnten Möglichkeiten der Verbindung mit anderen Arbeiten weisen Kat.Nr. 51 allenfalls einen Platz am Rande des hier katalogisierten Bestandes an.

- 
- 1) Ausst.Kat. Basel 1974 Nr. 286.
  - 2) Blei, 55 x 44 mm. Museum Mayer van den Bergh, Inv.Nr. 2400. Best.Kat. Antwerpen 1969, 312; Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. Pl. 823, Ausst.Kat. Nürnberg 1985 Nr. 545. Ein weiteres Exemplar in der Nationalgalerie Washington. Darstellung möglicherweise von Hans Brosamer entworfen: Ernst Friedrich Bange, Peter Flötner, Meister der Graphik XIV (1926) 25.
  - 3) Ausst.Kat. Stuttgart 1973 Nrn. 156, 160.
  - 4) Kunsthandel Christie, New York 10.1.1990 Los 176. Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit der Feder in Braun. In Grautönen laviert. 171 x 171.
  - 5) Baldass 1918 Nr. 13.
  - 6) Marlier 1966, 366f, Abb. 311.

Düsseldorf, Museum Kunstpalast (zuvor Kunstmuseum), Graphische Sammlung

52. Ines de Castro mit ihren Kindern vor dem Thron Alphons' IV von Portugal (?)

Inv.Nr. FP 4995

Schadhaftes und graubraun verfärbtes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Spuren eines schwarzen Stiftes am Thron des Königs? Feder und Pinsel in Schwarz. In Grautönen bis hin zum Schwarz laviert. Das oben halbrund geschlossene Blatt wurde bis auf den unteren Rand entlang einer Einfassung mit der Feder in Schwarz beschnitten. Am unteren Rand lässt die Einfassung auf ganzer Breite Raum für eine Textzeile, geschrieben von einer Hand des 16. Jahrhunderts mit der Feder in Braun: „(...) (ú?) dicendo esto (pupillis) misericors et pater et pro viro matri Illorum Err(...)/ 3° et 4° (...)“. Blatt aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 368 x 205.

Von einer zweiten alten Hand unten rechts mit der Feder in Braun „Lucas van Leyden“. Darunter eine mit Röteln geschriebene radierte Zahl (53?). In der Blattmitte und unten zwei alte waagerechte Knickfalten. Abrieb an mehreren Stellen. Alt ergänzte Fehlstellen am oberen Blattrand in der Mitte und rechts. Untere linke Ecke ausgerissen und wieder angefügt. Braune Flecken.

Das Blatt gehört zum alten Bestand der Sammlung der Düsseldorfer Kunstakademie, die in der graphischen Sammlung des Museums Kunstpalast aufbewahrt wird. Weiteres ist über die Herkunft der Zeichnung nicht bekannt.

Literatur: Best.Kat. Düsseldorf 1930 Nr. 852 - Ausst.Kat. Düsseldorf 1968 Nr. 103.

Ein Mann mittleren Alters sitzt links auf erhöhtem Sitz unter einem Baldachin. Es ist ein vornehm gekleideter Europäer des 16. Jahrhunderts. Er hält einen zepterähnlichen Stab in der rechten Hand. Rechts vor dem Thron knien mit bittend gefalteten Händen eine Frau und drei Kinder. Zwischen ihnen steht eine zweite Frau, die dem Herren offenbar erläutert, wen er vor sich hat. Im Mittelgrund stehen fünf Männer und eine Frau in zwei Gruppen beisammen. Während die Leute am rechten Rand die Betrachter des Bildes ansehen, sind links drei Männer in ein Gespräch vertieft. Die Szene ereignet sich in einer monumentalen antiken Architektur. Über den Figuren des Mittelgrundes ein mächtiger Torbogen, der bis zum oberen Blattrand reicht. Drei Portraitmedaillons in der Wand über dem Bogen.

Außerhalb des Raumes verstellt die übermannshohe marmorne Ummauerung eines Hofes den Blick in den Hintergrund.

Im Ausst.Kat. Düsseldorf 1968 wurde das dargestellte Ereignis als eine Szene aus dem Schauspiel *Castro* identifiziert, an dem der portugiesische Autor António Ferreira (1528-1569) in den Jahren 1553 bis 1557 oder 1558 arbeitete. Der populäre Stoff sei allerdings möglicherweise schon früher in mehreren dramatischen Bearbeitungen auf niederländischen Theaterbühnen aufgeführt worden. Ferreira, der als Jurist in Lissabon lebte, war einer der Hauptvertreter der portugiesischen Renaissanceliteratur, ein in der Landessprache schreibender Klassizist, der sich Sophokles und Euripides zu Vorbildern nahm.

In seinem Historiendrama behandelte er die Geschichte der Hofdame Ines de Castro (1323?-1355), der unglücklichen Geliebten des portugiesischen Thronfolgers Pedro (1320-1367), des späteren Königs Peter I., mit dem sie vier Kinder hatte, von denen eines starb. Der Prinz heiratete Ines heimlich nach dem Tod seiner ersten Frau Constantia. König Alfonso IV. war mit der Verbindung nicht einverstanden. Er verstieß Inez und ließ sie später ermorden. Die Düsseldorfer Zeichnung zeigt möglicherweise die dramatisch verlaufene Szene, in der Inez mit ihren drei Kindern den König um Erbarmen bat. Kurz darauf wurde sie von Attentätern umgebracht.

Die Komposition folgt einem verbreiteten Muster, nach dem zahlreiche Darstellungen der Annäherung von Untergebenen, Gefangenen oder Bittstellern an höhergestellte Persönlichkeiten inszeniert wurden. Der Zeichner der Kat.Nr. 52 kannte Schongauers späten Stich Jesu vor dem Hohenpriester Kaiphas (L.21 - Abb. 364) 1) und Dürers Darstellung des Themas in der Kleinen Holzschnittpassion (B.29) 2). Auch monumentale Arbeiten variierten das angesprochene Schema variiert. Man denke etwa an Giulio Romanos Fresko der Konstantinischen Schenkung im Konstantinssaal des Vatikan, das durch einen Stich Giovanni Battista Francos bekannt gemacht wurde (B. XIV 137 Nr. 55) 3). In dem Bestand der Jan Swart zugeschriebenen Zeichnungen finden sich mit den Darstellungen von Josephs Traumbericht in Brüssel (Kat.Nr. 44) und der vor Ahasver knienden Ester in München (Kat.Nr. 117) weitere entsprechende Arbeiten. Was die zeichentechnische Ausführung angeht, steht das Düsseldorfer Blatt im vorliegenden Katalog allein. Der Grund dafür ist die dezidierte Orientierung des Zeichners an den Scheibenrissen, die um 1525 in der Werkstatt des jüngeren Hans Holbein in Basel entstanden. Ein Vergleich mit Holbeins Darstellung Jesu vor Hannas

aus der gezeichneten Passionsfolge in Basel (Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 1662.112 - Abb. 359) 4) kann dies belegen: Der Zeichner der Kat.Nr. 52 wählte die gleichen Tinten und gebrauchte den Pinsel wie sein süddeutsches Vorbild. Man vergleiche z.B. die großen, nicht umrissenen Schattenflecken auf beleuchteten Stoffpartien: bei Holbein auf der unteren Hälfte des Gewandes Jesu, bei dem Zeichner der Kat.Nr. 52 vorne am Mantel des Königs. Ferner zeigen beide Zeichnungen mehrere Gesichter von porträtähnlicher Wirkung. Holbein erweist sich als der versiertere Zeichner. Sicher komponierte er zahlreiche Figuren in einen engen, gleichwohl diagonal bildeinwärts geöffneten Raum. Der Zeichner der Kat.Nr. 52 arbeitete aufmerksam routiniert, war ohne Schwung leise bemüht und darüber hinaus aufmerksam bestrebt, die Effekte von Licht und Schatten wirklichkeitsnah festzuhalten. Dabei entstand jedoch keine theatralisch wirkungsvolle Atmosphäre.

Die hier vorgeschlagene stilkritische Charakterisierung des Düsseldorfer Blattes bedeutet, dass die Zeichnung um 1530 oder etwas früher entstehen konnte. Die Annahme, Kat.Nr. 52 illustriere eine Szene aus dem Drama des 1528 geborenen António Ferreira, wird dadurch fragwürdig. Es bleibt zu klären, seit wann das niederländische Theaterpublikum mit dem Ines de Castro-Stoff vertraut war. Aus kunsthistorischer Sicht ist anzumerken, dass Illustrationen von Schauspielen in der niederländischen Zeichenkunst der Zeit offenbar außergewöhnlich selten sind. Mir ist keine solche Illustration bekannt. Was die mögliche Funktion des Düsseldorfer Blattes angeht, ist ferner daran zu erinnern, dass die Zeichnung in der Ausführung zeitgenössischer Scheibenrisse vorliegt.

---

1) Ausst.Kat. Colmar 1991 Nr. K.86.

2) Ausst.Kat. Boston 1971 Nr. 128.

3) Best.Kat. Stuttgart 2001 Nr. F 22.1.

4) Ausst.Kat. Basel 1960 Nr. 286 ohne Abb. - Ausst.Kat. Basel 1988 Nr. 49 - Ausst.Kat. Basel/Berlin 1997/1998 Nr. 25.19, um 1528.



Frankfurt/Main, Städelsches Kunstinstitut, Graphische Sammlung

53. Orpa verlässt Naomi und Ruth (Rut 1,14f)

Inv.Nr. 2932

Gut erhalten auf blassbraun verfärbtem Blatt. Spuren einer ausführlichen Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit der Feder in Schwarz. In Brauntönen laviert. Zeichnung entlang einer Einfassung mit der Feder in Dunkelbraun beschnitten. Blatt nicht aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 271 x 200.

Naomis Gesicht überarbeitet: Züge mit der Feder verdeutlichend nachgezogen, mit dem Pinsel in Grau laviert. Abrieb am Profil Orpas. In der oberen rechten Ecke, links neben Orpas Kopf und an Naomis linker Hand schwarze Tintenflecken mit Deckweiß abgedeckt. Blatt unten in der Mitte eingerissen, etwa 4 cm tief, hinterlegt. Zinnoberrotes Farbteilchen an Naomis Oberschenkel. Auf dem Verso in der unteren linken Ecke zwei Stempel des Städel, Lugt 2356. Oben in der Mitte möglicherweise von einer Hand des 16. Jahrhunderts mit der Feder in hellem rötlichen Braun „Jan Swart“. Abgeschnitten unten links vielleicht von derselben Hand mit der Feder in Braun „Jan Swart f“. Etwas oberhalb der Blattmitte von einer zweiten alten Hand mit der Feder in Schwarz zwei nicht entzifferte Worte.

Herkunft: In den Unterlagen des Museums und bei Baldass 1918 ist vermerkt, dass die Zeichnung aus der Sammlung des niederländischen Diplomaten Jan Gijsbert Baron Verstolk van Soelen (1776-1845) erworben wurde. Der langjährige Gesandte in St. Petersburg und spätere Außenminister seines Landes (bis 1841) hatte seine Sammlung 1845 zunächst seiner Heimatstadt Rotterdam vermacht, die sich jedoch nicht in der Lage sah, die Stiftung anzunehmen. Im Katalog der danach durchgeführten öffentlichen Auktion De Vries et al., Amsterdam 22. März 1847 und folgende Tage, konnte das Blatt jedoch nicht gefunden werden. Schapelhouman im Ausst.Kat. Amsterdam 1986.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 22 - Best.Kat. Wien 1928, 15 - Hoogewerff III 439 - Benesch 1964, 352 - Ausst.Kat. Amsterdam 1986 Nr.126.1 („ca. 1535-40“).

Das von Goethe gelobte Buch Ruth hält im Judentum die Erinnerung an die Erfahrung wach, dass auch eine aus der Fremde stammende Frau Mutter und Ahnin wichtiger jüdischer Persönlichkeiten sein kann. Wichtiger für einen Künstler christlicher Tradition war, dass sie eine der Vorfahren Christi war. - Wegen einer Hungersnot hatten Elimelech und Naomi mit ihren beiden Söhnen Bethlehem verlassen und waren nach Osten in das benachbarte fruchtbare Land Moab gezogen. Nach dem Tod des Vaters und der beiden Söhne beschloss Naomi, mit ihren moabitischen Schwiegertöchtern Ruth und Orpa nach Juda heimzukehren. Sie hatte erfahren, dass dort kein Mangel an Nahrungsmitteln mehr herrschte. Auf dem Rückweg kamen Naomi Zweifel, ob es

gelingen werde, die beiden jungen Frauen in die israelitische Gemeinschaft zu integrieren. Sie würden nur mit Brüdern ihrer verstorbenen Ehemänner neue Lebensgemeinschaften eingehen dürfen. Da es diese Brüder nicht gab, war abzusehen, dass den drei Frauen Notzeiten bevorstanden. Deshalb empfahl Naomi den Schwiegertöchtern, nach Moab zurückzukehren. Orpa befolgte diesen Rat, die vorbildlich treue Ruth beschloss hingegen, bei Naomi zu bleiben (Rut 1,1-19).

Die Swart früh zugeschriebene Kat.Nr. 53 gehört mit den Kat.Nrn. 168 und 169 in der Albertina zu einer wahrscheinlich vierteiligen Ruthfolge. 1) Die Zeichnung des Städel zeigt im Vordergrund die drei Frauen auf ihrer Wanderschaft in hellem südlichen Licht vor einer kargen und weiten Hügellandschaft. Unter Umhängen tragen sie lange antikische Gewänder und führen ihre Habseligkeiten in Paketen mit sich. Rechts hat Orpa sich gerade verabschiedet und umgewandt; ein erster Schritt trennt sie von den beiden Anderen. Den Kopf im Profil blickt sie noch über ihre linke Schulter zu den bisherigen Begleiterinnen zurück und hebt zum Gruß die linke Hand. Naomi und links neben ihr Ruth sieht man von vorne. Sie wenden die Köpfe nach rechts und suchen mit den Augen noch einmal Orpas Blick. Sonnenlicht fällt von vorne links in den Bildraum, Schattenflecken am Boden nach rechts. Hinter Naomi und Ruth im Mittelgrund ein Felsen, der sich bis zum oberen Blattrand erhebt. Ein Gebüsch wächst auf der Höhe. Nach rechts ein weiter Ausblick in die Landschaft, in deren Mitte ein imposantes antikes Bauensemble liegt, dem sich klein vier Wanderer nähern. Rechts hinten eine Stadt. Am Himmel einige Vögel unter einer großen Wolke.

Die Komposition wurde angeregt von Dürers Stich der heiligen Anna mit Maria und dem Jesuskind (um 1510? - B.29 - H.43 - Abb. 365) 2). Dürers Blatt zeigt rechts eine von hinten gesehene Maria, die in einem bodenlangen Kleid im Kontrapost steht. Gerade reicht sie das Kind über ihre linke Schulter zu der links stehenden Anna hinüber. Ihr Gesicht erscheint dabei im Profil, während das lange Haar nach rechts geweht wird. Swart variierte diese Figur in gelungener Weise. Für die Figur Orpas übernahm er von Dürers Muttergottes die Linkswendung des Oberkörpers und die Profilansicht des Kopfes. Die grüßende Handbewegung ist herzuleiten von Marias mit dem Kind erhobenen linken Arm. Auch Stand- und Spielbein der Naomi entsprechen Dürers Rückenfigur. Der gelungene Vorgang einer italianisierenden Weiterentwicklung des

nordalpinen Vorbildes beruht auf der Rezeption der Figurenauffassung Raffaels. Entsprechende Stand- und Bewegungsmotive vermittelten Marcantons Kupferstiche der sieben Tugenden (1516-1518 - B. XIV 294f Nrn. 386-392). Hier ist an die nach rechts gehende Rückenfigur der Iustitia (B. 388 - Abb. 366) 3) zu erinnern. In deren Schrittstellung entfernt sich die Frankfurter Orpa von ihren beiden Begleiterinnen. - Auch Raffaels Gemälde der Begegnung von Maria und Elisabeth im Prado mag anregend gewirkt haben (1516 - Madrid, Museo del Prado - Oberhuber Nr. 147 - Abb. 244) 4), vgl. die Rut der Frankfurter Zeichnung mit Raffaels Anna. - Der Gebäudekomplex im Hintergrund der noch in Florenz begonnenen Madonna Esterházy (1508 - Budapest, Szepmüvészeti Múzeum, Inv.Nr. 71 - Oberhuber Nr. 67 - Abb. 280) 5) ähnelt dem der Frankfurter Zeichnung weitgehend.

Die Ausführung der Kat.Nr. 53 zeigt, dass der Zeichner mit Dirick Vellerts Arbeiten der zwanziger Jahre vertraut war. Die Beschäftigung mit Dürer und Raffael eröffnete ihm die Möglichkeit atmosphärisch wirkungsvoll inszenierte Ereignisse auf dem Niveau der Rutzeichnungen darzustellen. Raumgreifende Figuren bewegen sich wirklichkeitsnah in geschickt geöffneten hellen Landschaften und Architekturräumen. Von der beschriebenen aneignenden Beschäftigung mit Vorbildern ist bei den Berliner Wegen (Kat.Nrn. 18, 19) nichts zu bemerken. Die frühere Variation eines Dürerschen Vorbildes auf der Swart zugeschriebenen Zeichnung des verlorenen Sohnes in Berlin (Kat.Nr. 25) verrät Unsicherheit. Können wir sicher sein, dass der ausführende Zeichner in der Folge seine Möglichkeiten bis zur beschriebenen Vorstellung der Frankfurter Orpa entwickelte? Ich bin nicht davon überzeugt. Auch im Vergleich mit den Berliner Wegen werden in allen Bereichen der Darstellung Fortschritte anschaulich: mit Blick auf Volumen und Bewegungen der Figur, die ausdrucksvollen Gesichter, die Öffnung des Raumes mit den atmosphärischen Wirkungen von Lichtern und Schatten. Haben wir Arbeiten derselben Zeichnerhand vor uns? - Der Ausst.Kat. Amsterdam 1986 erkannte eine Orientierung an den Zeichnungen Pieter Koecks, der 1527 aus Italien zurückkehrte und in Antwerpen lebte, ohne mit bestimmten Arbeiten zu vergleichen. Dieser Meinung braucht nicht widersprochen zu werden. Die Rutzeichnung im Städel behauptet jedoch neben Koecks Pauluszeichnungen aus der Mitte der dreißiger Jahre (Abb. 358, 367) 6), der Beschneidung Jesu in der Warschauer Universitätsbibliothek (Gabinet Rycin, Inv.Nr. Zb. Król. T 173 nr. 123 – Abb. 368) 7) oder der Zeichnung von Gerechtigkeit

und Weisheit im Louvre (Inv.Nr. 22642 – Abb. 369) 8) vor allem ihre Eigenart. Wie bei der späteren Rezeption der Arbeiten Heemskercks vermied der Zeichner der Kat.Nr. 53 alle theatralisch manieristischen Elemente.

An der Verbindung der Berliner Zeichnungen mit der Londoner Pfingstzeichnung wird hier im Kommentar zu Kat.Nr. 18 mit Bedenken festgehalten. Im Amsterdamer Katalog galten die beiden Arbeiten als „nauw verwant“. Die Londoner Zeichnung war nicht ausgestellt. Das Städelblatt Kat.Nr. 53 wurde mit Blick auf die Berliner Zeichnung in die zweite Hälfte der dreißiger Jahre datiert. Der erneut notwendig werdende Vergleich mit der Londoner Kat.Nr. 92 gibt nun Anlass, die angedeuteten Zweifel mit mehr Nachdruck zu wiederholen: Es ist wenig wahrscheinlich, dass die Kat.Nrn. 92 und 53 etwa gleichzeitig entstandene Zeichnungen derselben Hand sind. Die Frankfurter Rut ist eine der besten Arbeiten „Jan Swarts“, sie ist zeichnerisch und kompositorisch gut gelungen, die erkennbaren Vorbilder wurden erfindungsreich eigenartig variiert. Dies gilt für die Londoner Zeichnung nicht: In einem engen Raum führen die Figuren linkisch Pathosformeln vor. Mir scheint, dass die Stilkritik eine Zuschreibung der Kat.Nr. 53 an den Zeichner der Kat.Nr. 92 nicht begründen kann. - Die in Amsterdam 1986 vorgeschlagene Datierung der Frankfurter Zeichnung in die zweite Hälfte der dreißiger Jahre mag richtig sein. Mit Blick auf Koecks Zeichnungen wird hier auch die Oxforder Zeichnung des Schulmeisters von Falerii (Kat.Nr. 127), die der Frankfurter Zeichnung nahe steht, mit den zugehörigen Kat.Nrn. 50 und 113 in die dreißiger Jahre datiert. - Danach müsste sich der Zeichner über die Originale der Folge des verlorenen Sohnes (Kat.Nrn. 3, 20, 27) in die Richtung der Leipziger Tobiasfolge entwickelt haben.

Die Amsterdamer Ausstellung *Kunst voor de beeldenstorm* zeigte 1986 mit den Kat.Nrn. 18, 19, 53, 168, 169 und 117 Zeichnungen, die lediglich Swarts Zeichenpraxis der dreißiger Jahre veranschaulichen sollten. Sie galten als Arbeiten der Reifezeit („het rijpe werk“). Die von ihrem Zeichner 1533 datierte Londoner Pfingstzeichnung (Kat.Nr. 92) war nicht ausgestellt. Es wurde kein Versuch unternommen, eine Vorstellung von der gesamten zeichnerischen Entwicklung Swarts zu geben. Außer den genannten Blättern wurde nur noch die Darstellung der klagenden Frau in Amsterdam (Kat.Nr. 7) als ein Werk der Jahre 1550-1555 gezeigt. 9)

- 
- 1) Vgl. Hendrick Goltzius' vierteilige Stichfolge (1576-1580 - H. 3-6 - Abb. 370-373), BRM 40 (1992) Nr. 1, 94-97. Das fehlende Blatt der Folge Swarts zeigte Boas' Verhandlung am Tor mit dem bevorrechtigten Löser, Rut 4, 1-12.
  - 2) Ausst.Kat. Nürnberg 1971 Nr. 344 - Ausst.Kat. Hamburg 1983 Nr. 132.
  - 3) Ausst.Kat. Wien 1999 Nr. 65.
  - 4) Anonymer italienischer Kupferstich des 16. Jahrhunderts mit der Komposition des Gemäldes: Passavant II 249 - Best.Kat. Stuttgart 2001 Nr. C 16.1 m. Abb.
  - 5) Ausst.Kat. Frankfurt 1999/2000 Nr. 1.
  - 6) Über die Folge zusammenfassend Ausst.Kat. München 1989/1990, 23-25. Abgebildet die Zeichnung Paulus vor Agrippa, Albertina (Inv.Nr. 7851 - Abb. 358), Best.Kat. Wien 1928 Nr. 52 und Paulus predigt vor den Frauen von Philippi (Apg 16, 9-15), München, Staatliche Graphische Sammlung (Inv.Nr. 1927:79 - Abb. 367), Best.Kat. München 1973 Nr. 35 - Ausst.Kat. 1989/1990 Nr. 18.
  - 7) Marlier 1966, 355f.
  - 8) Best.Kat. Paris 1968 Nr. 211 - Marlier 1966, 299.
  - 9) Ausst.Kat. Amsterdam 1986 Nrn. 125.1-2, 126.1-3, 127, 128.

## 54. Häusliche Szene nach der Mariengeburt

Inv.Nr. N 715

Schlecht erhalten. Helldunkel. Olivgrün grundiertes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Schwarz. In Brauntönen laviert. Weiße Höhungen. Blatt entlang einer Einfassung mit der Feder in Schwarz beschnitten. Aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen.

Unten links von einer alten Hand mit der Feder in Schwarz „Giacomo Da Bellino il Vecchio Udinese“. Möglicherweise geschrieben von derselben Hand wie die Zuschreibung an Raffael auf der Londoner Zeichnung der Madonna mit den Kindern Jesus und Johannes, Kat.Nr. 112. In der unteren rechten Ecke Stempel W. Young Ottley, Lugt 2663 in Schwarz. Auf der Rückseite der Unterlage Stempel des Städelschen Kunstinstitutes, Lugt 2356.

Herkunft: Sammlung William Young Ottley (1771-1836), London. Der Sammler war in seinen letzten Lebensjahren (1833-1836) einer der ersten Kuratoren der Graphischen Sammlung des Britischen Museums, vgl. Lugt I 380-382 u. Suppl. 501f.

Bisher nicht veröffentlicht.

Die seit dem frühen Mittelalter zahlreich entstandenen Bilder der Mariengeburt beruhen nicht auf schriftlichen Quellen. Das Ereignis wird nur in apokryphen Evangelien (Pseudo-Jacobus und Pseudo-Matthäus) erwähnt, und auch die längere Erzählung der Legenda Aurea 1) enthält keine Beschreibung der Szene, die auf der Frankfurter Zeichnung dargestellt wurde. 2) Die Vorstellungen des populären Themas zeigen in der Regel die gealterte Mutter Anna halb auf- gerichtet auf einem Bett liegend, während das Neugeborene von einer Hebamme oder anderen Helferinnen zum ersten Mal gebadet wird. Schauplatz des Geschehens ist bis ins 16. Jahrhundert hinein in vielen Fällen ein sakraler Raum. Man denke etwa an Albrecht Altdorfers 1518 gemaltes Bild in der Alten Pinakothek.

Das Frankfurter Blatt zeigt hingegen eine von links außen hell beleuchtete häusliche Szene, in deren Vordergrund zwei Frauen mit dem Kind auf dem Boden sitzen. Vor ihnen am unteren Blattrand eine mit Wasser gefüllte flache Schüssel. Vom Blattrand abgeschnitten steht links ein mit großem Blattornament und Delphinkopf kunstvoll verzierter kleiner Tisch mit Flasche und Trinkglas. Vgl. das Dekor mit dem des Hockers im Vordergrund der Kat.Nr. 3.

Ein Himmelbett ist links über den beiden Frauen mit der Schmalseite bildparallel in den Raum gestellt. Es reicht hinauf bis zum oberen Blattrand. Auf dem Bett liegt eine alte und erschöpft wirkende Anna. Zwei neben dem Lager stehende Frauen kümmern sich um sie. Nach rechts durch ein hohes Fenster ein Ausblick in eine ansteigende Landschaft mit Bewaffneten vor einem Zeltlager. Rechts vor dem Fenster ist eine Frau dabei, den Raum durch eine Tür zu verlassen. - Die im Vordergrund des Frankfurter Blattes nach links sitzende Frau erinnert an die Muttergottes der Londoner Pfingstzeichnung (1533 - Kat. Nr. 92). Im Clair-obscur sorgfältiger vorgestellt, ähnelt sie ihr in Haltung und Erscheinung (Kleidung, Beleuchtung). Die Frankfurter Zeichnung wurde technisch versierter ausgeführt als die Zeichnung in London, der Bildraum wurde mit größerem Geschick geöffnet, und die Darstellung der Lichtwirkungen gelang besser.

Der Zeichner der Kat.Nr. 54 war ein in der nordalpinen Kunst wurzelnder Künstler, der sich in den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts dazu veranlasst sah, Normen und Anregungen zu berücksichtigen, die von der zeitgenössischen italienischen Kunst ausgingen. Er war bemüht, dies zu tun, ohne die vertrauten Traditionen aufzugeben: Die Anlage seiner Komposition in Frankfurt ist herzuleiten von der Miniatur der Täufergeburt im Turiner Stundenbuch (Turin, Museo Civico d'Arte Antica, Ms. 47, fol. 93v - Abb. 374). 3) - Anregungen für die Figurengruppe im Vordergrund der Frankfurter Zeichnung finden sich auf Dürers Holzschnitt der Mariengeburt aus dem Marienleben (1503/1504 - B. 80 - Abb. 375) 4): Der Zeichner verband geschickt die Figuren der beiden Frauen aus dem linken Vordergrund des Holzschnittes, die eine umarmt ein Kind, die andere trinkt aus einer Kanne. Auch die Haltung der rechts das neugeborene Kind badenden Frau ist im Spiel.

Gleichzeitig orientierte sich der Zeichner an zeitgenössischen italienischen Darstellungen. Zu denken ist hier an ein Vorbild aus der Umgebung Raffaels, Gianfrancesco Pennis um 1525 entstandene helldunkle Zeichnung der Mariengeburt in Brüssel (Bibliothèque Royale Albert Ier., Inv.Nr. S. IV 40016 Fo - Abb. 376). 5) Pennis etwa gleichgroßes und sandfarben grundiertes Blatt zeigt eine vergleichbar angelegte Komposition. Die Öffnung des Bildraumes und die Verteilung der Figuren darin erinnern an die Frankfurter Lösung. Bei gleichem

Einfall des weißen Lichts bereiten vorne zwei Frauen das Bad des Kindes in einer flachen Schüssel vor. Der Baldachin des hinter ihnen stehenden Bettes erreicht den oberen Blattrand. Neben dem Lager stehende Frauen kümmern sich um die erschöpfte Anna. Das routiniert und leichthin vorgeführte, vergleichsweise nüchtern blasse Clair obscur des Italieners übernahm der Zeichner der Kat.Nr. 54 nicht. Bei penibel vorsichtiger, stellenweise kleinteiliger Handhabung von Pinsel und Feder bestimmen die starken schwarz-weiß Kontraste der nachdrücklich konturierten Formen den Eindruck der Frankfurter Arbeit. Die zeichnerische Ausführung des Blattes ist ein Beleg für die Rezeption der helldunklen Zeichentechnik Lucas Cranachs in den Niederlanden. Cranach war 1508 eine Zeitlang in den Niederlanden gewesen, als er bereits seit einigen Jahren helldunkel zeichnete. Man vergleiche das Frankfurter Blatt mit seinem meisterlich gezeichneten heiligen Martin im Münchener Kabinett (1504 - Staatliche Graphische Sammlung, Inv.Nr. 36 - Abb.186) 6) Der Zusammenhang wird hier deutlicher als im Falle der Berliner Samsonzeichnung (Kat.Nr. 14). - Von den Swart zugeschriebenen helldunklen Arbeiten sind einige mit der Kat.Nr. 54 zu verbinden. Ich denke an die beiden Samsonzeichnungen (Kat.Nrn. 14, 139) und das zerschnittene Blatt mit Lot und seinen Töchtern (Kat.Nrn. 2, 141). Von anderer Hand gezeichnet die Trauernde in Amsterdam (Kat.Nr. 7) und die Muttergottes mit Johannes und Jesuskind im Britischen Museum (Kat.Nr. 112), wohl auch die beiden Kindermorde von Bethlehem ebenda (Kat.Nr. 109).

Ähnliche aufgebaute Innenraumdarstellungen wie Kat.Nr. 54 zeigen die Tobiaszeichnung der Sammlung Lugt (Kat.Nr. 140), die hier mit den Leipziger Tobiaszeichnungen (Kat.Nrn. 74-81) in die Zeit um 1550 datiert wird, und die Darstellung einer nicht erkannten Sterbeszene in derselben Sammlung (Kat.Nr. 143). - Eine von Pieter Koeck entworfene und weitgehend ähnlich komponierte Glasmalerei der Täufergeburt im Amsterdamer Rijksmuseum (Inv.Nr. BK-NM-12567 - Abb. 377) 7) wird in die Zeit um 1540 datiert (Ruitjes Amsterdam 1999 Nr. 28). - Nach den hier angedeuteten Zusammenhängen, könnte die Frankfurter Zeichnung nach der Londoner Kat.Nr. 92 in den dreißiger Jahren entstanden sein.



- 
- 1) *Legenda Aurea* 676-688.
  - 2) *LCI II Spp.* 120ff.
  - 3) Pächt 1989, 188f, Farbtafel 16 - *Ausst.Kat. Brügge* 2002, 23.
  - 4) *Ausst.Kat. Boston* 1971 Nrn. 67, 68.
  - 5) *Ausst.Kat. Wien* 1999 Nr. 187.
  - 6) *Ausst.Kat. Basel* 1974, 112ff und Nr. 53 - *Ausst.Kat. Berlin/Regensburg* 1988 Nr. 217.
  - 7) Hudig 1922, 43-52 - *Ausst.Kat. New York* 1995 Nr. 85 - *Ausw.Kat. Amsterdam* 1999 Nr. 28.

Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung

55-63. Illustrationen der Geschichte des verlorenen Sohnes. Es handelt sich um eine Reihe von Nachzeichnungen. Drei Vorlagen sind erhalten: Kat.Nrn. 3, 20, und 27. Auch die in Amsterdam erhaltene Kopie der Kat.Nr. 3 wurde vom Zeichner der Kölner Zeichnungen ausgeführt (Kat.Nr. 4). Es fehlt eine Darstellung des verlorenen Sohnes bei den Schweinen. Die Berliner Zeichnung dieses Themas (Kat.Nr. 25) gehört meines Erachtens nicht zu der in Rede stehenden Serie, sie entstand früher. Vom Zeichner der Kölner Blätter stammen ferner zwei in Dresden aufbewahrte Zeichnungen von Werken der Barmherzigkeit (Inv.Nrn. C 1967-172, C 1967-173 - Abb. 192, 193), Nachzeichnungen der Kat.Nrn. 46 und 173, und schließlich die Kreuztragung in der Leidener Universitätssammlung (Kat.Nr. 68).

55. Der verlorene Sohn erhält sein Erbteil (Lk 15,12f)

Inv.Nr. Z 1376

Braun verfärbtes und fleckig verschmutztes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Braun. In Brauntönen laviert. Schraffuren mit der Pinselspitze in blassem Braun. Am rechten und am unteren Rand Blatt entlang einer Einfassung mit der Feder in Dunkelbraun beschnitten. Blatt nicht aufgezo-gen. Kein Wasserzeichen gesehen. 253 x 197 (unten)/185 (oben).

Auf dem Verso Stempel des Wallraf-Richartz-Museums (Lugt 2547a) und mit Bleistift die gegenwärtige Inventarnummer.

Aus dem alten Bestand der Sammlung. Im Best.Kat. Köln 1983 keine weiteren Angaben zur Provenienz.

Literatur: Best.Kat. Berlin 1913, Textband, 75 - Baldass 1918 Nr. 23 - Best.Kat. Köln 1983 Nr. 73.

Das Gleichnis vom verlorenen Sohn wird im Lukasevangelium erzählt (15,11-32): Ein junger Mann verlangte die Auszahlung seines Erbteils. Der wohlhabende Vater errechnete den Betrag und übergab dem Sohn das Geld (15,13). Die erste der Kölner Zeichnungen illustriert diesen Beginn der Geschichte. Ein wenige Schritte tiefer Innenraum, links in der Rückwand ein schmuckloser Torbogen, durch den man in eine allmählich ansteigende Hügel-landschaft hinaussieht. Im Vordergrund des Zimmers steht ein Tisch. Neben drei

weiteren Personen sitzt dort rechts vorne der Vater als ein älterer und bärtiger Orientale. Er trägt einen Turban auf dem Kopf, während der vorne links stehende Sohn nach einer westeuropäischen Mode des 16. Jahrhunderts bürgerlich elegant gekleidet ist. Zu einem gegürteten Wams trägt er eng anliegende Beinkleider unter einer geschlitzten Pluderhose und an den Füßen die flachen Kuhmaulschuhe. Am Gürtel hängt ein Schwert. Er hält die geöffnete rechte Hand ausgestreckt, während eine junge Frau ihm mit der linken Hand ein größere Menge Münzen über den Tisch zuschiebt. In Augenhöhe verläuft an den Wänden entlang ein einfacher Sims, auf dem in der Mitte unter einem Okulus ein Öllämpchen und drei andere kleine Gefäße stehen.

Eine lichte Szene. Sorgfältig routinierte Ausführung. Geschlossene Umriss mit wenig Federinnenzeichnung und zurückhaltender Lavierung. Umrisslinien dunkler in den Schatten. Aufmerksamkeit für jedes Detail. Trotzdem von trocken nüchterner atmosphärischer Wirkung. Maskenhafte Erscheinung der Gesichter. Nachzeichnung.

Die Anlage der Komposition ist herzuleiten von Dürers Holzschnitt Salomes mit dem Kopf des Täufers bei Herodes (1511 - B. 126- Abb. 273). Dürers Raumwirkung wurde weitgehend eingeschränkt. Der Zeichner der Kat.Nr. 55 brachte die Figuren näher an den vorderen Bildrand, Vordergrund und Zimmerdecke der Vorlage fielen weg, der Tisch kippte weiter nach vorne. Die Szene wird nun von den Wänden des Zimmers so eng eingeschlossen, wie es auch bei den Leipziger Tobiaszeichnungen (Kat.Nrn. 74-81) der Fall ist. - Nach dem gleichen Muster wurde der Berliner Traumbericht Josephs komponiert (Kat.Nr. 26), der nicht von derselben Hand gezeichnet wurde.

56. Der verlorene Sohn verabschiedet sich von seinem Vater (Lk 15,13)

Inv.Nr. Z 1377

Verschmutztes, wenig braun verfärbtes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in blassem Braun, Dunkelbraun und Schwarz. In Brauntönen laviert. Schraffuren mit der Pinselspitze in blassem Braun. Keine Einfassung. Blatt nicht aufgezo- gen. Kein Wasserzeichen gesehen. 250 x 199.

Im linken Rand etwa 5 cm lang waagrecht eingerissen.

Auf dem Verso Stempel Lugt 2547 a des Wallraf-Richartz-Museums und mit Bleistift die gegenwärtige Inventarnummer.

Aus dem alten Bestand der Sammlung. Im Best.Kat. Köln 1983 keine weiteren Angaben zur Provenienz.

Literatur: Best.Kat. Berlin 1930, 75 - Von Baldass 1918 Nr. 24 - Best.Kat. Köln 1983 Nr. 74.

Kat.Nr. 56 ist eine sorgfältige Kopie der Berliner Zeichnung Kat.Nr. 20. Trocken nüchterne Wirkung der Darstellung. Der Kopist war bemüht, alle Details der Vorlage zu wiederholen. Der ferne Vogelflug über einer Siedlung am Horizont wurde ebenso wenig übersehen, wie das kleinteilige Gezweig des Baumes, die Figuren- schatten am Boden und die vielleicht linkshändige Pinselschraffur an der Fassade des Hauses. Auffällig an der Kölner Kopie sind deshalb die Korrekturen an den Schuhen des jungen Mannes, die zunächst offenbar abgerundete Spitzen haben sollten. Ein weiteres bemerkenswertes Detail ist die Schattierung des vom Sohn erhobenen Armes, die besser gelang, als bei der Berliner Zeichnung. Weniger Aufmerksamkeit schenkte der Zeichner der Kat.Nr. 56 hingegen den Gesichtern seiner Figuren. Die Wirkung der Berliner Zeichnung auf ihre Betrachter wird bestimmt von der ausführlichen Federzeichnung, deren schwarzes Liniengerüst mit den Tönen brauner Lavierungen gefällig kontrastiert. Klar gefasste Formen, deren Volumen die von dem lavierenden Pinsel festgehaltenen Lichter und Schatten mit Routine einfingen. Weil die Federinnenzeichnung an dem Kölner Blatt weitgehend fehlt, wirken hier die Formen in hellerem Licht durchscheinend unbestimmt und blass. Vergleichsweise unfertig. Wie bei der Braunschweiger Kat.Nr. 33 stellt sich die Frage, ob wir eine Arbeit vor uns haben, zu deren Vollendung es noch einer abschließenden Überarbeitung mit der Feder bedurfte.

57. Ankunft des verlorenen Sohnes bei einem Gasthaus

Inv.Nr. Z 1378

Stark verschmutztes und beschädigtes Blatt. Wenig braun verfärbt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in blassem Braun und Dunkelbraun. In Brauntönen laviert. Parallelschraffuren mit der Pinselspitze in blassem Braun. Spuren von Deckweiß am Kleid der Frau. Keine Einfassung. Blatt nicht aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 250 x 198.

Dunkle Flecken und gebrochene kleine Knickfalten. Langer Einriss in der oberen linken Ecke. Abrieb, ergänzte Fehlstellen.

Auf dem Verso Stempel des Wallraf-Richartz-Museums (Lugt 2547a) und die mit Bleistift notierte gegenwärtige Inventarnummer.

Aus dem alten Bestand der Sammlung. Im Best.Kat. Köln 1983 keine weiteren Angaben zur Provenienz.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 25 - Best.Kat. Köln 1983 Nr. 75.

Mit der Ankunft des verlorenen Sohnes bei einem Gasthaus zeigt Kat.Nr. 57 eine Szene, die in der Erzählung des Evangeliums nicht erwähnt wird.. Im linken Vordergrund hält der junge Mann hoch zu Ross nach rechts vor einer ihm zugewandten jungen Frau. Augenscheinlich hat er ihr gerade eine Frage gestellt. Während sie ihm antwortet, beugt er sich ein wenig nach vorne. Dabei hält sie mit der rechten Hand das Pferd am Zügel. In ihrer herabhängenden linken Hand hat sie eine Deckelkanne. Der Bildraum ist noch im Vordergrund weitgehend verstellt, rechts von einem Haus, nach links von einem bebauten Hügel, der bis zum oberen Blattrand hinaufreicht.

Dem Künstler lag vor allem an der Vorführung des großen Pferdes, das er korrekt proportioniert als ein kräftiges Tier aufstellte. Auf eigene Studien nach dem Leben stützte er sich dabei nicht. Vielmehr haben wir eine Darstellung nach dem Lehrbuch vor uns. An Hans Sebald Behams Lehrbüchlein von der *proporción der Roß* ist hier zu denken, in dem 1528 (Nürnberg, Friedrich Peypus) widerrechtlich Dürers Studien zum Thema der Darstellung von Pferden veröffentlicht wurden. 1). Das Kölner Pferd stimmt weitgehend mit dem darin enthaltenen Holzschnitt eines aufrecht nach rechts stehenden Pferdes überein, das mit Hilfe

eines aus neun gleich großen Quadraten bestehenden Netzes konstruiert worden war. Dabei waren die Seitenlängen der Quadrate von der Länge des Pferdekopfes vorgegeben (Abb. 378). 2) Es ist bekannt, dass schon Dürer sich bei seinen Darstellungen von Pferden nicht allein auf eigene Studien stützte, sondern auch Leonardos Bemühungen berücksichtigte. 3) Die Kölner Zeichnung illustriert, wie ein um 1500 geborener Künstler von der grundlegenden Forschung der Vorgänger profitieren konnte: Wie im Falle der beiden Aktfiguren der Susanna (Kat.Nrn. 5 und 64) konnte der Zeichner auf eigene Studien nach der Natur verzichten. Er war Nutznießer und ein vergleichsweise wenig engagierter Nachfolger der vorbildlichen Pioniere. Die von Alberti formulierte grundlegende Maxime der frühneuzeitlichen Kunsttheorie, nach der die Natur selbst das wichtigste Vorbild der Künstler sei (*Della Pittura* 35) 4), kümmerte ihn hier nicht.

Die Anlage der Komposition könnte auf italienische Anregungen zurückgehen. Auf einer etwa 1462/64 entstandenen Zeichnung der Gerechtigkeit Trajans von Vincenzo Foppa (um 1430-1516) im Berliner Kabinett (KdZ 5131 - Abb. 379) 5) sitzt der römische Kaiser auf einem nach rechts stehenden Pferd, das von einer Assistenzfigur am Zügel geführt wird.

---

1) Ausst.Kat. Nürnberg 1961 Nr. 140 - Ausst.Kat. Nürnberg 1971 Nr. 504.

2) Ausst.Kat. Frankfurt 1994 Nr. B 12, Abb. S. 277 aus der Ausgabe Frankfurt (Christian Egenolff) 1552.

3) Vgl. z.B. Leonardos Studie in der Sammlung von Schloss Windsor, Inv.Nr. 12318 r, Ausst.Kat. London 1985/86 Nr. 8.

4) Alberti 2000, 120-123.

5) Best.Kat. Berlin 1995 Nr. 41.

58. Der verlorene Sohn verschwendet sein Vermögen

Inv.Nr. Z 1379

Stark beschädigtes und braun verfärbtes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Hell- und Dunkelbraun. In Brauntönen laviert. Blatt am unteren Rand entlang einer Einfassung mit der Feder in Braun beschnitten. Alt aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 254 x 199.

Weitgehend beschädigtes Blatt. Wegen zwei großen Fehlstellen aufgezogen. Knicke, Risse, gepresste Falten sowie zahlreiche Fingerabdrücke von brauner Tinte. Große dunkle Flecken in der rechten Blatthälfte.

Auf dem Verso der Unterlage Federproben und eine nicht entzifferte Notiz einer Hand des 16. Jahrhunderts. Stempel des Wallraf-Richartz-Museums (Lugt 2547a) und mit Bleistift die gegenwärtige Inventarnummer.

Herkunft: Alter Bestand. Im Best.Kat. Köln 1983 keine Angaben zur Provenienz.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 26 - Best.Kat. Köln 1983 Nr. 76.

In der Fremde lebte der verlorene Sohn „in Saus und Braus und verschleuderte sein Vermögen“ (Lk 15,13). Die Kölner Zeichnung zeigt eine der nordalpinen Tradition verpflichtete Darstellung der Verschwendung des Erbes, bei den Erinnerungen an die Bilder der mittelalterlichen Paradies- und Liebesgärten nachwirken. 1)

Eine Gruppe junger Leute bei einem guten Essen im Freien. Alle sind nach einer europäischen Mode des 16. Jahrhundert bürgerlich gut gekleidet. Es sind keine Bauern, die hier feiern. Es ist nicht zu erkennen, welche der dargestellten Personen der verlorene Sohn sein könnte. Arm in Arm geht im rechten Vordergrund ein Paar nach rechts. Über die rechte Schulter sieht die Frau hinüber zu den Betrachtern des Bildes, während der als Rückenfigur gegebene junge Mann mit der ausgestreckten rechten Hand den Weg weist. Hinter den beiden ein steht Baum, dessen Krone vom oberen Blattrand abgeschnitten wird. Im linken Mittelgrund drei Männer und zwei Frauen an einem gedeckten Tisch. Man isst und trinkt, es wird musiziert, ein Mann umarmt eine Frau. Links vorne stehen zwei große Kannen in einem dreifüßigen metallenen Becken.

Wie bei den anderen Kölner Zeichnungen fehlt die ausführliche Federzeichnung der Originale (Kat.Nrn. 3, 20, 27). Die Nebenfiguren wurden teilweise nachlässig

gezeichnet. Die in den Schatten schematisch verstärkten Umrisse bleiben ohne Wirkung. Die Bewertung der Ausführung wird durch den sehr schlechten Erhaltungszustand der Zeichnung erschwert.

Eine in der Nationalgalerie von Edinburgh aufbewahrte von Ferne ähnlich angelegte Zeichnung wird Jan Swart zugeschrieben (Abb. 380) 2). Die im letzten Bestandskatalog der Sammlung vorgeschlagene Begründung kann das Blatt stilkritisch jedoch mit keiner hier katalogisierten Arbeit zu verbinden. Die Kölner Zeichnung wird nicht erwähnt.

---

1) Vgl. z.B. den Kupferstich des großen Liebesgartens des Meisters ES (L. 215 - Abb. 381) - Ausst.Kat. München 1986 Nr. 98.

2) Best.Kat. Edinburgh 1985 Nr. D 4863.



59. Der verlorene Sohn wird aus dem Gasthaus gejagt

Inv.Nr. Z 1380

Verschmutztes und braun verfärbtes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Hell- und Dunkelbraun. In Brauntönen laviert. Spuren von Deckweiß an dem vorderen Fass. Reste einer Einfassung mit der Feder in Dunkelbraun fehlen nur links. Blatt nicht aufgezogen. Wasserzeichen Lilie und „NIVELLE“, vgl. Briquet 7079-7083. 253 (rechts)/ 255 (links) x 199.

Unten in der Mitte ein radiertes „G“ von einer alten Hand mit der Feder in Braun.

Auf dem Verso Stempel des Wallraf-Richartz-Museums, Lugt 2547a, und mit Bleistift die gegenwärtige Inventarnummer.

Herkunft: Alter Bestand. Im Best.Kat. Köln 1983 keine Angaben zur Provenienz.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 27 - Best.Kat. Köln 1983 Nr. 77.

Kat.Nr. 59 ist eine sorgfältige Kopie der Braunschweiger Kat.Nr. 27. Das Verhältnis von Vorlage und Nachzeichnung entspricht dem der Kat.Nrn. 20 und 56. Die Zeichnung in Braunschweig ist etwa fünf Zentimeter höher als das Kölner Blatt.

60. Der verlorene Sohn wendet sich Hilfe suchend an einen Bauern (Lk 15,15)

Inv.Nr. Z 1381

Stark verschmutztes und braun verfärbtes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Spuren von schwarzer Kreide am rechten Hintergrund? Mit der Feder in Hell- und Dunkelbraun. In Brauntönen laviert. Spuren von orangem Aquarell und Deckweiß. Parallelschraffuren mit der Pinselspitze in blassem Braun. Keine Einfassung. Blatt nicht aufgezoogen. Wasserzeichen Lilie und „NIVELLE“, vgl. Briquet 7079-7083. 250 x 193.

Ein großer Flecken von brauner Tinte in der oberen linken Ecke.

Auf dem Verso Stempel des Wallraf-Richartz-Museums (Lugt 2547a) und mit Bleistift die gegenwärtige Inventarnummer.

Aus dem alten Bestand der Sammlung. Im Best.Kat. Köln 1983 keine näheren Angaben zur Provenienz.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 28 - Best.Kat. Köln 1983 Nr. 78.

Eine Hungersnot herrschte im Land, als der verlorene Sohn sein letztes Geld ausgegeben hatte. In seiner Not sprach er einen „Bürger des Landes“ an, „drängte sich ihm auf“ und wurde zum Schweinehüten auf ein Feld geschickt (Lk 15,15). Die Kölner Zeichnung zeigt das Zusammentreffen der beiden Männer im Vordergrund einer Landschaft. Mit bittend gefalteten Händen kommt der verlorene Sohn von links. Seit er aus dem Gasthaus verjagt wurde, wuchs ihm ein Bart, seine Kleider sind zerrissen. Ein von vorne gesehener Bauer steht rechts neben ihm. Er ist kaum besser gekleidet als der Bittsteller. Während er den verlorenen Sohn ansieht, hebt er seine rechte Hand vor die Brust und weist mit dem ausgestreckten Zeigefinger über die Schulter in den rechten Hintergrund. Man erkennt dort einige Schweine vor einem Lattenzaun. Bei dem Bauern ein Hund, der den Bettler misstrauisch anklafft. Ein Bach fließt hinter den beiden Männern, der verlorene Sohn steht vor einem gewölbt gemauerten Übergang ohne Geländer. Im linken Mittelgrund Gebäude eines großen Bauerhofes, Scheune und Hoftor, kleine Figuren bei einer offenen Tür. Hühner. Bäume erheben sich hinter diesen Bauten bis zum oberen Bildrand. Rechts ein schmaler Ausblick in eine weite flache Hintergrundlandschaft mit einem fernen Horizont.

In der graphischen Sammlung der Universität von Göttingen findet sich eine themengleiche Zeichnung mit verwandter Komposition, die 1526 im Umkreis von

Pieter Cornelisz „Kunst“ entstand (Inv.Nr. H 257 - Abb. 382). 1) Einige Details dieser in Leiden entstandenen Darstellung erkannte Gerd Unverfehrt als Reminiszenzen an Jheronimus Boschs um 1502 gemaltes Bild eines Hausierers oder verlorenen Sohnes in der Sammlung des Museum Boijmans (Inv. Nr. 1079 - Abb. 383) 2): Wie die Figur Boschs geht der verlorene Sohn des Göttinger Blattes mit eingeknickten Knien und vorgebeugtem Oberkörper, ermattet bringt er die Arme nach vorne, er hat einen Wanderstab bei sich und wird von einem bellenden Hund verfolgt. Auch die Anlage der Komposition erinnert von Ferne an Boschs Gemälde: Die links hoch hinauf reichende Architektur mit dem Zaun rechts vor einem hoch liegenden Horizont. Schweine fressen aus einem Trog. Die Diskussionen über das Thema des Gemäldes in Rotterdam führten nicht zu einem endgültigen Ergebnis. Die Göttinger Zeichnung erlaubt wenigstens die Annahme, dass Boschs Bild um 1525 für eine Darstellung des verlorenen Sohnes gehalten werden konnte. Auf der Kölner Zeichnung Kat.Nr. 60 finden sich weniger Erinnerungen an Bosch. Immerhin steht auch hier der verlorene Sohn mit eingeknickten Knien vor dem Bauern, dessen Hund ihn anbellt. Auch hier verstellt die bäuerliche Architektur links den Raum, rechts fressen die Schweine bei einem Lattenzaun vor weitem Horizont. Mag sein, dass auch der von einer kleinen Brücke überspannte Bach an Boschs Bilderwelt erinnern sollte. In ihren phantastisch unwegsamen Landschaften begegnen die Betrachter zahlreichen Bächen und größeren Gewässern. Manche erscheinen als unüberwindlich, über andere führt hier und da eine unscheinbare Brücke. Zu erinnern ist hier beispielsweise an den Altar der Versuchung des heiligen Antonius in Lissabon 3) (Rotterdam 2001, Abb. S. 84 f) oder das Weltgerichtstriptychon im Groeningemuseum von Brugge. 4)

Die technische Ausführung der in Leiden entstandenen Göttinger Zeichnung war für den Zeichner der Kat.Nr. 60 in keiner Weise interessant. Das gleichsam naiv daherkommende Selbstvertrauen des Leidener Zeichners, einhergehend mit einer veritablen Sicherheit in der Handhabung der Zeichenfeder, scheint freimütig die Vermeidung von Virtuosität zu propagieren. Mit trockener Selbstverständlichkeit wurde ein neuzeitliches Bild gestaltet.

Dabei sind jedoch die Räume von geringer Tiefe, die Landschaft wurde nicht geöffnet, die Figuren sind von karikaturähnlicher Wirkung. Im Bereich der Zeichenkunst finden

wir zu Zeiten Swarts in Leiden ein Milieu, dessen Arbeiten oft von den einschlägigen Vorbildern nicht herzuleiten sind. Vgl. auch den Kommentar zu Kat.Nr. 40. Der Zeichner der Kat.Nr. 60 hingegen orientierte sich mit seiner Arbeit an der Praxis der Vellert, Koeck und Van Orley, die bei Dürer, Holbein und den italienischen Vorbilder anknüpften. Er entschied sich für die malerisch lavierte Umrisszeichnung, in deren geöffneten Bildräumen Lichter und Schatten atmosphärisch wirken.

Auf einer 1558 datierten Federzeichnung Heemskercks in Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.Nr. Z 1028 - Abb. 301) 5) findet sich im rechten Vordergrund eine männliche Figur in der Haltung des Bauern der Kat.Nr. 60. In der gleichen Positur der Jacob der Braunschweiger Kat.Nr. 33.

---

1) Ausst.Kat. Göttingen 2001 Nr. 20

2) Best.Kat. Rotterdam 1994 Nr. 16 - Ausst.Kat. Rotterdam 2001 Nr. 6.1a, Abb. S. 28. - Boschs Jacobus maior wandert in der gleichen Haltung, mit den beiden eingeknickten Knien, auf dem linken Außenflügel des Wiener Weltgerichtsaltares (Gemäldegalerie der Akademie - Ausst.Kat. Rotterdam 2001, Abb. S. 176).

3) Ausst.Kat. Rotterdam 2001, Abb. S. 84f.

4) Ausst.Kat. Rotterdam 2001 Nr. 6.5, Abb. S. 181.

5) Ausst.Kat. Braunschweig 1987 Nr. 52 - Ausw.Kat. Braunschweig 1992/1997 Nr. 228.

61. Herzliche Aufnahme des verlorenen Sohnes bei seiner Heimkehr (Lk 15,20)

Inv.Nr. Z 1382

Braun und grau verfärbtes, fleckiges Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in blassem Braun und Schwarz. In Brauntönen laviert. Parallelschraffuren und Gewandfalten mit der Pinselspitze in blassem Hellbraun. Die meisten Architekturteile mit Hilfe eines Lineals gezeichnet. Keine Einfassung. Blatt alt aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 255 x 199.

Linker Rand auf der ganzen Höhe beschädigt und fleckig, oben Risse und gebrochene Falten. Unten rechts der Mitte ein weitgehend entferntes Zeichen mit der Feder in Schwarz. Fleck von rotem Aquarell oben rechts.

Auf dem Verso der Unterlage Stempel des Wallraf-Richartz-Museums (Lugt 2547a) und mit Bleistift die gegenwärtige Inventarnummer.

Aus dem alten Bestand der Sammlung. Im Best.Kat. Köln 1983 keine weiteren Angaben zur Provenienz.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 28 - Best.Kat. Köln 1983 Nr. 79.

Die Schweine, die der verlorene Sohn zu schlechter Letzt zu hüten hatte, wurden besser ernährt als er. In aussichtsloser Lage erinnerte er sich seines Vaters. In der Hoffnung seine Verzeihung erlangen zu können, beschloss er heimzukehren. Der Vater sah den gefährdeten Sohn von weitem herankommen, lief ihm entgegen und empfing ihn herzlich (Lk 15,16-21).

Im Vordergrund der Kölner Zeichnung kniet rechts der verloren geglaubte Sohn vor seinem Vater, der von links kommend sich über ihn beugt, um den verloren Geglaubten zu umarmen und zu küssen. Der verlorene Sohn bärtig und barfuss in der entzweigegangenen Kleidung, die er auf Kat. Nr. 60 trug. Der Vater ist der bärtige Orientale der Kat.Nrn. 55 und 56. Links neben den beiden stehen zwei junge Männer, gekleidet nach einer europäischen Mode der Entstehungszeit der Zeichnung. Es sind Knechte, die der Vater gebeten hatte, dem verlorenen Sohn gute Kleidung, Schuhe und einen Ring zu bringen (Lk 15, 22). Der Bediente am linken Bildrand hält ein Paar Schuhe in der herabhängenden rechten Hand, während er mit der linken den Ring zeigt. Der rechts neben ihm stehende Diener sieht der Begrüßung zu und hält dabei ein langes Hemd über seinen linken Unterarm gelegt. Hinter den vier Vordergrundfigur-

ren warten im Mittelgrund zwei weitere Männer mit Hellebarden. Im linken Mittelgrund der Eingangsbereich eines massiven schmucklosen Renaissancehauses, das bis zum oberen Blattrand hinaufreicht. Ein herrschaftliches Gebäude italienischer Bauart mit einem verzierten Treppengiebel, umgeben von Bäumen und einer hohen Mauer, verstellt rechts dahinter weitgehend den Hintergrund.

Vergleichsweise sorgfältig und detailliert ausgeführt. Der Zeichner der Kat.Nr. 61 variierte ein verbreitetes Kompositionsmuster. Ein von Lieven de Witte (um 1512/13 - nach Februar 1578) entworfener kleinformatiger Holzschnitt in einem 1537 in Antwerpen erschienen Andachtsbuch zeigt die vier Figuren des Vordergrundes seitenverkehrt weitgehend übereinstimmend in Szene gesetzt (Abb. 384). 1) - Das 1538 entstandene themengleiche Gemälde des Antwerpener Künstlers Cornelis Massys (1510/11-1556/57, signiert und datiert „Cor Met 1538“) zeigt vier ähnlich gruppierte Hauptpersonen seitengleich im linken Vordergrund vor einem weiten Landschaftshintergrund. Ein terminus post quem für die Datierung der Kat.Nr. 61. Links reichen Gebäude bis zum oberen Bildrand hinauf, in denen weitere Begebenheiten der Geschichte dargestellt sind (Rijksmuseum Amsterdam, Inv.Nr. A 1286 - Abb. 385). 2) Bei der Anlage der Komposition wirkt auch Lucas van Leydens Stich von 1510 nach (B. 78 - H. 78). 3)

Die charakteristischen sprechenden Gesten der Hände. Auffällig ist, dass lediglich die Hauptperson der Geschichte, der Vater, als ein Orientale dargestellt wurde.

---

1) Israels 1995, 128.

2) Ausst.Kat. Brüssel 1963 Nr. 154 - Israels 1995, 113-134.

3) Ausst.Kat. Washington 1983 Nr. 29.

62. Die Schlachtung des Mastkalbes (Lk 15,23)

Inv.Nr. Z 1383

Verschmutztes und braun verfärbtes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Dunkelbraun. In blassen Brauntönen laviert. Schraffuren mit der Pinselspitze in hellem Braun. Keine Einfassung. Blatt nicht aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 250 x 198.

Vor allem an den Rändern fleckig, schmutzig verfärbt und von Rissen beschädigt.

Auf dem Verso Stempel des Wallraf-Richartz-Museums (Lugt 2547a) und mit Bleistift die gegenwärtige Inventarnummer.

Aus dem alten Bestand der Sammlung. Im Best.Kat. Köln 1983 keine weiteren Angaben zur Provenienz.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 30 - Best.Kat. Köln 1983 Nr. 80.

Sorgfältig nüchtern ausgeführt, zeigt die Kölner Zeichnung die vom Vater des verlorenen Sohnes befohlene Schlachtung eines Mastkalbes. Die Heimkehr des Sohnes sollte mit einem Festmahl gefeiert werden (Lk 15,23f). Im Vordergrund der Zeichnung sitzt ein Mann rittlings auf dem nach rechts liegenden Kalb. Er setzt sein Messer an die Kehle des Tieres und wendet dabei den Kopf nach links. Dort steht eine junge Frau mit einer Deckelkanne in den Händen. Sie kann damit das heraus fließende Blut auffangen. Rechts ist übermannshoch ein hölzerner Pfahl aufgestellt, an dem der Kadaver aufgehängt werden wird. Ein Junge, der den Pfosten offenbar aufgebaut hat, hält sich mit der rechten Hand am Holz fest, während er sich über einen Korb mit Werkzeugen beugt. Er trägt einen gegürteten Kittel. Ein Beil liegt in der unteren rechten Ecke bereit. Im Mittelgrund ein phantastisch großartiges Architekturcapriccio: Eine Treppe führt hinauf zu einem viereckigen Turm in der Mitte. Von dort gelangt man über die zwei Bögen einer Brücke zu einem runden Zentralbau mit flachem Kegeldach, der links bis zum oberen Rand des Blattes reicht. Im Hintergrund eine Berglandschaft unter großen Wolken.

Schon die älteste bekannte abendländische Illustrationenfolge des Gleichnisses, die im 13. Jahrhundert entstand, enthielt eine Darstellung der Schlachtung des Mastkalbes. 1) Die Szene der Kat.Nr. 62 erscheint als die profane zeitgenössische Darstellung einer

Tierschlachtung. Vgl. die Glasmalerei der Schlachtung eines Stieres in der Sammlung des New Yorker Cloisters-Museums (Inv.Nr. 1970.323 - Abb. 386), Monatsbild Dezember. 2)

---

1) LCI IV 173 s.v. Sohn, verlorener.  
2) Ausst.Kat. New York 1995 Nr. 29.



63. Der Bruder des verlorenen Sohnes spricht mit einem der Knechte seines Vaters  
(Lk 15,26f)

Inv.Nr. Z 1384

Grau und braun verfärbtes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Hell- und Dunkelbraun. Schraffuren mit der Pinselspitze in blassem Hellbraun. In Brauntönen laviert. Keine Einfassung. Blatt nicht aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 250 x 202.

Stark verschmutztes Blatt, vor allem am linken Rand.

Auf dem Verso Stempel des Wallraf-Richartz-Museums (Lugt 2547a) und mit Bleistift die Inventarnummer.

Aus dem alten Bestand der Sammlung. Im Best.Kat. Köln 1983 keine weiteren Angaben zur Provenienz.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 31 - Best.Kat. Köln 1983 Nr. 81.

Das Freudenfest hatte begonnen. Als der ältere Bruder des heimgekehrten Sohnes von der Feldarbeit nach Hause kam, hörte er Musik und ließ sich von einem der Knechte seines Vaters erklären, was im Haus vor sich ging (Lk 15,25-27).

Die beiden jungen Männer, die sich im drei Schritte tiefen Vordergrund der Kat.Nr. 63 gegenüberstehen, sind keine Bauern. Beide tragen schwere Säbel zu guter bürgerlicher Kleidung. Der links stehende Sohn der Herrschaft winkt mit der rechten Hand den von rechts kommenden Knecht herbei. Von der Seite gesehen hat der eine große Fellmütze auf dem Kopf und trägt einen kurzen Umhang um die Schultern. Er ist in einem Schritt nach links vor seinem Herrn angehalten. Im Mittelgrund ist unter Säulen, die bis zum oberen Blattrand reichen, ein langer Tisch bildparallel aufgestellt. Sechs Personen sitzen dort bei einem Festmahl. Große Tücher sind hinter dem Tisch aufgespannt. Rechts vor einer Tür zwei mit Speisen und Getränken aufwartende Diener und ein Flötist.

Die Darstellung des Festmahls im Mittelgrund der Kölner Zeichnung unterscheidet sich von der Szene der Amsterdamer Kat.Nr. 3, die im vorliegenden Katalog als ein Bild des Freudenfestes anlässlich der Heimkehr des verlorenen Sohnes angesehen wird. Möglicherweise spricht dieser Umstand gegen die Annahme, Kat.Nr. 3 sei eine Originalzeichnung aus der Serie, die der Zeichner der Kölner Zeichnungen kopierte.

Vgl. die beiden Vordergrundfiguren mit den zwei Männern auf Heemskercks Federzeichnung in Braunschweig von 1558 (Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett - Inv.Nr. Z 1028 - Abb. 301) 1)

---

1) Ausw.Kat. Braunschweig 1992/1997 Nr. 228.

Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Kobberstiksamlingen

64. Susanna schickt ihre Dienerinnen fort

Inv.Nr. Karton tu 61,1

Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Lavierte Federzeichnung. 259 x 185.

Herkunft nicht bekannt.

Bisher nicht veröffentlicht.

Die Zeichnung in Kopenhagen gehört mit den Kat.Nrn. 5 und 161 zu einer Folge von Illustrationen der Geschichte der biblischen Susanna (Dan 13, 1-64). - Um die schöne und tugendhafte Susanna, die mit dem reichen Jojakim verheiratet war, beobachten zu können, hatten sich eines Tages zwei Älteste der jüdischen Gemeinde in dem Garten verborgen, der nahe bei Jojakims Haus lag. „Beide hatten wegen Susanna Liebeskummer“ (13, 10). Aus ihrem Versteck beobachteten sie Susanna bei der Vorbereitung eines Bades und sahen, wie sie ihre Bediensteten anwies, Öl und Salbe herbeizuholen und das Gartentor zu verriegeln (Daniel 13,15-18). Diese Szene zeigt die Kopenhagener Zeichnung. Inmitten ihres waldähnlichen Gartens sitzt Susanna im linken Vordergrund am Ufer eines Teiches. Die Beine bis zu den Knien im Wasser, lehnt sie sich nackt an ein links neben ihr stehendes Podest, auf das sie den rechten Arm legt. Sie sitzt auf einem schmalen Tuch, dessen eines Ende den Schoß bedeckt, während das andere über den linken Oberarm gelegt ist. Mit dem ausgestreckten linken Arm begleitet sie die Instruktionen, die sie den beiden jungen Frauen gibt, die vom rechten Blattrand her auf sie zukommen. Links in dem dichten Gesträuch unter den Bäumen des Mittelgrundes die Köpfe der beiden lauernnden Männer. Rechts über den Dienerinnen reicht ein massives Gebäude bis zum oberen Blattrand hinauf. Hinter den Bäumen eine hohe Gartenmauer vor den Dächern Babylons.

Nachdem die Susanna der Amsterdamer Zeichnung Kat.Nr. 5 von einer Venusdarstellung Raffaels hergeleitet wurde, ist auch ihre Darstellung in Kopenhagen auf ein zeitgenössisches Bild der antiken Göttin zurückzuführen. Heemskercks Gemälde *Venus und Amor* im Kölner Wallraf-Richartz-Museum (1545 - Inv.Nr. 875 - Abb. 387)

1) zeigt eine liegende nackte Venus, die bildparallel nach rechts sich ausgestreckt und den rechten Arm auf einen Steinquader stützt, der links neben ihr liegt. Ein Tuch hat sie über ihren Schoß und den linken Oberarm gelegt. Der waagrecht ausgestreckte linke Arm ergreift den Bogen des bei ihr stehenden Amor, der seinen ratlosen Blick dem Betrachter zuwendet. Der Oberkörper der Kopenhagener Aktfigur entspricht weitgehend dem der Kölner Venus, dabei erscheint die Susanna als füllig und in der Bewegung schwerfällig, ihr fehlt die Eleganz der schlank und lässig ausgestreckten Figur Heemskercks.

Im rechten Hintergrund des Gemäldes tragen zwei nackte Männer ein Netz. Das Motiv erinnert die Betrachter an den Ehebruch der Göttin mit Mars, der in Hephaistos' unentrinnbarem Netz offenbar geworden war und den Göttern zu großem Gelächter Gelegenheit gegeben hatte. 2) Sollte der über Venus' Kopf flatternde Vogel eine Taube sein, hätte Heemskerck ein traditionelles Sinnbild der ehelichen Treue ins Bild gebracht. Schon früh war in der christlichen Literatur die Treue als ein Wesenszug der Tauben beschrieben worden. 3) Schließlich galten sie als ein Symbol der Zuverlässigkeit in der Ehe. In Konrad von Megenbergs (1309-1374) *Buch der Natur*, das im 16. Jahrhundert noch viel gelesen wurde, heißt es, schon Aristoteles habe gewusst, „dass die Taubenpärchen sehr treu seien, so dass sie die Ehe nicht brechen.“ 4) - Auch die biblische Susanna verkörpert die (christliche) eheliche Treue. Auf der Amsterdamer Zeichnung sitzt ein Vogel über ihr in einem Baum, vielleicht ist es eine Taube, und es mag sein, dass auch Swart seinen weiblichen Aktdarstellungen, die er von Bildern der römischen Liebesgöttin übernommen hatte, diesen Hinweis auf Susannas Loyalität gegenüber ihrem Ehemann hinzufügte.

Wie im Kommentar zur Kat.Nr. 5 sei auch hier auf eine mögliche Orientierung des Zeichners an Arbeiten von Georg Pencz hingewiesen. Ich denke an die sitzenden weiblichen Akte der ca. 1544 entstandenen Kupferstichfolge der fünf Sinne (B. 105-109 - H. 103-107 - Landau 104-108 - Abb. 388 (H. 104)) 5) oder den Stich der Artemisia mit ihrer Dienerin (Abb. 389). Pencz' Auffassung der Figuren, ihre Begegnung und die verhaltene atmosphärische Wirkung darin, sind mit den entsprechenden Merkmalen der Susannenzeichnungen in Amsterdam und Kopenhagen zu verbinden. Die Zeichnung der Gemeindeältesten in Rotterdam (Kat.Nr. 161) zeigt eine zeichnerisch und theatralisch

eindrucksvollere Szene. - Die kleinteilig groß wuchernde Natur, die Zeichnung der Pflanzen und des Erdbodens, wirkt venezianisch, ich denke an einige Landschaften auf Holzschnitten nach Tizian, an die von Campagnola geschnittenen Drucke, z.B. die Landschaft zur Erntezeit (B. 5 - Abb. 390). 6) - Eine sorgfältig ausgeführte lavierte Umrisszeichnung, kleinteilig und treffsicher die Feder. Wenig Federinnenzeichnung an den Figuren, die zurückhaltende Lavierung ist formgebend wirkungsvoll. Wenig bewegte Szene in nüchterner Atmosphäre. Die angesprochenen möglichen Vorbilder lassen eine Entstehung der Kat.Nr. 64 in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre als möglich erscheinen. Der Vergleich mit der Frankfurter Ruthzeichnung (Kat.Nr. 53), die einige Jahre früher entstanden sein mag, belegt Veränderungen: Der Zeichnung in Kopenhagen fehlt der geschickt geöffnete Bildraum, in dem sich die Vordergrundfiguren wirklichkeitsnah mit der umgebenden Landschaft verbinden und sich bewegen in einem südlichen Sonnenlicht, dass wirkungsvoll starke Kontraste von Lichtern und Schatten bewirkte. Kat.Nr. 64 hingegen zeigt einen noch im Vordergrund verstellten Raum in blasser Beleuchtung. Für die Wirkung des Frankfurter Blattes war der geschickt eigenartige Umgang mit den Vorbildern Dürer und Marcanton bestimmend. Die Integration der von Heemskerck übernommenen Aktfigur in Kopenhagen wirkt bemüht. Der vorn verschlossene Raum mit den statuarisch nüchtern bewegten Figuren erinnert an die Kompositionen der Tobiaszeichnungen in Leipzig (Kat.Nr. 74-81), die ca. 1550 entstanden sein dürften.

---

1) Best.Kat. Köln 1969, 58f. - Friedländer XIII Nr. 212. - Ausst.Kat. Amsterdam 1955 Nr. 65 - Grosshans 1980 Nr. 48. - Ausst.Kat. Amsterdam 1986 Nr. 132.

2) Homer, Od. VIII 266-366. - Ovid, Met. IV 171-189.

3) Tertullian, De baptismo VIII, PL I 1028f.

4) Megenberg 1990, 66. Mehrere illustrierte Ausgaben erschienen Ende des 15. Jahrhunderts in Augsburg, zuerst bei Johann Baemler (1475, 1478, 1481. S. 3778. H. 4041); 1492 illustriert bei Anton Sorg, ein Exemplar in der Bayerischen Staatsbibliothek, Signatur 2 □ Inc. C.a. 1180; 1499 bei Johann Schoensperger. Hind, Woodcut I 295.

5) Ausst.Kat. London 1995 Nr. 111

6) Ausst.Kat. Berlin 1972 Nr. 36.

## 65. Beweinung Christi

Karton tu 45,2

Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Lavierte Federzeichnung.  
Die Einfassung mit der Feder lässt etwa Rand.

Oben halbrund geschlossenes Bildfeld auf hochrechteckigem Blatt, oberer Teil des Bogens abgeschnitten. Blatt offenbar aufgezogen

In der linken unteren Ecke mit der Feder das Sammlermonogramm E.P. (Edward Peart), in der unteren rechten Ecke Monogramm William Esdaile.  
Links daneben von einer anderen alten Hand mit der Feder „101“.

Herkunft: Edward Peart - William Esdaile

Literatur: N.b. Baldass 1918 - Boon 1988, 125f als David Joris.

Vor einer zum oberen Bildrand allmählich ansteigenden Landschaft liegt im Vordergrund der tote Christus bildparallel nach rechts ausgestreckt auf einem schmucklosen Sarkophag. Sieben trauernde Männer und Frauen stehen um den Toten herum. Verhaltene Klagegesten. Am Kopfende des steinernen Sarges steht Joseph von Arimathäa. Er hält die Dornenkrone in den Händen. Rechts neben ihm Maria Magdalena mit dem Salbgefäß. Es folgen die Muttergottes mit Johannes und zwei trauernde Frauen, bei den Füßen des Leichnams schließlich Nikodemus, der einen zylindrischen Behälter in den Händen hält. In der Landschaft des Mittelgrundes von links nach rechts klein vier Szenen: Die drei Marien auf dem Weg zum Grab, die Auferstehung, Noli me tangere und Christus in der Vorhölle. Im linken Hintergrund vor einem der Tore der großen Stadt, die am oberen Rand die gesamte Breite des Blattes beansprucht, vielleicht eine Figurengruppe der drei Emmaus-Wanderer.

Die traditionelle Darstellung des Themas ist von plastischen Vorbildern des späten Mittelalters herzuleiten. Man vergleiche die Szene der Kopenhagener Zeichnung beispielsweise mit der Grablegung von Mainvault aus der Zeit Claus Sluters (Musée Atohis, Ath, Hennegau - Abb. 391). 1) Vergleiche auch die von einem Nachfolger Boschs gezeichnete Grablegung Christ mit dem gleichen trauernden Personal im

Britischen Museum (Inv.Nr. 1952.4.5.9 - Feder und Pinsel in Braun, 250 x 350 - Abb. 392). 2)

Karel Boon hielt Kat.Nr. 65 in einem 1988 veröffentlichten Aufsatz für eine Arbeit des „Ertzketzers“ David Joris (Gent oder Brügge um 1501-1556 Basel). 3) In Kopenhagen gilt die Zeichnung nach wie vor als eine Arbeit Jan Swarts. Boon erwähnte Paul Weschers Zuschreibung des Blattes an Swart und Friedländers Bestimmung auf Pieter Koeck. In den Unterlagen der Kabinette in Braunschweig und Dresden finden sich Vorschläge Boons vermerkt, auch die Kat.Nrn. 33 und 51 dem geheimnisvollen Joris zuzuschreiben. Boons Bemühungen um David Joris' Zeichnungen gediehen nicht so weit, dass er verbindliche stilkritische Kriterien für Zuschreibungen hätte formulieren und publizieren können. Die Reaktion auf seinen Vorschlag fällt deshalb ungewollt lapidar aus: Künstlerische Arbeiten, die ausreichend begründet als Werke des Sektierers Joris gelten können, sind nicht bekannt. Boons Vorschlag hinsichtlich der Kopenhagener Zeichnung lässt sich mit älteren Zuschreibungen von Blättern in den Kabinetten von Basel, Karlsruhe (Staatliche Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. VIII. 2727: Wappen des Künstlers vor Säulenhalle) 4) oder Berlin (Christus und der Hauptmann von Kapernaum, KdZ 11827 - Abb. 393) 5) nicht vereinbaren. - Ich halte die Kopenhagener Zeichnung für eine Arbeit aus der Umgebung Bernaert van Orleys. Vgl. die beiden gleichfalls Swart zugeschriebenen Arbeiten aus dem Umkreis Van Orleys in London und Oxford (Kat.Nrn. 84, 130) und Zeichnungen wie das Londoner Blatt mit der Königssalbung Davids im Britischen Museum (Inv.Nr. 1853.10.8.13 - Abb. 394) 6) und die Mariengeburt ebenda (Abb. 395) 7) - Mit anderen Swart zugeschriebenen Zeichnungen ist Kat.Nr. 65 nicht zu verbinden. Auf den ersten Blick mag der Gebrauch der zeichnerischen Mittel an Swart erinnern. Kein Blatt im vorliegenden Katalog zeigt eine vergleichbar angelegte Komposition. Die Zeichnung gehört nicht in einen Katalog der Zeichnungen Jan Swarts.

- 
- 1) Pächt 1989, 44f, Abb. 25.
  - 2) Nicht im Best.Kat. London 1932 - Ausst.Kat. Rotterdam 2001 Nr. 7.15.
  - 3) Boon 1988, 125f.
  - 4) Ausw.Kat. Karlsruhe 1988 Nr. 19.
  - 5) Best.Kat. Berlin 1930, 38 - Hoogewerff III (1939) 474f - Boon hielt das Blatt aaO 120f für eine von Houbraken 1718 in Dordrecht gesehene Zeichnung Joris'.
  - 6) Best.Kat. London 1932, 23 Nr. 5 - Auch Boon sah a.a.O 125f, dass die Kopenhagener Zeichnung mit Blättern aus der Van Orley-Werkstatt zu verbinden war; sein Vorschlag, Kat.Nr. 65 Joris zu geben, konkretisiert die grundlegende Beobachtung: der sich in der Umgebung Van Orleys orientierende Zeichner Joris.
  - 7) Best.Kat. London 1932, 74 Nr. 38 als anonyme Zeichnung, Van Orleys Art nahe kommend.



Leiden, Rijksuniversiteit, Prentenkabinet

66. Der heilige Bischof Martin von Tours schenkt einem Bettler Geld

Inv.Nr. PK 1909 (Doos Klein XVI 9)

Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit der Feder in Braun. In blassen Brauntönen laviert. Blatt entlang einer Röteleinfassung beschnitten. Blatt nicht aufgezogen. Kein Wasserzeichen.

In der unteren rechten Ecke mit der Feder in Braun „S. Jan“ (vgl. die entsprechende Notiz auf zwei Blättern in der Pariser Nationalbibliothek, Kat.Nrn. 137, 138) und Stempel N.C. de Gijsselaar (Lugt 1967) in Dunkelbraun. Auf dem Verso in der Mitte Stempel des Leidener Kabinetts.

Herkunft: Sammlung. N.C. de Gijsselaar

Bisher nicht veröffentlicht.

In der Mitte des Vordergrundes ein von vorne gesehener, aufrecht stehender Bischof mit Mitra und Stab vor einer leeren Hügellandschaft. Den Kopf ins Profil nach links wendend, schenkt er einem auf dem Boden knienden verehrten Armen ein Geldstück. Er legt die Münze auf einen bittend emporgehaltenen kleinen Teller. Ein kahler großer Baum im linken Mittelgrund. Horizontlinie etwas oberhalb der Blattmitte.

Die Leidener Zeichnung zeigt Martin von Tours als Almosen spendenden Schutzpatron der Bettler. Vergleichbare Darstellungen des Heiligen entstanden zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Süddeutschland, sie finden sich etwa auf Grünewalds Maria-Schnee-Altar (ca. 1516 - Aschaffenburg, Stiftskirche, linker Flügel, Innenseite) oder Holbeins Solothurner Madonna (1522). 1) Ein 1524 von Simon Franck gemaltes Bild in Aschaffenburg (Museen der Stadt - Abb. 396) zeigt eine der Leidener Zeichnung weitgehend entsprechende seitenverkehrte Komposition. Der Titel im Nimbus des Bischofs nennt ihn SANCTVS MARTINVS. 2) Dergleichen Bilder, die vor 1500 entstanden, sind mir nicht bekannt. 3) Der Bildtypus des stehend Almosen spenden Bischofs mag herzuleiten sein, von älteren Darstellungen des stehenden Heiligen bei der Mantelspende. Der niederländische Monogrammist W mit dem Schlüssel stach in den 1470er Jahren einen Martin, der stehend seinen Mantel zerschneidet, während zu seinen Füßen zwei beinamputierte Männer bettelnd kleine

Schalen emporheben, der vorne sitzende Bettler hält sich seitenverkehrt ähnlich wie die entsprechende Figur auf der Leidener Zeichnung.(L. VII 45 Nr. 19 - Abb. 397). 4)

An allen Seiten beschnitten. Zurückhaltend und leichthin gezeichnet. Sicher vorgestellte Bildidee, dabei um letzte Präzision nicht bemüht. Vielleicht noch Skizze, wohl keine Nachzeichnung. Lichte Szene, wenige blasse Schattenpartien geschickt formgebend eingetragen.

Auch die Anlage der Komposition der Kat.Nr. 66 und die Haltung des Heiligen sind möglicherweise auf süddeutsche Anregungen zurückzuführen. Zunächst ist auf Hans von Kulmbachs (ca. 1480-1522) nach 1510 gezeichnete Heiligenfiguren hinzuweisen. Die Zeichnung des Gallus im Dresdener Kabinett (Inv.Nr. C 2195 - Abb. 398) 5) zeigt den Heiligen im bischöflichen Ornat stehend vor einer offenen Landschaft, während die weniger präzise ausgeführte Darstellung des Nikolaus im Fogg Art Museum (Inv.Nr. 629.1927 - Abb. 399) 6) der Leidener Zeichnung hinsichtlich der technischen Ausführung näher ist (blasse Pinselschraffen, Schatten). - Vielleicht von Kulmbachs Gallus ausgehend, zeichnete um 1550 Christoph Amberger mit der Feder den Heiligen Augustinus, der als ein Bischof mit Mitra, Stab und großem Buch in einem Schritt nach rechts angehalten wird und sich dabei ein wenig nach vorne beugt (Pierpont Morgan Library, Inv.Nr. 1972.19 - Abb. 400). 7) Der Zeichner der Kat.Nr. 66 mag eine ähnliche Figur im Sinn gehabt haben. Die Gestalt von Ambergers Augustinus wurde ähnlich umrissen wie die des Leidener Martin, aber etwas ausführlicher und sorgfältiger gezeichnet, er hat ein ausdrucksstärkeres Gesicht und es ist mehr Spannung und Bewegtheit in der Figur. - Die Komposition der Kat.Nr. 66 stimmt weitgehend überein mit der Einrichtung von Holbeins Holzschnitt des Schafe hütenden Bischofs aus der Folge der Todesbilder (Probedrucke 1524/25, Buchausgabe 1538) (H. 99 (12) - Abb. 401). 8) Holbeins Figur steht wie der Leidener Martin vor der Landschaft, wendet den Kopf nach links und stellt den Bischofsstab mit der linken Hand gerade auf den Boden.

Das Muster der Komposition, die wenig bewegte und monumental aufgefasste Figur vor einer kargen Landschaft verbindet Kat.Nr. 66 mit den Londoner Zeichnungen der Tugenden und Laster in London (Kat.Nrn. 95-98). Temperantia und Superbia wurden hingegen deutlich ambitionierter und wirkungsvoller vorgestellt. - Die zeichnerische

Ausführung des Leidener Martin erinnert an das Blatt mit den klugen und den törichten jungen Frauen in Berlin (Kat.Nr. 12). Möglicherweise wurden die beiden Arbeiten etwa zur gleichen Zeit von derselben Künstlerhand gezeichnet. - Die Zeichnung des vermeintlichen König David im Dresdner Kabinett (Kat.Nr. 51) zeigt hingegen Federlinien, die um eine deutliche Nuance flüssiger umlaufen, und auch die Lavierungen wurden von schnellerer Hand routiniert ausgeführt. Kat.Nr. 51 hat eine gleiche nachträgliche Roteinfassung wie das Blatt in Leiden.

- 
- 1) Bäschmann & Griener 1997, 92, 98.
  - 2) Ausst.Kat. Aschaffenburg 2002, 90.
  - 3) Den im LCI VII Sp. 578 genannten Beispielen sind die folgenden Stücke hinzuzufügen: a) eine anonyme niederländische (?) Holzfigur aus den ersten Jahren nach 1500 im Museum Boijmans Van Beuningen, Best.Kat. Rotterdam 1994 Nr. 000; b) eine fränkische Lindenholzfigur im Aachener Suermondt-Ludwig-Museum, Best.Kat. Aachen 1977 Nr. 215 ohne Bestimmung des Themas; c) Meister von Meßkirch, Zeichnung Hll. Martin und Apollonia, Wien, Albertina, Inv.Nr. 3258 - A. Stix, Best.Kat. Wien 1933 Nr. 347 - Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Ah. Kaiserhauses 17 (1896) 395 - Ausst.Kat. Die Renaissance im deutschen Südwesten, Heidelberg/Karlsruhe 1986 Nr. E 15; d) Gemälde Meister von Frankfurt (Antwerpen, geb. ca. 1460), Grisaille, rechter Außenflügel, Annenaltar für die Dominikanerkirche in Frankfurt (um 1505), Frankfurt am Main, Historisches Museum, Ausst.Kat. Aschaffenburg 2002, 36; - Aufnahme des Themas in den Niederlanden: e) Kupferstich Allaert Claesz., H. IV 123 Nr. 000; f) Jacob Cornelisz. van Oostanen, H. V. 22 Nr. 000; g) Gemälde Umkreis Lambert Lombard, ca. 1560, Rückseite, Museum Boijmans Van Beuningen, Inv.Nr. BrF 7, Best.Kat. Rotterdam 1994 Nr. 81.
  - 4) Blatt ohne Monogramm in B. X 25 Nr. 45 keinem Stecher zugeordnet. - Ausst.Kat. London 1996 Nr. 33.
  - 5) Winkler 1942 Nr. 134. Pinsel und Feder in Grau und Schwarz, in Grautönen laviert, 384 x 269.
  - 6) Best.Kat. Cambridge 1940 Nr. 388 - Ausst.Kat. Nürnberg 1986 Nr. 163.
  - 7) Ausst.Kat. Princeton 1982 Nr. 2.
  - 8) Best.Kat. Basel 1997 Nr. 105.12.

67. Moses und Aaron drohen dem Pharao mit einer Heuschreckenplage (Ex 10, 12-15)

Inv.Nr. AW 592 (Doos Nr. Klein XVI.9)

Vergilbtes, rechts fleckiges Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Braun. In Brauntönen laviert. Die nachträgliche Einfassung mit der Feder in Schwarz lässt einen geringfügigen Rand. Blatt nicht aufgezo-gen. Kein Wasserzeichen gesehen. 230 x 181.

Nadeleinstiche in den Ecken.

Auf dem Verso Stempel der Sammlung Welcker (L. 2793c) und die Inventarnummer „592“ mit der Feder in Schwarz. Aufgeklebt ein weißes Blättchen, darauf ein „F“ mit der Feder in Schwarz.

Herkunft: Auktion Utrecht, Kunsthandel Beijers, 10.12.1953 Los 43. Bei dieser Gelegenheit von dem Sammler A. Welcker erworben.

Bisher nicht veröffentlicht.

Eine von derselben Hand ausgeführte, ein wenig schwächere Fassung der Komposition (Kat.Nr. 150) befindet sich in der Sammlung des Louvre.

Altägyptische Quellen belegen für die Jahrhunderte von 1500-1200 v. Chr. die Einwanderung und Niederlassung semitischer Nomaden, denen in der Regel von den ägyptischen Behörden Weidegebiete zugewiesen wurden. Als gering geachtete Zuwanderer, die nach einem Dokument aus der Zeit des letzten Pharao der 18. Dynastie Haremheb (reg. 1332-1305) „nicht zu leben wussten“, wurden sie später zu Frondiensten gezwungen. Die Unzufriedenheit mit ihren Lebensumständen mag eine von dem in Ägypten geborenen Moses repräsentierte Gruppe nomadischer Fronarbeiter dazu veranlasst haben, aus Ägypten zu fliehen oder ihre Entlassung zu verlangen 1). In dieser Zeit versprach der Gott Jahwe des Alten Testaments den verdrossen in Ägypten lebenden Israeliten die Freiheit und als Heimstatt das Land Kanaan, in dem Milch und Honig fließen (Ex 3, 8). - Moses sollte in seinem Namen mit dem Pharao verhandeln. Der weigerte sich jedoch, seine Sklaven ziehen zu lassen. Schließlich erzwang Jahwe den Sinneswandel des Königs mit einer Reihe von Naturkatastrophen, die das Reich verwüsteten (Ex 7, 1-11,10). Jede dieser ägyptischen Plagen ließ er dem Pharao von Moses und seinem Bruder Aaron ankündigen und gab ihm die Gelegenheit einzulenken.

Die Leidener Zeichnung Kat.Nr. 67 zeigt, wie die beiden israelitischen Unterhändler die Ägypter vor Heuschrecken warnen (Ex 10, 4-6), die alle Pflanzen in ihrem Land vertilgen könnten. Trotzdem verweigerte der Pharaon den Israeliten weiterhin den Abzug. Er musste erleben, dass Heuschreckenschwärme von einem Ostwind ins Land getragen wurden und die böse Prophezeiung wahr machten (Ex 10, 14f).

Im Vordergrund der Leidener Zeichnung einige groß gewachsene und kräftige Männer im Gespräch. Gestikulierend stehen sie über einige am Boden umherlaufende Heuschrecken gebeugt. Rechts vorne die Rückenfigur eines gehörnten Moses nach links. Er macht die Umstehenden mit der ausgestreckten linken Hand auf die Insekten aufmerksam. Links steht Aaron bei ihm als ein bärtiger, biblisch orientalischer Gelehrter, der einen beschriebenen Zettel vorne an seiner hohen Kappe befestigt hat. Er fährt mit der Spitze seines Stockes zwischen den Heuschrecken umher und weist dabei mit dem ausgestreckten linken Zeigefinger zum Himmel. Links die ägyptische Delegation, die aus fünf Männer verschiedenen Alters besteht, vorne der Pharaon, ein bärtiger Orientale nach rechts, der barfuss geht und zu seinem Turban ein knielanges geknöpftes und gegürtetes Gewand unter einem Umhang trägt. Leise ratlos sieht er die beiden Israeliten an. Im linken Mittelgrund erhebt sich ein mit Bäumen und Sträuchern bewachsener Hügel, der die linke Hälfte des Raumes verstellt. Über den Ägyptern stehen Baumstämme, die vom oberen Blattrand abgeschnitten werden. Nach rechts blickt man hinaus auf die dicht beieinander stehenden Häuser einer europäisch wirkenden Stadt. Am fernen Horizont, der gleich unterhalb des Blattrandes verläuft, erhebt sich ein Berg.

Wie die zweite Fassung der Komposition in Paris (Kat.Nr. 150) ist Kat.Nr. 67 wahrscheinlich eine Nachzeichnung. Beide Arbeiten wurden von derselben Hand gezeichnet, und es ist auffällig, wie weitgehend die beiden nachlässig ausgeführten Kopien übereinstimmen. Die zahlreichen Details wurden hier wie da gleich flüchtig und ohne Mühe um Genauigkeit festgehalten. Geringfügig mehr Sorgfalt wurde auf die Leidener Zeichnung verwandt.

Ob das Leidener Blatt, bzw. eine anzunehmende Vorlage, mit den sorgfältig präzise ausgeführten Kat.Nrn. 42 und 166 zu einer Mosesfolge gehört, ist nicht abschließend

festzustellen. Zwar ähnelt der Moses der Kat.Nr. 67 den entsprechenden Figuren in Bremen und Washington, und auch die Anlage der Leidener Komposition entspricht der Ordnung der Washingtoner Szene: In beiden Fällen stehen große Vordergrundfiguren bei der Besprechung einer wichtigen Angelegenheit in einem nach vorne offenen Halbkreis zusammen. Ihre Körper in verhalten theatralischer Bewegtheit, die begleitet wird von einer Reihe gestikulierender Hände. Hier wie da füllen die Figurengruppen etwa zwei Drittel des Bildraumes aus. Hinter ihnen erhebt sich eine stille Gebirgslandschaft zu einem fernen und hochgelegenen Horizont, der gleich unterhalb des Blattrandes verläuft. Wir haben jedoch keinen ausreichenden Beleg für die Richtigkeit der Vermutung, die angenommene Vorlage der beiden Heuschreckenblätter wäre mit der gleichen Sorgfalt und Prägnanz gezeichnet gewesen. Kein Indiz spricht dafür, der Zeichner des Vorbildes hätte sich mit gleicher Aufmerksamkeit und Treffsicherheit auf die ungewöhnlich ausführliche Federarbeit konzentriert, die ein Hauptmerkmal des Mosesblattes in Washington ist. Ebenso wenig veranlasst uns zu der Annahme, die Physiognomien des imaginären Originals wären ähnlich ausdrucksvoll gewesen wie die der Kat. Nr. 166. Schließlich sprechen einige technische Daten gegen die Zusammengehörigkeit der vier in Rede stehenden Moseszeichnungen. Die Blattformate der Kat.Nrn. 67 und 150 stimmen nicht mit denen der beiden anderen Mosesblätter überein. Es wurden auch andere Tinten verwendet. Eine Verkleinerung der Komposition der in Rede stehenden Zeichnung ist nicht anzunehmen, weil die beiden Blätter in Paris und Leiden etwa gleich groß sind.

Die Vorlage der Kat.Nr. 67, mit der hier gerechnet wird, war wahrscheinlich ausgeführt wie eine Zeichnung, die sich seit einigen Jahren in der Sammlung der Stuttgarter Staatsgalerie befindet (Inv.Nr. C 90/3997 - Abb. 402). Auf dem aus der Sammlung Richard Jung (vgl. Kat.Nr. 164) kommenden Blatt findet sich die alte handschriftliche Zuschreibung „van Aelst“, und es wurde in Stuttgart bereits ohne eine weitergehende Erklärung als ein Werk aus dem Kreis Pieter Koecks ausgestellt 2). Die Zeichnung zeigt in einer Landschaft die nicht weiter erkannte Amtseinsetzung eines Bischofs oder Abtes, der mit dem himmelwärts gerichteten Blick vieler Figuren Raffaels im rechten Vordergrund steht. In einem ähnlich aufgebauten Landschaftsraum wurde die gesamte Komposition weitgehend angelegt und inszeniert wie die Szene der Leidener Kat.Nr. 67. Leichthin und routiniert wurde die Stuttgarter Zeichnung mit den gleichen

technischen Mitteln ausgeführt, sorgfältiger als die Heuschreckenzeichnungen, wenn auch von einer Hand, die um kleinteilige Präzision nicht bemüht war. Bei wenig Federinnenzeichnung hielt der lavierende Pinsel Lichter und Schatten vergleichsweise wirklichkeitsnah fest. Auch die großen und wenig bewegten Figuren, die sich im Vordergrund begegnen, sind aufgefasst wie die der Kat.Nr. 67. Die Physiognomien wenig wirkungsvoll. Einige charakteristische Details finden sich auch auf den Heuschreckenzeichnungen: das eigenartig herabhängende Laub, die langen gestikulierenden Hände, die kurzen Pinselschraffen auf dem Boden, die Zeichnung der Gebäude im Hintergrund.

- 
- 1) Georg Fohrer, Geschichte Israels, Heidelberg 1977, 56-59.
  - 2) Ausst.Kat. Stuttgart 1989 Nr. 58: Braun verfärbtes Blatt. Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Feder in Dunkelbraun. Pinsel in Grau. In Grautönen und (vielleicht nachträglich) gelblich braun laviert. Originale Einfassung mit der Feder in Dunkelbraun, rechts über diese Linie hinaus gezeichnet, eine zweite Randlinie, ebenfalls mit der Feder in Braun, wurde da nötig. 247 x 198. In der unteren linken Ecke von alter Hand mit der Feder in Braun: „van Aelst“ geringfügig angeschnitten. Unten rechts Stempel Nathaniel Hone, Lugt 2793, in Schwarz. Der obere Rand des Blattes auf einer alten Unterlage befestigt, möglicherweise Nathaniel Hones Montierung: Dunkelblauer Karton, ein mit Gold und schwarzer Tusche gegebener Rahmen, unter der Zeichnung ein mit Deckfarben marmoriert gezeichnetes weißes Schild mit dem Namen „NICOLAS VAN AELST“. Der gut informierte englische Sammler (1718-1784) bezog die Notiz „van Aelst“ demnach nicht auf Pieter Koeck, sondern dachte offenbar an den um 1526 in Brüssel geborenen Nicolaes van Aelst, der wenigstens bis 1613 in Rom Kupferstiche verlegte: Th.& B. I 96f.

68. „Nimm Dein Kreuz und folge mir!“

Inv.Nr. PK 1910

Lavierte Federzeichnung. Quadrierung? Stark beanspruchtes Blatt. Zahlreiche senkrechte und waagerechte Knickfalten.

In der unteren rechten Ecke Stempel N.C. de Gijsselaar, Lugt 1967.

Bisher nicht veröffentlicht.

Im Vordergrund ein en face im Kontrapost stehender Christus mit Dornenkrone, in einem gegürteten, bodenlangen Gewand. Der bequem ausgestreckte linke Arm hält scheinbar mühelos das Kreuz über die linke Schulter gelegt. Christus wendet sich dabei nach links, spricht offenbar aus dem Bild hinaus und begleitet seine Worte mit einer segnenden Geste der rechten Hand. Er steht inmitten einer Menschenmenge. Dicht zusammengedrängt schultern die Leute große Kreuze und bewegen sich gemeinsam nach rechts. Während einige Versehrte unter ihnen sind, fehlen die Angehörigen der höheren Stände. Bemerkenswert der Turban als Abzeichen der orientalisches heidnischen Weltgegend auf einem Kopf am rechten Rand des Blattes. Ein in der unteren linken Ecke kniender Armer hält ein kleines Kreuz in den Händen und sieht zu Jesus hinauf. Über den Köpfen ein hoher Horizont unter dunklen Wolken, mit einer Festung links und einer kleinen Kirche in der rechten Ferne.

Das Blatt Kat.Nr. 68 könnte das *Fiat voluntas tua* des Vaterunser illustrieren und gehörte gegebenenfalls als drittes Bild zu einer achteiligen Reihe. Da eine Darstellung Gottvaters im Himmel fehlt, ist eher an eine Vorstellung der Aufforderung zur Kreuzesnachfolge zu denken. Die Zeichnung variiert ein verbreitetes zeitgenössisches Kompositionsmuster. 1) Seitenverkehrt ähnlich komponiert finden wir eine entsprechende Szene in der vom jüngeren Holbein 1523 entworfenen *Pater noster*-Folge, die in der Ausführung des Meisters CV im Metallschnitt vorliegen (H. 65d - Abb. 403). 2) Vgl. ferner den hierher gehörenden Holzschnitt in einer Ausgabe von Erasmus' Vaterunser-Kommentar *Een wtlegginghe des Pater noster* (1540er Jahre - Abb. 404). 3) 1992 erwarb das Amsterdamer Rijksmuseum eine hochformatige Kabinettscheibe mit einer ähnlichen Szene und einer weitgehend übereinstimmenden Christusfigur (Inv.Nr. BK-1992-4 - Abb. 405). 4)



Die Leidener Figur Jesu folgt einer Erfindung Dürers, festgehalten auf der Zeichnung W. 925, auf Pergament, (British Museum, ex coll. Sloane - Abb. 406). Diese wiederum mag auf ein italienisches Vorbild zurückgehen: Vgl. das in den frühen 1490er Jahren entstandene Bild Christi mit dem Kreuz neben Kartäusermönchen, das Ambrogio da Fossano malte (i.e. Il Bergognone, tätig 1481-1522 - Abb. 407). 5)

Die Zeichnung wird hier zum ersten Mal mit den Jan Swart zugeschriebenen Zeichnungen in Verbindung gebracht. Sie wurde von dem Zeichner der Kölner Kopien (Kat.Nrn. 55-63) ausgeführt, dem hier auch die beiden Dresdener Kopien nach der Folge mit Werken der Barmherzigkeit (Abb. 192, 193) in Brüssel zugeschrieben werden. Auch die Amsterdamer Kat.Nr. 4 gehört hierher, vielleicht auch das Leidener Blatt Kat.Nr. 69. Die Zeichnung gilt in Leiden als eine anonyme niederländische Arbeit des 16. Jahrhunderts.

- 
- 1) Vgl. auch den Titelholzschnitt in Zwinglis, Von dem Touff. Vom wiedertouff. Vnnd vom kindertouff, Zürich (Johannes Hager) 1521 - Ausst.Kat. Hamburg 1983 Nr. 93. - Vgl. Gemälde Lucas Cranach, 1515/1520, Gemäldegalerie Dresden, mglw. Kriegsverlust - Ausst.Kat. Aschaffenburg 2002, 51. - Vgl. schließlich den 1570 nach Heemskerck ausgeführten Stich der Brüder Wierix (M.-H. 1315) - Ausst.Kat. Coburg 1995 Nr. 000.
  - 2) Best.Kat. Basel 1997 Nr. 99d.
  - 3) Ausst.Kat. New York 1995, 24-27 Abb. 16 ohne genauere Angaben.
  - 4) BRM 40 (1992) Heft 3, 304 - Ausst.Kat. New York 1995 Nr. 106, datiert um 1560 - Ausw.Kat. Amsterdam 1999 Nr. 35 als südniederländisch ca. 1540-1550.
  - 5) Welch 1997, 169.

## 69. Lot und seine Töchter

Inv.Nr. PK 1911

Schlecht erhalten. Vorzeichnung mit einem schwarzen Stift, die in der oberen linken Ecke nicht mit der Feder ausgeführt wurde. Mit der Feder in Graubraun und Schwarz. In zwei Tönen von Graubraun laviert. Durchlochte Konturen ohne Staubspuren. Blatt entlang einer Einfassung mit der Feder in Schwarz beschnitten. Blatt wegen eines Risses, der von der Mitte des rechten Randes zur Blattmitte verläuft, alt aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen.

260 x 198.

In der unteren rechten Ecke von einer Hand des späten 16. Jahrhunderts mit der Feder in Braun „SUAert Jan“ und in Schwarz der Stempel N.C. de Gijsselaar, Lugt 1967. In der oberen rechten Ecke Blatt stark abgerieben. In der Blattmitte ein großer brauner Fleck. Der handschriftliche Hinweis stammt von derselben alten Hand, die Zeichnungen in Berlin, Philadelphia und Stuttgart mit dem Künstler verband (Kat.Nrn. 20, 152, 165), ferner zwei Blätter im Kunsthandel (Abb. 408, 409). 1)

Auf dem Verso der Unterlage rechts unten Stempel des Leidener Kabinetts und darunter mit Bleistift „INV. 1911“. In der unteren linken Ecke von einer alten Hand „Swart Jan 1526“, von derselben wahrscheinlich entsprechende Hinweise auf der Zeichnung des Kopfes einer jungen Frau in der Yale University Art Gallery (Inv.Nr. 1974.35 - Abb. 410) 2) und auf dem Blatt mit dem bettelnden Lazarus in Leiden (Kat.Nr. 70). Rechts daneben mit der Feder in Braun „14 - a“ und „no 161“ mit der Feder in Schwarz. Am linken Rand etwas oberhalb der Mitte „mag(...)“ mit der Feder in Braun. Bei der letztgenannten Aufschrift und neben dem Sammlungsstempel unten rechts wurde das Unterlagepapier von der Zeichnung entfernt. Hier sieht man die Nadeleinstiche in den Umrissen als braune Punkte; die Komposition wurde also auf einen anderen Bildträger übertragen.

Aus der Sammlung N.C. de Gijsselaar

Bisher nicht veröffentlicht.

In der Mitte des Vordergrundes sitzen nach rechts gewandt Lot und eine der Töchter einander umarmend auf einer kniehohen Erdstufe. Sie sitzt auf dem linken Oberschenkel des Vaters, hält einen Pokal in der linken Hand und legt den rechten Arm um seine Schulter, während er mit der rechten Hand ihre Brust berührt. Die zweite Tochter steht rechts neben den beiden hinter dem niedrigen Erdwall, auf dem sie elegant bewegt mit einer großen, reich verzierten Henkelkanne hantiert. Im rechten Mittelgrund ein bis zum oberen Blattrand reichender Felsen, der weitgehend hinter einem aufgespannten großen Tuch verborgen ist.

Von rechts scheint Sonnenlicht in die Szene. Die beiden Frauen sind mit langen antikischen Gewändern aus fließend fallenden Stoffen bekleidet. Der bärtige Lot trägt einen Turban auf dem Kopf. Er wirkt linkisch und sitzt starr blickend in einem kurzen Kittel. Im linken Hintergrund steht die zur Salzsäule erstarrte Mutter vor dem brennenden Sodom. In der unteren linken Ecke der mit der Feder geschriebene Hinweis auf „Gen. 19“ in einer querrechteckigen Einfassung.

Möglicherweise die grobe Werkstattkopie nach einer Darstellung, die etwa zur gleichen Zeit entstand wie das themengleiche Blatt Kat.Nr. 1. Mehr Aufmerksamkeit für die Raumwirkung. Ungewöhnlich der Einfall des Lichts von rechts oben. Rohe Ausführung. Kat.Nr. 69 gehört wie das vorige Blatt wahrscheinlich zu den Arbeiten des Zeichners der Kölner Kopien (Kat.Nr. 55-63).

Die Figur der rechts stehenden Tochter wiederholt seitenverkehrt die Haltung der Venus Marcantons auf seinem Stich der Göttin mit Amor (1512/1513 - B. 311 - Abb. 411). Lucas van Leyden hatte diese Figur schon früh (ca. 1514?) für den Stich der Selbsttötung Lucretias variiert (B. und H. 134). 3) Dabei gelang es Swart besser, die Spannung in dem sich biegenden weiblichen Körper festzuhalten. Vgl. Anlage der Komposition mit Aldegrevers spätem Stich (B. 17 - 1555). 4)

---

1) *Abb. 408*: Nicht erkannte Szene. Feldherr überwacht Plünderung. Kunsthandel Sotheby, New York 16.1.1985 Los 2 als Swart - *Abb. 409*: Lot und seine Töchter, Kunsthandel Sotheby, Amsterdam 2.11.1987 Los 1, zuvor ebenda 29.10.1979 Los 127.

2) Kunsthandel Christie, London 26.3.1974 Los 78. Schwarze Kreide, mehrere Umrisslinien durchgedrückt, 419 x 276. Im Auktionskatalog Hinweis Ausstellung Glasgow 1953 Nr. 2.

3) Ausst.Kat. Washington 1983 Nr. 45.

4) Ausst.Kat. Münster 2002, 25.

70. Lazarus bettelt am Tisch des reichen Mannes. 3 Fassungen.

Inv.Nrn. PK 1907, PK 1908

Vergilbtes und fleckiges Blatt auf beiden Seiten bezeichnet. Senkrecht in zwei gleich große Teile zerschnitten. Fest im Passepartout. Kein Wasserzeichen.

*Recto*: Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit der Feder in Hell- und Dunkelbraun. In Grautönen bis hin zum Schwarz laviert. Beide Blatthälften separat eingefasst mit der Feder in Braun und entlang dieser Umrandungen beschnitten.

Auf beiden Blatthälften in der unteren rechten Ecke Stempel N.C. de Gijsselaar, Lugt 1967. In der linken unteren Ecke der linken Hälfte von einer alten Hand „Swart Jan“, von derselben Hand entsprechende Hinweise auf der Zeichnung eines Frauenkopfes, Yale University Art Gallery (Abb. 410) und der Leidener Lotzeichnung (Inv.Nr. PK 1911 - Kat.Nr. 69).

*Verso*: Klebstoffreste an den Rändern der rechten Hälfte. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Hell- und Dunkelbraun. Pinsel in Grautönen. In Grautönen bis hin zum Schwarz laviert.

In der unteren rechten Ecke Bleistiftnotiz „INV. 1908“ und Stempel R.K.V.P. in kleinem Querrechteck. Am linken Rand, etwas oberhalb der Mitte, mit Bleistift „INV. 1907“.

Am rechten Rand hält ein kleiner Papierstreifen die beiden Blatthälften zusammen.

Herkunft: Slg. N.C. de Gijsselaar. Welcker

Bisher nicht veröffentlicht.

Drei Darstellungen des armen Lazarus, der am Tisch des reichen Mannes bettelt. Wenig Übereinstimmungen mit den beiden anderen Darstellungen des Themas, die Swart zugeschrieben werden (Kat.Nr. 6 und Holzschnitt H. 96, Abb.199).- Als ausgearbeitete Skizzen einer routiniert vorgehenden Hand zeigen die drei Zeichnungen der Kat.Nr. 70 die Merkmale der Zeichentechnik Swarts, seine Figurenauffassung, die von ihm verwendeten Architekturteile und die Ausblicke in die Landschaftshintergründe. Gleichzeitig sind die Leidener Zeichnungen darüber hinaus mit keiner hier katalogisierten Arbeit zu verbinden. Ein alternativer Zuschreibungsvorschlag wird nicht gemacht.

Die Szenen auf dem Recto verbinden sich zur Vorstellung einer geräumigen Bühne mit Ausblicken und etlichen bewegten Figuren. Ugo da Carpis Farbholzschnitt mit dem Tod

---

des Ananias nach Raffael (B. XII 46 Nr. 27 - Abb. 674) 1) mag als Anregung im Spiel sein. Es ist an eine Entstehung in den sechziger Jahren zu denken. Vgl. hinsichtlich der Einrichtung des Raumes und der raumgreifenden Bewegungen mit dem von Marten de Vos (Antwerpen, 1532-1603) entworfenen Stich Crispijn van de Passes (H. 118 - Abb. 202).

Die zerschnittene Zeichnung der Rückseite hingegen zeigt eine originelle Bildidee. Man sieht von der linken Seite schräg nach rechts in einen schmalen, theaterbühnenähnlich gestalteten Raum hinein: Unter einer Lünette, auf der ein antiker Reiterkampf dargestellt ist, steht dem Blick nach rechts die gesamte Längswand offen. Man sieht dort hinaus auf einen umbauten Hof im Sonnenlicht, in dem zahlreiche Figuren sich geschäftig bewegen. Die Architektur ist italienisch. Über Treppenstufen betritt ein von rechts durch die offene Wand kommender Diener den Raum, um einen Teller auf den langen rechteckigen Tisch zu stellen, der im linken Vordergrund aufgestellt ist. Um ihn herum sitzen acht Männer und Frauen festlich gekleidet bei einer Mahlzeit. Ein zweiter Diener hinten beim Ausschanken von Getränken. - Die Komposition ist für den hier katalogisierten Bestand ungewöhnlich, und auch bei den niederländischen Zeitgenossen findet sich dergleichen nicht, soweit ich sehe.

---

1) Ausst.Kat. Wien 1999 Nr. 11 - L. & P. 1994, 145.

## 71. Der Tanz um das goldene Kalb (Ex 32, 19)

Inv.Nr. AW 1278

Clair obscur. Hellgrau und hellbraun grundiertes Blatt. Vorzeichnung mit einem schwarzen Stift. Mit der Feder in Schwarz. In Brauntönen laviert. Weiße Höhungen. Das Blatt wurde entlang einer nachträglichen Einfassung mit der Feder in Schwarz beschnitten. Blatt alt aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 214 x 314.

In der unteren linken Ecke Stempel C. Rodrigues, Lugt 897. In der unteren rechten Ecke mit der Feder in Braun „Ma hen“. Auf ganzer Höhe ein Streifen alter, senkrecht verlaufender Stauchfalten in der Blattmitte. Auf dem Verso in der unteren linken Ecke Stempel Welcker, Lugt 2793c.

Herkunft nach den Unterlagen des R.K.D.: Marquis de Valori - C. Rodrigues - N. Beets; Auktion Kunsthandel Frederik Muller, Amsterdam 1940 Los 172. - A. Welcker, 1942.

Bisher nicht veröffentlicht.

Moses kehrte mit den beiden Tafeln der Bundesurkunde vom Berg Sinai zurück. Er sah die Israeliten in ihrem Lager um ein goldenes Kalb tanzen. Sein Bruder Aaron hatte es aus eingeschmolzenen Schmuckstücken hergestellt. Die Unzufriedenen hatten das Bündnis mit Jahwe gebrochen (Ex 31,18-33,6), ohne seine Rückkehr abzuwarten. Die Leidener Zeichnung zeigt den Tanz um das Götzenbild in ihrem rechten Vordergrund. Sonnenlicht von links. Ein Kreis von zehn Leuten bewegt sich um eine freistehend glatte Säule, die sich bis zum oberen Rand des Blattes erhebt. Auf dem Kapitell steht das goldene Kalb. Die Tanzenden halten sich bei den Händen. Die vier vorderen Männer und Frauen tanzen heftig bewegt, während die übrigen sich eher still verhalten. Links hinter der Säule steht Aaron im Priestergewand. Bei ihm ein zweiter älterer Mann. Die beiden sehen dem Tanz zu. Links im Bild eine Reihe großer Zelte. Vor einem der Hauszelte im Mittelgrund Aaron vor einer großen Feuerstelle beim Einschmelzen des Goldes. Im Hintergrund eine pittoreske Gebirgslandschaft. Rechts unterhalb eines Felsens, auf dem übergroße Bäume wachsen, ist Moses im Begriff die von Jahwe erhaltenen Gesetzestafeln zu zerschmettern. Bei ihm steht sein Begleiter Josuah. Weiteres helles Licht kommt vom hinter den Bergen liegenden Horizont.

Die Säule mit dem Kalb blieb Säule bis weit ins 17. Jahrhundert in der niederländischen Bildtradition verankert, obwohl im Bibeltext von ihr nicht die Rede ist. Ein Altar wird erwähnt, auf dem Tiere geopfert wurden, vom Tanz wird lediglich nebenbei gesprochen

(32,19). Sebastian Brant hatte die Leser seines Narrenschiffes (Basel 1494) darüber belehrt, dass Müßiggang und Luxuria zu Idolatrie führen müssten. 1) An dergleichen mögen Zeitgenossen des Zeichners sich erinnert haben.

Eine mit lichter Grundierung und Stiftvorzeichnung sorgfältig vorbereitete querformatige Komposition. Keine Skizze. Anspruchsvolle Inszenierung eines Reigens schwerer und tanzend bewegter Figuren in einem vielfältig und weitläufig gestalteten Landschaftsraum. Die manieristischen Bewegungsmotive der vier vorderen Tänzer verraten virtuose Ambitionen des Zeichners. Es gelang ihm jedoch nicht, die selbstgestellte Aufgabe zu lösen. Die Tänzer bewegen sich schwerfällig unbeholfen. Die Proportionen der übergroß geplanten Figuren verunsicherten den Zeichner, die Ausführung geriet hier und da nur flüchtig, skizzenähnlich: Es gelang ihm nicht, der Bildidee eine endgültige Fassung zu geben.

Kat.Nr. 71 ist mit keiner hier katalogisierten Zeichnung zu verbinden. - Die als „Ma hen“ gelesene Notiz mag ein Hinweis auf Maerten van Heemskercks sein. - Vielleicht entstand die Zeichnung in der Umgebung des niederländischen (?) Meisters von Liechtenstein. Aus den Jahren um 1550 haben wir von der Hand des Liechtenstein-Meisters einige farbig grundierte helldunkle Zeichnungen, auf denen manieristisch inszenierte biblische Szenen meisterlich gestaltet wurden. 2) Die Leidener Zeichnung wurde nicht mit der malerischen Präzision ausgeführt, welche die Werke des Liechtensteiners auszeichnen. Der Hinweis auf eine seiner charakteristischen Zeichnungen, die Dresdener Entdeckung des enthaupteten Holofernes (Kupferstich-Kabinett, Inv.Nr. C 1966-60 - Abb. 412) 3), mag das Ziel veranschaulichen, welches der Zeichner des Leidener Blattes trotz der Mängel seiner Arbeit zu erreichen sich bemühte. Auch er führte den Betrachterblick entlang einer imaginären Diagonalen vom linken Vordergrund nach rechts in den Landschaftshintergrund. Er fasste die Figuren ähnlich auf, zeigte etwas übergroße und muskulöse Körper in theatralisch raumgreifenden Bewegungen. Beide Künstler gaben geschlossene Umrisse mit wenig Federbinnenzeichnung. Die Lichtverhältnisse in den beiden Szenen stimmen überein: seitlich einfallendes Sonnenlicht auf dem Geschehen im Vordergrund und ein vom Horizont ausgehendes Leuchten in der Ferne. Der Pinsel trug stark kontrastierend Lichter und Schatten ein und gab damit den Figuren ihr Volumen. Dieses malerisch

wirksame Element der Darstellung auf dem Leidener Blatt nicht gelungen, auffällig auch die gleichgültig gezeichneten Gesichter.

- 
- 1) LCI II Sp. 480.
  - 2) Winkler 1963, 34-38.
  - 3) Ausst.Kat. Dresden 1997 Nr. 15.



72. Sarah überredet Abraham, Hagar und Ismael fortzuschicken (Gen 21, 9f, 14)

Inv.Nr. AW 1205

Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Braun. Braun und hellgrau laviert. Gesichter orange aquarelliert. Blatt entlang einer nachträglichen Einfassung mit der Feder in Schwarz beschnitten. Nicht aufgezogen. Wasserzeichen bekrönter Schild mit drei Lilien. 300 x 285.

Auf dem Verso in der unteren rechten Ecke Stempel Slg. Welcker und darunter „Inv.No 120“, in der rechten unteren Ecke mit Bleistift „A 5864“. Etwas unterhalb der Blattmitte mit Bleistift „212“. Oben zwei Zeilen von alter Hand mit der Feder in Braun: „dux ancillam hanc et filium eius non elim exit Heres filius/ ancille cum filio sacro Ysaac Duxe accepit hoc Abraham enc“.

Daten zur Herkunft des Blattes nach den Aufzeichnungen Welckers im Leidener Kabinett: Sammlung Graupe, Auktion Kunsthandel C.G. Boerner, Leipzig 12.5.1930 Los 111 als Barent van Orley, für 630 Reichsmark an Colnaghi. - 1937 von Welcker von Kunsthandel Colnaghi, London, erworben. - (Van Regteren Altena 1939 Nr. 121, zur Provenienz: „Auctie Czeowicka, Berlijn, 12 Mei, 1930, no. 111 (afb. Tafel XV).“ (Unklar also: Verkaufte Boerner die Sammlung Graupe? War Czeowicka Sammler oder Händler?)

Literatur: Van Regteren Altena 1939 Nr. 121?: „Onbekende voorstelling (Hagars afscheid ?)“ - Ausst.Kat. Delft 1952 Nr. 21. - Ausst.Kat. Amsterdam 1956 Nr. 75 als Leidener Meister ca. 1530.

Kat.Nr. 72 zeigt Szenen aus der Geschichte von Abraham und Hagar. Gehörte wahrscheinlich zu einer Illustrationenfolge. - Der Patriarch Abraham hatte mit seiner lange kinderlos gebliebenen Frau Sara und ihrer ägyptischen Magd Hagar jeweils einen Sohn. Mit der Zeit gewann Sara den Eindruck, dass die beiden Knaben wie gleichberechtigt gemeinsam aufwuchsen, sie fürchtete um die Vorrechte ihres Sohnes Isaak und wollte die Dienerin und ihr Kind Ismael nicht länger in ihrem Haushalt dulden. Sie überredete Abraham dazu, Hagar und ihren Jungen zu verstoßen, was er widerstrebend tat. Er gab Hagar Brot und Wasser und schickte sie zusammen mit Ismael fort. (Gen. 21, 9-14) - Originelle Komposition. Im linken Vordergrund die schlanken Figuren Abrahams und Saras im Gespräch. Abraham wendet wie unwillig den Kopf nach links, während Sara als eine wenig bewegte Rückenfigur doch seine Aufmerksamkeit hat und offenbar eindringlich zu ihm spricht. Vor einem Baumstamm am rechten Blattrand sitzen Isaak und Ismael als spielende Kinder. Im rechten Mittelgrund reicht ein phantastisch gestaltetes Bauwerk bis zum oberen Blattrand. Vor

der linken vorderen Ecke des Gebäudes steht klein auf zwei Stufen Abraham, der Hagar den Proviant übergibt, Ismael steht dabei. Nach links ein Ausblick in eine Hügellandschaft mit einzelnen Bäumen. - Unspektakulär, treffsicher und leichthin zeichnender Künstler, komponierte phantasievoll, mühelos wirklichkeitsnah bewegte Figuren in einem weiten Landschaftsraum mit phantastischer Architektur.

Die Zeichnung liegt in Leiden bei den Swart zugeschriebenen Blättern, gilt jedoch in den Unterlagen der Sammlung richtig als eine anonyme nordniederländische, vielleicht Leidener Arbeit der Zeit um 1530. In den Unterlagen des R.K.D. und des Leidener Kabinetts wird die Zuschreibung der Zeichnung an Swart Friedländer zugesprochen. Den Aufzeichnungen des Sammlers Welcker in Leiden sind weitere Vorschläge zu entnehmen. Danach meinte M.D. Henkel, der Bearbeiter des 1942 erschienen Kataloges der Zeichnungen Rembrandts und seiner Schule im Amsterdamer Kabinett, David Joris sei der Autor der Zeichnung. Er glaubte sie mit dessen Holzschnitten in einen Zusammenhang bringen zu können. Welcker selbst stimmte der in Boerners Auktionskatalog vorgeschlagenen Bestimmung auf Barent van Orley zu, und er wies richtig darauf hin, dass Kat.Nr. 72 von demselben Zeichner ausgeführt wurde, der einen in Berlin liegenden Spaziergang junger Leute (KdZ 13282 - Abb. 325) zeichnete, eine seinerzeit ebenfalls Van Orley zugeschriebene Arbeit. Auffällig ist, dass Friedländer, der bis 1930 Direktor des Berliner Kabinetts war, an Swart dachte.

Kat.Nr. 72 gehört mit der Braunschweiger Zeichnung Judiths vor Holofernes (Kat.Nr. 40) und dem Berliner Spaziergang zu den Arbeiten des Leidener Zeichners der Judithfolge. Vgl. den Kommentar zu Kat.Nr. 40.

73. Gerechtigkeit Kaiser Trajans

Inv.Nr. PK 1912

Einige Flecken auf vergilbtem Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Schwarz. Grau laviert. Die Einfassung mit der Feder in Schwarz lässt etwas Rand. Blatt nicht aufgezogen. Wasserzeichen nach rechts laufendes Einhorn, ähnlich Briquet 10102. 351 x 222.

In der unteren rechten Ecke Trockenstempel N.C. de Gijsselaar, Lugt 1967. Blatt offenbar rechts und oben etwas verkleinert. Alte waagerechte Falte in der Blattmitte.

Auf dem Verso Stempel des Leidener Kabinetts und mit Bleistift „Inv 1912“.

Herkunft: Slg. N.C. de Gijsselaar.

Bisher nicht veröffentlicht.

Von der vorbildlichen Gerechtigkeit des römischen Kaisers Trajan ist u.a. in Dantes Purgatorio (X 73-93) und in der Legenda Aurea die Rede: Der Kaiser war einmal mit einem Heer auf dem Weg in die Schlacht, als eine Frau zu ihm kam und die Verurteilung und Hinrichtung des Mörders ihres unschuldigen Sohnes verlangte. Der eilige Trajan wollte die Angelegenheit aufschieben. Sollte er im Kampf ums Leben kommen, werde sein Nachfolger der Mutter zu ihrem Recht verhelfen. Die Frau hingegen insistierte und verlangte die sofortige Regelung ihres Falles, ein Kaiser profitiere von der Wiederherstellung des Rechts, es sei sinnlos, diesen Nutzen einem Nachfolger zu überlassen. Dies überzeugte Trajan, und er ließ den Mörder an Ort und Stelle hinrichten. 1)

Im rechten Vordergrund Trajan hoch zu Ross, er trägt eine Ritterrüstung und hält an der Spitze eines großen Reiterheeres. Über den Köpfen der Soldaten dicht gestrichelt die zahlreich aufrecht gehaltenen Lanzen, über Trajan weht groß die Fahne mit dem doppelköpfigen Adler, den 1433 Sigismund als das Wappentier der deutschen Kaiser eingeführt hatte. Links vor ihm kniet mit erhobenen Händen eine Frau, die ihn in das oben geschilderte Gespräch verwickelt. Neben ihr kniet mit verbundenen Augen der jugendliche Mörder, der Henker steht mit dem gezogenen Richtschwert hinter ihm. Der junge Verurteilte trägt die Rüstung der kaiserlichen Krieger. Hier ist möglicherweise an eine Variante der Geschichte zu denken, in der Trajans Sohn der hinzurichtende Mörder

ist. In diesem Fall überließ der Kaiser der klagenden Frau das eigene Kind an Sohnes statt. - Im linken Hintergrund der Zeichnung ein Haus umgeben von den gerüsteten Reitern. Simultan die beiden Szenen der Vorgeschichte: ein Soldat reitet über das Kind hinweg, vorne kniet die Mutter bei der Leiche ihres Sohnes und berichtet dem Kaiser das Geschehene. - Weit offene karge Landschaft mit hohem Horizont in der Ferne.

Rogier van der Weyden hatte 1432-1445 für das Rathaus von Brüssel die lange vorbildlich gebliebene erste Darstellung des Themas gemalt. Das Bild verbrannte im 17. Jahrhundert, die Komposition ist überliefert auf einem vor 1461 in Tournai entstandenen Bildteppich im Historischen Museum von Bern (Trajan- und Herkinbaldeppich, linke Hälfte - Abb. 552). 2) Drei Motive der Leidener Zeichnung finden sich dort: der berittene Kaiser neben der klagend knienden Mutter, der Henker hinter dem knienden Mörder und auch auf dem Berner Teppich weht die Fahne mit dem kaiserlichen Adler über den zusammengedrängten Rittern des Heeres. - Die Darstellung Trajans erinnert an Burgkmairs imposante Farbholzschnitte des reitenden Kaiser Maximilians (1508 - B. 32 - H. 323). 3) Die Anlage der Komposition der Kat.Nr. 73 variiert nicht Rogiers Vorbild, sie mag herzuleiten sein von der zeitgenössischen Darstellung des Themas auf dem Kupferstich Hans Sebald Behams (Pauli 85 - Abb. 413). Dabei öffnete der Zeichner der Szene auf dem Leidener Blatt einen weiten Bildraum, während Beham das Ereignis reliefähnlich in den Vordergrund komponierte. - Bei nüchtern sorgfältiger Ausführung ohne atmosphärische Wirkung. Ausführliche Federzeichnung, blass laviert. Wohl eine Nachzeichnung. - Das Thema verbindet das Leidener Blatt mit den Zeichnungen der Gerechtigkeitsfolge (Kat.Nrn. 50, 113, 127; 17, 93, 94). Das Format der Zeichnung spricht nicht dagegen, es fehlt jedoch der halbrunde Abschluss der Komposition. Keines der Gerechtigkeitsblätter wurde zeichnerisch gleich ausgeführt. Die Anlage der Komposition in Leiden ähnlich wie bei der Londoner Kat.Nr. 113. - Vielleicht von derselben Hand gezeichnet wie der breite Berliner Weg (Kat.Nr. 19).

---

1) Legenda Aurea 228f.

2) LCI II Spp. 135f.

3) Ausst.Kat. Stuttgart 1973 Nrn. 22 a-c.

Leipzig, Museum der bildenden Künste, Graphische Sammlung

74-81. Acht Szenen aus der biblischen Tobiasgeschichte, Tob 2-12

*Drei Vorbemerkungen*

1. *Anregungen* - Die märchenhaft abenteuerliche Geschichte des jungen Tobias, der dank der Hilfe eines Engels zu Glück und Reichtum kam und darüber hinaus die Blindheit seines Vaters Tobit heilen konnte, war seit dem Ende des 15. Jahrhunderts in der niederländischen Kunst ein auffällig beliebtes Thema. Anders als in Deutschland, wo die Geschichte lediglich 1547 (?) einmal von Georg Pencz in einer charakteristisch kleinmeisterlichen Stichfolge dargestellt worden war (7 Bll. - B. 13-19 - H. 26-32 - Landau 12-18), entstanden in Antwerpen wenige Jahre später einige bemerkenswerte Illustrationsfolgen, neben den Zeichnungen Jan Swarts Cornelis Massys' Kupferstiche und eine Holzschnittserie Heemskercks (N.H. 183-188), die mehr oder weniger deutlich Bildideen einer älteren Serie variierten, die Ende des 15. Jahrhunderts in der Van der Goes-Nachfolge entworfen worden war. Eine Reihe von Zeichnungen und etliche kleinformatige Glasmalereien überliefern Kompositionen aus dieser Bilderfolge. 1) Sie wurden in der Folge vielfach variiert, und auch einige der Kompositionen der Swart zugeschriebenen Leipziger Tobiasfolge gehen auf diese populären spätgotischen Vorbilder zurück: die Darstellungen des Fischfangs, der Heilung des blinden Vaters und des fortfliegenden Engels (Kat.Nrn. 76, 80, 81). Dem Zeichner war daran gelegen, dass die Betrachter seine zurückschauende Disposition erkannten, er berücksichtigte jedoch nicht in jedem Fall die Vorlagen aus dem Van der Goes-Kreis. Bei seiner Zeichnung der Blendung Tobits ließ er die spätgotische Lösung, die auf einer um 1490-1500 entstandenen Rundscheibe in den Königlichen Museen in Brüssel festgehalten wurde (Inv.Nr. 560 B - Abb. 414) unbeachtet 2)

Die gleichzeitig in seiner Nähe entstandenen Tobiasfolgen Massys' und Heemskercks waren dem Zeichner des Tobias bekannt und er reagierte zeichnend auf diese zeitgenössischen Lösungen. Die Wirkung der Arbeit Heemskercks erwies sich als bestimmendes Element. Monumental aufgefasste kräftige Figuren bewegen sich in vordergründigen, hell ausgeleuchteten Szenen. Sorgfältig umrissene Formen, wirkungsvoll zurückhaltende Binnenzeichnung. Hinsichtlich der sich entwickelnden

Figurenauffassung Heemskercks von der etwas übermäßig proportionierten muskulösen Gestalt in manieristisch theatralischer Bewegtheit hingegen verhielt sich der Zeichner des Leipziger Tobias reserviert. An die Stelle der dynamisch bestimmten Figur setzte er ein nüchtern stilles Verhalten, er betonte das statuarische Element, eine Entscheidung, die möglicherweise das Ergebnis einer Beschäftigung mit antiken Kunstwerken war.

Die Darstellung des Abschieds von Saras Eltern in Bremen (Kat.Nr. 41) stammt nicht vom Zeichner der Leipziger Folge. Da die Komposition jedoch auf ein Vorbild aus dem Van der Goes-Kreis zurückgeführt werden kann und in Leipzig eine entsprechende Zeichnung fehlt, erscheint es als möglich, dass die fehlende Szene auf dem Bremer Blatt in einer Nachzeichnung überliefert ist. 3)

2. *Friedländers Zuschreibung an Jan Swart* - Hermann Voss schrieb 1913 einen Aufsatz über eine Ausstellung von *Handzeichnungen alter Meister im Leipziger Museum*. Bei dieser Gelegenheit waren die Leipziger Tobiaszeichnungen dem Publikum zum ersten Mal als Werke Jan Swarts vorgestellt worden. Voss erklärte dazu in aller Kürze und ohne die Beigabe von Abbildungen das Folgende: „Nach Analogie anderer (Swart) mit Recht zugeschriebener Zeichnungen dürfen wir ihn wohl als den Urheber der acht Darstellungen der Tobiaslegende betrachten, die auf der Rückseite von alter Hand einem Johan van Cleve gegeben werden. Auch hier kann sich die neue Zuweisung auf die Autorität Friedländers berufen.“ 4) Vor der Leipziger Ausstellung hatte man die Kat.Nrn. 74-81 folglich nicht für Werke Jan Swarts gehalten. Gleichwohl wurde bei den zeitgenössischen Kennern eine Vorstellung vom zeichnerischen Werk des Künstlers angenommen, die neue Zuschreibung erfolgte ja „nach Analogie“ bereits akzeptierter Bestimmungen. Zuvor hatte man den unbekanntem Johan van Cleve für der Zeichner gehalten. Van Cleve hatte 1566 auf die Rückseite der Kat.Nr. 74 mit seinem Namen und der Bemerkung „hoert desse histori tho“ lediglich einen Besitzervermerk notiert.

Zu den angesprochenen Kennern, die einen Begriff vom zeichnerischen Werk Swarts zu haben glaubten, gehörte Max J. Friedländer, der seit 1908 das Kupferstichkabinett der Berliner staatlichen Museen leitete. Von mehr als dreißig der im vorliegenden Katalog aufgeführten Zeichnungen wissen wir, dass Friedländer sie für Werke Jan Swarts hielt: Er akzeptierte die in Leipzig vorgeschlagene neue Zuschreibung der Kat.Nrn. 74-81 an

Swart und es ist ferner anzunehmen, dass die im Best.Kat. Berlin 1930 als Arbeiten Swarts registrierten Zeichnungen nicht gegen seinen Einspruch als solche publiziert werden konnten. Friedländer war bis 1930 der Direktor des Berliner Kabinetts. Er beteiligte sich regelmäßig an den Zuschreibungsdiskussionen um Zeichnungen in anderen Sammlungen: Er schrieb Swart die Leidener Kat.Nr. 72 zu und widersprach der von Baldass vorgeschlagenen Bestimmung der Pariser Perseuszeichnung (Kat.Nr. 147), die er für eine Zeichnung aus dem Kreise Pieter Koecks hielt. Die Londoner Zeichnung des Georgsmartyriums (Kat.Nr. 84) hingegen sprach er Jan Swart zu, ein Blatt, das man zuvor mit Pieter Koeck und Barent van Orley in Verbindung gebracht hatte. Popham stimmte Friedländer im Best.Kat. London 1932 zu, und bis heute liegt das Blatt im Britischen Museum unter dem Namen Swarts. 5) Dass die Rolle des traditionellen Kenners im Falle der Zuschreibungen Friedländers an Jan Swart problematisch war, beleuchtet im gegenwärtigen Fall ein banaler Umstand: Es war der Aufmerksamkeit Friedländers entgangen, dass in dem von ihm jahrzehntelang betreuten Berliner Kabinett eine zweite Zeichnung des Autors der Kat.Nr. 84 lag und noch dazu eine, die zu der gleichen Georgsfolge gehört wie das Blatt in London. Im Best.Kat. Berlin 1930 gilt die Zeichnung als eine im Kreise Pieter Koecks entstandene Arbeit (KdZ 11921 - Abb. 415). - Friedländer hätte die von ihm hergestellten Zusammenhänge nicht erklären können. Die Leipziger Tobiaszeichnungen für Arbeiten Jan Swarts zu halten, bedeutete und bedeutet, hinter mehrere der Berliner Zuschreibungen ein Fragezeichen zu setzen. Es kann auch heute nicht zweifelsfrei festgestellt werden, dass Arbeiten wie die Kat.Nrn. 8 oder 16 von derselben Hand ausgeführt wurden wie die Leipziger Kat.Nrn. 74-81.

3. *Rubens nach Swart?* - Zum Schluss folgen hier einige Bemerkungen über eine Reihe von Tobiaszeichnungen, die Rubens möglicherweise nach Vorlagen aus dem 16. Jahrhundert ausführte. Die im Louvre aufbewahrten Zeichnungen (Inv.Nrn. Fl. 1049 - Fl. 1056, ex coll. Jabach) 6) bezeichnete Michael Jaffé wiederholt als Bearbeitungen von Kompositionen Jan Swarts - ohne allerdings die Leipziger Zeichnungen zu erwähnen. 7) Ein Vergleich der Rubenszeichnungen mit der Leipziger Folge kann Jaffés intuitive Annahme nicht bestätigen. Drei der Pariser Szenen fehlen in Leipzig 8), und lediglich zwei der von Rubens gezeichneten Kompositionen lassen es als möglich erscheinen, dass ihm die Arbeiten Swarts in Leipzig bekannt gewesen sein könnten

(Abb. 416, 417 - vgl. Kat.Nrn. 75, 80). 9) In diesen beiden Fällen stehen jedoch andere Arbeiten aus der Zeit Swarts Rubens' Blättern näher: Im Falle der Vorstellung des Engels Raffael variierte Rubens einen kleinmeisterlichen Stich von Cornelis Massys (B.3 - Abb. 418) während die Komposition der Heilung des blinden Tobit von einer Bildidee Lambert van Noorts herzuleiten sein könnte: vgl. seine Zeichnung in der Münchener Staatlichen Graphischen Sammlung (Inv.Nr. 21147 - Abb. 419). 10)

- 
- 1) Ausst.Kat. New York 1995 Nrn. 12-15 mit Abbildungen weiterer Stücke. - Ausst.Kat. Köln 2003 Nr. 4: drei runde Kabinettscheiben - Best.Kat. Köln 1982 Nr. 100.
  - 2) Ausst.Kat. New York 1995 Nr. 13. Eine ca. 1510 entstandene Wiederholung in New York, Metropolitan Museum of Art, ebenda S. 67 Abb. 2.
  - 3) Vgl. die themengleiche Rundscheibe London, Victoria & Albert Museum, Ausst.Kat. New York 1995, 66 Abb. 5.
  - 4) Voss 1913, 222.
  - 5) Im vorliegenden Katalog gilt Kat.Nr. 84 als eine Zeichnung aus dem Umkreis Van Orleys.
  - 6) Ausst.Kat. Paris 1978 Nrn. 63-70.
  - 7) Jaffé 1977, 15, 105 Anm. 27.
  - 8) Ausst.Kat. Paris Nrn. 65, 67, 70.
  - 9) Ebenda Nrn. 64, 68.
  - 10) Ausst.Kat. München 1989/90 Nr. 45 - Ausst.Kat. New York 1995 Nr. 113 mit einem Hinweis auf den angenommenen Zusammenhang der Rubenszeichnungen mit Swarts Leipziger Folge.



## 74. Tobits Erblindung und Hanna mit dem Ziegenböckchen (Tob 2,9f und 2,12)

Inv.Nr. N.I. 374

Zeichnung fest in einem Passepartout, das die Ränder des Blattes verdeckt. Papier vergilbt und fleckig. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Schwarz. Parallelschraffuren

mit der Pinselspitze in blassem Braun. In Brauntönen laviert. Blatt aufgezogen. Weder Einfassung noch Wasserzeichen gesehen. Passepartoutausschnitt 243 x 173.

In der unteren rechten Ecke Stempel des Städtischen Museums Leipzig, Lugt 1669c. Ränder des Blattes offenbar beschädigt, vor allem an den unteren Ecken und oben rechts. Fliegenschmutz in der unteren linken Ecke.

Ein 41 x 81 mm großer Ausschnitt in der Unterlage zeigt auf dem Verso des Blattes eine vierzeilige Notiz von einer Hand des 16. Jahrhunderts mit der Feder in Braun: „Johan van cleue hoert/ desse histori tho voer hem/ vnd sijne nacomelinge/ Ao - 1566.“ (Abb. 74a).

Herkunft: Johan van Cleve (1566) - Johann August Otto Gehler (1762-1822), Ratsherr in Leipzig. Von seinem Schwiegersohn, dem Regierungsrat Dr. Heinrich Dörrien 1859 dem Städtischen Museum überlassen, das seinerzeit auf dem Platz des heutigen Neuen Gewandhauses stand.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 32 (Spätwerk. Las „Johan van Leue“).

Es war den nach Ninive verschleppten Juden verboten worden, ihre Toten zu begraben. Tobit kümmerte sich nicht um diese Vorschrift. Wiederholt hatte er verstorbene Landsleute nach Einbruch der Dunkelheit begraben. Da er durch das Berühren der toten Körper unrein wurde, musste er nach jeder Bestattung die Nacht außerhalb seines Hauses zubringen. Als er deshalb wieder einmal unter freiem Himmel schlief, fiel aus einem Vogelnest Kot in seine Augen und ließ ihn erblinden (Tob 2, 9f).

Die Leipziger Zeichnung zeigt dieses unglückliche Ereignis in ihrem Vordergrund. Tobit liegt mit angezogenen Beinen schlafend auf einem großen Marmorquader mit aufliegenden Kissen in der linken Ecke eines ummauerten Hofes. Das Lager wurde ein wenig schräg nach rechts bildeinwärts gestellt. Tobit ist ein alter, bärtiger Orientale, der zu einem einfach geschnittenen langen Gewand eine barettähnliche Mütze auf dem Kopf trägt. Das Fußende des Bettes befindet sich am unteren linken Bildrand, das Kopfende in der Blattmitte, auf der Höhe der Schwelle eines Tores vor dem rechten Mittelgrund, durch das gleich Sara mit dem Böckchen in den Händen den Hof betreten

wird (Tob 2,13). Auf dem Boden rechts neben dem Bett schläft zusammengerollt ein Hund neben einem Nachtgeschirr. Eine Deckelkanne steht in einer Nische links in der Wand. Über Tobits Kopf nisten Schwalben am Gesims des Hoftorpfeilers. Hinter Hanna liegt unter großen Wolken eine helle karge Hügellandschaft.

Der Zeichner der Londoner Erblindung Tobits (Kat.Nr. 91) ging bei der Anlage seiner Komposition von einer Bildidee aus dem Van der Goes-Kreis aus, die auf einer Kabinettscheibe in den Königlichen Museen in Brüssel festgehalten ist. (Inv.Nr. 560 B - Abb. 414) 1) Bei der Ausführung des in Rede stehenden Leipziger Blattes spielte diese spätgotische Darstellung keine Rolle. Auch die Darstellungen der Erblindung Tobits auf den Stichen von Quentin Massys und Georg Pencz sind allenfalls am Rande als Vorbilder des Zeichners im Spiel. Massys' Blatt zeigt einen alten Mann, der sitzend in der Ecke eines antikisch ummauerten Hof schläft (B.2 - Abb. 420). Die Darstellung erinnert von ferne an den entsprechenden Holzschnitt in der Vorsterman Bibel (H. 73 - Abb 421). 2) - Georg Pencz' legte die Szene seitenverkehrt ähnlich an. Er stellte das Lager im rechten Vordergrund schräg bildeinwärts nach links. Der Nische des Leipziger Blattes entspricht bei Pencz ein Fenster des Hauses, vor dem Tobit schläft (1543 - B. 15 - H. 28 - Abb. 422).

Bei der Anlage der Komposition der Kat.Nr. 74 konnte der Zeichner von einem Holzschnitt Jesebels am Bett des König Ahab ausgehen (1 Kön 21, 4f), den Lucas van Leyden entworfen hatte (1516-1519 - B. 11 - H. 11 - Abb. 423). 3) Er übernahm die Bildordnung des Holzschnittes seitenverkehrt weitgehend. Lucas hatte seinerseits auf ein Kompositionsmuster zurückgegriffen, nach dem die Miniatur der Täufergeburt im Turiner Stundenbuch eingerichtet worden war (Turin, Museo Civico, fol. 93 v - Abb. 374). Die Illustration hat neben dem links schräg in den Raum gestellten Bett rechts eine offen stehende Zimmertüre.

Nicht nur der Zeichner der Kat.Nr. 74 variierte Lucas' Komposition. In der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre übertrug ein anonymer Leidener Glasmaler Lucas' Holzschnitt seitenverkehrt auf eine Kabinettscheibe, die sich heute in der Sammlung des Louvre befindet (Inv.Nr. OA 1192) 4). Eine weitere hierher gehörende Leidener Scheibe zeigt den König Ahasver, der im Bett liegend sich aus den Chroniken seines

---

Reiches vorlesen lässt (Rijksmuseum Amsterdam, Inv.Nr. RBK 1970:27) 5). Auch Pieter Coecke berücksichtigte Lucas' Holzschnitt, als er um 1540 seine Scheibe mit einer Darstellung der häuslichen Szene nach der Geburt des Täuflers wurde entwarf (Rijksmuseum Amsterdam, Inv.Nr. BK-NM-12567). 6)

Hinsichtlich der zeichnerischen Ausführung ist Kat.Nr. 74 das schwächste Blatt der Leipziger Folge. Mit spitzer Feder etwas bemüht gezeichnet. Die Körper Hannas und Tobits haben kein Volumen. Lager und Kissen sind unverhältnismäßig groß. Keine antikisierende Figurendarstellung wie auf den Kat.Nrn. 75 und 76.

Der Besitzervermerk Johan van Cleves ist ohne Zweifel eine Notiz des 16. Jahrhunderts. Die Datierung 1566 kann als terminus ante quem der Ausführung der Leipziger Zeichnungen gelten.

---

1) Ausst.Kat. New York 1995 Nr. 13.

2) Beets 1915 Nr. 70.

3) Ausst.Kat. Washington 1983 Nr. 65.

4) Ausst.Kat. New York 1995 Nr. 53.

5) Ausw.Kat. Amsterdam 1999 Nr. 23

6) Hudig 1922, 43-52 - Ausst.Kat. New York 1995 Nr. 85 - Kat. Amsterdam 1999 Nr. 28

75. Tobias stellt seinen Eltern den Engel Rafael als seinen Reisebegleiter vor (Tob 5,10)

Inv.Nr. N.I. 375

Zeichnung fest in einem Passepartout, das die Ränder des Blattes verdeckt. Vergilbt und fleckig. Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit der Feder in Schwarz. Parallelschraffuren mit der Pinselspitze in blassem Braun. In Brauntönen laviert. Blatt aufgezogen. Vorhandenes Wasserzeichen nicht erkannt. Keine Einfassung gesehen. Passepartoutausschnitt 241 x 172.

In der unteren rechten Ecke Stempel des Städtischen Museums Leipzig, Lugt 1669c. Blatt rundum durch Risse beschädigt, vor allem unten rechts und oben links. Untere linke Ecke klein ausgerissen und ungeschickt verschoben wieder angefügt.

Ein Ausschnitt in der Unterlage zeigt auf dem Verso der Zeichnung mit der Feder in Braun die Notiz „J. van Cleve“ von derselben Hand des 16. Jahrhunderts, die den Besitzervermerk auf dem Blatt Kat.Nr. 74 hinterließ. Ebenda ist ein Teil des erwähnten Wasserzeichens zu erkennen. Durch die Unterlage sind blaue, violette und orange Flecken auf dem Verso des Blattes zu sehen.

Herkunft wie bei Kat.Nr. 74.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 33 („Der junge Tobias, vom Erzengel begleitet, nimmt Abschied von seinen Eltern.“).

Es ist wohl nicht der Augenblick des Abschieds von Tobias' Eltern, der auf der Zeichnung in Leipzig dargestellt wurde. - Tobias hatte einen Reisebegleiter gesucht, und er lernte Rafael kennen, der bereit war, mit ihm nach Medien zu gehen. Tobit wollte mit Rafael sprechen, um zu erfahren, ob der Unbekannte vertrauenswürdig war. Rafael kam zu Tobit und stellte sich als Sohn eines bekannten Mannes aus Tobits Stamm vor. Froh über diese Herkunft des jungen Mannes akzeptierte der Vater ihn als Tobias' Begleiter. - Kat.Nr. 75 zeigt dieses Vorstellungsgespräch.

Ein großes Haus italienischer Bauart verstellt schon im Vordergrund rechts mehr als die Hälfte des Bildraumes. Helles Sonnenlicht von links, schmale Figurenschatten fallen auf dem Boden nach rechts. Tobit sitzt rechts als ein alter Mann auf einem glattsteinernen Sockel. Er ist im Profil nach links gezeichnet und stellt mit den Händen einen Stock aufrecht zwischen die Beine. Das sichtbare linke Auge ist geschlossen. Zu einem langen Bart trägt er ein Barett auf dem Kopf. Sein Rücken wird vom rechten Rand des Blattes abgeschnitten. Freundlich blickend hat die links neben Tobit stehende

Sara die linke Hand auf seinen Nacken gelegt. Ein kleiner Hund kommt unter ihrem bodenlangen Rock hervor. Saras Aufmerksamkeit gilt dem links aufrecht stehenden Engel, der sein Sprechen mit einer Geste der erhobenen rechten Hand begleitet, während er mit der anderen Hand einen Wanderstab auf den Boden gestellt hält. Die beiden großen Flügel auf seinem Rücken werden heute vom linken Blattrand weitgehend abgeschnitten. Rechts neben Rafael steht der von vorne gesehene Tobias. Er trägt einen Bart und ist ein nach westeuropäischer Mode des 16. Jahrhunderts gut gekleideter junger Herr. Aus den Augenwinkeln sieht er zu seinem Begleiter hinüber, wartet das Ende seiner Rede ab, will offenbar selbst noch etwas vorbringen und hat bereits den Zeigefinger der erhobenen linken Hand auf den Vater gerichtet. Die Szene wird aus zwei Fenstern im ersten Stock des Hauses beobachtet. Sorgfältig ausgeführt und von wirklichkeitsnaher Wirkung ist die Schilderung der Schatten auf den Figuren. - Von dem Hund begleitet entfernen sich die beiden jungen Männer klein in der links allmählich ansteigenden Hintergrundlandschaft.

Eine themengleiche Komposition aus dem Van der Goes-Kreis ist offenbar nicht erhalten. Sie könnte angelegt gewesen sein wie die Darstellung des Abschieds von Saras Eltern auf einer Kabinettscheibe im Victoria & Albert Museum (Inv.Nr. 1244-1855 - Abb. 331). 1) Massys' Stich hat in einer ähnlich komponierten Szene mehr Bewegungsmotive (B.3 - Abb. 418): Der Engel ist in einem Schritt nach rechts angehalten, der beim Sprechen ausgestreckte Arm erinnert an die Geste des Engels der Kat.Nr. 75. Tobias zurückhaltend aufrecht stehend, während Hanna mit gemächlich verschränkten Armen freundlich den rechts sitzenden alten Tobit anblickt. Pencz zeigte auffällig bewegte Figuren in ähnlicher Anordnung (B.16 - Abb. 424).

Nachdem die erste Szene der Tobiasfolge (Kat.Nr. 74) mit niederländischen Vorbildern verbunden worden war, gehört das hier in Rede stehende Blatt in einen anderen Zusammenhang. Die Anlage der Komposition erinnert von ferne an eines der Fresken, die Melozzo da Forli 1476/77 in der Vatikanischen Bibliothek malte, ich denke an das Bild der Ernennung des lombardischen Humanisten Platina (1421-1481) zum Bibliothekar der päpstlichen Bibliothek (Abb. 425) - Der Zeichner der Kat.Nr. 75 hatte antike Kunstwerke kennen gelernt und war nun darum bemüht, diese Kenntnisse seiner Arbeit nutzbar zu machen. Etliche antike Vorbilder lassen sich anführen für den leise

bemühten Kontrapost, in dem Tobias steht (Abb. 426), und verwandte Bilder alter sitzender Männer sind uns von vielen antiken Grabreliefs bekannt. An die Darstellung des Schusters Xanthippos auf einem Stein in der Sammlung des Britischen Museums sei hier erinnert (Inv.Nr. 1805.7.3.183 - Abb. 427). 2) Dergleichen war zuvor in ähnlicher Weise von Raffael aufgegriffen worden: Man denke beispielsweise an das Deckenfresko des salomonischen Urteils (1 Kön 3, 16-28) in der Stanza della Segnatura (1509/10 - Oberhuber 77 - Abb. 428). - Die Zeichnung des bei geschlossenem Umriss aufrecht im Profil stehenden Engels wurde von klassisch schönen Reliefs angeregt. Hier wäre an ein Vorbild wie die Stele Giustiniani der Berliner Antikensammlung zu denken (um 450 v.Chr. - Inv.Nr. Sk 1482 - Abb. 429) 3), die eine junge und schlanke Frau von eleganter Erscheinung zeigt, die aufrecht nach rechts stehend den rechten Arm leicht angewinkelt vorstreckt. Auch Details der antiken Werke finden sich an der Figur des Leipziger Engels: Man vergleiche die in charakteristischer Weise senkrecht fallenden Falten seines Kleides mit denen im bodenlangen Gewand der jungen Dame Giustiniani. Die antikisierende Figurendarstellung der Zeichnung geht einher mit einer weitgehenden Vermeidung von Bewegungsmotiven. Dass ein Gespräch im Gange ist, signalisieren lediglich einige Blicke und die Gesten der Hände. In dem nur wenige Schritte tief vorzustellenden Vordergrund, welcher der dargestellten Szene als Schauplatz dient, ergab sich eine Komposition von reliefähnlicher Wirkung. Anders der Holzschnitt Heemskercks, der die beiden jungen Männer beim Abschied von Tobit zeigt (NH.191 - Abb. 430). In seiner theatralisch wirkungsvollen, orientalischen Atmosphäre bewegen sich die muskulösen Körper wirklichkeitsnah raumgreifend und schwerfällig. Angemessene Ernsthaftigkeit in den Gesichtern. Eine selbstbewußt manieristische Darstellung ohne strenge Profile und starres Aufrechtstehen. In der gleichsam klassizistischen Bildsprache der Kat.Nr. 75 wird eine Reserve gegenüber der manieristischen Attitüde zur Anschauung gebracht, eine Zurückhaltung formuliert. Dabei verrät der Umgang des niederländischen Zeichners mit antiken Vorbildern kein eigenständiges Studium. An Dürers aufmerksame Ernsthaftigkeit erinnert nichts: Versatzstücke, Schablonen wurden mit einigem Geschick zusammengebracht. Das bemühte Kompilieren will nicht zu der Bemerkung Van Manders passen, Swart sei wie Scorel (vgl. das Gemälde des heiligen Sebastian in Rotterdam (1542 - Abb. 181) und die Steinigung des Stephanus) ein Vermittler einer „ander manier van wercken“ gewesen. 4)

---

Die grobe Nachzeichnung einer zweiten Fassung der Szene (Tob 5, 11-17) gilt im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig als Aertgen van Leyden, Die Engel bei Abraham (Inv.Nr. Z 1749 - Abb. 330). 5) Mit Feder und Pinsel in Grau, orange aquarelliert, 241 x 190.

- 
- 1) Ausst.Kat. New York 1995, 66 Abb. 5
  - 2) Ausst.Kat. Bonn/Berlin 2002, 313f.
  - 3) Kat. Berlin 1998 Nr. 71 - Ausst.Kat. Bonn/Berlin 2002 Nr. 23.
  - 4) Van Mander/Miedema I 168.
  - 5) Ausw.Kat. Braunschweig 1992/1997 Nr. 204, Textband, 327f.

76. Rafael empfiehlt Tobias, einen Fisch aus dem Wasser zu ziehen (Tob 6,2f)

Inv.Nr. N.I. 376

Ränder des Blattes fest in einem Passepartout. Vergilbt und fleckig. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Schwarz. Wenige Parallelschraffuren mit der Pinselspitze in blassem Braun. In Brauntönen laviert. Blatt aufgezogen. Vorhandenes Wasserzeichen nicht erkannt. Keine Einfassung gesehen, Passepartoutausschnitt 239 x172.

In der klein abgerissenen rechten unteren Ecke Stempel des Städtischen Museums Leipzig, Lugt 1669c. Längere Risse unten links der Mitte und rechts.

Ein Ausschnitt in der Unterlage zeigt auf dem Verso des Blattes die Notiz „J. van Cleve“ von derselben Hand des 16. Jahrhunderts mit der Feder in Braun geschrieben, welche den Besitzervermerk auf Kat.Nr. 74 hinterließ. In demselben Ausschnitt ist ein Teil des Wasserzeichens sichtbar. Blatt wahrscheinlich an allen Seiten verkleinert.

Herkunft wie bei Kat.Nr. 74.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 34.

Als Tobias am Abend des ersten Reisetages ein Bad im Tigris nahm, wurde er von einem angriffslustigen großen Fisch bedroht, den er auf Rafaels Zuruf hin packte und aus dem Wasser zog. Der Engel riet ihm, Herz, Leber und Galle des Fisches aufzubewahren. Er erklärte, Herz und Leber könnten böse Geister vertreiben, mit Hilfe der Galle ließe sich Blindheit kurieren (Tob 6,2-9).

Nach links gewandt kniet Tobias in der Mitte des Vordergrundes auf dem rechten Bein und zieht mit beiden Händen einen großen Fisch aus dem Wasser des Flusses. Von rechts kommt mit ausgebreiteten großen Flügeln der Engel ins Bild. Tobias sieht über die linke Schulter zu ihm hinüber. Rafael spricht ihn an, setzt mit der rechten Hand den Wanderstab auf und bleibt im Schritt nach links stehen. Mit dem ausgestreckten linken Arm zeigt er auf den Fisch. Ein Gutteil der Flügel und das rechte Bein werden vom rechten Passepartoutrand abgeschnitten. Hinter den beiden Figuren eine zum hoch liegenden Horizont sich angenehm weitende Flusslandschaft mit Bäumen am rechten Ufer und einer kleinen Siedlung im hinteren linken Mittelgrund, in deren Mitte sich ein kolossaler Obelisk erhebt. Über dem Ort, inmitten des Hintergrundes, ein vor wolkenlosem Himmel bis zum oberen Bildrand hin ansteigender Berg.



Wir haben die neuzeitliche Fassung einer Ende des 15. Jahrhunderts nördlich der Alpen verbreiteten Komposition vor uns. Vergleichbare Darstellungen des Fischfangs finden sich auf Holzschnitten in der Kölner Bibel (um 1478 - Abb. 431) und in der Grüninger Bibel (Straßburg 1485 - Abb. 432). Schon hier kniete Tobias vor weiter Landschaft am Ufer des Flusses, zog einen Fisch aus dem Wasser und sah dabei den neben ihm stehenden sprechenden Engel an. - Der kleine Holzschnitt der Szene in Vorstermans Bibel (1528/29 - H.74 - Abb. 433) 1) wurde weitgehend angelegt wie die Komposition der Leipziger Zeichnung: Auch hier befinden sich die beiden Figuren im rechten Vordergrund vor einer auffällig wirklichkeitsnahen, im Hintergrund ansteigenden Flusslandschaft. Tobias kniet aufrecht am Ufer und hat den Fisch auf seinen Schoß gezogen. Eine still unbewegte und wenig Raum beanspruchende geschlossene Gestalt. Er wendet den Kopf nach rechts, um den hinzukommenden Engel anzusehen. Der trägt ein bodenlang weites Gewand und wurde in einem Schritt nach links angehalten. Eine unspektakulär nüchterne Darstellung im kleinen Querformat, die gegenüber den älteren Vorlagen einige Eigenständigkeit behauptet. (Wie die älteren Bibelholzschnitte mit dichter Linienzeichnung ohne Kreuzschraffur.) - Die beiden kleinmeisterlich ausgeführten Kupferstiche von Georg Pencz (B. 17 - Abb. 434) und Cornelis Massys (B. 4 - Abb. 435) entstanden Ende der vierziger Jahre. Sie zeigen weitgehend übereinstimmende Kompositionen, die wie die Leipziger Zeichnung von den älteren Bibelholzschnitten herzuleiten sind. - Heemskercks Holzschnitt des Fischfangs (N.H. 185 - Abb. 436) war für den Zeichner der Kat.Nr. 76 die wichtigste Anregung: Beide Arbeiten zeigen die Szene im Hochformat. Hier wie da eine offene Flusslandschaft in hellem Sonnenlicht, die über einer Siedlung im Hintergrund zu würfelförmigen Gipfeln von mäßiger Höhe ansteigt. Das Wasser des Flusses reicht auf beiden Blättern bis an den vorderen Bildrand, wo Tobias kniet und den Fisch ans Ufer zieht. Swarts Tobias kniet dabei auf einem Bein, während Heemskercks Figur mit dem linken Bein im Wasser steht. Der Engel steht daneben. Auf der Leipziger Zeichnung eine Figur nach der Tradition, die mit ausgebreiteten Flügeln und einer bestimmenden Geste der Hand dem aufmerkenden Tobias Rat und Anweisung erteilt. Wer die biblische Tobiasgeschichte nicht kennt, wird hingegen Heemskercks Rafael nicht für einen Engel halten.

Ohne Flügel tritt er auf als ein junger Mann von angenehmer Erscheinung, der sich lässig auf seinen Wanderstab stützt, seinem Gefährten bei seinem Tun zusieht und dazu beiläufig einige Bemerkungen macht. In Leipzig bestimmt der herbeigeeilte Engel das Geschehen, während Tobias trotz der Mühe, die er mit dem Fisch hat, eine passive Figur ist. Bei Heemskerck sind mehr Anspannung und Bewegung in dem zupackenden und gleichzeitig zuhörenden Tobias. Die Figurenauffassungen unterscheiden die beiden Arbeiten. - Während auf beiden Blättern die Schattierungen auf den rechten Seiten der Körper einander entsprechen und formgebend wirksam sind, ist die Glätte aller Formen auf der Zeichnung in Leipzig auffällig, der Zeichner setzte seine zeichnerischen Mittel sparsam ein, bei zurückhaltend wirkungsvoller Lavierung gibt es keine Federinnenzeichnung.

Swarts auf einem Bein kniender Tobias ist von antiken Figuren herzuleiten. Ebenso kniet ein mit gespanntem Bogen zielender Paris am Westgiebel des Tempels von Aigina (München, Glyptothek). Dergleichen Figuren finden sich in der niederländischen Kunst seit den zwanziger Jahren, hier sei hingewiesen auf die vier knienden männlichen Figuren am Grabmahl für Engelbert II von Nassau und seine Frau Cimburga von Baden in der Grote of Onze-Lieve-Vrouwekerk in Breda (zwischen 1526 und 1538 - Abb. 437). 2) - Näher lag dem Zeichner der Kat.Nr. 76 möglicherweise Vellerts betender Gideon auf einer Zeichnung im Berliner Kabinett (KdZ 4346 - Abb. 271). Ferner mag eine Erinnerung an Dürers Kupferstich des verlorenen Sohn bei den Schweinen (ca. 1496 - B. 28 - Abb. 270) wirksam gewesen sein.

Eine lange gängig gebliebene Komposition. Pieter Lastman variierte sie auf seinem 1613 gemalten Bild in Leeuwarden (Museum Het Princessehof - Abb. 438). - Ein farbenfrohes Applikationsbild, das Ende des 18. Jahrhunderts in einer süddeutschen Gegend entstand, zeigt die Szene ähnlich angelegt seitenverkehrt (Abb. 439 links). 3)

Eine aus dem Van der Goes-Kreis stammende Komposition des Fischfangs, die viel rezipiert wurde, spielte für Pencz und die drei in Antwerpen tätigen Niederländer keine Rolle. Die älteste erhaltene Fassung dieser Komposition zeigt eine in den 1480er Jahren entstandene Zeichnung in der Sammlung der Bibliothek von Schloss Windsor ( Inv.Nr. 12952 - Abb. 440), 4) nach der mehrere Kabinettsscheiben mit wenig veränderten

Hintergründen ausgeführt wurden (Abb. 441 - Cambridge, King's College Chapel, 51C1). 5) Simon Bening und Gheeraert Horenbout wiederholten die Szene auf einer Miniatur, die sich in einer Antwerpener Handschrift aus den Jahren 1510-15 als Illustration von Psalm 26 findet (Mus. Mayer van den Bergh, Inv.Nr. 946, fol. 41 recto). 6) - Die Zeichnung Windsor hat in der Mitte des Vordergrundes einen en face gegebenen Tobias. In einem bemühten Kontrapost stehend, wendet er sich nach links, zum Wasser hin. Sein rechter Arm wird gerade nach unten ausgestreckt, die Hand greift in die rechte Kieme eines auf das Ufer zu schwimmenden großen Fisches. Im rechten Mittelgrund ist Rafael mit ausgebreiteten Flügeln und erhobenem rechten Arm auf dem Weg nach vorne. Im Hintergrund erreichen Tobias, Rafael und der sie begleitende Hund das Haus der Familie Saras. Eine altertümlich hölzern wirkende Darstellung mit einem unbeholfen sich bewegenden Tobias, der bemüht graziös nach links sich biegt, während ihm von rückwärts zugerufen wird, was er zu tun hat. - Die linkisch daherkommende Tobiasfigur mag der Grund dafür gewesen sein, dass die Van der Goes-Komposition des Fischfangs von den niederländischen Künstlern in den vierziger Jahren nicht als eine beachtenswerte Vorlage angesehen wurde. Interessant, dass sie in diesem Fall variierend bei einem anderen Bild des späten 15 Jahrhunderts anknüpften. (Für Swarts Komposition ins Hochformat doch Rücksicht auf die Van der Goes-Idee anzunehmen: Wasser reicht bis an den unteren Bildrand, Fisch in der unteren linken Ecke, von rechts kommt Rafael hinzu.)

- 
- 1) Beets 1915 Nr. 71.
  - 2) Ausst.Kat. Amsterdam 1986, Begleitband, 49-51.
  - 3) Kunsthandel Lempertz, Auktion 801, Köln 17./18.5.2001 in Los 557.
  - 4) Ausst.Kat. New York 1995, 65.
  - 5) Ebenda Nrn. 12 (Abb. 441), 14.
  - 6) Best.Kat. Antwerpen 1978, 189-195.

77. Tobias und Sarah knien betend neben ihrem Bett. Tobias verbrennt Herz und Leber des Fisches (Tob 8,2-8)

Inv.Nr. N.I. 378

Blatt fest in einem Passepartout, das die Blattränder verdeckt. Vergilbt und fleckig. Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit der Feder in Schwarz. Parallelschraffuren mit der Pinselspitze in blassem Braun. In Brauntönen laviert. Blatt aufgezogen. Weder Einfassung noch Wasserzeichen gesehen. Passepartoutausschnitt 241 x 171.

In der unteren rechten Ecke Stempel des Städtischen Museums Leipzig, Lugt 1669c. In der unteren linken Ecke von einer alten Hand mit der Feder in Braun „5“. Klein ausgerissene obere linke Ecke wieder angefügt.

Ein Ausschnitt in der Unterlage zeigt auf dem Verso des Blattes die Notiz „J. van Cleve“ mit der Feder in Braun von derselben Hand des 16. Jahrhunderts geschrieben, welche den Besizervermerk auf Kat.Nr. 74 hinterließ.

Herkunft wie bei Kat.Nr. 74.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 36 (Spätwerk).

Märchenhaft abenteuerlich ist die Geschichte der Hochzeit von Tobias und Sara. Tobias hatte den Wunsch, seine Kusine zu heiraten. Er fürchtete sich jedoch vor dem Dämonen Aschmodai, der die ersten sieben Ehemänner Saras in den Hochzeitsnächten getötet hatte. Er besprach sich deshalb mit seinem Begleiter Rafael, der ihn beruhigen konnte: Sara werde seine Frau werden, und der Geruch verbrennender Innereien des Fisches aus dem Tigris werde den Dämonen vertreiben. Nach der Ankunft der beiden Reisenden im Hause Raguels, war Saras Vater schnell damit einverstanden, seine Tochter mit dem Neffen Tobias zu verheiraten. Nach der Unterzeichnung eines Ehevertrages wurden Sara und Tobias in ein Schlafzimmer geführt. Dort verbrannte Tobias Herz und Lunge des Fisches. Während Sara und Tobias gemeinsam beteten, flüchtete der Dämon „in den hintersten Winkel Ägyptens“.

Kat.Nr. 77 zeigt eine synchrone Darstellung der beiden Szenen, die sich im Brautgemach ereigneten. Ein etwa drei Schritte tief vorzustellender Innenraum. Rückwand ohne Türe und Fenster. Am vorderen Bildrand knien Sara und Tobias Seite an Seite nach rechts gewandt vor einem Himmelbett, dessen Baldachin vom oberen Blattrand abgeschnitten wird.

In der Rückwand befindet sich links ein großer offener Kamin, in dem ein Feuer rauchend brennt. Davor beugt sich der nun von hinten gesehene Tobias über einen am Boden liegenden Rost, um Herz und Leber des Fisches darauf zu legen. Auf dem Fußboden vor ihm liegt ausruhend der Hund. Oben in der Mitte der Rückwand fliegt der gefürchtete Dämon als ein kleines, geflügelt bocksbeiniges Fabelwesen durch ein rundes Oberlicht hinaus.

Der Zeichner variierte eine Komposition aus dem Van der Goes-Kreises, die auf einer um 1500 entstandenen Kabinettscheibe in der Sammlung des Amsterdamer Rijksmuseum festgehalten ist (Inv.Nr. BK-NM 12561 - Abb. 442) 1). Die Bildordnung dieser Vorlage wurde für Kat.Nr. 77 weitgehend übernommen. Von dem spätgotischen Vorbild ist auch das dem Bibeltext nicht zu entnehmende Motiv der Verbrennung der Organe des Fisches im offenen Kamin herzuleiten. Der Zeichner des Leipziger Blattes verkürzte und verschloss den Raum, er modernisierte Architektur und Kleidung, behielt aber die nicht mehr zeitgemäße simultane Darstellung der beiden Szenen bei. Unbeachtet blieben die themengleichen Stiche von Georg Pencz (B.19) und Quentin Massys (B.5), die beide eine betende Sara und einen im Vordergrund am Feuer beschäftigten Tobias zeigen. Auch im Atmosphärischen folgte der Zeichner der Kat.Nr. 77 nicht den beiden kleinmeisterlichen Darstellungen. Das gleichmäßig helle Licht in dem massiv gebauten Renaissanceraum und die Vorstellung der in Nahsicht gegebenen großen Figuren ist von Heemskercks Holzschnitt des betenden Paares herzuleiten (N.H. 186 - Abb. 443). Der Zeichner der Kat.Nr. 77 zeigt sich jedoch gleichgültig gegenüber der schwerfällig raumgreifenden Körperlichkeit der Figuren Heemskercks und seiner Einrichtung des Raumes, der in den Hintergrund hinein geöffnet wurde, während bei dem Bett im linken Vordergrund wenig Perspektivwirkung ist. Swarts Leipziger Zeichnung bleibt nah bei dem spätgotischen Vorbild. - Die themengleiche Zeichnung aus der Sammlung Lugt (Kat.Nr. 140) erscheint bei übereinstimmender Ausführung auf einem wenig größeren Blatt als eine zeitgleich entstandene zweite Fassung des Themas. Boon war im Best.Kat. Paris 1992 anderer Meinung.

---

1) Hudig 1922, 37-40 - Ausst.Kat. New York 1995, 65f, „about 1500“ - Ausw.Kat. Amsterdam 1999 Nr. 5 als südniederländisch ca. 1500-1525.

78. Das vierzehn Tage dauernde Hochzeitsfest für Tobias und Sarah (Tob 8,19)

Inv.Nr. N.I. 377

Zeichnung fest in einem Passepartout, das die Ränder des Blattes verdeckt. Papier vergilbt. Vorzeichnung mit schwarzer Kreide? Mit der Feder in Schwarz. Parallelschraffuren mit der Pinselspitze in blassem Braun. In Brauntönen laviert. Blatt aufgezogen. Lediglich ein Teil des vorhandenen Wasserzeichens, ein Vierblatt, erkannt. Keine Einfassung gesehen, Passepartoutausschnitt 239 x 171.

Neben der klein ausgerissenen und wieder angefügten Ecke unten rechts Stempel des Städtischen Museums Leipzig, Lugt 1669c. Links oberhalb der Blattmitte kleine Ecke ausgerissen und wieder eingefügt.

Ein Ausschnitt in der Unterlage zeigt auf dem Verso des Blattes die Notiz „J. van Cleve“ von derselben alten Hand des 16. Jahrhunderts, die den Besitzervermerk auf Kat.Nr. 74 schrieb. In dem Ausschnitt ist auch das Wasserzeichen sichtbar.

Herkunft wie bei Kat.Nr. 74.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 35 („Spätwerk“).

Nachdem Tobias seine Hochzeitsnacht so glücklich wie unerwartet überlebt hatte, veranstaltete Saras Vater Raguel ein vierzehn Tage dauerndes Hochzeitsfest. Er bat den Schwiegersohn, keinesfalls vor dem Ende der Feierlichkeiten abzureisen. Erst dann werde er die Hälfte des Familienvermögens als Mitgift erhalten (Tob 8,19-21).

Kat.Nr. 78 zeigt zahlreiche Besucher beim Hochzeitsmahl. Die detailreiche Schilderung einer figurenreichen Szene in einem engen und doch weitläufigen Bildraum. Im rechten Vordergrund eines großen Raumes sitzen Tobias, Sarah, Raphael und einige der Gäste unter einem Baldachin zu Tisch. Die Braut sitzt rechts vor einem Ehrentuch, auf dem ein ovaler Spiegel befestigt ist. Sie trägt eine Krone auf dem Kopf. Der links neben ihr sitzende Engel hält seine Flügel aufgespannt. Ein Hund liegt unter dem Tisch und nagt an einem Knochen. Links neben dem Tisch ein zur Seite geschobener Schemel, auf dem ein Kissen liegt. Davor, in der unteren linken Ecke des Bildes, steht ein dreifüßiges Wasserbecken zum Kühlen von Getränkekanen. Eindrucksvoll sicher gezeichnet die Rückenfiguren eines Mannes und einer Frau, die festlich gekleidet rechts vorne sitzen. Die männliche Rückenfigur mit einer Kanne in den Händen ist Tobias, der nach niederländischem Brauch nicht neben der Braut sitzt, sondern bei der Bedienung der Gäste hilft. Zwei junge Männer tragen Speisen herein. Weitere Diener gelangen über

Treppen nach rechts hinten hinauf in einen höher liegenden Teil des Raumes, in den man durch einen hohen Architekturbogen hineinsieht. Weitere Gäste sitzen dort um einen Tisch. Deren Figuren wurden nur noch mit der Feder umrissen, kein Detail wurde ausgeführt. Durch einen zweiten Bogen geht der Blick nach links in eine Küche hinein. Einige Leute sind vor einem offenen Kamin mit Kochen beschäftigt.

Pencz, Massys und Heemskerck nahmen in ihre Tobiasfolgen keine Darstellungen des Festes auf, und auch von einer spätgotischen Vorlage ist die Komposition der Kat.Nr. 78 wahrscheinlich nicht herzuleiten. Möglicherweise eine Bildidee „Jan Swarts“. Das Leipziger Blatt ist mit anderen hier katalogisierten Zeichnungen zu verbinden. Die Anlage der Komposition stimmt weitgehend überein mit der Zeichnung von Samsons Honiggeschenk in Berlin (Kat. Nr. 14). Der Vergleich mit Kat. Nr. 3 in Amsterdam zeigt, wie nahe die Originale der Folge des verlorenen Sohnes (Kat.Nr. 3, 20, 27) den Leipziger Zeichnungen sind. Arbeiten derselben Hand, wohl zur gleichen Zeit entstanden.

Wie alle Tobiaszeichnungen wurde Kat.Nr. 78 sehr sorgfältig gezeichnet. Langsam penibel die Federführung. Eine aufwändig angelegte Szene von naiv nüchterner Wirkung. Eine Stärke des Zeichners war die zurückhaltend eingesetzte malerisch und formgebend wirksame blassbraune Lavierung, hier recht gut gelungen an dem von hinten gesehenen sitzenden Paar im rechten Vordergrund. Weniger effektiv an den Figuren des Festessens der Amsterdamer Kat.Nr. 3.

79. Die Heilung Tobits. 1. Fassung (Tob 11, 11 und 10, 10)

Inv.Nr. N.I. 379

Gut erhalten. Vergilbtes, fleckiges Blatt. Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit der Feder in Schwarz. Parallelschraffuren mit der Pinselspitze in blassem Braun. In Brauntönen laviert. Keine Einfassung. Blatt nicht aufgezogen. Wasserzeichen bekrönter Schild mit Ochsenkopf. 239 x 172.

In der unteren rechten Ecke Stempel des Städtischen Museums Leipzig 1669c. Unten etwas links der Mitte, auf Tobits Fußschemel, von einer alten Hand mit der Feder in Braun „6“.

Auf dem Verso kein Besitzervermerk Johan van Cleves. Mit der Feder in Braun rechts eine nach links stehende nackte Frau. In gleicher Ausführung links oben eine nach links laufende Figur und unten ein Frauenkopf. Federproben. Flecken. (Abb. 79a)

Herkunft wie bei Kat.Nr. 74.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 37 (Spätwerk) - New York 1995, 20 Abb. 8 (um 1535).

Beim Abschied von Sarahs Eltern war Tobias die Hälfte des Besitzes seines Schwiegervaters übergeben worden: Vieh, Sklaven und Geld. Tobias und Rafael eilten der Karawane voraus, um möglichst bald den blinden Tobit heilen zu können. Zu Hause bestrich Tobias die Augen seines Vaters mit der Galle des Fisches und konnte Tobits Sehkraft damit wiederherstellen.

Im rechten Vordergrund steht Tobias mit gespreizten Beinen leicht vorgebeugt vor dem am Blattrand sitzenden Vater und streicht etwas von der Fischgalle auf eines der blinden Augen. Rechts neben Tobias der Engel Rafael mit ausgebreiteten Flügeln, sein Kopf zwischen denen von Vater und Sohn, aufmerksam sieht er dem Geschehen zu, die rechte Hand liegt auf der rechten Schulter des Freundes. Links steht mit gefalteten Händen und von der Seite gesehen Tobits Frau Hanna dabei. Die Szene ereignet sich vor einem großen Haus, das die rechte Hälfte des Bildraumes noch im Vordergrund verstellt. Links nähert sich aus der Ferne durch baumbeständenes Hügelland Tobias' Karawane.

Swart variierte Heemskercks Komposition des Themas aus der 1548 erschienenen Holzschnittfolge (N.H. 187 - Abb.444). Beide Darstellungen zeigen in ihren



Vordergründen hell ausgeleuchtete Szenen vor einem großen Gebäude, das einen großen Teil des Bildraumes verstellt. Auf beiden Blättern streicht ein nach rechts stehender Tobias dem sitzenden Vater mit zwei Fingern der rechten Hand über ein Auge. Schließlich haben beide Arbeiten links einen schmalen Ausblick in eine sonnenhelle Landschaft, durch die Tobias' Karawane sich dem Haus der Eltern nähert. - Auch von Cornelis Massys' Kupferstich der Heilung Tobits (B. 6 - Abb. 445) ließ der Zeichner sich anregen: Der Engel der Kat.Nr. 79 steht an dem Platz des erstaunten bärtigen Mannes auf dem Blatt des Antwerpener Kleinmeisters. Außerdem steht auch Swarts Sara mit gefalteten Händen links neben den Männern und dem Engel.

Kat.Nr. 79 wurde nicht wie die übrigen Tobiaszeichnungen in einem Passepartout befestigt, und es fehlt die Notiz Johan van Cleves. Wie auf Kat.Nr. 76 hier ein jugendlich bartloser Tobias. Ebenso erscheint der junge Mann auch auf dem Pariser Blatt Kat.Nr. 140. Die drei Zeichnungen gehören möglicherweise zu einer Folge alternativer Entwürfe, die der Zeichner der übrigen Leipziger Szenen gleichzeitig ausführte. Die zeichnerischen Ausführungen stimmen überein. - Die kleinen Federstudien auf der Rückseite geben einen Hinweis darauf, wie reine Federzeichnungen Jan Swarts aussahen. Es sind Indizien für die Annahme, dass er über verschiedene zeichnerische Ausdrucksmöglichkeiten verfügte, die nicht erkannt werden können, solange lediglich lavierte Federumrisszeichnungen in der Ausführung der Leipziger Tobiasfolge als charakteristische Arbeiten des Künstlers gelten. Die Skizzen sind nicht mit anderen hier katalogisierten Zeichnungen zu verbinden.

## 80. Die Heilung Tobits. 2. Fassung (Tob 11, 11 und 10, 10)

Inv.Nr. N.I. 380

Zeichnung fest in einem Passepartout, das die Blattränder verdeckt. Vergilbt und fleckig. Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit der Feder in Schwarz. Parallelschraffuren mit der Pinselspitze in blassem Braun. In Brauntönen laviert. Weder Einfassung noch Wasserzeichen gesehen. Passepartoutausschnitt 239 x 171.

Unten rechts Stempel des Städtischen Museums Leipzig, Lugt 1669c. In der Ecke daneben von einer alten Hand mit der Feder in Braun „7“. Ausriss links unten. Klein ausgerissene untere linke Ecke ungeschickt verschoben wieder angefügt.

Ein Ausschnitt in der Unterlage zeigt auf dem Verso des Blattes die Notiz „J. van Cleve“ von derselben alten Hand mit der Feder in Braun, die auch den Besitzervermerk auf Kat.Nr. 74 schrieb.

Herkunft wie bei Kat.Nr. 74.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 38 (Spätwerk).

Lichte Szene, das Sonnenlicht scheint von links oben herein, schwache Schatten fallen auf dem Boden nach rechts. Im linken Vordergrund sitzt Tobit auf einer Erderhebung mit gefalteten Händen nach rechts. Tobias steht rechts vor ihm in der Haltung des Apoll vom Belvedere (Vatikanische Museen - Abb. 426) 1) und streicht mit seiner rechten Hand etwas Fischgalle auf das linke Auge des Vaters. Die Galle nahm er aus einer Jakobsmuschel in der linken Hand auf der Höhe seiner Brust. Rechts hinter den beiden Raphael und Hanna im Gespräch vor zwei Pfeilern einer vom oberen Blattrand abgeschnittenen Architektur, die bereits im Vordergrund etwas mehr als die rechte Hälfte des Bildraumes verstellt. Durch Hügelland kommend, nähert sich links aus der Ferne die Karawane mit Sarah und den neu erworbenen Gütern.

So sorgfältig nüchtern ausgeführt wie die übrigen Blätter der Folge. Die zeichnerische Ausführung zu bewerten wie die der Kat.Nr. 75. Von ferne mag eine Komposition aus dem Van der Goes-Kreis bei der Anlage der Szene nachwirken. Sie ist auf einer um 1500 entstandenen runden Kabinettscheibe im Victoria & Albert Museum erhalten (Inv.Nr. 1246-1855 - Abb. 446) 2) und hat in einem engen Innenraum die Figuren ähnlich im Raum verteilt wie Kat.Nr. 80: Links im Profil mit gefalteten Händen nach rechts sitzend Tobit, rechts vor ihm Tobias, der mit der linken Hand über das rechte

---

Auge des Vaters streicht. Rechts sitzt ein en face gegebener Rafael, er sieht zu und stützt dabei die linke Hand in die Hüfte. Über Tobit links der Oberkörper der sitzenden Sara. In der Rückwand ein großes Fenster mit einem Ausblick auf eine Begrüßungsszene.

Auch mit Kat.Nr. 80 reagierte der Zeichner der Leipziger Blätter auf den themengleichen Holzschnitt Heemskercks (1548 - H. 187 - Abb. 444). Er übernahm seitenverkehrt die Anlage der Komposition. Sein Tobias erscheint als eine ungefähre Spiegelung der Figur Heemskercks. Ebenso der sitzende Tobit. Die orientalisch gestimmte manieristische Figurenauffassung des jüngeren Künstlers hingegen war nicht die Sache „Swarts“: Der Leipziger Tobias erscheint nüchtern als ein nicht mehr junger bürgerlicher Europäer neben dem morgenländisch gekleideten Vater und dem antikisch vorgestellten Engel Rafael. Bei sorgfältiger zeichnerischer Gestaltung wirkt die Rezeption von Motiven antiker Kunst oder dem Werk Raffaels hölzern, verglichen mit der Atmosphäre jugendlicher Gespanntheit des Moments in Heemskercks Inszenierung.

Der Erdbrocken, auf dem der Vater sitzt, wurde ähnlich gezeichnet wie der Sitzplatz der Londoner Gula (Kat.Nr. 96). Vgl. auch die beiläufige Zeichnung der Umrisse von Bergen.

---

1) Ausst.Kat. Bonn/Berlin 2002, 31f.

2) Ausst.Kat. New York 1995, 66.

81. Fliegend verlässt Raphael Tobias, Tobit und Hanna (Tob 12,16-21)

Inv.Nr. N.I. 381

Zeichnung fest in einem Passepartout, das die Blattränder verdeckt. Papier fleckig und vergilbt. Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit der Feder in Schwarz. Parallelschraffuren mit der Pinselspitze in blassem Braun. In Brauntönen laviert. Blatt aufgezogen. Weder Einfassung noch Wasserzeichen gesehen. Passepartoutausschnitt 240 x 172.

In der unteren rechten Ecke Stempel des Städtischen Museums Leipzig, Lugt 1669c. In der unteren linken Ecke von einer alten Hand nachträglich mit der Feder in Braun „8“.

Ein Ausschnitt in der Unterlage zeigt auf dem Verso des Blattes die zweizeilige Notiz: „Johan van Cleve/ syn histori v Tobie“ von derselben alten Hand, die mit der Feder in Grau und Braun („Tobie“) den Besizervermerk auf Kat.Nr. 74 schrieb.

Herkunft wie bei Kat.Nr. 74.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 39 (Spätwerk).

Nachdem Tobit geheilt worden war, gab sich Rafael als Erzengel Gottes zu erkennen. Er verließ die beiden Männer nach etlichen Ermahnungen und der Ankündigung, er werde nun zurückkehren zu dem, der ihn ausgesandt hatte. Als die dabei furchtsam zu Boden gefallenen Männer wieder aufblickten, war Rafael nicht mehr bei ihnen (Tob 12,16-21).

Die Darstellung folgt dem Bibeltext nicht genau. Tobit und Tobias liegen im Vordergrund in auffälliger Nahaufsicht auf den Knien nach rechts. Hanna kniet rechts aufrecht mit gefalteten Händen nach links. Während Tobit seinen Kopf mit den gefalteten Händen vor dem Gesicht dicht über dem Boden hält, blickt Tobias auf seine linke Hand gestützt dem Engel nach, der über den dreien nach links hinauf fortfliegt. Nach unten sehend hält er die Arme ausgestreckt, und es scheint eher als falle er und wolle mit den Armen den bevorstehenden Sturz abfangen. Rechts hinter Hanna reicht im Mittelgrund ein hohes Gebäude bis zum oberen Blattrand. Über einen Strauch hinweg nach links ein Ausblick in eine allmählich ansteigende Hügellandschaft mit einigen Gebäuden und wenigen Bäumen vor dem fernen Horizont. Möglicherweise wirkt in der Zeichnung ein spätantik christliches Motiv nach. Ich denke an eine der ältesten Darstellungen der Himmelfahrt Christi auf der so genannten

Reiderschen Tafel im Münchener Nationalmuseum (Inv.Nr. MA 158 - Abb. 447), 1) In der oberen rechten Ecke des um 400 entstandenen Elfenbeinreliefs erklettert ein jugendlicher Christus mit großem Schritt einen nach rechts ansteigenden Felsen. Er geht aufrecht und ergreift dabei mit der Rechten die Hand des Vaters in einer Wolke. Rechts unter Jesus zwei erschrockene Jünger. Der erste kniet auf dem linken Bein, hält beide Hände vor sein Gesicht und beugt sich zum Erdboden hinunter. Rechts neben dieser Figur hockt ein zweiter junger Mann, der erstaunt die Arme ausbreitet und nach links hinaufblickt zu dem aufsteigenden Christus. Diese beiden jungen Männer erscheinen als frühe Vorgänger der Figuren Tobits und Tobias' auf dem Leipziger Blatt, und auch der im Profil nach links fliegende Engel mag in der Erinnerung an eine Figur gezeichnet worden sein, die wie der Reidersche Christus in der Seitenansicht himmelwärts stieg. - Bei der Gruppierung von Vater und Sohn hat dieses frühchristliche Bild stärker auf Jan Swart gewirkt, als das näher liegende Vorbild einer Zeichnung aus dem Van der Goes-Kreis, die sich im Dresdener Kupferstich-Kabinett befindet (um 1480 - Inv.Nr. C 2232 - Abb. 448). 2) Die Figur des in Leipzig nach rechts liegenden Tobit ist von der nach links gewandten Figur des Dresdener Tobias herzuleiten. Den von hinten gesehen Engel berücksichtigte Swart nicht, anders als Heemskerck, der die Anlage der spät-gotischen Komposition übernahm und alle drei Figuren in theatralisch bewegter Komposition raumgreifend variierte (1548 - Holzschnitt H. 49 - Abb. 449). Bis in die Schraffierungen der Schatten sind die Wirkungen der älteren graphischen Darstellungsweise festzustellen. - Trotzdem ist auch im Falle der Kat.Nr. 81 eine Reaktion Swarts auf Heemskercks Szene festzustellen. Er übernahm das Muster der Komposition. Die beiden Männer knien im Vordergrund, rechts vergleichsweise schmal ein großes Gebäude, das von den Blatträndern oben und rechts abgeschnitten wird, nach links offener Raum. Unbeachtet ließ der Tobias-Zeichner Heemskercks Öffnung des Bildraumes mit Hilfe einer imaginären Diagonalen, die von der unteren linken Ecke nach rechts bildeinwärts perspektivisch wirksam wird.

---

1) Ausst.Kat. Paderborn 1999 II Nr. X.2

2) Ausst.Kat. Dresden 1997 Nr. 4 als Meister der Tobiaslegende, letzte Viertel des 15. Jahrhunderts.

82. Esther kniet vor Ahasver

Inv.Nr. N.I. 382

Lavierte Federzeichnung. 282 x 195. Unten links von alter Hand: Cornelis Engelbrecht.

Baldass 1918 Nr. 41 („Spätwerk“)

83. Joseph schickt seine Brüder zu Jacob

Inv.Nr. N.I. 383

Lavierte Federzeichnung. 305 x 220. Unten links von alter Hand: Cornelis Engelbrecht.

Baldass 1918 Nr. 40 („Spätwerk“)

Die bei Von Baldass aufgeführten Zeichnungen liegen in Leipzig nicht unter Swart. Ich habe sie nicht gesehen, kenne nur die hier vorliegenden Photos. In der endgültigen Fassung der Arbeit sind die Zeichnungen allenfalls einzustufen wie die beiden Kopien der Brüsseler Werke der Barmherzigkeit in Dresden (Abb. 192, 193). In den Kommentaren zu den Kat.Nrn. 104 und 117 sind sie als schwache Nachzeichnungen ähnlicher Szenen zu erwähnen. Estherzeichnung erinnert an Dirck Crabeth.

London, British Museum, Department of Prints & Drawings

#### 84. Martyrium des heiligen Georg

Inv.Nr. 1863.1.10.330 (Großes Format)

Strapaziertes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Grau, Hell- und Dunkelbraun. In Braun- und Grautönen bis hin zum Schwarz laviert. Reste einer Quadrierung mit schwarzer Kreide. Blatt entlang einer Einfassung mit der Feder in Schwarz beschnitten. Aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 298 x 540.

Das Blatt war doppelt gefaltet. Die Knickfalten kreuzen sich etwas unterhalb der Blattmitte. Obere linke Ecke klein abgeschnitten und ergänzt. Zahlreiche Knicke und Falten. Der Best.Kat. London 1932 vermerkt eine alte handschriftliche Zuschreibung an Van Orley auf der Rückseite.

Die Zeichnung kam 1863 als eine Arbeit Barent van Orleys in die Sammlung, wurde jedoch als ein Werk Pieter Koecks in das Eingangsregister eingetragen. Diese Bestimmung überzeugte nicht. Als Friedländer eine Zuschreibung an Swart vorschlug, befand sich auf dem Passepartout erneut ein Hinweis auf Van Orley. Popham schloss sich im Best.Kat. London 1932 der Meinung Friedländers an.

Keine Angaben zur Herkunft im Best.Kat. London 1932.

Literatur: Nicht in Baldass 1918 - Best.Kat. London 1932, 41f Nr. 1 - Best.Kat. Amsterdam 1978, Textband, 28 Anm. 3 („by Blondeel“- Ausst.Kat. Brügge 1998 Nr. 81 als Lancelot Blondeel zugeschrieben, 1535-40.

Der Märtyrer Georg kniet in der Mitte des Vordergrundes unter einem Baum nach links. Seine Augen sind verbunden, die Hände hält er ungelenkt vor der Brust gefaltet. Rechts neben ihm steht der Henker und hebt sein Schwert. Zu beiden Seiten Zuschauer. In zwei Bilderreihen über der Szene sind in der dicht bebauten Hintergrundlandschaft einige der Martern dargestellt, die Georg von dem Christenverfolger Dacian vor der Hinrichtung auferlegt worden waren. Die Darstellung folgt der Erzählung in der *Legenda Aurea* 1). Die Bilderzählung ist von links nach rechts zu lesen und beginnt oben mit dem Götzendienst abtrünniger Christen. Es folgt die Darstellung Georgs beim Trinken vergifteten Weins. Danach sieht man ihn an einem Gerüst hängen, während einige Männer ihn foltern. Er zerstört den Götzentempel, soll aufs Rad gebunden werden und wird in einen Kessel mit flüssigem Blei gesetzt. Nachdem alle diese Torturen Georg anhaben konnten, wurde er schließlich von Pferden zum Hinrichtungsplatz geschleift. Die frühe Zuschreibung an Pieter Koeck erscheint als verständlich, wenn man an seine Tapisserieentwürfe denkt. An die bekannte Mitte der 1530er Jahre entstandene

Paulusfolge ist zu erinnern. Man findet die auf Dürer zurückgehende Hinrichtungsszene (Abb. 627) 2) der Londoner Zeichnung ähnlich dargestellt auf einer charakteristischen Zeichnung des Koeck-Kreises in Paris. 3) (Louvre 19006 - Abb. 450) - Hingegen wäre eine Anordnung von Szenen in drei übereinander liegenden Bilderstreifen bei geringer Tiefe des Raumes für Koeck ungewöhnlich. Er löste dergleichen Kompositionsaufgaben anders. Seine Darstellung der Geschichte des verlorenen Sohnes (Getty Museum. Inv.Nr. 90.GG.7. - Abb. 228) 4) und eine Zeichnung des Christopherus in der Fondation Custodia (Inv.Nr. 1992-T.57 - Abb. 451) 5) zeigen exemplarisch Koecks routiniertes Vorgehen bei der Darstellung und Verteilung mehrerer Ereignisse in einem weiten Landschaftsraum mit fernem Horizont.

Mehr Aufmerksamkeit und möglicherweise Zustimmung verdient die alte Zuschreibung der Zeichnung an Barent van Orley auf dem Verso des Blattes. Man wird gegenwärtig die Möglichkeit nicht ausschließen können, dass der Zeichner der Kat.Nr. 84 in der Umgebung des Brüsseler Meisters arbeitete. Unter den traditionell Van Orley zugeschriebenen Arbeiten finden sich wiederholt Zeichnungen, die eine Vielzahl von Szenen in friesähnlich angelegte Bilderreihen integrieren. Deutlicher ausgeprägt als bei dem in Rede stehenden Londoner Blatt ist diese Praxis bei einer großen Zeichnung in Amsterdam, die in vielen Beispielen ein ernüchternd kritisches Bild der römischen Kirche vor Augen führt (Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. 05:12 - Abb. 452) 6). Dichter gedrängt und nüchterner gezeichnet als bei dem Londoner Georgsmartyrium erscheinen die von der Feder aufgereihten Figürchen. Die Funktion der Zeichnung, die einen großen polemischen Holzschnitt vorbereitet haben könnte, mag die plakative Ordnung nahe gelegt haben.

Die Londoner Szenen des Martyriums des heiligen Georg haben ihren Platz zwischen der trockenen Amsterdamer Skizze und den eleganter ausgearbeiteten Entwürfen für die Gobelins der zwölf Jagden Kaiser Maximilians. Die zu dieser Folge gehörende Budapester Zeichnung eines Lagers der Jäger auf einer Lichtung (Monatsbild November) (Szépművészeti Múzeum, Inv.Nr. 1365 - Abb. 453) 7) zeigt bei gleichem Blick in den Landschaftsraum eine ähnlich angelegte querformatige Komposition. In beiden Fällen nimmt ein Baumstamm in der Mitte des Vordergrundes die gesamte Höhe des Blattes ein. Die Baumkronen werden von den oberen Blatträndern abgeschnitten.



Am vorderen rechten Rand drei bzw. vier große Rückenfiguren. Eine größere Gruppe beteiligter Personen steht links zusammen und sieht zu ihnen hinüber. Darüber die erwähnten aufgereihten Szenen, wobei die Budapester Zeichnung durch den Waldrand, der die Komposition nach oben abschließt, eine vergleichsweise wirklichkeitsnahe Raumwirkung hat. Eine Besonderheit der Londoner Zeichnung sind die auf den Gesichtern der Zuschauer links lebendig festgehaltenen Affekte angespannter Neugierde.

Außer den Anlagen der Kompositionen spricht eine Reihe von Details für die hier angenommene Entstehung der beiden Zeichnungen im Umkreis Van Orleys: Die beiden Baumstämme zeigen vergleichbare Schraffuren, weitgehend gleich gezeichnet die Verteilung von Licht und Schatten auf dem Holz sowie die Zeichnung vernarbter Stellen, von denen Äste abbrechen oder entfernt wurden. Der nach links auf einem Stein kniende bärtige Mann gehört zu den typischen Figuren aus dem Repertoire Van Orleys. Ähnliche finden wir auf der Münchener Zeichnung des Gesetze erlassenden Romulus (Staatliche Graphische Sammlung, Inv.Nr. 981 - Abb. 224) 8) oder dem meisterlichen großen Kreideentwurf einer Gefangennahme Christi in der Sammlung der Fondation Custodia (Inv.Nr. 1975-T.20 - Abb. 454) 9). Das Gleiche gilt für die stets sicher gezeichneten schweren Pferde mit den auffällig großen Ohren. Man vergleiche sie mit dem Reittier der Herzogin Elisabeth von Hessen im Vordergrund eines Blattes der Nassauischen Genealogie (München Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 20 - Abb. 455) 10) oder den Pferden auf der von Rubens überarbeiteten Zeichnung einer höfischen Jagdgesellschaft im Britischen Museum (Inv.Nr. 5237-77- Abb. 456). 11)

Van Orleys zeichnerisches Werk ist unzureichend erforscht. Eine ausreichend illustrierte Monographie fehlt. Einwände gegen die hier vorgeschlagene Bestimmung von Kat.Nr. 84 als eine Zeichnung aus der Van Orley-Werkstatt sind möglich. Unter den Zeichnungen, die man mit ihr in Verbindung bringen wollen, sind etliche Blätter, die zweifellos nicht von dem Autoren des Londoner Georgsmartyriums gezeichnet wurden. Ich denke beispielsweise an eine bisher nicht veröffentlichte Darstellung des verlorenen Sohnes im Ashmolean Museum (Inv.Nr. 1955.17 - Abb. 457) oder den gekreuzigten Christus in der Graphischen Sammlung der Stuttgarter Staatsgalerie (Inv.Nr. C 1720 - Abb. 458). 12) Vgl. auch die hier Van Orley

zugeschriebene Kat.Nr. 130, Christus am Kreuz in Oxford, von derselben Hand gezeichnet wie das Blatt in Stuttgart. Die oben erwähnten Zeichnungen Van Orleys, seine Jagden Maximilians, die Nassauische Genealogie, die Romulus und Remus-Serie sowie die Entwürfe einer Davidfolge im Britischen Museum sind durchweg penibel vorsichtig und routiniert gezeichnete endgültige Fassungen von Bildideen. Kat.Nr. 84 wurde nachlässiger gezeichnet und wirkt trotz der Quadrierung eher wie eine Skizze.

Die im Best.Kat. London 1932 von Popham in Stichworten vorgeschlagene Zuschreibung der Kat.Nr. 84 an Jan Swart überzeugt nicht. Vielmehr überrascht, dass er die Berliner Anbetung der Könige (Kat.Nr. 8r) als „not at all dissimilar“ zu einem Vergleich heranzog. Mit den Berliner Königen vergleichbar sind allenfalls kleine Figuren des Londoner Blattes, etwa die beiden Reiter im rechten Mittelgrund. Die charakteristisch kleinteilige Federzeichnung der Kat.Nr. 8r, ihre umständliche Fältelung der Stoffe sowie die auffällige Linksneigung der drei Figuren sucht man in London vergeblich. Ob Pophams Vorschlag auf ihm bekannte Überlegungen Friedländers zurückgeht, der offenbar zuerst an eine Zuschreibung an Jan Swart gedacht hatte, steht dahin. Meines Erachtens gehört Kat.Nr. 84 nicht zu den Arbeiten des Jan Swart genannten Zeichners. Sie ist stilkritisch lediglich mit der eben erwähnten Kat.Nr. 130 zu verbinden. Ich halte eine Entstehung der Zeichnung in der Umgebung Van Orleys nach wie vor für möglich und wahrscheinlich.

Einer beiläufig geäußerten Ansicht Boons folgend (13), wurde das Londoner Georgsmartyrium 1998 ohne eine Begründung als eine Lanceloot Blondeel (1498-1561) zugeschriebene Zeichnung aus den Jahren 1535-1540 vorgestellt. (14) - Unsere Vorstellung vom zeichnerischen Werk Blondeels ist nicht einmal vage. Erste vorsichtige Zuschreibungsvorschläge verdanken wir Karel Boon. Er hatte in den 1970er Jahren zwei Zeichnungen in der Sammlung des Amsterdamer Rijksprentenkabinet dem Brügger Meister zugeschrieben. (15) Gegenwärtig sind dergleichen Vorschläge lediglich als Hinweise zu verstehen, die eine klärende Diskussion in Gang setzen könnten. Das letzte Wort in schwierigen Zuschreibungsfragen können sie nicht sein. - Die Hinrichtungsszene der Kat.Nr. 84 ist von Dürers Holzschnitt des Martyriums der heiligen Katharina herzuleiten (B. 120 - ca. 1498). Diese Komposition wurde von etlichen niederländischen Künstlern der Generation Swarts als vorbildlich empfunden.

Ich erinnere an die oben erwähnte Zeichnung aus der Umgebung Koecks (Louvre 19006 - Abb. 450). Auch auf einem Gemälde Blondeels findet sich eine Variation dieser Szene 16), eine Tatsache, die angesichts der vielfältigen Rezeption des Dürerschen Holzschnittes eine Zuschreibung der Kat.Nr. 84 an Blondeel nicht ausreichend begründen kann. Noch Rembrandt variierte Dürers Idee, als er an der Radierung B.92 arbeitete. 17)

Boon wies übrigens im Best.Kat. Amsterdam 1978 18) richtig darauf hin, dass im Berliner Kabinett eine zweite von dem Zeichner der Kat.Nr. 84 ausgeführte Georgszeichnung liegt (KdZ 11921 - Abb. 415). Das Berliner Blatt zeigt den Tod des Christenverfolgers Decius und gehört mit der Londoner Zeichnung zu einem der Georgslegende gewidmeten Projekt. KdZ 11921 findet man in Berlin noch immer unter den mit Pieter Koeck in Verbindung gebrachten Zeichnungen.

- 
- 1) Legenda Aurea, 300-306.
  - 2) Vgl. den etwa 1498 entstandenen Holzschnitt der Enthauptung der heiligen Katharina (B.120) und die entsprechende Szene auf dem rechten Flügel des Heller-Altars (A.113).
  - 3) Best.Kat. Paris 1968 Nr. 137 als „très près des dessins de David Jorisz“. - Marlier 1966, 300 als Koeck.
  - 4) K.G. Boon, Getty Museum Journal 19 (1991) 151f Nr. 32.
  - 5) Nicht im Best.Kat. Paris 1992 - Ausst.Kat. Paris 1994 Nr. 17.
  - 6) Best.Kat. Amsterdam 1978 Nr. 380.
  - 7) Best.Kat. Budapest 1971 Nr. 215.
  - 8) Best.Kat. München 1973 Nr. 89 - Ausst.Kat. München 1989/90 Nr. 52.
  - 9) Best.Kat. Paris 1992 Nr. 156 - Ausst.Kat. Paris 1994 Nr. 17.
  - 10) Best.Kat. München 1973 Nr. 85 - Ausst.Kat. München 1989/90 Nr. 49.
  - 11) Best.Kat. London 1915-1931, II (1923) 16 Nr. 32 als eine von Rubens überarbeitete Zeichnung des 16. Jahrhunderts.
  - 12) Ausw.Kat. Stuttgart 1984 Nr. 93.
  - 13) Best.Kat. Amsterdam 1978, Textband, 28 Anm. 3.
  - 14) Ausst.Kat. Brügge 1998 Nr. 81.
  - 15) Best.Kat. Amsterdam 1978 Nrn. 75, 76.
  - 16) Triptychon mit den Hll. Cosmas und Damian, 1523, Brügge, Jakobskirche - Ausst.Kat. Brügge 1998 Nr. 78.
  - 17) Vgl. die Schülerzeichnung Benesch 478 aus der Slg. Lehmann im Metropolitan Museum of Art, New York - Abb. im Ausst.Kat. Berlin/Amsterdam 1991/92, 77.
  - 18) Best.Kat. Amsterdam 1978, Textband, 28 Anm. 3.

Kat.Nrn. 85-90.

*Vorbemerkung*

Sechs weitgehend einheitlich ausgeführte und gleichzeitig entstandene Zeichnungen. Festzustellende Unterschiede lassen vermuten, dass vielleicht mehrere Zeichner beteiligt waren. Die Blätter wurden 1879 im Britischen Museum als eine Reihe zusammengehöriger Arbeiten inventarisiert und stammen wohl alle aus der Sammlung eines mir nicht bekannten Vorbesitzers. Ohne die Themen zu bestimmen, schrieb Baldass 1918, es handle sich um eine „Folge von sechs alttestamentarischen Darstellungen“. Wenigstens drei der Zeichnungen zeigen Ereignisse aus der Geschichte Josuas. 1) Die drei Josuazeichnungen (Kat.Nrn. 86-88) schildern die Episode des Kampfes der landnehmenden Israeliten mit den Kanaanitern bei Gibeon (Jos 10,1-27). Dass in gleicher Ausführlichkeit das gesamte Buch Josua illustriert werden sollte, ist wenig wahrscheinlich. Ob Kat.Nr. 85 zu dieser Serie gehört, ist ungewiss. - Die sich vorsichtig bemüht äußernde manieristische Tendenz der Darstellungen und die routiniert unspektakuläre Ausführung bringen die Zeichnungen in die Nähe von Arbeiten, die man heute dem Umkreis Pieter Koecks zuschreibt. Stellvertretend für diese Werkgruppe sei auf eine Zeichnung der Gefangennahme Jesu in München hingewiesen (SGS, Inv.Nr. 41041 - Abb. 307) 2) Eine Variante dieser Komposition in Göttingen (Slg. der Universität, Inv.Nr. H 281 - Abb. 459) hat einen alten handschriftlichen Hinweis auf Jan Swart auf dem Papier 3).

Mir scheint, die technische Ausführung der sechs Londoner Zeichnungen veranschaulicht einen Versuch des Zeichners, manieristische italienische Zeichenpraxis zu überzunehmen. Ich denke an spätmanieristisch florentinische Anregungen. Man vergleiche die Londoner Schlacht bei Gibeon (Kat.Nr. 86) z.B. mit Vasaris Zeichnung der Befreiung des heiligen Sekundus (nach 1555 - Uffizien 650 F - Abb. 460) 4) oder die Verurteilung der Armoriterkönige (Kat.Nr. 87) mit einer vielleicht auch im Kreise Vasaris gezeichneten Darstellung des Schulmeisters von Falerii (Livius V 27) im Braunschweiger Herzog Anton Ulrich-Museum (ohne Inv.Nr. - Abb. 461) 5). Im Ergebnis ein offenbar mühsamer Aneignungsversuch. Leidlich gelungene Zeichnungen (Kat.Nrn. 87, 88) stehen Blättern gegenüber, auf denen die Unsicherheit

des Zeichners nicht zu übersehen ist (Kat.Nrn. 85, 89). - Ich schlage vor, die Kat.Nrn. 85-90 aus dem Bestand der Swart zugeschriebenen Arbeiten herauszunehmen. Der gegenwärtige Katalog enthält keine weiteren gleich ausgeführten Zeichnungen. Vergleichsweise nahe sind sie allenfalls den Swart alt zugeschriebenen Pariser Samsonzeichnungen (Kat.Nrn. 131-136). Die beiden Reihen veranschaulichen einen gleichsam fließenden Übergang zwischen den zeichnerischen Werken Pieter Koecks und Jan Swarts, den die gegenwärtige Zuschreibungspraxis notgedrungen verursacht, sie stehen für umfangreiche Gruppen laviertes Umrisszeichnungen, die mal dem einen, mal dem anderen „Umkreis“ zugewiesen werden. - Dass die sechs Londoner Zeichnungen von dem Künstler ausgeführt wurden, der den Leipziger Tobias (Kat.Nrn. 74-81), die Orpa im Städel (Kat.Nr. 53) oder die Rotterdamer Ältesten (Kat.Nr. 161) zeichnete, möchte ich ausschließen.

- 
- 1) Baldass 1918, 19.
  - 2) Best.Kat. München 1973 Nr. 34.
  - 3) Ausst.Kat. Göttingen 2000 Nr. 2.
  - 4) Ausst.Kat. Detroit 1988 Nr. 37.
  - 5) Bisher nicht veröffentlicht. Liegt ohne Inventarnummer unter den anonymen Niederländern des 16. Jahrhunderts. Vorzeichnung mit schwarzem Stift, Feder und braune Tinte, in Brauntönen laviert, 325 x 255 mm.

85. Josua schickt zwei Kundschafter in das belagerte Jericho (Jos 2,2) (?)

Inv.Nr. 1879.5.10.330

Wenig vergilbtes weißes Blatt. Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit der Feder in Schwarz. In Grautönen laviert. Das oben halbrund geschlossene Blatt ist entlang einer Einfassung mit der Feder in Schwarz beschnitten. Unterhalb des Bogens auf ganzer Breite eine waagerechte Rötellinie. Blatt aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 373 x 194.

Zwei lange waagerechte Risse in der oberen Blatthälfte.

Im Best.Kat. London 1932 keine Angaben zur Provenienz.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 53 („Belagerung einer Stadt“) - Best.Kat. London 1932, 42 Nr. 2.

In der Mitte des Vordergrundes die Rückenansicht eines schlanken, aufrecht stehenden Kriegers in antikischer Rüstung. Die Figur eines kleinen Drachens schmückt seine Sturmhaube. Von den Schultern weht ein kurzer Umhang. Die rechte Hand hält eine unverhältnismäßig hohe Lanze aufrecht gestellt. Sie reicht bis an den oberen rechten Blattrand. Mit der linken Hand stellt er einen unten spitzen Schild auf den Boden. Ein zweiter Mann wird weitgehend von dieser Figur verdeckt. Offenbar in Eile überbringt er eine Nachricht und zeigt dabei mit dem ausgestreckten rechten Arm auf eine Stadt im rechten Hintergrund der Zeichnung. Der Lanzenträger folgt dem Hinweis mit den Augen und zeigt dabei dem Betrachter seinen Kopf im rechten Profil mit spitzem Bart und der vom Helm beschatteten Augenpartie. In einer Bodensenke gleich hinter den beiden Vordergrundfiguren gehen zwei Lanzenträger von links nach rechts. Man sieht nur ihre Oberkörper. Ein Motiv, das wohl von Dürers Radierung der Landschaft mit einer großen Kanone übernommen wurde (1518 - B.99 - Abb. 462). 1) Hinter den beiden Männern erhebt sich im linken Mittelgrund ein umfangreicher Felsen, auf dessen flacher Höhe zwei von Gesträuch umgebene kahle Baumstämme stehen. Sie werden vom oberen Blattrand abgeschnitten. Licht von links oben. Der vordere Teil des Felsens ist hell beleuchtet, die rechte Hälfte liegt im Schatten. Unter einer großen Wolke öffnet sich nach rechts ein Ausblick in die sonnenbeschienene Landschaft. Klein wird dort im Hintergrund die erwähnte Stadt belagert. Geschützatterien wurden errichtet, und man versucht rechts mit Hilfe einer Leiter auf die Stadtmauer zu gelangen. Auf einem Hügel

über der Stadt liegt eine Festung. Dahinter steigt das Land zum Horizont hin allmählich weiter an.

Das Thema der Zeichnung ist nicht genau zu bestimmen. Baldass hatte noch nicht an Josua gedacht. Wahrscheinlich zuerst Popham. Die Anlage der Komposition, ihre zeichnerische Ausführung und die Figur des Lanzenträgers mit einem Löwenhelm verbinden das Blatt mit den drei Josuazeichnungen Kat.Nrn. 86-88. Vielleicht ist die Aussendung der beiden Kundschafter nach Jericho dargestellt (Jos 2,2). Als diese Männer aufbrachen, um die Lage in der Stadt zu erkunden, wurde Jericho jedoch noch nicht belagert. Von dem langen Speer Josuas ist in der biblischen Schilderung der Belagerung der Stadt Ai wiederholt die Rede. Er war seine Waffe und eine Art Feldherrenstab (Jos 8, 18 und 26).

Kat.Nr. 85 ist die nüchterne Arbeit einer schwerfällig zeichnenden Hand von hölzern nüchterner Wirkung. Zeichner wenig engagiert, gelegentlich ungeschickt, vielleicht eine Nachzeichnung. Einige zeichnerische Details unterscheiden die Ausführung der Kat.Nr. 85 von den drei Josuazeichnungen: Anstelle der blassen Töne hellgrauer und hellbrauner Tinten, mit denen die Umrisse der Kat.Nrn. 86-88 laviert wurden, wurden vergleichsweise kräftige Grautöne verwendet. - Das Blatt der in Rede stehenden Zeichnung ist etwa 20 mm höher als die übrigen drei Zeichnungen. Es ist ungefähr so groß wie die Kat.Nrn. 89 und 90. Die Kompositionen der Kat.Nrn. 85, 89 und 90 wurden nach dem gleichen Muster angelegt, und schließlich sind Hintergründe und Landschaften der drei Zeichnungen so weitgehend gleich ausgeführt, dass man sie für Arbeiten einer Hand halten darf. Gleichzeitig offenbart die Zeichnung der Figuren von Kat.Nr. 85 Unsicherheiten, die man von einer ungeübten Hand erwartet: Markant missraten ist die in den Hintergrund weisende Hand des Berichtstatters. Der Samson der Kat.Nr. 90 hingegen hält einen Eselszahn in einer sicher gezeichneten linken Hand, und auch die geöffnet ausgestreckte Rechte des Gemeindeältesten, der auf Kat.Nr. 89 Moses anspricht, ist dem Zeichner ausreichend gut gelungen. Mühsam gezeichnet hingegen die in der Bodensenke der Kat.Nr. 85 gehenden Männer. Ungeschickt proportioniert der links zurückblickende Lanzenträger. Beide Figuren haben kein Volumen. Nicht nur diese Mängel fallen auf. Die Kat.Nrn. 89 und 90 belegen eine Bemühung des Zeichners, maßvoll manieristische Figuren in entsprechender

Bewegtheit ins Bild zu bringen. Diesen Versuch unternahm der Zeichner der Kat.Nr. 85 nicht. Samson kniet als eine den Raum nutzende Figur über dem Kieferknochen. Moses trägt ein umständlich gefälteltes Gewand, das vom Wind bewegt wird. Die Lavierungen in den Stofffalten, die lichten und verschatteten Partien, sollten den Moses als eine virtuos und kunstreich gegebene Gestalt ins Bild bringen - auch wenn das Ergebnis wenig wirkungsvoll ist.

Der Zeichner der Kat.Nr. 85 übernahm die Rückenfigur des Lanzenträgers von Mantegnas Triumph Cäsars (entstanden in den Jahren um 1500). Dort findet man sie am Beginn des Zuges rechts neben den Trompetern mit einer hohen Fahne in den Händen (Abb. 463) 2) - Jan van Scorel variierte diese Figur auf seiner Zeichnung mit Abraham und Melchisedek in der Amsterdamer Slg. De Boer (Abb. 464) 3), und auch der Zeichner der Gerechtigkeitsszenen übernahm sie für seine Dresdener Darstellung des jungen Richters Otales (Kat.Nr. 50). Beide Zeichner drehten den Mann ein wenig nach rechts. Danach trug die mehr Raum beanspruchende voluminöse Figur zur Perspektivwirkung bei. Mantegna und der Zeichner der Kat.Nr. 85 hingegen zeigen eine vergleichsweise flache Gestalt.

---

1) Ausst.Kat. Wien 2003 Nr. 145.

2) Ausst.Kat. London 1992, 352f, 357. Abgebildet Mantegnas Vorzeichnung der *Trompeter*, Slg. E. de Rothschild, Musée du Louvre. Feder in Braun, 265 x 260.

3) Sammlung P. u. N. de Boer, Amsterdam, Inv.Nr. 237.- Feder in Braun, in Grautönen laviert, 218 x 193 - Ausst.Kat. Washington 1986/87 Nr. 105.



86. Der Kampf der Israeliten unter Josua mit dem Heer der fünf Amoriterkönige bei Gibeon (Josua 10,9f)

Inv.Nr. 1879.5.10.328

Weißes Blatt. Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Feder und schwarze Tinte. In Grautönen und blassem Hellbraun laviert. Lanzen, Zügel und Helmbüsche orange aquarelliert. Das oben halbrund geschlossene Blatt entlang einer Einfassung mit der Feder in Schwarz beschnitten. Unterhalb des Bogens auf ganzer Breite eine waagerechte Rötellinie. Einen Fingerbreit darunter und parallel verlaufend eine zweite Linie mit der Feder in Schwarz. An beiden Seiten etwas über die Einfassung hinaus gezeichnet. An diesen Stellen ist das Blatt entlang den Umrisslinien beschnitten. Aufgezogen. Der Best.Kat. London 1932 vermerkt ein Wasserzeichen bekrönter Krug, ähnlich Briquet 12862. 353 x 201 mm.

Im Best.Kat. London 1932 keine Angaben zur Herkunft.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 51 (Thema nicht bestimmt: „Schlacht mit einem gefallenem König“) - Best.Kat. London 1932 42f Nr. 3.

Nach der Eroberung der Städte Jericho und Ai zwangen die Israeliten die Bewohner von Gibeon in ein Bündnis (Jos 9,22-27). Daraufhin verabredeten fünf Könige der Amoriter, die israelitischen Invasoren zu vertreiben. Man beschloss, den Krieg mit einem Angriff auf Gibeon zu beginnen. Die Bewohner der Stadt riefen den neuen Verbündeten Josua zu Hilfe, der mit einem Heer herbeieilte und den Kanaanitern eine schwere Niederlage beibrachte. Die fünf Könige wurden gefangen genommen und hingerichtet. Das Londoner Blatt zeigt unter den rechts fliehenden Kriegern mehrere Männer mit Kronen auf ihren Köpfen, und es ist anzunehmen, dass wir eine Darstellung der Schlacht bei Gibeon vor Augen haben.

Dichtes Kampfgetümmel einer Reiterschlacht am unteren Bildrand. Geringe Raumwirkung. Es ist der Moment dargestellt, in dem von links hereindrängende Truppen ihre Feinde, die sich schon nach rechts wenden, endgültig in die Flucht schlagen. Vorne ein mit dem Reiter gestürztes Pferd nach links. In der unteren linken Ecke liegt eine Krone am Boden. Darüber ein Reiter auf einem nach rechts vorwärts springenden Pferd. Es ist der Josua der Folge, der auf allen vier Zeichnungen zu einem antikischen Brustharnisch Beinschienen und einen Drachenhelm trägt. Seine waagrecht gehaltene überlange Lanze durchbohrt am rechten Blattrand den Rücken eines fliehenden Königs. Der hält in der rechten Hand eine Fahne mit

dem Zeichen des Halbmondes. Über diesen beiden Reitern etliche weitere Kombattanten der beiden Heere. Noch im Mittelgrund erhebt sich rechts ein Felsen zum Blattrand und verstellt mehr als die rechte Hälfte des Bildraumes. Links hinten brennt eine Stadt, über dem Zentrum steht eine hohe Rauchwolke. Von einer Zerstörung Gibeons durch Feuer ist in der Bibel nicht die Rede.

Eine mit wenig Engagement routiniert gezeichnete Szene ohne atmosphärische Wirkung. Lavierungen blasser als bei dem vorigen Blatt. Relieffähnlich angelegte Komposition: die Figuren haben wenig Volumen, hinzu kommt eine geringe Perspektivwirkung. Vielleicht eine Nachzeichnung.

Das wirkungsvoll inszenierte dramatisch bewegte Reitergefecht in virtuoser Choreographie war ein verbreiteter Bildgegenstand der italienischen Renaissancekunst. Antike Vorlagen wirkten anregend. Auch das antike Motiv des siegenden Reiters, der wie der Josua der Londoner Zeichnung nach rechts über einen gestürzten Feind hinwegsetzt, interessierte italienische Künstler. Mantegna zeichnete während seines Aufenthaltes in Rom (Ende 1488 - September 1500) einen solchen Reiter, den gegen die Dacer kämpfenden Kaiser Trajan, nach einem Relief des zerstörten Konstantinsbogen (2. Jh. v. Chr.) (Albertina 2583 recto - Abb. 465). 1) Mit antiquarischem Blick und einigen Veränderungen hielt Marcanton die gesamte Szene auf einem Kupferstich fest (B. XIV 275 Nr. 361 - Abb. 466) 2) - Zahlreiche Varianten des Reiters finden sich in der italienischen Graphik des 16. Jahrhunderts, beginnend mit dem noch ungelentk erscheinenden römischen Krieger auf Nicoletto da Modenas Kupferstich aus dem Jahre 1507 (B. XIII 288 Nr. 60 - Abb. 467) 3) - Von dergleichen italienischen Vorbildern lässt sich der Josua der Kat.Nr. 86 jedoch nicht herleiten. Es ist vielmehr anzunehmen, dass sich der niederländische Zeichner nach Dürers 1504 entstandenem Holzschnitt des Drachentöters Georg richtete, der den Heiligen hoch zu Ross zeigt, wie er über das Ungeheuer nach rechts hinwegreitet (B. 111 - Abb. 468). 4) Dürers Pferd stimmt weitgehend mit dem Londoner Reittier überein, vgl. Zäume, Schmuck und Schattierung des Körpers. (Dürer setzte eine nordalpine Tradition der Darstellung fort: Vgl. die Stiche Meister FVB, L. 42 und Meister ES, L. 146) - Auch bei der Anlage des Bildraumes der Zeichnung mag Dürers Ordnung berücksichtigt worden sein. - Vergleicht man Kat.Nr. 86 mit Beispielen der theatralisch eindrücklich dargestellten

italienischen Reiterkämpfe, wird offenbar, dass weder die Hauptfigur der Londoner Szene, noch die gesamte Komposition mit den italienischen Vorstellungen zu verbinden sind. Ein Indiz für einen Italienaufenthalt des Künstlers ist das Blatt nicht. - Hier findet sich nichts von dem expressiv rau daherkommenden Kampfgeschehen auf dem Kupferstich des Venezianers Domenico Campagnola (1500-1564) (1517 - B. XIII 384 Nr. 10 - Abb. 469) 5), der eine Vielfalt von Bewegungsmotiven in unruhig dichter Schraffur düster wirkungsvoll zusammenfügte. - Wir finden auch keine Hinweise auf eine Rezeption von Arbeiten aus dem Umkreis Raffaels. Der Raimondi-Nachfolger Gian Jacopo Caraglio (um 1500-1565), der wie Domenico Campagnola ein Altersgenosse „Jan Swarts“ war, stach etwa 1527 die mglw. von Luca Penni entworfene *Schlacht mit dem Schild auf der Lanze* (B. XV 93 Nr. 59 - Abb. 470) 6), eine meisterlich gegebene Szene, mit der Raffaels großes Fresko der Konstantinsschlacht (1520-1524 - Oberhuber 252) im Vatikan aufgegriffen und variiert wurde. 7) Von diesem virtuos harmonisierten Zusammentreffen zahlreicher kämpfender Figuren, die mit ausgreifenden Bewegungen den Bildraum öffnen und ausfüllen, ist die Zeichnung Kat.Nr. 86 weit entfernt. Wegen der „Vordergründigkeit“ der Komposition des niederländischen Künstlers, wegen ihrer reliefähnlichen Wirkung erinnert das Londoner Blatt von fern an Jean Mignons (1537 als Maler in Fontainebleau - um 1555) Radierung eines Kampfes vor Troja (B. 96 - Zerner 42 - Abb. 471) 8), die wie Caraglios Kupferstich mglw. nach einem Entwurf Luca Pennis ausgeführt wurde (1500-1556, seit 1530 in Fontainebleau).

(Auf Heemskercks Gemälde mit dem Raub der Helena Paris auf einem sich aufbäumenden Pferd (Baltimore, Walters Art Gallery, Inv.Nr. 37.656 - Grosshans 1980, 20-22, 35-41 - Amsterdam 1986 Nr. 104, Brüssel 1995 Nr. 111). - Maerten van Heemskerck malte 1536 Reiterkämpfe in Venedig. Die Stadt wurde von den in ihr ansässigen Künstlern für den Einzug Karls V. festlich geschmückt. Vasari erzählt im Leben des Venezianers Battista Franco, Heemskerck habe bei dieser Gelegenheit in Zusammenarbeit mit einigen jungen deutschen Künstlern und ausreichend versorgt mit griechischem Wein „zwischen Rausch und Weinflügel einer- und Kunsteifer andererseits (...) bei Malereien in Helldunkel viel Geschick (gezeigt) und („im Bogen von San Marco“) einige Schlachtszenen zwischen Christen und Türken mit möglicher Kühnheit und schöner Erfindung“ dargestellt. 1) Dergleichen Erfah-

rungen wird man dem Zeichner des Londoner Blattes nicht unterstellen. Ebenso wenig kann von besonderer Kühnheit und schöner Erfindung kann die Rede sein.

Der Halbmond auf der Fahne des rechts fliehenden Königs ein Hinweis auf die „Türkengefahr“, von der sich Westeuropa wegen der militärischen Erfolge des Sultans Süleiman II. bedroht sah. - Gleichzeitig mag der Halbmond ein Hinweis auf die wichtigste Anregung sein, die der Zeichner der Kat.Nr. 86 bei der Anlage seiner Komposition berücksichtigte. Martin Schongauers Familienwappen hat einen roten Halbmond auf einem gelben Schild, und von Schongauers frühem Kupferstich der Jacobsschlacht (L. app. 1 - Abb. 472) 9) übernahm der niederländische Zeichner Figuren und Motive. Er fügte sie im Vordergrund des schmalen Hochformates zusammen und italianisierte ihre Erscheinung oberflächlich. Schon der Stich des Meisters aus Colmar hat die von links nach rechts geführte Bewegung in seiner Szene. Dem Josua der Londoner Zeichnung entspricht bei Schongauer der vorne links mit erhobenem Schwert kämpfende Ritter, sein Pferd wurde nach Dürers Holzschnitt B. 111 verändert. Auf dem Stich hält Jacob sein Schwert nach vorne gerichtet waagrecht über dem Kopf. Dieses Motiv übernahm der Zeichner, indem er einen Gefolgsmann Josuas, der direkt über ihm reitet, sein Schwert ebenso halten ließ. Auch hier wird es wie zum Schutz über den Kopf des Helden gehalten. - Der in London am rechten Blattrand fliehende König mit der Fahne tritt an die Stelle des bei Schongauer rechts der Mitte reitenden Orientalen. Der hält sein Schwert wie der König die Fahne mit dem Halbmond.

Ein 1613 entstandener historienpenning, den die Stadt 's-Hertogenbosch bei dem Maler Jan van Oirt in Auftrag gab, um an ihre vermeintliche Gründung durch Herzog Godfried III von Brabant zu erinnern, zeigt auf der Rückseite eine Reiterschlacht, und mehrere der Kämpfer in der Mitte der Szene stimmen mit Figuren der Londoner Zeichnung überein. (Abb. 473) 10) Hinzuweisen ist auf den vorne mit seinem Pferd nach links gestürzt liegenden König und den nach rechts über ihn hinwegsetzenden Lanzenreiter, der mit waagrecht gehaltener Waffe den rechts fliehenden Reiter bedroht, der seinen rechten Arm ausgestreckt hat. Die Übereinstimmungen können nicht zufällig sein. Es ist wenig wahrscheinlich, dass Jan van Oirt die Zeichnung Kat.Nr. 86 kannte, und deshalb

wird man für möglich halten, dass beide Künstler eine mir unbekannte Vorlage vor Augen hatten.

- 
- 1) Ausst.Kat. London 1992 Nr. 145.
  - 2) Ausst.Kat. Coburg 1994 Nr. 49 - Ausst.Kat. Wien 1999 Nr. 138.
  - 3) Ausst.Kat. Coburg 1994 Nr. 39
  - 4) Ausst.Kat. Boston 1971 Nr. 83.
  - 5) Ausst.Kat. Wien 1966 Nr. 68 - Ausst.Kat. Paris 1993 Nr. 138 - Ausst.Kat. Coburg 1994 Nr. 43.
  - 6) Ausst.Kat. Coburg 1994 Nr. 56 - Best.Kat. Stuttgart 2001 Nr. A 117 mit dem genannten Datum.
  - 7) Vgl. helldunkle Entwurfszeichnung Louvre 3872: Ausst.Kat. Wien 1999 Nr. 148.
  - 8) Ausst.Kat. Düsseldorf 1997 Nr. 75.
  - 9) Ausst.Kat. Colmar 1991 Nr. K. 5 - Ausst.Kat. München 1991 Nr. 116.
  - 10) Ausst.Kat. 's-Hertogenbosch 1990 Nr. 13.

## 87. Josua verurteilt die besiegten Könige der Amoriter (Josua 10, 23)

Inv.Nr. 1879.5.10. 327

Weißes Blatt, oben braun verfärbt. Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit der Feder in Schwarz. In hellen Grautönen laviert. Das am oberen Rand halbrund geschlossene Blatt ist entlang einer Einfassung mit der Feder in Schwarz beschnitten. Unterhalb des Bogens eine waagerechte Rötellinie auf ganzer Breite. Parallel dazu verläuft etwas tiefer auf ganzer Breite eine abgeriebene schwarze Kreidelinie. Aufgezogen. Der Best.Kat. London 1932 vermerkt ein Wasserzeichen bekrönter Krug, ähnlich Briquet 12865. 353 x 198.

Einige Flecken.

Im Best.Kat. London 1932 keine Angaben zur Herkunft.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 50 (Thema nicht bestimmt: „Überbringung eines gefangenen Mohrenkönigs an einen Feldherrn“) - Best.Kat. London 1932, 43 Nr. 4.

Die fünf Könige der Amoriter, die ihr Heer in die Niederlage bei Gibeon geführt hatten, waren zunächst entkommen und hatten sich in einer Höhle versteckt. Man entdeckte sie dort, und Josua ließ zunächst die Eingänge der Höhle mit Steinen verschließen. Nachdem er mit seinen Truppen das kanaanitische Heeres verfolgt und es endgültig besiegt hatte, hielt Josua vor dem versammelten israelitischen Volk grausam Gericht über die gefangenen Könige. Um die Besiegten zu erniedrigen, setzten Offiziere der Israeliten ihnen einen Fuß in den Nacken. Nach dieser Unterwerfungszeremonie erschlug Josua die unglücklichen Männer und ließ ihre Leichen an Bäumen aufhängen (Jos 10,23-27).

Sonnenlicht kommt von links oben, die Schatten am Boden fallen nach rechts. Im schmalen Vordergrund stehen zwei Figurengruppen einander gegenüber. Dicht gedrängt stehen die Beteiligten zusammen. Links werden die fünf Könige der Kanaaniter, die man an den Kronen auf ihren Köpfen erkennt, von Soldaten umringt und festgehalten. Die Bewaffneten tragen antikische Rüstungen, man sieht Helmbüsche und große Speiße. Alle sehen nach rechts hinüber. Einen Schritt weit entfernt steht dort Josua, der Lanzenträger des Blattes Kat.Nr. 85. Zu Harnisch und Beinschienen trägt er den Drachenhelm auf dem Kopf. Mit der linken Hand hält er die überlange Lanze auf den Boden gestellt. Gesten der ausgestreckten rechten Hand begleiten seine Rede an die

vorgeführten Gefangenen. Hinter Josua eine Gruppe älterer Männer; es sind bärtige Orientalen, die Turbane auf den Köpfen tragen. Links vor dem Lanzenträger, die linke Hand abwehrend erhoben, hält ein Begleiter einen riesigen Rundschild vor sich, so als wolle er seinen Herrn im Notfall damit schützen. Dieser Schildträger ist wie Josua mit Harnisch und Beinschienen gerüstet, trägt jedoch keinen Helm. Im rechten Mittelgrund erhebt sich ein baumbestandener Felsen. Auf seiner Höhe ist eine Leiter an einen starken Ast gelehnt, und zwei Männer sind damit beschäftigt, die Leichen der Könige in die Bäume zu hängen. Nach links ein Ausblick auf einen entfernteren Felsen, auf dem ein befestigter Ort sich befindet. Einige Wolken am oberen Bildrand.

Das am sorgfältigsten bearbeitete Blatt der Josuafolge. Um Details bemühte Zeichnung der Figuren. Eine leidlich entwickelte Hand mit einiger Übung. Dabei bewegen sich fast alle Beteiligten ein wenig unbeholfen. Vergleichsweise lebendig eingefangen ist lediglich die in Bewegung begriffene stehende Rückenfigur am vorderen linken Blattrand. Es gelang dem Zeichner nicht, die angespannt aufgeregte Atmosphäre der Szene allein mit Hilfe der sprechenden Gesten der Hände darzustellen. Josuas müde ausgestreckte rechte Hand und die eher abwehrende Gebärde des Schildträgers wirken unpassend. Die Gesichter sind ohne Ausdruck. Weitgehend ratlos gezeichnet auch die Gewandfalten. Wohl eine Wiederholung. Als ein auffällig altmodisches Detail wirkt die spätgotisch maniert und wie erstarrt aufwehende Kleidung des Mannes links der Mitte. Die routiniert vorgestellte Landschaft beruht nicht auf Naturstudien.

Die vergleichsweise detaillierte Federarbeit erinnert von ferne an die Ausführung der Berliner Zeichnungen des breiten Irrweges der römischen Kirche und des mühsamen Weges zu Jahwe (Kat.Nrn. 18 und 19). Die Berliner Wege wurden jedoch von einer Hand gezeichnet, die im Detail treffsicherer arbeitete und kein Interesse hatte an der unsicher manieristischen Tendenz der Figurendarstellung, die für die Londoner Zeichnung charakteristisch ist. Der Zeichner der Wege war der Zeichenpraxis und der Figurenauffassung Dirick Vellerts verpflichtet, die bemüht manieristische Disposition der Kat.Nr. 87 bringt das Blatt in die Nähe von Arbeiten, deren Entstehung man sich gegenwärtig im Umkreis Pieter Koecks vorstellt.

88. Josua lässt die Wagen der Feinde verbrennen und ihre Pferde lähmen (Jos 11,9)

Inv.Nr. 1879.5.10.329

Weißes Blatt. Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit der Feder in Grau und Schwarz. In Grautönen und einem blassen Hellbraun laviert. Flammen orange aquarelliert. Das oben halbrund geschlossene Blatt wurde bis auf den unteren Rand entlang einer Einfassung mit der Feder in Grau beschnitten. Unterhalb des Bogens auf ganzer Breite eine waagerechte Linie mit der Feder in Grau. Der Arm der vorne links stehenden Figur über die Einfassung hinaus gezeichnet; hier Blatt entlang des Umrisses beschnitten. Aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 354 x 201.

Einige Flecken oben rechts.

Im Best.Kat. London 1932 keine Angaben zur Herkunft.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 52 (Thema nicht bestimmt: „Vom Himmel fällt Feuer auf einen Wagen.“) - Best.Kat. London 1932, 43 Nr. 5.

Im Verlauf der Eroberung des Heiligen Landes wurden viele Städte vom israelitischen Heer erobert und rücksichtslos zerstört. Lediglich die auf Hügeln liegenden und damit strategisch wichtigen Plätze blieben von Josuas Vernichtungswut verschont. Möglichst viele der Bewohner wurden getötet. Kein Feind überlebte etwa den Sieg der Israeliten über das Heer der verbündeten Könige des Nordens. Auf Gottes Befehl ließ Josua außerdem die Ausrüstung der geschlagenen feindlichen Armee zerstören. Man verbrannte die Wagen und lähmte die Pferde (Jos 11,1-14).

Die Londoner Zeichnung zeigt die Ausführung dieses Befehls. Im Vordergrund liegt groß ein brennendes hölzernes Wagenrad. Daneben stehen links vorne Josua und einige Bewaffnete. Rechts wird an einen strohbeladenen Wagen Feuer gelegt. Eine breite Rauchwolke steigt auf. Im Hintergrund führt man vor den Hügeln des Horizontes einige Pferde zusammen und bindet ihnen die Hinterbeine zusammen, um danach mit dem Schwert ihnen die Sehnen zu zerschneiden (Jos 11,9). Im Hintergrund eine Hügellandschaft mit einer befestigten Siedlung auf einer Erhebung links. (Die Verstümmelung der Pferde wird im LCI III Spp. 411-415 nicht erwähnt, offenbar kein Hinweis auf eine verborgene Bedeutung)



Vielleicht eine originelle Komposition des Zeichners. Wirklichkeitsnahe Raumwirkung. Routinierte Ausführung ohne Interesse an letzter Präzision und atmosphärischer Wirkung. Mit leicht umlaufender breiter Feder treffsicher gezeichnet. Ebenso selbstverständlich bringen die Lavierungen Licht und Schatten ins Bild und geben den Formen ihre Volumen. Die Unsicherheit des Anfängers, von der die Darstellung der Kat.Nr. 85 bestimmt sein mag, ist hier nicht festzustellen. Der Bildraum ist weit, ein Zusammendrängen der Figuren in eine reliefähnliche Enge wie beim Reitergefecht der Schlacht bei Gibeon (Kat.Nr. 86) war nicht notwendig. Leichthin ausfahrend wurde gezeichnet, an der bemüht detaillierten Federführung des vorigen Blattes war dem Zeichner nicht gelegen.

## 89. Moses. Das Quellwunder (Ex 17,6)

Inv.Nr. 1879.5.10.326

Weißes Blatt. Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit der Feder in Grau. In Grautönen und einem blassen Hellbraun laviert. Wenig orange aquarelliert. Das oben halbrund geschlossene Blatt entlang einer Einfassung mit der Feder in Schwarz beschnitten. Unterhalb des Bogens eine waage-rechte Rötellinie auf ganzer Breite. An den Seiten oberhalb der Mitte Reste einer Roteleinfassung. Aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. Maße nachtragen!

Oben ein 2,3 cm hoher Streifen gerade abgeschnitten und ergänzt.

Im Best.Kat London 1932 keine Angaben zur Herkunft.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 49 - Best.Kat. London 1932, 43 Nr. 6.

Auf dem Weg ins Gelobte Land kam es bei Refidim zum Streit zwischen den erschöpften Israeliten und Moses. Dem Verdursteten nahe verlangten die Leute nach Wasser und bedrohten ihren Anführer. Jahwe riet dem verwirrten Moses, mit einigen der Ältesten zu einem Felsen am Horeb zu gehen. Er selbst werde sie dort erwarten. Mit dem Stock, der das Rote Meer geteilt hatte (Ex 14, 16), sollte Moses auf den besagten Felsen schlagen, um Wasser hervorzuholen (Ex 17,1-7).

Sonnenlicht kommt von links außen ins Bild, die Figureschatten fallen auf dem Boden schräg nach rechts. - In der Mitte des Vordergrundes geht Moses nach links. Noch im Vordergrund links hinter ihm ein Felsen, der - auf der Höhe mit Bäumen und Sträuchern bewachsen - bis zum oberen Rand hinaufreicht und etwa ein Drittel des Bildraumes ausfüllt. Auf halber Höhe sprudelt Wasser aus dem Stein. Unter einem Umhang trägt der bärtige Moses ein weites, gegürtetes und wadenlanges Gewand, dazu antikische Beinschienen. Mit der rechten Hand hält er einen langen blattlosen Zweig in die Höhe. Dabei wendet er den Kopf nach rechts und sieht zu einer Frau hinüber, die am Blattrand mit einem Neugeborenen in den Armen steht. Auch der mit erhobener rechter Hand gleich hinter Moses gestikulierende Gemeindeälteste, der einige Worte an ihn richtet, könnte seine Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Vorne links die unbeholfen gezeichnete Figur eines nackten Knaben, der nach rechts gewandt mit Hilfe einer flachen Schale Wasser auffängt. Im rechten Mittelgrund, in einer Bodensenke wie es scheint, drängen

sich etliche Figuren alter Männer, vor ihnen vergleichsweise groß der Kopf eines Kamels nach rechts. Über den Vordergrundfiguren ein Ausblick in eine karge sonnenhelle Hügelandschaft, in der vereinzelt Zelte aufgestellt sind.

Kat.Nr. 89 gehört zu den Josuablätter, die etwa zur gleichen Zeit mit den gleichen zeichnerischen Mittel ausgeführt wurde, trotz der erwähnten Unterschiede hinsichtlich der zeichnerischen Ausführungen der Arbeiten. Wie bei den Kat.Nrn. 85-88 und 90 wird die Darstellung geprägt von einer missglückten Bemühung des Künstlers um die manieristische Figurenauffassung. Deshalb die Unsicherheit der Bewegungen, das Fehlen atmosphärischer Wirkung. Bildraum und Komposition wurden angelegt wie bei Kat.Nr. 85. Die offensichtlichen Schwächen lassen auch hier an einen ungeübten Zeichner denken. Auf die aus dem Mittelgrund nach vorne sich bewegenden Figuren mit dem Kamelkopf sei als Beispiel hingewiesen. - Haltung und Bewegung der Mosesfigur sind wohl von Marcantons Stich der Fides (1516-1518 - B. XIV 294 Nr. 387 - Abb. 474) 1) herzuleiten. - Es liegt nahe, Arbeiten wie Kat.Nr. 89 für mäßige *Nachzeichnungen* zu halten. Die vorausgesetzte Vorlage müsste einen eindrucksvollen Moses vorgestellt haben: eine monumentale, raumgreifende Figur, eine in verschiedene Richtungen sich bewegende Gestalt in einem italienischen *contrapposto*, der helles Sonnenlicht und große Schatten Form und Volumen geben. Dergleichen Figuren in zeichnerisch gelungener Darstellung finden sich in der niederländischen Zeichenkunst der Zeit selten. - Die Kat.Nrn. 85-90 wurden weitgehend ausgeführt wie Zeichnungen, die gegenwärtig weithin als Arbeiten aus der Umgebung Pieter Koecks gelten. Dieser Umstand, auf den bereits in der Vorbemerkung hingewiesen wurde, wird anschaulich durch einen Vergleich der Kat.Nr. 89 mit einer seit langem Koeck zugeschriebenen Blatt mit der Gefangennahme Jesu in München (Staatliche Graphische Sammlung, Inv.Nr. 41041 - Abb. 307). 2) Komposition und zeichnerische Gestaltung stimmen weitgehend überein. Vgl. auch die Göttinger Variante der Münchener Szene mit einem alten handschriftlichen Hinweis auf Jan Swart auf dem Papier (Kunstsammlung der Universität, Inv.Nr. H 281 - Abb. 459). 3) Die drei Blätter zeigen, wie ungenügend die Vorstellungen von vermeintlichen Kopien, Werkstattzusammenhängen und den so genannten *Kreisen* um namentlich bekannte Künstler in der niederländischen Zeichenkunst der Zeit sind. – Vgl. hierzu auch die Kat.Nrn. 67, 115.

- 
- 1) Ausst.Kat. Wien 1999 Nr. 64.
  - 2) Best.Kat. München 1973 Nr. 34 - Feder in Braun, grau laviert, 270 x 195.
  - 3) Ausst.Kat. Göttingen 2000 Nr. 21.

90. Samson trinkt aus dem Kieferknochen eines Esels (Legenda Aurea)

Inv.Nr. 1879.5.10.331

Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit der Feder in Schwarz und Grau. In Grautönen und einem blassen Hellbraun laviert. Das oben halbrund geschlossene Blatt entlang einer Rötelleinfassung beschnitten. Unterhalb des Bogens auf ganzer Breite eine waagerechte Rötellinie. Blatt aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 374 x 214.

Kleinere Fehlstellen an den Rändern sowie ein 1 cm hoher Papierstreifen am Scheitel des Bogens ergänzt.

Im Best.Kat. London 1932 keine Angaben zur Provenienz.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 54. - Best.Kat. London 1932, 43f Nr. 7.

Eine Szene aus der Geschichte Samsons. Bei dem Ort Lehi hatte der Held mit dem Kieferknochen eines Esels tausend Philister im Kampf erschlagen. In der Erzählung des Alten Testaments öffnete danach Jahwe seinem erschöpften Kämpfer eine Felsenquelle, aus der er trank (Ri 15, 15-19). Die Darstellung der Londoner Zeichnung folgt nicht dem Bibeltext. Das verbreitete Motiv des aus einem Knochen trinkenden Samson kommt aus der Erzählung in der Legenda Aurea. Dort liest man, dass dem „dürstenden Samson aus dem Eselskinnbacken Wasser entsprang“ 1).

Im schmalen Vordergrund der Londoner Zeichnung kniet Samson nach rechts und beugt sich über einen am Boden liegenden Kieferknochen. Er hält einen herausgebrochenen Zahn mit Daumen und Zeigefinger der sicher gezeichneten linken Hand. Aus der Zahnlücke springt Wasser zu seinem Mund hinauf. - Samson trägt einen antikischen Brustharnisch mit Löwenköpfen auf den Schultern und Beinschienen. Das Ende seines Stirnbandes weht lang nach links. - Im linken Mittelgrund der überstandene Kampf: Mit erhobenem Kieferknochen dringt Samson auf zahlreiche Feinde ein, kleine nackte Figuren, die sie schon zur Flucht wenden. - Im Hintergrund nähert sich ein Heer von Lanzenträgern einem Hügel am linken Bildrand. Auf der Höhe stehen einige Gebäude. Dies alles ereignet sich in einer unwirtlich öden Gebirgsgegend unter einem wellenförmigen Wolkenband.

Von der Hand des Zeichners der Moseszeichnung Kat.Nr. 89. In der gleichen routinierten Ausführung ohne die dunkel lavierten Schattenpartien. Der Aufbau der Komposition folgt einem nördlich der Alpen gängigen Muster: Die einzelne Hauptperson ist im rechten Vordergrund am Fuße eines Felsens beschäftigt, während nach links ein Ausblick in die Hintergrundlandschaft sich ergibt. Nach diesem Muster komponierte etwa der Hausbuchmeister um 1490 seinen Kaltnadelstich des stehend mit dem Drachen kämpfenden Georg (L. 34 - Abb. 475) 2) Die Anlage des Landschaftsraumes der Kat.Nr. 90 ist von Dürers Holzschnitt des Engels mit dem Schlüssel zum Abgrund aus der 1498 und 1511 veröffentlichten Apokalypse herzuleiten (B. 76 - Abb. 476) 3). In diese Umgebung versetzte der niederländische Zeichner seinen auf allen vieren liegenden Samson, eine mühsam manieristisch erscheinende Figur in einer blass gezeichneten altbekannten Kulisse.

Von den sechs zusammengehörenden Londoner Kat.Nrn. 85-90 ist Kat.Nr. 90 die Arbeit, die den Pariser Samsonzeichnungen (Kat.Nrn. 131-136) am nächsten steht: Bei zeichentechnisch weitgehend übereinstimmender Ausführung begegnen uns in London abweichend aufgefasste Figuren, die größer sind und zurückhaltend bemüht manieristisch bewegt wurden, während es in Paris keinen Hinweis auf eine solche Neigung zum Spektakulären gibt. Nicht von derselben Hand gezeichnet wurden wohl die Kat.Nrn. 85, 87.

---

1) Legenda Aurea, 832.

2) Ausst.Kat. Amsterdam 1985 Nr. 34 (zwei Exemplare bekannt: R.P.K; Paris BN) - Ausst.Kat. Wien/Amsterdam 1989 Nr. 13.

3) Ausst.Kat. Boston 1971 Nr. 46 - Ausst.Kat. Wien 2003 Nr. 50.

## 91. Tobits Erblindung (Tob 2,1-10)

Inv.Nr. 1913.12.16.1

Grau und braun verfärbtes weißes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Feder und schwarze Tinte. In Grautönen laviert. Oben halbrund geschlossen. Unterhalb des Bogens auf ganzer Breite eine waagerechte radierte Rötellinie. Reste einer Einfassung am unteren linken Blattrand ? Blatt aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 357 x 193.

In der unteren linken Ecke radierte „63“ mit Rötel.  
Kleines eckiges Loch links neben dem Nest.

Im Best.Kat. London 1932 keine Angaben zur Herkunft des Blattes.

Literatur: Beets 1914, 15 Anm. 1: Campbell Dodgson teilt brieflich den vor kurzem erfolgten Erwerb der Zeichnung mit und beziffert die Zahl der Zeichnungen Swarts im Britischen Museum auf 16. - Baldass 1918 Nr. 42. - Best.Kat. London 1932, 44 Nr. 8.

Nachdem das seit 743 v. Chr. expandierende Assyrien 723 Samaria erobert hatte, wurden einer assyrischen Quelle zufolge etwa 28000 Israeliten nach Assyrien verschleppt, und das Reich der nordisraelitischen Könige wurde als Provinz Samaria annektiert 1). Zu den Verschleppten gehörte Tobit aus dem Stamm Naftali. Er berichtet, dass er die Gunst des assyrischen Königs Salmanassar V (reg. 726-722) gewann, „Einkäufer“ des Hofes wurde und als solcher weitgehende Bewegungsfreiheit hatte. Anders als andere Israeliten befolgte er weiter Jahwes Gesetze und besuchte regelmäßig den Tempel in Jerusalem. Er unterstützte Arme und begrub gegen ein bestehendes Verbot seine verstorbenen Landsleute. Aus diesem Grunde angezeigt, musste er schließlich mit Frau und Sohn fliehen. Als wenig später ein neuer König auf den assyrischen Thron kam, setzte sich ein Verwandter erfolgreich für Tobits Rückkehr ein (Tob 1, 3-22). Anlässlich der Heimkehr wurde ein Festessen gegeben. Tobit ließ Arme dazu einladen und hörte, dass auf dem Marktplatz ein ermordeter Israelit lag. Er holte und versteckte den Leichnam, kehrte zur Feier zurück und begrub den Toten nach Sonnenuntergang. Weil er hierdurch unrein geworden war, schlief er außerhalb des Hauses an der Hofmauer. Sperlinge nisteten an der Mauer. Ihr Kot fiel in Tobits Augen, so dass er erblindete (Tob 2, 1-10).

Im Vordergrund der Londoner Zeichnung schläft Tobit neben einem zusammengerollt liegenden Hund vor einem phantasievoll erdachten und mit Marmortafeln verkleideten

Renaissancebau, der etwas mehr als die rechte Hälfte des Bildraumes bereits im Vordergrund verstellt. Am Gurtgesims über dem Schlafenden nisten Vögel. Durch ein großes, querrecht-eckiges Fenster des Erdgeschosses sehen wir Tobit und einige Gäste beim Festessen sitzen. Ein junger Mann zieht grüßend die Mütze und überbringt zur Tür weisend Tobit eine Nachricht. Vor dem Hauseingang im linken Mittelgrund verteilt Tobit Almosen. In der Ferne schließlich begräbt er den toten Juden (Tob 2, 2f, 7, 9f). Der schlafende Tobit ist ein bärtiger Orientale in einem weiten Gewand, der einen fünfzipfligen Turban auf dem Kopf trägt. Er stützt den Kopf auf die linke Hand und liegt mit gekreuzten Unterschenkeln nach rechts ausgestreckt.

Im Best.Kat. London 1932 führte Popham die Anlage der Komposition auf eine mir nicht bekannte 1500/1510 datierte Kabinettscheibe im Brüsseler Cinquantenaire-Museum zurück. Der nicht erhaltene Entwurf sei bereits um 1480 in der Nachfolge Rogiers entstanden. Eine weitere Darstellung der Blendung wird dem Van der Goes-Kreis zugeschrieben. Sie ist auf einer gleichfalls um 1500 entstandenen Rundscheibe in der Sammlung der königlichen Museen in Brüssel festgehalten (Inv.Nr. 560 B - Abb. 477) 2), die vier Szenen der Swartschen Zeichnung erscheinen anders angeordnet in einem älteren, niederländischen Ambiente. Swart griff in mehreren Fällen auf Bildideen der Van der Goes-Nachfolge auf (Tobias, Joseph), im Falle der Londoner Tobitzeichnung tat er es nicht.

Die Darstellung der Kat.Nr. 91 hat ein italienisches Fundament. Die Anlage der Bildraumes ist herzuleiten von einem der wenigen Stiche des aus dem Friaul stammenden Zeitgenossen Marcello Fogolino (tätig seit etwa 1510 - nach 1548). Der mit der Kaltnadel teilweise in Punktiermanier ausgeführte Druck erweist Fogolino als einen der wenigen Nachfolger des Venezianers Giulio Campagnola (um 1482 - nach 1514) und zeigt im rechten Vordergrund eine nackte Madonna (?) mit dem Kind vor einem Gebäude sitzend, das bis auf einen schmalen Ausblick nach links den gesamten Bildraum noch im Vordergrund zustellt (Passavant V 146 Nr. 3 - Hind V 219 Nr. 7 - Abb. 478) 3). Die Details der Verzierung des Gebäudes, besonders die stark profilierten Gurtsimse, übernahm Swart nicht. Wo Kat.Nr. 91 ein großes Fenster zeigt, hat der Stich das antike Relief eines Reiterkampfes. Swarts Gliederung der Außenwand erinnert an italienische Bilderrahmen, vgl. die Wand mit Filippino Lippis Fresko der



Verkündigung in der römischen Kirche S. Maria sopra Minerva (1488-1493, Carafa-Kapelle - Abb. 479).

In Vorstermans Bibel (1528/1529) findet sich keine Darstellung der Blendung Tobits. Das Buch enthält jedoch einige Illustrationen mit liegenden Figuren, die in ähnlicher Haltung schlafen, wie Tobit auf der Londoner Zeichnung, z.B. der betrunkene Noah (H.26 - Abb. 480) 4), und der träumende Jacob (H.31 - Abb. 219). 5) Der Letztgenannte wurde der entsprechenden Holzschnittillustration in dem 1477 bei Günther Zainer in Augsburg erschienenen *Speculum Humanae Salvationis* entnommen (Hain 14929 - Abb. 481). 6)

Die Figur der Londoner Tobit ist wahrscheinlich von dem schlafendem Propheten Elias her-zuleiten, der auf Dieric Bouts' Abendmahlstriptychon in Leuven von einem Engel geweckt wird (Pieterskerk - 1467 - Innenseite des rechten Flügels - Abb. 482). 7) Es ist allerdings darauf hinzuweisen, dass vergleichbar vorgestellte Schlafende in der nordalpinen Kunst des Späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts außergewöhnlich oft zu finden sind. Stellvertretend für eine Vielzahl von Beispielen, die allein aus dem Bereich kirchlicher Glasmalerei zu nennen wären, sei hier auf das Wurzel Jesse-Fenster der Tübinger Stiftskirche hingewiesen, das 1478 von der Straßburger Werkstattgemeinschaft ausgeführt wurde (Chor I 3/4 a/b - Abb. 483) 8)

Zahlreich sind in der europäischen Kunstgeschichte die Figuren, die wie Swarts Tobit lang ausgestreckt auf dem Boden schlafen. Sie lassen sich bis in die antike Grabplastik zurück-verfolgen, in der verstorbene Menschen wie Figuren aus den Mythen in ebendieser Weise dargestellt werden konnten. Tote ruhen wie die einsam auf einer Insel schlafende Ariadne oder der ewig schlummernde junge Hirte Endymion, der Geliebte Semeles. Die Sphären der Menschen und der Götter verbinden sich in diesen Figuren. - In der frühchristlichen Sepulkralkunst wurde dann dieses antike Schlaf- oder Liegemotiv wiederholt für Darstellungen der Jonasruhe in der Kürbislaube übernommen. Auf dem Jonas-Sarkophag im römischen Museo Pio cristiano (um 300 - Lat. 119 - Abb. 484) 9) schläft Jonas wie Ariadne auf dem Girlanden-Sarkophag in New York. Es wird für möglich gehalten, dass die in der Bibel bloß nebenbei erwähnte Szene Jonas 4, 6 hier als ein Bild des *refrigerium interim* gelten kann, einer u.a. von

Tertullian (geb. um 150 in Nordafrika) entwickelten Vorstellung von der erquickenden Ruhe verstorbener Gerechter vor dem Gerichtstag. 10) Dass die in antiker Haltung entspannt ruhenden biblischen Figuren danach mit christlicher Jenseitshoffnung aufgeladen sein konnten, mag ihre Persistenz in der Geschichte der christlichen Ikonographie erklären. Gegebenfalls wäre dies ein Hintergrund aller hier erwähnten ausruhenden biblischen Gestalten: der Stammbaum Christi wächst aus dem Leib des schlafend auf dem Boden liegenden Jesse; der schlafende Prophet Elias wird von einem Engel geweckt, der ihn mit Nahrungsmitteln versorgt; Tobit wird von seiner Blindheit geheilt; der träumende Jacob sieht die Himmelsleiter.

- 
- 1) Georg Fohrer, Geschichte Israels, Heidelberg 1977, 148-156.
  - 2) Ausst.Kat. New York 1995 Nr. 13, mit Hinweis auf eine schwächere Fassung im New Yorker Metropolitan Museum.
  - 3) Abgebildet das Exemplar des Dresdener Kupferstich-Kabinetts, Inv.Nr. A 86127. Ein zweiter Abzug im Amsterdamer Rijksprentenkabinet ist teilweise abweichend schraffiert, ausführlicher punktiert und hat eine weiter ausgearbeitete Landschaft, Ausst.Kat. London 1983/84 Nr. P 30.
  - 4) Beets 1915 Nr. 5
  - 5) Ebenda Nr. 11
  - 6) Hind, Woodcut I 284, 286-292.
  - 7) Ausst.Kat. Brüssel/Delft 1957/58 Nr. 15
  - 8) Ausst.Kat. Ulm 1995, 89
  - 9) Ausst.Kat. Köln/Zürich 1994, 35-39
  - 10) Ebenda.

## 92. Pfingsten (Apg. 2,3)

Inv.Nr. 1860.6.16.55

Strapaziertes, fleckiges Blatt. Spuren einer Vorzeichnung (?) mit schwarzem Stift an der Figur des vorne rechts stehenden Mannes. Mit der Feder in Schwarz. In Grautönen laviert. Oben halbrund geschlossenes Blatt. Unterhalb des Bogens auf ganzer Breite eine waagerechte Linie mit der Feder in Schwarz. Die Einfassung mit der Feder in Schwarz lässt etwas Rand, nur unten ist das Blatt entlang der Linie beschnitten. Fuß und Arm der am rechten Blattrand stehenden männlichen Figur über die Einfassung hinaus gezeichnet. Hier Blatt entlang des Figurenumrisses beschnitten. Blatt aufgezogen. Der Best.Kat. London 1932 vermerkt ein Wasserzeichen "housemark on a shield, like Briquet 9865". 346 x 202 mm.

Unten rechts der Mitte Stempel Pieter Lely (Lugt 2092) in Schwarz. Links daneben Trockenstempel Thomas Lawrence (Lugt 2445). Alte waagerechte Knickfalte in der Blattmitte. Teilweise gebrochene Knicke und Falten. Abrieb am linken Rand. Oben rechts, am Flügel des knienden Putto, eine ausgebesserte Fehlstelle mit der Feder in Schwarz neu bezeichnet. Der Best.Kat. London 1932 erwähnt "some very slight sketches, a seated figure, a draped standing figure, and another" auf der Rückseite des Blattes.

Herkunft: Pieter Lely - Thomas Lawrence - Samuel Woodburn; Auktionskatalog London

6. Juni 1860 Los 508 als Hans Holbein d.J. Bei dieser Gelegenheit vom Museum erworben.

Literatur: Nicht in Baldass 1918 - Best.Kat. London 1932, 44 Nr. 9.

Eine Kopie der Zeichnung befindet sich im Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam (Kat.Nr. 158), mit einem alten handschriftlichen Hinweis auf Jan Swart.

Im Vordergrund eines hohen Renaissanceraumes drängen sich zahlreiche Jünger um Maria. Die Vorstellung der Szene unter einer Bogenarchitektur erinnert an Dürers *Marienleben*. Die marmorverkleideten Pfeiler haben Akanthuskapitelle. Unter dem ornamentierten Gesims der Rückwand zwei Portraitmedaillons. Die Muttergottes sitzt etwas links der Mitte vorne auf einer marmornen Bank. Nach rechts gewandt liest sie ruhig in einem Buch, das auf ihrem Schoß liegt. In verhaltener Erregung die meisten Figuren ehrerbietig hinter Maria, im Vordergrund an beiden Seiten jeweils zwei große männliche Gestalten in Rücken- und Seitenansichten. In einem Wolkenkranz schwebt eine Taube über den Anwesenden, und über jedem Kopf steht eine kleine Flamme. Von der Mitte des Bogens hängt zwischen zwei Ruchketten eine kleine Tafel mit der augenscheinlich vom Zeichner eingetragenen Jahreszahl 1533. Putti sitzen auf den

Kapitellen und halten die Enden der Ketten. Kat.Nr. 96 ist im vorliegenden Katalog die einzige vom ausführenden Künstler selbst datierte Zeichnung.

Die Zeichnung kam 1860 mit einer Zuschreibung an den jüngeren Hans Holbein in die Sammlung des Britischen Museums. Nachdem Von Baldass sie 1918 nicht in sein Verzeichnis aufgenommen hatte, erkannte offenbar erst Popham im Best.Kat. London 1932 den Zusammenhang mit den Swart zugeschriebenen Blättern. Die Rotterdamer Nachzeichnung (Kat.Nr. 158) mit einem handschriftlichen Hinweis auf Swart wurde meines Wissens in der Literatur bisher nicht zur Kenntnis genommen. Die alte Zuschreibung an Holbein verdient Aufmerksamkeit. Die Pfingstzeichnung ist nicht das einzige heute Swart zugeschriebene Blatt, das früher von kenntnisreichen Sammlern für eine Arbeit Holbeins gehalten wurde. Gleiches gilt u.a. für den verlorenen Sohn in Braunschweig (Kat.Nr. 27), den Dresdner Otnes (Kat.Nr. 50) oder die Hochzeit von David und Michal aus der Sammlung Richard Jung (Kat.Nr. 164). Die alten Bestimmungen zeigen, dass uns das zeichnerische Werk Swarts nicht von einer weit zurückreichenden Zuschreibungstradition überliefert wurde. Versucht man heute, sich eine Vorstellung von Swarts zeichnerischer Entwicklung von den frühen dreißiger bis in die späteren vierziger Jahre zu entwickeln, muss man sich mit dem Londoner Pfingstblatt und der Braunschweiger Zeichnung des verlorenen Sohn (Kat.Nr. 27), die ein Wasserzeichen der vierziger Jahre im Papier hat, u.a. auf Arbeiten stützen, die Mitte des 19. Jahrhunderts dem jüngeren Hans Holbein zugeschrieben waren.

Wie „Jan Swart“ und die meisten seiner niederländischen Zeitgenossen hinterließ der süddeutsche Künstler zahlreiche lavierte Federumrisszeichnungen. Seit den zwanziger Jahren ist bei den Niederländern eine Vorliebe für diese Art zu zeichnen festzustellen. Das Phänomen ist nicht auf die sonst viel beachteten Vorbilder Dürer, Lucas van Leyden oder die italienischen Meister zurückzuführen, findet aber eine Parallele im zeichnerischen Werk Holbeins. Auch an weitere süddeutsche Zeichner wie Pencz oder Amberger ist zu erinnern. „Swart“ erlangte nie die Fähigkeiten des phantasievollen und technisch versierteren Holbein, und doch finden sich unter dessen lavierten Federentwürfen für Gemälde und Glasmalerei gelegentlich Kompositionen, die mit „Swart“ zugeschriebenen Arbeiten verglichen werden den können. Ich denke an Holbeins Passionsfolge im Baseler Kupferstichkabinett (Inv.Nrn. 1662.112-121 - Abb.

359) 1) oder die um 1520 entstandene Zeichnung der Heiligen Familie in der Sammlung des Ashmolean Museums (Inv.Nr. P I 258 - Abb. 485) 2) (vgl. Kat.Nrn. 100, 135). Das Blatt in Oxford gehörte wie Swarts Pfingstzeichnung zu der bedeutenden Sammlung von Thomas Lawrence (1769-1830). Bis die Londoner Zeichnung im Best.Kat. London 1932 als ein Werk Jan Swarts veröffentlicht wurde, galten Kat.Nr. 92 und die Heilige Familie als Arbeiten desselben Künstlers. - Unter den Zeichnungen beider Künstler finden sich einzelne Arbeiten in mehreren Fassungen: Eine Nachzeichnung der Kat.Nr. 92 liegt im Museum Boijmans Van Beuningen (Kat.Nr. 158). In zwei Fassungen haben wir außerdem Swarts Feier der Heimkehr des verlorenen Sohnes (Kat.Nrn. 3, 4) und die Ankündigung der Heuschreckenplage (Kat. Nrn. 67, 150). Im zeichnerischen Werk Holbeins sei hingewiesen auf den Wilden Mann im Britischen Museum (Inv.Nr. 1895.9.15.992 - Abb. 486) 3) und seine frühe Kopie im Berliner Kabinett (Inv.Nr. KdZ 3091) sowie die Abklatsche und Kopien der erwähnten Baseler Passionsfolge in London, St. Florian und München. 4) - Ohne Zögern dürfen schließlich die Swart zugeschriebenen Zeichnungen einer klagenden Frau in Amsterdam (Kat.Nr. 7) und des Ecce homo in Wien (Kat.Nr. 172) den meisterlichen Clair obscurs Holbeins an die Seite gestellt werden (Abb. 206, 207) 5). - Die nicht geklärte Frage, warum in den südlichen Niederlanden - anders als in Italien und Deutschland - schon in den zwanziger und dreißiger Jahren die malerisch lavierte Federumrisszeichnung die am weitesten verbreitete Zeichenpraxis war, sollte nicht ohne Berücksichtigung des zeichnerischen Werkes Holbeins diskutiert werden.

Was die Kat.Nr. 92 angeht, ist hingegen festzustellen, dass Dirick Vellerts Zeichnungen aus den dreißiger Jahren ihr näher sind, als alle Zeichnungen Holbeins. Die zeichnerische Ausführung und die Auffassung der Figuren belegen die Vertrautheit des Zeichners mit den Werken des älteren Künstlers aus Antwerpen. Um dies zu veranschaulichen, betrachten wir eine Mitte der dreißiger Jahre entstandene Zeichnung Vellerts in der graphischen Sammlung des Britischen Museums. Sie zeigt Abraham, seine Frau Sara und den ägyptischen Pharao (Gen 12,11-16) (Inv.Nr. 1923.4.17.1 - Abb. 487). 6) Vellert verfügte über die größeren kompositorischen Möglichkeiten, für ihn war die Darstellung eines tiefen Architekturraumes, in dem zahlreiche bewegte Figuren zu verteilen waren, unproblematisch. Unspektakulär wirklichkeitsnah wurden Begegnungen und Gefühle der Beteiligten vorgestellt. Diese Selbstverständlichkeit fehlt

dem nüchtern bemühten Swart. Vergleicht man die Figurengruppe mit Abraham und dem Pharao im rechten Vordergrund der Vellertschen Zeichnung mit den Vordergrundfiguren der Pfingstzeichnung, zeigt sich, wie weitgehend beide Künstler sich gleicher Darstellungsmittel bedienten. Die einfache Umrisslinie erscheint in beiden Fällen mitunter zittrig, in den Schatten der eckigen Gewandfalten sehen wir die Umrisse zur Verstärkung der Wirkungen von Licht, Schatten und Volumen des Öfteren grob nachgezogen. Die beiden Töne durchscheinend grauer Lavierung wurden gelegentlich übereinander gelegt, beide Zeichner füllten Flächen mit dicht schraffierender Pinselspitze aus. Auch die Auffassungen der Figuren stimmen überein, es sind geschlossene Formen in faltenreicher, bodenlanger Kleidung, mit ähnlichen Köpfen und zurückhaltender Gestik. Dabei war Vellert der spätgotischen Gestaltung noch stärker verbunden als Swart, der sich mit Vorsicht an großen zurückhaltend theatralisch auftretenden Figuren versuchte, ohne starke Wirkungen zu erreichen.

Die um 1200 einsetzende Tradition der Pfingstbilder mit der Muttergottes, die in der Apostelgeschichte (2,1-3) nicht erwähnt wird, umfasst bis ins 16. Jahrhundert hinein durchweg Darstellungen einer hoheitlichen Muttergottes in einer mehr oder weniger streng symmetrischen Komposition im Kreise der zwölf Apostel. Dies gilt noch für Jan Joests Darstellung des Themas auf dem rechten Innenflügel des Hochaltares in der Kalkarer Nicolaikirche (Stange I Nr. 404), die in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts gemalt wurde. 7) - Swart hingegen ging von zwei Beispielen einer weniger schematischen Darstellung des Pfingstereignisses aus: Schäufeleins Holzschnitt in Ulrich Pinders Passionsspiegel (fol. 73v), der 1507 in Nürnberg erschien (Schreyll 385 - Abb. 488) 7), und Dürers Holzschnitt aus der kleinen Holzschnittpassion (1509-11 - B. 51 - Abb. 489). 8) Hier finden wir die großen Rückenfiguren zu beiden Seiten des Vordergrundes und eine aus der vertikalen Mittelachse verschobene lesende Maria. Wie bei einer Reihe älterer Darstellungen bleibt der Raum auch bei Dürer unbestimmt. Kleine Gruppen von Jüngern verlieren sich im offenen Hintergrund.

„Swart“ hingegen verlegte die Szene in einen hoch gewölbten und mit Renaissanceornamenten geschmückten Innenraum von geringer Tiefe. Darin versammelte er die Beteiligten in einem Kreis zusammengedrängt um die lesende Muttergottes. Die Figuren haben dabei mehr Raum als bei Dürer und Schäufelein, der Betrachter ist weiter

entfernt. Die meisten Köpfe befinden sich auf gleicher Höhe aufgereiht in der Mitte des Blattes, so dass die untere Hälfte der Komposition ganz der Figurengruppe gehört, während die obere die Taube im Wolkenkranz unter gewölbtem Plafond zeigt. Die Teilung eines Bildes in eine himmlische und eine irdische Sphäre hat seine Wurzel in der mittelalterlichen Kunst. Zahlreiche Beispiele wären anzuführen. Vgl. z.B. ein um 980 in Metz entstandenes Elfenbeinrelief der Himmelfahrt Christi im Kunsthistorischen Museum in Wien (Inv.Nr. 7284 - Abb. 490). 9)

In der niederländischen Kunst der Zeit um 1530 war eine Darstellung des Pfingstereignisses in einer Renaissancearchitektur ungewöhnlich. Es ist darauf hingewiesen worden, dass die Idee der gezeichneten Bogenarchitektur auf Dürers Rahmungen einiger Stiche des *Marienlebens* zurückgeführt werden könnte. Gleichzeitig erscheint der Bogen wie eine Erinnerung an die Rahmgestaltung monumentaler Bildtafeln und Fresken, die der Zeichner an den Wänden italienischer Kirchen gesehen haben könnte. Einen vergleichbaren gemalten Bilderrahmen hatte schon Massaccios um 1427 fertig gestelltes Trinitätsfresko in Santa Maria Novella (Florenz - Abb. 491): ein Rundbogen ruht auf glatten Säulen mit ionischen Kapitellen in einem antiken Tor aus kannelierten Pfeilern, die auf korinthischen Kapitellen ein schweres, profiliertes Gebälk tragen. Stufen am unteren Rand leiten den Blick in den Raum. Die Darstellung des hohen und wenige Schritte tiefen Raumes wirkte hundert Jahre später auf Tizians Pfingstgemälde nach, das heute in der Santa Maria della Salute in Venedig aufgestellt ist (Abb. 492). 10) Mit aller Vorsicht bringe ich dieses Bild als ein mögliches Vorbild der Swartschen Zeichnung ins Gespräch. Wie die beigegebene Abbildung zeigt, ist Tizians Tafel heute in einen gebauten Rundbogen auf glatten Pfeilern mit schweren, profilierten Kapitellen eingefügt. Das Gemälde war ursprünglich für den Hauptaltar der nicht mehr existierenden Franziskanerkirche Santo Spirito in Isola bestimmt 11) und befindet sich seit 1656 in der südöstlichen Altarkapelle von Santa Maria della Salute. Man kann nur darüber spekulieren, ob das Bild bei den Franziskanern in einer vergleichbaren Rahmung präsentiert wurde.

Wie bei Massaccio ist der hohe Raum Tizians tonnengewölbt und wird nach wenigen Schritten von einer oben offenen Wand abgeschlossen. Eine Stufe im Vordergrund verstärkt ein wenig die perspektivische Wirkung der in Aufsicht gegebenen Szene. In

ähnlicher Aufsicht zeigte Swart den Raum seiner Londoner Zeichnung. Wie bei Tizian stehen die großen Figuren des Vordergrundes vor einer Stufe, die den Mittelgrund, in dem Maria von Jüngern umgeben sitzt, nach vorne hin begrenzt. Auch Swarts Raum endet nach wenigen Schritten an der Rückwand. Die in der unteren Hälfte der Zeichnung zusammengedrückte Menschenmenge mit ihren entlang einer imaginären Linie aufgereihten Köpfen entspricht weitgehend der auf Tizians Bild. Beide Bilder sind zweigeteilt in den profanen Bereich der erstaunt erregten Menschen und den höheren sakralen Bezirk des Heiligen Geistes in Taubengestalt. - Ob der vorne links stehende und von hinten gesehene Mann, der ein Buch unter dem rechten Arm trägt charakteristisch ernüchtert von dem venezianischen Altarbild übernommen wurde?

Ebenso aufschlussreich sind die Elemente des Gemäldes, die der niederländische Zeichner unbeachtet ließ. Viel von der Raumwirkung des italienischen Bildes mit schwerer Geradlinigkeit und Klarheit wurde verschenkt, als der Zeichner sich entschloss, das Gewölbe mit einem Wolkenkranz zu verdecken. Die düsteren Durchgänge in der Rückwand tun ein Übriges und erinnern von ferne an die vermiedene Ordnung der Architekturteile im Hintergrund von Schüefeleins Holzschnitt. Auffälliger noch erscheint die Gleichgültigkeit des niederländischen Zeichners gegenüber dem lauten und gestenreichen Pathos, das Tizians Darstellung bestimmt. Keine Gemütsbewegungen. Es war die Raumdarstellung der Italiener, die den Niederländer interessierte und das kompositorische Problem der Platzierung der von nord-europäischen Quellen herzuleitenden Figurengruppe. Die spröde Zurückhaltung gegenüber dem theatralischen Gestus des Vorbildes geht so weit, dass man bei der Annahme, der Zeichner habe Tizians Gemälde gekannt, skeptisch bleiben wird und allenfalls an eine Vermittlung aus zweiter Hand glauben möchte. Und doch ist man im Swart zugeschriebenen zeichnerischen Werk Van Manders Lob des Künstlers nirgendwo so nah wie bei der Betrachtung der Londoner Kat.Nr. 92, klarere Indizien für eine Rezeption der monumentalen späten italienischen Renaissancekunst am Ort ihrer Entstehung finden sich hier nicht. Angesichts des versuchten Vergleiches sei erinnert an Van Manders Diktum „Hy reisde in Italien: heeft eenighen tijt ghewoont te Venetien/en bracht gelijck als Schoorel oock een ander manier van wercken hier te Lande (...) meer treckende nae d'Italiaensche.“ (*Het Schilder-Boeck*, 1604 fol 227v) 12) - Kommt hinzu, dass die komplizierte Geschichte des Pfingstgemäldes es als unwahrscheinlich erscheinen lässt, dass ein unbekannter Niederländer Tizians Bild im Jahre 1533



studieren konnte. Das erhaltene Bild ist wahrscheinlich die um 1545 ausgeführte Neufassung eines Gemäldes, das in den Jahren 1529-31 für die Franziskaner von Santo Spirito gemalt worden war. Aus nicht bekannten Gründen wurde die Tafel erst 1541 an ihrem Bestimmungsort aufgestellt. Während der dreißiger Jahre mag sie sich in der Werkstatt des Malers befunden haben. Kurze Zeit nach der Auslieferung wurde der schlechte Zustand des Bildes reklamiert. Die Streitsache kam vor Gericht, und Tizian wurde verpflichtet, ein neues Bild zu malen. Wie weit die erhaltene Fassung die ursprüngliche Komposition zeigt, ist nicht bekannt. Eine retrospektive Tendenz, die in der Verwendung von Pathosformeln aus der Entstehungszeit der Frari-Assunta (1516-18) 13) zu erkennen ist, mag ein Indiz für eine weitgehende Wiederholung der ersten Fassung sein.

- 
- 1) Ausst.Kat. Basel 1960 Nrn. 286-295 - Ausst.Kat. Basel 1988 Nrn. 49-58 - Ausst.Kat. Basel/Berlin 1997/1998 Nrn. 19-21.
  - 2) Ausst.Kat. Basel 1960 Nr. 242.
  - 3) Ausst.Kat. London 1996 Nr. 70.
  - 4) Ausst.Kat. Basel 1988, 164f - Ein Abklatsch der Dornenkrönung ist in der Stuttgarter Staatsgalerie: Ausst.Kat. Karlsruhe/Stuttgart 1989/90 Nr. 1.
  - 5) Vgl. den Kommentar zu Kat.Nr. 7.
  - 6) Best.Kat. London 1932, 51 Nr. 8 - Ausst.Kat. Washington 1986/87 Nr. 115 - Ausst.Kat. New York 1995 Nr. 77.
  - 7) Ausst.Kat. Nürnberg 1961 Nr. 27, Abb. S. 180.
  - 8) Ausst.Kat. Boston 1971 Nr. 151.
  - 9) Ausst.Kat. Köln 1985 I Nr. B 109.
  - 10) Ausst.Kat. Venedig 1990 Nr. 43.
  - 11) Vasari/Milanesi VII 444 - I. Deutscher Vasari VI 46.
  - 12) Van Mander/Miedema I 168f.
  - 13) Ausst.Kat. Venedig 1990 Nr. 11.

93. Gerechtigkeitsbild: Ein gerechter Herrscher hört in einem Streitfall alle Beteiligten an (?)

Inv.Nr. 1863.5.9.941

Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit der Feder in Schwarz. In Grautönen laviert. Das oben rund geschlossene Blatt entlang einer Einfassung mit der Feder in Schwarz beschnitten. Reste einer zweiten, goldenen Einfassung. Blatt aufgezogen. Der Best.Kat. London 1932 registriert ein Wasserzeichen bekrönter kleiner Krug. 361 x 204.

In der unteren rechten Ecke Stempel Pieter Lely (Lugt 2092) in Schwarz.

Fleckige Blattränder.

Auf dem Verso der Unterlage oben in der Mitte „f“, in der unteren rechten Ecke „B.h. 26“

Herkunft: Pieter Lely - Slg. Bicknell, Auktion 1863 Los 421 als Hans Holbein. Bei dieser Gelegenheit für das Museum erworben.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 55 („Die Zeichnung lag 1914 unter *Holbein*. Auf dem Karton handschriftlich die Hinweise: *School of Hans Holbein* und *Amberger*.“ Hinweis auf die Dresdener Zeichnung des Richters Otanes, Kat.Nr. 50: „Gegenstück?“.) - Best.Kat. London 1932, 44 Nr. 10 - Ausst.Kat. Amsterdam 1986 unter Nr. 131 - Ausst.Kat. New York 1995 Nr. 94 („About 1545-55“).

Eine etwas schwächere Fassung im Berliner Kupferstichkabinett, Kat.Nr. 17.

Die oben zitierten Hinweise aus dem 1918 von Ludwig von Baldass veröffentlichten Verzeichnis der Zeichnungen Jan Swarts lassen vermuten, dass der Wiener Kunsthistoriker die seinerzeit dem jüngeren Holbein zugeschriebene Zeichnung bei einem seiner letzten Besuche im Printroom des Britischen Museums vor dem Beginn des 1. Weltkrieges sah und seither für eine Arbeit Swarts hielt. Es ist bemerkenswert, dass er das damals in London gleichfalls als Holbein geltende Pfingstblatt Kat.Nr. 92 nicht in seinen Katalog aufnahm.

Die Komposition hat einen drei Schritte tief zu denkenden Vordergrund mit wenig Raum für die dargestellten Figuren. Sieben Männer sitzen um einen Tisch. Es wird gegessen und diskutiert. Über ihren Köpfen befindet sich hinter ihnen ein über Treppenstufen zu erreichendes und offen stehendes Zelt, in dem ein König auf seinem Thron sitzt. Mit vielleicht geschlossenen Augen hört er den Männern zu und hält dabei mit beiden Händen ein Zepter auf seinem Schoß aufrecht. Das Zelt reicht bis zum

oberen Bildrand. Gleich dahinter eine mit Schwalbenschwanzzinnen bewehrte Mauer, welche die untere Hälfte des Bildraumes verstellt. Nach links und rechts Ausblicke in die hügelige Landschaft unter großen Wolken, wo im Hintergrund große Heere von Lanzenträgern aufeinander treffen. Rechts wohl eine brennende Stadt.

Eine etwas nachlässig ausgeführte Zeichnung. Lavierte Umrisse, wenig Federinnenzeichnung. Und doch mit einigem Geschick gemeistert die auf den Vordergrund beschränkte Komposition, die bis zum oberen Rand hinaufreicht, ohne den Bildraum vollständig zu verstellen. Ebenso gelungen die Öffnung des engen Raumes mit Hilfe einer imaginären Diagonalen, die den Betrachterblick von links vorn schräg nach rechts bildeinwärts leitet. Entlang den ausgestreckten Armen zweier Männer. Wirklichkeitsnahe Wirkung der Lichter und Schatten auf den Figuren, ihre Volumen, ihre Bewegungen. Die Gesichter weniger aufmerksam gezeichnet. Vgl. Komposition der Kat.Nr. 3.

Der Zeichner ging bei der Anlage der Komposition von Darstellungen des Urteils Salomons in der älteren nordalpinen Druckgraphik aus: Vgl. den Kupferstich des niederländischen Meisters FVB (Bartsch VI 81 Nr. 1 - L. 2 - Abb. 353) 1) und das entsprechende Blatt des Monogrammistens ES (L. 7 - Abb. 355). 2) - Kat.Nr. 93 ist die einzige Swart zugeschriebene Zeichnung, deren Komposition vollständig auf ein Glasgemälde übertragen wurde. Die Scheibe befindet sich im Amsterdamer Rijksmuseum (Inv.Nr. BK-1984-42 - Abb. 246). 3) Ihr oberer Teil mit der Spitze des Zeltes ging verloren. Obwohl alle Vordergrundfiguren übernommen wurden, ist das Fenster nur gut 18 cm breit.

Das Thema der Darstellung konnte bisher nicht endgültig bestimmt werden. Baldass ließ die Frage offen: er sah ein Gastmahl mit einem König und das Kriegsgeschehen in der Ferne. - Die nach der Komposition der Londoner Zeichnung ausgeführte Kabinettscheibe (damals in der Sammlung Goudstikker) war 1936 in Rotterdam ausgestellt als eine Darstellung des Festmahls, das der junge König Salomon nach dem Traumgespräch mit Gott seinen Knechten gab (1 Kön 3,15) 3). - Im Ausst.Kat. Amsterdam 1986 wurde richtig darauf hingewiesen, dass dieser Vorschlag die kriegerische Auseinandersetzung des Hintergrundes nicht berücksichtigte. Es sei

möglicherweise eine der Prophezeiungen illustriert, die Gott von dem Propheten Jeremia verbreiten ließ. Beispielsweise seine Drohung, „die stolze Pracht Judas und Jerusalems“ zu vernichten (Jer 13,9): „So spricht der Herr: Seht ich fülle alle Bewohner dieses Landes mit Trunkenheit, die Könige, die auf Davids Thron sitzen, die Priester, die Propheten und alle Einwohner Jerusalems. Ich zerschmettere sie, den einen am anderen, Väter und Söhne.“ (Jer 13,13f) Die Darstellung habe die Funktion einer Strafpredigt. 4) Dieser Erklärungsvorschlag Josua Bruyns kam in einem 1987 veröffentlichten Aufsatz noch einmal zur Sprache. Eine Ermahnung sei als ein Ereignis ins Bild gebracht: „een profetie als een feitelijke gebeurtenis“. Dergleichen Bilder seien die Vorläufer der zahlreichen Darstellungen unmoralisch fröhlicher Gesellschaften des niederländischen 17. Jahrhunderts gewesen 5). - In einem der Besucherexemplare des Best.Kat. London 1932, die im Studiensaal der graphischen Sammlung des Britischen Museums ausliegen, ist handschriftlich ein weiterer Vorschlag Bruyns festgehalten: „Mr. Bruyn (...) suggests the subject is drawn from Ecclesiasticus x.6.“: „Die Dummheit erhielt ihren Platz oben an der Tafel,/ Angesehene und Reiche müssen unten sitzen“ (Koh 10,6).

Es kann hier offen bleiben, ob das Blatt Kat.Nr. 93 als die Illustration einer göttlichen Ermahnung oder Drohung zu verstehen sei. Wir können jedoch ausschließen, dass der präsidierende König als eine Verkörperung der Dummheit aufgefasst werden darf. Das Motiv des in einem geöffneten Zelt wie in einem Tabernakel thronenden Herrschers war bis in die frühe Neuzeit hinein ein Bild der höchsten christlichen Autorität. Im Norden war es bei Darstellungen des königlichen Heilands auf dem Thron verbreitet. Erinnerungen an die Stiftshütte der durch die Wüste ziehenden Israeliten mögen dabei wirksam gewesen sein. 6) An einige prominente Beispiele sei hier erinnert: die Gottvaterpietà des Meisters von Flémalle in der Eremitage, die verbrannte Miniatur Gottvaters im Turiner Stundenbuch (fol. 14r) 7) und den verwandten Stich Martin Schongauers (B.70 - L.33 - Abb. 493). 8) In Italien und nördlich der Alpen waren Abwandlungen des Motivs bei Darstellungen weiterer religiöser Themen verbreitet. Der Meister von Flémalle entwarf eine *sacra conversazione* mit einer Madonna, die in einem offenen Baldachinzelt sitzt. 9) Schließlich sei noch an Piero della Francescas Madonna del Parto erinnert und sein Fresko des träumenden Kaisers Konstantin in der Franziskuskirche von Arezzo. 10)

Baldass meinte, Kat.Nr. 93 gehöre als ein „Gegenstück“ zu der Zeichnung des jungen Richters Otales in Dresden (Kat.Nr. 50). Die zeichnerischen Ausführungen der beiden Arbeiten können ihn nicht zu dieser Annahme veranlasst haben. Er wird an einen inhaltlichen Zusammenhang gedacht haben. Popham glaubte nicht daran. Zwar seien die Kompositionen der beiden Szenen ähnlich angelegt, es sei jedoch nicht zu erkennen, welche Gerechtigkeitsszene auf Kat.Nr. 93 dargestellt sein könnte. Timothy Husband stimmte Popham im Ausst.Kat. New York 1995 zu. 11) - Und doch könnte Kat.Nr. 93 wie die Dresdener Zeichnung ein Gerechtigkeitsbild sein. Man darf durchaus an eine Vorstellung des vorbildlich weisen Herrschers denken, der sich in problematischen Situationen von bewährten Ratgebern helfen lässt oder das Bild eines Königs, der in Konfliktfällen die Meinungen aller Beteiligten hört, bevor er eine Entscheidung fällt. Die Heere im Hintergrund der Zeichnung zeigen, dass die Szene des Vordergrundes in Kriegszeiten sich ereignet, in denen guter Rat teuer ist. Der König ist abgewandten Gesichts zugegen, ohne sich an der Mahlzeit oder dem Gespräch zu beteiligen. Am Tisch wird nicht nur gegessen. Man unterhält sich, verhandelt oder diskutiert. Wir unterscheiden Vertreter verschiedener Völker oder Stände: links hinten sitzt ein Orientale, vorne rechts ein Geistlicher oder Gelehrter, links die Rückenfigur eines modisch gekleideten Reichen aus dem Europa des 16. Jahrhunderts. Die Männer links tragen luxuriöse Kleidung, während rechts offenbar Gelehrte sitzen. Es erscheint als möglich, dass hier ein König die verschiedenen Meinungen und Forderungen anhört, die vor seiner Entscheidung in einem Streit- oder Kriegsfall zu berücksichtigen wären - ein exemplarisch richtiges Verhalten des guten Herrschers, ein Thema, das zum Kreis der Gerechtigkeitsbilder zählt. 12) Exemplum der *innocentia* oder *veritas*, deren bekannteste Verbildlichungen die Verleumdung des Appelles (Lukian, *De columnia* 5; Alberti, *Della Pittura* 53) und das Thebäische Gericht (Plutarch, *De Iside* 10) illustrieren. Die Londoner Zeichnung wäre gegebenenfalls eine ungewöhnliche Darstellung dieser Tugenden.

Die Augen des Königs sind sowohl auf der Zeichnung, als auch auf der Amsterdamer Scheibe geschlossen. Seine mögliche Blindheit erinnert an eines der Embleme Alciatos, das die Gleichheit vor dem Gesetz zum Thema hat. Die *pictura* des 59. Emblems im *Emblematum Libellus* zeigt einen König inmitten seiner Ratgeber sitzend („In senatum boni principis.“). Der König ist blind, den Räten fehlen die Hände. Die

deutschsprachige subscriptio in der Pariser Ausgabe von 1542 (134f) kommentiert dies so: „Hye sihst eins fromen Fursten rat,/Warumb sitzt er? Das zaigt verstand,/Vnd stet gmuet dass ein weyser hat./(...)/Warumb ist der Furst selber blind?/ Das er ansech kains menschen stand,/Vnd richt wie er in rat befindt.“ (Abb. 494) 13)

Baldass' Vermutung ist also nicht vom Tisch - Die Dresdener Zeichnung des Otanes gilt im vorliegenden Katalog als Teil einer Folge von Gerechtigkeitsbildern, zu der außerdem die Kat.Nrn. 113 und 127 gehören, und möglicherweise auch die zeichnerisch schwächer ausgeführten Londoner Kat.Nrn. 93 und 94. Alle fünf Blätter haben etwa das gleiche Format. Im Papier der Kat.Nr. 93 findet sich das gleiche Wasserzeichen wie in den Blättern der Kat.Nrn. 50 und 113: der bekrönte kleine Krug. - Nun ist Kat.Nr. 93 die einzige der fünf Zeichnungen in einer charakteristischen Ausführung, die mit anderen Swart zugeschriebenen Zeichnungen zu verbinden ist. Etwa mit der Amsterdamer Zeichnung Kat.Nr. 3. (Vgl. auch Leiden Kat.Nr. 70) - Ferner wird in den Kommentaren zu den Kat.Nrn. 50 und 127 die Ansicht vertreten, die Zeichnungen des Otanes und des Schulmeisters von Falerii fortan als Arbeiten eines unbekanntes, eigenständigen Zeichners anzusehen, der mit seinen meisterlich ausgeführten Arbeiten auf der Höhe der zeichnerischen Möglichkeiten in den Niederlanden arbeitete, und mit seinen mglw. in den späten dreißiger Jahren entstandenen Zeichnungen früh die großen Inszenierungen der römischen Raffaelwerkstatt rezipierte: weitläufige Szenen, in denen zahlreiche Figuren sich wirklichkeitsnah im Bildraum bewegen. Kleinteilig treffsicher die ausführliche Federarbeit kombiniert mit unspektakulär zurückhaltender Lavierung. Wirklichkeitsnahe Wirkung der Beleuchtung und Volumen. Zeichentechnisch von Vellert, Koeck oder auch dem jüngeren Hans Holbein herzuleiten - nicht von italienischen Vorbildern. Die Blätter sollten nicht im Swartschen Durcheinander versteckt werden.

- 
- 1) Ausst.Kat. Frankfurt 1994 Nr. G 2 - Ausst.Kat. Paris 1997/1998 Nr. 25.
  - 2) Ausst.Kat. Berlin/München 1986/1987 Nr. 3.
  - 3) Ausst.Kat. Rotterdam 1936, Textband, 113 Nr. 12 (um 1525).
  - 4) Ausst.Kat. Amsterdam 1986 Nr. 131 - Kat. Amsterdam 1999 Nr. 35 (ca. 1540-45)
  - 5) Bruyn 1987, 154f.
  - 6) LCI IV Spp. 216f s.v. Stiftshütte.
  - 7) Chatelet 1980 Nr. 25
  - 8) Ausst.Kat. Colmar 1991 Nr. K.15.
  - 9) Panofsky 1953 II Abb. 231 (Federzeichnung, Louvre).
  - 10) Bertelli 1992 Nr. XIII und Tafel 88.
  - 11) Ausst.Kat. New York 1995 Nr. 95 (1540-45).
  - 12) LCI II Spp. 134-140 s.v. Gerechtigkeitsbilder.
  - 13) Alciato 1975, 134f.

94. Gerechtigkeitsbild ? : Steinigung der beiden Gemeindeältesten, die Susanna bedroht und verleumdet hatten (Dan 13,62)

Inv.Nr. 1929.5.16.8

Weißes Blatt. Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit der Feder in Graubraun. In hellen Grautönen und blassem Graubraun laviert, wenig orange aquarelliert. Oben rund geschlossenes Blatt entlang einer Einfassung mit der Feder in Graubraun beschnitten. Unterhalb des Bogens auf ganzer Breite eine waagerechte Rötellinie auf einer zweiten Linie mit der Feder in Braun. Blatt aufgezogen. Der Best.Kat. London 1932 vermerkt ein Wasserzeichen „housemark on a shield, like Briquet 9837-9872“. 359 x 211.

Abrieb in der Blattmitte. Einige Linien wie auf feuchtem Papier zerlaufen.

Im Best.Kat. London 1932 keine Angaben zur Provenienz.

Literatur: Best.Kat. London 1932, 44f Nr. 11.

In der Bildmitte steht auf einem flachen runden Sockel eine antike Säule, an die zwei Männer an ihren über die Köpfe erhobenen Armen gefesselt wurden. Sie tragen weit geschnittene, bodenlange Gewänder. Sie werden von vier umstehenden jungen Männern gesteinigt. Rechts sinkt einer der Delinquenten zu Boden. Rechts neben der Säule eine teilweise vom Blattrand abgeschnittene Loggia, in der sich ein zahlreiches Publikum zusammendrängt, um der Hinrichtung beizuwohnen. Im linken Mittelgrund eine zweite Gruppe von Zuschauern, kleine Figuren, offensichtlich Würdenträger. Vorne ein Knabe, der einem Herren mit hohem Hut und einem langen Stab in den Händen, vorträgt.

In der Bibel wird die Hinrichtung der beiden Richter, die Susanna verleumdete, nicht beschrieben. Da die beiden Ältesten versucht hatten, Susanna als eine vermeintliche Ehebrecherin zum Tode verurteilen zu lassen, mussten sie nach der Gesetzesvorschrift „Auge um Auge“ in Dtn 19,16-21 schließlich selbst die Todesstrafe erleiden. Schon in der karolingischen Kunst wurde diese Hinrichtung als eine Steinigung dargestellt, z.B. auf dem Mitte des 9. Jahrhunderts entstandenen Lotharkristall im Britischen Museum (Inv.Nr. M & LA 1855, 12-1,5). 1)

Kat.Nr. 94 ist nicht wie Kat.Nrn. 5, 64 und 164 Teil einer Folge von Szenen aus der Geschichte der biblischen Susanna. Die Londoner Hinrichtung der beiden Gemeindeältesten gehört mit einiger Wahrscheinlichkeit mit den Kat.Nrn. 50, 113, 127



und 93 zu einer Folge von Gerechtigkeitsbildern. Lediglich Kat. Nr. 93 ist eine charakteristische Arbeit, grob ausgeführt, die mit anderen Swart zugeschriebenen Zeichnungen zu verbinden ist. Die Kat.Nrn. 50 und 127 sind Werke eines außergewöhnlich fähigen Zeichners, dessen Kompositionen und technische Möglichkeiten das höchste Niveau seiner Zeit in den Niederlanden erreichten, entstanden in den dreißiger Jahren. Kat.Nr. 94 zeigt eine ähnlich komplexe Komposition wie die Darstellung des Schulmeisters von Falerii im Ashmolean Museum (Kat.Nr. 127): eine dramatisch inszenierte Vordergrundszone mit zahlreichen bewegten Figuren vor einer weiten Hintergrundlandschaft. Die technische Ausführung ist nicht von der hohen Qualität, welche die Oxforder Zeichnung bemerkenswert macht. Weder die ausführliche Federzeichnung noch die Lavierungen sind in gleicher Weise treffsicher und wirkungsvoll. Die Gesichter ohne Ausdruck. Ungelenk der rechts vorne stehende antikisch gerüstete Mann. Blass und vorsichtig laviert. Wohl eine Nachzeichnung. Die Federführung erinnert von ferne an Zeichnungen Pieter Koecks: Vgl. den Wiener Geldwechsler (Albertina 7852 - Abb. 308) 2) und den Entwurf eines Johannestriptychons im Britischen Museum (Inv.Nr. 1854.6.28.38 - Abb. 299). 3) - Das Zuschreibungsproblem „Umkreis Koeck oder Umkreis Swart?“ kommt zwar in den Kommentaren des vorliegenden Kataloges wiederholt zur Sprache (vgl. u.a. die Kat.Nrn. 7, 67, 85-90, 115, 131-136); eine zweite übereinstimmend ausgeführte Zeichnung findet sich so weit ich sehe auch im vermeintlichen Umkreis Pieter Koecks nicht. – Auch die Folge von Gerechtigkeitsbildern ist nicht Koeck zuzuschreiben.

Das Motiv der sterbenden Ältesten, die mit über den Köpfen festgebundenen Händen an der Martersäule hängen, findet sich ähnlich auf einer von Heemskerck entworfenen Radierung Coornherts aus dem Jahre 1551 (B. 33 - Abb. 495) und dem 1555 entstandenen kleinen Stich Aldegrevers (B.33 - NH. 33 - Abb. 496). 4)

---

1) LCI IV Sp. 229f - Ausst.Kat. Utrecht 1996 Nr. 19.

2) Best.Kat. Wien 1928 Nr. 50 - Marlier 1966, 295f.

3) Best.Kat. London 1932, 22 Nr. 2 - Marlier 1966, 290-292 -  
Ausst.Kat. Washington/New York 1986/87 Nr. 137.

4) Ausst.Kat. Münster 2002, 30.

Kat.Nrn. 95-98. Vier Blätter Tugenden und Laster

*Vorbemerkung*

Vier Blätter aus einer Folge von Darstellungen der Tugenden und der Laster. Ihre monumental aufgefassten Personifikationen vor Landschaftshintergründen. Die drei Figuren, die Laster verkörpern, haben Tiere bei sich. Schon früh begegnen in der christlichen Literatur Tiere, die als Verkörperungen von Sünden galten. Die Textquelle des Motivs personifizierter Laster, die auf Tieren reiten, ist die um 1330 geschriebene *Etymachia*, die einen Kampf zwischen Tugenden und Lastern schildert (Teil des *Lumen animae*, verschiedenen Autoren zugeschrieben). 1) Zwei der Londoner Kompositionen sind mit der mittelalterlichen Bildtradition ihrer Themen zu verbinden (Kat. Nrn.96, 97). Die beiden übrigen Zeichnungen sind von anderen Vorbildern herzuleiten. – Im Kommentar zu Kat.Nr. 98 wird eine Datierung in die sechziger Jahre vorgeschlagen. Die *Temperantia* veranschaulicht die letzte erkennbare Entwicklungsphase des Jan Swart genannten Zeichners.

Auch bei der zeichnerischen Ausführung sind Unterschiede nicht zu übersehen. Möglicherweise wurden die Darstellungen von *Ira* (Kat.Nr. 97) und *Temperantia* (Kat.Nr. 98) nicht von derselben Hand gezeichnet. Offenbar waren mehrere Angehörige einer Werkstatt (?) beteiligt. Ich nehme an, dass die vier in Rede stehenden Blätter zu einem Projekt gehören und zur gleichen Zeit entstanden sind.

---

1) LCI III Spp. 21f.

95. Superbia. Hochmut, Eitelkeit, Stolz

Inv.Nr. 1872.10.12.3311

Wenig braun verfärbtes Blatt. Weiße Grundierung? Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit der Feder in Hell- und Dunkelbraun. Laviert in Tönen von Graubraun, dunkles Grau an der Mauer. Reste einer Einfassung am linken Rand. Blatt aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 240 x 189.

Alte waagerechte Knickfalte etwas unterhalb der Blattmitte. Einriss oben links der Mitte. Kleine restaurierte Fehlstelle am oberen Rand rechts der Mitte. Unten rechts einige braune Flecken.

Keine Angaben zur Provenienz im Best.Kat London 1932.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 46 (Thema nicht bestimmt, Frühwerk) - Best.Kat. London 1932, 45 Nr.12.

Vor einer Gebirgslandschaft sitzt vorn ein modisch gekleideter junger Mann etwas nach rechts gewandt auf einem brüchigen Mauerrest. Auf der ausgestreckten linken Hand hält er einen großen Rad schlagenden Pfau. Eine eindrucksvolle Tierdarstellung.

Eine monumental aufgefasste, raumgreifende Figur. Starke atmosphärische Wirkung. - Der Jüngling erinnert an „Swarts“ verlorenen Sohn (Kat.Nrn. 20, 27) und den bartlosen Tobias (Kat.Nr. 79). Die Sitzhaltung ist von Marcantonio Raimondis Kupferstich der Prudentia herzuleiten, der 1515/1516 nach einem Entwurf Raffaels ausgeführt wurde (B. XIV 283 Nr. 127 - Abb. 496). 1) (Ein Pfau anstelle des Spiegels)

Von Baldass hatte 1918 das Thema der Londoner Zeichnung nicht bestimmt. Im Best.Kat. London 1932 wurde erkannt, dass wir eine Darstellung der Superbia vor uns haben. Seit dem späten Mittelalter werden die Verkörperungen von Hochmut und Eitelkeit auf Bildern von Pfauen begleitet. 2) Der Pfau war bereits vom *Physiologus* als ein eitles Tier charakterisiert worden, und als solches galt er auch noch in dem zwischen 1347 und 1350 verfassten *Buch der Natur* von Konrad von Megenberg. 3) In beiden Texten wird er außerdem als wenig selbstbewusst und schreckhaft beschrieben. - Es ist ungewöhnlich, dass die Superbia von einem jungen Mann verkörpert wird. Ein grob ausgeführter süddeutscher Holzschnitt aus dem späten 15 Jahrhundert zeigt unter den sieben Todsünden die auf einem Pferd reitende Superbia als eine Frau, die in der

rechten Hand einen Spiegel hält, in der linken eine Fahne. Über ihrem Kopf der dreizeilige Text „Hochfart ich wil mich / pewarten. In dein hell / vil ich nicht faren“. 4) (Schreiber 1865a - Abb. 498) Auch bei Bruegel (1558 - Van Bastelaer 127) 5) und Aldegrever (1552 - B. 124) 6) erscheint der eitle Hochmut als eine weibliche Figur.

Ausführung und Wirkung weitgehend wie bei Kat.Nr. 98. Die gelungene Arbeit eines versierten Zeichners: Helle Szene, viel Licht von vorne, wenig Schattenflecken. Zurückhaltend umrissene Formen, keine scharfen Kanten, wenig Federinnenzeichnung. Wenig flächig ausfüllende Pinselarbeit, wirklichkeitsnah gelungen die durchscheinenden Schatten auf dem Mauerrest, meistens wurde mit der Pinselspitze strichelnd schattiert, mit einigem Geschick gelang es so, mit zurückhaltend eingesetzten Mitteln Form und Volumen darzustellen. Die Figur wurde mit zu langen Armen etwas unsicher proportioniert. – Die Hintergrundlandschaft mit einem in der Nähe bis zum oberen Bildrand hinaufreichenden Gebirge nur angedeutet. Die Einfügung der Figur in die Umgebung gelang auf der Temperantia-Zeichnung besser als hier.

Kritik, Spott und moralisierende Belehrung spielen in der Kunst der frühen Neuzeit eine wichtige Rolle, und sie kommen in der Regel recht grob daher. Selten kommt die mit leisem Esprit vorgetragene Ironie zum Zuge. Hier hat es einmal den Anschein. Die Londoner Personifikation des lästerlichen Hochmutes verrät keine Spur von Selbstzweifel und auch der moralisierend erhobene Zeigefinger fehlt. Allenfalls ein belesener Betrachter wird sich angesichts des ausgestreckten Beins des Jünglings an die warnenden Worte des Physiologus erinnert haben, der stolze Pfau habe sich nie mit seinen zu großen Füßen abfinden können, weil ihr Anblick ihn stets daran erinnerte, dass es keinen Grund gab, allzu hochmütig zu sein 7).

---

1) Best.Kat. Stuttgart 2001 Nr. A 44.

2) LCI III Sp. 411.

3) Megenberg, 85.

4) Ausst.Kat. Mainz 1991 Nr. 43c.

5) Ausst.Kat. Rotterdam/New York 2001 Nr. 47.

6) Ausst.Kat. Münster 2002, 76.

7) Physiologus, 96f.

## 96. Gula. Völlerei

Inv.Nr. 1872.10.12.3312

Braun verfärbtes Blatt. Weiß grundiert? Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit der Feder in Braun, an Kanne und Gesicht in Dunkelgrau. Schraffuren mit der Pinselspitze in Grau. In Grautönen laviert. Blatt am unteren Rand entlang einer Einfassung mit der Feder in Braun beschnitten. Blatt aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 243 x 190.

Ein langer Riss verläuft von links unten gerade hinauf zum Obelisk im Hintergrund. Rechte obere Ecke ergänzt. Einige braune Flecken in der unteren Blatthälfte. Abrieb an den Schatten auf dem Boden.

Im Best.Kat. London 1932 keine Angaben zur Herkunft.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 45 (Thema nicht bestimmt, Frühwerk) - Best.Kat. London 1932, 45 Nr. 13 - Renger 1970, 73 - Ausst.Kat. Washington 1986/87 Nr. 111 („might date from shortly after 1540“) - Ausst.Kat. Schloss Rheydt 1994, 116.

Im Vordergrund ein grimmig blickender Mann rittlings auf einem Schwein nach links. Er wirkt heruntergekommen und hält eine aufgeklappte kleine Kanne in der rechten Hand, so als habe er eben noch daraus getrunken. In der linken Hand ein kleines Brot. Vor einer hellen Landschaft, die sich nach links allmählich zu einem Berggipfel unter dem oberen Blattrand erhebt. Im Hintergrund links ein Obelisk, vor dem klein drei Figuren stehen.

Von Baldass hatte das Thema der Zeichnung nicht bestimmt. Im Best.Kat. London 1932 wurde Kat.Nr. 96 als ein Bild der Gula erkannt. Seit dem Mittelalter sind Darstellungen der personifizierten Völlerei bekannt, die einen trinkenden Grobian zeigen, der auf einem Schwein reitet oder von einem solchen Tier begleitet wird. 1) Eine roh ausgeführte Darstellung der sieben Todsünden auf einem süddeutschen Holzschnitt des späten 15. Jahrhunderts (Schreiber 1865a - Abb. 498) 2) etwa zeigt Gula als eine junge Frau auf einem Schwein sitzend, sie hält eine Kanne in ihrer rechten Hand, dazu gehört der Text „Mit fresserey ist mir / wol. Dein helle ist / gestannckes vol“. Anders als die Darstellungen der Superbia und der Temperantia (Kat.Nrn. 95, 98) folgt die Komposition der Kat.Nr. 96 dergleichen traditionellen Vorlagen. - Auch Pieter Bruegels szenische Vorstellung der Gula (Stich Van Bastelaer 129 – Abb. 499) 3) zeigt eine Figur, die aus einer Kanne trinkend auf einem Schwein sitzt. Im Ausst.Kat. Washington 1986/87 wurde die Möglichkeit eines Zusammenhanges angedeutet: „Jan Swart's

configuration appears later in Pieter Bruegel's Gula of 1557, where the drinker faces the pig's end.“ - Nebenbei sei hier angemerkt, dass der Swart genannte Zeichner ohne jeden Seitenblick auf Pieter Bruegel besprochen werden kann. Die bis in die 1980er Jahre übliche Praxis, den Künstler unter der Flagge *The Age of Bruegel* segeln zu lassen, ist überholt. Keiner der Künstler, die als Zeichner im Ausst.Kat. New York 1995 vorgestellt wurden, ist ein Repräsentant des imaginären *Siècle de Bruegel*. - Auch die im Washingtoner Katalog ins Auge gefasste Datierung in die frühen vierziger Jahre erscheint mir als unzutreffend. Vgl. den Kommentar zu Kat.Nr. 98. - Bei der Zeichnung des Schweins wirkte die Erinnerung an Dürers frühen Kupferstich des verlorenen Sohnes beim Schweinehüten nach (wohl 1496 - B. 28 - Abb. 270). 4) Weitgehend gleich dargestellt ist das Tier auf Aldegrevers Stich der Unmäßigkeit, dort auch ein Obelisk im rechten Hintergrund (1552 - B. 128 - Abb. 500). 5)

Die zeichnerische Ausführung der Kat.Nr. 96 ist weniger gut gelungen als die der Kat.Nrn. 95 und 98. Es fehlen die dort geschickt eingetragenen Schattenflecken und die auf der *Temperantia* eingefangene Wirkung von Sonnenlicht. Die ausführliche Zeichnung der groben Züge mit etlichen kurzen Federstrichen nur am Gesicht der Gula. Die Umrisse wirken als scharfe Kanten. Sicher proportionierte Figuren und routiniert geöffneter Bildraum.

- 
- 1) Renger 1970, 73.
  - 2) Ausst.Kat. Mainz 1991 Nr. 43c.
  - 3) Ausst.Kat. Rotterdam/New York 2001 Nr. 45
  - 4) Ausst.Kat. Boston 1971 Nrn. 3-5.
  - 5) Ausst.Kat. Münster 2002, 78.

97. Ira. Zorn

Inv.Nr. 1872.10.12.3313

Braun verfärbtes Blatt. Weiß grundiert? Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit der Feder in Braun. In Grautönen laviert, dieses Grau mit wenig Weiß gemischt. Blasse Spuren einer Einfassung am linken Rand. Blatt aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 243 x 187.

Alte waagerechte Knickfalte etwas unterhalb der Blattmitte. In der unteren Hälfte einige braune Flecken.

Im Best.Kat. London 1932 keine Angaben zur Herkunft.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 43 (Thema nicht bestimmt, Frühwerk) - Best.Kat. London 1932, 45 Nr. 14.

Vor einer hellen hügeligen Landschaft sitzt im Vordergrund eine en face gegebene ältere Frau seitlings auf einem nach rechts gehenden Bären. Ernst blickend der Kopf im Profil nach rechts. Ein Schwert ist nach rechts durch ihren Hals gestoßen. Sie trägt ein bodenlanges Kleid europäischer Frauen des 16. Jahrhunderts. - Von Baldass hatte das Thema der Kat.Nr. 97 nicht bestimmt. Im Best.Kat. London 1932 wurde die Zeichnung als ein Bild der Ira erkannt. Die Darstellung folgt der mittelalterlichen Tradition mehr als die übrigen drei Blätter der Folge. Auch hier ist auf den Holzschnitt Schreiber 1865a in der Albertina hinzuweisen: Er zeigt Ira als eine ältere Frau, die auf einem Bären sitzt und sich ein Messer in den Leib stößt. Der zugehörigen Inschrift zufolge ruft sie dem Teufel in der linken oberen Ecke zu: „Ich pin der grimmig / zorn. Deyn hell hab / ich verschworen“. (Abb. 498) 1) - Zeichnerisch das schwächste Blatt der Folge. Vorstellung des Hintergrundes wie bei Kat.Nr. 95. Auch der große Schatten auf Tier und Boden ähnlich. Hingegen vergleichsweise betonte Federumrisse, besonders am Profil der Frau. Eine wenig raumgreifende geschlossene Figur. Ein grob gezeichnetes Tier. Schattierungen weniger wirkungsvoll gelungen als auf den Kat.Nrn. 95 und 98.

---

1) Ausst.Kat. Mainz 1991 Nr. 43c.

98. Temperantia. Mäßigung, Selbstbeherrschung.

Inv.Nr. 1872.10.12.3314

Braun verfärbtes und weiß grundiertes Blatt. Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit der Feder in Hell- und Dunkelbraun. Laviert in Tönen von Graubraun und Grau. Keine Einfassung (Reste am rechten Rand?). Blatt aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 245 x 188.

Alte waagerechte Knickfalte in der Blattmitte weitgehend geglättet.  
Nicht durchgedrückte Umrisse in den Schatten und an den nach vorne kommenden Partien dunkler.

Im Best.Kat. London 1932 keine Angaben zur Provenienz.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 44 (Thema nicht erkannt. Frühwerk ?) - Best.Kat. London 1932, 45 Nr. 15.

Eine nach rechts sitzende Frau auf einer Erderhebung im linken Vordergrund. Den Oberkörper sehen die Betrachter von vorn, während die Beine von der Seite gegeben sind. Auf dem Kopf ein Diadem mit Vierblatt über der Stirn. Die langen Locken werden am Hinterkopf zusammen gehalten. Von ferne erinnert ihr Kopf an den der 1505 von Dürer portraitierten Venezianerin (A.92) 1). Sie trägt ein weit ausgeschnittenes und hochgegürtet bodenlanges Kleid mit Schleifen auf den Schultern. Ein gefälteltes Hemd mit geradem Saum über der Brust in der geschnürten Brustpartie. Die Hand des angewinkelt ausgestreckten linken Armes hält ein bald abgelaufenes Stundenglas. In der herabhängenden rechten Hand ein Pferdezügel. - Rechts hinter der sitzenden Frau erhebt sich im sonnenhellen Hintergrund ein Berg zum oberen Blattrand, auf der Höhe bebaut mit einem breiten Rundturm, einem Obelisken und einem pfeilerähnlichen Leuchtturm, vielleicht eine Tempelanlage, zu der hinauf kleine Figuren von Wanderern im Mittelgrund unterwegs sind. Auf der Erhebung vorne am linken Rand schmal zwei unbelaubte Bäume. Über dem Kopf ein schmaler Ausblick auf einen fernen Horizont.

Von Baldass hielt Kat.Nr. 98 für ein frühes Werk des Zeichners und versuchte nicht zu erklären, wer die „sitzende Jungfrau mit Stundenglas und Zügel“ sei. Im Best.Kat. London



1932 wurde sie als eine Darstellung der Temperantia erkannt. Eine Figur als eine Verkörperung der Temperantia zu bestimmen, begegnet der Schwierigkeit, dass diese personifizierte Tugend seit dem frühen Mittelalter in einer Vielzahl szenischer Zusammenhänge erschien und mit etlichen Attributen und Objekten verbunden wurde. Dieser Fülle von Bezügen versuchte Pieter Bruegel mit seiner Darstellung aus dem Jahre 1560 noch gerecht zu werden. (Stich Van Bastelaer Nr. 138 - Abb. 501) 2) - Als vereinfachende Darstellungen des Themas haben wir seit dem 15. Jahrhundert sitzende weibliche Verkörperungen der Temperantia mit mehreren Attributen (Uhr, Windmühle, Brille, Harnisch, Sporen). 3) Erste Beispiele offenbar in französischer Buchmalerei des 15. Jahrhunderts (Abb. 502, 503) (Paris BN, Ms. Franc. 9186, fol. 304r, 2. Hälfte des 15. Jhs. - Den Haag KB, Ms. 76 E 13, fol. 8r, datiert 1511). 4) An diese Praxis knüpfte der Zeichner der Kat.Nr. 98 an und kam zu einer von Bruegel und Lucas van Leyden (Stich 1530 - H. 1 - B. 133 - Abb. 504) 5) unabhängigen Vorstellung, die angesichts der Geschichte der Ikonographie von einer überraschend selbstverständlichen Nüchternheit ist: eine Frau sitzt in einer Landschaft und ermahnt mit Zügel und Stundenglas in den Händen die Betrachter zu Geduld und Mäßigung. (ein Emblem?)

Die Arbeit einer zeichnerisch erfahrenen Hand, die lang erprobte Mittel mit selbstverständlicher Sicherheit einsetzte. Kein frühes Werk. Es fehlt die glückliche, gleichsam impressionistische Treffsicherheit im malerischen Detail, welche die Zeichnung der beiden Gemeindeältesten im Museum Boijmans (Kat.Nr. 161) auszeichnet. Es fehlt auch die betont linear ornamentale Gestaltung der Moseszeichnung in Washington (Kat.Nr. 166). Wie die Superbia wurde Temperantia ohne scharfe Kanten mit wenig durchscheinenden Schattenflecken gezeichnet.

Wie bei Blättern der Tobiasfolge (Kat.Nrn. 75, 76) war der Künstler bemüht, seine Kenntnisse antiker Bildwerke in seiner zeichnerischen Praxis anzuwenden. Die Haltung der Temperantia variiert ein lange und weit verbreitetes antikes Sitzmotiv. An prominente Kunstwerke wie die um 430 v. Chr. in Athen entstandene Stele des Schusters Xanthippos im Britischen Museum und das aus der Zeit Alexanders stammende Grabrelief der Damen Demetria und Pamphyle auf dem Kerameikosfriedhof in Athen (Abb. 506) ist zu erinnern. - Es ist anzunehmen, dass der Zeichner des Londoner Blattes ein bestimmtes antikes Bildwerk vor Augen hatte. Seine Temperantia

ähnelt weitgehend der nach links sitzenden Vesta eines um 150 n. Chr. entstandenen römischen Reliefs aus Wilton House (dort von 1770 bis 1964), das sich heute in der Berliner Antikensammlung befindet (Inv.Nr. 1964.21 - Abb. 506) 6) Die Skulptur wurde allerdings erst 1683 in den Gärten der Villa Mattei in Rom ausgegraben. Die etwa einen Meter hohe weibliche Figur sitzt aufrecht auf einem Thron und stellt den linken Fuß auf einen Schemel. Der angewinkelt ausgestreckte rechte Arm hält eine Schale, von der sich die Äskulapschlange ein Ei holt. Der linke Arm auf der Lehne, die Hand hält das Ende eines Zepters, das auf dem Unterarm liegt. Das gelockte Haar in der Mitte gescheitelt unter Diadem und Schleier. Der wie vor einer imaginären Rückenlehne aufrecht gehaltene Oberkörper der Temperantia ist wie bei der Berliner Göttin dem Betrachter zugewandt, während die Beine beider Frauen von der Seite zu sehen sind. Übereinstimmen die angewinkelt ausgestreckten hinteren Arme und die zusammengehaltenen Beine, von denen das vordere jeweils ein wenig vorgestreckt wird, während bei den hinteren die Schenkel einen Winkel von 90 Grad bilden. Beider Frauen lange Locken sind in der Mitte gescheitelt und werden am Hinterkopf zusammen gehalten. Beide tragen ein Reifendiadem.

Bei der Anlage der Komposition der Kat.Nr. 98 ging der Zeichner von Dürers Stich der Madonna mit der Birne aus (1511 - B. 41 - H. 33 - Abb. 188) 7). Auch Maerten van Heemskerck folgte diesem Kompositionsmuster, als er 1564 sein Gemälde der erythraeischen Sibylle ausführte (Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.Nr. A 1910, vom Maler signiert und datiert - Abb. 507). 8) - Wie Swarts Temperantia sitzt Heemskercks Sibylle als eine monumentale weibliche Figur auf einer Erderhebung etwas links der Mitte im Vordergrund des Bildes. Sie hält sich aufrecht und blickt nach rechts aus dem Bild heraus. Am linken Rand ein Baumstamm. Im rechten Hintergrund erhebt sich die Landschaft zu einem hohen Berg. - Bei gekreuzten Unterschenkeln ist der linke Arm der Sibylle angewinkelt erhoben. Mit der rechten Hand öffnet sie ein neben ihr liegendes Buch. Wie bei der Temperantia sind die in der Mitte gescheitelten langen Locken unter einer flachen Krone am Hinterkopf zusammengehalten. Mag sein, dass Swart mit seiner Zeichnung auf Heemskercks Vorbild reagierte, so wie er es mit seinen Tobiaszeichnungen getan hatte. Er vermied die betonte Schwerfälligkeit des Körpers der Sibylle, und er gestaltete eine zurückhaltend wirkende, eher unspektakuläre Figur, für die seine Vertrautheit mit antiker Bildhauerkunst eine Voraussetzung war. Eine

selbstbewusste eigenständige Haltung gegenüber dem spektakulär arbeitenden jüngeren Zeitgenossen deutet sich hier an. Ich halte für möglich, dass Kat.Nr. 98 nach Heemskercks Gemälde um 1565 entstand. Ein zeichnerischer Fortschritt gegenüber den Tobiaszeichnungen, die hier in die Jahre um 1550 datiert werden, ist nicht zu übersehen.

Die skizzierte Verbindung aus reifem Zeichenstil und lebendig eigenartig variierender Aufnahme eines antiken Vorbildes bei gleichzeitig selbstbewusster Berücksichtigung der Arbeit eines profilierten jüngeren Landsmannes lässt das Profil einer künstlerischen Persönlichkeit deutlich werden, das wir gegenwärtig nicht mit einem Namen verbinden können.

- 
- 1) Ausst.Kat. Nürnberg 1971 Nr. 531.
  - 2) Zeichnung im Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Inv.Nr. MB 331 (Mielke 51) und der Kupferstich Philips Galle (Van Bastelaer 138) im Ausst.Kat. Rotterdam/New York 2001 Nrn. 76, 77.
  - 3) LCI IV Spp. 375f, s.v. Tugenden.
  - 4) Auf die hier abgebildeten Miniaturen in französischen Manuskripten wurde hingewiesen in einem Kommentar zu Bruegels Temperantia-Zeichnung im Ausst.Kat. New York/Fort Worth/ Cleveland 1990/91, 65.
  - 5) Ausst.Kat. Dresden 1983 Nr. 169.
  - 6) Ausst.Kat. Stendal 1998 Nr. III. 20 - Das Datum der Ausgrabung überliefert von dem Inschriftenforscher Raffaello Fabretti (1618-1700), siehe ebenda Nr. III.17.
  - 7) Ausst.Kat. Boston 1971 Nr. 109.
  - 8) Grosshans 1980 Nr. 96 - Ausst.Kat. Amsterdam 1986 Nr. 199.

## 99. Stehender Ritter mit einem Zweihänder

Inv.Nr. 1871.12.9.2067

Grau verfärbtes weißes Blatt. Spuren einer Vorzeichnung mit schwarzer Kreide am rechten Unterarm und am Schwertgriff ? Mit der Feder in Graubraun. In Grautönen und blassem Hellbraun laviert. Wenig orange aquarelliert. Blatt entlang einer Einfassung mit der Feder in Grau beschnitten. Blatt aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 272 x 184.

In der unteren rechten Ecke von einer alten Hand mit der Feder in Schwarz „Swart Jan. v. Ter Gou(?)“. Von derselben Hand eine Zuschreibung an Swart auf dem Weimarer Blatt Kat.Nr. 167. Best.Kat. London 1932 erwähnt eine weitere handschriftliche Zuschreibung an Swart, „Swart (?) Jan“, auf der Rückseite, die Popham durch die Unterlage hindurch zu erkennen glaubte.

Im Best.Kat London 1932 keine Angaben zur Provenienz.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 47. - Best.Kat. London 1932, 45 Nr. 16.

Es fehlen ausreichende Hinweise für eine Identifikation des Dargestellten. Man darf an einen Mars oder einen biblischen Ritter wie Josua denken. An den vom Pferd gestiegenen Kaiser Maximilian der frühen Burgkmairschen Farbholzschnitte (1508 - B.32. - H.323) 1). Die Haltung des Holbeinschen heiligen Ursus auf dem Bild der Solothurner Madonna (1522) mag anregend gewirkt haben. Wie der vermeintliche König David des Dresdener Kabinetts (Kat.Nr. 51) könnte die Londoner Zeichnung zu einer Fürstengenealogie oder einem Heldenzyklus gehören. Die Erinnerung an Figuren des Maximiliansgrabes in der Innsbrucker Hofkirche stellt sich ein. Ich denke vor allem an den 1513 entstandenen König Artus des älteren Peter Vischer. 2) - Der mannshohe Zweihänder ist keine ritterliche Waffe, man mag an ein Beutestück denken, das den Dargestellten als einen Sieger in abenteuerlichen Kämpfen charakterisiert.

Um eine ruhige, maßvoll klassische Haltung bemüht 3), steht der von vorne gesehene Ritter vor einem nicht gestalteten Hintergrund. Er wendet den Kopf nach rechts. Dabei hält er mit der linken Hand ein mannshohes Schwert, einen so genannten Zweihänder, mit der Spitze gerade auf den Boden gestellt. Von dem großen Federbusch am Helm abgesehen, ist seine Rüstung schmucklos. Über einem Kettenhemd trägt er wohl einen der verbreiteten Nürnberger Riefelharnische, die um 1530 noch im Kampf getragen wurden 4). Das Visier ist geöffnet. Man erkennt das Gesicht eines noch jungen bärtigen

Mannes. Ein zweites Schwert trägt er umgürtet an der linken Seite. An der rechten Hüfte umfasst die Hand wohl den Griff eines Dolches in kunstvoll verzierter Scheide. Ein Streithammer ist es nicht. Auch kein Feldherrenstab, wie ihn Herzog Alba auf dem von Antonis Mors 1549 gemalten Portrait 5) in der Hand hält. Von ferne erinnert der Gegenstand eher an das von Karl V getragene Zepter, wie wir es etwa auf einer 1537 entstandenen Portraitmedaille von der Hand des älteren Hans Reinhart (um 1510-1581) 6) sehen. Nun kann die Londoner Zeichnung nicht mit der offiziellen, von Tizian eindrucksvoll inszenierten Ikonographie Karls in Verbindung gebracht werden. Der Londoner Ritter trägt nicht den Orden vom Goldenen Vlies und hat nichts von dem Sieger bei Mühlberg (1548. Prado).

Die Rüstung ist weder eine mittelalterlich historische noch eine höfische Verkleidung wie Karls in Madrid erhaltener Muskelpanzer *alla romana* 7). Wie schon erwähnt handelt es sich wahrscheinlich um einen der Nürnberger Riefelharnische, die in den zwanziger Jahren noch in der Schlacht getragen wurden, als es bereits fürchterliche Beweise ihrer Unzeitgemäßheit gab. So hatten in der Schlacht von Pavia (1525), die für Franz I. in einem Desaster endete, die kaiserlichen Arkebusiere mit Leichtigkeit zahlreiche Mitglieder des französischen Hochadels töten können, als sie von ihrem König angeführt in solchen Rüstungen in den Kampf ritten.

Obwohl die Notiz am unteren Blattrand wahrscheinlich nicht älter als das *Schilderboeck* ist, darf sie als ein schwaches Indiz dafür gelten, dass van Manders Hinweis auf einen Aufenthalt Swarts in Gouda richtig sein könnte. Van Manders Formulierung „heeft gewoont ter Gouda eenighe Jaren“ (Van Mander 1604 fol.227v) erklärt Swart nicht zu einem aus der Stadt stammenden Künstler, während die Inschrift „Jan Swart v. Ter Gou(...)“ diese Deutung durchaus zulässt. Danach mag spekuliert werden, die Nachricht, Swart gehöre nach Gouda, habe nicht nur Van Mander erreicht, sondern sei auch auf anderen Wegen verbreitet worden. Die Zeichnung Kat.Nr. 167 in Weimar wurde von derselben Hand mit den Worten „Jan Swart van der gou. fecit.“ zugeschrieben.

Vom Zeichner der Tobiasfolge und des jungen Mannes mit Josephs Kleidern in Berlin (Kat.Nr. 15), um 1550 entstanden. - Die vorsichtige Ausführung erinnert an die Berliner

Zeichnung des jungen Mannes, der Josephs blutige Kleider zu Jacob bringt (Kat.Nr. 15). Die Londoner Zeichnung ist in Details nachlässiger ausgeführt. Die sorgfältigeren Pinselschattierungen des Berliner Blattes geben mehr Volumen. Die Mühe des Zeichners um wirklichkeitsnahe Wirkungen erweist die mittels Schattenflecken angedeutete Rundung der Säule. Ähnliche Effekte von Licht und Schatten oder Material fehlen bei Kat.Nr. 99. Nüchtern die Zeichnung des Kettenhemdes und des von links oben beleuchteten Harnischs. Ein ungewöhnliches Detail des Londoner Blattes ist die zügig von der Hand gegangene Zickzackschraffur am Boden. Vgl. die Schraffur im Hut des Berliner Jacobus, Kat.Nr. 24. Eine ähnliche findet sich auf einer anonymen niederländischen Federzeichnung der Rückenansicht eines sitzenden Zeichners in der Sammlung von Christ Church in Oxford 8).

---

1) Ausst.Kat. Stuttgart 1973 Nr. 22 a-c. - Landau & Parshall 1994, 188-190.

2) Liebmann 1984, 477 Abb. 257.

3) Vgl. den Adam des Dürerschen Sündenfalles, 1504, Stich B. 1. - Boston 1971 Nrn. 84,85. 4) Ausst.Kat. Nürnberg/New York 1984, 103f, Nrn. 267-269. - Ausst.Kat. Bonn/Wien 2000 Nr. 254.

5) Brüssel, Königliche Museen, Inv.Nr. 1399. - Ausst.Kat. Bonn/Wien 2000 Nr. 259.

6) Bernhart 1919 Nr. 93. - Ausst.Kat. Utrecht/'s-Hertogenbosch 1993 Nr. 51.13. - Ausst.Kat. Bonn/Wien 2000 Nr. 365.

7) Hergestellt von dem Plattner Pompeo Campi, dem Kaiser 1546 von Herzog Guidobaldo II von Urbino geschenkt. Madrid, Patrimonio Nacional, Real Armería. Ausst.Kat. Bonn/Wien 2000, 53 mit Abbildung.

8) Ausst.Kat. Washington/New York 1986/1987 Nr. 5.

## 100. Josephs Traumbericht (Gen 37, 6-10 u.12f)

Inv.Nr. 1923.1.13.6

Glattes, blassbraun verfärbtes weißes Papier. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Schwarzbraun. In dunklen Brauntönen laviert, vielleicht auf Kohle- oder Kreideschraffen. Blatt entlang einer Einfassung mit der Feder in Braun beschnitten. Aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 268 x 169.

An den Rändern Klebespuren. Abrieb am oberen rechten Rand.  
Links einige rötlich braune Flecken.

Laut Best.Kat. London 1932 „bequeathed by Mr. F.W. Smith through the National Art-Collections Fund.“ Inventarisiert 1923.

Literatur: Nicht in Baldass 1918 - Best.Kat. London 1932, 45f Nr. 17 - Ausst.Kat. New York 1995, 56 („About 1545-1555“).

Joseph war der jüngste Sohn und der erklärte Liebling des Patriarchen Jacob. Seine Brüder mochten ihn nicht, denn Joseph berichtete dem Vater gelegentlich „was die Brüder Böses taten“. Eines Tages erzählte er Jacob und den versammelten Brüdern von zwei seiner Träume: Als einmal alle Jacobssöhne auf dem Feld mit dem Binden von Garben beschäftigt gewesen waren, hatten sich die Garben der Brüder vor einer verneigt, die von Joseph aufgestellt worden war. Im zweiten Traum hatten die Sonne, der Mond und elf Sterne dem stolzen Jüngling die gleiche Ehre erwiesen (Gen 37, 6-10).

Die Londoner Darstellung dieses Traumberichts zeigt einen kindlichen Joseph in der Mitte des zwei Schritte tief zu denkenden Vordergrundes. Er steht nach links gewandt und richtet seine Worte an Jacob, der als die eindrucksvoll große Figur eines alten bärtigen Orientalen vor ihm steht. Der Junge ist mit einem Kittel und einem kurzen Umhang bekleidet und zählt die wichtigen Momente seiner Erzählung an den Fingern der linken Hand ab. Das schmucklos weite Gewand des Patriarchen reicht faltenreich bis zum Boden. Aufmerksam und gelassen zuhörend, steht er in einem bequemen Kontrapost und legt beide Hände auf den Griff eines halbhohen Stocks, den er vor sich gestellt hält. Der Kopf mit der großen Kappe, dem langen Bart und den angenehmen Gesichtszügen weckt die Erinnerung an Darstellungen Leonardos (Abb. 509) 1). Die rechte Körperhälfte wurde dunkel transparent verschattet, während helles Sonnenlicht

auf die linke Seite scheint. - Rechts stehen die Brüder Josephs nah beisammen und hören zu. Es sind große und kräftige Gestalten in kurzen Kitteln, die lange Hirtenstäbe mit sich führen. - Man ist vor einem großen Bauwerk zusammengekommen, das mit Feder und Lineal gezeichnet links bis zum oberen Bildrand hinaufreicht und den größeren Teil des Bildraumes verstellt. Ein italienisches Architekturmotiv ist der hohe offene Eingang des nüchtern antikisierten Gebäudes, der an die verbreiteten Muschelnischen erinnert, zu denken wäre etwa an Jacopo Sansovinos Nischen für die Figuren der Loggetta in Venedig (Abb. 510) 2). Im Inneren des Hauses liegt Joseph schlafend auf einem Bett. Zwei Medaillons über ihm vergegenwärtigen die Inhalte seiner beiden Träume: links Sonne, Mond und Sterne, rechts daneben die sich verneigenden Getreidegarben. - Nach rechts hat die Londoner Zeichnung einen Ausblick in eine karge Hintergrundlandschaft, die hell bis zum oberen Blattrand hin ansteigt. Klein stehen dort noch einmal Joseph und Jacob zusammen: Der Vater schickt den Sohn zu seinen Brüdern, die bei Sichem das Vieh weiden (Gen 37, 12f).

Kat.Nr. 100 wurde zeichnerisch ausgeführt wie die drei im Katalog folgenden Zeichnungen. Die routiniert ausgeführte Arbeit einer geübten Hand. Die Darstellung ist bei einiger Sorgfalt nicht auffällig detailliert und ohne eine starke atmosphärische Wirkung. Schwerfällig die Erscheinung der wenig bewegten großen Figuren. Wahrscheinlich eine Nachzeichnung. - Kräftige und lange Federlinien brachten die großen Gewandfalten in ihre Form, sie wurden eckig gefaltet oder fallen als Röhren. Diese schwarzbraunen Umrisse werden wie die Hauptlinien der Federinnenzeichnung von Pinsellinien begleitet: deren erste ist von einem hellen Braun, gelegentlich kommt dunkelbraun und dünn eine zweite hinzu. - Geschickter Umgang mit Lichtern und Schatten. In den Schatten sind die Umrisse dunkler als im Licht. Die Lavierungen aus ungewöhnlich kräftigen Brauntönen haben allmähliche Übergänge vom Dunklen ins Hellere und wurden vielleicht über Kreide- oder Kohleschraffen aufgetragen, deren Partikel der lavierende Pinsel verteilte. Auch in den dunkelsten Partien ergab sich dabei der überraschend wirklichkeitsnahe Effekt einer durchscheinend körnigen Oberfläche, ein Merkmal, das sich nur bei den vier ersten Josephzeichnungen findet (Kat.Nrn. 100-103). Man erkennt diese Eigentümlichkeit auf den hier beigegebenen schwarz-weißen Photographien nicht.



Der Zeichner der Kat.Nr. 100 variierte eine dem Van der Goes-Kreis zugeschriebene Komposition, die auf zwei Glasgemälden erhalten ist: eine im späten 15. Jahrhundert entstandene runde Kabinettscheibe in der Peterskirche der englischen Ortschaft Cassington (Oxfordshire) (Abb. 511) 3) und eine hochformatige Scheibe in der Sammlung des Victoria & Albert Museums (Inv.Nr. 1242-1855 - Abb. 512) 4), die in die Jahre 1520-1530 datiert wird. - Die Darstellung der Londoner Scheibe ist der in Rede stehenden Zeichnung näher als die ältere Fassung in Cassington. Die Vorlage zeigt die Szene in der geschickt eröffneten Perspektive einer sonnenhell weiten Landschaft. Diese Durchsehung interessierte den Zeichner nicht, ihm ging es um die Figurenkomposition, die nach vorne zu holen und auf engstem Raum vorzustellen war. Er verschloss deshalb den Bildraum der Zeichnung weitgehend mit der Fassade eines massiven Bauwerkes. Von der Komposition des Glasbildes Victoria & Albert übernahm er dann die Gruppierung der Figuren und die Posituren Jacobs und Josephs. Ferner den Einfall des Sonnenlichtes von links außen und die entsprechenden Schattierungen im Bild. Schließlich findet sich auch die kleine Szene der Aussendung Josephs im rechten Hintergrund der Londoner Zeichnung. - Im linken Mittelgrund des Londoner Glasgemäldes schläft Joseph träumend in einem offenen Schuppen. Hoch über dem Dach zwei Medaillons mit den Motiven der Garben und der Himmelskörper. Kat.Nr. 100 hat an der entsprechenden Stelle den schlafenden Jungen mit den Medaillons im Inneren des großen Hauses.

Dem Zeichner des Londoner Blattes lag besonders an der Erscheinung Jacobs. Wie bei der Anlage der Komposition trat hier eine retrospektive Tendenz seiner Arbeit in den Vordergrund. - Die Figur mag eine italienische Wurzel haben: Ein Isaak in weitgehend gleicher Haltung findet sich auf dem Fresko mit der Geschichte Jacobs, das Benozzo Gozzoli 1474 im Camposanto von Pisa fertig stellte. Die hier gezeigte Entwurfszeichnung der Figur liegt in der Nationalgalerie von Edinburgh (Inv.Nr. 6249 recto - Abb. 513) 5): Sie gehört zu einer Reihe von Indizien für die Vertrautheit des Swart genannten Zeichners mit italienischer Kunst des späten 15. Jahrhunderts (vgl. die Kat.Nrn. 57, 104 und 123). - Die spätgotische Figur Jacobs auf der oben erwähnten Scheibe im Victoria & Albert Museum erscheint

als eine geschlossene Form in unbewegt aufrecht stehender Haltung und ist von einer reservierten Wirkung. Die Stofffalten betonen nüchtern die stille Vertikale. Auf die linke Körperhälfte des schlanken Mannes fällt helles Sonnenlicht, die rechte liegt in dunklem Schatten. Diese Merkmale des Vorbildes übernahm der Zeichner und veränderte sie dabei vorsichtig. Er stellte einen vergleichsweise umfänglich schweren Mann in sein Bild. Er zeichnete eine Figur, die auch ohne den szenischen Zusammenhang bestehen kann. Die Bemühung um eine wirkungsvoll vielfältige Plastizität ist deutlich: Anders als der Jacob des Glasgemäldes besteht die gezeichnete Figur aus Schale und Kern, und die Ordnung ihrer Kleidung betont das vertikale Element weniger, als es bei der Van der Goes-Figur der Fall ist: In der lichten Körperhälfte sind gewölbte Falten eckig und gebogen um die Körperformen gelegt. Das sonnenbeschienene Knie kommt nach vorne. Zwar fallen rechts im Schatten senkrechte Röhrenfalten. Jedoch wurde hier auch die Form geöffnet: man sieht hinein, auf die Unterseite des Gewandes. - Vergeblich suchte ich nach Vorbildern in der spätgotischen und der zeitgenössischen Plastik. Es waren wohl die groß aufgefassten Figuren der deutschen Dürernachfolge, die bei dem Londoner Jacob Pate standen. An Kulmbachs Zeichnungen von Heiligen ist hier zu denken, an seinen Gallus im Dresdener Kabinett (Inv.Nr. C 2195 - Abb. 398) 6) oder den imposanten Erlanger Leonhard (Inv.Nr. Bock 151 - Abb. 514) 7). Beide Arbeiten entstanden im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. Der Vergleich mit dem Blatt in Erlangen erweist wie weitgehend der Zeichner der Kat.Nr. 100 mit dergleichen vertraut war. Zwar ist sein Jacob von weniger monumentaler Erscheinung. Die Figurenaufstellung mit ihrer Vorstellung von Volumen sowie die zeichnerische Durchführung mit der Gestaltung von Gewandfalten und dem Umgang mit Lichtern und Schatten sind dem Vorbild noch nahe.

Mehrere der Jan Swart zugeschriebenen Druckgraphiken illustrieren die Bemühungen des Künstlers um Figuren, die dem Jacob der Kat.Nr. 100 ähneln: In gleicher Haltung sehen wir den Propheten Jesaja bereits auf einem Holzschnitt der Vorsterman-Bibel (1528/29 - H. 78 - Abb. 515). 8) Wie der Londoner Jacob erscheint er als ein bärtiger Orientale in einem bodenlang weiten Gewand. Dazu trägt er einen Turban auf dem Kopf. Mit beiden Händen gestikulierend wendet er sich nach rechts. Die kompliziert umständliche Fältelung des Kleiderstoffes und die leise skurril wirkenden Gesten der Hände verleihen der Figur einen manieriert theatralischen Charakter. - Wie eine

revidierende Wiederaufnahme dieses Propheten wirkt der wenigstens zwei Jahrzehnte später entstandene Holzschnitt mit dem Evangelisten Lukas (H. 6 - Abb. 516). Technische Details und die Haltungen stimmen überein. Der entwerfende Künstler verzichtete jedoch auf das manieristische Element. Lukas' Gestalt ist eine geschlossene hochovale Form in hellem Licht. Die vergleichsweise nüchterne Darstellung ist auf die notwendigen Linien und Schraffuren beschränkt. Der Evangelist ist von gelassen eleganter Erscheinung, gekleidet wie ein wohlhabender Gelehrter des europäischen 16. Jahrhunderts. Der Körper wurde in der Drehbewegung angehalten, mit der die Figur das Gesicht ins Profil wendet. Es ist ein noch junger Mann, der selbstbewusst erhobenen Hauptes dasteht, und doch wird er den Betrachter an den alten Jacob der Londoner Zeichnung erinnern: Zu der Erscheinung in ruhiger Selbstgewissheit kommen bei gleicher Haltung ein nämlicher Umriss der Gestalt, ferner Details wie der waagrecht vor den Oberkörper gehaltene rechte Unterarm und das nach vorne kommende rechte Knie im Sonnenlicht mit den Stofffalten, die in einem angedeuteten Oval um den Oberschenkel gelegt wurden. - Noch näher als der Evangelist Lukas stehen dem gezeichneten Jacob einige Figuren auf den zehn Eisenradierungen der Folge mit Szenen aus der Geschichte Johannes des Täufers (H. nach Swart 3-12). Das hier gezeigte vierte Blatt der Reihe, das den Täufer im Gespräch mit vier Männern zeigt, hat mit dem links ins Bild kommenden Orientalen und dem in der Mitte der Szene stehenden Wortführer der Gruppe zwei Figuren, die diesen Zusammenhang illustrieren (H. nach Swart 6 - Abb. 517). Es ist auffällig, dass die Drucke der Johannesfolge wie die vier ersten Josephzeichnungen große durchscheinend dunkle Schattenpartien aufweisen. Es wurde versucht, in beiden Medien gleiche Effekte zu erreichen. Die Radierung ist in der Platte 1553 datiert, so dass wir ein starkes Indiz für die Datierung der Josephzeichnungen gewinnen. Alle im vorstehenden Abschnitt erwähnten Figuren wurden meines Erachtens von demselben Künstler entworfen.

Es gibt ein weiteres Indiz für eine Datierung der Kat.Nr. 100 in die Jahre um 1550: Die angesprochene retrospektive Haltung des Zeichners geht einher mit der Berücksichtigung zeitgenössischer Anregungen. Wie im Falle der Leipziger Tobiasfolge kommt hier Maerten van Heemskerck ins Spiel, der 1549 an einer Josephfolge arbeitete, mit der wir die Londoner Zeichnung verbinden können: Unter den zahlreichen in Kopenhagen aufbewahrten Federentwürfen Heemskercks befindet sich ein Blatt, das

aus etwa gleich großen Hälften zweier Zeichnungen zusammengefügt wurde (Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamling, Inv.Nr. Tu 84a, 29 - Abb. 344) 9). Der linke Teil des zusammengesetzten Blattes gehört zu einer Darstellung von Josephs Deutung der Träume des Pharaos von den fetten und den mageren Jahren (Gen 41, 17-36). Antiken Vorbildern folgend sitzt der ägyptische König als ein en face gegebener bärtiger Orientale breitbeinig auf einem Lager. Aufmerksam zuhörend wendet er sich nach rechts und gestikuliert sprechend mit beiden Händen. Zwei Medaillons über seinem Kopf zeigen Kühe und Getreideähren und vergegenwärtigen so die Inhalte der Träume. Die Figur des Pharaos findet sich mit allen Details des Kopenhagener Fragmentes seitenverkehrt auf einer um 1550 veröffentlichten Radierung der Traumdeutung 10) - Interessant im Hinblick auf Kat.Nr. 100 ist die rechte Hälfte des Kopenhagener Blattes. Sie zeigt Joseph und die interessiert zuhörenden elf Brüder weitgehend so gruppiert, wie sie vom Zeichner des Londoner Blattes dargestellt wurden. Auch hier haben wir ohne Zweifel die rechte Hälfte einer Darstellung des Traumberichts aus Genesis 37 vor uns. Über den Köpfen klein Sonne, Mond und Sterne neben den sich verneigenden Garben. - Heemskerck war der versiertere Zeichner. Er brachte die Jacobssöhne so ins Bild, dass trotz der Enge des Raumes alle ihre Gesichter sichtbar sind. Der Zeichner der Kat.Nr. 100 hingegen drängte die Brüder Josephs derart zusammen, dass von einigen nur die Spitzen der Hüte zu sehen sind.

Mehrere Kompositionen der Leipziger Tobiasfolge (Kat.Nrn. 74-81) wurden nach dem gleichen Muster angelegt wie die in Rede stehende Londoner Zeichnung: Auch die Kat.Nrn. 75, 79 und 80 zeigen große und wenig bewegte Figuren, die sich in einem schmalen Vordergrund begegnen, der bildeinwärts von einer großen Architektur begrenzt wird, die den Bildraum verstellt. Es mag als ein Fortschritt des entwerfenden Künstlers angesehen werden, in Leipzig nur wenig, zurückhaltend lavierte Figuren ins Bild zu bringen und ihnen damit mehr Raum und Licht zu geben. Der Zeichner der Leipziger Folge folgte weitgehend der themengleichen Holzschnittreihe Heemskercks, die Figurenauffassung des Jüngeren übernahm er nicht: seine still stehenden und wenig Raum beanspruchenden Figuren haben ihre Wurzel in einer Beschäftigung des Zeichners mit antiken Bildwerken. Vgl. die Kat.Nrn. 75, 76, 80. Das antike Element fehlt auf den vier ersten Blättern der Londoner Josephfolge. Was bedeutet dies für die

Datierungsfrage? Ich neige dazu, den Tobias für die später entstandene Arbeit zu halten.  
Datierung Tobias im Ausst.Kat. New York 1995: 1545-1555.

Der vorliegende Katalog enthält zwei weitere Zeichnungen der Traumerzählung Josephs. Die Berliner Kat.Nr. 26 gehört nicht in den Zusammenhang der Londoner Josephfolge. Das in Brüssel aufbewahrte Blatt Kat.Nr. 44 mag eine etwa gleichzeitig von einer anderen Hand zeichnerisch weitgehend gleich ausgeführte zweite Fassung der Kat.Nr. 100 zeigen. Die Brüsseler Zeichnung hat allerdings mit 225 x 190 mm Größe ein anderes Format. Die Darstellung ist diesmal nicht von älteren Vorbildern herzuleiten: Lediglich der nüchterne Joseph blieb im Wesentlichen unverändert. Die großen Figuren der Brüder wurden mit einigem Geschick im engen Vordergrund verteilt. Dieses kompositorische Problem wurde besser gelöst als auf der Zeichnung Heemskercks in Kopenhagen. Antiken Vorbildern, Raffael oder Georg Pencz (Stich H. 8 - 1544 - Abb. 345) folgend zeigt das Brüsseler Blatt einen im Profil nach links sitzenden Jacob.

Eine im Victoria & Albert Museum aufbewahrte Rundscheibe zeigt die Szene der Kat.Nr. 100 seitengleich vor verändertem Hintergrund (Inv.Nr. C 65-1926). Die Glasmalerei wird in die Jahre 1545-55 datiert. 11)

- 
- 1) Abgebildet ist der Holzschnitt aus der zweiten Auflage der Viten Vasaris, Florenz 1568.
  - 2) Huse & Wolters 1996, 190.
  - 3) Cole 1993 Nr. 405 - Ausst.Kat. New York 1995, 56 Abb. 1.
  - 4) Ausst.Kat. New York 1995 Nr. 7.
  - 5) Wiemers 1996, 106f.
  - 6) Winkler 1942 Nr. 134.
  - 7) Ebenda Nr. 62.
  - 8) Beets 1915 Nr. 76.
  - 9) Best.Kat. Kopenhagen 1971 Nr. 29.
  - 10) Im Ausst.Kat. New York 1995, 174 irrtümlich als Traumbericht Josephs abgebildet.
  - 11) Ebenda 172, 174.

## 101. Die Brüder werfen Joseph in einen Brunnen (Gen 27,24)

Inv.Nr. 1923.1.13.7

Gut erhalten. Weißes Blatt. Umriss mit dünnen Federlinien angelegt. Mit der Feder in Schwarz. In hellen Tönen von Graubraun laviert, vielleicht über Kreideschraffuren. Blatt entlang einer Einfassung mit der Feder in Schwarz beschnitten. Aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 269 x 170.

Wenige Flecken.

Herkunft wie Kat.Nr. 100.

Literatur: Nicht in Baldass 1918 - Best.Kat. London 1932, 45 Nr. 18 - Ausst.Kat. New York 1995, 172f.

Als die bei Dotan lagernden Brüder Joseph von weitem kommen sahen, beschlossen sie, den „Träumer“ zu töten. Sie wollten ihn erschlagen und seinen Leichnam in einen Brunnen werfen. Der besonnene Ruben riet von einem Mord ab: Um Zeit zu gewinnen, schlug er vor, Joseph gefangen zu setzen, ihn jedoch nicht zu töten. Die Brüder erklärten sich damit einverstanden, und Ruben durfte im Stillen hoffen, den Jungen später befreien zu können. Als Joseph den Lagerplatz erreicht hatte, wurde er gefangen genommen. Man zog ihm das von Jacob geschenkte bunte Obergewand aus und warf ihn in die ausgetrocknete Zisterne (Gen 37, 18-24).

Dieses Ereignis ist im schmalen Vordergrund der Londoner Zeichnung dargestellt. Der rund gemauerte Schacht der Zisterne befindet sich in perspektivischer Verkürzung am unteren Blattrand. Von rechts stoßen zwei bärtige Männer Joseph in den Brunnen. Dabei steht hinter ihm ein dritter Bruder, der einen Turban auf dem Kopf trägt und mit einem Stock auf den Jungen einschlägt. Die Figur Josephs ist im Fallen mit ausgestreckten Armen über der Öffnung festgehalten. Die meisten der übrigen Jacobssöhne stehen unbeteiligt hinter den vier erwähnten Figuren zusammen, ähnlich gruppiert wie auf der Zeichnung des Traumberichts (Kat.Nr. 100). Im linken Mittelgrund ist ein junger Mann dabei, einen zu Boden gedrückten Ziegenbock mit einem Messer zu töten. Dabei wird das mit dem Blut des Tieres zu befleckende Obergewand Josephs bereitgehalten (Gen 37, 31). Gleich hinter der Vordergrundszone steigt nach rechts ein kahler Hügel rampenähnlich zum oberen Bildrand an. Links

grasen Tiere auf etwas tiefer liegenden Weiden. In der oberen rechten Ecke und im linken Hintergrund erkennt man zweimal Joseph im Gespräch mit jeweils einem Mann, bei dem er sich nach dem Aufenthaltsort der Brüder erkundigt (Gen 37, 15-17).

Zeichnerisch im Wesentlichen ausgeführt wie Kat.Nr. 100. Hell graubraune Lavierung anstelle der dunkelbraunen Töne. Die Szene wurde offenbar mit dünnen Federlinien angelegt. Sorgfältig routiniert und ohne besonderen Eifer gezeichnet.

Wie im Falle der Zeichnung des Traumberichts (Kat.Nr. 100) variierte der Zeichner eine spätgotisch niederländische Vorlage, eine Bildidee, die von dem anonymen Meister der Josephfolge auf einem Gemälde festgehalten wurde, das sich in der Galerie der Staatlichen Museen in Berlin befindet (Inv.Nr. 539 A - Abb. 518). 1) Friedländer hielt den Künstler für einen Maler, der um 1500 in Brüssel arbeitete. 2) Seinen Notnamen erhielt er wegen seiner sechs runden Gemälde mit Szenen aus der Geschichte Josephs (Tempera- und Ölfarben auf Holz). - Eine gleichzeitig entstandene Rundscheibe in englischem Privatbesitz zeigt die Komposition seitengleich mit geringen Abweichungen. 3)

Der Zeichner übernahm weitgehend die Anlage der spätgotischen Komposition. Wie bei der vorigen Zeichnung wurde der weite Landschaftsraum der Vorlage auffällig reduziert. Die Figuren sind den Betrachtern näher. Lichter und Schatten akzentuieren ihre Plastizität. Eine noch immer unbeholfen schwerfällige Bewegtheit tritt an die Stelle der hölzernen erstarrten Gesten der Vorlage. - Anders als der anonyme ältere Maler drängte der Zeichner der Kat.Nr. 101 die zwölf Jacobssöhne mit Mühe in die Enge seines Vordergrundes.

Eine weitere gezeichnete Variante der spätgotischen Komposition wird im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig aufbewahrt (Inv.Nr. Z 988 - Abb. 329) 4) und verbindet Kat.Nr. 101 mit den zeitgenössischen Zeichnern in Leiden. Das Blatt hat alte handschriftliche Hinweise auf Hieronymus Cock und Jan Swart auf dem Papier. Die Zeichnung gilt als

eine anonyme niederländische Arbeit des 16. Jahrhunderts. Sie wurde vielleicht von der Leidener Hand ausgeführt, von der die elf Blätter einer dem Propheten Elischa (1 Kön)

gewidmeten Folge im Dresdener Kupferstich-Kabinett gezeichnet wurden (Inv.Nrn. C 1976-1 bis 11 - Abb. 519). 5) - Der geschickte Zeichner brachte viel Licht in die Szene des Braunschweiger Blattes. Es fällt von links in den Bildraum und verursacht wenige dunkle Schatten, die ausreichen, den Figuren Volumen zu verleihen. Bei gleicher Enge des Raumes wurde das Figurengedränge der Kat.Nr. 101 vermieden und die Bewegtheit des dramatischen Ereignisses ohne Mühe betont: die kräftigen jungen Männer im Kreis um das Erdloch des Brunnens herum; sie greifen zu, stoßen, schieben oder ziehen den Körper des jüngsten Bruders, der vom Zeichner im Augenblick vor dem Absturz über der Brunnenöffnung festgehalten wurde. Die mehr Raum greifenden Braunschweiger Figuren bewegen sich dabei leichthin selbstverständlich, ein Eindruck, der vom Duktus des flüssig treffsicher zeichnenden Pinsels unterstützt wird. Die Inszenierung der Kat.Nr. 101 hingegen wirkt vergleichsweise schwerfällig: mit schweren Schatten auf bemüht bewegten den Figuren.

---

1) Ausst.Kat. New York 1995, 58f.

2) ANM IV (1926) 115ff, Tafeln 60-62; XIV (1937) 95 - Th. & B. XXXVII 167 - Popham 1931, 73-76, 122.

3) Cole 1993 Nr. 1746 - Ausst.Kat. New York 1995, 58f.

4) Feder und Pinsel in Brauntönen, 260 x 197. Ausw.Kat. Braunschweig 1992/1997 Nr. 206.

5) Hier abgebildet die Himmelfahrt Elias', Inv.Nr. C 1976-1. - Das dritte Blatt der Reihe veröffentlicht im Ausst.Kat. Dresden 1997 Nr. 13 als Aertgen van Leyden - Von derselben Hand wohl auch die Aertgen van Leyden im Rijksprentenkabinet zugeschriebene Zeichnung der Begegnung von Abraham und Melchisedek, Inv.Nr. 39:11, Best.Kat. Amsterdam 1978 Nr. 120. - Der Name Aertgens sollte hier aus dem Spiel bleiben, vgl. den Kommentar zu Kat.Nr. 40.



102. Joseph wird aus dem Brunnen geholt und an ismaelitische Kaufleute verkauft  
(Gen 37, 28)

Inv.Nr. 1923.1.13.8

Braun verfärbtes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Schwarz, für den Hintergrund in blassem Graubraun. In Braun- und Grautönen laviert. Blatt entlang einer Einfassung mit der Feder in Schwarz beschnitten. Aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 270 x 169.

Herkunft wie Kat.Nr. 100.

Literatur: Nicht in Baldass 1918 - Best.Kat. London 1932, 46 Nr. 19, Abb. Tafel 17 - Ausst.Kat. New York 1995 Nr. 96 („About 1545-55“).

Eine Kopie im Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Kat.Nr. 30.

Während einer Abwesenheit Rubens verkauften die Jacobssöhne den gefangen gehaltenen Joseph für zwanzig Silberlinge an ägyptische Händler, deren Karawane am Lagerplatz der Hirten vorbeizog. Die Kaufleute waren auf der Heimreise, und sie nahmen Joseph mit nach Ägypten (Gen 37, 28).

Die Szene ist ähnlich aufgebaut wie die vorige. Drei der Brüder knien links am Rand der Zisterne und ziehen gemeinsam den von hinten gesehenen Joseph aus dem Schacht heraus. Zwei Männer stehen rechts daneben, einer von ihnen zählt Geldmünzen in die rechte Hand des anderen. Der Joseph kaufende Ägypter ist ein alter langbärtiger Mann in einem gegürteten Wams mit gebauschten Ärmeln. Er trägt verzierte Beinschienen an den Unterschenkeln und einen Fellzylinder auf dem Kopf. Rechts neben dem Brunnen stehen zwei weitere Männer und sehen der Befreiung des jüngsten Bruders zu. Drei nach rechts gehende Dromedare sind im Mittelgrund mit Fässern und Paketen beladen. Ein Reiter treibt das linke der Tiere mit einer Gerte an. Hinter den Kamelen erhebt sich in hellem Sonnenlicht sogleich ein Hügel zum oberen Blattrand und füllt den Bildraum weitgehend aus. Auf der Höhe sitzen und stehen vier der Jacobssöhne essend und trinkend bei einigen Schafen (Gen 37, 25). In der linken oberen Ecke klein eine Szene vor dem von Kat.Nr. 100 bekannten Gebäude, wo wieder Jacob vor dem Eingang steht. Rechts vor ihm knien drei oder vier junge Männer. Der vordere hat offenbar Josephs blutbeflecktes Oberkleid über seinen linken Arm gelegt. Dieses Gewand hatte der Vater seinem Liebling geschenkt. Um das Verschwinden des jüngsten Bruders erklären zu

können, ließen die Brüder erzählen, der Junge wäre von einem Raubtier getötet worden. Zum Beweis zeigte man Jacob das blutig zerfetzte Kleidungsstück (Gen 37, 32).

Zeichnerisch ausgeführt wie die beiden vorigen Blätter variiert auch Kat.Nr. 102 eine spätgotische Komposition, die auf einem Gemälde des Meisters der Josephlegende in der Galerie der Staatlichen Museen in Berlin festgehalten wurde (Inv.Nr. 539 A - Abb. 520). Weitgehend übereinstimmend und seitengleich findet man die Szene ferner auf zwei Zeichnungen im Berliner Kupferstichkabinett (Inv.Nrn. KdZ 774, KdZ 1982 - Abb. 521, 522) 1) und einer gleichgroßen runden Kabinettscheibe in Pittsburgh (University Art Gallery, Inv.Nr. 1140-65 - Abb. 523) 2)

Alle Elemente der Vorlage wurden aufgenommen und variiert. Schon der spätgotische Bildraum war ähnlich eingeschränkt wie auf der Londoner Zeichnung. Wieder war eine bewegte vielfigurige Szene im schmalen Vordergrund darzustellen, und wie bei der vorigen Zeichnung traten voluminöse und schwerfällig sich regende Gestalten an die Stelle der älteren, hölzernen flachen Figuren. Bei der Neufassung der Vorlage berücksichtigte der niederländische Zeichner Georg Pencz' Kupferstich mit dem Verkauf Josephs an Potifar aus dem Jahre 1546 (B.11 - H. 10 - Abb. 524). 3) Wie bei dem deutschen Kleinmeister füllen die Figuren den Vordergrund aus, und die meisten Köpfe befinden sich auf gleicher Höhe ein wenig oberhalb der Blattmitte. Der Zeichner übernahm Pencz' Figur des zahlenden Ägypters. Nachdem Kat. Nr. 100 mit einer 1548 gezeichneten Komposition Heemskercks verbunden werden konnte, gewinnen wir hier ein weiteres Indiz dafür, dass der Entwerfer des Londoner Joseph Arbeiten aufgriff, die nach 1545 entstanden waren. - Keine Übereinstimmung verbindet hingegen die Komposition der Kat.Nr. 102 mit dem entsprechenden Holzschnitt in der Vorsterman-Bibel. 4)

---

1) Ausst.Kat. New York 1995 Nr. 8 (i.e. KdZ 1982) - Best.Kat. Berlin 2001 Nrn. I 18, I 19.

2) Ausst.Kat. New York 1995 Nr. 9: südliche Niederlande, ca. 1480-1490.

3) Landau 10.

4) Beets 1915 Nr. 12.

103. Joseph wird an Potifar verkauft (Gen 39, 1)

Inv.Nr. 1923.1.13.9

Braun verfärbtes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Schwarz. In Grautönen und Schwarz laviert. An den Rändern Reste einer Einfassung mit der Feder in Schwarz. Blatt aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 269 x 170.

Linien der Architektur mit Hilfe eines Lineals gezeichnet.

Herkunft wie Kat.Nr. 100.

Literatur: Nicht in Baldass 1918 - Best.Kat. London 1932, 46 Nr. 20.

Nach der Ankunft der Karawane in Ägypten wurde Joseph von den Kaufleuten als Sklave an den Hofbeamten Potifar verkauft (Gen 39, 1). Die Londoner Zeichnung zeigt in ihrem Vordergrund wie Potifar einen der Händler bezahlt. Die Szene ereignet sich vor einer Wand mit akanthusverziertem Gebälk und zwei mannshohen Muschelnischen, die als eine Barriere im Mittelgrund bis zum oberen Bildrand hinaufreicht und zwei Drittel des Bildraumes verstellt. Links hat der von Kat.Nr. 102 bekannte Käufer Josephs den mit verschränkten Armen nach rechts stehenden Jungen zu Potifar gebracht. Der kommt von rechts in den Bildraum, hält in einem Schritt nach links vor Joseph an und zählt dabei mit der rechten Hand Münzen in die geöffnet ausgestreckte linke Hand des Kaufmanns. Potifar erscheint als ein gut gekleideter, bärtiger Orientale, zu einem knielangen Kleid mit Umhang trägt er lederne Beinschienen und einen Turban auf dem Kopf. Rechts hinter ihm steht ein Bewaffneter mit aufgestellter Hellebarde. Links hinten zieht die Karawane der Kaufleute mit ihren Kamelen weiter bildeinwärts durch eine sonnenhell karge Hügelandschaft. Mit großen Warenpaketen beladene Pferde oder Dromedare werden von ihren Reitern angetrieben.

Von einer routinierten Hand ausgeführt wie Kat.Nr. 100 erscheint das in Rede stehende Blatt als eine wenig ambitionierte Arbeit ohne eine atmosphärische Wirkung. Die schwächste der vier ersten Zeichnungen der Folge. Auch hier eine plumpe Architektur, die den Landschaftsraum verstellt. Nachlässig ungeschickt gezeichnet die Figuren im Hintergrund.

Eine spätgotische Bildidee, die der Komposition der Kat.Nr. 103 zugrunde liegen könnte, ist mir nicht bekannt. - Von dem themengleichen Kupferstich, den Georg Pencz 1546 veröffentlichte (B. 11 - H. 10 - Landau 10 - Abb. 524), übernahm der Zeichner die Figuren Josephs und des hinter ihm stehenden Mannes. Auch für den Stein, den Pencz in die untere linke Ecke legte, findet sich mit einer kleinen Erderhebung an gleicher Stelle eine Entsprechung auf der Londoner Zeichnung.

104. Die zweite Ankunft der Jacobssöhne in Ägypten (Gen 43, 15,f)

Inv.Nr. 1923.1.13.10

Wenig grau und braun verfärbtes Blatt. Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit der Feder in Schwarz. In Grautönen laviert. Blatt am oberen und am linken Rand entlang einer Einfassung mit der Feder in Schwarz beschnitten. Aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 256 x 199.

Links und rechts, jeweils einen Fingerbreit neben den Rändern und zu diesen parallel verlaufend, eine radierte senkrechte Linie mit der Feder in Schwarz auf ganzer Höhe. Ein Riss verläuft vom Früchteimer unten links schräg nach rechts hinauf bis zur Mitte des rechten Blattrandes. Alte waagerechte Knickfalte etwas oberhalb der Blattmitte.

Herkunft wie Kat.Nr. 100.

Literatur: Nicht in Baldass 1918 - Best.Kat. London 1932, 46 Nr. 21 (Thema: Gen 43, 29 - Kat.Nrn. 104-107: „a different series“).

Nachdem die vorige Zeichnung den Verkauf Josephs an Potifar zeigte, nimmt Kat.Nr. 104 den Faden erst mit einer Darstellung der zweiten Ankunft der Jacobssöhne in Ägypten wieder auf. Zwischen diesen beiden Szenen liegen mehrere Erlebnisse Josephs, die oft auf Bildern dargestellt wurden, jedoch auf keiner der Londoner Josephzeichnungen „Swarts“ festgehalten sind. An die von Potifars Frau versuchte Verführung Josephs (Gen 39, 12) ist zu erinnern oder an die Traumdeutungen im Gefängnis (Gen 40, 6-19) und am Bett des Pharao (Gen 41, 1-36). Offenbar gingen mehrere Zeichnungen der Londoner Josephfolge verloren. 1926 war im Kunsthandel ein „Swart“ zugeschriebenes Blatt mit Potiphars Frau, die Joseph verleumdet (Foto: Den Haag, R.K.D.- Negativ-Nr. L 68654 - Abb. 675). 1) Diese Zeichnung gehörte jedoch wahrscheinlich nicht zu den Stücken in London.

Kat.Nr. 104 zeigt die Jacobssöhne kurz nach ihrer zweiten Ankunft in Ägypten. Sie knien zusammengedrängt im linken Vordergrund mit den Geschenken, die Jacob sie für Joseph hatte mitnehmen lassen (Gen 43, 11). Links steht einer der Brüder als ein kräftiger Mann, der im rechten Arm ein Paket trägt und mit der linken Hand einen großen Früchtekorb auf seinem Kopf festhält. Sein Rücken wird vom Blattrand abgeschnitten. Vor den Brüdern steht rechts der en face gezeichnete Joseph in einem hölzernen ungeschickten Kontrapost. Auf seinem Kopf Krone und Dogenhut. Dazu trägt er einen antiken Brustharnisch mit Beinschienen und einen kurzen Umhang. Mit der

linken Hand hält er ein Zepter aufrecht vor dem Oberkörper. Federlinien deuten eine nicht ausgeführte Halskette an. Mit der Geste eines Redners, dabei das Gesicht im Profil nach links, wendet er sich mit dem bequem nach vorne gebrachten rechten Arm an den jungen Benjamin, der zwischen zwei älteren Brüdern mit gefalteten Händen vor ihm kniet. Rechts hinter Joseph stehen zwei Hellebardiere. Im Mittelgrund das Erdgeschoss eines düster massiven Gebäudes, das bis zum oberen Blattrand hinaufreicht und den Bildraum weitgehend verstellt. Im rechten Teil des Hauses ein vergittertes Fenster, hinter dem man einen Gefangenen erkennt. Es ist Jacobs Sohn Simeon, der seit der ersten Ägyptenreise der Brüder von Joseph in einem Gefängnis festgehalten wurde (Gen 42, 19, 24). Zwei große Bogenfenster im linken Gebäudeteil geben den Blick frei auf eine größere Gesellschaft, die im Inneren bei einer Mahlzeit zusammensitzt. Joseph hatte seine Brüder nach ihrer Ankunft zu einem Mittagessen eingeladen, an dem auch Ägypter teilnahmen (Gen 43, 16, 32). - Links neben dem Haus ein schmaler Ausblick in eine hügelige Hintergrundlandschaft.

Die zeichnerische Ausführung der Kat.Nrn. 104-107 ist auffallend grob. Die Blätter zeigen keine Entwurfsskizzen. Der schwerfällig und nicht flüchtig arbeitende Zeichner war darum bemüht, alle Details einer verbindlichen Komposition festzuhalten. Er akzentuierte die Umrisse und legte dunkle Schatten auf Figuren, die verglichen mit denen der Kat.Nrn. 100-103 deutlich weniger Volumen haben. Das liegt an den weitgehend dunkel deckenden Grautönen, die an die Stelle der wirkungsvoll durchscheinenden Lavierungen der vier ersten Blätter traten. Geringe Raumwirkung. Die Szenen insgesamt ohne atmosphärische Effekte. Eigenschaften, die dafür sprechen, dass wir Nachzeichnungen vor uns haben. - Ungewöhnlich ist die dicht diagonal gestrichelte Pinselschraffur auf den Mauern des Hauses.

Die vier ersten Josephzeichnungen wurden von nordalpinen Vorbildern hergeleitet. Kat.Nr. 104 hingegen scheint eine Anregung des italienischen 15. Jahrhunderts aufzugreifen: Ich denke an das von Ansuino da Forlì, einem frühen Mitarbeiter Mantegnas, ausgeführte Fresko der Verhaftung des heiligen Christopherus in der Orvetari-Kapelle (Padua, Eremitanerkirche, 1450/51 - Abb. 525): Die Wandmalerei zeigt den Heiligen im rechten Vordergrund stehend, links vor ihm kniet eine Gruppe bewaffneter Männer ähnlich dicht gedrängt wie die Jacobssöhne der Londoner

Zeichnung. Die Rüstungen der Männer, die bei Christopherus knien, ähneln der Kleidung des Londoner Joseph. Auch die Geste des einladend nach unten ausgestreckten rechten Armes verbindet die beiden Figuren. Bei stärkerer Perspektivwirkung ereignet sich Ansuinos Szene in einem phantasievoll antikisierten Innenraum. Das Betrachterauge wird bildeinwärts nach links geführt, durch zwei Torbögen blickt man hinaus in eine flache Hintergrundlandschaft mit einzelnen Bäumen und Hügeln unter großen Wolken.

Die linkisch aufgestellte Figur Josephs veranschaulicht einen Versuch des Zeichners, ein antikes Motiv zu integrieren. Das Gleiche gilt für den sitzenden Joseph der Kat.Nr. 105. Die Rezeption antiker Bewegungsmotive und Posituren bestimmte die Kompositionen der Leipziger Tobiasfolge (Kat.Nrn. 74-81) deutlich stärker. Die Integration gelang besser als im Falle der Kat.Nrn. 104 und 105. Auch der fliehende verlorene Sohn der Kat.Nr. 27 verrät mehr Geschick im Umgang mit antiken Vorbildern. Mag sein, wir gewinnen hier ein Indiz für eine Entstehung der Josephzeichnungen vor dem Leipziger Tobias und der Reihe des verlorenen Sohnes (Kat.Nrn.3, 4, 20, 27, 55-63, 111 (?)).

---

1) Auktion der Slg. M.J. Boussac, 10./11.5.1926 Los 122: Feder, « lavé de sépia », 310 x 205. Ein Exemplar des Auktionskataloges ist in der Sammlung des Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

105. Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen (Gen 45, 1-13)

Inv.Nr. 1923.1.13.11

Wenig braun verfärbtes Blatt. Vorzeichnung ? Mit der Feder in Schwarz. In Grautönen laviert. Keine Einfassung am rechten Blattrand, an den übrigen Seiten ist das Papier entlang einer schwarzen Federlinie beschnitten. Aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 256 x 201.

Alte waagerechte Knickfalte etwas oberhalb der Blattmitte.

Herkunft wie Kat.Nr. 100.

Literatur: Nicht in Baldass 1918 - Best.Kat. London 1932, 46 Nr. 22. (Thema: Gen 43, 29: „apparently an alternative version of the proceeding“)

Popham hielt Kat.Nr. 105 für eine zweite Fassung der vorigen Zeichnung. Er ordnete das Blatt deshalb in seinem Best.Kat. London 1932 nach Kat.Nr. 104 ein. 1923 waren die beiden Zeichnungen bereits in der gleichen Reihenfolge in das Bestandsverzeichnis des Britischen Museums eingetragen worden. Gegen Pophams Themenbestimmung wird hier angenommen, dass der Zeichner auf Kat.Nr. 105 schilderte, wie Joseph sich seinen Brüdern zu erkennen gab (Gen 45, 1-15). Sollte dieser Vorschlag Zustimmung finden, wird Kat.Nr. 105 in einem endgültigen Werkverzeichnis nach der hier folgenden Katalognummer einzureihen sein.

Die Komposition wurde ähnlich angelegt wie bei der vorigen Zeichnung, und alle Figuren erscheinen wieder in der gleichen Aufmachung. Im rechten Vordergrund sitzt Joseph in linkisch unbequemer Haltung auf einem steinernen Thronwürfel. Er wendet sich mit dem ausgestreckten rechten Arm nach links. Dabei hat er beide Füße von vorne gesehen nebeneinander auf den Boden gestellt und neigt beide Unterschenkel schräg nach rechts. Links vor ihm knien die Jacobssöhne auf engem Raum zusammengedrängt, einige mit gefalteten Händen. Bestürzt liegt einer der Männer links vorne kniend mit dem Kopf auf dem Boden und hält dabei die Hände vor sein Gesicht. In gleicher Haltung wurde der Leipziger Tobit der Kat.Nr. 81 eindrucksvoller gezeichnet. Rechts vorne in der Gruppe der Brüder kniet Benjamin mit vor der Brust verschränkten Armen. Die Szene ereignet sich vor einem massiven Renaissancebau, dessen Erdgeschoss bis zum oberen Rand hinaufreicht und den größten Teil des Raumes verstellt. Durch ein hochrechteckiges großes Fenster sieht man links im Inneren eine Figur mit dem Decken



eines Tisches beschäftigt. Lediglich zwei Finger breit ist oben links der Ausblick auf die Hügel einer Hintergrundlandschaft mit einigen von hinten gesehenen Reitern.

Dergleichen Szenen wurden im späten 15. Jahrhundert als eine nüchterne Aufreihung von Figuren komponiert. Der Holzschnitt des Jacobsegens (Gen 49, 1-27) in der Kölner Bibel (1478 oder 1479) etwa zeigt die Söhne des Patriarchen in einer langen Reihe hintereinander kniender Gestalten (Abb. 526). Die weitgehend ohne Überschneidungen gegebenen Figuren füllen das niedrige Querformat der Illustration aus. Jacob sitzt links auf einem schmucklosen hölzernen Thron. Er spricht und begleitet seine Worte mit Gesten der beiden ausgestreckten Arme. - Eine solche Figurenreihe war auf dem entsprechenden Holzschnitt der Vorsterman-Bibel (1528/29 - H. 36 - Abb. 527) 1) nicht unterzubringen, und doch wollte der entwerfende Künstler die traditionelle Gruppierung beibehalten. Übrig blieb davon eine Sequenz von Köpfen auf gleicher Höhe mit zwei darunter knienden ganzen Figuren. Es gelang nicht, den im Vordergrund zusammengedrängten Figuren den Bildraum zu öffnen. Der segnend ausgestreckte Arm des alten Mannes verdeckt drei von ihnen weitgehend. - Die Komposition der Kat.Nr. 105 wurde ähnlich angelegt wie dieser Holzschnitt des Jacobsegens. Jacob sitzt bequemer als der bemüht wirkende antikisierte Joseph der Londoner Zeichnung. Die spätgotische Reihung bei der Gruppierung der knienden Brüder wurde ansatzweise aufgelockert. Die beiden Stufen im rechten Vordergrund und der kleine Zwischenraum, der Joseph von den Brüdern trennt, geben der gezeichneten Szene eine stärkere Raumwirkung, obwohl eine große Architektur den Bildraum im Mittelgrund verschließt. - Die zurückhaltende Veränderung der älteren Komposition ist möglicherweise auf italienische Anregungen zurückzuführen. Ein 1580 in Urbino gebrannter Fayenceteller etwa zeigt eine im Wesentlichen übereinstimmend eingerichtete Szene mit besiegten Germanen vor Caesar (*De bello Gallico* II 12). (Abb. 528) Die Komposition des Tellers wurde von einer um 1560 entstandenen Zeichnung eines der Brüder Zuccaro hergeleitet. 2)

---

1) Beets 1915 Nr. 15.

2) Ausw.Kat. Berlin 2002 Nr. 77 ohne weitere Angaben zu der erwähnten Zeichnung.

106. Josephs silberner Becher wird in Benjamins Getreidesack gefunden (Gen 44,12)

Inv.Nr. 1923.1.13.12

Braun verfärbtes weißes Blatt. Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit der Feder in Schwarz. In Grautönen laviert. Am unteren Rand fehlt die Einfassung mit der Feder in Schwarz, entlang derer das Blatt sonst beschnitten ist. Aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 257 x 201.

Auf ganzer Breite alte waagerechte Knickfalte etwas oberhalb der Blattmitte. In der Mitte des untern Randes ein etwa 4 cm tiefer senkrechter Einriss. Umriss teilweise mehrmals nachgezogen.

Herkunft wie Kat.Nr. 100.

Literatur: Nicht in Baldass 1918 - Best.Kat. London 1932, 47 Nr. 23.

In dem Glauben, das ägyptische Abenteuer zu guter Letzt glücklich überstanden zu haben, beluden die Jacobssöhne ihre Lastesel mit den Getreidesäcken, die man ihnen überlassen hatte, und begaben sich auf die Heimreise. Sie waren noch nicht lange unterwegs, als einige von Joseph geschickte Verfolger sie einholten. Wie verabredet warf deren Anführer den Kanaanitern vor, seinem Herrn einen silbernen Becher gestohlen zu haben. Bei der fälligen Untersuchung des Gepäcks wurde der Becher in Benjamins Sack gefunden. Joseph selbst hatte ihn heimlich hineinlegen lassen (Gen 44, 1-12).

Ein offen stehender Getreidesack steht in der Mitte des Vordergrundes. Um ihn herum bewegen sich sechs aufgeregte gestikulierende Männer. Einer von ihnen ist ein antikisch gerüsteter bärtiger Mann. Er kniet auf einem Bein hinter dem Sack und stellt dabei mit der linken Hand eine Hellebarde aufrecht auf den Boden. Mit der rechten Hand hebt er Josephs Becher in die Höhe und sieht das Gefäß an. Bestürzt erkennen fünf der Jacobssöhne, dass der von Joseph geschickte Soldat Diebesgut in Benjamins Getreidesack gefunden hat. - Im Mittelgrund und beim oberen linken Bildrand halten vier Reiter ihre nach links laufenden Esel an. Die beiden Männer links sind nackt. Die linke Hälfte des Bildraumes verstellt ein breiter Felsen, der vom oberen Rand abgeschnitten wird. Rechts daneben ein Gebäudeteil mit zwei mannshohen halbrund geschlossenen Nischen zwischen Pilastern. Vor dieser Architektur überprüfen drei Bewaffnete einen weiteren Getreidesack. Zeichnerisch ausgeführt wie die beiden

vorherigen Zeichnungen. - Der Zeichner ging von einer mir nicht bekannten spätgotischen Vorlage aus. Im Best.Kat. London 1932 wies Popham auf eine 1480 entstandene runde Kabinettscheibe hin, deren Komposition Swart übernommen haben könnte: „The position of the sack, Joseph’s steward and the general arrangement are almost the same in both, Swart has altered the costumes.“ Die angesprochene Glasmalerei befand sich bis 1914 in der Sammlung Oppenheimer. 1)

Ein zweiter Bezugspunkt war Heemskercks themengleiche, 1549 datierte Federzeichnung in Kopenhagen (Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamling, Inv.Nr. Tu 84a, 31 - Abb. 529) 2) Auch auf diesem Blatt sehen wir die Jacobssöhne mit den ägyptischen Soldaten im Vordergrund neben einem offenen Getreidesack stehen. Josephs Pokal wurde gerade gefunden. Ein bärtiger Orientale steht links und zeigt den erstaunten Israeliten das Gefäß. Mag sein, dass dem Zeichner der Kat.Nr. 106 auch diese Komposition des jüngeren Meisters bekannt war. - Wieder zeigen sich Heemskercks größere zeichentechnische Möglichkeiten. Sein Umgang mit den Lichtern und Schatten ist treffsicher und die Figuren wurden mit größerer Sicherheit proportioniert und bewegt. Jedoch ist Heemskercks Kopenhagener Inszenierung der Szene mit dem silbernen Pokal von einer auffällig unspektakulären Nüchternheit. Der Josephzeichner, der sonst die theatralischen Gesten vermied, übertraf hier einmal seinen Landsmann und versuchte sich an einer stärker dramatisch bewegten Szene. Dabei gelang es ihm, den Vordergrundfiguren den Raum für ausgreifende Gesten, Bewegungen und Posituren zu öffnen.

Der kniende Hellebardier und einige Gesten mögen Indizien dafür sein, dass der Zeichner die von Giulio Bonasone gestochene Komposition Raffaels kannte (B. XV 113f Nr. 6 - Abb. 530). 3) Auch der Vergleich mit dem „klassisch“ gestalteten italienischen Kupferstich zeigt, dass der niederländische Zeichner eine lauter aufgeregte Szene ins Bild bringen wollte. Vergleicht man das Blatt Kat.Nr. 106 mit der entsprechenden Szene einer Tapisserienfolge, die 1548 nach Entwürfen Bronzinos ausgeführt wurde 4), wird man spekulierend immerhin für möglich halten können, dass Anregungen des ausgereiften zeitgenössischen italienischen Manierismus auf den niederländischen Zeichner einwirkten, zu einer Zeit, als seine Beschäftigung mit Figur und Raum ihm eigenständige vielfigurig bewegte Szenen nicht ermöglichten. Eine

Entstehung der Londoner Komposition um 1550 scheint angesichts der gegebenen Hinweise als wahrscheinlich. Ihre mediokre und ohne Engagement nachzeichnende Ausführung ist nicht von der Hand, die das Rotterdamer Blatt mit den beiden Gemeindeältesten der Susannengeschichte (Kat.Nr. 161) ausführte: Verbunden werden die beiden Arbeiten durch die manieristisch zu nennenden Kompositionsaufgaben: in vielfältigen Haltungen begegnen sich im Vordergrund auf engem Raum mehrere kräftige Figuren in emotionaler und raumgreifender Bewegung.

- 
- 1) Auktion Slg. Oppenheimer, Berlin 28./29. Oktober 1914 Los 155. Ich habe weder den Auktionskatalog noch eine Photographie gesehen.
  - 2) Best.Kat. Kopenhagen 1970 Nr. 000.
  - 3) Best.Kat. Stuttgart 2001 Nr. A 2.1.
  - 4) Heinz, Europäische Wandteppiche I 267.

107. Joseph und Jacob (Gen 46,29)

Inv.Nr. 1923.1.13.13

Braun verfärbtes weißes Blatt. Vorzeichnung? Mit der Feder in Schwarz. In Grautönen laviert. Quadrierung mit schwarzer Kreide. Blatt entlang einer Einfassung mit der Feder in Schwarz beschnitten. Aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 257 x 201.

Auf ganzer Breite eine alte waagerechte Knickfalte etwas oberhalb der Blattmitte. In der Mitte des unteren Randes ein etwa 2 cm tiefer senkrechter Einriss.

Herkunft wie Kat.Nr. 100.

Literatur: Nicht in Baldass 1918 - Best.Kat. London 1932, 47 Nr. 24.

Joseph hatte sich endlich seinen Brüdern zu erkennen gegeben. Rasch verbreitete sich die Neuigkeit am Hof. Gastfreundlich bot der Pharao den Israeliten an, sich mit ihren Familien in seinem Reich niederzulassen. In einer unerwartet glücklichen Konsequenz war das Überleben Israels aus der Feindseligkeit der Jacobssöhne gegenüber Joseph erwachsen. - Jacob glaubte die guten Nachrichten nicht, die man ihm aus Ägypten überbrachte. Trotzdem brach er mit seinen Leuten von Berscheba aus nach dem Nil auf. Der Pharao hatte Wagen und Geschenke geschickt, zehn Esel und zehn Eselinnen mit „dem Besten, was Ägypten bietet“, Getreide und Proviant für die Reise. Zu guter Letzt sahen sich Jacob und Joseph in der Nähe der Ortschaft Goschen wieder (Gen 45,1-46,29).

Im Vordergrund der Londoner Zeichnung umarmen sich Jacob und Joseph vor einem Felsen, der bis zum oberen Bildrand reicht. Zwei der Brüder Josephs stehen links dabei. Rechts im Hintergrund ein Planwagen und beisammenstehend Leute vor einem zweistöckigen Haus italienischer Bauart: Gesims, Pilaster, Nischen und Fenster gliedern die Fassade.

Der Zeichner variierte die Komposition des Gemäldes der Heimkehr des verlorenen Sohnes von Cornelis Massys aus dem Jahre 1538 im Amsterdamer Rijksmuseum (Inv.Nr. A 1286 - Abb. 385). Noch zwei weitere Male ging der Zeichner von Massys' Begrüßungsszene aus: vgl. die beiden Zeichnungen der Heimkehr des verlorenen Sohnes in Köln (Kat.Nr. 61) und im Britischen Museum (Kat.Nr. 111). - Lange

wirksam bleibende Komposition: Rembrandt variierte 1636 die Umarmung von Vater und Sohn auf der Radierung Bartsch 91 (Abb. 531).

## 108. Fragment einer Darstellung Christi am Kreuz. Untere Hälfte

Inv.Nr. 1874.8.8.86

Wegen weitgehender Beschädigungen alt aufgezoogenes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Schwarz. Pinsel in Weiß und in mit Deckweiß gemischten Aquarelltönen von Braun, Rot, Gelb, Hellblau und Hellgrau. Quadrierung mit der Feder in Schwarz. Auch am oberen Blattrand ist das Blatt entlang einer breiten Einfassung mit der Feder in Schwarz beschnitten. Kein Wasserzeichen gesehen.

Untere linke Ecke ausgerissen und wieder angefügt. Am oberen Rand auf ganzer Breite ein 11 mm hoher Papierstreifen angestückt. Zerknitterte Ränder mit vielfach abgesprungener Grundierung.

Herkunft:

Literatur: N.b. Baldass 1918 - Best.Kat. London 1932, 47 Nr. 25.

Fragment. Szene in einem schmalen Vordergrund. Untere Hälfte einer Darstellung Christi am Kreuz mit drei Reitern, trauernden Figuren und drei Männern, die um die Kleider des Gekreuzigten würfeln.

Weitgehend beschädigtes Blatt. Möglicherweise in der Breite nicht beschnitten. Farbiges Helldunkel ist nicht nur im Bestand der Swart zugeschriebenen Zeichnungen ungewöhnlich. Unter den mir bekannten zeitgenössisch niederländischen *clair obscur* ist nichts dergleichen. Die Gruppierung der Figuren unter dem Kreuz lässt an Anregungen aus der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts denken: Erinnerungen an Bilder Memlings mögen im Spiel sein: Auch Memlings 1481 entstandenes Greverade-Triptychon (St. Annen-Museum, Lübeck. Inv.Nr. 1948/138 - Abb. 532) 1) hat rechts die über Jesu Kleider gebeugt würfelnden Männer, links die trauernd dastehenden Frauen mit Johannes und unter dem Gekreuzigten Reiter auf schweren Pferden. Mit der in unbeholfen aufrechter Haltung das Kreuz umarmenden Maria Magdalena variiert der Zeichner der Kat.Nr. 108 mühsam ein von Rogier van der Weyden (Christus am Kreuz, KHM Wien - Abb. 533) herzuleitendes Motiv, das auch Memling bei einem seiner frühen Werke aufgegriffen hatte: dem ca. 1467-1470 entstandenen Kreuzigungstriptychon für Jan Crabbe. Die mittlere Tafel dieses Altares mit der Darstellung Jesu am Kreuz befindet sich im Museo Civico von Vicenza (Inv.Nr. A 297 - Abb. 534) 2)

Kat.Nr. 108 befindet sich seit 1874 in der Sammlung des Britischen Museums. Baldass, der die beiden Darstellungen des Kindermordes von Kat.Nr. 109 für späte Arbeiten Swarts hielt, nahm das Blatt 1918 nicht in sein Verzeichnis der Zeichnungen Swarts auf. Offenbar schlug Popham im Best.Kat. London 1932 zum ersten Mal eine Zuschreibung an Jan Swart vor. - Die Zeichnung ist jedoch mit den meisten der Swart zugeschriebenen helldunklen Blättern nicht zu verbinden. - Der Zeichner der Kat.Nr. 108 mag etwas beabsichtigt haben wie die Berliner Heimsuchung (Kat.Nr. 16). Ohne die zeichnerische Qualität und die atmosphärische Wirkung dieser Arbeit erreichen zu können, war er um eine vergleichbare Darstellung und Verteilung von Lichtern und Schatten bemüht. Im Ansatz gelang ihm dabei eine Vorstellung von Raumwirkung in dem kleinen Kreis der drei Würfelspieler. Der rechts vorne im Profil kniende Mann erinnert an die raumgreifend bewegte Figur eines Soldaten, der mit erhobenem Schwert im linken Vordergrund der Vorderseite von Kat.Nr. 109 dargestellt ist. Kat.Nr. 109 zeigt die vergleichsweise gut erhaltene und sorgfältig ausgeführte helldunkle Zeichnung einer dramatisch gestimmten vielfigurigen Szene, die sich in einem unbestimmt weit geöffneten Bildraum ereignet. Darin sind alle Figuren nüchtern in körperlicher und seelischer Bewegung festgehalten. Es ist wenig wahrscheinlich, dass diese Arbeit vom Zeichner der Kat.Nr. 108 stammt.

---

1) Best.Kat. Lübeck 1981 Nr. 86 - De Vos 1994 Nr. 90.

2) Ausst.Kat. Brügge 1994 Nr. 3 - De Vos 1994 Nr. 5.



109. Die Ermordung der Kinder von Bethlehem. (Auf beiden Seiten jeweils eine Fassung) (Mt 2, 16-18, als Erfüllung von Jer 31, 15)

Inv.Nr. 1861.8.10.44

Blatt fest in einem Passepartout, das die Papierränder verdeckt. Kein Wasserzeichen gesehen. Passepartoutausschnitt 204 x 291.

*Recto*: Clair obscur. Hellbraune Grundierung mit dem Pinsel und einer durchscheinend schwarzen Tinte abgedunkelt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Braun. In dunklen Brauntönen laviert. Pinsel in Braun und in hellen, mit Deckweiß gemischten Grautönen. Die wenig oxydierten weißen Höhungen hier und da mit einem verblassten gelblichen Braun abgetönt.

In der unteren linken Ecke Stempel Lankrink (Lugt 2090) in Schwarz. In der unteren rechten Ecke Stempel Richardson senior (Lugt 2183). Rechts daneben ein vom Rand des Passepartouts teilweise verdeckter Stempel „P(...)“, wahrscheinlich Marke Pieter Lely (Lugt 2092). An den Rändern einige Nadeleinstiche. Die Ränder sind außerdem durch Abrieb, kleine Risse und Falten beschädigt.

*Verso*: Clair obscur. Die hellbraune Grundierung (über Weiß?) weniger verdunkelt als auf dem Recto. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit Feder und Pinsel in Braun. In dunklen Brauntönen laviert. Am linken Rand Einfassung mit dem Pinsel (?) in Braun. Oxydierte weiße Höhungen hier und da mit einem verblassten gelblichen Braun abgetönt.

Unten links Stempel British Museum (Lugt 302). In der oberen linken Ecke mit der Feder in Braun „5“ und darunter einige nicht entzifferte Buchstaben. Beschädigte Ränder.

Herkunft: Lankrink - Lely - Richardson sen.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 57 („Spätwerk“) - Best.Kat. London 1932, 47 Nr. 26.

Kurz nach der Geburt Jesu hatten sich „drei Magier aus dem Osten“ bei König Herodes in Jerusalem nach dem neugeborenen König der Juden erkundigt. Sie hatten „seinen Stern aufgehen sehen.“ Nach einer Prophezeiung des Propheten Micha (5, 1) sollte der Messias in Bethlehem geboren werden. Der beunruhigte Herodes schickte die drei Männer dorthin und bat sie, ihn zu benachrichtigen, sobald sie das Kind gefunden hätten. Die Magier besuchten die Heilige Familie und huldigten dem kleinen Sohn. Weil es ihnen in ihren Träumen verboten worden war, kehrten sie jedoch nicht zu Herodes zurück (Lk 2, 1-12). Der König bemerkte irgendwann, dass die drei Fremden sich ihm entzogen hatten. Erzürnt ließ er daraufhin in Bethlehem und der Umgebung

alle männlichen Neugeborenen bis zum Alter von zwei Jahren töten. Kat.Nr. 109 zeigt zwei ambitionierte Darstellungen dieser Ermordung von Kindern in Bethlehem.

*Recto* (Abb. 109): Schwach aus dem hinteren rechten Bildraum beleuchtete nächtliche Szene. Unregelmäßig weißes Licht auf dem Boden. Es sind große weiße Lichter und dunkelbraune Schatten auf allen Figuren. Das dramatisch bewegte Geschehen ereignet sich vor dem Eingangsbereich eines Hauses. Ein König steht oben klein mit einigen Begleitern zwischen den Säulen eines Portikus und sieht den Mördern zu. - Im Vordergrund am Boden vier Frauen, über ihre neugeborenen Kinder gebeugt, die sie beklagen oder zu schützen suchen, vor zwei Männern, die mit gezogenen Schwertern auf sie eindringen. Bestürzung und Verzweiflung sind von den Gesichtern der Frauen abzulesen. Eine klagende Mutter kniet rechts mit ausgebreiteten Armen über den Leichnam ihres Kindes geneigt. Links die raumgreifende Figur eines großen Mannes in einem Schritt nach rechts. Mit der linken Hand fasst er das Haar einer bäuchlings am Boden liegenden Frau, die angsterfüllt zu ihm aufsieht. Der Soldat holt zu einem Schwertschlag aus. Mit der rechten Hand hebt er seine Waffe zum oberen Bildrand. Im linken Mittelgrund eine nackte männliche Rückenfigur, die ein nacktes Kleinkind mit der ausgestreckten rechten Hand ins Licht hält. Vor dem Mann kniet am linken Bildrand trüb beleuchtet eine Frau mit bittend gefalteten Händen. In der Mitte der Komposition beugt sich ein Mann nach vorne über eine schreiende Frau. Die verkürzte Darstellung des Oberkörpers der männlichen Figur wurde etwas ungeschickt ausgeführt, ebenso unbeholfen wirkt die Zeichnung des erhobenen rechten Armes mit einem Schwert.

*Verso* (Abb. 109 a): Nächtliche Szene in einem düster leerstehenden Raum, der sich unbestimmt weit in den offenen Hintergrund ausdehnt. Von rechts vorne kommt Licht ins Bild. Lediglich auf den Figuren sind große weiße Lichtflecken. Die Gestalten werfen dunkle Schatten auf den sonst gleichmäßig hellbraunen Boden. - Im Vordergrund werden fünf Frauen von vier nackten Männern überfallen. Mit Messern, Lanze und Schwert in hoch erhobenen Fäusten sind sie dabei, die neugeborenen Kinder der Mütter zu töten, die sich wehren und offenbar vergeblich versuchen, die kleinen Wesen zu beschützen. Die Figuren der ungerührt vorgehenden Männer weitgehend beschattet mit wenig Licht. Große weiße Lichter hingegen auf den Kleidern der Frauen. - Hinter dem Vordergrundgeschehen auf ganzer Breite vier flache und tiefe Stufen.

Oberhalb dieser Treppe, im Hintergrund am oberen Blattrand eine Vielzahl skizzierter und nachdrücklich bewegter Figuren: weitere Frauen, die ihre Neugeborenen vor bewaffneten Männern in Sicherheit bringen wollen. An beiden Seiten jeweils eine Mutter, die ein Kind in den Armen hält und auf den Stufen nach vorne läuft. Hiermit wird möglicherweise angespielt auf die von Pseudo-Jacobus erzählte Flucht Elisabeths mit dem kleinen Johannes (PsJac 22, 1-3), die gelegentlich auf Bildern des Kindermordes zu sehen ist.

Die Darstellung der *Vorderseite* wurde mit der größeren zeichnerischen Sorgfalt ausgeführt. Es ist eine mit Bedacht nüchtern angeordnete Komposition: d.h. bei stärkerer Raumwirkung ist weniger Bewegung in der Szene, und das Geschehen ist leichter überschaubar. Die Blicke der Betrachter werden zweifach gelenkt: Ein imaginäres Dreieck verbindet die beiden großen Figuren in den Ecken des Vordergrundes mit der Figur des Königs oben in der Spitze. Fast alle Beteiligten sind in diesen kompositorischen Rahmen eingeschlossen. - Durch die gleichzeitige diagonale Führung des Auges von links vorne bildeinwärts nach rechts gewinnt der Bildraum einige Tiefe. - Bei kräftigen, geschlossenen Umrissen wenig lineare Innenzeichnung. Volumen und Beleuchtung flächig mit dem Pinsel festgehalten: das Gefüge aus Lichtern, Schatten und den Übergängen zwischen beiden wurde an den Vordergrundfiguren bedächtig sorgfältig ausgeführt und ist recht gut gelungen. - Trotz der Dramatik des dargestellten Ereignisses ist kein Eindruck aufgeregter Bewegung in der Szene.

Friesähnlich angeordnet wurde die Schilderung des Geschehens im Vordergrund der Rückseite. Bei geringer Raumwirkung ist ein herb rauer Ton von lauter Emotionalität in der Szene. Alle Figuren wurden vom Zeichner nachdrücklich bewegt, eine manieristisch getönte Aufregung kommt ins Spiel. Feder- und Pinselführung hierbei weniger vorsichtig. Ein Effekt von Bewegung ist links der Mitte in der Darstellung der drei Männer, die am selben Platz stehend sich in verschiedene Richtungen orientieren. Auch in der Reihe der skizzierten Figuren des Hintergrundes ist eine Atmosphäre von Unruhe und Hektik.

Kundigen Betrachtern signalisierte der Zeichner, dass er mit exemplarischen Werken der italienischen Kunst vertraut war: Die nüchtern mordenden Soldaten auf der Rückseite der Kat.Nr. 109 erinnern an Antonio Pollaiuolos Figuren kämpfender nackter Männer auf seinem vielbeachteten einzigen Kupferstich, der in den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts entstand (B. XIII 202 Nr. 2 - Abb. 535). 1) Die gleichfalls auf dem Verso des Londoner Blattes etwas rechts der Mitte mit einem Kind in den Armen nach rechts laufende Frau entlehnte der Zeichner Raffaels klassischer Komposition des Themas, die Marcantonio Raimondi um 1510 in Rom auf einem Kupferstich festhielt (B. XIV 21 Nr. 20, Platte: 274 x 427 - Abb. 536). 2) Die entsprechende Figur findet sich dort im linken Vordergrund. Ferner mag auch die links vorne auf einem Bein kniende Frau, die ihr Kind umarmt, während einer der Mörder mit gezogenem Messer schon über ihr ist, von Marcantons vorne nach rechts kniender Mutter angeregt worden sein. Diese Berücksichtigung italienischer Motive ist jedoch nur am Rande interessant, weil der Zeichner gleichzeitig mit Nachdruck klar machte, dass er das Thema des biblischen Kindermordes nicht so behandeln wollte, wie Marcantonio und Raffael es getan hatten. Raffael hatte das dramatisch grausame Geschehen als eine symmetrisch angelegte, gleichsam wohltemperiert ernste Choreographie schön proportionierter Figuren inszeniert. Die Wirkung seines Bildes auf den heutigen Betrachter wird von der souveränen Selbstverständlichkeit dieser idealisierenden Darstellung bestimmt. Es ist anzunehmen, dass Raffael der Forderung Albertis entsprechen wollte, bei aller wünschenswerten Vielfalt des Bildgeschehens stets Maß zu halten. Auch die Komposition eines aufgeregten Geschehens müsse wohlgeordnet sein. Fülle (*copia*) ohne Würde (*dignità*) war abzulehnen. (*Della Pittura* 40). 3)

Die Londoner Darstellungen des Kindermordes in Bethlehem gehören zu der Reihe ungewöhnlicher clair obscur-Zeichnungen, die Jan Swart zugeschrieben werden. Wie im Falle der klagenden Frau in Amsterdam (Kat.Nr. 7) ist eine Herleitung von Vorbildern schwierig: In der niederländischen und der deutschen Kunst findet sich kaum Vergleichbares, trotz der zahlreichen helldunklen Blätter Altdorfers oder dem von Dürer gezeichneten Philisterkampf Samsons in Berlin (KdZ 18 - W. 486 - 1510 - Abb. 537). Konkrete Vorbilder finde ich auch in der Vielzahl brillanter helldunkler Zeichnungen des Raffael-Kreises nicht.

Vergleichbares, das mit Blick auf Zeichentechnik und Komposition, findet sich später. Vgl. die vielleicht im Kreis der Carracci entstandene helldunkle Entwurfszeichnung des Kampfes der Römer mit den Sabinern in Chatsworth (Inv.Nr. 661 A - Abb. 538), die ein Fresko im Palazzo Magnani in Bologna vorbereitet und folglich in die zweite Hälfte der 1580er Jahre zu datieren wäre. 4)

Warum entschied sich der Zeichner der Kat.Nr. 109 dafür, das Ereignis in nächtlicher Dunkelheit zu inszenieren? Weder Evangelientext noch die Bildtradition legen die helldunkle Darstellung nahe. 5) Alberti war zwar davon überzeugt, „che tutta la somma industria e arte sta in sapere il bianco e `l nero“ (*Della pittura* 46) 6), eine Empfehlung, Bedeutsames als Nachtstück zu geben, ist dies jedoch nicht. Sind die beiden Zeichnungen der Kat.Nr. 109 überhaupt als Darstellungen nächtlicher Szenen aufzufassen? Auch Altdorfer zeichnete 1512 seinen Löwenkampf Samsons auf ein dunkel ockerfarben grundiertes Blatt (Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. KdZ 86 - Abb. 539) 7), und sein Oxforder Christus in der Vorhölle (Ashmolean Museum, Inv.Nr. P. 269 - Abb. 540) 8) variiert die Komposition einer taghellen Stichkomposition Marcantonio Raimondis (B. 41 - Abb. 541) 9) in einer spärlich beleuchteten nächtlich (?) dunkelbraunen Umgebung - Es ist ferner auffällig, dass die Swart zugesprochene helldunkle Inszenierung mehrfach einhergeht mit einer nachdrücklichen Dramatisierung der Darstellung: es ist Tempo in den Bewegungen (Kat.Nr. 109, 124), Anspannung in den Körpern (Kat.Nr. 16), Gemütsbewegungen sind von den Gesichtern abzulesen (Kat.Nrn. 7, 109), und die im Licht geöffneten Bildräume sind von starker atmosphärischer Wirkung (Kat.Nrn. 7, 124, 172). Anzeichen einer heftigen Emotionalität fehlen weitgehend in allen Jan Swart zugeschriebenen Bilderfolgen: Tobias, der verlorene Sohn, Joseph, Samson, Ruth oder Moses - sie alle kommen zumeist mehr oder weniger nüchtern und ein wenig hölzern unbeholfen daher. Spätestens hier kommt die Zuschreibungsfrage ins Spiel: Solange nur stilkritisch geurteilt werden kann, wird man Kat.Nr. 109 nicht dem Zeichner des Leipziger Tobias zuschreiben können, und auch von den technischen und atmosphärischen Qualitäten der helldunklen Kat.Nr. 7 in Amsterdam sind die beiden Londoner Zeichnungen so weit entfernt, dass man nicht zu der Ansicht gelangen kann, Arbeiten derselben Hand vor sich zu haben. Von demselben Zeichner ausgeführt wurde möglicherweise Kat.Nr. 124, cf. den Kommentar dort.

- 
- 1) Ausst.Kat. Amsterdam 1966 Nr. 23 - L & P 73 f.
  - 2) Ausst.Kat. Wien 1966 Nr. 134: B. 20 „ohne jeden Zweifel von Marcanton“ (K. Oberhuber) - L & P 131-136 - Best.Kat. Stuttgart 2001 Nr. A 8.1.
  - 3) Alberti 2002, 128-131.
  - 4) Ausst.Kat. London 1993 Nr. 33 als Annibale Carracci. Braun grundiertes Blatt, Feder in Braun, ebenso laviert und weiß gehöht. 362 x 473.
  - 5) LCI II Spp. 509-513 s.v. Kindermord, Bethlehemischer.
  - 6) Alberti 2002, 140.
  - 7) Ausst.Kat. Berlin/Regensburg 1988 Nr. 55.
  - 8) Ebenda Nr. 66.
  - 9) Ausst.Kat. Bologna/Wien 1988 Nr. 13.

110. Das Gleichnis vom königlichen Hochzeitsmahl (Mt 22, 1-14): Die wahllos von der Straße geladenen Gäste kommen in den in den Palast (Mt 22, 10)

Inv.Nr. Sloane 5226-180

Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Braun. Keine Einfassung. Blatt aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 260 x 177.

Links fleckig. Unten einige Knicke.

Best.Kat. London 1932 vermerkt Notiz „Swart Jan“ von alter Hand auf der Rückseite.

Aus der Sammlung des Mediziners Sir Hans Sloane (1660-1753), die 1759 zum Gründungsbestand des Britischen Museums gehörte.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 56 (Thema nicht erkannt. „Spätwerk“) - Best.Kat. London 1932, 48 Nr. 27 (ausdrücklich: kein Wasserzeichen).

Die Zeichnung zeigt eine Szene aus dem Gleichnis vom königlichen Hochzeitsmahl. Im Matthäusevangelium wird erzählt, dass Freunde und Bekannte sich geweigert hatten, der Einladung eines Königs zur Hochzeit seines Sohnes zu folgen. Einige seiner Knechte waren von den Geladenen sogar misshandelt oder getötet worden. Der erzürnte König hatte die Wohnorte dieser falschen Freunde zerstören lassen. Dann ließ er wahllos Fremde von den Straßen zum Hochzeitsfest bitten. Die Londoner Zeichnung zeigt die Ankunft dieser Gesellschaft bei dem königlichen Palast (Mt 22, 5-10).

Im linken Vordergrund der Zeichnung ist die Fassade eines vielfältig phantasievoll gestalteten Renaissancegebäudes schräg nach rechts ins Bild hineingestellt. Der Eingang des Gebäudes befindet sich vorne links vier Stufen hoch unter einem kleinen übergiebelten Portikus. Hinter der rechten Ecke des Hauses im Mittelgrund ein bis zum oberen Blattrand hinaufreichendes und offen stehendes steinernes Tor mit einer Mauer bis zum rechten Rand. - Auf dem Treppenabsatz steht vor dem Portikus ein bärtiger Mann in einem antiken Brustharnisch. Er wendet sich mit einladenden Gesten an Männer und Frauen, die von rechts herankommen. Zwei der Figuren sind bereits auf der Treppe. Vom rechten Rand nähert sich ein alter gehbehinderter Mann. Von links vorne kommt eine Frau, die sich beim Gehen auf einen halbhohen Stock stützt. Diese Leute tragen bürgerlich europäische Kleidung des 16. Jahrhunderts. Weitere kleine Figuren unter dem Torbogen und vor der Mauer. In ihrer Mitte ist am Fuß der Treppe ein von

vorne gesehener und aufrecht stehender bärtiger Mann. Er trägt einen gerade fallenden knöchellangen Mantel. Vor der Brust legt er beide Hände auf das Ende eines vor sich gestellten Stockes. Er sieht den Ankömmlingen zu. Ist es der König, der seine Gäste vor seinem Haus erwartet? Es ist eine Figur in der Haltung des Patriarchen Jacob der Kat.Nr. 100, ähnlicher noch als dieser dem von Benozzo Gozzoli gezeichneten Isaak in der Nationalgalerie von Edinburgh (Inv.Nr. 6249 recto - Abb. 513) 1) - In der oberen rechten Ecke - über den Schwalbenschwanzzinnen der Mauer - klein eine brennende Stadt (Mt 22, 7).

Die Anlage der Komposition basiert auf Dürers Holzschnitt des Tempelganges aus dem Marienleben (1503/1504 - B. 81 - Abb. 542) 2) Vgl. auch eine Dürers Bildidee variierende und bisher nicht veröffentlichte anonyme Federzeichnung im Prentenkabinet der Universität von Leiden (Inv.Nr. PK 3329 - Abb. 543), die möglicherweise im gleichen Kreis entstand wie Kat.Nr. 110.

Der nüchternen Umrisszeichnung in London fehlt die atmosphärische Wirkung. Ohne eine Vorzeichnung routiniert treffsicher ausgeführt. Vielleicht eine vor der Lavierung unfertig liegen gebliebene Arbeit. Popham dachte an Kopie oder Pauszeichnung („tracing“). Die Umrisse wurden nicht durchgedrückt. Trotz der alten Zuschreibung an Jan Swart kann Kat.Nr. 110 aufgrund der zeichnerischen Ausführung nicht mit anderen hier katalogisierten Blättern verbunden werden. Eine zweite Arbeit des Zeichners ist möglicherweise ein Triumphzug Mordechais, der in gleicher Ausführung in der Sammlung des Louvre liegt (Inv.Nr. 20736 - Abb. 544). 3) Dieses Blatt gilt in Paris als Vermeyen, Marlier hatte es 1966 Pieter Koeck zugeschrieben. 4)

Weitere Illustrationen des Gleichnisses zeigen die Kat.Nrn. 137, 138, 157, 170. Die vier Blätter haben ungefähr das gleiche Format. Die etwas kleinere Londoner Zeichnung wurde

möglicherweise rundum beschnitten: Es fehlt die Einfassung, und der Kopf der kleinen Figur auf dem Segmentbogen des Tores wird vom oberen Blattrand abgeschnitten. Ferner wurde die Komposition der in Rede stehenden Zeichnung ähnlich angelegt wie die themengleiche Darstellung der Wiener Kat.Nr. 170. Es kann nicht weiter geklärt



---

werden, ob die Londoner Zeichnung zu den genannten Arbeiten gehört. Ausschließen muss man einen Zusammenhang nicht.

Es ist nicht einzusehen, welche Gründe Popham dazu veranlassten, im Londoner Bestandskatalog an einen nicht erläuterten Zusammenhang der Kat.Nr. 110 mit der helldunklen Berliner Zeichnung Marias bei Elisabeth und Zacharias (Kat.Nr. 16) zu glauben.

- 
- 1) Eine Studie für den Isaak eines Freskos im Camposanto von Pisa, das Gozzoli 1474 fertig stellte:  
Wiemers 1996, 106f. Vgl. auch den Kommentar zu Kat.Nr. 100.
  - 2) Ausst.Kat. Boston 1971 Nrn. 69, 70
  - 3) Best.Kat. Paris 1968 Nr. 208 als Jan Vermeyen.
  - 4) Marlier 1966, 87 als Koeck.

## 111. Die Heimkehr des verlorenen Sohnes

Inv.Nr. 1872.12.14.329

Stark grau und braun verfärbtes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Graubraun. In Grautönen laviert. Orange aquarelliert. Oben mit einem flachen Bogen geschlossenes Blatt unregelmäßig beschnitten. Reste einer Einfassung am linken Rand. Aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 273 x 183.

Schadhaftes Blatt. Durch Risse vor allem an den Rändern oben und rechts beschädigt.

Im Best.Kat London 1932 keine Angaben zur Provenienz.

Literatur: Nicht in Baldass 1918 - Best.Kat. London 1932, 48 Nr. 28.

Heimkehr des verlorenen Sohnes. Die Erscheinung der links knienden Figur erinnert an den Schweine hütenden Mann der Berliner Kat.Nr. 25. Der rechts stehende junge Mann erinnert an die Erscheinung des verlorenen Sohnes zu Beginn der Geschichte, vgl. die entsprechende Figur der Berliner Abschiedsszene Kat.Nr. 20. Kein Zweifel, dass Kat.Nr. 111 in den Zusammenhang der Swart zugeschriebenen Folge des verlorenen Sohnes gehört (Kat.Nrn. 3, 20, 27, Kopien: Kat.Nrn. 4, 55-63) - Um jedes Detail bemühte sorgfältige Ausführung ohne jede atmosphärische Wirkung. Zweifellos eine Nachzeichnung. Möglicherweise eine zweite Fassung der Darstellung in Köln (Kat.Nr. 61). Figurengruppe - Auffällig die phantasievoll bedachte große Renaissancearchitektur im Hintergrund: Diese Vorstellung von Architektur ist ein bestimmendes Element auf mehreren der Swart zugeschriebenen Zeichnungen und offenbar eine originelle Vorstellung des Künstlers: vgl. die Kat.Nrn. 5, 61, 91 und 135. - Keine weitere Zeichnung derselben Hand im vorliegenden Katalog.

112. Maria mit den Kindern Jesus und Johannes

Inv.Nr.1946.7.13.32

Clair obscur. Vielfach zerknittertes und dunkelbraun (erdig umbra) grundiertes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit Feder und Pinsel in Braun. In dunklen Brauntönen laviert. Nicht oxydierte weiße Höhungen, die meisten Lichter mit dem Pinsel in einem hell deckenden Grau abgetönt. Blatt entlang einer Einfassung in Braun beschnitten. Aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 256 x 182.

Unten in der Mitte von einer Hand des späten 18. Jahrhunderts mit der Feder in Braun „Rafael (...) Fe 153(?)0“. Es ist möglicherweise dieselbe Handschrift, von der die Geburt des Täufers im Städel (Kat.Nr. 54) „Giacomo da Bellino“ zugeschrieben wurde. In der unteren linken Ecke Trockenstempel Lambert Zoomer (Lugt1511). Am linken Rand etwas unterhalb der Mitte wahrscheinlich ein ungeschickt entfernter Stempel (?) der Sammlung Fenwick (Lugt 0000). Gebrochener Knick unten in der Mitte. Alte waagerechte Knickfalte in der Blattmitte. Großer Fleck in der oberen rechten Ecke.

Herkunft: Sammlungen Zoomer und Fenwick. Seit 1946 im Britischen Museum.

Bisher nicht veröffentlicht.

Wenig Licht. Im Vordergrund die Muttergottes als eine kräftige und hoch gewachsene junge Frau. En face gegebene Kontrapostfigur. Zu einem bodenlangen Kleid trägt sie ihr Haar wie die 1505 von Dürer portraitierte Venezianerin (A. 92): kurze Locken an den Schläfen und die Hauptmasse der Haare in einem kleinen kastenförmigen Netz am Hinterkopf. Das Gesicht nach rechts abgewandt hält sie das nackt stehende Jesuskind mit beiden Händen nach links auf einem halbhohen Sockel. Auf der erhobenen rechten Hand des Kindes, in der oberen linken Ecke des Bildes, eine Taube mit ausgebreiteten Flügeln. Maria stellt ihren linken Fuß auf einen flachen steinernen Quader, auf den gerade nackt und auf allen Vieren der kleine Johannes klettert. Im rechten Mittelgrund ist eine hügelige Landschaft andeutungsweise skizziert.

Eine Sonderform des Marienbildes, das die Darstellung der Madonna mit einer Vorstellung der Caritas verbindet und darüber hinaus die Lebensgeschichte Jesu in nuce ins Bild bringt. Kein protestantisches Sujet. Man mag zunächst an eine Darstellung der Caritas denken, wie Sie weitgehend ähnlich komponiert auf einem um 1530 entstandenen niederländischen Gemälde zu sehen ist, das vor einigen Jahren für die Sammlung von Schloss Gottorf in Schleswig erworben wurde (Inv.Nr. 1995/17 - Abb. 545) 1). Dieses Bild zeigt eine mit drei Kindern beschäftigte Frau. Sie hält die nackte

rechte Brust zum Stillen bereit. Im linken Vordergrund ist eine brennende Lampe abgestellt, so dass über den Bildgegenstand kein Zweifel besteht. 2) Weitere zeitgenössische Darstellungen der Caritas wurden weitgehend ähnlich komponiert. Ein von Hans Peisser (um 1505 - nach 1571) ausgeführtes Flachrelief aus Buchholz sei hier als Beispiel erwähnt (150 x 100 mm), das um 1540 in Nürnberg entstand (Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv.Nr. K 2958 - Abb. 546). 3)

Der Bildaufbau der Kat.Nr.112 folgt einem abstrakten Schema, das den Künstler eine zunächst befremdlich wirkende Szene darstellen ließ. Eine imaginäre Diagonale verbindet die Taube in der linken oberen Ecke mit dem kleinen Johannes unten rechts. Entlang dieser Linie verläuft gleichsam der Lebensweg Jesu. Marias Körper verbindet die beiden Stufen, auf denen der Messias und sein Herold stehen. Die sich einstellende Vorstellung von einer Treppe ist möglicherweise eine Reminiszenz an das mittelalterliche Gedankenbild von Maria als einer Treppe, über die der Erlöser zu den Menschen kam, und über die auch die Sterblichen ins Himmelreich gelangen konnten 4). Das Jesuskind blickt gegen seine Schrittrichtung über die rechte Schulter zu dem Vogel in seiner rechten Hand hinauf. Der Linksneigung des kleinen Körpers entspricht die auffällige Rechtswendung des Kopfes der Maria. Sie senkt den Blick, ohne das zweite Kind am Boden zu sehen. Diese Haltungen und Blicke erscheinen als bedeutungsvoll. Jesus wendet sich seiner wahren Herkunft und Bestimmung zu, die von der Taube vergegenwärtigt werden. Damit nimmt er notwendigerweise die bevorstehende Passion auf sich. Dies erkennend, erwartet Maria gesenkten Blickes ihr unvermeidliches Unglück. (Die Haltung herzuleiten von Marcantons Kontrapostfiguren)

Einer der Vorbesitzer hinterließ um 1800 auf dem Blatt einen handschriftlichen Hinweis auf Raffael. Auch wenn die Notiz nicht als ein Zuschreibungsvorschlag nach heutigem Verständnis aufzufassen ist, ließ der Sammler immerhin erkennen, dass er dem italienischen Meister die Bildidee zutraute. Ein nahe liegender Gedanke, vielleicht in der Erinnerung an die *Madonna di Foligno* in der Vatikanischen Bibliothek (vor 1512 - Oberhuber 113 - Abb. 547). Vgl. auch Raffaels mit schwarzer Kreide auf ein graugrünes Blatt gezeichnete Studie der Muttergottes mit dem Kind im Britischen Museum (ca. 1510 - Inv.Nr. 1900.8.24.107 - Abb. 548). 5) - Vgl. ferner Andrea del Sartos *Harpyienmadonna* (1517 - Uffizien - Abb. 342). - Kat.Nr. 112 ist wohl ein

Entwurf, die Zeichnung lässt sich seitenverkehrt besser „lesen“: von dem kleinen Johannes links unten hinauf zur Taube in der oberen rechten Ecke.

Vor einigen Jahren wurden die Jan Swart zugeschriebenen helldunklen Zeichnungen als eine „intern redelijk consistente“ Werkgruppe charakterisiert. 6) Davon kann keine Rede sein. Die meisten dieser Arbeiten lassen sich stilkritisch nicht in den „Jan Swart“-Bestand einordnen. Die Kat.Nrn. 7, 14, 16 und 112 wurden wahrscheinlich nicht von derselben Hand gezeichnet wurden.

---

1) Best.Kat. Schloss Gottorf 1997 Nr. 97. Temperafarben auf Holz, 109 x 72 cm.

2) LCI I Spp. 349-352.

3) Ausw.Kat. Berlin 1963 Nr. 92.

4) LCI IV Sp. 354.

5) Schwarze Kreide, quadriert, 402 x 268 - Best.Kat. London 1962 Nr. 25 - Ausst.Kat. London 1983 Nr. 120.

6) Broch 2000, 158.

London, Victoria & Albert Museum, Printroom

### 113. Nicht erkannte Unterwerfungsszene

Inv.Nr. Dyce 364

Gut erhalten. Weißes, wenig braunfleckiges Blatt. Ein oben halbrund geschlossenes Bildfeld auf hochformatigem Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Grau. Dichte Schraffen mit der Pinselspitze in Grautönen, ebenso laviert. Die Einfassung des Bildfeldes mit der Feder in Schwarz lässt etwas Rand. Unterhalb des Bogens auf ganzer Breite eine radierte waagerechte Linie von schwarzer Kreide. Blatt nicht aufgezoogen. Wasserzeichen kleiner bekrönter Krug. 356 x 217.

In der unteren linken Ecke von einer alten Hand mit der Feder in Braun „L: van Leyden“. Von derselben Hand der Hinweis auf Lucas auf dem Blatt der Barent van Orley zugeschriebenen Zeichnung mit Christus am Kreuz im Ashmolean Museum, Inv.Nr. 1956.7. (Abb. 458) - Rechts unten mit der Feder in Dunkelbraun „364“. Links daneben Trockenstempel M und A in Ligatur mit Krone, nicht bei Lugt (Stempel Dyce? V & A?). Alte waagerechte Knickfalte in der Blattmitte. Oben in der Mitte große braune Flecken.

Herkunft: Aus der Sammlung des Reverend Alexander Dyce, die dem Museum 1869 vermacht wurde.

Bisher unveröffentlicht.

Eine nicht erkannte Szene, in der sich offenbar der Anführer einer Kriegspartei seinem Feind ergeben muss. Im linken Vordergrund sitzt ein alter Mann in antikischer Rüstung auf seinem stillstehenden Pferd, das von hinten gesehen schräg nach rechts in Bild gestellt wurde. Der Reiter hält den linken Arm ausgestreckt und wendet sich nach rechts. Dort kniet mit ausgebreiteten Armen ein von vorne gesehener Mann. Mit ruhigem Ernst, so als bitte er um eine nachsichtige Behandlung, sieht er zu dem Alten hinauf, der Gesichtsausdruck verrät seine Gefühle. Auch er trägt einen Brustharnisch, sein Helm liegt rechts unten auf dem Boden. Ein Junge hält das unruhige Pferd des kniendes Kriegers am Zügel fest. Hinter den beiden Hauptfiguren jeweils einige berittene Kämpfer, die dem Ereignis zusehen. In Mittel- und Hintergrund brennende Gebäude, aufgeregte Menschen in der Bildmitte und in der Ferne ein abwartendes Heer. Himmelhohe Flammen und am oberen Blattrand wellenförmige Rauchbänder. - Allmählich vom unteren Blattrand ansteigende Landschaft. Die Grenzen zwischen den Bildgründen sind fließend. Die Horizontlinie ist etwa auf der Höhe des Bogenansatzes vorzustellen. Vorne auffällig große Schattenpartien, mit der Pinselspitze wirkungsvoll

licht dunkelgrau schraffiert, am Boden und auf dem links stehenden Pferd. Die Landschaft sonst in hellem Sonnenlicht.

Ein kompositorisch gut angelegtes und zeichnerisch auf hohem Niveau ausgeführtes Bild, eine Arbeit von der Hand des Zeichners des Oxforder Schulmeisters von Falerii (Kat.Nr. 127). Trotz des nicht erkannten Themas nehme ich an, dass Kat.Nr. 113 mit der Oxforder Zeichnung und den Kat.Nrn. 17, 50, 93 und 94 zu einer Folge von Gerechtigkeitsbildern gehört. - Im Papier der Kat.Nr. 113 findet sich das gleiche Wasserzeichen wie in den Blättern der Kat.Nrn. 50 und 93. - Wie bei den Kat.Nrn. 50, 93 und 94 wird Perspektivwirkung im Vordergrund erreicht durch die geschickte Lenkung des Betrachterblickes von der linken vorderen Ecke schräg bildeinwärts nach rechts. Hier ist es das nach rechts stehende Pferd, das die imaginäre Linie von links vorne zu den Gesichtern der rechts wartenden Männer wirksam werden lässt.

Die Anlage der Komposition mag herzuleiten sein von Hans Sebald Behams Stich der Gerechtigkeit Trajans (Pauli 86 - Abb. 413), der in dichtem Figurengedränge den Kaiser hoch zu Ross vor der knienden Mutter des getöteten Jungen zeigt. Der Zeichner der Kat.Nr. 113 gab den Hauptfiguren mehr Raum und verband seine Aufstellung der Szene mit einer lichten und weitläufigen Landschaft, deren Aufbau ebenfalls von einem der sog. süddeutschen Kleinmeister hergeleitet werden darf. Ich denke an die Landschaft auf dem Holzschnitt der Luna aus der siebenteiligen Planetenfolge, die Georg Pencz 1531 veröffentlichte (Pauli 911 als Beham - H. 95 - Landau 165 - Abb. 296) 1) - Was die Datierung angeht, ist wie im Falle der Kat.Nr. 127 anzunehmen, dass dergleichen Arbeiten im Verlaufe der dreißiger Jahre in den Niederlanden entstehen konnten.

---

1) Ausst.Kat. London 1995 Nr. 109a.

Madrid, Museo del Prado

\* 114. Nicht erkannte Szene. Beratende Gesellschaft vor erhöht sitzendem König

Gegenwärtige Inventarnummer nicht bekannt, in der Sammlung Fernández-Durán Inv.Nr. 644.

Gut erhalten. Weißes Blatt. Mit der Feder in Braun. Braun laviert. Kein Wasserzeichen gesehen. 170 x 200.

In der unteren rechten Ecke Stempel A.P.E. Gasc, Lugt 1131.

Auf dem Verso Notiz „(...) ino de maestro 1540“.

Herkunft: Sammlung A.P.E. Gasc - Sammlung Fernández-Duran, die dem Museum im Jahre 1930 geschenkt wurde. 1)

Bisher nicht veröffentlicht.

Nicht erkannte Szene. Weitläufiger Innenraum. An der linken Rückwand ein von vorne gesehener König auf einem Thron. Stufen führen vom unteren Bildrand zu ihm hinauf. Zu beiden Seiten der Treppe stehen Würdenträger, die ein offenbar aufregendes Thema diskutieren. Einige dieser Männer sind orientalisch gekleidet, die anderen nach westeuropäischer Mode des 16. Jahrhunderts. Eine Pfeilerreihe etwas rechts der Mitte teilt den Raum. Ein alter (?) König sitzt rechts in einem Himmelbett. Man hält einen Vorhang beiseite, und er beobachtet mit verschränkten Armen offenbar skeptisch den Ausgang der Beratungen in der linken Hälfte des Raumes. – Die Figur im Bett könnte auch eine Frau sein.

Einer Notiz auf dem Photokarton im Haager R.K.D. zufolge gilt das Blatt in Madrid als eine um 1545 entstandene anonyme niederländische Arbeit, vielleicht von Jan Swart gezeichnet. Gehört nicht in den vorliegenden Katalog. Vor allem die kleineren Figuren des Madrider Blattes erinnern an Zeichnungen Pieter Aertsens. Vgl. Aertsens Zeichnung des heiligen Martin in München (Staatliche Graphische Sammlung - Inv.Nr. 1949:32 - Abb. 549) 2) und den Oxforder Entwurf einer heiligen Katharina mit vier weiteren Heiligen (Kat.Nr. 129). Über die weiteren Swart zugeschriebenen Zeichnungen Aertsens cf. den Kommentar zu Kat.Nr. 147.



- 
- 1) Die technischen Daten und Angaben zur Provenienz entnehme ich einem Brief von Frau Manuela Mena, Kuratorin des Prado-Museums, vom 26.8.1992. Wo der Sammler Fernández-Duran die Zeichnung erwarb, ist nicht bekannt.
  - 2) Best.Kat. München 1973 Nr. 1 - Ausst.Kat. Amsterdam 1986 Nr. 232 - Ausst.Kat. München 1989/90 Nr. 1. München, Staatliche Graphische Sammlung

## 115. Nicht erkannte antike (?) Abschiedsszene

Inv.Nr. 1957:119

Weißes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Graubraun. In Grautönen laviert. Schraffuren mit der Pinselspitze in Grautönen. Blatt oben und unten entlang einer Einfassung mit der Feder in Braun beschnitten. Zweite Einfassung mit Röteln unten und an den Seiten. Blatt nicht aufgezogen. Wasserzeichen Hand mit Blume, ähnlich Briquet 11418. 117 x 307.

Alte senkrechte Knickfalte in der Blattmitte. Einen Fingerbreit unterhalb des oberen Randes alte waagerechte Knickfalte. Am linken Rand eine wenige Millimeter breite Anstückung auf ganzer Höhe.

Auf der Rückseite Stempel Lanna (Lugt 2773), „444“ mit der Feder und ein zweites Mal mit Bleistift, weitere mit der Feder notierte Nummern: „102“, „34“ und „La 86“. Links unten mit der Feder in Braun: „Dessin d'un vieux maitre allemand vers 1570 (ancienne marque au papier)“.

Herkunft: Sammlung Adalbert Freiherr von Lanna, Prag und Wien - Seit 1911 Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv.Nr. 5764. Das Blatt gehörte zu den 1919 Erzherzog Friedrich von Habsburg überlassenen Kunstwerken. - 1957 von einem unbekanntem Vorbesitzer von der Münchener Sammlung erworben.

Literatur: Friedländer 1917, 87 als Pieter Coecke - Marlier 1966, 300f, Abb. 245 als Pieter Coecke - Best.Kat. München 1973 Nr. 134 als Jan Swart - Ausst.Kat. München 1995 Nr. 16 als Pieter Coecke.

Das bisher nicht erkannte Thema der Zeichnung kann auch hier nicht bestimmt werden. Die Kostüme der Figuren lassen zuerst an eine Abschiedsszene aus antiker Historie denken.

Querformat. Von links einfallendes Sonnenlicht, schmale dunkle Schatten auf dem Boden nach rechts. Eine elegante und traurige Dame wird von einigen Begleiterinnen im linken Vordergrund zu zwei Booten gebracht. Allesamt in antikisch langen Kleidern. In den Booten stehen Ruderer zur Abfahrt bereit. Wohl das Ufer eines großen Sees. Die Fahrzeuge allenfalls zum Übersetzen geeignet, vielleicht von einem seetüchtigen Gefährt ans Ufer geschickt, um die Frauen abzuholen. Rechts eine Gruppe berittener Bewaffneter, von hinten gesehen, im Begriff fortzureiten. Im rechten Vordergrund ein junger Mann mit Brustharnisch, Umhang und Beinschienen bekleidet, der dabei ist, sein Pferd zu besteigen. In der rechten Hand hält er einen Feldherrenstab oder ein

zusammengerolltes Blatt. Er blickt nach links zu der eingangs erwähnten Frau hinüber, auch sie sucht weinend seinen Blick und hebt dabei die grüßend ausgestreckte linke Hand.

In der oberen linken Ecke ein mit der Feder eingefasstes querrechteckiges Feld. Zur Aufnahme eines Textes bestimmt? Eine weite Hintergrundlandschaft, die in der Ferne zu den hochgelegenen Gipfeln eines Gebirges unter dunklem Himmel ansteigt. Rechts hinten eine Stadt mit mehreren großen Gebäuden.

Kopie, nüchtern routiniert ausgeführt, wenig atmosphärische Wirkung. Ein Gobelinentwurf? Die Zuschreibung an Jan Swart im Best.Kat. München 1973 nicht begründet. Die Zeichnung galt zuletzt im Ausst.Kat. München 1995 wieder als eine Arbeit Pieter Koecks. Eine zweite Fassung der Szene, mit dunkleren Lavierungen wohl von derselben Hand gezeichnet, war im Kunsthandel (Abb.550). 1) - Es bleibt anzumerken, dass es sich in beiden Fällen um Kopien handelt. Die beiden Zeichnungen stammen nicht von der Hand, die den Wiener Geldwechsler (Albertina, Inv.Nr. 7852 - Abb. 308), den helldunklen Bauern im Museum Boijmans (Inv.Nr. MB 330 - Abb. 213) oder Paulus vor Agrippa (Albertina, Inv.Nr. 7851 - Abb. 358) ausführte. Die zeichnerische Ausführung erinnert an die Zeichnung mit Szenen aus der Geschichte des verlorenen Sohnes im Getty Museum (Malibu, Inv.Nr. 90.GG.7 - Abb. 228). Im Münchener Ausstellungskatalog wurde festgestellt, die „Breitenwirkung der friesartigen Komposition“ werde „durch die auseinanderstrebende Bewegung der beiden Protagonisten verstärkt.“ Dies gilt auch für Koecks Komposition der Bekehrung des Apostels Paulus, vgl. die Berliner Fassung (KdZ 13279 - Abb. 551) 2) auf einem Blatt im Format der Kat.Nr. 115 (146 x 308).

---

1) Feder und Pinsel in Hell- und Dunkelgrau, 119 x 310, mit handschriftlichem Hinweis „Poussin“ links unten - Kunsthandel C.G. Boerner, Düsseldorf, Neue Lagerliste 34 (1962) Nr. 150 und Neue Lagerliste 38 (1968) Nr. 122. - 1985 Kunsthandel Spencer A. Samuels, New York. - Marlier 1966 kannte die zweite Fassung nicht.

2) Marlier 1966, 316 Abb. 253, „premier projet“.

116. Abigajil kniet vor David (1 Sam 25, 23-35)

Inv.Nr. 14095

Das aus vier Papierstücken zusammengefügte Blatt ist leicht braun verfärbt. Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit der Feder in verblassem Schwarz. Parallelschraffuren mit der Pinselspitze in Braun. In Brauntönen laviert. Blatt nicht aufgezo-gen. In zwei Papierstücken je ein Wasserzeichen kleiner Krug mit Vierblatt, ähnlich Briquet Nrn. 12618-12637, Nordfrankreich und Niederlande, spätes 15. Jahrhundert - 2. Drittel des 16. Jahrhunderts. 652 x 570.

Am unteren Rand beginnt eine Unterteilung des Blattes mit fünf waagerechten, parallel verlaufenden Rötellinien auf ganzer Breite in Abständen von jeweils etwa 15 Zentimetern. Keine einfassende Linie am oberen Rand und der oberen Hälfte des linken Randes. Unten ist das Blatt entlang der ersten Rötellinie beschnitten. Am rechten Rand lässt eine Röteleinfassung auf ganzer Höhe etwas Rand, am linken Rand unten nur ein Rest dieser Linie, die hier von einem parallel verlaufenden schwarzen Kreidestrich begleitet wird. Ein gleicher schwarzer Strich einen Zentimeter unter der oberen Rötellinie auf ganzer Breite parallel.

In den oberen Ecken mit schwarzer Kreide jeweils der Umriss eines leeren Wappenschildes. Oben rechts der Mitte von einer Hand des 16. Jahrhunderts mit der Feder in Braun „David en Abigail“. Unten rechts der Mitte von einer zweiten alten Hand mit der Feder in Braun die alte Münchener Inventarnummer „4654“. Unten links der Mitte Trockenstempel der Münchener Sammlung, Lugt 2723.

Stark beanspruchtes Blatt. Abrieb, große Flecken, Einrisse und Faltenbrüche. Obere Ecken abgerissen und ausgebessert. Oben links zwei Nadeleinstiche.

Auf der Rückseite Draperiestudie der unteren Hälfte einer sitzenden oder knienden weiblichen Figur. Mit der Feder in Braun, rötlichbraun laviert (Abb. 116a).

Aus der Sammlung des Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz (1724-1799).

Literatur: Best.Kat. München 1973 Nr. 135. - Best.Kat. Amsterdam 1978, Textband, 161-Ausst.Kat. München 1989/90 Nr. 69. - Ausst.Kat. Amsterdam 1986, 248.

Die Münchener Zeichnung zeigt eine selten dargestellte Szene aus der Geschichte König Davids. - Der reiche Schaf- und Ziegenzüchter Nabal hatte seine Herde im Gebiet Davids weiden lassen. Als er mit der Schur seiner Tiere begonnen hatte, ließ David ihn wissen, dass er für die gewährten Weiderechte Abgaben von Nabal erwartete. Da der Mann „roh und böartig“ war, weigerte er sich, die Forderung zu erfüllen. Daraufhin brach der erzürnte

David mit vierhundert Männern auf, um Nabal und seine Hirten zu erschlagen. Nabals Frau Abigajil erfuhr von der herannahenden Gefahr, und sie erkannte, dass ihr Mann im Unrecht war. Sie ließ reichlich Brot, Wein, Fleisch und Getreide auf Esel packen, um sie als Tribut zu David zu bringen. - Abigajil begegnete David auf ihrem Weg. Sie kniete vor ihm nieder und brachte ihn mit geschickt vorgetragenen Argumenten von seinem Plan ab, Nabal und seine Leute zu töten. Es sei nicht nötig, Rache zu nehmen und eine „Blutschuld“ auf sich zu nehmen. Von der Klugheit der Frau beeindruckt, akzeptierte David die von Abigajil mitgebrachten Geschenke.

Im linken Vordergrund der Zeichnung kniet Abigajil. Sie trägt ein weites gegürtetes Kleid unter einem bodenlangen Umhang. Mit ausgebreiteten Armen wendet sie sich nach rechts. Dort haben David und fünf seiner zum Kampf gerüsteten Begleiter ihre Pferde angehalten. Einer der Männer mit einer Fahne, auf der als Abzeichen Davids eine Harfe zu sehen ist. Vorne David als ein römisch gekleideter König auf dem nach links stehenden Reittier. Er spricht mit Abigajil, die ihn aufmerksam ansieht. Hinter der knienden Frau nähern sich Männer, die Körbe und andere große Gefäße tragen, einer anderer führt zwei Esel heran. Über Abigajil und den Trägern ein Ausblick in eine allmählich ansteigende karge Landschaft in hellem Sonnenlicht, im Hintergrund ein großes Bauwerk auf einem Hügel.

Nüchtern routiniert mit leisen Unsicherheiten ausgeführte Zeichnung, eine mit sparsam eingesetzten zeichnerischen Mitteln schließlich doch wirkungsvoll ausgeführte große Komposition. Wenig bewegte große Figuren in einer lichten Szene, ihre ausdruckslosen Gesichter. Wenig Innenzeichnung mit der Feder, wenige dunkle Schatten. Eindrucksvoll gelungen David auf seinem Pferd. Vgl. das Tier des verlorenen Sohnes auf den Kat.Nrn. 20 und 57. - Obwohl der Bildraum weit geöffnet wurde, ereignet sich die dargestellte Szene im zwei Schritte tief zu denkenden Vordergrund. - Hell ausgeleuchtet wie die Kompositionen der Leipziger Tobiasfolge (Kat.Nrn. 74-81). Vgl. auch die beiden Zeichnungen der Susanna (Kat.Nrn. 5, 64) und die Originale der Folge des verlorenen Sohnes (Kat.Nrn. 3, 20, 27). Kat.Nr. 116 entstand wie diese Arbeiten um 1550, im Ausst.Kat. München 1989/90 wurde das Blatt in die Jahre 1545-1550 datiert. - Im Best.Kat. Amsterdam 1978 wird darauf hingewiesen, dass die Papiere der Kat.Nrn. 1 und 116 das gleiche Wasserzeichen haben, ferner sei „the style (...) also similar“.

Die Darstellung Abigajils gehört zu der ebenfalls in München aufbewahrten Zeichnung Esthers vor Ahasver (Kat.Nr. 117). Die technischen Ausführungen und die Formate der beiden Blätter stimmen überein. In den Papieren sind die gleichen Wasserzeichen. - Darüber hinaus gibt es einen inhaltlichen Zusammenhang. Beide Frauen gelten im *Speculum humanae salvationis* als Präfigurationen der Muttergottes, der Mittlerin und Fürsprecherin, die am Gerichtstag bei Christus für die sündigen Menschen eintreten wird. 1) - Bei der Zeichnung Abigajils wurde auch die Vorstellung von David als einem Inbegriff des weisen und gerechten Herrschers in die Aussage des Bildes einbezogen. Der Zeichner tat dies, indem er die Szene anlegte wie eine Schilderung der Gerechtigkeit Kaiser Trajans. Die Ikonographie dieses Themas wurde bestimmt von der ersten Darstellung auf einem 1432-1445 entstandenen Gemälde Rogier van der Weydens für das Rathaus in Brüssel, das 1695 verbrannte. Die Komposition ist überliefert auf einem vor 1461 entstandenen Bildteppich aus Tournai im Historischen Museum von Bern (Abb. 552). Wie auf Rogiers Bild und der Swart zugeschriebenen Trajanszeichnung in Leiden (Kat.Nr. 73) zeigt das Münchener Blatt eine Frau, die mit ausgebreiteten Armen vor einem berittenen Fürsten kniet, der mit seinen Begleitern auf dem Weg in einen Kampf ist. Beide Frauen erreichen durch ihren Mut und den intelligenten Vortrag ihres Anliegens eine günstige Entscheidung des Herren. Beide Herrscher bleiben in der heiklen Situation eines Kriegszuges ansprechbar, sie sind den Argumenten der Frauen zugänglich und entscheiden ohne Aufschub. Damit erweisen sie sich als gerechte und weise Regenten. - Auffällig vor dem hier skizzierten Hintergrund die Lösung Lucas van Leydens auf dem Kupferstich aus dem Jahre 1508 (B. 23 - H. 24) 2), der eine Darstellung Davids hoch zu Ross präsentiert, die an Reiterstandbilder erinnert (Marc Aurel), während Abigajil als eine kleine Figur im rechten Hintergrund erscheint.

Eine zweite Zeichnung mit Abigajil und David sah Ludwig von Baldass in der Sammlung von Gustav Nebehey in Wien (Abb. 553). Das Blatt kam aus der Sammlung Campe, war eine braun lavierte Federzeichnung im Format von 281 x 197 mm und hatte „neben dem echten Monogramm die falsche Signatur: Swart Jan fecit“. Der Verbleib der Zeichnung ist nicht bekannt. Baldass erkannte das Thema nicht, er sprach von der „Frau vor dem Fürsten bei Nebehey“. 3) Die Münchener Zeichnungen kannte Baldass nicht.

Im Ausst.Kat. Amsterdam 1986 wurde für möglich gehalten, dass die drei großen Münchener Zeichnungen (Kat.Nrn. 116-118) Kartons zur Ausführung von Glasmalereien sind. 4) Als einen Karton bezeichnet man die nach einer endgültigen Entwurfszeichnung ausgeführte Arbeitsvorlage für den Glasmaler, die er gleichgroß auf die Scheiben zu übertragen hatte. - Im Münchener Katalog von 1989 wurden die Formate der Blätter, die Gebrauchsspuren und vor allem die waagerechten Rötellinien für Hinweise gehalten, die auf einen Karton hindeuten. Es sei üblich gewesen, den Verlauf der Bleiruten mit roter Kreide einzutragen. 5) - Der Vollständigkeit halber ist darauf hinzuweisen, dass Glasbilder im Format der drei Münchener Zeichnungen offenbar nicht erhalten sind. - Gleiche waagrecht einteilende Rötellinien finden sich auf der Zeichnung der Flucht nach Ägypten in New Haven (Kat.Nr. 122) und der von derselben Hand stammenden Darstellung der häuslichen Szene nach der Mariengeburt im Britischen Museum (Abb. 395).

---

1) Lutz & Perdrizet 1907-1909 I 77, 81.

2) Ausst.Kat. Washington 1983 Nrn. 1, 2 - Ausst.Kat. Dresden 1983 Nr. 9.

3) Von Baldass 1918, 15, 17 Abb. 10, 21 Nr. 75.

4) Ausst.Kat. Amsterdam 1986, 248.

5) Ausst.Kat. München 1989/90, 89 mit einem Hinweis auf einen in der Janskerk in Gouda aufbewahrten Karton: Ausst.Kat. Amsterdam 1986 Nr. 244.

117. Esther kniet vor Ahasver (Est 5,1f)

Inv.Nr. 14099 (Alte Inv.Nr. 4462)

Das aus drei Papierstücken zusammengefügte Blatt ist leicht braun verfärbt. Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Parallelschraffuren mit der Pinselspitze in Brauntönen. In Brauntönen laviert. Die Rötteleinfassung lässt etwas Rand. Drei waagerechte und parallel verlaufende Rötellinien in Abständen von ca. 15 cm. Blatt nicht aufgezogen. In allen drei Papieren Wasserzeichen Krug mit Vierblatt, vgl. Briquet Nrn. 12618-12637, Nordfrankreich und Niederlande, spätes 15. bis ins zweite Drittel des 16. Jahrhunderts. 646 x 572.

In den oberen Ecken je ein leerer Wappenschild mit der Feder in Schwarz. In der unteren rechten Ecke von einer alten Hand mit der Feder in Dunkelbraun „4462“. Einstiche von Nadeln in den Ecken der Rötteleinfassung. Unten etwas links der Mitte Trockenstempel der Münchener Graphischen Sammlung, Lugt 2723. Unten links eine fast vollständig abgeschnittene Notiz, wohl von einer Hand des 16. Jahrhunderts mit der Feder in verblasstem Schwarz.

Stark beanspruchtes Blatt: Abrieb, Löcher, geringe Beschädigungen an den Rändern, zahlreiche Knicke und Falten, große braune Flecken.

Vom Verso abgelöster Zettel unter der Zeichnung auf das Passepartout geklebt. Mit vier Zeilen Text von zwei Händen des 16. Jahrhunderts mit der Feder in Schwarz: „Die tue naemen van die tue / - oldie - glaesen In Die kercke van - / Die - daer - noch staed soeden - / (2. Hand:) Hinrick Cater Juffer Wijart Leven“.

Aus der Sammlung des Kurfürsten Carl Theodor von der Pfalz (1724-1799)

Literatur: Nicht in Baldass 1918 - Baumeister 1930, 222-224 - Hoogewerff III (1939) 461ff - Best.Kat. New Haven 1970, 183 - Best.Kat. München 1973 Nr. 136 - Ausst.Kat. Amsterdam 1986 Nr. 127 - Ausst.Kat. München 1989/90 Nr. 70 mit einer leicht abweichenden Lesung des Textes: „die tue naemen van die tue / oldie glascinn in die kercke van - die - daer - noch staed, soecken / (in anderer Schrift) Hinrick Cater Juffer Wyart Lewen (Schrift des 17. Jh.)“ und Blatt „aus vier einzelnen Papierbögen zusammengesetzt“.

Das biblische Buch Esther überliefert die Entstehungslegende des jüdischen Purim-Festes. Der höchste Würdenträger am Hof des persischen Königs Ahasver (i.e. Artaxerxes, regierte 486-465) plante, alle Juden im Reich seines Fürsten zu töten. Haman überzeugte seinen Herren von der Notwendigkeit, ein unbotmäßiges Volk, das zerstreut in seinen Ländern lebte, auszurotten. Ahasver, der nicht ahnte, dass von den Juden die Rede war, vertraute Haman, und so geschah es, dass ein Erlass an die Statthalter verschickt wurde, der sie anwies, die in ihrem Amtsbereich lebenden Juden



zu töten. - Esther hatte vor dem König geheim gehalten, dass sie eine Jüdin war. Ihr Vormund Mordechai hoffte, sie werde ihr Volk durch ihre Fürsprache noch retten können. Es war jedoch bei Todesstrafe verboten, ungerufen zu Ahasver zu kommen, deshalb zögerte Esther und entschloss sich erst nach drei Tagen, in das Königshaus zu gehen. Ihre Sorge erwies sich als unbegründet, Ahasver empfing sie froh und hielt ihr als Zeichen seiner Gnade das Zepter hin, dessen Spitze Esther berührte. In der Folge gelang es ihr, Hamans Plan zu vereiteln (Est 3-7).

Nach links hinten offener Innenraum einer wuchtig nüchtern gebauten Architektur. Im rechten Vordergrund sitzt Ahasver nach links gewandt. In der ausgestreckten rechten Hand hält er das Zepter, das er der links vor ihm knienden Esther zur Berührung anbietet. Sie fasst die Spitze des Stabes mit der rechten Hand. Links hinter Esther halten zwei Begleiterinnen die breite Stoffbahn ihres Umhanges. Rechts der Mitte stehen zusehend zwei Männer hinter einer halbhohen Mauer. Hinter ihnen die Rückwand mit Rundbogenfenstern zwischen Pilastern. Links torähnliche eine Öffnung mit Ausblick auf niedrige Berge in der Ferne. Esther und Ahasver ähneln weitgehend den Figuren von Abigajil und David auf der vorigen Zeichnung.

Die Anlage der Komposition ist herzuleiten von der Illustration der entsprechenden Szene in den *Kölner Bibeln* (um 1478 - Abb. 554). Der spröde Holzschnitt zeigt das Ereignis seitenverkehrt im Querformat einer Landschaft. Die Figuren in spätmittelalterlich höfischer Kleidung. Ahasver sitzt links auf einem Thron, rechts neben ihm stehen drei Männer hinter einer niedrigen Mauer. Esther kniet in der Mitte des Vordergrundes, sie kreuzt die Unterarme vor ihrer Brust, während zwei Frauen die Schleppe ihres Umhangs halten. Ahasver streckt den rechten Arm mit dem Zepter aus, als wolle er mit der Spitze den Kopf der Königin berühren. Alle Figuren der Bibelillustration wurden neuzeitlich variiert auf das Münchener Blatt übernommen. Hier wie da ist die Handlung auf den engen Vordergrund beschränkt. In der Wirkung hat die Zeichnung noch etwas von der herben Nüchternheit des alten Bildes. - Stärker noch ist die Vordergründigkeit der Darstellung ausgeprägt auf dem Holzschnitt mit Esther und Artaxerxes in Vorstermans Bibel (H. 76 - Abb. 555).<sup>1)</sup> Die Szene wurde im Wesentlichen eingerichtet wie auf der zwanzig Jahre später entstandenen Zeichnung. - Lucas van Leydens themengleicher Kupferstich aus dem Jahr 1518 (B. 31 – H. 31 –

Abb. 556) 2) war wie mir scheint für Swart kein bestimmendes Vorbild. - Weder auf den Bibelholzschnitten noch auf Lucas' Stich ergreift Esther die Spitze des Zepters, dieses Motiv begegnet auf Burgkmairs Gemälde von 1528 in der Alten Pinakothek (Inv.Nr. 689) 3) und auf Georg Pencz' Kupferstich aus den vierziger Jahren (B. 8 - Abb. 664) Vgl. auch die vom Meister der Apostel-wunder ausgeführte Zeichnung Esthers vor Ahasver in Braunschweig (1530er Jahre? - Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.Nr. Z 1140 - Abb. 329).

Kat.Nr. 117 gehört zu der vorigen Zeichnung. Beide Arbeiten wurden von derselben Hand in gleicher Weise ausgeführt. Die Formate stimmen überein. Es sind die gleichen Wasserzeichen in den Papieren. Wie Abigajil galt Esther in der spätmittelalterlichen Erbauungsliteratur als eine Präfiguration der Muttergottes, die während des Jüngsten Gerichts für die Menschen bitten wird.

In der nicht entzifferten alten Notiz auf dem abgelösten Zettel geht es möglicherweise um zwei Glasmalereien in einer Kirche: „die tue / - oldie - glaesen In Die kercke“. Ein Indiz, das für die Annahme spricht, die drei großen Münchener Zeichnungen seien Kartons für die Ausführung von Glasbildern. Vgl. den Kommentar zu Kat.Nr. 116.

---

1) Beets 1915 Nr. 73.

2) Ausst.Kat. Washington 1983 Nr. 68 - Ausst.Kat. Dresden 1983 Nr. 97.

3) Falk 1968, 65f.

4) Lutz & Perdrizet 1907-1909 I 77, 81.

118. Samuel salbt David in Gegenwart seiner Brüder zum König Israels (1 Sam 16,13)

Inv.Nr. 14110 (Alte Inv.Nr. 4653)

Das aus vier Papierstücken zusammengesetzte Blatt ist stark braun verfärbt. Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit der Feder in Schwarz. Parallelschraffuren mit der Pinselspitze in Brauntönen. In Brauntönen laviert. Quadrierung mit schwarzer Kreide. Die Einfassung mit schwarzer Kreide lässt etwas Rand. An den Seiten links zwei, rechts vier vertikale Rötellinien auf ganzer Höhe dicht beieinander. Zeichnung aufgezogen. In allen vier Papierstücken Wasserzeichen Krug mit den Buchstaben PD, ähnlich Briquet 12790, Dordrecht 1544 und später. 804 x 593.

Unten links der Mitte Trockenstempel der Münchener Graphischen Sammlung, Lugt 2723. Unten in der Mitte mit der Feder in Schwarz „2“. Rechts daneben von alter Hand mit der Feder in Dunkelbraun „4653“. Stark beanspruchtes Blatt: Risse, Abrieb, Knicke und Falten, Fehlstellen. Obere linke Ecke groß ausgerissen.

Aus der Sammlung des Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz (1724-1799).

Literatur: Nicht in Baldass 1918 - Hoogewerff III (1939) 462, 464 - Best.Kat. München 1973 Nr. 137 - Ausst.Kat. Amsterdam 1986, 248 - Ausst.Kat. München 1989/90 Nr. 71.

Eine zweite Fassung dieser Komposition soll im Kunsthandel C.G. Boerner, Düsseldorf, gewesen sein. Lavierte Federumrisszeichnung, 260 x 200 mm. Das R.K.D. besitzt eine Photographie (R.K.D.-Negativ L 68655 - Abb. 352), auf dem Unterlagekarton findet sich die Notiz „Boerner Liste, XL, 102. mag.cat. (prenten)“. In der 40. Lagerliste der Düsseldorfer Kunsthändler ist die Zeichnung jedoch nicht aufgeführt. Bei Boerner kennt man das Blatt nicht, Brief von Frau Dr. Marianne Küffner vom 26. Mai 1992.

Jahwe hatte den ungehorsamen Saul aus dem Königsamt entlassen hatte (1 Sam 16, 10-34), und er schickte Samuel nach Bethlehem, wo er einen der Söhne Isais zum neuen König salben sollte. Isai stellte dem Gesandten sieben seiner Söhne vor, aber erst als zuletzt der junge David vom Hütedienst ins Haus geholt worden war, gab Jahwe seinem Propheten zu verstehen, dass es dieser Junge war, der König werden sollte. Daraufhin salbte Samuel David in Gegenwart der Brüder.

Das von Hoogewerff publizierte Münchener Blatt zeigt dieses Ereignis in der Mitte des Vordergrundes. Samuel gießt aus einem Horn das Salböl auf den Kopf des vor ihm nach rechts knienden David. Der mit einer Tunika bekleidete Knabe kreuzt ernst blickend die Unterarme vor der Brust, vor ihm auf dem Boden liegt sein Hirtenstab. In einem nach vorne offenen Halbkreis stehen hoch gewachsen Isai und die Brüder um die beiden herum. Die Szene ereignet sich vor dem Tor Rückwand einer nüchtern massiven

Renaissancearchitektur, die den Bildraum verstellt. Leere Nischen und Pilaster gliedern die Wand. Rechts der Mitte ein Torbogen, der einen Ausblick in die flache Landschaft freigibt, wo Hirten eine Schafherde hüten. (Isais Haltung in Erinnerung an seine Traumvision, Wurzel Jesse)

Die Kompositionen der beiden anderen großformatigen Zeichnungen des Münchener Kabinetts (Kat.Nr. 116, 117) waren von nordalpinen Vorbildern des 15. Jahrhunderts hergeleitet worden. Mit Kat.Nr. 118 hingegen reagierte der Zeichner auf Bildideen Raffaels. Die Inszenierung vor einem wuchtigen Torbau, die Vorstellung der Figuren, ihre Volumen, angehaltenen Bewegungen und Gesten, lassen an die Schule von Athen denken (1510 - Oberhuber 79 - Abb. 557), auch an das Fresko der Königssalbung Davids im elften Gewölbeabschnitt der vatikanischen Loggien (1516-1519 - Oberhuber 198 - Abb. 558). Dabei gelang „Jan Swart“ die Gruppierung großer und eigenständiger Figuren, denen er im schmalen Vordergrund ausreichend Raum öffnete, besser als bei den Jacobsöhnen der Kat.Nr. 100 in London. - Von derselben Hand gezeichnet vielleicht die Stuttgarter Hochzeit von David und Michal (Kat.Nr. 164). Ähnlich komponierte Zeichnungen mit gleich aufgefassten Figuren, die aber von einer anderen Hand ausgeführt wurden sind z.B. die Ankündigung der Heuschreckenplage (Kat.Nr. 67) oder Paulus am Strand von Malta (Kat.Nr. 163) - Im Ausst.Kat. München 1989/90 wurde die „triumphbogenartige Wandgliederung mit dorischer Ordnung“ auf die Illustrationen in Sebastiano Serlios (1474-1554) Architekturbüchern, die seit 1537 erschienen, zurückgeführt. Pieter Koeck veröffentlichte schon 1539 in Antwerpen eine niederländische Übersetzung des vierten Buches, eine deutsche Ausgabe erschien 1542, eine französische 1545. Eine Auswahl von Texten aus den Büchern 1, 2 und 5 veröffentlichte Koecks Witwe erst im Jahre 1553. 1) Die größte Zeichnung im vorliegenden Katalog wurde zeichnerisch ausgeführt wie die Kat.Nrn. 116 und 117, und wurde folglich im Münchener Ausstellungskatalog als ein dritter Glasfensterkarton bezeichnet. Als Indizien galten die Quadrierung, die mehrfache Einfassung und die schlechte Erhaltung des Papiers.

---

1) Van Mander/Miedema III 79.

119. Der Barmherzige Samariter überlässt den Verletzten der Obhut eines Gastwirtes

Inv.Nr. 6739

Braun verfärbtes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Braun. In Brauntönen laviert. Rechts weiß gehöht. Rund geschnittenes Blatt mit einem Durchmesser von etwa 195 mm. Oben rechts und unten Reste einer Einfassung mit der Feder in Braun. Blatt aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen.

Unten links der Mitte Trockenstempel der Münchener Graphischen Sammlung, Lugt 2723. Fehlstellen etwas rechts der Mitte und unten rechts. Rechter Rand oben beschädigt.

Herkunft nicht bekannt.

Literatur: Best.Kat. München 1973 Nr. 138.

Die von Wolfgang Wegner im Münchener Bestandskatalog vorgeschlagene Zuschreibung an Jan Swart ist nicht nachvollziehbar. Die Zeichnung lässt sich stilkritisch mit anderen hier katalogisierten nicht Arbeiten verbinden. Sie wurde ohne Vorzeichnung, mit selbstverständlicher Sicherheit und ohne besondere Aufmerksamkeit ausgeführt. Sicher aufgefasst die Figuren, ihre Bewegungen Gesten und die Gesichter von einer lebendigen Wirkung, die eher für eine Entstehung um 1600 spricht.

120. Werk der Barmherzigkeit: Bewirtung Jesu (Mt 5,6)

Inv.Nr. 6883

Grau verfärbtes und braunfleckiges Blatt. Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Feder und schwarze Tinte. Mit Grautönen laviert. Blatt entlang der schwarzen Federeinfassung rund geschnittenes Blatt von ca. 205 mm Durchmesser. Nicht aufgezoogen. Kein Wasserzeichen gesehen.

Unten in der Mitte Trockenstempel der Münchener Graphischen Sammlung, Lugt 2723.

Herkunft:

Literatur: Best.Kat. München 1973 Nr. 139

Innenraumszene in einem zwei Schritte tiefen Vordergrund. In der Rückwand links fensterähnlich eine große rechteckige Öffnung ohne Ausblick. Dargestellt ist eine Bewirtung Jesu, der rechts hinter einem Tisch sitzt, einfach gekleidet, mit schulterlangem Haar, das bärtige Gesicht umgeben von einem Strahlennimbus. Er streckt den linken Arm aus und spricht einen Mann an, der links vor ihm steht, eine im Schritt nach rechts angehaltene Rückenfigur, die einen Teller auf den Tisch stellt. Vorne rechts am Boden sitzt ein Hund, der aufmerksam zu dem Mann aufsieht. Am linken Bildrand steht ein Junge. Aus einer Deckelkanne in der erhobenen rechten Hand gießt er ein Getränk in einen Becher.

Die Zeichnung wiederholt seitenverkehrt die Komposition eines Kupferstiches von Georg Pencz (B. 58 – Abb. 559). Pencz' Stich hat über der Szene ein Blatt mit der Inschrift „IR. HABT. MICH. / GE SPEIST. MAT. 5 4“. Mit dieser Stellenangabe wird möglicherweise irrtümlich auf eine der Seligsprechungen in der Bergpredigt hingewiesen, wo im 5. Kapitel der vierte Vers lautet: „Wohl denen, die trauern; denn sie werden getröstet werden.“ Der Satz: „Denn ich war hungrig, und ihr habt mir zu essen gegeben“ hingegen fällt in der Predigt vom Weltgericht (Mt 25,35).

Der Zeichner der Kat.Nr. 120 übernahm Pencz' Anlage der Komposition und die Haltungen der Figuren weitgehend. Lediglich der Junge am linken Bildrand wurde derart verändert, dass er an einige der von „Jan Swart“ gezeichneten jugendlichen Männer erinnert, z.B. an den Berliner Samson mit der Honigwabe (Kat.Nr. 14) oder den von seinen Träumen berichtenden Joseph in Berlin (Kat.Nr. 26). – Die zeichnerische Ausführung ist routiniert nüchtern, gar

nicht ambitioniert, die atmosphärische Wirkung bleibt blass. Die mit der Feder umrissenen Formen wurden mit der Pinselspitze senkrecht und schräg strichelnd schattiert.

Hinsichtlich der Ausführung ist Kat.Nr. 120 nicht mit anderen Arbeiten im vorliegenden Katalog zu verbinden. Die Zeichnung erinnert an zeitgenössisch süddeutsche Praxis, ich denke an Zeichnungen der Kleinmeister, an Arbeiten wie Hans Sebald Behams Darstellung der Versuchung Jesu im Ashmolean Museum (Inv.Nr. P. I 275 – Abb. 560) (Anm. 1)

1) Best.Kat. Oxford 1938 Nr. 275 – Ausst.Kat. Oxford/Rom 1992 Nr. 73.

New Haven, Yale University Art Gallery

\* 121. Das Martyrium der heiligen Barbara

Fleckiges Blatt. Mit der Feder in Braun. In Brauntönen laviert. Quadrierung mit schwarzer Kreide. Keine Einfassung. Ca. 325 x 263.

In der unteren rechten Ecke Federnotiz „De Vos“.

Inv.Nr. 1961.66.38

Literatur: Best.Kat. New Haven 1970 Nr. 330.

Gesenkten Blickes kniet in der Mitte des Vordergrundes eine junge Frau mit gefalteten Händen nach links. Sie trägt ein vornehmes Kleid nach einer wohl italienischen Mode des 16. Jahrhunderts. Rechts neben ihr ein orientalisch gekleideter Mann, der im Begriff ist, ihr den Kopf abzuschlagen: In einem Schritt nach links stehend, legt er die linke Hand auf den Kopf der Frau und hält ein Krummschwert in der erhobenen Rechten. Der offene Landschaftshintergrund hat hier und da bewaldete Hügel unter einem weiten und wolkenlosen Himmel. Die Horizontlinie liegt etwas oberhalb der Blattmitte. Im linken Mittelgrund geht eine nachdenkliche Frau klein nach links. Am rechten Blattrand steht der Henker im Gespräch mit zwei Schäfern. Einer der Hirten sitzt im Gras und zeigt mit dem ausgestreckten linken Arm nach links hinüber. Um sie herum weidende Schafe und Heuschrecken am Boden. Zu einem knöchellangen gegürteten Mantel trägt der Orientale einen Turban und spitze Stulpstiefel. Das Schwert hängt an seiner linken Seite. Im linken Hintergrund baut man vor einem baumbestandenen Hügel an einem Turm. Die beiden bisher errichteten Geschosse sind eingerüstet, ein Kran steht auf der oberen Decke, Lasten werden hinaufgezogen. Oben rechts fliegt klein ein geflügelter Teufel bildeinwärts, der den Orientalen gepackt hält.

Lediglich drei weitere der Swart zugeschriebenen Zeichnungen (Kat.Nrn. 66, 84, 145) zeigen Szenen aus den traditionellen Heiligenlegenden. Die Zeichnung in New Haven hat das Leben der heiligen Barbara zum Thema 1) und schildert in der Art der spätmittelalterlichen Kunst auf einem Bild synchron mehrere Begebenheiten ihrer Geschichte. Da die Betrachter alle wichtigen Szenen der Legende vor Augen haben, gehörte Kat.Nr. 121 wahrscheinlich nicht zu einer Illustrationenfolge. Die



Rechtshändigkeit des Henkers erlaubt überdies die Annahme, dass wir es nicht mit dem Entwurf eines Werkes zu tun haben, das die Szene nach der Ausführung seitenverkehrt zeigte.

Die als eine der vierzehn Nothelfer verehrte Barbara wurde wegen ihrer Schönheit von ihrem Vater in einen Turm gesperrt, dessen Errichtung im linken Hintergrund der Zeichnung dargestellt ist. Der Turm ist das Hauptattribut der Heiligen. Barbara bekannte sich zum Christentum und ließ - nachdem ein Badehaus an ihren Turm gebaut worden war - ein zusätzliches drittes Fenster in den Neubau brechen. Sie erläuterte ihrem Vater, dass die drei Fenster als ein Symbol der christlichen Trinität anzusehen seien. Deshalb wurde in der mittelalterlichen Kunst in der Regel der Gefängnisturm mit drei Fenstern dargestellt. Die zuletzt wegen ihres christlichen Glaubens fortwährend eingesperrte Barbara benutzte eine Gelegenheit zur Flucht. Ein Felsen öffnete sich vor ihr, und sie versteckte sich in der Höhle. Im Verlauf der Verfolgung seiner Tochter traf der Vater Dioscuros auf zwei Hirten, bei denen er sich nach Barbara erkundigte. Einer der beiden verriet ihren Zufluchtsort. Nach der Legende wurden daraufhin seine Schafe in Heuschrecken verwandelt, und eine Reihe dieser Insekten hat das New Havener Blatt rechts ins Gras gezeichnet. Nach der Enthauptung Barbaras wurde ihr Vater von einem Blitz erschlagen. Die Zeichnung zeigt hingegen, wie Dioscuros von einem geflügelten Teufel nach rechts hinauf verschleppt wird. Dieses Motiv ist ähnlich dargestellt wie die Flucht des bösen Geistes auf der Tobiaszeichnung der Sammlung Lugt (Kat.Nr. 140).

Der Zeichner der Kat.Nr. 121 war mit den Darstellungen des Themas in der deutschen Druckgraphik des späten 15. Jahrhunderts vertraut, die wiederum ältere Lösungen der Malerei aufgriff. Der oberrheinische Meister E.S. komponierte seine beiden Hinrichtungen der heiligen Barbara (L. 162, 163 - Abb. 563, 564) 4) noch weitgehend so, wie es Meister Francke in den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts auf dem Barbaraaltar im Nationalmuseum von Helsinki (Stange 575) 5) getan hatte. Barbara kniet nach rechts, während links hinter ihr der Henker mit beiden Händen sein Schwert hebt. Darüber hinaus verband E.S. das Thema der Enthauptung mit dem der Anbetung des Turmes, das uns zu seiner Zeit in der niederländischen Buchmalerei begegnet. Hier sei zum Beispiel hingewiesen auf die entsprechende Miniatur in einer

Pergamenthandschrift mit der Legende Barbaras, die um 1480 im Skriptorium des Klosters Marienwater bei 's-Hertogenbosch entstand (Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, Signatur 133 B 13, fol. 98 recto - Abb. 565) 6) In der historisierten Initiale E steht die Heilige links neben einem Turm und hält ein aufgeschlagenes Buch in Händen. Bei E.S. wird Barbara in einem solchen Moment von ihrem Vater enthauptet - während sie durch die Anbetung des Turmes ihren christlichen Glauben bekennt. - Eine zweite von E.S. eingeführte Veränderung der herkömmlichen Darstellung der Enthauptung Barbaras war das Motiv des vom Henker festgehaltenen Kopfes der Märtyrerin, ein Einfall, der von anderen Künstlern aufgegriffen wurde: Israhel van Meckenem kopierte nüchtern und weitgehend genau das E.S.-Blatt Lehrs 162 (L. 394), und auch der Zeichner der Kat.Nr. 121 übernahm das Motiv des festgehaltenen Kopfes der Heiligen.

Auch hinsichtlich der Inszenierung des Martyriums in einer Landschaft variierte der Zeichner der Kat.Nr. 121 Anregungen aus der süddeutschen Graphik des späten 15. Jahrhunderts. Ich denke an den 1480 ausgeführten meisterlichen Stich des Barbaramartyriums von der Hand des Monogrammisten h w, dessen einzig bekannter Abzug in München liegt (Staatliche Graphische Sammlung, ex coll. Hartmann Schedel (Nürnberg, 1440-1514), Inv.Nr. 11121 - L. 9 - Abb.566) 7). h w ging von den erwähnten Arbeiten des E.S. aus, zeigte die Enthauptung der Heiligen jedoch vor einer vielfältig detailliert gegebenen Landschaft, deren Horizont gleich unterhalb der oberen Einfassungslinie verläuft. Eine Vorstellung des Raumes ohne Tiefe, von einer betont ornamentalen Wirkung, die h w mit dem kompositorischen Problem konfrontierte, die bildeinwärts etwas Raum benötigende Figurengruppe des E.S. in der kleinteilig dicht gestaltete Landschaft einzufügen. Die Figuren stehen und knien folglich am vorderen Rand des Bildraumes. Auch das Motiv des festgehaltenen Kopfes wurde nicht übernommen. Der ausgestreckte Arm hätte eine der Szenen im Hintergrund verdeckt. Ein kleines Türmchen steht in der rechten unteren Ecke des h w-Stiches und die nach rechts kniende Barbara beugt sich über ihn wie eine Muttergottes über das neugeborene Jesuskind, etwa wie die Muttergottes des Portinari-Altars.

Man kann Kat.Nr. 121 nicht dem Künstler zuschreiben, der den Leipziger Tobias (Kat.Nrn. 74-81), den verlorenen Sohn (Kat.Nrn. 3, 20, 27), die Ruthblätter (Kat.Nrn.

53, 168, 169) oder den Londoner Joseph (Kat.Nrn. 100-107) zeichnete. Das New Havener Blatt gehört allenfalls am Rand in einen Katalog der Jan Swart zugesprochenen Zeichnungen. Zu verbinden ist sie vielleicht mit den vier Monatsdarstellungen in Rotterdam (Kat.Nrn.153-156), die in Einzelheiten an die Ausführung der Zeichnung Yale erinnern. - Die Blätter im Museum Boijmans Van Beuningen zeigen einen gleichen Blick in die Landschaft, und bei einem gleich trockenen Duktus der Feder gebrauchte der Zeichner der Kat.Nr. 121 den Pinsel in blass durchscheinenden Brauntönen leichthin und vergleichsweise flott, während die Pinselführung in Rotterdam bemüht vorsichtig ist und dunklere Schatten eingetragen wurden. - Vgl. den vorne Rebstöcke beschneidenden Mann des Aprilblattes (Kat.Nr. 155) mit dem Vater Dioscuros der Yale-Zeichnung. Beide Figuren halten in der gleichen Schrittstellung und haben im Rücken ihrer gegürteten Mäntel gleich gezeichnete lange Röhrenfalten. Die Bäume beider Hintergründe bestehen aus den gleichen Federkringeln. Vgl. auch das Profil des Kiepenträgers auf dem ersten Novemberblatt (Kat.Nr. 153) mit Dioscuros' Kopf. - Im Kommentar zu dem Berliner Traumbericht Josephs (Kat.Nr. 26) wurde darauf hingewiesen, dass auch der Hintergrund dieser Zeichnung an die Landschaften der Rotterdamer Monate erinnert. Ist der Berliner Joseph eine mit letzter Sorgfalt vorgestellte Figur des Künstlers, der den Dioscorus und den Rotterdamer Winzer entwarf oder zeichnete?

---

1) LCI V Spp. 303-311.

2) Ausst.Kat. München/Berlin 1986/1987 Nrn. 76, 77.

3) Ausst.Kat. Hamburg 1999, Abb. S. 60.

4) Ausst.Kat. 's-Hertogenbosch 1990 Nr. 88.

5) Ausst.Kat. München 1990 Nr. 57. - Lehrs schreibt dem h w 17 Stiche zu, 14 davon sind Unikate, 8 Blätter mit Monogramm, zwei sind 1482 datiert, eines 1481. - Th. & B. XXXVII 413.

\* 122. Die Flucht nach Ägypten

Inv.Nr. 1961.61.22

Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit Feder und Pinsel in Schwarz. Pinselspitze in hellem Braun. In Brauntönen laviert. Wenig rot aquarelliert. 408 x 322.

Zwei waagerechte Rötellinien teilen die Komposition in drei Abschnitte, der mittlere Streifen ist der breiteste. Mit der Feder in Braun von alter Hand unten in der Mitte „Bassan“.

Aus Sammlung Egmont.

Literatur: Colin Eisler, The Egmont Albums. A New Collection of Drawings for Yale, Yale University Library Gazette 32 (1958) Nr. 3, 86f als Hans von Kulmbach. - Best.Kat. New Haven 1970 Nr. 331 als Jan Swart. - Ausst.Kat. New York 1988 Nr. 6.

Nachdem die drei Magier aus dem Osten bei der Heiligen Familie in Bethlehem gewesen waren, träumte Joseph in der Nacht von einem Engel, der ihn aufforderte mit Maria und dem Kind nach Ägypten zu fliehen. Die drei brachen sogleich auf und blieben in Ägypten, bis sie vom Tod des Königs Herodes erfuhren. (Mt 2, 13-15)

Im Vordergrund führt ein nach rechts gehender bärtiger Joseph einen Esel, auf dem Maria mit dem Kind sitzt. Der junge Mann trägt einen gegürteten Kittel unter einem halblangen Umhang. Er wendet das Gesicht den Betrachtern zu und blickt zu Boden. Maria auf dem Esel von hinten gesehen, ihr Gesicht im Profil nach rechts. Sie hält das Kind in den Armen. Zwischen Joseph und Maria steht am gegenüberliegenden Wegesrand eine bis zum oberen Bildrand hinaufreichende Säule. Hinter dem Esel Bäume und Sträucher. Szene vor hell offener Landschaft. Im rechten Hintergrund klein eine Figurengruppe.

Die Zeichnung aus der Sammlung der Universität Yale, die ich nicht im Original studiert habe, variiert die Komposition des entsprechenden Holzschnittes aus Dürers Marienleben (1504 - B.89 - Abb. 567) 1). Übersetzt in eine routiniert entwickelte und malerischer Praxis verwandte Zeichentechnik, die alle im Folgenden erwähnten Elemente wie selbstverständlich integriert. - Der Betrachter ist näher an die Szene herangerückt. Die übernommene Figurengruppe bewegt sich vor einem offenen und

lichten Landschaftshintergrund. Größe und Schwere der kräftig schwarz umrissenen Figuren kommen stärker zur Wirkung als vor Dürers detailliert dichtem Liniengeflecht. Die Wirkung des dicht schraffierten Waldes im Hintergrund des Holzschnittes war nicht in eine lavierte Umrisszeichnung zu übertragen. - Als der Zeichner sich für die offene Landschaft mit einem weithin sichtbaren Baum im Hintergrund entschied, übernahm er ein Ende des 15. Jahrhunderts verbreitetes Element der Darstellungen der Flucht nach Ägypten. Als Beispiele nenne ich eine nach 1476 entstandene Glasmalerei in der Sakramentskapelle des Kölner Domes 2) und den entsprechenden Holzschnitt in dem um 1475 bei Peter Drach in Speyer erschienenen *Spiegel menschlicher Behaltnis* (fol. 30v - Abb. 568) 3) - Bei einer Verkleinerung des Blattes wurde die Säule in der Mitte der Komposition oben abgeschnitten. Auf dem Kapitell erkennt man mit den zwei Füßen links neben der Spitze eines Schildes die Reste einer umstürzenden, noch im Fallen zerbrechenden Figur. Schon um 800 war damit auf einer Wand von St. Johann in Müstair 4) dem Götzensturz ein Denkmal gesetzt worden, den die Heilige Familie bei ihrer Ankunft in der Stadt Sotine verursacht hatte. Von diesem Ereignis berichten nur apokryphe Texte (*Evangelium Infantiae arabicum* 23. Pseudo Matthäus 22,1), und möglicherweise verzichtete Dürer deshalb darauf, die altbekannte Säule ins Bild zu nehmen. Eine in der Werkstatt Dirick Vellerts in den dreißiger Jahren entstandene runde Kabinettscheibe hingegen hat wie Kat.Nr. 122 die von Dürer übernommene Figurengruppe der Flucht vor einer Säule mit dem Götzensturz (Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.Nr. BK-NM-12969 - Abb. 569) 5)

Sehr sorgfältig ausgeführte Zeichnung. Nachdrücklich schwarz umrissene Formen. Wenig Innenzeichnung, zurückhaltend mit dem Pinsel in zwei hellen Brauntönen laviert. Als ungewöhnlich fällt auf, dass offenbar der gesamte Hintergrund und die Unebenheiten der Straße mit der Pinselspitze gezeichnet wurden, ein auf der Lasur dicht schraffierter Strauch im linken Mittelgrund ebenso wie die aus liegenden Achten bestehende Baumkrone am Horizont. - Kleinteilig sorgfältig vorgestellt und von frischer, noch jugendlicher Wirkung Josephs nachdenkliche Physiognomie. Vgl. das Gesicht Jacobs auf der Berliner Zeichnung mit Josephs Traumbericht (Kat.Nr. 26) und die Physiognomien der nicht erkannten Sterbeszene in der Fondation Custodia (Kat.Nr. 143). - Nachdem Kat.Nr. 122 zunächst als eine Zeichnung Hans von Kulmbachs galt, erfolgte im Best.Kat. New Haven 1970 die Zuschreibung an Jan Swart, die im

Ausst.Kat. New York 1988 beibehalten wurde. Zur Begründung wurde vergleichend hingewiesen auf die Londoner Josuafolge (Kat.Nrn. 85-88), Lot mit seinen Töchtern in Leiden (Kat.Nr. 69) und den vermeintlichen König David des Dresdener Kabinetts (Kat.Nr. 51). Die beiden Bearbeiter des Kataloges werden dabei nicht übersehen haben, dass die genannten Zeichnungen nicht von einer Hand gezeichnet worden waren, und dass keine von ihnen einen gleich sorgfältig ausgeführten endgültigen Entwurf zeigt.

Kat.Nr. 122 gehört in einen anderen Zusammenhang. Die Zeichnung wurde von derselben Hand ausgeführt wie die Darstellung einer häuslichen Szene nach der Geburt Marias, die unter den anonymen niederländischen Zeichnungen des Britischen Museums liegt (Abb.395) 6). Die zeichnerischen Durchführungen stimmen bis in die Details überein. Sparsam treffsichere, routinierte Arbeitsweise. Kräftige und lang gezogene Federlinien geben Umrisse und sparsame Binnenzeichnung. Möglichst lange Linien mit kleinen Ecken enden in Ösen oder Häkchen. Sparsame Pinselschraffen in zwei hellen Brauntönen. Beide Blätter zeigen sorgfältig detailliert gezeichnete Gesichter, mit verhalten sentimentalem Ausdruck. Vgl. den Kopf Josephs mit dem der Frau, die im linken Vordergrund der Londoner Zeichnung das Neugeborene badet. Das Profil der Muttergottes in New Haven ist wie das der links neben dem Bett stehenden Frau in London.

Beide Blätter wurden offenbar verkleinert. Es ist jedoch anzunehmen, dass sie ursprünglich gleich großen waren, heute 408 x 322 mm bzw. 405 x 354 mm. In beiden Fällen unterteilen zwei waagerechten Rötellinien die Komposition in drei Abschnitte, wobei die mittleren Abschnitte heute höher als die beiden anderen sind. Mag sein, dass die Blätter vor den Verkleinerungen jeweils aus drei gleich großen Streifen bestanden. Die Rötellinien gelten im Ausst.Kat. New York 1988 als ein Indiz für die Annahme, Kat.Nr. 122 sei ein Scheibenriss. Gleiche Rötellinien finden sich auf den drei großen Münchener Zeichnungen (Kat.Nrn. 116-118), die im Ausst.Kat. Amsterdam 1986 und im Ausst.Kat. München 1989/90 als Kartons für den Glasmaler gelten. Cf. die Kommentare dort.

Die beiden Zeichnungen in New Haven und London gehören zu einer Folge von Szenen aus dem Leben der Muttergottes, und in beiden Fällen wurde auf Motive aus Dürers

Marienleben (1500-1505) zurückgegriffen. Nachdem für Kat.Nr. 122 die Figurengruppe der Heiligen Familie von Dürers Holzschnitt B. 89 übernommen worden war (Abb. 567), wurde die Komposition der Londoner Mariengeburt neu angelegt, um darin einige der weiblichen Figuren des themengleichen Dürerschen Blattes (1503/1504 - B.80 - Abb. 375) 7) in modernen Kostümen neu zu platzieren. Die bei Dürer vorne links aus einem Krug trinkende Frau sitzt in London an einem Tisch im linken Hintergrund. Dürers neugeborene Maria wird vorne rechts der Mitte mit Wasser aus einem kleinen hölzernen Bottich gewaschen. Die Londoner Zeichnung hat diese Szene im linken Vordergrund. - Ähnlich reagierte der Zeichner der Mariengeburt im Städel (Kat.Nr. 54) auf Dürers Holzschnitt.

Das Londoner Blatt wurde in der Literatur wiederholt kurz besprochen. Popham brachte es 1932 im Bestandskatalog des Britischen Museums ohne eine Begründung mit der Werkstatt Van Orleys in Verbindung. Boon stimmte diesem Vorschlag im Best.Kat. Amsterdam 1978 zu: Eine von derselben Hand gezeichnete stehende Frau finde sich auf einem Amsterdamer Kirchenfensterkarton aus der Werkstatt Van Orleys (Rijksprentenkabinet, Leihgabe ohne Inv.Nr., Verso des rechten Segments - Abb.570 ). 8)

Die Beweinung Jesu in Kopenhagen (Kat.Nr. 65) mag eine weitere Arbeit des Zeichners der beiden Marienzeichnungen in New Haven (Kat.Nr. 122) und London sein. Weniger sorgfältig ausgeführt, zeigt sie gleich aufgefasste Figuren, mit ähnlich gegebenen Falten in den Kleiderstoffen. Wenig wahrscheinlich hingegen ist, dass die Landschaftshintergründe der Blätter in Kopenhagen und New Haven von derselben Hand gezeichnet wurden. Vor allem die Darstellungen der Köpfe verbinden die Zeichnungen miteinander: Vgl. den Joseph von Arimathäa in Kopenhagen mit dem Joseph in New Haven, und die Physiognomien der Londoner Anna und der Muttergottes in Kopenhagen. Wahrscheinlich gehören auch die Berliner Zeichnung mit Josephs Traumbericht (Kat.Nr. 29) und die nicht erkannte Sterbeszene in der Pariser Stiftung Custodia (Kat.Nr. 143) hierher.

- 
- 1) Ausst.Kat. Boston 1971 Nr. 78. - Ausst.Kat. London 1995 Nr. 19 - Ausst.Kat. Wien 2003 Nr. 82.
  - 2) FS Schnütgen 1992, 233.
  - 3) Ebenda, 232 - Schramm, Bilderschmuck XI: Die Drucke von Peter Drach in Speyer, Leipzig 1938.
  - 4) Schiller I 127-134
  - 5) Held 1931, 66f - Ausst.Kat. New York 1995 Nr. 76 - Ausw.Kat. Amsterdam 1999 Nr. 18.
  - 6) Best.Kat. London 1932, 74 Nr. 38.
  - 7) Ausst.Kat. Boston 1971 Nrn. 67, 68.
  - 8) Best.Kat. Amsterdam 1978 Nr. 382 verso - Boon 1973, 54f. - Boon 1983, 440.



New York, Pierpont Morgan Library

\* 123. Die Hinrichtung von Bigtan und Teresch (Est 2,21-23)

Inv.Nr. 1987.1

Mit der Feder in Schwarz. In Brauntönen laviert. Die Einfassung mit der Feder in Braun über Röteln lässt wenig Rand. 257 x 203. Kein Wasserzeichen.

Herkunft: Kunsthandel Bernard Houthakker, Amsterdam, 1967 - Kunsthandel Gerard Meyer, Amsterdam, 1974 - Kunsthandel Sotheby/Mak van Waay, Amsterdam 10. Juni 1975 Los 28 - Niederländischer Privatbesitz - Kunsthandel Bob P. Habelt, New York, dort 1987 vom Museum erworben.

Literatur: Kat. Amsterdam 1967 Nr. 53 - Best.Kat. New York 1991 Nr. 101 - Julius Held, MD 1993, Heft 3, 292.

Unterhalb einer hoch ummauerten Erhebung, die den linken Mittelgrund einnimmt, hat sich im Vordergrund eine Menschenmenge versammelt. Die Köpfe aller Anwesenden auf der gleichen Höhe in der Mitte des Blattes. Die zumeist in der Rückenansicht gegebenen Figuren sehen der Hinrichtung zweier Männer zu, die auf dem Hügel exekutiert werden. Man erhängt sie in dem dort wachsenden hohen Baum, dessen oberste Äste vom Blattrand abgeschnitten sind. An einem der Männer wurde das Urteil bereits vollstreckt. Eine Leiter steht an einen der Äste gelehnt, und dorthin führt man gerade den zweiten Unglücklichen. Unter dem Baum links verfolgt klein gezeichnet ein Würdenträger mit einigem Gefolge das Geschehen. Nach rechts hinaus ein Blick über bewaldete Hügel unter einem bewölkten Himmel. Die Horizontlinie verläuft etwa in der Mitte des Blattes, knapp über den Köpfen der Zuschauer.

Hell ausgeleuchtete Szene, wie auf den Blättern der Tobiasfolge (Kat.Nrn. 74-81). Wenige kleine Schatten. Der Zeichner war bemüht, alle Mittel sparsam zu verwenden. Trocken umrissene Formen, kaum Innenzeichnung mit der Feder, ebenso zurückhaltend blass laviert. Figuren aufgefasst wie die in Leipzig, die fleckige Schattierung rechts auf der Mauer wie auf der Säule hinter dem jungen Mann mit Josephs Kleidern in Berlin (Kat.Nr. 15), der von derselben Hand wie der Tobias gezeichnet wurde. Kat.Nr. 123 etwas flüchtiger ausgeführt, nicht mit der peniblen spitzen Feder der Stücke in Leipzig. Gesichter nachlässig gezeichnet, schwach die Rückenfigur im gerade fallenden Mantel links und der große Mann mit Hut und Kittel am rechten Rand. - Die Zeichnung der

Gemeindeältesten in Rotterdam (Kat.Nr. 161) hingegen hat mehr raumgreifende Bewegungen der Figuren und mehr formgebende Schattenpartien. Die Moseszeichnung in Washington (Kat.Nr. 166) konfrontierte den Zeichner mit einer ähnlichen Kompositionsaufgabe. Die ausführliche Federzeichnung bringt atmosphärisch wirkungsvoll eine Vielfalt von Details, Gesten und Bewegungen in die Szene. Die Inszenierung der Kat.Nr. 123 erscheint vergleichsweise wenig eindrucksvoll.

Nachdem die Kat.Nr. 123 bei Bernard Houthakker als eine Zeichnung der Hinrichtung der von Josua besiegten Armoniterkönige (Josua 10, 26) galt, denkt man heute in der Morgan-Bibliothek an die selten dargestellte Hinrichtung von Bigtan und Teresch. Julius Held stimmte der im Best.Kat. New York 1991 vorgeschlagenen Themenbestimmung zu. Im biblischen Buch Esther wird kurz berichtet, dass diese beiden unzufriedenen Kämmerer des persischen Königs Artaxerxes einen Anschlag auf ihren Herrn vorhatten. Königin Esthers Pflegevater Mordechai erfuhr von dem Plan, Esther konnte den König warnen, und die Verschwörer wurden gehängt. - Die Darstellung der Hinrichtung der beiden Männer ist für die Komposition nebensächlich. Der Zuschauermenge galt das Interesse des zeichnenden Künstlers, der eher beiläufigen Aufmerksamkeit einiger Leute, ihrem entspannten Zusammenstehen in einer wenig bewegten Szene. Hier ist nichts von dem mitleidlosen Gaffen des Publikums auf Bosch's Ecce homo im Städel (um 1476 - Inv.Nr. 1577 - Abb. 571) 1) und wenig von der diskutierenden und in Ausrufen dramatisch aufgeregten Menge des themengleichen Stiches von Lucas van Leyden (1510 - B. 71 - NH.71 - Abb. 572). 2)

„Swarts“ Vorstellung der Zuschauer ist herzuleiten von der Gruppe der so genannten Senatoren in Mantegnas Triumphzug Caesars. Mantegna arbeitete an den Gemälden des unvollendet gebliebenen Werkes in den Jahren vor und nach 1490. Wenig später wurden qualitätsvolle Kupferstiche der einzelnen Szenen veröffentlicht. 3) Die Gruppe der Senatoren kennen wir von einer Zeichnung in der Albertina (Inv.Nr. 2585) 4) und zwei Kupferstichen, die von dem anonymen „ersten Stecher“ (ca. 1495 - Hind V 25 Nr. 16 - Abb. 573) 5) bzw. Giovanni Antonio da Brescia (ca. 1500 - Hind V 25 Nr. 16a - Abb. 574) 6) ausgeführt wurden.

Mantegnas Figurenreihe ist eine Rezeption antik römischer Reliefkunst. In den Figuren der Kupferstiche wirkt diese Herkunft in der gleichsam steinern plastischen Wirkung aller Formen nach. Alle Köpfe befinden sich auf gleicher Höhe aufgereiht in der Mitte der Komposition, alle Füße sind auf dem unteren Blattrand. Wenig Bewegung, kleinteilig differenzierte Vorstellung der Gewandfalten. - Gegenüber der Darstellung des *ersten Stechers* (Abb. 573) schaffen die dicht schraffierten dunklen Schattierungen Giovanni Antonio da Brescias den Figuren mehr Raum (Abb. 574). - Der Zeichner der Kat.Nr. 123 war um die weitere Öffnung von Bewegungsraum in der Enge der Versammlung bemüht. Er hat am unteren Rand der Zeichnung einen schmalen Bodenstreifen, auf dem nur fünf Männer einigen Bewegungsspielraum haben, während gleich hinter ihnen die Reihe der übrigen Zuschauer geschlossen steht. Dabei sind auch hier alle Köpfe auf der gleichen Höhe. - Auch Dürer hatte auf die Figurengruppen im Triumphzug Caesars ähnlich reagiert. Vgl. die Zuschauer im Vordergrund der Komposition des *Ecce homo* der Grünen Passion (1503/1504). 7) Ich zeige hier nicht die helldunkle Zeichnung der Albertina, sondern die ursprünglich nur wenig lavierte Federzeichnung der Szene in der Sammlung Edmund Schilling (Abb. 575). 8)

Zwei abschließende Bemerkungen: Es fällt auf, dass ein 1550 zeichnender niederländischer Künstler sich von italienischer Antikenrezeption des späten 15. Jahrhunderts anregen ließ. Mantegnas gleichsam antiquarischer Blick auf römische Bildwerke war die Grundlage der nüchtern virtuosen Figurendarstellungen der beiden oben erwähnten Kupferstiche. Als der Zeichner der Kat.Nr. 123 von einem solchen Umgang mit antiken Vorbildern ausging, mag er eine Reserve gegenüber der zeitgenössisch manieristischen Entwicklung (Heemskerck, Cort) zum Ausdruck gebracht haben.

Als ebenso auffällig erscheinen Thema und Darstellung der Zeichnung: Erst im Best.Kat. New York 1991 glaubte man in Kat.Nr. 123 eine Zeichnung der Hinrichtung Bigtans und Tereschs zu erkennen. Das Thema hat keine Bildtradition. Die zum Vergleich herangezogenen Bilder (Bosch, Dürer, Lucas) sind Darstellungen des *Ecce homo*. Das New Yorker Blatt zeigt eine Menschenmenge, die einer weit entfernten Hinrichtung zusieht. Vor diesem Hintergrund wird eine anonyme Zeichnung bemerkenswert, auf der wahrscheinlich die Hinrichtung von Wiedertäufern vor dem

1652 abgebrannten alten Amsterdamer Rathaus dargestellt ist (Amsterdams Historisch Museum, Inv.Nr. A 18167 - Abb. 576). 9) Im Mai 1535 ereignete sich in Amsterdam ein schnell erstickter Aufruhr der Wiedertäufer, „een rasende Secte/die Ao. 1535. uyt een dul voorneem meenden de Stadt te verheeren“. 10) Zahlreiche Wiedertäufer wurden während der folgenden Wochen hingerichtet. Die Komposition der Amsterdamer Zeichnung wurde angelegt wie die Szene der New Yorker Kat.Nr. 123: Im Vordergrund eine geschlossene Reihe von Rückenfiguren, vor ihnen eine Zuschauermenge, rechts hinten werden klein im Eingangsbereich des Rathauses die Aufrührer erhängt.

Vgl. das von Friedländer Swart zugeschriebene Gemälde der am Fuße des Berges Sinai wartenden Israeliten (Ex 19). (Abb. 577) 11)

- 
- 1) Best.Kat. Frankfurt 1993, 29-45 - Ausst.Kat. Frankfurt 1996 Nr. 24.
  - 2) Ausst.Kat. Washington 1983 Nr. 30 - Ausst.Kat. Dresden 1983Nr. 33 - Ausst.Kat. Paris 1997 Nr. 44.
  - 3) Ausst.Kat. London 1992, 350-392.
  - 4) Ebenda Nr. 125
  - 5) Ebenda Nr. 126 - Ausst.Kat. Coburg 1994 Nr. 33
  - 6) Ebenda Nr. 127
  - 7) Zuletzt 8 Blätter im Ausst.Kat. Wien 2003 Nrn. 89-96.
  - 8) Ausst.Kat. Nürnberg 1984 Nr. 10 als Dürer. Seit 1996 im Britischen Museum? Gehört nicht zu den nach München gegebenen Stücken. Nicht bei Winkler. Entgegen der Meinung von Edmund Schilling und John Rowlands halte ich die Zeichnung nicht für eine Arbeit Dürers. Ich glaube auch nicht an eine Entwurfszeichnung. Eine niederländische Nachzeichnung ? Vgl. Kat.Nr. 110.
  - 9) Lavierte Federzeichnung, 360 x 203. Van Mander/Miedema IV 194 und Abb. 139.
  - 10) Van Mander/Miedema I 295; Van Mander 1604 fol. 259r, in der Biographie Dirck Barentsens, der die Ereignisse auf einigen Gemälden festhielt.
  - 11) Friedländer, ANM XII Nr. 5 - Hoogewerff III 467 Abb. 251 - Ausst.Kat. Utrecht 1955 Nr. 92 als Jan Swart, Eigentümer „s-Gravenhage, Mr. J.W. Frederiks“.

Oxford, Ashmolean Museum, Print Room

124. Der Untergang der Armee des Pharaos im Roten Meer. 2 Fassungen (recto und verso)

Inv.Nr. 78 \*

(Recto und Verso) Clair obscur. Blattränder fest in einem Passepartout. Dunkelbraun grundiertes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit Feder und Pinsel in Schwarz. Nicht oxydierte weiße Höhlungen mit dem Pinsel in Grau abgetönt. Weder Einfassung noch Wasserzeichen gesehen. Passepartoutausschnitt 205 x 290.

Auf dem Recto mit dem Pinsel in Weiß das Gesicht eines Ertrinkenden rechts vor dem sich aufbäumenden Pferd. Unten links von einer alten Hand (des 18. Jahrhunderts?) mit der Feder in Braun „Julio Romano“. Auf dem Verso, zwischen Moses' Beinen, das Gleiche von derselben Hand und darunter „no 89“.

Herkunft nicht bekannt.

Nicht im Best.Kat.1938. Bisher nicht veröffentlicht.

Es ist nicht bekannt, seit wann die beiden Zeichnungen der Kat.Nr.124 in Oxford als Arbeiten Jan Swarts gelten. Pophams Zuschreibung der beiden Zeichnungen der Kindermorde in Bethlehem (Kat.Nr. 109) im Best.Kat. London 1932 mag den Gedanken nahe gelegt haben. Es sind bemerkenswerte Arbeiten einer fähigen Hand, wohlgeordnete dramatische Inszenierungen nächtlicher Szenen in theatralisch wirksamer Beleuchtung. Ambitionierte Zeichnungen, die nicht mit anderen hier katalogisierten Werken verbunden werden können. Der Zeichner der Tobiasfolge in Leipzig (Kat.Nrn. 74-81) zeichnete diese Untergänge der ägyptischen Armee nicht. Auch unter den helldunklen Zeichnungen ist keine, die ohne Zweifel dem Autor der Kat.Nr. 124 zugeschrieben werden könnte.

Eine ähnlich angelegte themengleiche Komposition ist festgehalten auf einer charakteristischen Zeichnung des Scorel-Kreises in der Bremer Kunsthalle (Inv.Nr. 306 - Kriegsverlust - Abb. 578). 1) Im linken Vordergrund die auffällige Rückenfigur eines sich weit vorbeugenden jungen Mannes, wie sie sich ähnlich auch auf der Rückseite des Blattes in Oxford findet. - Figuren, die an die ertrinkenden Soldaten der Kat.Nr. 124 erinnern, finden sich auf einer Zeichnung der Bekehrung Pauli in der Sammlung Robert Witt in London (Courtauld Institute of Art, Negativ Nr. 218/31/37 - Abb. 579) und auf

einer Swart zugeschrieben Zeichnung der Auferstehung Christi im Kunsthandel (Abb. 580). 2) - Den handschriftlichen Hinweis auf Giulio kann ich nicht erklären.

- 
- 1) Lavierte Federzeichnung, 298 x 312, mit Notiz „C. S. fe“. - Paul Wescher in *Belvedere* 8 (1929) 182-184 - Karel Boon in *OH* 1955, 213f.
  - 2) Graugrün grundiertes Blatt, Vorzeichnung schwarze Kreide, Feder in Braun, braun und grün laviert, weiß gehöht. Wasserzeichen Gotisches P. Achteckig. 368 x 458. - Kunsthandel Christie, London 1.7.1986 Los 162 als Umkreis Jan Swarts.

125. Pilatus wäscht seine Hände in Unschuld (Lk 27, 24)

Inv.Nr. 78 \*\*

Clair obscur. Dunkel graubraun grundiertes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Schwarz und Grau. Pinsel in Grau. In Grautönen laviert. Gelegentlich oxydierte weiße Höhlungen mit dem Pinsel in Hellgrau und Orange abgetönt. Am oberen und am unteren Rand Blatt entlang einer Einfassung mit der Feder in Schwarz beschnitten. Links lässt eine doppelte Linie mit der Feder in Schwarz etwas Rand. Aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 339 x 130.

Unten in der Mitte Trockenstempel H.W. Campe (Leipzig), Lugt 1391. Drei alte waagerechte Knickfalten in der Blattmitte, zwei weitere in der unteren Hälfte. Stark abgerieben vor allem oben links und unten rechts.

Ein Ausschnitt in der Unterlage zeigt auf dem Verso des Blattes zwei Notizen: Von einer Hand des 16. Jahrhunderts (?) mit der Feder in Braun „Swart Jan“ und darunter mit Bleistift von einer jüngeren Hand, wohl des 19. Jahrhunderts, „Halst Petrus“ (wohl Pieter Koeck van Aelst).

Herkunft: Im durchschossenen Besucherexemplar des Best.Kat. Oxford 1938 im Studiensaal des Museums handschriftlich die folgenden Angaben zur Provenienz: Campe, Leipzig - Hasse-Vieweg, Braunschweig - H.W. Jervis Wegg - Auktion Sammlung Ehlers, Kunsthandel C.G. Boerner, Leipzig 9./10.5.1930 Los 107 als Pieter Koeck - Auktion Kunsthandel Sotheby, London 23.4.1941 Los 14 als Pieter Koeck - 1941 vom Ashmolean Museum erworben.

Bisher nicht veröffentlicht.

Pilatus war von Jesu Unschuld überzeugt, und doch gab er der Forderung der Hohenpriester und der aufgebrachten Menge nach und übergab den Angeklagten seinen Soldaten zur Kreuzigung. Danach lag dem römischen Statthalter daran, öffentlich zu demonstrieren, dass er nicht für das Todesurteil verantwortlich sei. Deshalb wusch er vor der Volksmenge seine Hände in der heute sprichwörtlichen Unschuld (Mt 27, 24).

Clair obscur in einem schmalen Hochformat. Weißes Licht von rechts. Von vorne gesehen sitzt der orientalisches gekleidete Pilatus im Vordergrund. Er ist ein alter bärtiger Mann mit einem Turban auf dem Kopf. Unter einem Umhang trägt er ein schmuckloses knielanges Gewand. Er ist barfuss, sitzt mit leicht gespreizten Beinen und hält beide Knie nach links

gekippt. - Pilatus sieht nach rechts aus dem Bildraum hinaus. Gleichzeitig hält er seine Hände nach links über ein Becken, das auf einem steinernen Sockel neben ihm steht. Dahinter steht ein junger Mann und gießt aus einer Deckelkanne Wasser über die Hände des Statthalters. - Im linken Hintergrund sieht man in einen Nebenraum hinein, in dem klein der an eine Säule gebundene Jesus gegeißelt wird. - Die breite Stoffbahn, mit der die Wand hinter Pilatus verkleidet ist, wird von einem großen Knoten am oberen Bildrand in Falten gerafft.

Pilatus sitzt in der Haltung des Laokoon auf Marco Dentes Kupferstich aus den frühen 1520er Jahren (B. XIV 268f Nr. 353 - Abb. 581). 1) - Das Motiv des von rückwärts Wasser eingießenden Mannes ist von Martin Schongauers Stich der Händewaschung herzuleiten, der um 1470-75 entstanden ist. (L. 24 - Abb. 582). 2) - Was die Haltung des sitzenden Pilatus angeht, vgl. auch die 1486 im Kreise Schongauers gezeichnete Figur eines sitzenden Mannes auf einem Blatt im Museum Boijmans Van Beuningen (Abb. 583). 3)

Die Zeichnung gilt im Ashmolean Museum als „Jan Swart“, die Begründung dieser Zuschreibung ist nicht bekannt. Auch im Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag liegt eine Aufnahme der Zeichnung bei den Photos der Swart zugeschriebenen Blättern. - Wie die zugehörige Darstellung des Ecce homo in Wien (Kat.Nr. 172) ist die Zeichnung in Oxford eine sorgfältig ausgeführte Arbeit von hoher zeichnerischer Qualität. Die malerische Ausführung des Themas und die Formate der Blätter lassen an Entwürfe für die Bemalung von Altarflügeln denken, an das Projekt eines Passionsaltares. Es ist fraglich, ob das nicht von derselben Hand gezeichnete helldunkle Fragment einer Darstellung Christi am Kreuz in London hierher gehört (Kat.Nr. 108).

Kat.Nr. 125 gehört zu den helldunklen Blättern, die mit „Swarts“ charakteristischen lavierten Umrisszeichnungen verbunden werden können. Möglicherweise eine Arbeit des Zeichners der Tobiaszeichnungen (Kat.Nrn. 74-81, 140). Der jugendliche Mann mit der Kanne ist eine typische Figur „Swarts“, dargestellt wie Tobias in Leipzig, der verlorene Sohn (Kat.Nr. 20) oder der helldunkle Samson des Berliner Honiggeschenks (Kat.Nr. 14). Dabei ist die Ausführung des Oxforder Blattes eine deutliche Nuance



wirkungsvoller als die der Leipziger Stücke, eindrucklicher die Physiognomien der beiden Männer und das halb verdeckte Gesicht einer unbewegt aus dem Bild schauenden Frau. Bemerkenswert auch die illusionistischen Effekte der durchscheinenden Schatten hinter Pilatus' Beinen und auf dem Leib des Dieners. - Von derselben Hand stammt der helldunkle Apostel Jacobus in Berlin (Kat.Nr.24). Die beiden bärtigen Gesichter wurden gleich gezeichnet, vgl. die Lichter auf den Locken und den geraden weißen Pinselstrich auf den Nasen, ganz übereinstimmend auch die Darstellungen der Füße. Die Federzeichnung der Gewandfalten in dem Schatten auf Jacobus' Oberkörper ähnelt der Vorstellung des Stoffes in der oberen linken Ecke des Blattes in Oxford. - Der Pilatus zeichnerisch ein wenig schematischer ausgeführt als der Jacobus: die weißen Lichter wurden in Oxford mit einer vorsichtig dicht schraffierenden Pinselspitze eingetragen, während Jacobus flächig weiß beleuchtet wurde. - Gegen die oben vermerkten Zuschreibungen des Blattes an Pieter Koeck möchte ich folglich Kat.Nr. 125 bei den Jan Swart zugeschriebenen Zeichnungen lassen. Der Zusammenhang erscheint hier klarer als im Falle des Ecce homo in Wien.

Swarts Pilatuszeichnung in Oxford verrät eine Bemühung um die Intensivierung des dramatischen Effektes der überlieferten Komposition Schongauers in einer vorsichtig manieristischen Inszenierung. Eine sich biegende Figur sitzt in einer antiken Haltung und bewegt sich ernst blickend gleichzeitig nach links und rechts. Und doch bleibt die Lösung in charakteristischer Weise nüchtern. Vgl. Holbeins theatralisch stärker wirksame Darstellung der Händewaschung in der Reihe der Baseler Passionszeichnungen (Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 1662.117 - Abb. 584). 4)

---

1) Ausst.Kat. Wien 1966 Nr. 155 - Ausst.Kat. Wien 1999 Nr. 276.

2) Ausst.Kat. Colmar 1991 Nr. K 90 - Ausst.Kat. München 1991 Nr. 24-Ausst.Kat. Berlin 1991 Nr. 12-7.

3) Ausst.Kat. Colmar 1991 Nr. Z 44.

4) Ausst.Kat. Basel 1960 Nr. 291 - Ausst.Kat. Basel 1988 Nr. 54.

## 126. Verdammte des Jüngsten Gerichts im Höllenrachen

Inv.Nr. 78

Braun verfärbtes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Schwarz. In Brauntönen laviert. Blatt am unteren Rand entlang einer Einfassung mit der Feder in Schwarz beschnitten. Nicht aufgezoogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 259 x 178.

Umriss gelegentlich dunkler und breiter nachgezogen. Schadhafte Blatt, das vor allem oben rechts durch mehrere Falten, Knicke, kleinere Risse und braune Flecken weitgehend beschädigt ist. Risse auch unten.

Auf dem Verso von einer Hand des 16. Jahrhunderts mit einem schwarzen Stift „Suarte Jan fe“ (?) und daneben von einer jüngeren Hand mit der Feder in Braun „243“. Oben von einer Hand des 19. Jahrhunderts mit Bleistift „Brughell“. Darunter von einer wenig älteren Hand mit der Feder in Braun „Peartree Frame / et Glasse“, die beiden letzten Worte sind durchgestrichen.

Herkunft: Douce Bequest 1834.

Literatur: Best.Kat. Oxford 1938 Nr. 78.

Nach dem Photo urteilend, dachte ich angesichts der schlanken männlichen Aktfiguren zu-nächst an eine Zeichnung von Nicolaus Hogenberg. Vgl. die Darstellungen der Gefangennahme Jesu und der Befragung durch Pilatus in der Sammlung des Britischen Museums (Inv.Nrn. 1920.4.20.6, 1920.4.20.7 - Abb. 585, 586). 1)

Der Höllenschlund, in den die Verdammten des Jüngsten Gerichts gedrängt werden, gehört zu den Motiven der mittelalterlichen Weltgerichtsbilder. Als Thema einer Jan Swart zugeschriebenen Zeichnung überrascht der Gegenstand zunächst. - Die zeichnerische Ausführung verbindet Kat.Nr. 126 mit den Berliner Zeichnungen der beiden Wege, auf denen die Menschen zu Jahwe oder in die Hölle gelangen (Kat.Nrn. 18, 19). Bei ungefähr übereinstimmenden Blattformaten haben die drei Arbeiten zu schwarzen Federumrissen rötlich braune Lavierungen. Die Zeichnungen des Erdbodens stimmen überein, Kat.Nr. 18 zeigt gleiche geflügelte Drachen und eine Schlange in der unteren linken Ecke. Vgl. auch Details wie die gelegentlich eher grob verstärkten Umriss oder die Füße des nackten Geistlichen in Oxford mit dem linken Fuß des taufenden Engels in Berlin. Die Kat.Nrn, 18 und 126 wurden von derselben Hand gezeichnet - Mag sein, dass auch die Zeichnung der törichten und der klugen Jungfrauen (Kat.Nr. 12) zu den drei in Rede stehenden Blättern gehört. Die Jungfrauen

gehören wie das Höllenmaul zu den Motiven der Gerichtsbilder, auf dem Berliner Blatt erscheinen Nonnen als törichte Jungfrauen, und auch die zeichnerische Ausführung der Kat.Nr. 12 spricht nicht gegen den hier angenommenen Zusammenhang. Vgl. den Kommentar dort.

Die Berliner Wege gelten hier als Beispiele einer frühen wiedertäuferischen Ikonographie, aber auch der mittelalterliche Höllenschlund begegnet gelegentlich auf frühen protestantischen Bildern. Er findet sich z.B. auf der Luther zugeschriebenen Komposition einer Gegenüberstellung von Gesetz und Gnade, mit der seine Rechtfertigungslehre dargestellt wurde. Auf Lucas Cranachs Holzschnitt der Bildidee, der um 1530 entstand, findet sich das Höllenmaul am linken Rand des Blattes als Teil der von Luther abgelehnten traditionellen Gerichtsdarstellung (H. 14 (Cranach d.J.) - Abb. 587). 2) Ich stelle dahin, ob die Oxforder Zeichnung mit den Berliner Wegen und den Jungfrauen der Kat.Nr. 12 zu dem Projekt eines entsprechenden Lehrbildes der Wiedertäufer gehört haben könnten.

Die Berliner Wege gelten im Ausst.Kat. Amsterdam 1986 als Frühwerke „Jan Swarts“, die in den frühen dreißiger Jahren gezeichnet wurden. Die an Vellerts Zeichenpraxis der zwanziger und dreißiger Jahre erinnernde Kleinteiligkeit der Federarbeit spricht für die Richtigkeit dieser Datierung. Auch Kat.Nr. 126 ist in dieser Zeit entstanden.

Übrigens gehört der Höllenschlund nicht nur in den Zusammenhang der Bilder des Jüngsten Gerichtes, seine Darstellung konnte auch eine Folge von Bildern der sieben Laster eröffnen, vgl. z.B. den anonymen süddeutschen Holzschnitt Schreiber1865a (Abb.498). 3) Danach wäre theoretisch ein Zusammenhang mit den Londoner Tugenden und Lastern möglich (Kat. Nrn. 95-98). Die zeichnerische Ausführung der Oxforder Zeichnung spricht jedoch nicht für diese Möglichkeit.

---

1) Best.Kat. London 1932, 7 Nr. 1 als Allaert Claesz. - Burlington Magazine 38 (1921) 25f.

2) Ausst.Kat. Basel 1974 Nr. 353 als die Rechtfertigung des Sünders vor dem Gesetz durch die Gnade Gottes und den Glauben - Ausst.Kat. Hamburg 1983 Nr. 84. - Erste Fassung wohl 1529 Gemälde Friedländer & Rosenberg 1932 Nr. 183.

3) Ausst.Kat. Mainz 1991 Nr. 43c.

## 127. Der verräterische Lehrer von Falerii (Livius V 27)

Inv.Nr. 1949.256

Gut erhalten. Weißes Blatt. Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit der Feder in Schwarz. In hellen Grautönen laviert. Oben rund geschlossenes Blatt entlang einer Einfassung mit der Feder in Schwarz beschnitten. Unterhalb des Bogens eine weitgehend radierte waagerechte Linie mit der Feder in Schwarz auf ganzer Breite. Aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 349 x 213.

In der unteren rechten Ecke Stempel Nathaniel Hone, Lugt 2793 in Schwarz.

Herkunft: Sammlungen S. Gautier - Nathaniel Hone - J.F. Keane; Kunsthandel Sotheby, London 3. Dezember 1947 Los 35a - 1949 Campbell Dodgson Bequest an das Ashmolean Museum.

Literatur: Ausst.Kat. Kunsthandel Colnaghi, London 1924 Nr. 88 - Ausst.Kat. Washington 1986/87 Nr. 110 - Ausst.Kat. Rom/Oxford 1991/92 Nr. 47.

Im Vordergrund eine Gruppe von Jungen, die mit Stock- und Rutenschlägen einen nackten, gefesselten Mann zu einem Stadttor am rechten Bildrand treiben. Im Tor warten antikisch gerüstete Soldaten. Im linken Hintergrund mehrere Zelte eines Lagers von Bäumen umgeben, nahe bei der rechts bildeinwärts verlaufenden Stadtmauer mit einem großen Rundturm, der in der Mitte bis zum oberen Rand hinaufreicht. Vor den Zelten stehen klein zahlreiche bewaffnete Figuren, die dem Ereignis im Vordergrund zusehen. - Der nackte Mann wird von hinten gesehen, er wendet den Kopf nach links, blickt hinüber zu dem Zeltlager. Jenseits der Zelte und Bäume steigt links eine karge Hintergrundlandschaft allmählich an, unter einem wolkenlosen Himmel mit Vogelflug.

Dargestellt ist eine Szene der nicht historischen Geschichte eines verräterischen Lehrers aus der etruskischen Stadt Falerii, die u.a. von Livius überliefert wurde (*Ab urbe condita* V. 27). 1) Ein römisches Heer unter der Führung des von Livius als *princeps* titulierten Camillus belagerte die nordöstlich Roms gelegene Stadt im Jahre 394 v.Chr.. Die Söhne der führenden Familien der Falisker ließ man tagsüber in der Obhut eines angesehenen Pädagogen, der auch während der römischen Belagerung mit seinen Schülern außerhalb der Stadtmauern unterwegs war. Eines Tages führte er die Kinder in das römische Lager und bot sie Camillus als Geiseln an. Damit übergebe er *de facto* den Römern die belagerte Stadt. Die Unterredung der beiden ist klein im linken Hintergrund der Zeichnung dargestellt: Unter den Bäumen spricht der von Kindern umgebene

Gelehrte mit einem Mann. Der von Livius durchweg als vorbildlicher Herrscher vorgestellte Camillus wies das Angebot des Lehrers zurück. Nackt ließ er ihn von den Jungen in die Stadt zurückbringen, unter Schlägen und mit auf dem Rücken gefesselten Händen. Die über die Maßen erstaunten Falisker berieten das Ereignis und entschlossen sich, ihre Stadt zu übergeben. Sie erklärten sich davon überzeugt, dass sie unter den römischen Gesetzen besser würden leben können, als nach ihren eigenen Regeln.

Obwohl Camillus auf der Zeichnung lediglich als eine schmale Hintergrundfigur erscheint, ist seine gerechte und großmütige Entscheidung, die etruskischen Kinder nicht in Geiselnhaft zu nehmen, das Thema der Darstellung. Er erwies sich als ein vorbildlicher Herrscher, indem er die Grundsätze der *severitas* und der *clementia* befolgte.- Darstellungen des verräterischen Lehrers sind selten. Im Ausst.Kat. Washington 1986/87 konnte lediglich auf zwei weitere Beispiele hingewiesen werden, Bilder des 17. Jahrhunderts, von Bartholomeus Breenbergh und Poussin. Eine zeitgenössisch italienische Fassung, vielleicht in der Umgebung Giorgio Vasaris gezeichnet, liegt bisher nicht veröffentlicht in Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum, ohne Inv.Nr. - Abb. 461). - Sicher komponiert und auf hohem zeichnerischen Niveau ausgeführt, wurde die Oxforder Zeichnung nach dem gleichen Kompositionsmuster angelegt wie Kat.Nr. 10. - Kat.Nr. 127 gehört mit den Kat.Nrn. 50 und 113 zu einer Folge von Gerechtigkeitsbildern bzw. Darstellungen vorbildlichen Herrscherverhaltens. Die zeichnerischen Ausführungen der drei Arbeiten stimmen überein. In den Kommentaren zu den beiden letztgenannten Blättern wird für möglich gehalten, dass auch die von anderen Händen eher nachlässig gezeichneten Kat.Nrn. 17, 93 und 94 zu der angesprochenen Bilderfolge gehören. - Das Oxforder Blatt mit dem Schulmeister von Falerii zeigt den profilierten Zeichner auf dem höchsten Niveau, das er in den Niederlanden der 1530er Jahre erreichen konnte, in Antwerpen genauer gesagt, vertraut mit Dürers graphischem Werk und der Zeichenpraxis Dirick Vellerts 2), mag er sich an dem Maßstab orientiert haben, den der gleichzeitig in der Stadt arbeitende Pieter Koeck vorgab. Im Kommentar zu Kat.Nr. 50 ist schon einmal auf Koecks zeichnerisches Werk der dreißiger Jahre als eine mögliche Orientierungshilfe hingewiesen worden. Ein Vergleich der Kat.Nr. 127 mit Koecks Zeichnung des gefangenen Christopherus in der Pariser Fondation Custodia (Inv.Nr. 1992-T.57 - Abb. 451) macht den Seitenblick auf Koeck anschaulich. Wouter Kloek veröffentlichte das

Blatt als eine in den dreißiger Jahren entstandene Werkstattzeichnung mit stilistischen Anklängen an Arbeiten Jan Swarts. 3) Auch die Pariser Zeichnung zeigt im Vordergrund die große Figur eines gefesselten Gefangenen, der von einer großen Gruppe kleinerer Leute nach rechts geführt wird. Wie in Oxford haben alle Formen geschlossene Federumrisse bei zurückhaltend wirkungsvoller Lavierung. Alle Figuren sind sicher proportioniert und in wirklichkeitsnahen Gesten und Bewegungen festgehalten. Dabei wurde Koecks Komposition vergleichsweise theatralisch ambitioniert inszeniert, während die Schulmeisterzeichnung ihr Ereignis eher nüchtern vorstellt. - Die Datierung einer Swart zugeschriebenen Zeichnung in die dreißiger Jahre macht den Vergleich mit der 1533 datierten Pfingstzeichnung in London notwendig (Kat.Nr. 92), und es ist wie im Falle des schmalen Berliner Weges (Kat.Nr.18) festzustellen, dass die Zeichnung im Ashmolean Museum wahrscheinlich nicht von derselben Hand ausgeführt wurde wie das Londoner Blatt. Wahrscheinlicher ist, dass der Berliner Weg eine Arbeit des Zeichners der Kat.Nr.127 ist. - Was die weitere Entwicklung eines Künstlers angeht, der in den 1530er Jahren das hohe Niveau der Oxforder Zeichnung erreicht hatte, darf im Zusammenhang des gegenwärtigen Kataloges angenommen werden, dass er in den folgenden Jahren die Frankfurter Orpa (Kat.Nr. 53), die Temperantia in London (Kat.Nr. 98) und schließlich den Moses in Washington (Kat.Nr. 166) zeichnete. Die Zeichnung des fortfliegenden Engels in der Leipziger Tobiasfolge (Kat.Nr.81) hat hinsichtlich der Anlage der Komposition und der zeichnerischen Details noch manches von der Oxforder Zeichnung. Verändert hatte sich die Auffassung der menschlichen Figur, in Reaktion auf Heemskercks Graphik der späten vierziger Jahre. Wegen der trocken hölzernen Wirkung der Leipziger Figuren mag man die Kat.Nrn. 74-81 für Nachzeichnungen halten.

---

1) Vgl. auch Plutarch, *Camillus* X; Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia* VI 5.1.

2) Held 1931, 88-96 über die Vellert prägende Rezeption Dürers, vgl. auch ebenda 137f, Exkurs II, die Liste der während der niederländischen Reise von Dürer verkauften oder verschenkten Graphiken.

3) Ausst.Kat. Paris1994 Nr. 18.

128. Laurentiusmarter

Inv.Nr. 78 \* \* \* \* \*

Hellbraun grundiertes Blatt. Architektur und Reitermonument mit schwarzer Kreide vorgezeichnet? Mit der Feder in Schwarz. In dunklen Brauntönen laviert. Weiße und nur geringfügig oxydierte Höhungen mit dem Pinsel in Grau abgetönt. Das Grau der Wände links mit Deckweiß gemischt. Blatt entlang einer Einfassung mit der Feder in Schwarz beschnitten. Blatt aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 245 x 260.

Unten rechts von einer alten Hand (des 18. Jahrhunderts?) mit der Feder in Schwarz „Francesco Primaticcio“. Schadhafte Blatt, zerknittert und rissig vor allem am linken Rand. Oben in der Mitte Risse und eine ausgebesserte Fehlstelle. Bis auf die untere linke Ecke alle übrigen ausgerissen und ergänzt.

Herkunft nicht bekannt.

Bisher nicht veröffentlicht.

Dargestellt ist die Folterung des heiligen Diakons Laurentius. Man wollte die Herausgabe eines Kirchenschatzes von ihm erzwingen und legte ihn auf einen Rost, unter dem ein Kohlenfeuer brannte. 1) - Der römische Kaiser Decius hatte den Praefekten Valerian mit der Folter beauftragt, er sitzt im rechten Vordergrund drei Treppenstufen hoch, umgeben von antikisch gekleideten Männern. Links zwingen vier nackte Männer den widerstrebenden Laurentius auf den Rost. Szene in der antikisch städtischen Umgebung großer Bauwerke, links hinten eine Rotunde, die an Bramantes Tempietto in Rom erinnert. Im rechten Mittelgrund hinter einem Reiterstandbild ein wuchtig breiter Torbau, vom oberen Blattrand abgeschnitten. - Die Einrichtung des Bildraumes wurde angeregt von Raffaels Komposition der Pauluspredigt in Athen (Karton für Bildteppich, Victoria & Albert-Museum, 1514/1515, Oberhuber 139) auf dem Kupferstich Marcantons aus den frühen zwanziger Jahren (Vasari/ Milanesi V 413 - B. XIV 50 Nr. 44 - Abb. 588). 2) Die Figuren hingegen wurden manieristisch aufgefasst, ähnliche finden sich z.B. in auf dem von Baldassarre Peruzzi (1481-1536) helldunkel gezeichneten Tempelgang Marias (Louvre, Inv.Nr. 1410 - Abb.589) 3). Vgl. den Torbau der Kat.Nr.128 mit dem weitgehend gleichen Gebäude auf Peruzzis Zeichnung mit der Auffindung des Kreuzes Christi im Britischen Museum (Inv.Nr. 1895.9.15.581 - Abb. 592). 4)

Kat.Nr. 128 ist möglicherweise zu verbinden mit einem verlorenen Laurentiusaltar, den Jan van Scorel für die Abtei in Marchiennes (Artois) gemalt haben soll, Van Mander erwähnte „een Altaer-tafel/daer S. Laurens op den rooster light“ (Van Mander 1604 fol. 236r). 5) Es wird angenommen, dass eine Federzeichnung der Laurentiusmarter in der Fondation Custodia (Inv.Nr. 1971-T. 33 A - Abb. 590) die Komposition der mittleren Bildtafel des Altares zeigt.

Wie Kat.Nr. 124 ist das Oxforder Laurentiusblatt die ambitionierte Zeichnung eines talentierten Zeichners. Ähnlich aufgefasste nackte Figuren, jedoch wohl nicht von derselben Hand gezeichnet. Die Anlage des Bildraumes wurde geschickt von den erwähnten italienischen Vorbildern übernommen. Die Zeichnung der Figuren ähnlich auf anderen Blättern aus Scorels Werkstatt: Vgl. das Letzte Abendmahl in München (Staatliche Graphische Sammlung, Inv.Nr. 6552 - Abb. 265) 6) sowie die beiden Bremer Zeichnungen des Untergangs der Armee des Pharaos im Roten Meer (Kunsthalle, Inv.Nr. 306 - Kriegsverlust - Abb. 578) und der Verklärung Christi (Kunsthalle, Inv.Nr. 57 - Kriegsverlust - Abb. 591). 7)

- 
- 1) Legenda Aurea, 564-578.
  - 2) Ausst.Kat. Wien 1999 Nr.12.
  - 3) Ebenda Nr.271.
  - 4) Best.Kat. London 1962 Nr. 251.
  - 5) Van Mander Miedema I 202f; III 286 und Abb. 209, 210.
  - 6) Ausst.Kat. Utrecht 1955 Nr. 115 als Umgebung Scorel.
  - 7) Ausst.Kat. Bremen 1992 Nr. 103.



---

129. Die heilige Katharina mit vier weiteren Heiligen

Inv.Nr. 1955.22 (78 \* \* \* \*)

Leicht braun verfärbtes und etwas stockfleckiges Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Braun. In hellen Grautönen laviert. Quadrierung mit schwarzer Kreide unter den Figuren. Schatten des Gesimses links mit Kreideschraffur. Blatt entlang einer Einfassung mit der Feder in Schwarz beschnitten. Aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 303 x 255.

Abrieb am rechten Rand.

Provenienz nicht bekannt.

Literatur: Kloek 1989 Nr. A 1 als Pieter Aertsen.

Kat.Nr. 129 wurde 1989 von Wouter Kloek richtig Pieter Aertsen zugeschrieben. Kloek erkannte neben der in der Mitte stehenden heiligen Katharina links die heilige Agatha und den Evangelisten Johannes, rechts stehen die heilige Barbara und der Abt Antonius. Auf der Plinthe in der rechten oberen Ecke eine Figur des heiligen Sebastian mit Pfeilen und Bogen, links Rochus mit einem Hund. Der Entwurf eines Altarbildes? - Das Blatt lag in den 1990er Jahren noch bei den Arbeiten Swarts. Vgl. auch Aertsens bisher nicht veröffentlichte Zeichnung der Entlarvung Hamans, die in Weimar Jan Swart zugeschrieben ist (Schlossmuseum, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. KK 4625 - Abb. 191). Über Zeichnungen aus dem Kreise Aertsens, die als Werke Jan Swarts gelten, cf. den Kommentar zu der Perseuszeichnung im Louvre (Kat.Nr. 147).

## 130. Christus am Kreuz mit Maria, Johannes und Maria Magdalena (Joh 19,27)

Inv.Nr. 1956.7

Vergilbtes, fleckiges Blatt. Blau grundiert. Vorzeichnung. Mit der Feder in Dunkelbraun. Pinsel in Grau. Lavierung in Grautönen. Weiße Höhungen verblasst und hier und da oxydiert. Am rechten Rand Reste einer Einfassung mit der Feder in Schwarz. Blatt aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 283 x 342.

Unten links von einer Hand des 16. Jahrhunderts mit der Feder in Braun „1512“, rechts wohl von derselben Hand „L. V. Leijden“. In der unteren rechten Ecke Sammlerstempel Lambert Zoomer, Lugt 1511 in Schwarz. In der oberen rechten Ecke Sammlerzeichen ähnlich Lugt 2942: eine nicht identifizierte Marke des 17. Jahrhunderts.

Aus der Sammlung Lambert Zoomer.

Bisher nicht veröffentlicht.

In der Mitte des Vordergrundes Christus am Kreuz. Links steht Maria mit gefalteten Händen und blickt zu Boden. Ein rechts stehender Johannes sieht zu Jesus hinauf, der seinen Blick erwidert. Es ist der Moment dargestellt, in dem Jesus seine Mutter der Fürsorge des Lieblingsjüngers empfiehlt (Joh 19,27). Maria Magdalena sitzt am Fuß des Kreuzes und umarmt den Balken, ein von Rogier van der Weydens Kreuzigungstriptychon (Wien KHM - Abb. 533) herzuleitendes und in der niederländischen Kunst oft wiederholtes Motiv. Am Boden verstreut Knochen und ein Totenschädel. Zuschauer der abgetanen Hinrichtung kehren durch eine weite hügelige Landschaft zu der im rechten Hintergrund liegenden Stadt zurück. Im linken Mittelgrund ein Felsentor und rechts auf gleicher Höhe eine Burg. - Die Zuschreibung an Jan Swart gilt im Ashmolean Museum als vorläufig. Nicht „Jan Swart“. Wie die Kat.Nrn. 65 und 84 entstand die Zeichnung in der Umgebung Barent van Orleys. Von derselben Hand gezeichnet eine ähnlich angelegte themengleiche Skizze in der Sammlung der Stuttgarter Staatsgalerie (Inv.Nr. 1720 - Abb. 592). 1) Das Stuttgarter Blatt hat einen alten handschriftlichen Hinweis auf Van Orley auf dem Verso und ist offenbar die Entwurfszeichnung für einen in New York erhaltenen Bildteppichs. Der Gekreuzigte wurde in Oxford weitgehend so gezeichnet wie die entsprechende Figur in Stuttgart. Vgl. weitere Details wie die Darstellungen von Gesichtern und Händen.

---

1) Ausw.Kat. Stuttgart 1984 Nr. 93.

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Réserve

Kat.Nrn. 131-136: Sechs Szenen aus der Geschichte Samsons (Ri 13-16)

*Vorbemerkung*

Die Swart früh zugeschriebenen Samsonzeichnungen kamen mit den Kat.Nrn. 137 und 138 im Laufe des 17. Jahrhunderts in den Besitz des Abbé Michel de Marolles (1600-1681), dessen Sammlung 1667 von Minister Colbert für die Bibliothek Ludwigs XIV erworben wurde. Wie es seinerzeit üblich war, verwahrte Marolles seine Zeichnungen in großen Klebebänden. Die hier interessierenden Blätter waren im ersten dieser Alben, das Arbeiten der Vieux Maitres enthielt, auf die Seiten 110 und 111 aufgezo-gen. Die auf der Vorderseite der Kat.Nr.131 zu lesende Notiz „S.W. Jan“ wurde bereits in einem vor 1719 handschriftlich angelegten Sammlungsinventar vermerkt. 1) Von derselben Hand geschriebene Hinweise auf Jan Swart finden sich auf Zeichnungen in Leiden (Kat.Nr. 66) und Göttingen 2), die beide nicht von dem Zeichner Samsons stammen. Es ist anzunehmen, dass die Pariser Folge wie die Kat.Nrn. 137 und 138 bereits mit den Hinweisen „SW. Jan“ bzw. „S. Jan“ versehen war, als sie in die Sammlung Marolles' kam. - Die alte Zuschreibung, die allgemeinen Merkmale der zeichnerischen Ausführung und der charakteristische Umgang mit einer Vielzahl von Anregungen sprechen dafür, die Pariser Blätter bis auf weiteres bei den Jan Swart zugeschriebenen Zeichnungen zu lassen. Gleichzeitig ist festzuhalten, dass der Zeichner dieser Serie weder den Leipziger Tobias (Kat.Nrn. 74-81) noch den Londoner Joseph (Kat.Nrn. 100-107) zeichnete.

Die Pariser Zeichnungen gehören zu einer ursprünglich wohl umfangreicheren Folge: Einige der bekannten Hauptszenen der Geschichte Samsons fehlen. Zu erinnern ist an die Prophezeiung seiner Geburt (Ri 13, 1-25), an den sein Rätsel vortragenden Bräutigam (Ri 14, 12-14) oder den Helden mit den Toren von Gaza (Ri 16, 3). Charakteristisch ist die Vielfalt der aufgenommenen Anregungen und ihre Verwendung: Erinnerungen an Antikes und Altniederländisches, den Schatzbehalter, Dürer oder Raffael bestimmten die Entwürfe.

Wie in anderen Fällen ist festzustellen, dass nordalpine Vorlagen mit einigem Geschick zurückhaltend italianisiert wurden und gleichzeitig erkennbar blieben. Die sechs Zeichnungen sind Arbeiten einer wenig begabten Hand, die mit einiger Sicherheit bemüht detailliert zeichnete. Leichthin und glatt umlaufende Federlinien sowie vergleichsweise grob lavierte Formen und Schatten lassen an einen wenig engagierten Zeichner denken. An atmosphärischen Wirkungen nicht interessiert, zeichnete er unbeholfen bewegte Figuren mit Physiognomien ohne Ausdruck. Wahrscheinlich Nachzeichnungen. Eine von derselben Hand stammende Arbeit ist die Pauluszeichnung in der Huntington Bibliothek (Kat.Nr. 163), und immerhin ähnlich ausgeführt wurden die Londoner Zeichnungen von Moses und Samson (Kat.Nrn. 89, 90) sowie die zugehörigen Josuablätter (Kat.Nrn.85-88), und doch ist fraglich, ob sie vom Zeichner des Samson stammen. Noch etwas nachlässiger ausgeführt als die Pariser Blätter, zeigen die Londoner Arbeiten mehrere weitgehend übereinstimmend gezeichnete Details: die identisch angelegten Landschaftsräume mit ihrer Vegetation und den Schattierungen. Hingegen sind die Figuren in London abweichend aufgefasst. Schwerfällig große Männer in einer bemüht manieristischen Haltung und Bewegtheit wie Moses und Samson auf den Kat.Nrn. 89 und 90 begegnen auf den Zeichnungen in Paris nicht. - Was die Kompositionen angeht, fällt auf, dass weder eine der Samsonzeichnungen noch eines der Blätter in London nach dem charakteristischen Muster eingerichtet wurden, das den Inszenierungen mehrerer Szenen in den Folgen Tobias', Josephs und des verlorenen Sohnes zugrunde liegt: Keines der Pariser Blätter hat große bewegte Vordergrundfiguren in der Enge eines schmalen Vordergrundes vor einer großen Architektur, die weitgehend den Bildraum verstellt. Als das auffälligste kompositorische Merkmal der Samsonserie erscheint das Bestreben des entwerfenden Künstlers, die Hauptfiguren in Dreieckskompositionen zu verbinden. Nur im Falle der Kat.Nr. 132 sah er davon ab.

Die Kat.Nrn. 132 und 134 unterscheiden sich lediglich in zeichnerischen Details von den Zeichnungen mit Moses und Samson in London (Kat.Nrn. 89, 90). In der Vorbemerkung zu den Kat.Nrn. 85-90 wurde auf die Möglichkeit einer Entstehung dieser Arbeiten im Umkreis Pieter Koecks hingewiesen. Dieser Umkreis ist ein diffuser Bereich, in den eine Gewohnheit ratloser Zuschreibungspraxis zahlreiche, von etlichen Händen medioker ausgeführte Zeichnungen einordnet. Die meisten dieser Stücke

erscheinen wie trockene Wiederholungen nicht bekannter Vorlagen, während Skizzen, Entwürfe und dergleichen nicht vorkommen. - Das Phänomen kann hier nur mit einigen Abbildungen charakteristischer Beispiele vorgestellt werden: zwei Blätter aus der Sammlung des Britischen Museums zeigen die Verhaftung eines Redners oder Predigers (Abb. 593) und eine Speisung der Fünftausend (Abb. 594). Die vom Zeichner des Londoner Georgsmartyriums (Kat.Nr. 84) ausgeführte Darstellung des Todes des Christenverfolgers Dacian in Berlin (Inv.Nr. KdZ 11921 - Abb. 415) gehört hierher: Sie liegt im Berliner Kabinett unter den mit Koeck verbundenen Arbeiten. Die Georgszeichnung kam als Koeck in die Londoner Sammlung, wurde als Orley inventarisiert, im Best.Kat. London 1932 Swart zugeschrieben, liegt noch heute unter den Swart zugeschriebenen Blättern und gilt schließlich im vorliegenden Katalog wieder als eine Zeichnung aus dem Kreise Van Orleys. Zwischenzeitlich waren die beiden Blätter einmal als Werke Lancelot Blondeels ausgestellt. 3) Die nicht erkannte (antike?) Abschiedsszene in München (Kat.Nr. 115) war im Best.Kat. München 1973 Jan Swart zugeschrieben worden. Heute gilt sie wieder als eine nach Pieter Koeck ausgeführte Zeichnung. - Obwohl mir aus dem unbestimmt weiten Feld der vermeintlichen Umgebung Pieter Koecks keine übereinstimmend ausgeführten Arbeiten bekannt sind, sehe ich (unzufrieden) die meisten der Pariser Samsonblätter mit den Londoner Kat. Nrn. 85-90 bei den hier zuletzt erwähnten Zeichnungen. Gleichzeitig ist die Pariser Darstellung des schlafenden Samson, dem die Haare vom Kopf geschnitten werden (Kat.Nr. 135) mit den sorgfältiger ausgearbeiteten Kat.Nrn. 137 und 138 zu verbinden, die (vielleicht als Nachzeichnungen) charakteristischen Arbeiten „Jan Swarts“ nahe stehen, dem Leipziger Tobias, den Originalen der Folge des verlorenen Sohnes oder den Rotterdamer Gemeindeältesten. Ein weitreichendes Zuschreibungsproblem, hier in aller Kürze skizziert.

---

1) Best.Kat. Paris 1936, 35f.

2) Ausst.Kat. Göttingen 2000 Nr. 21.

3) Ausst.Kat. Brügge 1988 Nrn. 80, 81.

## 131. Samson kämpft mit einem Löwen (Ri 14,5f)

Karton B. 12 rés

Grau und braun verfärbtes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Braun. In Brauntönen laviert. Blatt entlang einer Einfassung mit der Feder in Schwarz beschnitten. Aufgezogen. Der Best.Kat. Paris 1936 vermerkt ein Wasserzeichen („indistinct“) „écusson surmonté d'une fleur“. 256 x 182.

Unten in der Mitte blass hellbrauner Stempel der Nationalbibliothek, Lugt 253. Rechte untere Ecke durch Einrisse und Abrieb beschädigt. Wenige kleine Flecken braun und schwarz. Unten rechts mit der Feder in Dunkelbraun von einer alten Hand „SW. Jan.“

Herkunft: Aus der Sammlung des Abbé Michel de Marolles (1600-1681).

Literatur: Beets 1914, 15 - Baldass 1918 Nr. 82 (nennt B. 36 rés als Aufbewahrungsort) - Best.Kat. Paris 1936 Nr. 148 („Les dessins ont quelque chose de lâché et de négligé, mais ils sont tellement imprégnés de (Swarts) manière qu'il est permis de les laisser à sa nom et d'y voir plutôt des productions d'une époque moins heureuse de sa carrière, - à moins qu'il ne s'agisse de répétitions d'une autre main contemporaine.“).

Samson ist einer der Helden Israels (Hebr 11, 32-34). Er erinnerte den heiligen Augustinus an Herkules (De civ. Dei XVIII 19) und trotz seines unbeherrscht gewalttätigen Charakters ist er einer der wichtigsten alttestamentlichen Präfigurationen Christi. Seine Geschichte wird im biblischen Buch der Richter erzählt (Ri 13-16). Samsons Schicksal war vorbestimmt wie der Verlauf des Lebens Jesu. Schon vor seiner Geburt erklärte ein weissagender Engel den Eltern, ihr Sohn werde „Israel von den Philistern befreien“ (Ri 13,5).

Zur Wurzel des gottgewollten Konfliktes mit den Philistern wurde Samsons Wunsch, sich mit einer Philisterin zu verheiraten: Samson wanderte in Begleitung seiner Eltern nach Timna. In der Stadt lebte seine ungenannte Braut. Unterwegs wurden die drei von einem jungen Löwen bedroht (dämonische Kraft: Psalm 91,13). Der junge Mann musste mit dem Tier kämpfen, dabei „kam der Geist des Herrn über Samson“, und er „zerriss den Löwen mit bloßer Hand, als wäre es ein Ziegenböckchen“ (Ri 14,6). Der Kampf erweist Samsons *Fortitudo*. Der Tötung des Löwen entspricht im Leben Christi die Überwindung der Dämonen 1). Noch einmal sei auf Ps 91,13 hingewiesen, wo es von Jahwe heißt: „du schreitest über Löwen und Nattern,/trittst auf Löwen und Drachen“.

Die Pariser Zeichnung zeigt den Löwenkampf in ihrem Vordergrund, wo die beiden Figuren im Rahmen eines imaginären Dreiecks aufeinander treffen. Das Tier greift von rechts kommend und auf den Hinterbeinen stehend an. Samson steht links in einer linkischen Bewegung auf einem Bein und versucht, die Kiefer des Löwen auseinander zu reißen. Das Gesicht wendet er dabei den Betrachtern zu. Zwischen den beiden Figuren ein großer Schattenfleck auf dem Boden, weitere Schatten auf Samsons Schoß, seinem linken Bein, das er gegen die Brust des Tieres stemmt und auf dem rechten, nach vorne gestellten Hinterlauf des Löwen. Der junge Held ist ein laubbekränzter bärtiger Mann in antikischer Rüstung. Er trägt einen Brustharnisch und Beinschienen. Von hinten gesehen und ohne das Ereignis zu bemerken, gehen unter den hohen Bäumen des rechten Mittelgrundes Samsons ahnungslose Eltern auf einem Weg bildeinwärts. Sie nähern sich einer im Hintergrund gelegenen Stadt. Allmählich ansteigende karge Berglandschaft. Am Boden Schatten nach rechts.

Gegen eine zeitgenössische Vorliebe, die Samson gegenüber dem Löwen schon eindeutig im Vorteil sehen wollte, folgt Kat.Nr. 131 dem ältesten Muster der Darstellungen des Löwenkampfes. Bilder, die Samson und den Löwen zu Beginn ihres Kampfes aufrecht einander gegenüber stellten (Abb. 595) 2), waren schon in der Spätantike entstanden. Sie sind von Kompositionen herzuleiten, die Herkules im Kampf mit dem nemeischen Löwen zeigen. 3) Die auffällig unbeholfen und maniert erscheinende Schilderung des Kampfes auf dem Blatt in Paris mag eine solche altertümliche Vorlage variieren. Es ging dem Zeichner nicht um eine wirklichkeitsnahe Darstellung. Er hatte wahrscheinlich noch keinen Löwen gesehen. Das Tier auf Dürers Holzschnitt mit Samsons Löwenkampf (B.2 - 1497/98 - Abb. 596) 4) ist vergleichsweise lebensnah in seiner kraftvollen Bewegtheit. Es ist merkwürdig, dass der Zeichner der Kat.Nr. 131 eine Reihe von Vorbildern, deren Kenntnis man bei ihm voraussetzen darf, nicht beachtete: Der Holzschnitt Dürers greift mit dem Motiv des ritlings auf dem Löwen sitzenden (Dreieckskomposition) oder über ihm stehenden Samson eine weit verbreitete Vorstellung auf, die man in den illustrierten deutschen Bibeldrucken des späten fünfzehnten Jahrhundert ebenso (Abb. 602: Kölner Bibel) findet wie im Mantegna-Kreis (Herkules) 5), beim Hausbuchmeister (L. 5 - Abb. 597) 6), Israel van Meckenem (L 5 - um 1475 - Abb. 598) 7), auf einer helldunklen Zeichnung Albrecht Altdorfers 8) oder einem 1549 von Cornelis Massys gestochenen

Blatt (B. 10, H. 7 - Abb. 599). Auch der Holzschnitt des Löwenkampfes in der Vorsterman-Bibel (Antwerpen 1528/28), hat eine entsprechende Szene (H. 57 - Abb. 601) 9). Alle diese Bilder zeigen einen bereits besiegten Löwen, während der Ausgang des Kampfes auf der Pariser Zeichnung noch offen ist. Lediglich vereinzelt begegnen abweichend komponierte Lösungen, so etwa auf dem seltenen Stich des Meisters mit den Bandrollen (L. 6) 10) oder auf dem vielleicht nach einem Entwurf Giulio Romanos von Adamo Scultori gestochenen Blatt Bartsch 21 (Herkules). 11) Diese beiden Arbeiten zeigen einen den Löwen gleichsam niederringenden Samson.

Trotz der Bemühung um eine detaillierte Gestaltung, wirkt die Ausführung der Kat.Nr. 131 bloß nachlässig routiniert. Bei einiger zeichnerischen Sorgfalt bleibt die Darstellung ohne eine atmosphärische Wirkung. Schwerfällig die Schattierungen an den Vordergrundfiguren. Wahrscheinlich eine Nachzeichnung. Weitgehend ausgeführt wie die Kat.Nrn. 132 und 134, hat Kat.Nr. 131 einen präziser gezeichneten Landschaftshintergrund. - Ferner ist die Zeichnung des Löwenkampfes vergleichend zu verbinden mit der Leidener Fassung der Ankündigung der ägyptischen Heuschreckenplage (Kat.Nr. 67) und einer Zeichnung in der Stuttgarter Staatsgalerie, die einen Bischof und Mönche zeigt und als eine Arbeit aus dem Umkreis Pieter Koecks gilt (Abb. 402) 12). Auch wenn die beiden Arbeiten nicht von demselben Zeichner herrühren, liegt der Gedanke an einen hier nicht weiter zu klärenden Zusammenhang nahe. Die Anlage des Landschaftsraumes der Kat.Nr. 131 mit seiner Beleuchtung und der Vegetation stimmen mit dem Vorgehen bei der Stuttgarter Zeichnung überein. Gleiches gilt von einigen zeichnerischen Details: den Schraffen der Pinselspitze am Boden und dem buschig von den Ästen einiger Bäume herabhängenden Laub. - Auf beiden Zeichnungen und dem erwähnten Mosesblatt in Leiden stehen die groß und kräftig aufgefassten Hauptfiguren wenig bewegt am vorderen Bildrand. Eine Atmosphäre oder auch nur von den Gesichtern abzulesende Gefühle wie sie auf den Blättern in Stuttgart und Leiden gegenwärtig sind, hat die Szene der Kat.Nr. 131 nicht.



- 
- 1) LCI III Sp. 116.
  - 2) LCI IV Sp. 33.
  - 3) LCI IV Spp. 31f.
  - 4) Ausst.Kat. Boston 1971 Nr. 24.
  - 5) Ausst.Kat. London 1992 Nrn. 96, 97.
  - 6) Ausst.Kat. Amsterdam 1985 Nr. 5.
  - 7) Ausst.Kat. Kloster Grafschaft 2000 Nr. 1.
  - 8) Ausst.Kat. Berlin/Regensburg 1988 Nr. 55.
  - 9) Beets 1915 Nr. 48.
  - 10) Ausst.Kat. Paris 1997/98 Nr. 9.
  - 11) Ausst.Kat. Coburg 1994 Nr. 58.
  - 12) Ausst.Kat. Stuttgart 1989 Nr. 58.

132. Samson erschlägt Bewohner der Stadt Aschkelon (Ri 14,19)

Karton B. 12 rés

Leicht braun verfärbtes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Braun. In Brauntönen laviert. Blatt nachlässig auf einer Einfassung mit der Feder in Braun beschnitten. Aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 258 x 184.

Unten in der Mitte hellbrauner Stempel der Nationalbibliothek, Lugt 253. Kleiner Austriss unten rechts der Mitte mit weißem Papier ausgebessert. Abrieb und kleine Risse rechts daneben in der Ecke.

Herkunft: Sammlung Abbé de Marolles. Seit 1667 in der Bibliothek Ludwigs XIV.

Literatur: Beets 1914, 15 - Baldass 1918 Nr. 83 (nennt B. 36 rés als Aufbewahrungsort)  
- Best.Kat. Paris 1936 Nr. 149.

Ein Rätsel, das sie während der sieben Tage seines Hochzeitsfestes nicht würden lösen können, glaubte Samson einigen der zur Feier geladenen Philistern aufgegeben zu haben. Seine Frau jedoch verriet ihren Landsleuten die Auflösung, Samson verlor seine Wette und schuldete den Gästen schließlich dreißig festliche Gewänder und ebenso viele Hemden. Er eilte daraufhin erzürnt in die Küstenstadt Aschkelon, die im Land der Philister lag, erschlug dreißig ihrer Bewohner und nahm ihre Kleider, um sie an die jungen Männer, die sein Rätsel gelöst hatten, zu verteilen. Gleichzeitig trennte er sich von seiner Frau, er „überließ“ sie dem Brautführer, und beide Eheleute kehrten in die Häuser ihrer Eltern zurück (Ri 14, 10-20).

Im Vordergrund der Zeichnung in Paris fällt Samson über mehrere Männer her. Zwei liegen tot am Boden, zwei andere fliehen. Von der Seite gesehen kommt Samson von links in den Bildraum, mit einem Schwert in der rechten Hand, das er - zum erneuten Zuschlagen bereit - über den Kopf hebt. Zu der von Kat.Nr. 131 bekannten Rüstung trägt er auf dem Kopf einen Helm in der Form eines Löwenkopfes. Rechts vor ihm wenden sich zwei Männer zur Flucht. Den vorderen der beiden hält Samson fest, will auch ihn erschlagen. Ohne eine Aussicht auf Rettung wendet sich der Unbewaffnete dem Angreifer zu und versucht, den gleich erfolgenden Schwertstreich mit einem Stück Holz abzuwehren. Am rechten Rand läuft der zweite Mann aus dem Bild hinaus. Eine karg gebirgige Landschaft reicht bereits im Mittelgrund bis zum oberen Bildrand hinauf.

Mit der gleich ausgeführten Kat.Nr. 134 ist Kat.Nr. 132 das schwächste Blatt der Reihe. Die blasse Inszenierung eines dramatisch bewegten Ereignisses. Die Darstellungsweise ist gegenüber der Zeichnung des Löwenkampfes weiter vereinfacht. Die Gleichgültigkeit des Zeichners hinsichtlich der atmosphärischen Wirkung seiner Arbeit ist offensichtlich. Bemühte Sorgfalt. Wenige Details. Der Bildraum wurde kaum geöffnet. Die Figuren haben wenig Volumen und sind in ihren Bewegungen erstarrt. Ausdruckslose Gesichter. Schematisch eingetragene Schattierungen und Pinselschraffen. Lauter mögliche Merkmale einer Nachzeichnung. - Kat.Nr. 132 ist das einzige Blatt der Samsonfolge, auf dem die Hauptfiguren nicht in einer Dreieckskomposition erscheinen.

Die Kat.Nrn. 132 und 134 stehen den in der Vorbemerkung erwähnten Blättern im Britischen Museum am nächsten: Vergleichend sei hier hingewiesen auf den Londoner Samson (Kat.Nr. 90), der bei gleicher zeichnerischer Ausführung in einem übereinstimmend angelegten Landschaftsraum das aus dem Knochen sprudelnde Wasser trinkt. In der Vorbemerkung zu den Londoner Kat.Nrn. 85-90 wird auf einige weitgehend gleich ausgeführte Arbeiten aus dem vermeintlichen Umkreis Pieter Koecks hingewiesen.

133. Samson lässt brennende Fackeln an die Schwänze von Füchsen binden und lässt sie in die Felder der Pharisäer laufen (Ri 15, 4f)

Karton B 12 rés

Grau verfärbtes weißes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Braun. In Brauntönen laviert. Rundum Reste einer Einfassung mit der Feder in Braun. Blatt nicht aufgezogen. Der Best.Kat. Paris 1936 vermerkt ein Wasserzeichen „burette, comme Briquet 12632 (vers 1542-1545)“. 256 x 184.

Unten in der Mitte blassbrauner Stempel der Nationalbibliothek, Lugt 253. Blatt rechts unten durch Abrieb, kleine Risse und Knitter beschädigt. Großer rotbrauner Fleck in der Mitte. Weitere kleine Flecken.

Den durchscheinenden Linien auf der Vorderseite folgend auf dem Verso mit der Feder in Schwarz unten ein Fuchs und der Kopf eines zweiten.

Herkunft: Sammlung Abbé Marolles. Seit 1667 in der Bibliothek Ludwigs XIV.

Literatur: Beets 1914, 15 - Baldass 1918 Nr. 84 (nennt B. 36 rés als Aufbewahrungsort) - Best.Kat. Paris 1936 Nr. 150.

Die von Samson verstoßene Philisterin lebte wieder im elterlichen Haus. Als er sie dort einmal besuchen wollte, erlaubte der Vater dem Schwiegersohn nicht, seine Tochter zu sehen. Man sagte ihm lediglich, sie wäre in der Zwischenzeit die Frau eines anderen Mannes geworden, und wieder einmal entflammte Samsons Zorn. Er fing dreihundert Füchse ein, band ihnen paarweise die Schwänze zusammen und befestigte dort außerdem je eine brennende Fackel. Er jagte die panischen Tiere durch die Felder der Philister, und entfachte dort ein Feuer, das die Korn-, Öl- und Weinernten vernichtete.

Kat.Nr. 133 zeigt Samson bei den Vorbereitungen: Vor dem Rain eines Kornfeldes. Hinten einzelne Bäume. In der Mitte des schmalen Vordergrundes steht Samson aufrecht in einem Schritt nach vorne. Seine linke Hand, mit der er einen übermannshohen Stab senkrecht vor sich stellt, hält auch fünf Füchse an Leinen. Wie ein antiker Wagenlenker. Den rechten Arm streckt er aus der unteren linken Bildecke, ein Mann kniet dort und bindet die Schwänze zweier Füchse zusammen. Am linken Rand steht ein zweiter Mann mit einer brennenden Fackel in beiden Händen. Dieser Helfer Samsons wird in der Bibel nicht erwähnt. Die Komposition der Zeichnung ist von einer der seltenen Darstellungen Christi mit den Tieren herzuleiten. Die typologische Zusammengehörigkeit Samsons und Jesu thematisierend, variierte der

Zeichner der Kat.Nr. 133 die 66. Figur des 1491 von Anton Koberger in Nürnberg herausgegebenen *Schatzbehalters* (Schramm 1216 - Abb. 603). 1) Eine Vorzeichnung (?) im so genannten Skizzenbuch Michel Wolgemuts im Berliner Kabinett (Signatur 78 B 3 a, fol. 23 recto, lavierte Federumrisse - Abb. 604).

Gelungene Ausführung einer originellen Bildidee. Auch hier ein Bildraum ohne Tiefenwirkung. Keine Bewegung in der Szene. - Das zeichnerisch beste Samsonblatt. Immerhin kleinteilig sorgfältige Federarbeit ohne die spannungslose Glätte der Darstellung des Überfalls auf die Philister (Kat.Nr. 132). Am Harnisch wurde sorgfältig strichelnd mit der Pinselspitze schattiert, sorgfältiger als auf Kat.Nr. 136. Der lavierende Pinsel fängt Licht ein und gibt den Figuren links Volumen. Von der Hand, die Kat.Nr. 131 zeichnete. - Das Wasserzeichen ein Indiz für eine Datierung in die vierziger Jahre.

Die Stille der Szene täuscht zunächst darüber hinweg, dass auch Kat.Nr. 133 Samsons grausames Wesen ins Bild bringen muss. Ähnlich Josua war Samson ein jähzorniger Mann, dessen Wutausbrüche zu drakonischen Gewalttaten führen konnten, stets in der Gefahr lebend, deshalb seine Tugendhaftigkeit und schließlich die Unterstützung seines göttlichen Herren zu verlieren. Die Zwiespältigkeit dieser Persönlichkeit wurde in der kirchlichen Literatur früh erkannt und besprochen. 2) - Auf einer themengleichen Zeichnung in Göttingen, die mit Georg Lemberger und Hans Weiditz in Verbindung gebracht wurde (Inv.Nr. H 585 - ex coll. Uffenbach - Abb. 605), 3) ist das Ereignis anders inszeniert. Hier ist die dramatische Seite des Geschehens gegenwärtig, die Aufregung des Brandstifters, der fort laufend sich in Sicherheit bringen will. Um Typologie und Gottesnähe geht es offenbar nicht. Auch der entsprechende Stich aus Cornelis Massys' Samsonfolge (1549 - B. 14 - H. 11 - Abb. 606) hat keine theologisch belehrende Tendenz. Im Laufschrift treibt hier Samson zwei Füchse in ein links bereits brennendes Getreidefeld.

---

1) Schramm XVII (1934) Tafel 141, Abb. 382 - Ausst.Kat. München 1990 Nr. 67.

2) LCI IV Spp. 30f.

3) Ausst.Kat. Basel 1974 Nr. 517 als Lemberger nahe stehend, um 1530 - Ausst.Kat. Göttingen 2000 Nr. 9 als Lemberger?, dreißiger Jahre ?

134. Samson erschlägt Philister mit dem Kieferknochen eines Esels (Ri 15,15)

Karton B. 12 rés

Glattes Papier. Leicht grau und braun verfärbtes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Braun. In Brauntönen laviert. Blatt entlang einer Einfassung mit der Feder in Schwarz beschnitten. Aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 256 x 183.

Unten in der Mitte blass hellbrauner Stempel der Nationalbibliothek (Lugt 253).

Herkunft: Sammlung Abbé de Marolles. Seit 1667 in der Bibliothek Ludwigs XIV.

Literatur: Beets 1914, 15 - Baldass 1918 Nr. 85 (nennt B. 36 rés als Aufbewahrungsort)  
- Best.Kat. Paris 1936 Nr. 151.

Nach der Vernichtung ihrer Weizenernte (Kat.Nr. 133) erzwangen die Philister von den Israeliten die Auslieferung Samsons. Man nahm ihn gefangen und brachte ihn nach Lehi, wo ein Heer der Philister lagerte. Wieder kam der Geist Gottes ihm zu Hilfe. Es fiel ihm plötzlich leicht, seine Fesseln zu zerreißen, er nahm einen herumliegenden „harten Kieferknochen von einem Esel“ und erschlug damit tausend Soldaten der Philister (Ri 15, 9-20).

Die Pariser Zeichnung zeigt Samsons Kampf mit den Philistern im Vordergrund einer hellen felsigen Landschaft. Das Gefecht ist bereits entschieden. Der israelitische Held wird von niemandem mehr bedrängt. Am Boden liegen erschlagene Männer, einzelne Soldaten fliehen nach links und rechts. Alle Kämpfer tragen antikische Brustpanzer und Beinschienen. Einige haben Lanzen. Drei große Figuren sind vorne in einer Dreieckskomposition verbunden: Links steht Samson in der von Kat.Nr. 132 bekannten Haltung. Anstelle des Schwertes hebt er nun den Kieferknochen mit der rechten Hand über seinen Kopf und schlägt damit auf einen Mann ein, der ihm den Rücken zugekehrt und dabei mit erhobenen Händen versucht, seinen Kopf zu schützen. Vor diesen beiden Figuren steht am unteren Bildrand gesenkten Kopfes und breitbeinig ein offenbar schwer getroffener Mann, der im nächsten Augenblick mit ausgebreiteten Armen zu Boden stürzen wird. Im linken Mittelgrund reicht ein kahler Felsen bis zum oberen Blattrand hinauf. Ein Weg führt von dem Berg hinab in den Vordergrund, eine Gruppe Bewaffneter nähert sich von links oben mit dem gefesselten Samson. Rechts ein Ausblick auf eine entfernte Siedlung.

Die Anlage der Komposition und ihre zeichnerische Ausführung wie bei Kat.Nr. 132. Mit einiger Sorgfalt routiniert ausgeführte, dabei wenig ambitionierte Arbeit. Blass Inszenierung einer dramatischen Szene. Ohne atmosphärische Wirkung. Glatt umlaufende Federlinien, vergleichsweise grobe Schattierungen. Die Physiognomien ausdruckslos. Die Figuren in ihren Bewegungen gleichsam erstarrt. Vermutlich eine Nachzeichnung.

Es mag sein, dass der Künstler Dürers 1510 entworfene Darstellung des Themas kannte, die auf zwei meisterlich helldunkel gezeichneten Blättern im Berliner Kabinett festgehalten ist. (KdZ 18, KdZ 4080. W 486, W 483 - Abb. 537: KdZ 18) 1) Die Anlagen der Bildräume stimmen im Wesentlichen überein: Hinter der dramatischen Kampfszene des Vordergrundes der links hoch hinauf reichende Felsen neben dem Ausblick auf eine Stadt im rechten Hintergrund. Dürers resolut bewegter Samson steht breitbeinig auf den Körpern getöteter Feinde und dringt mit großer Kraft und dem zum Schlag erhobenen Knochen auf einen vor ihm liegenden Soldaten ein. Den Platz dieser offensiv kämpfenden Figur übernimmt in der müden Inszenierung der Pariser Zeichnung der erschöpfte Mann im Vordergrund - eine auffällig ernüchterte Variation des dramatisch wirkungsvoll inszenierten Vorbildes, das der Zeichner vielleicht nur aus zweiter Hand kannte. - Noch einmal ist hinzuweisen auf die Nähe der Samsonzeichnungen zu den Londoner Blättern Kat.Nrn. 85-90: Der Vergleich mit der Londoner Samsonzeichnung (Kat.Nr. 90) verbindet zwei Arbeiten, die von derselben Hand ausgeführt sein könnten. Beide Blätter zeigen weitgehend ähnlich die Anlage und Öffnung des lichten Bildraumes, das im Vordergrund dargestellte Ereignis, das mit einer glatt umlaufenden Feder routiniert umrissen und hier und da vom Pinsel blass oder dunkel schattiert wurde. Wenig Federinnenzeichnung. Vgl. auch Details wie die bärtigen Lockenköpfe Samsons oder seiner Unterarme.

Schließlich sei noch hingewiesen auf Heemskercks Stich des Kampfes mit den hilistern (um 1560 - Abb. 607): Auch hier wurde auf Dürers Komposition reagiert. Die zuletzt im Ausst.Kat. New York 1995 vorgeschlagene Datierung des Druckes in die Zeit um 1560 bedeutet jedoch, dass dem Zeichner des Pariser Samson Heemskercks Arbeit nicht vorlag. 2)

- 
- 1) Best.Kat. Berlin 1984 Nrn. 61, 62.
  - 2) Ausst.Kat. New York 1995, 20 Abb. 9.



135. Dem schlafenden Samson werden die Haare abgeschnitten (Ri 16,19)

Karton B. 12 rés

Wenig braun verfärbtes weißes Blatt eines glatten Papiers. Keine Vorzeichnung gesehen.

Mit der Feder in Braun. In Brauntönen laviert. Rundum Reste einer Einfassung mit der Feder in Schwarz. Blatt aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 256 x 183.

Unten in der Mitte hellbrauner Stempel der Nationalbibliothek, Lugt 253. Blatt unten rechts stark abgerieben und zwei größere Ausrisse mit weißem Papier ausgebessert.

Herkunft: Sammlung Abbé de Marolles. Seit 1667 in der Bibliothek Ludwigs XIV.

Literatur: Beets 1914, 15 - Baldass 1918 Nr. 86 (nennt B. 36 rés als Aufbewahrungsort)  
- Best.Kat. Paris 1936 Nr. 152.

Die Philister blieben entschlossen, Samson in ihre Gewalt zu bringen. Der jähzornige Held hatte sich in Delila verliebt, und es gelang den Feinden, diese Frau für ihren Plan zu gewinnen. Sie sollte herausfinden, woher Samsons immense Kräfte kamen, und sie erfuhr, dass sein langes Haar ihre Quelle war: „Würde man mir das Haar abschneiden, dann würde ich meine Kraft verlieren.“ Wenig später gelang es den Philistern mit Hilfe Delilas, dem schlafenden Samson „die sieben Locken seines Haares“ abzuschneiden. Außerdem stach man ihm die Augen aus und brachte ihn nach Gaza, wo er in Ketten in einer Mühle arbeiten musste (Ri 16, 4-22).

Delilas Verrat gehört zu den seit dem späten Mittelalter oft dargestellten *Weiberlisten*. Kat.Nr. 135 zeigt in ihrem Vordergrund das Abschneiden der Haare als eine übersichtlich klar aufgebaute Szene mit drei großen Figuren in einer Dreieckskomposition, welche die untere Hälfte des Blattes ausfüllt: In der Mitte sitzt Delila aufrecht auf einem Stuhl, auf dem Boden links neben ihr ein ausruhender Samson, der seinen Kopf in ihren Schoß gelegt hat, während schließlich rechts ein Mann kniet, der sich über das Haupt des Schlafenden beugt und mit einer großen Schere ihm die Haare vom Kopf schneidet. Er trägt ein kittelähnliches Gewand, einen Helm auf dem Kopf und ein Schwert an seiner linken Seite. Samson wird in der Rüstung gezeigt, die von den übrigen Zeichnungen der Folge bekannt ist, sein Löwenhelm steht vorne auf dem Boden. Delilas bodenlang weites Kleid ist das einer bürgerlichen Frau des europäischen 16. Jahrhunderts, dazu trägt sie eine schlichte Haube auf dem Kopf. Das

Motiv des gleichsam zärtlichen Spiels ihrer rechten Hand mit Samsons Locken ist von einem themengleichen Stich des Meisters E.S. (L.6 - s.u.) herzuleiten. Die Szene ereignet sich in einem hallenähnlichen Raum einer geräumig hohen und marmorgetäfelten Architektur, vor den mannshohen Postamenten zweier Säulen im rechten Mittelgrund, deren Schäfte vom oberen Blattrand abgeschnitten werden. Durch einen zum oberen Blattrand hinaufreichenden Torbogen links in der Rückwand sieht man in die karge Hügellandschaft des Hintergrundes hinaus, wo mit Lanzen bewaffnete Männer den überwältigten Samson wegführen.

Sicher proportionierte Figuren, wirkungsvoll der Schatten auf dem Oberkörper des Philisters und sein Kopf im Licht vor dem Schatten auf Delilas linkem Arm. Physiognomien mit dem Ausdruck angespannter Aufmerksamkeit, gedämpftes Licht in dem hohen Raum.

Figurenkomposition und Renaissancearchitektur verleihen der Darstellung einen betont italianisierten Charakter. Man mag an Raffael denken, an die Heilige Familie Canigiani in der Alten Pinakothek (1507/1508 - Oberhuber 63 - Abb. 608) oder die Madonna Esterházy in Budapest (1508 - Oberhuber 67 - Abb. 280). Der Zeichner ging jedoch nicht von italienischen Vorbildern aus, „Swart“ konnte nordalpine Kompositionen und Motive variieren: Sowohl der Meister E.S. (um 1460 - L. 6 - Abb. 609) 1) als auch Lucas van Leyden (1508 - Stich H.25 - Abb. 610) 2) zeigten die Haarschnittszene in Dreieckskompositionen. - Keine übereinstimmenden Elemente finden sich hingegen auf dem entsprechenden Holzschnitt in der Vorsterman Bibel (H. 58 - Abb. 611). 3)

Eine weitere Wurzel der Komposition „Swarts“ findet sich auf Rogiers Anbetung der Könige auf der mittleren Tafel des *Columba-Altars* in der Alten Pinakothek (ca. 1455 - Abb. 612). Dirick Vellert übernahm die dort in ein Dreieck komponierte Gruppe der Muttergottes mit dem Kind und dem rechts knienden König auf eine 1532 ausgeführte Zeichnung (Albertina 7802 - Abb. 613) 4) - Die Figurengruppe der Kat.Nr. 135 mag eine Reaktion des Zeichners auf die Beschäftigung Vellerts mit der Münchener Dreikönigstafel sein. Dass Vellerts Figurendreieck nach Rogier für Zeitgenossen interessant war, belegt eine bisher nicht veröffentlichte mediokre Nachzeichnung der Figurengruppe im Dresdener Kupferstich-Kabinett (Inv.Nr. C 3574 - Abb. 614) 5) - Für

Betrachter, die erkannten, dass die Dreiecksgruppe der Kat.Nr. 135 von einer viel beachteten Anbetung des Christkinds herkam, wurde die typologische Verbindung Samsons mit Christus ins Bild gebracht. - Auch die Platzierung oder Gestaltung von Details folgt Rogiers Vorbild: der Hut des anbetenden Königs liegt so vor den Füßen Marias wie der Löwenhelm Samsons vor Delila. Der Rücken der rechts knienden Männer wölben sich ein wenig über den Rand des imaginären Dreieckes hinaus.

Vgl. mit dem dritten Blatt der radierten Täuferfolge (H. nach Swart 5 - Abb. 237), Darstellung der Beschneidung: Anlage und Architektur des Raumes. Vgl. Delilas Kopf auf Kat.Nr. 135 mit dem mittleren weiblichen Kopf vor den beiden Säulen der Eisenradierung. - Es besteht ein Zusammenhang. Beide Arbeiten wurden möglicherweise von demselben Künstler entworfen.

- 
- 1) Ausst.Kat. München 1987 Nr. 2.
  - 2) Ausst.Kat. Washington 1983 Nr. 10.
  - 3) Beets 1915 Nr. 49.
  - 4) Best.Kat. Wien 1928 Nr. 41 - Ausst.Kat. New York 1995 Nr. 72 - Kabinettscheibe: Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Inv.Nr. Kg 31: 11, ebenda Nr. 72; Best.Kat. Darmstadt 1967/1973 Nr. 295.
  - 5) Lavierte Federumrisszeichnung, 206 x 208.

136. Der blinde Samson zerstört das Festhaus der Philister in Gaza (Ri 16,29f)

Karton B. 12 rés

Papier mit breiten senkrechten Rippen in Abständen von etwa 2 cm. Wenig braun und grau verfärbtes weißes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Braun. In Brauntönen laviert. Rundum Reste einer Einfassung mit der Feder in Schwarz. Blatt aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 256 x 184.

Unten in der Mitte hellbrauner Stempel der Nationalbibliothek, Lugt 253.  
Blatt unten rechts durch Abrieb und Risse beschädigt, Ecke klein ausgerissen.

Herkunft: Abbé de Marolles. Seit 1667 in der Bibliothek Ludwigs XIV.

Literatur: Beets 1914, 15 - Baldass 1918 Nr. 87 (nennt B. 36 rés als Aufbewahrungsort)  
- Best.Kat. Paris 1936 Nr. 153.

Die Philister hatten Samson nach Gaza gebracht. In der Stadt angekommen feierten sie die Gefangennahme ihres gefährlichen Feindes mit einem Dankesfest für den Gott Dagon. Dazu holte man Samson aus dem Gefängnis herbei und verspottete ihn. Der offenbar besiegte Held war verzweifelt und betete zu Jahwe: Er wollte die verlorene Kraft einmal noch zu seiner Verfügung haben, und dieser letzte Wunsch wurde erfüllt. Zwei tragende Säulen drückte Samson ein und brachte das Haus, in dem sich zahlreiche Festgäste befanden, zum Einsturz.

Unbeholfen und penibel gezeichnet ist Kat.Nr. 136 offensichtlich eine Nachzeichnung. Keine Skizze: routiniert umrissene Formen wurden sorgfältig laviert und ausführlich mit der Pinselspitze schraffiert. Eine in den Vordergrund gezwängte Szene ohne Raumwirkung. Der vom entwerfenden Künstler gewünschte Eindruck dramatisch rasanter Bewegtheit kam nicht ins Bild. Vorne steht Samson breitbeinig zwischen zwei zerbrechenden glatten Säulenschäften. Wie auf den übrigen Blättern der Serie trägt er Harnisch und Beinschienen. Beide Arme zu den Seiten ausgestreckt ergreift er mit den Händen ziehend die noch nicht umgefallenen größten Bruchstücke der beiden Säulen. Gleich hinter ihm ist das Festhaus der Philister bereits zusammengebrochen, bis zum oberen Bildrand reicht das Gewirr einer Wand aus brechenden und nach vorne fallenden Steinen, Säulen und Menschenleibern. Über Samson zwei enorme Bruchstücke eines mit Ornamentenfries verzierten Gebälks, die im nächsten Augenblick auf ihn herabstürzen werden.

Bei seiner Darstellung Samsons mit den Füchsen (Kat.Nr. 133) war der Zeichner der Pariser Folge von dem Holzschnitt Jesu mit den Tieren in Anton Kobergers *Schatzbehälter* (1491) ausgegangen. Den schwerfällig skurrilen Einsturz des Festhauses von Gaza, den Wolgemut und Pleydenwurff für den Nürnberger Frühdruck entworfen hatten (22. Holzschnitt 1), ließ der niederländische Künstler unbeachtet. - Angesichts des mit Mühe geordneten Durcheinanders der nach vorne gedrängten Steinbrocken und menschlichen Körper mag man eine vage Vorstellung von Giulio Romanos Gigantensturz im Palazzo del Tè (1532-1534) voraussetzen 2). Auf dem Pariser Blatt findet sich jedoch kein Indiz, das darauf hindeutet, dass der Zeichner der Kat.Nr. 136 das Fresko in Mantua gesehen haben könnte. - Die wichtigsten Anregungen gingen von graphischen Blättern aus, von Cornelis Massys' *Sich* (1549 - B.19/H.16 - Abb. 615) und der von Philips Galle ausgeführten Radierung nach Maarten van Heemskerck (frühe fünfziger Jahre? - H.38 - Abb. 616) 3) In der Reaktion auf graphische Arbeiten dieser beiden Künstler, die Ende der 1540er Jahre in Antwerpen lebten, entstanden auch einige Blätter der Leipziger Tobiasfolge, Kat.Nrn. 76, 79.

Kat.Nr. 136 hat mit dem 1549 von Massys kleinmeisterlich gestochenen Blatt die Enge des Bildraumes gemeinsam und die „Vordergründigkeit“ der Szene. Darüber hinaus wurden die Wände aus Steinen und Leibern ohne exakte Übereinstimmungen weitgehend ähnlich dargestellt. Der Standpunkt der Betrachter ist in beiden Fällen Samson gegenüber und auf gleicher Höhe anzunehmen. - Massys' Samson ist ein einfach gekleideter Orientale, ein bärtiger Mann in einem knielangen Kittel, der mit eingeknickten Knien zwischen den beiden Säulen steht, die er zerbricht und deren große Bruchstücke spitzbogenähnlich um ihn herum angeordnet wurden. Dieses Motiv der umrahmten Figur übernahm Swart nicht. Heemskercks Komposition kommt ins Spiel, die Samson mehr Bewegungsfreiheit gibt: In einem energischen Schritt nach vorne hat er die Säulen zerbrochen und es ist, als trage er im festgehaltenen Moment ihre großen Fragmente mit sich. Heemskercks Samson ist ein Mann von antikisch athletischer Erscheinung, eine kraftvoll im Raum bewegte Gestalt. Auch Swart entschied sich für die antikisch robuste Figur, zeichnete auch die Säulen ähnlich wie Heemskerck, vermied jedoch das Bewegungsmotiv und stellte einen breitbeinig reglosen Samson en face in den Umriss eines imaginären Dreiecks. Auch die in pittoresken Haltungen fallenden und raumgreifenden Figuren in Heemskercks Hintergrund, in dem sich wenig

Mauerbruch findet, berücksichtigte er nicht. Zuletzt bleibt der Zeichner der Kat.Nr. 136 mit dem antikisierenden Akzent aus Heemskerck näher bei Massys' wenig spektakulärer Lösung. Diese Ernüchterung der wirkungsvoll bewegten Figuren Heemskercks, die auch an Zeichnungen der Tobiasfolge zu beobachten ist, mag ein Indiz für eine Reserve gegenüber der manieristischen Bildauffassung sein. Ein Blick auf die Kampfszenen der Pariser Samsonfolge (Kat.Nrn. 131, 132, 134) legt die Vermutung nahe, dass der Entwerfer oder Zeichner zu einer Heemskercks Praxis entsprechenden Darstellung bewegter Figuren sich nicht in der Lage sah.

- 
- 1) Hain 14507 - Ausst.Kat. München 1990, 118 - Hind, Woodcut I 372f - Ausst.Kat. Nürnberg 1971 Nr. 366 - Ausst.Kat. Nürnberg/New York 1986 Nr. 86.
  - 2) Ausst.Kat. Mantua 1989, 372 - Freedberg 1993, 251f.
  - 3) Ausst.Kat. Schwerin 1998 Nr. 74.

137. Gleichnis vom königlichen Hochzeitsmahl (Mt 22,2-14): Der König lässt Freunde zu der Hochzeit seines Sohnes bitten (Mt 22,3)

Karton B. 13 rés

Leicht braun verfärbtes und braunfleckiges weißes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Feder, parallel schraffierende Pinselspitze und Lavierung in Tönen von Graubraun. Blatt entlang einer Einfassung mit der Feder in Schwarz beschnitten. Blatt nicht aufgezoogen. Best.Kat. Paris 1936 vermerkt ein Wasserzeichen „licorne marchant“. 263 x 183.

Unten in der Mitte hellbrauner Stempel der Nationalbibliothek, Lugt 253. Rechts daneben von einer alten Hand mit der Feder in Braun „S. Jan“ (wie auf Kat.Nr. 131).

Auf dem Verso Ränder mit Papier verstärkt. Zwei Notizen einer Hand des 16. Jahrhunderts mit der Feder in Dunkelbraun: „Van den Konninck dye bruloft hiel“ und unten „Een Koenick heft sijn knechten ut gesant gereet/ Om die gnoeden tseggen die Bruloeft is albereet“.

Herkunft: Sammlung Abbé de Marolles. Seit 1667 in der Bibliothek Ludwigs XIV.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 86 (?) - Best.Kat. Paris 1936 Nr. 154.

Wie im 16. Jahrhundert handschriftlich auf dem Blatt festgehalten wurde, schildert Kat.Nr. 137 den Beginn des Gleichnisses vom königlichen Hochzeitsmahl (Mt 22, 1-14; Lk 14, 15-24): Ein König schickte Diener aus, die Vorbereitungen waren abgeschlossen, das Fest konnte beginnen. Das Blatt gehört mit der nächsten Zeichnung und der Wiener Kat.Nr. 170 zu einer Illustrationenfolge der biblischen Geschichte.

In einem Innenraum. Zwei Schritte tief vorzustellender Vordergrund, der bis zu einer den Bildraum verschließenden Wand reicht. Ein antikisch gekleideter bärtiger König, von vorne gesehen, sitzt links auf einem marmornen Thron, ein Zepter in der rechten Hand. Er wendet sich nach rechts, streckt die Linke aus und spricht dabei. Ein älterer Orientale sitzt zuhörend neben ihm. Vorne rechts die Rückenfigur eines antikisch gerüsteten jungen Mannes, er trägt Brustharnisch und Beinschienen, führt Schwert und Lanze mit sich. Auch er verfolgt aufmerksam die Rede des Königs. Rechts in der Wand, hinter den Köpfen des Orientalen und des Soldaten, ein hochrechteckiges Fenster wie ein Bild im Bild, mit einem Ausblick auf große Gebäude im Hintergrund. Dort rechts vor einer Eingangstür ein antikisch gerüsteter Lanzenträger im Gespräch mit einem Mann, der abwehrend beide Hände hebt.

Nach dem gleichen Kompositionsmuster angelegt wie eine im Umkreis Vellerts gezeichnete Darstellung der Ermordung der fünf unbekannt marokkanischen Märtyrer im Städel (Inv. Nr. Z 721 - Abb. 647). - Zeichnerisch ausgeführt wie die Darstellung Samsons mit den Füchsen (Kat.Nr. 133). Eine nüchtern saubere Arbeit mit Figuren von hölzerner Wirkung. Eine Nachzeichnung. Die Komposition wurde angelegt wie die Darstellung der Begegnung Davids bei Samuel in der Slg. Unicorno. Wenn Kat.Nr. 137 mit den anderen Blättern in der Pariser Nationalbibliothek als Kopien zu gelten haben, mag die Vorlage der Kat.Nr.137 wie das Blatt bei Nijstad in Den Haag ausgesehen haben. - Geschickt eingetragen der Schatten des Königs auf dem Thron. - Die Rückenfigur des Bewaffneten im Vordergrund ist wie ein entsprechender Mann auf der Dresdener Zeichnung des jungen Richters Otanes (Kat.Nr. 50) von einem Lanzenträger auf Mantegnas Triumph Caesars (um 1500) herzuleiten, er findet sich in der Gruppe der *Trompeter* (Abb. 463). 1) Auch Scorel übernahm die Figur variierend, vgl. seine Zeichnung mit Abraham und Melchisedek in der Sammlung De Boer, Amsterdam (Abb. 464). 2) Das Motiv des bildähnlichen hochrechteckigen Fensters findet sich auf einer Reihe der Swart zugeschriebenen Zeichnungen, Kat.Nm. 49, 140, 161, 171, die hier in die fünfziger Jahre datiert werden. - Das Wasserzeichen des Einhorns ist auch im Papier der Leidener Gerechtigkeit Trajans (Kat.Nr. 73).

---

1) Ausst.Kat. London 1992, 352f, 357.

2) Ausst.Kat. Washington 1986/87 Nr. 105.



138. Gleichnis vom königlichen Hochzeitsmahl (Mt 22, 2-14): Der König spricht einen nicht festlich gekleideten Gast an (Mt. 22, 11f)

Karton B. 13 rés

Leicht braun verfärbtes und wenig braunfleckiges weißes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Feder, parallel schraffierende Pinselspitze und Lavierung in Tönen von Graubraun.. Blatt entlang einer Einfassung mit der Feder in Schwarz beschnitten. Nicht aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 265 x 184.

Unten in der Mitte hellbrauner Stempel der Nationalbibliothek, Lugt 253. Rechts daneben von einer alten Hand mit der Feder in Braun „S. Jan.“

Auf dem Verso Ränder mit Papier verstärkt. Unten von der alten Hand, die auch auf Kat.Nr. 137 eine Notiz hinterließ, mit der Feder in Dunkelbraun „Die koenick tot ene ander taffelen quam/ Niet hebbende syn bruloffs cleet an“.

Herkunft: Sammlung Abbé de Marolles. Seit 1667 in der Bibliothek Ludwigs XIV.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 87 (?) - Best.Kat. Paris 1936 Nr. 155 - Ausst.Kat. Hamburg 1983, 313.

Eine möglicherweise von derselben Hand gezeichnete zweite Fassung war im Kunsthandel (Abb. 138a): Lavierte Federzeichnung, 260 x 180. Mit Monogramm Lucas van Leyden und Wasserzeichen Hand, ähnlich Briquet 11465. Provenienz: H.M. Knight, Den Haag - Kunsthandel Nijstad-Laurentius, Cat. of a coll. of paintings and drawings formed by the late Mr. Henry M. Knight (1903-1970), Amsterdam 1972 Nr. 82 m. Abb. - Kunsthandel Sotheby, York New 13.1.1989 Los 222. (Habe das Blatt nicht gesehen.)

Kat.Nr. 138 gehört mit dem vorigen Blatt und der Wiener Zeichnung der Ankunft der Gäste (Kat.Nr. 170) zu einer Illustrationenfolge des Gleichnisses vom königlichen Hochzeitsmahl. Das Thema der Darstellung wurde im 16. Jahrhundert handschriftlich auf der Zeichnung festgehalten, es geht um den unwürdigen Hochzeitsgast: Die Gäste hatten sich im Hochzeitssaal versammelt. Der König kam, um sich die Leute anzusehen, und er fand unter ihnen einen Mann, der nicht festlich gekleidet war. Der König wies ihn zurecht und ließ ihn gefesselt „hinaus in die Finsternis“ werfen.

Eine Innenraumszene, der zwei Schritte tief zu denkende Vordergrund reicht bis zu einer Wand, die den Bildraum verschließt. Oben in der Mitte zwei hochrechteckige Fenster zwischen zwei Rundbildern. Männer sitzen an einem Tisch bei einer Mahlzeit. In einem Schritt nach rechts steht vorne links der von der vorigen Zeichnung bekannte

König. Er hält die linke Hand ausgestreckt und spricht mit der vor ihm sitzenden Rückenfigur eines Mönches, der den Kopf nach links ins Profil wendet. Der tonsurierte Mann trägt eine Kutte, an seinem Gürtel ist ein Beutelbuch befestigt. - Durch die Fenster sieht man in einen Nachbarraum. Auch dort sind Männer um einen Tisch versammelt, Speisen werden aufgetragen. - Auf dem rechten Tondo vor einer Stadtmauer zwei Männer, die auf einen dritten, der zwischen ihnen am Boden kniet, mit Stöcken einschlagen.

Kat.Nr. 138 gehört zu den kirchenkritischen Bildern „Swarts“. So wie auf der Berliner Zeichnung Kat.Nr. 12 Nonnen als die törichten Jungfrauen dargestellt worden waren, erscheint hier ein Mönch in der Rolle des unwürdigen Hochzeitsgastes. In der patristischen Literatur wird das Gleichnis der königlichen Hochzeitsfeier als ein Hinweis auf die Eucharistie verstanden, zu der Christus einlädt; der hinausgeworfene Gast ist einer, der unreinen Gewissens daran teilnehmen will und bestraft wird. 1) - Es mag auch sein, dass lediglich populäre Vorbehalte gegen die Ordensgeistlichen ins Bild gebracht wurden, die keine weiter gehende theologische Bedeutung hat.

Unter den Swart zugeschriebenen Zeichnungen in der Pariser Nationalbibliothek lässt sich Kat.Nr. 137 am leichtesten mit anderen Arbeiten des Künstlers verbinden. Eine routiniert und sorgfältig ausgeführte Zeichnung. Wie die Kat.Nrn. 133 und 135. Die Komposition wurde angelegt wie die Amsterdamer Darstellung des Festes für den heimgekehrten verlorenen Sohn (Kat.Nr. 3). Die Figuren wurden gleich aufgefasst und bewegt. Möglicherweise stammen die beiden Zeichnungen von derselben Hand, dabei zeigt das Pariser Blatt kräftig lavierte Formen von glatter Wirkung, während die ein wenig flüchtiger gezeichnete Amsterdamer Szene in der hellen Beleuchtung der Leipziger Tobiaszeichnungen (Kat.Nrn. 74) vorgestellt wurde.

Es ist etwas von der versierten Nüchternheit einer guten Nachzeichnung in der Darstellung der Kat.Nr. 138, gleichzeitig können wir nicht davon überzeugt sein, dass die anzunehmende Vorlage wie Kat.Nr. 3 ausgeführt war. - Die Pariser Kat.Nrn. 131-138 sind danach an charakteristische Zeichnungen Swarts anzuschließen, auch wenn sich in den anderen Sammlungen keine Zeichnung findet, die exakt übereinstimmend

---

wie Kat.Nr.138 ausgeführt wäre. Es ist abschließend daran zu erinnern, dass die Pariser Zeichnungen bereits im 17. Jahrhundert als Arbeiten Swarts galten.

Eine seitenverkehrt weitgehend übereinstimmend komponierte Szene mit dem unwürdigen Hochzeitsgast auf dem Rotterdamer Blatt Kat.Nr.157.

---

1) LCI II Spp. 305f.

Paris, Fondation Custodia, Institut Néerlandais, Sammlung Frits Lugt

139. Menoach und seine Frau im Gespräch mit dem Engel und die Opferung des kleinen Ziegenbocks (Ri 13,11-20)

Inv.Nr. 6108

Clair obscur. Hell ockerfarben grundiertes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Schwarz. In Brauntönen laviert. Weiße Höhungen leicht oxydiert oder mit hellem Grau abgetönt. Die Einfassung mit der Feder in Schwarz, entlang derer das Blatt beschnitten ist, fehlt am oberen Rand. Aufgezogen. Das im Papier vorhandene Wasserzeichen nicht erkannt. 257 x 193.

Schadhaftes Blatt: Abrieb, Knicke und Falten besonders an den Rändern. Ein senkrecht verlaufender Riss in der Figur der alten Frau. Weiße Lichter am Oberschenkel des Engels an zwei Stellen abgesprungen.

Herkunft laut Best.Kat Paris 1992: Sammlung Charles Greville (1763-1831), sein Stempel Lugt 549 in Schwarz auf der Unterlage. Wahrscheinlich dem Neffen George Guy Greville (1818-1893), dem 4. Herzog von Warwick, vererbt. Die Zeichnung ist im Auktionskatalog seiner Sammlung (Kunsthandel Christie, London 20./21. Mai 1896) jedoch nicht aufgeführt. - Sammlung Edward J. Speelman, London und Lausanne - Am 25. Mai 1949 von Frits Lugt erworben.

Literatur: Ausst.Kat. Paris/Florenz 1980/81 Nr. 138 - Ausst.Kat. Amsterdam 1986, 248 (entstanden um 1530) - Best.Kat Paris 1992 Nr. 203.

Ein Engel weissagte der Frau Menoachs, die in der Bibel namenlos ist und bis ins hohe Alter unfruchtbar gewesen war, die Geburt eines Gott geweihten Sohnes. Sie dürfe keinen Alkohol trinken und müsse die unreinen Speisen meiden. Diese Anweisungen wiederholte der Engel wenig später, als er auf einem Feld mit den betagten zukünftigen Eltern Samsons zusammentraf. Die Pariser Zeichnung zeigt dieses Gespräch, in dessen Verlauf der Engel Menoach außerdem riet, Jahwe mit einem Ziegenböckchen ein Brandopfer zu bringen. In den Flammen des Altarfeuers flog er zum Himmel empor, und erst da erkannten Menoach und seine Frau, dass sie einem Engel begegnet waren. Von dieser Einsicht erschreckt, warfen sie sich zu Boden.

Im linken Vordergrund der 1949 von Frits Lugt erworbenen Zeichnung stehen Menoach und seine Frau im Gespräch mit dem Engel. Menoach ist ein alter Mann mit langem Bart, der ein langes Gewand trägt und sich mit der rechten Hand auf einen Stock stützt.

Er steht nach rechts und hebt sprechend die linke Hand vor die Brust. Ihm zugewandt und mit einem großen Flügelpaar am Rücken steht der Engel rechts vor ihm. Über einem bodenlangen Unterkleid trägt er ein knielanges gegürtetes Hemd. Ein Kopftuch umgebunden steht einen Schritt bildeinwärts Menoachs alte Frau zwischen den beiden männlichen Figuren und faltet die Hände. Der Engel weist mit der rechten Hand nach rechts, wo im Hintergrund Samsons Eltern vor einer steinernen Altarmensa liegen. In einer aufsteigenden Rauchwolke fliegt der Engel nach links hinauf. Die im Vordergrund felsige Landschaft steigt allmählich zu den am Horizont gelegenen Bergen an.

Kat.Nr. 139 gehört mit der Berliner Zeichnung der Honiggabe zu einer helldunkel gezeichneten Illustrationenfolge der Geschichte Samsons. Eine sorgfältig und aufwändig ausgeführte Zeichnung. - Der erste Eindruck wird bestimmt von einer Lineatur, die an zeitgenössische Holzschnitte erinnert. - Die Haltung des weissagenden Engel und einige Details sind herzuleiten von dem vorderen Gottesboten auf Dürers Holzschnitt der vier Engel der Apokalypse (Offb 7,1-8) (1497/1498 -B.66 - Abb. 617). 1) Bei der Anlage der Komposition ging der Zeichner aus von Lucas van Leydens Kupferstich Gottvaters, der bei Adam und Eva neben dem verbotenen Baum der Erkenntnis steht (Gen 2, 15) (1529 - H. 2 - Abb. 649). 2)

Karel Boon meinte im Ausst.Kat. Paris/Florenz 1980/81 und im Best.Kat. Paris 1992 richtig, dass Kat.Nr. 139 zu den Zeichnungen gehört, die möglicherweise von dem Hauptillustrator der Vorsterman-Bibel ausgeführt wurden. Zum Vergleich wies er hin auf die Darstellung des Jacob segnenden Isaak (H. 30 -Abb. 618) 3) und den Holzschnitt mit Moses, der neben dem goldenen Kalb stehend die Gesetzestafeln zerbricht (H. 45 - Abb. 334). 4) Die Segnung Jacobs zeigt die drei Beteiligten im rechten Vordergrund zusammengerückt, und trotz des kleinen Formates hat die Figurengruppe ein mit Geschick gegebenes, kleinteilig dichtes Geflecht aus kleinen Lichtern und Schatten, so dass erst bei näherem Zusehen die Handbewegungen des Patriarchen erkannt werden. Dies ist vergleichbar, wenn auch grob gedrängt, mit dem Liniengerüst der gezeichneten Gruppe des Blattes in Paris. Gleiches gilt für die Gewandfalten und die Physiognomien der Alten, deren faltige Haut - hier gezeichnet - da gedruckt - mit charakteristisch gleichen Häkchen dargestellt wurde. Das gemeinsame Opfer Kains und Abels im Hintergrund der Darstellung des

Brudermordes (H.24 - Abb. 619) 5) in Vorstermans Bibel stimmt weitgehend mit der Zeichnung des Opfers der Eltern Simsons überein. Die auffällig ungeschickt gezeichnete linke Hand des Engels in Paris gleicht der des in Holz geschnittenen manieristischen Propheten Jesaja (H. 78 - Abb. 515). 6) Wohl keine italienischen Anregungen. Eine Datierung schlug Boon nicht vor. Im Ausst.Kat. Amsterdam 1986 wurde an eine Entstehung um 1530 gedacht. Der Vergleich mit den Vorsterman-Holzschnitten spricht ja dafür. Der Vorschlag macht einen Vergleich mit der 1533 datierten Londoner Pfingstzeichnung (Kat.Nr.92), den Berliner Wegen (Kat.Nrn. 18,19) und den drei Ruthzeichnungen (Kat.Nrn. 53, 168, 169) notwendig, die im Amsterdamer Katalog als Beispiele der Arbeiten aus den dreißiger Jahren ausgestellt worden waren. - Solange nur stilkritisch geurteilt werden kann, wird es schwer fallen, diese Blätter und die beiden helldunklen Samsonszenen (Kat.Nrn. 14, 139) für eine Gruppe etwa gleichzeitig entstandener Arbeiten von nur einer Hand zu halten.

Kat.Nr. 139 ist eine Arbeit auf hohem zeichnerischen Niveau. Anders als im Falle der beiden Gerechtigkeitsdarstellungen der Kat.Nrn. 50 und 127, die von mir hier in die dreißiger Jahre datiert werden, ist Koecks Beispiel, seine zeichnerische Produktion nach der Rückkehr nach Antwerpen 1527, hier nicht anregend im Spiel. Ich halte für möglich, dass der Zeichner der Gerechtigkeitsblätter ein eigenständiger Künstler war, weder Koeck noch Swart. - Auch der Zeichner der Kat.Nr. 139 italianisierte nicht, um so deutlicher wirken sich Dürers Figurenauffassung und spätgotische Formgebung aus. - Boon meinte in den genannten Katalogen, es handle sich bei Kat.Nr. 139 um den Entwurf einer Glasmalerei. Helldunkle Scheiben sind mir aus dem niederländischen 16. Jahrhundert nicht bekannt. Möglicherweise übernahmen die Glasmaler gegebenenfalls nur die Komposition eines helldunklen Entwurfes, um ihn in ihren charakteristischen Farbtönen von Grau, Braun und Gelb auszuführen. 7)

---

1) Ausst.Kat. Boston 1971 Nr. 35.

2) Ausst.Kat. Washington 1983 Nr. 96.

3) Beets 1915 Nr. 10.

4) Ebenda Nr. 26.

5) Ebenda Nr. 4.

6) Ebenda Nr. 76.

7) Ausst.Kat. Nrn. 35, 36: helldunkle Vorzeichnung und taghelle Ausführung auf Glas.

140. Tobias verbrennt Herz und Lunge des Fisches. Tobias und Sara beten (Tob 8,2-8)

Inv.Nr. 4541

Blassbraun verfärbtes Papier. Spuren einer Vorzeichnung mit schwarzer Kreide rechts über den Betenden. Mit der Feder in Schwarz. Parallelschraffuren mit der Pinselspitze in blassem Braun. In blassen Brauntönen laviert. Nicht oxydierte weiße Höhungen (Ölfarbe?) weitgehend mit dem Pinsel in hellem Grau abgetönt. Blatt entlang einer breiten schwarzen Federeinfassung beschnitten. Obere linke Ecke abgeschnitten und vor der Einfassung ergänzt. Blatt aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 250 x 181.

In der rechten unteren Ecke von alter Hand mit der Feder in Schwarz „IS“ oder „15“.  
Der Best.Kat. Paris 1992, Textband, 362 vermerkt die Lesart „15“. (Vgl. dieses Monogramm mit dem IS auf dem Futteral eines Messers auf dem dritten Blatt der Johannesfolge.)

Auf der Rückseite der Unterlage unten rechts mit einem Bleistift „A 463.“  
In der Mitte „1208“ und oben links „5713“.

Herkunft: Kunsthandel Colnaghi, London - Frits Lugt, erworben am 25.10.1930.

Literatur: Ausst.Kat. Rotterdam 1936 Nr. 76 als Jan Swart mit dem Hinweis „een variant bevindt zich in het Museum in Leipzig“ - Ausst.Kat. Brüssel 1937/38 Nr. 18 - Ausst.Kat. Paris/Florenz 1980/81 Nr. 139 - Ausst.Kat. Amsterdam 1986, 290 Anm. 1 - Best.Kat. Paris 1992 Nr. 204.

Tobias wollte seine Kusine Sara heiraten. Ihr Vater Raguel war einverstanden. Sara war bereits siebenmal verheiratet gewesen, und alle ihre Männer waren in den Hochzeitsnächten von einem eifersüchtigen Dämon getötet worden. Dem deshalb beunruhigten Tobias empfahl sein Begleiter Rafael, Herz und Lunge des aus dem Tigris gezogenen Fisches im Brautgemach zu verbrennen. Rauch und Geruch würden den Dämonen vertreiben. Tobias folgte dem Rat des Engels und überlebte glücklich seine Hochzeitsnacht.

Synchrone Darstellung der beiden Szenen, die sich im Brautgemach ereigneten. Der Bildraum ist einige Schritte tiefer als bei der entsprechenden Zeichnung in Leipzig (Kat.Nr. 77). Im rechten Vordergrund befindet sich ein großer offener Kamin in der Seitenwand. Unbeholfen beugt sich dort Tobias über einen niedrigen Rost und legt eines der Organe des Fisches auf den Rost. Eine Umhängetasche liegt in der unteren linken Ecke auf dem Fußboden.

Ähnlich aufgebaut ist die Komposition der Frankfurter Mariengeburt, Kat.Nr. 54. Boon hielt Kat.Nr. 140 im Best.Kat. Paris 1992 für einen Scheibenriss. - Ich meine, die Zeichnung gehört bei übereinstimmender Ausführung als eine zweite Fassung des Themas zu den Blättern der Leipziger Tobiasfolge. Die Leipziger Zeichnungen werden hier in die Jahre um 1550 datiert. Vgl. die Kommentare dort. - Boon glaubte nicht an einen Zusammenhang mit den Leipziger Blättern: Die Pariser Zeichnung sei früher entstanden, er wies darauf hin, dass Tobias in Leipzig keinen Bart trage. Auch Sara wirke älter. (Tobias in Leipzig ohne Bart auf der ersten Fassung der Heilung Tobits, Kat.Nr. 79). Nicht nachzuvollziehen ist Boons Ansicht, die kleinteilig aufwändige Londoner Zeichnung der Erblindung Tobits (Kat. Nr. 91) gehöre in die Leipziger Serie, vgl. die entsprechende Darstellung dort, Kat.Nr. 74.

Bei der Anlage der Komposition der themengleichen Zeichnung in Leipzig (Kat.Nr. 77) folgte der Zeichner weitgehend einer spätgotischen Vorlage 1). Anders die Pariser Fassung: Die beiden Szenen nun an vertauschten Plätzen: Im Vordergrund verbrennt Tobias Herz und Lunge des Fisches in einem offenen Kamin, während das betende Paar hinten vor einem Bett kniet. Offenbar wurde diese Variante von Massys' kleinmeisterlich gestochener Darstellung (B.5 - Abb.620) angeregt: Auch Massys' Blatt zeigt im rechten Vordergrund Tobias, der am Kaminfeuer beschäftigt ist. Er hockt in bequemer Haltung und zerschneidet die Organe des Fisches auf dem Fußboden. Links hinten kniet Sara betend neben einem Bett. - Hinter den beiden betenden Figuren der Kat.Nr. 140 eine kastenförmige Sitzbank mit aufliegenden Kissen unter einem offenen Fenster. Man sieht hinaus in einen Garten, wo vor zwei großen Renaissancebauten im Hintergrund zwei Männer Tobias' Grab schaufeln. Das Motiv der Bank unter dem Bild im Bild findet sich auf mehreren Swart zugeschriebenen Zeichnungen. Vgl. die Kat.Nrn. 15, 49, 54, (91), 137, 142, 157, 161, 164. (Vgl. auch die Eisenradierung der Täufergeburt - H. nach Swart 4 - Abb. 621) Vielleicht ein Indiz für Datierungen in die fünfziger oder sechziger Jahre (Kat.Nrn. 15, 49, 157, 161). Auf Kat.Nr. 140 erinnert die Zeichnung der Vegetation und der Architektur an die entsprechenden Ausblicke der Kat.Nrn 43, 49, 65, oder 161. - Details, welche die hier vorgeschlagene Datierung der Leipziger Tobiasfolge wohl unterstützen. - Die Atmosphäre der Tobias-Holzschnitte Heemskercks (1548), die nachdrücklich die Kompositionen der Kat.Nrn. 75 und 77 in Leipzig bestimmte, wirkt bei der Pariser Zeichnung nicht nach.



- 
- 1) Komposition aus dem Van der Goes-Kreis auf Kabinettscheibe Amsterdam Rijksmuseum, Inv.Nr. BK-NM-12561 - Hudig 1922, 37-40 - Ausst.Kat. New York 1995, 65f - Ausw.Kat. Amsterdam 1999 Nr. 5.

141. Fragment. Tochter Lots als eine antikisch gekleidete junge Frau nach rechts gehend

Inv.Nr. 3792

Clair obscur. Dunkel blaugrau grundiertes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Schwarz. In Grautönen laviert. Weiße Höhungen. Rest einer Einfassung mit der Feder in Schwarz am unteren rechten Rand. Blatt nicht aufgezo-gen. Kein Wasserzeichen gesehen. 234 x 159.

Wenig Abrieb. Einige Flecken. Oben links auf der Grundierung Spuren von Röteln. Best.Kat. Paris 1992 sieht „greenish-blue grounded paper“.

Auf dem Verso oben von einer Hand des 16. Jahrhunderts mit der Feder in Braun „(...)n de (...)Uarte“, vom oberen Blattrand abgeschnitten; der Best.Kat. Paris 1992 liest „van de Suarte“ und hält eine Hand des 17. Jahrhunderts für möglich. Unten von einer zweiten alten Hand mit Bleistift „Schwartz“ und „Frans Floris. ?“.

Angaben zur Provenienz nach Best.Kat. Paris 1992: Sammlung Theodore-Charles-Louis Hippert (1839-1919), Brüssel, Lugt 1377 u. Suppl. - Sammlung Eugène Rodrigues (1853-1928), Paris, Lugt 897 u. Suppl; Auktion Paris 28./29. November 1928 Los 215 als Jan Swart zugeschrieben. Dort von Lugt erworben. Die erwähnten Sammlermarken befinden sich nicht auf dem Blatt.

Literatur: Auktionskatalog Slg. Rodrigues, Paris 1928 Tafel XVIII - Ausst.Kat. Paris/Florenz 1980/81 Nr. 140 - Best.Kat. Paris 1992 Nr. 205 - Broch 2000, 156-161.

Clair obscur. Eine junge Frau geht nach rechts. Sie trägt ein knöchellanges antikisches Kleid aus einem fließend fallenden Stoff. Geschnürt unter der Brust und um die Hüften. Kurze gebauschte Ärmel. In der herabhängenden rechten Hand hält sie einen Henkelkrug, die linke Hand ist wie zum Gruß erhoben. Ein Blumenkranz auf dem hinten zusammengebundenen Haar, ein schmales Stoffband weht von dort lang nach links, dazu trägt sie Sandalen an den Füßen. Wenig weißes Licht auf ihrer rechten Körperhälfte. Dunkler Schatten auf Nase, Mund und Augen, während die rechte Wange weiß beleuchtet ist. Düstere Umgebung. - Die Zeichnung wurde weitgehend mit dem Pinsel ausgeführt, vor allem die weißen Lichter in Wellenlinien mit der Pinselspitze.

Die Erscheinung der jungen Frau in Paris lässt sich von antiken Vorbildern herleiten. An das griechische Relief der drei Augliden (Halbgöttinnen) in den Vatikanischen Museen wäre beispielsweise zu erinnern (Kopie des 2. Jhs. n. Chr. eines im 4. Jh. v. Chr. entstandenen griechischen Reliefs im Museo Chiaramonti, Inv.Nr. 1284 - Abb.

622) 1) - Dergleichen Figuren waren in der Kunst der italienischen Renaissance verbreitet: Ein prominentes Beispiel findet sich auf Ghirlandaios Fresko der Geburt des Täufers in der Kirche Santa Maria Novella in Florenz (1490 - Abb. 623), mit einer nach links gehenden Dienerin, die ähnlich gekleidet wie die Frau der Pariser Zeichnung mit der rechten Hand einen Fruchtekorb auf ihrem Kopf festhält. Auf die in Mantegnas Kreis gezeichnete tanzende Muse im Berliner Kabinett sei noch hingewiesen (KdZ 5058 - Abb. 226). 2) Da der Zeichner der Kat.Nr. 141 die genannten Werke wahrscheinlich nicht kannte, wird hier angenommen, dass auch Marcantons Kupferstiche der sieben Tugenden (B. XIV 254f Nrn. 386-392) 3) bei der Vorbereitung der Zeichnung eine maßgebende Rolle spielten. Vgl. vor allem die Darstellungen von Iustitia (B. 388 – Abb. 366) und Prudentia (B. 392 - Abb. 624).

Dem Best.Kat. Paris 1992 zufolge hielt Frits Lugt die alte Zuschreibung an „Swart“ auf dem Verso der Pariser Zeichnung für falsch. Er dachte an Jan van Scorel und Cornelis Anthonisz. (Amsterdam, ca. 1499 - nach 1556). - Vor einigen Jahren erkannte Mark P.J. Bloch, dass Kat.Nr. 141 als linke Hälfte einer zerschnittenen Darstellung von Lot und seinen Töchtern zu der Amsterdamer Zeichnung Kat.Nr. 2 gehört. 4) Während die junge Pariserin hier vor allem auf italienische Vorbilder zurückgeführt wird, ist das ungleiche Paar in Amsterdam mit einer um 1550 entstandenen Radierung Heemskercks zu verbinden. (Juda und Tamar - NH 35 - Abb. 183) 5) - Weiteres zu dem Platz der Kat.Nr. 141 in der Gruppe der Swart zugeschriebenen helldunklen Zeichnungen in den Kommentaren zu den Kat.Nrn. 2 und 7.

---

1) Ausst.Kat. Bonn 2002, Nr. 598.

2) Best.Kat. Berlin 1995 Nr. 83.

3) Ausst.Kat. Wien 1999 Nrn. 63-69.

4) Broch 2000, 159f.

5) Ausst.Kat. Amsterdam 1986 Nr. 142.1.

142. Willkommensfest für den verlorenen Sohn und die Verärgerung seines Bruders  
(Lk 15,25-28)

Inv.Nr. 7364

Weißes Blatt. Spuren einer Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit spitzer Feder in Graubraun. In blassen Tönen von Graubraun laviert. Schraffuren mit der Pinselspitze in Graubraun. Blatt entlang einer Einfassung mit der Feder in Schwarz beschnitten, die Linie ist am unteren Rand dünner als an den übrigen Seiten. Der Best.Kat. Paris 1992 vermerkt Wasserzeichen „pitcher with a flower (?)“, (Abb.: Band 2, 103). 279 x 187.

Blatt vor allem oben und links unten zerknittert. Untere rechte Ecke ausgerissen, ausgebessert und neu bezeichnet. Roter Fleck unten links. Braune Punkte unten rechts.

Auf dem Verso rechts unten mit der Feder in Brau „J. Swart 1620“ mit Bleistiftkorrektur: eine 5 auf der 6. Unten von einer alten Hand mit schwarzer Kreide „Suerte (?) Jan“. Oben mit einem Bleistift „Swart Jan / / no 8 (durchgestrichen) / 5-3-9“.

Herkunft: Julius Weitzner, London - Frits Lugt, Paris, erworben am 6.7.1959 als Jan Swart van Groningen.

Literatur: Best.Kat. Paris 1992 Nr. 206 als „Jan Swart van Groningen (?) (After)“.

Boon hielt das Blatt im Best.Kat. Paris 1992 für eine späte Kopie. Mit anderen Swart zugeschriebenen Zeichnungen ist Kat.Nr. 142 nicht zu verbinden. Keine Zeichnung des vorliegenden Kataloges zeigt eine ähnlich angelegte Komposition. - Bemüht sorgfältig ausgeführt mit spitzer Feder und blasser Lavierung. Keine Federinnenzeichnung. Hölzern bewegte Figuren in einer nach vorne offenen hohen Renaissancearchitektur, eine Loggia vielleicht. Vier Männer zu Tisch bei einer Mahlzeit. Über ihnen ein Fenster mit einem Ausblick auf einen im Hintergrund pflügenden Mann, den man für den Bruder des verlorenen Sohnes halten mag.

143. Nicht erkannte Szene. König Childebert I., Galswinthe und Fredegunde  
(Gregor von Tours, Historia Francorum) ?

Inv.Nr. 1992-T. 18

Leicht braun verfärbtes Blatt. Spuren von schwarzer Kreide, die nicht zu einer Vorzeichnung gehören; Karel Boon hielt sie im Ausst.Kat. Paris 1994 für „probablement l’empreinte d’un autre dessin“. Mit der Feder in Dunkelbraun. Pinsel in Hellbraun. Einfassung mit der Feder in Dunkelbraun und dem Pinsel in Schwarz. Entlang der Einfassung rund geschnittenes Blatt von 249 mm Durchmesser. Auf Japanpapier aufgezogen. Der Ausst.Kat. Paris 1994 vermerkt ein Wasserzeichen bekröntes Wappen mit einem kreuzhaltenden Vogel, ähnlich Briquet 1255: Troyes 1532.

Spuren von einem grünen Stift um die Hand der trauernden Frau rechts. Trocken eingeritzte und breit eingedrückte Linien.

Herkunft: Im 18. Jahrhundert in einem französischen Sammleralbum - 1991 Kunsthandel von Bruno de Bayser, Paris - Dort im März 1992 von der Fondation Custodia erworben.

Literatur: Ausst.Kat Paris 1994 Nr. 19 als Jan Swart zugeschrieben.

Karel Boon veröffentlichte Kat.Nr. 143 in dem Ausst.Kat. Paris 1994. In seinem Kommentar versuchte er das Thema der Zeichnung zu bestimmen, äußerte sich jedoch nicht zu der Ausführung der Zeichnung und der Zuschreibungsfrage. Der Pariser Kunsthändler Bruno de Bayser hatte der Fondation Custodia das Blatt als eine Jan Swart zugeschriebene Arbeit angeboten. Boon behielt diese Bestimmung bei. In den Unterlagen der Fondation ist eine ältere Zuschreibung an Bernaert van Orley vermerkt.

Komposition in einem für Entwürfe runder Kabinettscheiben üblichen Format. Sterbeszene in einem von links außen hell beleuchteten Raum. Links im Bett sitzend eine alte Frau. Ein rechts neben ihr stehender älterer Mann gibt ihr die Sterbekerze in die linke Hand. Dabei sprechen die beiden miteinander. Mit erhobenem rechten Zeigefinger wirkt die Frau eindringlich belehrend. Im linken Vordergrund sitzt ein junger Mann vor dem Fußende des Bettes. Über dem Kopf ein scheibenförmiger Nimbus. Er wendet sich mit dem ausgestreckten rechten Arm an eine rechts stehende junge Frau. Sie weint. Im Hintergrund eine Gruppe junger Männer vor einer offen stehenden Tür. Vorne rechts steht ein Weihwassergefäß auf einer vom Blattrand

weitgehend abgeschnittenen Truhe. Alle Figuren sind nach einer europäisch bürgerlichen Mode des 16. Jahrhunderts gut gekleidet.

Boon meinte, die Zeichnung zeige eine Szene aus der Geschichte der Merowinger, die Gregor von Tours in seiner *Historia Francorum* überlieferte. Dabei geht es um Childebert I, König von Paris (511-558), seine Frau Galswinthe und seine Geliebte Fredegunde. - Ferner wies Boon darauf hin, dass sich bis 1745 im Chor der Kathedrale von Tournai ein Zyklus von Glasmalereien befand, der zahlreiche Ereignisse der merowingischen Geschichte illustrierte. Diese Glasmalereien könnten dem Zeichner der Kat.Nr. 143 bekannt gewesen sein und ihn dazu angeregt haben, selbst eine themengleiche Folge in Angriff zu nehmen.

Das Wasserzeichen ist ein Indiz für eine Datierung in die dreißiger Jahre. - Das Kompositionsmuster der Kat.Nr. 143 mag von niederländischen Bildern des 15. Jahrhunderts herzuleiten sein, an Van Eycks Miniatur der Täufergeburt im Turiner Stundenbuch (fol. 93v - Abb. 374) ist zu erinnern. Aber der Pariser Bildraum ist von geringer Tiefe, wie bei Lucas' Holzschnitt Isebels am Bett König Ahabs (1516-1519 - H. 11 - Abb. 423). 1) Die zahlreichen Figuren rücken möglichst weit nach vorne, ohne dass die Szene nun reliefähnlich wirkte. Perspektivisch wirklichkeitsnah der Eindruck von einer figurenreichen Komposition in einem engen Raum. Das wurde besser inszeniert als das Zusammenstehen der Jacobssöhne in London (Kat.Nr. 100).

Die Pariser Zeichnung ist eine Arbeit des Zeichners von Josephs Traumbericht in Berlin (Kat.Nr. 26). Sie ist den Blättern der Leidener Folge der Werke der Barmherzigkeit (Kat.Nrn. 45-48, 173) nahe und wurde von demselben Künstler gezeichnet. Kat.Nr. 143 mit leichter Hand ausgeführt als die guten Werke, keine bemüht systematische Schraffur. Mehr Licht in der Szene. Es fehlen die dunklen und vergleichsweise groben Schraffen der Blätter in Brüssel und Wien, durch die der Eindruck feinweicher Formen, die licht und sparsam schattiert den Gesamteindruck des Pariser Blattes bestimmen, verloren ging. In Kenntnis der Zeichnungen guter Werke fällt es nicht schwer, sich die dunklen Schraffen auch auf dem Pariser Blatt vorzustellen. So aber zeigt Kat.Nr. 143 sparsam umrissene Formen mit einer Innenzeichnung aus blass hellbraunen Schraffuren, waagrecht und senkrecht dicht gestrichelt mit der Pinselspitze, an

Wänden, Stoffen und Gegenständen. Schattenstreifen in senkrecht fallenden Röhrenfalten der Kleidung. Die Figuren wurden unspektakulär sicher proportioniert und verhalten bewegt. Ohne manieristische Tendenz. Kantige Physiognomien neben glatten Gesichtszügen, feingliedrige Hände gestikulieren geziert. Der verschattete Unterarm der rechts stehenden Frau, mit dem sie ein Tuch vor das Gesicht hält, wie Jacobs ausgestreckter linker Arm auf dem Berliner Traumbericht.

Die zeichnerische Ausführung der Kat.Nr. 143 legt schließlich eine weitere Verbindung nahe. Vgl. die Flucht nach Ägypten (Yale, Kat.Nr. 122), die zugehörige anonyme Mariengeburt im Britischen Museum (Abb. 395) 2) und die Grablegung Christi in Kopenhagen (Kat.Nr. 64). Überall sind alte Hinweise auf Bernaert van Orley zu Recht im Spiel. Auch Kat.Nr. 143 war dem Brüsseler Meister zugeschrieben.

---

1) Ausst.Kat. Washington 1983 Nr. 65

2) Best.Kat. London 1932, 74 Nr. 38.

## 144. Entwurf eines Altarflügels. Nebukadnezar ?

Inv.Nr. 1993-T.14

Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Braun und Schwarz. In Grautönen laviert. Blatt entlang einer nachträglichen Einfassung mit der Feder in Schwarz beschnitten. Nicht aufgezoogen, Wasserzeichen gotisches P. 241-246 x 123-125.

Auf dem Verso Rest einer alten Unterlage mit dem Fragment einer nicht entzifferten Notiz von einer Hand des 16. Jahrhunderts.

In der oberen rechten Ecke bezeichnet eine geschwungene schwarze Federlinie den Rand  
des hier entworfenen Altarflügels.

1993 von der Fondation Custodia erworben.

Bisher nicht veröffentlicht.

Im Vordergrund mehrere Engel in einer lebhaften Unterredung mit antikisch gerüsteten Männern. Unmittelbar hinter dieser Figurengruppe erhebt sich ein hoher Felsen, der etwas mehr als die linke Hälfte des Bildraumes verstellt. Die Engel stehen links vor einem Höhleneingang. Auf halber Höhe der Erhebung ein schmales Plateau mit dem Standbild eines gerüsteten Mannes, von Menschen in ehrfürchtiger Haltung umgeben. Nach rechts ein Ausblick von geringer Tiefe auf bewaldetes Gebirge. - Das angebetete Standbild lässt an Nebukadnezar denken. - Die obere rechte Ecke wurde freigelassen, eine geschwungene Linie schließt die Zeichnung dort ab. Es handelt sich wohl um einen Entwurf für die Bemalung eines Altarflügels.

Nach dem Erwerb der Zeichnung im Jahre 1993 wurde das Blatt vorläufig als eine nord-niederländische Arbeit der Jahre 1560-1580 inventarisiert. Darüber hinaus findet sich in den Unterlagen des Kabinetts ein Hinweis Karel Boons, der die Zeichnung mit der nicht bestimmten Abschiedsszene in der Staatlichen Graphischen Sammlung in München verglich, die Wegner im Bestandskatalog von 1973 Jan Swart zugeschrieben hatte (Kat.Nr. 115) 1). Diese Zuschreibung wurde vor kurzem korrigiert und die Zeichnung ausreichend begründet wieder dem Umkreis Pieter Koecks zugeordnet 2). Dass Boon die beiden Zeichnungen möglicherweise für Arbeiten desselben Künstlers hielt, bleibe hier dahingestellt. - Ich halte das Blatt



für eine in der Art Pieter Aertsens ausgeführte Zeichnung. Vgl. z.B. die vor einigen Jahren veröffentlichte Zeichnung des Todes des Hohenpriesters Eli (1 Sam 4, 18) in der Sammlung des Stadtmuseums Linz-Nordico (Österreich) (vom Zeichner 1553 datiert - Inv.Nr. S III/35 - Abb. 624). 3) - Die Anlage der Komposition und auch die zeichnerische Ausführung erinnern auch an eine im Umkreis Scorels entstandene Zeichnung Josephs, der in den Brunnen geworfen wird, in der Sammlung des Stockholmer Nationalmuseums (Statens Kunstmuseer, Inv.Nr. NM H 1676/1863 - Abb. 267) 4) - Kat.Nr. 144 ist mit Jan Swart zugeschriebenen Zeichnungen nicht zu verbinden.

---

1) Best.Kat. München 1973 Nr. 134.

2) Ausst.Kat. München 1995 Nr. 16.

3) Best.Kat. Linz-Nordico 1998 Nr. 31. Vorzeichnung mit schwarzem Stift und Rötöl, Feder in Braun, braun laviert, quadriert, 20 x 126.

4) Ausst.Kat. Amsterdam 1986 Nr. 114 als Entwurf für Glasmalerei, 1535-1540. - Feder in Grau, grau laviert, 231 x 85.

Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins

145. Die heilige Katharina disputiert mit Kaiser Maxentius

Inv.Nr. 19.004

Clair-obscur. Ockergelb grundiertes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Schwarz und dem Pinsel in Grautönen und Schwarz. In Grautönen laviert. Weiße Höhlungen. Keine Einfassung. Blatt aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 280 x 207.

In der unteren Linken Ecke Stempel des Louvre, Lugt 1886. Unten in der Mitte ein etwa fünf cm tiefer senkrechter Einriss. Alle Ecken bis auf die obere linke ausgebessert. In der oberen Blatthälfte große braune Flecken und weitere geringe Beschädigungen, kleine Löcher und rote Flecken.

Auf der Unterlage handschriftliche Zuschreibungen an Swart von Elfried Bock und auf einem aufgeklebten Papierstreifen mit der Feder in Schwarz an Aertgen van Leyden von der Hand des Amateur A.

Aus der Sammlung des Amateur A.

Literatur: Beets 1914, 15 - Baldass 1918 Nr. 62 („Spätwerk“. „Liegt unter den anonymen Deutschen. Bestimmt von Bock“. Baldass vermerkt dann die Zeichnung irrtümlich ein zweites Mal als Nr. 81, unter den von Beets 1914 bestimmten Zeichnungen, die er selbst nicht gesehen hatte: „Inv.-Nr. 19,004 unter den Anonymen der deutschen Schule, Beets. a.a.O.“) - Best.Kat. Paris 1968 Nr. 116.

Seit dem hohen Mittelalter war Katharina von Alexandrien neben der Mutter Gottes die am meisten verehrte Heilige. Sie gehörte zu den vierzehn Nothelfern und war die Schutzheilige mehrerer Berufe. Nach der legendären Überlieferung wurde die zypriotische Königstochter ein Opfer der Christenverfolgungen des frühen vierten Jahrhunderts. In der *Legenda Aurea* heißt es, sie habe vergeblich versucht, den „Kaiser“ Maxentius (auch Maximinus) 1) im Verlauf einer philosophischen Disputation von der barbarischen Christenverfolgung abzubringen und ihn zum christlichen Glauben zu bekehren. Dabei erwies sich, dass Maxentius dem Streitgespräch intellektuell nicht gewachsen war. Schließlich ließ er Katharina nach grausamer Folter auf einem mit Messern besetzten Rad enthaupten. 2) Die ikonographischen Handbücher zählen etwa vierzig Ereignisse aus den Legenden Katharinas auf, die in der europäischen Kunst seit dem 8. Jahrhundert illustriert wurden. Die auf der Pariser Zeichnung dargestellte

Disputationsszene ist vor der mystischen Hochzeit der Heiligen mit dem Jesuskind die populärste.

Sonnenlicht scheint von links in den Bildraum, am Boden fallen die Figurenshadowen nach rechts, der Zeichner betonte die Kontraste von Lichtern und Schatten. Im Vordergrund haben zwei Bewaffnete von links die junge Prinzessin vor den Kaiser geführt, der rechts auf einer Erderhebung sitzt. In ihrem bodenlangen Kleid steht sie aufrecht nach rechts. Selbstbewusst diskurrierend zählt sie ihre Argumente mit dem rechten Zeigefinger an den Fingern der linken Hand ab. Hinter Katharina und den Bewachern erhebt sich ein schmaler Baum bis zum oberen Blattrand. Der jungen Frau zugewandt sitzt rechts der Kaiser als ein älterer, bärtiger Mann von schlanker und kräftiger Statur. Mit gekreuzten Unterschenkeln beugt er sich angespannt vor, auch er gibt sich selbstsicher, redet fordernd mit herrisch erhobenem Kopf, hebt dabei den rechten Zeigefinger. Schmucklos seine Krone und der antikische Brustharnisch. Er hält sein Zepter in der herabhängenden linken Hand. Hinter ihm drei interessiert zuschauende Männer vor einem massiven Gebäude italienischer Bauart, das im ersten Stock vom oberen Blattrand abgeschnitten wird. Dort im offen stehenden Fenster ein auf die Szene blickender Mann. In der Mitte des Hintergrundes, vor einem hohen Berg die Enthauptungsszene neben dem Folterrad.

Die in Rede stehende Zeichnung wurde 1914 von Beets ohne eine Begründung als ein Werk „Jan Swarts“ veröffentlicht, Baldass akzeptierte den Vorschlag und vorläufig abschließend erklärte Frits Lugt im Best.Kat. Paris 1968, Kat.Nr. 145 sei ein „important dessin de Jan Swart, accepté par tous les critiques“. Möglicherweise handle es sich um ein spätes Werk. Dieser letzten Bemerkung ist zuzustimmen, an eine Entstehung um 1550 ist zu denken: Bildaufbau und einige Details erinnern an mehrere Kompositionen der Leipziger Tobiasfolge (Kat.Nrn. 75, 80, 81), und deshalb mag Kat.Nr. 145 unter die Jan Swart zugeschriebenen Zeichnungen geraten sein. Gleichzeitig ist festzuhalten, dass es im vorliegenden Katalog keine zweite übereinstimmend ausgeführte Arbeit gibt. Vergleichsweise grobes clair obscur. Eine Nachzeichnung vielleicht. Es handelt sich nicht um ein Werk des nüchtern präzisen Zeichners der Leipziger Folge. Auch an die Hand des Zeichners der klagenden Frau in Amsterdam (Kat.Nr. 7) oder des helldunklen Berliner Jacobus (Kat.Nr. 24) ist nicht zu denken.

- 
- 1) Entgegen der diocletianischen Ordnung wurde Maxentius 306 Augustus. Im Jahre 312 unterlag er Konstantin bei der Milvischen Brücke.
  - 2) Legenda Aurea, 920, 923.

146. Der verlorene Sohn lässt sich sein Erbe auszahlen (Lk 15,12f)

Inv.Nr. 19.280

Vergrautes und braunfleckiges Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Hell- und Dunkelgrau. In blassen Grautönen laviert. Blatt entlang einer Einfassung wohl mit dem Pinsel in Schwarz beschnitten. Blatt aufgezogen, kein Wasserzeichen gesehen. 295 x 190.

Alte waagerechte Falte etwas unterhalb der Blattmitte. In der Mitte des unteren Blattrandes, teilweise abgeschnitten und unter der Einfassung, von einer alten Hand mit der Feder in Braun „JA de Suat“ (?). In der linken unteren Ecke Stempel des Louvre, Lugt 1886, in Schwarz. Ein großer brauner Fleck oben links.

Auf der Rückseite der Unterlage Hinweise von Karel Boon: nach Swart und „voie les copies de Swart à Dresde“. In einem Brief vom 19. Februar 1996 erklärte der seinerzeit zuständige Kurator, Herr Dr. Christian Dittrich, er kenne im Dresdener Kabinett keine Arbeit vom Zeichner der Kat.Nr. 146. Boon könnte an die beiden Kopien der Brüsseler Werke der Barmherzigkeit gedacht haben, die möglicherweise vom Zeichner der Kölner Kopien (vgl. Kommentar Kat.Nrn. 55-63) stammen.

Literatur: Nicht bei Baldass. - Best.Kat. Paris 1968 Nr. 121.

Die Pariser Zeichnung zeigt die Auszahlung des Erbteils an den verlorenen Sohn (Lk 15,12f) in einem unübersichtlich weitläufigen und mit Säulen umständlich geschmückten Innenraum von nachdrücklich antikisierender Bauart. Schwere Figuren. Der Vater sitzt als ein alter bärtiger Orientale links hinter einem Tisch. Mit Schreibearbeiten und Geldstücken beschäftigt, schiebt er einen Münzbetrag nach rechts hinüber. Der dort stehende Sohn nimmt das Geld mit seiner ausgestreckten rechten Hand entgegen. In der herabhängenden linken Hand hält er einen Geldbeutel. Der junge Mann trägt zu Tunika und Toga ein kurzes Schwert, phantastische Beinschienen und Sandalen an den Füßen. Dabei erscheint er als unsicher schwerfällig proportioniert. Ein zweiter Jüngling steht zwischen Vater und Sohn und hat dabei die Betrachter des Bildes im Blick. Zwei aufmerksame Zuschauer beobachten die Szene aus der unteren rechten Ecke, während links vorne zusammengerollt ein Hund schläft.

Die alte handschriftliche Zuschreibung auf dem Blatt blieb unbemerkt, Kat.Nr. 146 lag lange unter den anonymen flämischen Zeichnungen und Ludwig von Baldass nahm sie 1918 nicht in sein Verzeichnis der Zeichnungen Swarts auf. Offenbar meinte zuerst Frits Lugt im Best.Kat. Paris 1968, es handle sich um eine etwa 1550 entstandene

Arbeit in der Art Jan Swarts, die er als „d'une recherche trop puérile dans les détails“ tadelte. Ohne Ehrgeiz routiniert und behäbig ausgeführt. Im vorliegenden Katalog findet sich keine weitere Arbeit des Zeichners der Kat.Nr. 146. Seine Komposition ist seitenverkehrt ähnlich angelegt wie die entsprechende Zeichnung der Kölner Folge (Kat.Nr. 55, vgl. auch Josephs Traumbericht in Berlin, Kat.Nr. 26) und mit dem schlafenden Hund mag dieser Umstand als Grund für die Annahme ausreichen, dass der Zeichner des Pariser Blattes Werke des Swart genannten Künstlers kannte oder nachzeichnete. - Mehrere der Swart zugeschriebenen Zeichnungen veranschaulichen das Bemühen des Künstlers, antike Motive variierend zu integrieren. Darunter sind wohlgelungene Arbeiten wie die klagende Amsterdamerin (Kat.Nr. 7), Tobias und der Engel im Gespräch mit dem blinden Tobit (Kat.Nr. 75), der fliehende verlorene Sohn (Kat.Nr.27) und die Londoner Temperantia (Kat.Nr. 98). Diese Zeichnungen haben nichts von dem bei Lugt zu Recht monierten bemühten Antikisieren einer mäßig begabten Hand.

Auf der Unterlage der Zeichnung hinterließ Karel Boon einen handschriftlichen Hinweis auf zu vergleichende Kopien Swarts in Dresden (s.o.), den man sich im dortigen Kupferstich-Kabinett der staatlichen Museen nicht erklären kann 1) (Brief von Dr. Christian Dittrich, 19.2.1996). Unter den anonymen niederländischen Blättern liegen in Dresden zwei bisher nicht veröffentlichte lavierte Umrisszeichnungen (Inv.Nrn. C 1967-172, C 1967-173 - Abb. 192, 193) 2), auf denen Kompositionen der Swart zugeschriebenen Folge der Werke der Barmherzigkeit (Kat.Nrn. 45, 173) nachgezeichnet wurden. Diese beiden Zeichnungen werden im vorliegenden Katalog für Werke des Zeichners der Kölner Kopien (Kat.Nrn. 55-63) gehalten. Von dem Zeichner der in Rede stehenden Zeichnung in Paris wurden sie nicht ausgeführt.

---

1) Briefliche Mitteilung des seinerzeit zuständigen Kurators Dr. Christian Dittrich vom 19. Februar 1996.

2) Vgl. hier S. 170, 530f.

147. Perseus und Andromeda (Ov. met. IV 663-764)

Inv.Nr. 19.221

Braun verfärbtes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Braun und dem Pinsel in Grau. In Grautönen laviert. Keine Einfassung. Rötelquadrierung. Blatt nicht aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 354 x 273.

In der unteren linken Ecke Stempel des Louvre, Lugt 1886 in Schwarz.

Auf dem Verso mit schwarzer Kreide die stark abgeriebene Skizze eines nach rechts hochspringenden Pferdes und die Paraphrase Everhard Jabachs, Lugt 2959.

Herkunft: Sammlung Everhard Jabach. Die Sammlung des aus Köln stammenden Bankiers wurde 1671 von König Ludwig XIV. erworben.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 60 („Liegt unter den Anonymen der Ecole flamande ou allemande.“) - Marlier 1966, 296f als Kopie nach Pieter Koeck van Aelst - Best.Kat. Paris 1968 Nr. 117 (erwähnt die Meinung Friedländers, es handle sich um eine Kopie nach Pieter Koeck) - Ausst.Kat. Amsterdam 1986 Nr. 235 als Pieter Aertsen („De tekening is gedoubleerd.“) - Kloek 1989 Nr. A 5.

Kat.Nr. 147 zeigt mehrere Szenen aus der von Ovid erzählten Geschichte von Perseus und Andromeda (met. IV 663-764). Nachdem er die Gorgo Medusa enthauptet hatte, flog der jugendliche Heros heimwärts und rettete die äthiopische Königstochter vor einem Meeresdrachen, dem sie als Opfergabe bestimmt war. Sie wurde Perseus' Frau. - Nach dem glücklich überstandenen Kampf knien im linken Vordergrund eine nackte Andromeda und ihre Eltern vor drei Altären. Der Minerva wird zum Dank eine Kuh geopfert werden, dem Jupiter ein Stier, ein Kalb schließlich dem Merkur. Mit einer Fackel entzündet Perseus die Kadaver. Klein sind Figuren der genannten Götter im aufsteigenden Rauch am oberen Bildrand. Ein auffälliges Detail ist der im rechten Hintergrund auf dem Pegasus reitende Perseus. Das geflügelte Pferd entstand zwar aus dem Blut der enthaupteten Medusa (met. IV 786), es war jedoch nicht Perseus' Reittier. Poseidon schickte Pegasus zu Bellerophon (Hesiod frg. 245). Der Sohn des Zeus kam mit den Flügelschuhen der Nymphen an den Füßen nach Äthiopien (met. IV 665f.).

Das Blatt stammt aus der Sammlung Everhard Jabachs. Es lag im Louvre unter den anonymen flämischen und deutschen Arbeiten, als Ludwig von Baldass die Zeichnung

1918 als ein Werk Jan Swarts veröffentlichte. Friedländer widersprach dieser Zuschreibung. Er meinte, Kat.Nr. 147 sei eine Kopie nach Pieter Koeck. Georges Marlier schloss sich dieser Ansicht in seiner 1966 erschienen Koeck-Monographie an: Die Zeichnung sei nicht von der Qualität der wohlgelungenen Arbeiten Koecks. Auch Lugt war von Baldass' Vorschlag nicht überzeugt. Im Bestandskatalog des Louvre schrieb er, es handle sich allenfalls um eine alte Kopie. Er verstand sich jedoch nicht dazu, Friedländer und Marlier beizupflichten. Erst während der Vorbereitungen zu der Amsterdamer Ausstellung *Kunst voor de beeldenstorm* erkannte Wouter Kloek richtig, dass Kat.Nr. 147 eine charakteristische Zeichnung Pieter Aertsens sein könnte 1) Das Zuschreibungsproblem zeigt, wie diffus die Vorstellungen vom zeichnerischen Werk profilierter niederländischer Meister des 16. Jahrhunderts bis in die Gegenwart geblieben sind. Im Falle Aertsens begann die neuere Forschung im Jahre 1906 mit J. Sievers' Hallescher Dissertation. Der Artikel desselben Autors im Lexikon von Thieme und Becker enthält schon eine recht umfangreiche Liste von Gemälden Aertsens, hingegen wird hinsichtlich der Zeichnungen lediglich auf nicht genannte Werke in den Kabinetten von Amsterdam, Berlin, Dresden und Hamburg verwiesen. 2) Es erscheint aus heutiger Sicht als wenig wahrscheinlich, dass Kenner wie Beets und Baldass in den Jahren des ersten Weltkrieges mit Blick auf die Kat.Nr. 147 überhaupt an Aertsen als den ausführenden Zeichner hätten denken können. Mit der 1949 in die Münchener Staatliche Graphische Sammlung gelangten Zeichnung der Mantelspende des heiligen Martin ( Inv.Nr. 1949:32 - Abb. 549) 3) kam die bis dahin einzige mit einem Gemälde Aertsens verbundene Zeichnung in eine der großen öffentlichen Sammlungen und konnte in der Folge als Ausgangspunkt für die Zuschreibung weiterer Zeichnungen dienen. 4) Trotzdem erkannte noch Ende der 1960er Jahre ein bedeutender Kenner wie Frits Lugt nicht, dass er mit der Pariser Zeichnung Kat.Nr. 147 eine Zeichnung aus dem andeutungsweise in Erscheinung tretenden zeichnerischen Werk Aertsens vor sich hatte. Die Zeichnung im Louvre könnte eine Arbeit des Zeichners des Münchener Martinsblattes sein. Bis heute ist das vermeintlich bekannte zeichnerische Werk Aertsens schmal. Die Kriterien für Zuschreibungen liegen nicht endgültig fest. 5) In den großen Sammlungen finden sich allenfalls einzelne Blätter. Mit einiger Regelmäßigkeit werden in den viel besuchten Sammlungen noch Arbeiten entdeckt und publiziert, die in Aertsens einprägsamer Manier gezeichnet wurden - wenngleich ebenso offenkundig ist, dass mehrere zeichnende Hände zu unterscheiden sind. 6) Bisher nicht veröffentlicht



liegt im Schlossmuseum von Weimar ein solches Blatt unter den Swart zugeschriebenen Zeichnungen, eine Darstellung der Entlarvung Hamans (Inv.Nr. KK 4625 - Abb. 191), sorgfältiger gezeichnet als Kat.Nr. 147, die auf der Rückseite von einer alten Hand richtig dem „lange Pier“ zugesprochen wurde. - Noch unveröffentlicht ist auch die Zeichnung einer nicht erkannten Szene (Nebukadnezar?), die 1993 von der Fondation Custodia in Paris die Zeichnung erworben wurde (Inv.Nr. 1993-T. 14 - Kat.Nr. 144) und die zunächst als eine anonyme nordniederländische Arbeit der Jahre 1560-80 galt. Bemüht das Blatt näher zu bestimmen, dachte man wenigstens zeitweilig über die Möglichkeit einer Zuschreibung an Jan Swart nach. Mit diesen Bemerkungen wurde mir die Zeichnung bei einem Besuch der Sammlung vorgelegt. Sie steht jedoch der Aertsen in Linz zugeschriebenen Zeichnung des Todes des Hohenpriesters Heli (1 Sam 1-4) (vgl. Anm.6 - Abb. 625) näher als allen Jan Swart zugewiesenen Blättern.

Wahrscheinlich können dem Swart genannten Zeichner keine Darstellungen mythologischer Historien zugeschrieben werden. Nachdem der Perseus des Louvre als ein mögliches Werk Pieter Aertsens erkannt werden konnte, ist darauf hinzuweisen, dass auch die Zeichnung der schwangeren Kalliope (Kat.Nr.148) aus stilkritischen Gründen nicht hier hergehört. Die vermeintliche Kirke in Weimar (Kat.Nr. 167) ist wahrscheinlich eine verspottete Ecclesia. Es bleibt allenfalls die bisher nicht erkannte klagende Frau in Amsterdam (Kat.Nr. 7), die für eine klagende Cassandra gehalten wurde.

- 1) Ausst.Kat. Amsterdam 1986 Nr. 235 als eine um 1560 entstandene und eigenhändig ausgeführte Arbeit Aertsens von mechanisch, wenig spontaner Wirkung. Um Zusammenhänge und Unterschiede festzustellen, hätte Kat.Nr. 147 im Amsterdamer Katalog mit anderen Aertsen zugesprochenen Zeichnungen verglichen werden müssen.
- 2) Th. & B. I (1907) 103f.
- 3) Best.Kat. München 1973 Nr. 1 - Ausst.Kat. Amsterdam 1986 Nr. 232 - Ausst.Kat. München 1989 Nr. 1.
- 4) Eine zweite Zeichnung einer von Aertsen gemalten Komposition wurde 1983 von der Fondation Custodia im Hamburger Kunsthandel gekauft. Es handelt sich um eine Darstellung der Taufe des Kämmerers der Königin von Äthiopien (Apg 8,26-40 - Abb. 626); Kunsthandel Thomas LeClair, Katalog I: Handzeichnungen und Aquarelle des 16.-19. Jahrhunderts, Hamburg 1983 Nr. 2. Das zugehörige Gemälde ist im Museum Boijmans, Inv.Nr. 2121, Best.Kat. Rotterdam 1994 Nr. 93. Ich halte für ungewiss, dass der Zeichner des Blattes in der Custodia auch der Autor der Kat.Nr. 147 und der Martinszeichnung in München war.
- 5) Kloek 1989.
- 6) Einige Beispiele: 1. *Dresden*, Kupferstich-Kabinett, Eine Äbtissin und die heilige Magdalena vor der Erscheinung einer Gottvaterpietà, Inv.Nr. C 2730. Vor 1756 erworben. 1968 mündlicher Hinweis Konrad Oberhubers auf Aertsen. Publiziert im Ausst.Kat. Dresden 1997 Nr. 22 - 2. *Braunschweig*, Herzog Anton Ulrich-Museum, Die Steinigung zweier Männer (Susanna?), Inv.Nr. Z 199. 1987 gesprächsweise von John Rowlands für eine Arbeit Aertsens gehalten. Publiziert im Ausw.Kat. Braunschweig 1992/1997 Nr. 244 als Pieter Aertsen-Werkstatt. - 3. *Linz-Nordico* (Österreich), Stadtmuseum, Der Tod des Hohenpriesters Heli, vom Zeichner 1553 datiert, Inv.Nr. S III/35. Publiziert im Best.Kat. Linz 1998 Nr.31. (Abb. 625) - 4. *Stuttgart*, Staatsgalerie, dort deponierte Sammlung Schloss Fachsenfeld, eine nicht erkannte Szene (Totenerweckungen), Inv.Nr. II/1078, galt früher als Heemskerck, bisher nicht veröffentlicht (Abb.676).

148. Drei Nymphen berichten Artemis von der Schwangerschaft Kallistos  
Ältere Bestimmung des Themas: Das Urteil des Paris

Inv.Nr. 19.189

Clair obscur. Stark beschädigt. Grau grundiertes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Grau und Schwarz. Schraffuren mit der Pinselspitze in Schwarz, Weiß und Grautönen. In Grautönen laviert. Weiße Höhungen. Blatt aufgezogen, danach auf dem Blattrand eingefasst mit der Feder in Schwarz. Kein Wasserzeichen gesehen. 224 x 206.

Zwei breite, waagerechte Streifen aus zahlreich unregelmäßigen Knickfalten auf ganzer Breite unten und etwas oberhalb der Blattmitte verursachten zahlreiche kleine Farbabsprünge. Oberer Rand weitgehend brüchig. Blatt wohl deshalb alt aufgezogen.

Am linken Blattrand, etwas unterhalb der Mitte, vielleicht von der Hand des Zeichners „531“ (Datierung 1531?) mit der Feder in Schwarz. Möglicherweise von derselben Hand unten rechts der Mitte eine „4“ mit der Feder in Schwarz.

In der unteren linken Ecke Stempel Louvre, Lugt 1886, in der unteren rechten Ecke Stempel Louvre, Lugt 2207.

Aus altem königlich französischen Besitz; die im Best.Kat. Paris 1968 erwähnte Paraphe Lugt 2961 nicht gesehen.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 61 („Die Bestimmung nicht ganz gesichert.“ „Liegt unter den Anonymen der Ecole flamande ou allemande.“ Hielt „531“ am linken Rand für Datierung) - Best.Kat. Paris 1968 Nr. 120.

Von links außen fällt Sonnen- oder Mondlicht in den Bildraum. Eine antikisch gerüstete Frau sitzt links auf einer Erderhebung. Unter einer zum Boden reichenden Decke (?) hält sie die ausgestreckten Beine gekreuzt. Federn schmücken ihren Helm. Der Harnisch wölbt sich weiblich über der Brust. Den Kopf nach rechts gewandt und dabei den linken Arm ausstreckend, spricht sie mit drei rechts neben ihr stehenden jungen Frauen, die offenbar Wichtiges mitzuteilen haben. Die drei tragen lange antikische Kleider aus fließend fallenden Stoffen. Man lenkt die Aufmerksamkeit der Kriegerin auf eine Szene im rechten Hintergrund. Drei Frauen legen dort in weiß hellem Licht ihre Kleider ab. Vorne auf dem Boden sitzend hält die kleine Rückenfigur eines nackten Amor seinen Bogen in der rechten Hand.

Ohne von seinem eigenen Vorschlag überzeugt zu sein, veröffentlichte Frits Lugt die Zeichnung im Best.Kat. Paris 1968 als eine Darstellung des Parisurteils. Kat.Nr. 148

zeige einen Krieger, der drei junge Frauen auffordere, sich zu entkleiden. Im rechten Hintergrund fügten sich die Frauen dem Verlangen des Mannes, während sie im Vordergrund noch protestierten. Wie Göttinnen wirkten die Frauen dabei nicht. Immerhin sei der kleine Amor möglicherweise als Begleiter der Venus im Bild. Abgesehen von einer Gossaert zugeschriebenen Zeichnung in der Schottischen Nationalgalerie in Edinburgh (Inv.Nr. D 652) 1) finde man Paris bei seinem Urteil über die Schönheit der Göttinnen nicht als einen Krieger dargestellt.

Erkennt man nun in der links sitzenden Figur nicht Paris sondern eine Frau, wird man Kat.Nr. 148 für eine Darstellung der Entdeckung der Schwangerschaft Kallistos halten können. Diese Jagdgefährtin der jungfräulichen Artemis wurde von Zeus vergewaltigt und geschwängert. Nachdem die verheimlichte Schwangerschaft offensichtlich geworden war, musste die Göttin ihre Begleiterin verstoßen. In der von Ovid mitgeteilten Version der Geschichte wissen die Nymphen gleich, dass Kallisto keine Jungfrau mehr ist. Artemis/Diana erkennt erst nach neun Monaten das Vergehen („crimen“) ihrer Freundin, als sie eines Abends beschließt, mit allen Begleiterinnen ein erfrischendes Bad in einem Bach zu nehmen. Kallisto zögert, ihre Kleider abzulegen. Andere Frauen ziehen sie aus, die Göttin sieht den schwangeren Leib und schließt die Unglückliche aus ihrem Kreis aus. Allerdings ist Ovids Text nicht zu entnehmen, dass einige der Nymphen Artemis/Diana nachdrücklich auf die schwangere Kallisto aufmerksam machen mussten; auch von Eros/Amor ist nicht die Rede. 2)

Nachdem schon Baldass die Zuschreibung an Jan Swart für fraglich hielt, glaubte Lugt im Best.Kat. Paris 1968 gar nicht an Swarts Autorschaft, es sei eher an eine von Scorel oder Cornelis Anthonis aus Amsterdam ausgeführte Zeichnung zu denken. Nun verbindet weder die Anlage der Komposition noch das mythologische Thema die in Rede stehende Zeichnung mit anderen hier katalogisierten Arbeiten. Etwas anders verhält es sich mit der technischen Ausführung und der Vorstellung menschlicher Figur. Seit 1928 befand sich in der Sammlung Frits Lugts die helldunkle Zeichnung einer Tochter Lots (Kat.Nr. 141). Das Blatt hat auf der Rückseite eine alte handschriftliche Zuschreibung an Swart und wurde auf der Auktion der Sammlung Rodrigues mit dieser Bestimmung angeboten. Die Rückenansicht einer Nympe im rechten Vordergrund der Kat.Nr. 148 ist mit dieser Tochter Lots zu vergleichen. Den Zeichnern der beiden

Werke sind hinsichtlich der Darstellung einer im Helldunkel sich raumgreifend bewegenden weiblichen Figur ähnliche Absichten zu unterstellen. Dabei ist die Zeichnung der Tochter Lots sorgfältiger und nuancierter. An Stelle der vergleichsweise rauhen Schraffuren von Lichtern und Schatten der Kallistozeichnung erscheinen diese auf dem Blatt Lugt plan flächig gegeben mit Übergängen und Zwischentönen. Die Umrisse an der Tochter Lots betont. Die Formen wurden nachdrücklich ausgezeichnet. Die weiße Pinsellinie in dem schmal erhellt vom Kopf der Tochter Lots wehenden Band ist von dem Zeichner der Kat.Nr. 148 nicht zu erwarten. Ebenso wenig die sieben langen Faltenwellen aus Ecken und Bögen im Kleid der nach rechts gehenden Frau. Hier ließen Aufmerksamkeit und Bemühung um Akkuratessse beim Zeichnen der Wirkungen von Lichtern und Schatten die Gewandfalten zuletzt erstarren. Flüchtiger und blasser gezeichnet das Kleid der Artemisbegleiterin, ohne die bei Kat.Nr. 141 festgestellten allmählichen Übergänge von dunklen zu lichten Partien. Die beiden Zeichnungen sind nicht derselben Hand zu geben. Dass Arbeiten wie Kat.Nr. 148 in der Nähe des Zeichners der Kat.Nr. 141 entstehen konnten, braucht gegenwärtig trotzdem nicht ausgeschlossen zu werden. Eine stilkritische Verbindung der Pariser Zeichnung mit der Pfingstzeichnung des Britischen Museums (Kat.Nr.92), der Leipziger Tobiasfolge (Kat.Nrn. 74-81) bis hin zu den Susanna beobachtenden Gemeindeältesten im Museum Boijmans (Kat.Nr. 161) ist hingegen nicht möglich.

---

1) Ausst.Kat. Rotterdam 1965 Nr. 56 - Best.Kat. Edinburgh 1985 Nr. D 652 - Ausst.Kat. Washington /New York 1986/87 Nr.65.

2) Ov. met. II 409ff - Eros begegnet auch auf weiteren Bildern der Entdeckung der Schwangerschaft Kallistos, z.B. auf Luca Cambiasos um 1570 entstandenem Gemälde in Kassel (Staatliche Kunstsammlungen, Inv.Nr. G.K. 948), Ausst.Kat. Wien 1987 Nr. V.4.

## 149. Der unbarmherzige Schuldner (Mt 18,23-35)

Inv.Nr. 19.002

Braun verfärbtes weißes Blatt. Vorzeichnung mit schwarzer Kreide ? Mit der Feder in Schwarz. In Brauntönen laviert. Parallelschraffuren mit der Pinselspitze in einem hellen Braun. Blatt entlang einer Einfassung mit der Feder in Schwarz von einer achtlosen Hand unregelmäßig beschnitten. Aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 218 x 200.

In der unteren rechten Ecke Stempel des Louvre, Lugt 1886, in Schwarz. Stark beschädigtes Blatt: Abrieb, zahlreiche Falten, Löcher und kleinere Flecken. Ausriss am oberen Rand links der Mitte mit einem rötlichen Papier ausgebessert.

Eine Zuschreibung an Aertgen van Leyden von der Hand des Amateurs A oben auf der Unterlage. Unten mehrere mit Bleistift geschriebene Bestimmungen auf Aertgen und Swart. An Swart dachten u.a. Paul Wescher, Elfried Bock und Karl von Tolnai, außerdem ein „Ja! IB“ (?), auf die Rückseite des Passepartouts notierte Frits Lugt „Absolument Swart“.

Herkunft: Sammlung Amateur A.

Literatur: Beets 1914, 15 als Swart - Baldass 1918 Nr. 59 („Liegt unter den anonymen Deutschen. Bestimmt von Bock.“ (!) - Baldass registrierte die Zeichnung versehentlich ein zweites Mal als Nr. 80 „Cyrus gestattet den Israeliten die Rückkehr nach Jerusalem“ unter den von Beets publizierten Blättern, die er selbst nicht kannte: „Inv.-Nr. 19,002, unter den Anonymen der deutschen Schule, Beets, a.a.O.“) - Best.Kat. Paris 1968 Nr. 115 („Trois hommes comparaissant devant un roi“).

In dem nur zwei Schritte tiefen Vordergrund kommt ein Bittsteller von links, er verneigt sich mit bittend gefalteten Händen vor einem König, der rechts auf einem steinernen Thron sitzt. Über seinem Kopf hängt ein zur Kugel zusammengerollter Vorhang. Im Mittelgrund verstellen fünf nebeneinander stehende Männer den Raum und sehen der Szene im Vordergrund zu. Hinter ihnen, zwischen Wänden von links und rechts, die vom oberen Blattrand abgeschnitten werden, sieht man in den Hintergrund hinaus, in einen ummauerten Hof oder Garten mit einem hohen Torbau, wo ein Mann vor einem zweiten kniet, der ihn offenbar aggressiv an der rechten Schulter fasst. - Wahrscheinlich illustriert Kat.Nr. 149 das vom Evangelisten Matthäus überlieferte Gleichnis vom hartherzigen Gläubiger: Ein Mann schuldete seinem König Geld, das er nicht zurückzahlen konnte. Er bat den Herrn um einen Zahlungsaufschub. Der König erkannte die Notlage des Knechtes und erließ ihm alle Schulden. Glücklicherweise befreit

von finanziellen Problemen zwang der Mann seinerseits einen Schuldner mitleidlos zur Rückzahlung geliehenen Geldes. Als der König davon erfuhr, ließ er den herzlosen Mann foltern, bis er sich zur Zahlung der zuvor erlassenen Schuld bereit fand. Im Vordergrund der Pariser Zeichnung bittet der Knecht um das Entgegenkommen seines Herren. Im Hintergrund mag dargestellt sein, wie er zuletzt von einem Folterknecht misshandelt wird. (Mt 18, 23-35)

Es sei eigens auf die oben vermerkten Zuschreibungen hingewiesen. Wir haben ein Blatt vor uns, das 1914 unter den anonymen deutschen Zeichnungen lag und wenig später von renommierten Kennern für eine Arbeit „Jan Swarts“ gehalten wurde. Mit allen hier wiederholten Vorbehalten stimmt auch der gegenwärtige Autor dem von Lugt lapidar formulierten „Absolument Swart“ zustimmen. Als Merkmale einer Zeichnung „Swarts“ nannte Lugt schwerfällige Figuren in gedrängt ausgefüllten Kompositionen und abgerundete Formen mit akzentuierten Umrissen in den Schatten. - Kat.Nr. 149 ist das einzige der Blätter im Louvre, welches ohne Zweifel zu den charakteristischen Arbeiten des Jan Swart genannten Zeichners gehört. Die Zuschreibungen an Aertgen van Leyden sind nicht nachvollziehbar. Vgl. die im Kommentar zu Kat.Nr. 40 erwähnten vermeintlichen Arbeiten des Leidener Künstlers.

Kat.Nr. 149 ist stilkritisch mit mehreren hier katalogisierten Arbeiten zu verbinden: Die Anlage der Komposition erinnert an Zeichnungen aus der Leipziger Tobiasfolge (Kat.Nrn. 78, 79), ebenso die weitgehende Ausleuchtung der Szene und die Vermeidung von Schatten. Ein Vergleich mit der Leipziger Zeichnung des Hochzeitsfestes (Kat.Nr. 78) zeigt, dass in diesem einen Fall auch Details der Ausführung die Pariser Zeichnung in die Nähe der Tobiasserie rücken. Sonst haben die sparsam und treffend umrissenen Formen in Leipzig wenig Innenzeichnung von der Feder. Eine mit Feder und schattierender Pinselspitze detailliert vorgestellte Figur wie der Pariser König, der mit ausgestreckten Armen und Beinen gestikulierend seinen Platz ausfüllt, ist in Leipzig nicht zu erwarten. - Die Leipziger Folge wird im vorliegenden Katalog in die Jahre um 1550 datiert. Danach wäre für die Pariser Zeichnung eine etwas spätere Entstehung anzunehmen. Es erscheint als ein Fortschritt des Zeichners, dass der Bildraum der Kat.Nr. 149 tiefer in den Hintergrund hinein geöffnet werden konnte.

Die ausführliche Federinnenzeichnung des Pariser Blattes legt ferner einen Vergleich mit den Originalen der Folge des verlorenen Sohnes nahe (Kat.Nrn. 3, 20, 27). Die Figuren des Amsterdamer Festessens (Kat.Nr. 3) wirken hier und da unbeholfener, Details wurden mit weniger Geschick dargestellt, die Zeichnung mag folglich etwas früher entstanden sein als Kat.Nr. 149. Auffällig ist die weitgehend abweichende Zeichnung der Amsterdamer Hände. -

Von derselben Hand gezeichnet wie Kat.Nr.149 wurden auch die beiden Mosesblätter in Bremen und Washington (Kat.Nrn. 42, 166). Avancierter gezeichnet und komponiert ist die Washingtoner Zeichnung eine später entstandene Arbeit, im Detail noch weitgehend ausgeführt wie Kat.Nr. 149. Die Profile der Gesichter gleichen sich weitgehend, gleiche Federhäkchen bilden die Züge, die aufmerksamen Blicke stimmen überein, ebenso die Zeichnung des schulterlang lockigen Haares. Kräftig große Hände begegnen auf beiden Blättern; sie gestikulieren entlang imaginären Linien. Nicht zu übersehen sind hier wie da die auffälligen Stoffknoten an der Kleidung und die in den Schatten verstärkten Umrisse. Der Haltung des Pariser Bittstellers entspricht das Auftreten des in Washington vorne rechts stehenden Mannes, beide Gestalten sind von einer Figur Raffaels herzuleiten, vgl. den aufrecht im Boot stehenden Fischer auf dem Karton des wunderbaren Fischzuges im Victoria & Albert Museum (Oberhuber 130 - Abb. 628).

Einige Szenen der Leipziger Tobiasserie (Kat.Nrn. 76, 77, auch Kat.Nr. 91) variieren Bildideen des Van der Goes-Kreises. Der Zeichner der Kat.Nr. 149 folgte bei der Anlage seiner Komposition einer wohl richtig Giovanni Bellini zugeschriebenen Federzeichnung. Das im Berliner Kupferstichkabinett aufbewahrte Blatt zeigt die Heilung der verletzten Hand des Schusters Anianus durch den Hl. Markus (KdZ 1357 - Abb. 629) 1), die um 1490 datiert wird. Von der Zeichentechnik ist hier abzusehen. Hinsichtlich der Öffnung und Ausdehnung des Raumes, der Auffassung der Figuren und ihrer Bewegungen und schließlich der atmosphärischen Wirkung der Inszenierung geht der Zeichner der Pariser Kat.Nr. 149 kaum über das venezianische Vorbild hinaus.

Auch die Brüsseler Zeichnung mit Johannes dem Täufer (Kat.Nr. 43) gehört hierher, sie ist eine etwas schwächer ausgeführte Arbeit des Zeichners der Kat.Nr.149. Bei gleich aufgefassten Figuren finden sich auf beiden Blättern übereinstimmend gezeichnete



Gesichter, die gleichen sprechend gestikulierenden großen Hände und Schatten in den Gewandfalten der Figuren. Eine nacharbeitende Feder betonte in der gleichen Weise an beiden Zeichnungen Umrisslinien. Wohl nicht gleichzeitig entstanden. Kat.Nr. 149 in den Details sicherer und vergleichsweise leichthin gezeichnet. Der Zeichner des Brüsseler Johannes versuchte Neues: Seine hölzerne Variation einer Figur Giorgiones verrät einige Mühe und Unsicherheit. Die Schattierungen weniger gut gelungen als in Paris. Auf Kat.Nr.139 ist nichts von dem Versuch des Zeichners, auf dem Brüsseler Blatt einen vielfältig gestalteten südlichen Landschaftsraum weit zu öffnen. Mir scheint mit beiden Zeichnungen in ihrer Eigenart der Weg zu den drei Susannenzeichnungen (Kat.Nrn. 5, 64, 161) eingeschlagen, mit kleinteilig dicht gezeichneten Landschaften und aus Italien übernommenen Figuren.

Von derselben Hand gezeichnet wurde eine von Boon Swart zugeschriebene Zeichnung im Kunsthandel: eine wie Kat.Nr. 149 angelegte Darstellung Christi vor Pilatus (?): Sotheby, Amsterdam 2.11.1987 Los 11 (Abb. 630): Feder in Braun, grau laviert, 278 x 197, mit einer alten handschriftlichen Zuschreibung an Karel van Mander auf alter Unterlage. Die Komposition angeregt von einer Bildidee Raffaels, vgl. seine Zeichnung in Chatsworth (Inv.Nr. 727 B - Abb. 631) und den danach ausgeführten Stich Marcantons (B. XIV 264-268 Nr. 352). 2)

---

1) Best.Kat. Berlin 1995 Nr. 8.

2) Ausst.Kat. Wien 1999 Nrn. 53, 54.

## 150. Moses prophezeit den Ägyptern eine Heuschreckenplage

Inv.Nr. 23.204

Weißes Blatt. Keine Vorzeichnung. Mit der Feder in Hell- und Dunkelgrau. Einzelne Umrisslinien mit der Feder in Braun. In hellen Grautönen laviert. Blatt entlang einer breiten Einfassung wohl mit dem Pinsel in Schwarz beschnitten. Aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen, der Best.Kat. Paris 1968 vermerkt eine „Filigrane no. 262“. 232 x 188 br.

In der unteren linken Ecke Stempel des Louvre (Lugt 1886) in Schwarz. Unten rechts der Mitte von einer alten Hand mit der Feder in Braun „123“ (vielleicht „153“, Datierung?)

Auf der Unterlage kleiner Papierstreifen mit handschriftlicher Zuschreibung an Heemskerck von der Hand des Amateur A mit der Feder in Braun. Auf der Rückseite des Passepartouts in der unteren linken Ecke mit Bleistift Frits Lugts Zuschreibung an Swart.

Herkunft: Sammlung Amateur A.

Literatur: Dülberg, Frühholländer in Paris, 1908 Tafel 24 als Jan Swart - Beets 1914, 15 als Swart - Baldass 1918 Nr. 78 (gehört zu den von Beets publizierten Blättern, die Baldass nicht kannte) - Best.Kat. Paris 1968 Nr. 118 („une ancienne copie d'après Swart“).

Nachdem der Amateur A das Blatt Heemskerck zugeschrieben hatte, dachten schon Dülberg und Beets an Jan Swart. Beiden war die 1953 von Welcker erworbene zweite Ausführung der Komposition, die sich heute in der Sammlung der Universität von Leiden befindet (Inv.Nr. AW 592 - Kat.Nr. 67), nicht bekannt. Etwas schwächere Fassung der Leidener Zeichnung. Wahrscheinlich von derselben Kopistenhand ausgeführt. Der Einschätzung im Pariser Bestandskatalog ist zuzustimmen. Lugt erwähnt dort die Zeichnung Welcker nicht. Offen bleibt die Frage, warum zwei weitgehend übereinstimmende Kopien einer Komposition angefertigt wurden, auf denen ohne besondere Aufmerksamkeit und Genauigkeit jedes Detail festgehalten wurden. Vgl. den Kommentar zu Kat.Nr. 67.

151. Nicht erkannte Szene: Vier Männer im Gespräch

Inv.Nr. 23.202

Grau verfärbtes, fleckiges Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit Feder und Pinselspitze in blassem Grau. In blassen Grautönen laviert. Blatt aufgezogen und danach doppelt eingefasst mit der Feder in Rot. Kein Wasserzeichen gesehen. 190 x 190.

In der unteren linken Ecke Stempel Lugt 1886 des Louvre in Schwarz.

Auf der Unterlage von einer Hand um 1900 mit blauem Stift „J Swart van Groningen“. Auf einem Papierstreifen von der Hand des Amateur A mit der Feder in Braun „Jan Swart, ou Jean Swart natif de / Groeninghe en Oost-Frise il fleurisoit/ vers l’An 1522 a 23“.

Herkunft: Sammlung Amateur A.

Literatur: Beets 1914, 15 - Baldass 1918 Nr. 58 („Frühwerk“. „Liegt unter den Anonymen der holländischen Schule.“) - Best.Kat. Paris 1968 Nr. 119 („on reconnait la manière (plutot que la main) de Jan Swart“).

Quadratisches Blatt mit einer nicht erkannten Szene. Links im Vordergrund eine Gruppe von vier Männern. Sie füllen zwei Drittel des Bildraumes bis zum oberen Blattrand aus, nach rechts bleibt ein schmaler Ausblick in die umgebende Landschaft. Links eine vom Blattrand teilweise abgeschnittene Rückenfigur mit einem schmalen Brett auf der linken Schulter, an dessen sichtbarem Ende ein kleines hölzernes Dreieck befestigt ist. Möglicherweise ein Handwerker, der barfuss zu einem einfachen Wams und Beinkleidern auf dem Kopf offenbar eine helmähnliche Lederkappe trägt. (Vgl. die Rückenfigur vorne links auf dem schmalen Berliner Weg, Kat.Nr. 18) Ein rechts neben ihm stehender bärtiger Orientale wendet sich ihm zu und weist ihn mit seinem ausgestreckten rechten Arm auf zwei in der Mitte stehende junge Männer hin, die sich freundschaftlich umarmen, der rechte trägt einen flachen Hut mit breiter Krempe auf dem Kopf, das Haar der anderen Figur weht nach links. - Im rechten Mittelgrund klein die Begegnung zweier Männer vor einer Maueröffnung. Hinter der Mauer, beim oberen rechten Bildrand undeutlich oder unfertig ein großes Gebäude. - Hinter den vier Figuren im Vordergrund steigt das Gelände gleich zum oberen Blattrand an. Wenig Raumwirkung.

Die alte Zuschreibung des Amateurs A an Jan Swart hatte sich zunächst nicht durchgesetzt. Beets und Baldass merkten an, das Blatt sei im Louvre unter den anonymen niederländischen Arbeiten zu finden. Beets bezeichnete Kat.Nr. 151 im Jahre 1914 ohne weiteres als eine Zeichnung Swarts. Baldass akzeptierte diese Bestimmung und meinte, es handle sich um ein frühes Werk.

Frits Lugts Charakterisierung des Blattes im Best.Kat. Paris 1968 ist zuzustimmen. Eine allenfalls am Rande hierher gehörende Arbeit. Die Raum greifenden Vordergrundfiguren von kräftig großer Statur, in ruhigen Bewegungen angehalten, sind ohne Eifer routiniert und treffsicher festgehalten - durchweg mit blassen oder verblassten Tinten. Die Zeichnung ist schlecht erhalten, sie wirkt wie eine Skizze oder eine im Anfangsstadium der Ausführung liegen gebliebene Arbeit, möglicherweise eine nicht fertig gestellte Wiederholung. Die Figuren sind nicht aufgefasst wie bei der Leipziger Tobiasfolge (Kat.Nr. 74-81) und sind in ihrer Begegnung stärker bewegt als Jacob und seine Söhne bei Josephs Traumbericht in London (Kat.Nr. 100). In der Szene eine Stimmung wie bei der Darstellung der Salbung Davids in München (Kat.Nr. 118). - Ein frühes Werk, wie Baldass meinte, das in die späten zwanziger Jahre zu datieren wäre, ist Kat.Nr. 151 nicht. Angeregt von den Figurenauffassungen Raffaels und Heemskercks entstanden dergleichen Arbeiten wohl eher um 1550. Vgl. die Figuren der gezeichneten Josephsfolge Heemskercks in Kopenhagen, die der Zeichner 1549 datierte, z.B. Josephs Traumbericht (Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamlng, Inv. Nr. Tu 84a, 29- Abb. 344) und das Blatt mit Josephs Pokal in Benjamins Getreidesack (Inv.Nr. Tu 84a, 31 - Abb. 529). Gestalten von ähnlicher Statur in entsprechenden Haltungen und Bewegungen finden sich u.a. auf den beiden Fassungen der Ankündigung der Heuschreckenplage (Kat.Nrn. 67, 150).

Philadelphia, Art Museum

Inv.Nr. PAFA (PMA) # 323

\* 152. Judits Gebet (Jdt 9,1-14)

Spuren einer von der Ausführung abweichenden Vorzeichnung mit schwarzem Stift. Federzeichnung. Blassbraune Schraffuren mit der Pinselspitze. In Tönen von blassem Braun laviert. Keine Einfassung. Blatt offenbar aufgezogen. Maße nicht bekannt.

In der unteren rechten Ecke mit der Feder von alter Hand: „SUaerte Jan“, die gleiche Notiz auf zwei im Kunsthandel gewesenen Blättern (s.u.) und den Kat.Nrn. 20, 69, 165. Waagerechte Falte in der Blattmitte.

Herkunft nicht bekannt.

Bisher nicht veröffentlicht.

Das bei den Protestanten als apokryph geltende biblische Buch Judit, dessen historischer Hintergrund bezweifelt wird, erzählt die Geschichte einer heldenhaft entschlossenen und gottesfürchtigen Israelitin. Ein übermächtiges assyrisches Heer, das der Feldherr Holofernes befehligte, bedrohte die Grenzen Israels. Die Bewohner der Städte Betulia und Betomestajim hatten vom Jerusalemer Hohenpriester Jojakim und den Ältesten den Befehl erhalten, die Assyrer von der Überquerung des Gebirges abzuhalten und damit den Einmarsch der Feinde nach Judäa zu verhindern. Holofernes hingegen belagerte Betulia, er ließ die Wasserversorgung der Stadt unterbrechen und wartete ab. Die Wasservorräte waren bald aufgebraucht, die Lage der Eingeschlossenen war verzweifelt und man dachte daran, die Stadt zu übergeben, als die junge und schöne Witwe Judit einen so gefährlichen wie banalen Rettungsplan bedachte, den Anführer der Feinde zu töten. Als geschmückte Schönheit ging sie mit einer Magd in das Lager der Feinde, dort gab sie sich als Flüchtling aus und erklärte, sie werde Holofernes verraten, wie die belagerte Stadt und das gesamte Bergland ohne Verluste zu besetzen seien. Sie sagte dem Anführer der Assyrer einen erfolgreichen Verlauf des Feldzuges voraus. Nach einem Festessen enthauptete sie schließlich den betrunken eingeschlafenen leichtgläubigen Feldherren in seinem Zelt.

Die Zeichnung in Philadelphia zeigt die selten dargestellte betende Judit vor ihrem Aufbruch in das Lager der Assyrer (Jdt 9, 1-14). Im Vordergrund eines antikisierten

Architekturraumes liegen zwei Frauen. Lang und weit geschnitten sind die Kleider, die sie tragen. Vorne nach links auf den Knien Judit als eine junge Frau, die bei betend gefalteten Händen die Arme auf ein Mäuerchen stützt. Sie liest dabei in einem Buch, das neben einer brennenden Kerze auf einem Tischpult vor ihr liegt. Die im Bibeltext Jdt 9, 1-14 nicht erwähnte Dienerin Judits liegt als eine ältere Frau rechts und nach rechts gewandt hinter ihrer Herrin. Ihr Haar trägt sie in einem Kopftuch. Das Kinn berührt hinter den gefalteten Händen den Boden. Über den beiden Frauen das hohe, kreuzförmige Postament eines Pfeilers mit vorgelegten halbrunden Säulen, der auf halber Höhe vom oberen Blattrand abgeschnitten wird. Den Sockel schmückt das Portraitmedaillon eines antiken Kriegers. Links neben dem Pfeiler ein Bett. Das Gebäude steht zum rechten Mittelgrund hin offen, man sieht die beiden Frauen auf dem Weg zu einem turmähnlichen Torbau in der Stadtmauer. In der oberen rechten Ecke das Zeltlager der Assyrer mit zwei Geschützen.

Kat.Nr. 152 ist eine mit Mühe sorgfältig ausgeführte, mediokre Arbeit mit Figuren von ernüchtert hölzerner Wirkung in einer vermutlich von ungeübter Hand korrekt wiederholten anspruchsvollen Komposition, die hinsichtlich ihrer Anlage und der Öffnung des Bildraumes mit anderen der Swart zugeschriebenen Zeichnungen zu vergleichen ist. Zu erinnern ist hier an: Anders als die Darstellung der beiden Figuren im Architekturraum des Vordergrundes wurde der Ausblick in den Hintergrund skizzenähnlich leichthin gezeichnet, ohne Ambition und ohne ein treffsicheres Talent zu verraten.

Zwei von derselben Hand in der gleichen Ausführung gezeichnete Arbeiten waren im Kunsthandel, die Zeichnung einer nicht erkannten kriegerischen Szene mit plündernden Soldaten (Abb. 408) 1) und eine Darstellung Lots mit seinen beiden Töchtern (Abb. 409) 2). Wie die Zeichnung in Philadelphia haben diese beiden Blätter in der unteren rechten Ecke die markante Namensnotiz „SUaerte Jan“, vielleicht von einer Hand des 16. Jahrhunderts, die sich auch noch auf vier weiteren hier katalogisierten Zeichnungen findet (Kat.Nrn. 20, 40, 69,165). Dieselbe Hand könnte die Hinweise „SW. Jan“ und „S. Jan“ auf zwei Blätter in der Sammlung der Pariser Nationalbibliothek geschrieben haben (Kat.Nrn. 131, 137). Die so miteinander verbundenen Zeichnungen wurden von mehreren Künstlerhänden ausgeführt, die handschriftlich gegebenen Hinweise auf Jan

---

Swart sind folglich nicht als Zuschreibungen zu verstehen. Als wahrscheinlicher ist vielmehr anzunehmen, dass die vorgestellten Darstellungen als Bildideen des Künstlers kenntlich gemacht wurden. Nur eines der in Rede stehenden Blätter, die Berliner Kat.Nr. 20, gehört als eine charakteristische Arbeit zum Kern des hier katalogisierten Bestandes. Es mag sein, dass die Zeichnung der betenden Judit in Philadelphia mit der von anderer Hand gezeichneten Braunschweiger Darstellung Judits mit dem Kopf des Holofernes (Kat.Nr. 36) als Dokumente einer von Swart entworfenen Illustrationenfolge zur Geschichte der israelitischen Heldin gelten dürfen. Das Braunschweiger Blatt mit Judit und ihrer Dienerin, die im assyrischen Lager vor Holofernes knien, wird im Kommentar zu Kat.Nr. 40 einem anonymen Leidener Zeichner zugeschrieben, von dessen Hand weitere charakteristische Arbeiten erhalten sind.

---

1) Kunsthandel Sotheby, New York 16.1.1985 Los 2.

2) Kunsthandel Sotheby, Amsterdam 2.11.1987 Los 3.

Rotterdam, Museum Boijmans - Van Beuningen, Prentenkabinet

Kat.Nrn. 153-156. Vier Monatsbilder

153. Monatsbild September. Weinernte. Erste Fassung

Inv.Nr. Jan Swart 1

Gut erhalten. Wenig braun verfärbtes weißes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Vielleicht Spuren schwarzer Kreide an den Balken der Hütte. Mit der Feder in Braun. Pinselspitze in Brauntönen. Ebenso laviert. Rund geschnittenes Blatt von etwa 228 mm Durchmesser. Die Einfassung mit der Feder in Braun lässt wenig Rand. Blatt nicht aufgezogen. Kein Wasserzeichen.

Nadeleinstich in der Mitte. Rechts oben Fleck von rotem Aquarell.

Literatur: Kat. Mus. Boijmans 1852 Nr. 969 - Kat. Museum Boijmans 1869 Nr. 830 - Nicht in Baldass 1918 - Ausst.Kat. Rotterdam 1936 Nr. 77 als Jan Swart („in de lucht het teeken van een kreeft“).

Unter dem Tierkreiszeichen des Skorpions geht im Vordergrund ein Kiepenträger nach rechts, er nähert sich einem hölzernen Hoftor. Eine kräftige, etwas grobschlächlige Figur in einem zerrissenen Wams, geht barfuss. In dem Hof ein niedriger Holzbau, man lässt ein Fass in den Keller hinunter und zertritt die Trauben in einem hölzernen Zuber. Im linken Mittelgrund klein ein Mann bei der Weinlese. Links oben im Hintergrund ein pflügender Bauer. Allmählich ansteigendes flaches Gelände, einzelne Sträucher.

Auf dem Papier der Kat.Nr. 153 fehlt der alte handschriftliche Hinweis auf Jan Swart, der sich auf den drei anderen Monatsblättern findet. Die von Baldass 1918 nicht in sein Verzeichnis aufgenommene Zeichnung wurde 1936 in Rotterdam als eine Arbeit Jan Swarts ausgestellt. Die Zuschreibung wurde im Katalog nicht begründet, die Blätter galten als vermutliche Entwürfe von Glasmalereien.



154. Monatsbild September. Weinernte. Zweite Fassung

Inv.Nr. Jan Swart 2

Braun verfärbtes und braunfleckiges Blatt. Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit der Feder in Dunkelbraun und Grau. Dichte Schraffen mit der Pinselspitze in Dunkelbraun. Rund geschnittenes Blatt von ca. 226 mm Durchmesser, die Einfassung mit der Feder in Braun lässt etwas Rand. Nicht aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen.

Am linken Rand Spuren einer alten Montierung.

Auf dem Verso unten in der Mitte von einer alten Hand mit Bleistift „ZwartJan“. Dunkelbraune Federprobe und blauer Stempel Museum Boijmans: MB in kleinem Hochoval.

Aus der Sammlung F.J.O. Boijmans

Literatur: Kataloge Boijmans 1852 und 1869 - Nicht in Baldass 1918.

Unter dem Tierkreiszeichen des Skorpions trägt ein von hinten gesehener Mann eine Kiepe mit Weintrauben. Er geht im Vordergrund nach rechts, zu einem offenen Gebäude, in dem drei weitere Männer mit Fässern und dem Keltern der Trauben beschäftigt sind. Im linken Mittelgrund ist ein Mann bei der Weinlese. Im Hintergrund wird ein Feld geeggt.

In den Unterlagen des Rotterdamer Kabinetts findet sich Karel Boons Meinung „mogelijk David Joris“ vermerkt.

155. Monatsbild April. Beschneiden der Rebstöcke

Inv.Nr. Jan Swart 3

Braun verfärbtes Blatt. Vorzeichnung mit einem schwarzen Stift. Mit der Feder in Dunkel-braun. Schraffuren der Pinselspitze in blassem Braun. In Brauntönen laviert. Rund geschnittenes Blatt von ca. 228 mm Durchmesser, die Einfassung mit der Feder in Dunkelbraun lässt etwas Rand. Blatt alt aufgezoogen. Kein Wasserzeichen gesehen.

Unten rechts der Mitte geringfügig eingerissen.

Auf dem Verso von alter mit Bleistift „ZwartJan“ und blauer Stempel Museum Boijmans: MB in kleinem Hochoval.

Aus der Sammlung F.J.O. Boijmans.

Literatur: Kataloge Boijmans 1852 und 1869 - Nicht in Baldass 1918.

Unter dem Tierkreiszeichen des Widders im linken Vordergrund zwei Männer beim Beschneiden von Rebstöcken. Aus dem rechten Mittelgrund nähern sich klein zwei Wanderer, unter Bäumen gehend. Die karge Landschaft steigt allmählich an, erhebt sich in der Ferne zur Spitze eines kahlen Hügels, hinter den Bäumen rechts einige Reihen von Sträuchern.

Karel Boons mündlich vorgetragene Meinung, David Joris sei vielleicht der Zeichner der Kat.Nr. 155 in den Unterlagen des Kabinetts vermerkt.

156. Monatsbild Juli. Getreideernte

Inv.Nr. Jan Swart 4

Braun verfärbtes und braunfleckiges Blatt. Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit der Feder in Braun. In Brauntönen und blassem Hellgrau laviert. Rund geschnittenes Blatt von ca. 224 mm Durchmesser, die Einfassung mit der Feder in Braun lässt etwas Rand. Alt auf- gezogen. Wasserzeichen bekrönter Schild mit drei Lilienblüten.

In der Blattmitte ein Nadeleinstich, auf dem sich zwei Kreidelinien kreuzen.

Auf dem Verso der Unterlage von alter Hand mit Bleistift „ZwartJan/van ter goude“ und blauer Stempel Museum Boijmans: MB in kleinem Hochoval, Lugt 0000.

Aus der Sammlung F.J.O. Boijmans

Literatur: Kat. Mus. Boijmans 1852 Nr. 972 - Kat. Mus. Boijmans 1869 Nr. 833 - Baldass 1918 Nr. 64, Baldass kennt die Kat.Nrn. 153-155 nicht, erwähnt die Veröffentlichung der

Kat.Nr. 156 in Kleinmann, Handzeichnungen alter Meister der holländischen Schule, Serie VI Blatt 38 - Ausst.Kat. Rotterdam 1936 Nr. 78 als Jan Swart.

Unter dem Tierkreiszeichen des Löwen sind im Vordergrund zwei Männer bei der Getreideernte. Der eine hält vorne links eine Sense in beiden Händen, in einem Schritt nach rechts angehalten. In der Mitte hinter dem hohen Getreide stehend, trinkt der zweite aus einem Krug. Der Krug des ersten Erntearbeiters, mit einem Lappen verschlossen, steht vorne rechts der Mitte. Im rechten Mittelgrund klein drei in einem Teich badende Figuren, hinter ihnen wird ein Wagen von drei Männern mit Stroh beladen. Ländliche Szene in einer flachhügeligen Landschaft, zwischen einzelnen Bäumen und Sträuchern erhebt sich eine Kirchturmspitze aus einer Bodensenke, vereinzelt weitere Dächer, in der linken Ferne Baumreihen eines Waldes.

Hier wurde der handschriftliche Hinweis auf Swart ergänzt um die Bemerkung „van ter goude“, d.h. „aus Gouda“. Entsprechende Notizen von einer anderen Hand haben wir auf den Kat.Nrn. 99 und 167. Van Mander erwähnt einen Aufenthalt Swarts in Gouda in den frühen zwanziger Jahren: „heeft gewoont ter Goude eenighe Jaren/te weten/op den tijt dat Shoorel quam uyt Italien/dat welck geschiede ontrent het Jaer 1522. oft 1523.“ (Van Mander 1604 fol. 227v, Zeilen 22f) 2) Jan van Scorel kehrte 1524 aus Italien zurück.

Boons Meinung „mogelijk David Joris“ ist in den Unterlagen des Kabinetts vermerkt.

\* \* \*

Die vier Zeichnungen wurden nicht ganz einheitlich ausgeführt, doch es scheint, sie gehören zusammen zu einer Reihe von Entwürfen für eine Folge von Monatsdarstellungen. Acht solche Blätter waren in der Sammlung von Frans Jacob Otto Boijmans (1767-1847). Bei einem Brand wurden 1864 vier der Zeichnungen zerstört. - Die Darstellungen kombinieren die Tierkreiszeichen mit den Monatsarbeiten, diese Verbindung von Zodiakus und Jahreslauf ist eine mittelalterliche Bildidee. 2)

Zur Ausführung. Ohne besondere Sorgfalt routiniert und ausführlich gezeichnet, atmosphärisch wenig wirkungsvoll, lavierte Umriss mit viel Licht. Die Schraffen der Pinselspitze an Kat.Nr. 154 auffällig dicht am Rasenstück und dem Dach, um Genauigkeit bemüht. Auch die Figuren sind hier ein wenig anders aufgefasst, sie sind kräftiger und wurden sorgfältig mit dem Pinsel dargestellt. - Kräftige männliche Figuren von herb bäuerlicher Erscheinung.

Die Kat.Nrn. 154-156 haben alte handschriftliche Hinweise auf „Jan Swart“. (Es ist noch zu klären, ob die Zeichnungen auch in den Rotterdamer Bestandsverzeichnissen von 1852 und 1869 als „Swart“ galten.) - Auffällig ist, dass Ludwig von Baldass 1918 nur Kat.Nr. 156 in sein Verzeichnis aufnahm. Ich vermute, dass er lediglich die Abbildung in Kleinmanns Tafelwerk kannte. - Boon dachte über eine Zuschreibung an David Joris nach. Daran ist zunächst richtig, dass die Rotterdamer Monate nicht vom Zeichner der Leipziger Tobiasreihe ausgeführt wurden, und auch die Rotterdamer Gemeindeältesten (Kat.Nr.161) von einer anderen Hand gezeichnet wurden. Aber auch hier ist daran zu erinnern, dass wir keine Kriterien für die Zuschreibung künstlerischer Arbeiten an David Joris haben. Was Boons Beschäftigung mit David Joris angeht, vgl. die Kommentare zu den Kat.Nrn. 33 und 65. Es mag sein, dass die Rotterdamer Monate der sorgfältiger ausgeführten Zeichnung des Hauptmanns von Kapernaum in Berlin (Inv.Nr. KdZ 11827 - Abb. 393) nahe stehen. Ohne dass zu klären wäre, warum, gehört das Berliner Blatt zu den Werken, die Joris seit langem zugeschrieben werden. 3)

Zu verbinden sind die Rotterdamer Kat.Nrn. 153-156 offenbar mit der Leidener Folge der Werke der Barmherzigkeit (Kat.Nrn. 45-48, 173 und ein Blatt im Kunsthandel). Vergleicht man den Kiepenträger der Kat.Nr. 153 mit dem obdachlosen Familienvater des Blattes im Kunsthandel (Abb. 274) 4), hat man gleich aufgefasste Figuren vor sich, von der Seite gesehen und in einem Schritt nach rechts angehalten, sie tragen die gleichen Kleider, die Ärmel sind auf den Ellbogen zerrissen, bei beiden betonte der Zeichner in auffälliger Weise die Wadenmuskulatur, ähnlich auch die Gesichtsprofile und die kräftigen Locken auf den Köpfen. Dabei wurde jedes Detail des Werkes der Barmherzigkeit mit größerer Sorgfalt wirkungsvoller gezeichnet. Lediglich der Landschaftshintergrund zeigt Sträucher und Bäume aus eher flüchtigen Federkringeln, wie sie sich weitgehend gleich in der Landschaft der Kat.Nr. 155 finden. Dem Leidener Zeichner der guten Werke werden hier auch der Traumbericht Josephs in Berlin (Kat.Nr. 26) sowie die nicht erkannte Sterbeszene in der Fondation Custodia (Kat.Nr. 143) zugeschrieben. - Die Rotterdamer Monate mögen nicht von der Hand des Zeichners der Barmherzigkeiten stammen, dass ein weiter zu klärender Zusammenhang besteht, erscheint als sehr wahrscheinlich.

---

1) Van Mander/Miedema I 168.

2) LCI IV Sp. 577.

3) Best.Kat. Berlin 1930, 38 - Boon 1988, 120f, hält das Blatt für eine 1708 von Houbraken erwähnte Zeichnung.

4) Kunsthandel Sotheby, Amsterdam 14.11.1988 Los 17 - Kunsthandel Christie, Amsterdam 25.11.1992 Los 505. Galt in beiden Auktionen als Jan Swart.

157. Das Gleichnis vom königlichen Hochzeitsmahl: Der unwürdige Hochzeitsgast (?)  
(Mt 22, 12)

Inv.Nr. Jan Swart 5

Braun verfärbtes Blatt. Vorzeichnung mit schwarzer Kreide (?). Mit der Feder in Schwarz. In Brauntönen laviert. Parallelschraffen mit der Pinselspitze in blassem Braun. Die Ein-fassung mit der Feder in Schwarz lässt etwas Rand. Blatt nicht aufgezogen. Kein Wasser-zeichen. 270 x 182.

Hier und da etwas abgerieben. In der oberen rechten Ecke klein waagrecht eingerissen, ein weiterer Riss im rechten Rand etwas unterhalb der Blattmitte.

Auf dem *Verso* große blassgraue Pinselproben, die auf der Vorderseite blassgelb durchscheinen, gleiche Proben auf der Rückseite der Kat.Nr. 170. - Oben von einer Hand des 16. Jahrhunderts (?) mit der Feder in Schwarz „Johan van (?) (drei nicht entzifferte Worte) bruyloft“. - Darunter die Notiz „Matheus 22 (caput ?)“ mit der Feder in verblasstem Braun. - Unten mit der Feder in verblasstem Braun „Dese stor(ye?) hebbe/ick va wessel janß gekocht/den Elften Janua anno 1607/Johan Hermann“. - Darunter in der Mitte von einer anderen Hand kalligraphisch zwei große Buchstaben „E W“ (?) mit der Feder in Dunkelbraun, finden sich ebenso auf den Rückseiten der Kat.Nrn. 5 und 161. - In der unteren linken Ecke mit der Feder in Dunkelbraun „j 96“ (?) und ein nicht erkanntes Zeichen mglw. von derselben alten Hand. - Stempel Museum Boijmans in Blau: MB in kleinem Hochoval.

Provenienz nicht bekannt.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 63 („Gastmahl“) - Hoogewerff III, 450f („de uitverkiezing van Jehu tot het koningschap over Israel en in den achtergrond de begrafenis van Ahazia“).

Der wenige Schritte tiefe Innenraum endet an einer Wand, in der zwei Bogenfenster bis zum oberen Blattrand reichen. Im Vordergrund sitzt eine Gesellschaft von sieben Männern bei einer reichlichen Mahlzeit an einem Tisch. Unter ihnen links ein König. Ein Diener schenkt ein. Alle Anwesenden achten auf einen alten bärtiger Mann, der rechts vorne in einem Schritt nach links stehen bleibt. Ein Würdenträger offenbar, in der Erscheinung eines Propheten oder eines Bischofs, bekleidet mit einem schmucklos bodenlangen Gewand, über dem er einen langen Umhang trägt. Auf seinem Kopf ein hoher spitzer Hut. Ermahnend hebt er den Zeigefinger der rechten Hand und spricht ernsthaft mit dem vor ihm sitzenden Mann, der als eine Rückenfigur den Kopf nach rechts ins Profil wendet. - Rechts hinter dem Herren steht abwartend ein Hellebardenträger. - Durch die großen Fenster blickt man hinaus in eine karge, weit

offene Landschaft. Links ein mächtiger Felsen mit der großen Öffnung einer Höhle. Davor klein zwei Figuren, die eine dritte an Armen und Beinen tragen.

Der alte handschriftliche Hinweis auf das 22. Kapitel des Matthäus-Evangeliums kann sich nur auf das Gleichnis vom königlichen Hochzeitsmahl beziehen, auf die Ermahnung des unwürdigen Gastes in Vers 12. Die Darstellung dieser Szene auf der Pariser Kat.Nr. 138 wurde seitenverkehrt weitgehend entsprechend angelegt. In Paris ist der König als solcher gleich zu erkennen. Anders auf dem Rotterdamer Blatt. Der belehrende oder ermahnende alte Mann erscheint eher als ein geistlicher Würdenträger, während ein König am Tisch bei den Gästen sitzt. Dass wir gegebenenfalls ein Hochzeitsmahl vor uns hätten, ist nicht zu erkennen. Der König ist kein junger Mann, und es sitzt keine Braut am Tisch. - Das Pariser Blatt zeigt einen Mönch in der Rolle des zur Rede gestellten Gastes. In Rotterdam sitzt der Angesprochene da als ein junger Mann in Weste und Hemdsärmeln, er ist vergleichsweise modisch gekleidet und trägt einen Dolch oder einen Säbel am Gürtel, während die übrigen Männer alle die gleichen kurzen Mäntel tragen. Welche Zeitgenossen des Zeichners könnten diese Kleidung als tadelnswert empfunden haben? - Das stärkste Argument für die Annahme, dass wir eine Darstellung des unwürdigen Hochzeitsgastes vor uns haben, ist der Zusammenhang mit der Zeichnung der eintreffenden Hochzeitsgäste in der Albertina (Kat.Nr.170). Auf dem Wiener Blatt erkennen Betrachter den würdevollen Herren der Kat.Nr. 157 wieder als den Mann, der aus einem Fenster des ersten Stockwerkes der Ankunft der Gäste zusieht, er ist offenbar doch der König des Gleichnisses aus Matthäus 22. Mehrere der Wiener Gäste sind beim Gehen in die Lektüre größer Bücher vertieft, und sie werden am Eingang des Palastes von einem jungen Mann empfangen, der Schreibgerät und Tintengefäß an seinem Gürtel befestigt hat. Es ist anzunehmen, dass die Illustrationenfolge, zu der die beiden Zeichnungen Swarts gehören, das biblische Gleichnis in der Interpretation einer noch zu bestimmenden religiösen Gruppe vorstellen.

Weder Baldass noch Hoogewerff hielten Kat.Nr. 157 für eine Darstellung des unwürdigen Hochzeitsgastes. Beide erkannten den möglichen Zusammenhang mit der Wiener Zeichnung Kat.Nr. 170 nicht. Baldass war an ikonographischen Fragen nicht interessiert und nannte die Szene ein Gastmahl. Hoogewerff hingegen dachte an ein

selten dargestelltes Ereignis aus der Geschichte des Propheten Elischa, der einen jungen Mann zu Jehu schickte, um ihn zum König Israels salben zu lassen. Nach der Salbung besiegte und tötete Jehu die Könige Joram und Ahasja, die getan hatten, „was dem Herren missfiel.“ (2 Kön 9, 1-29) - Es ist jedoch wenig wahrscheinlich, dass Hoogwerff das Thema der Zeichnung richtig bestimmte. Er dachte an die Szene, in der Elischas junger Bote bei Jehu eintrifft, der zu dem Zeitpunkt mit anderen militärischen Anführern zusammensaß (2 Kön 9, 5). Da der alte Mann der Rotterdamer Zeichnung nicht der von Elischa ausgesandte „Prophetenjünger“ (2 Kön 9, 1) sein kann, hatte Hoogwerff selbst die Darstellung schon als „niet strikt schriftuurlijk“ bezeichnet. Die Hintergrundszene vor dem Höhleneingang hielt er für eine Darstellung der Bestattung des von Jehu besiegten Königs Ahasja (2 Kön 9, 28).

Kat.Nr. 157 gehört zu der zentralen Gruppe der hier katalogisierten Zeichnungen. Weitgehend gleich oder wenigstens ähnlich ausgeführt wurden die Ruth-Zeichnungen (Kat.Nrn. 53, 169, 170), die Originale der Folge des verlorenen Sohnes (Kat.Nrn. 3, 20, 27), der junge Mann mit Josephs Kleidern in Berlin (Kat.Nr. 15), die drei Münchener Kartons (Kat.Nrn. 116-118), die drei Zeichnungen Susannas (Kat.Nrn. 5, 64, 161), David bei Samuel in der Sammlung Nijstad (Kat.Nr. 49) und wohl auch beiden Mosesblätter in Bremen und Washington (Kat.Nrn. 42, 166). - Dabei fehlt in Rotterdam die virtuose Federarbeit des Blattes mit Moses und den Gesetzestafeln (Kat.Nr. 166), die perspektivisch und ornamental wirkungsvoll ist. Die Beleuchtung und die Volumen der Figuren sind bei der Kat.Nr. 157 weniger gut gelungen als bei dem Abschied Orpas (Kat.Nr. 53) und den Rotterdamer Ältesten (Kat.Nr. 161). - Zeichnerisch gleich ausgeführt wie Kat.Nr.157 wurden Tobias' Vorstellung des Engels Rafael in Leipzig (Kat.Nr. 75) und die erste Fassung der Heilung Tobits (Kat.Nr. 79), ebenso die Stuttgarter Heirat Davids und Michals (Kat.Nr. 164), die mit einer gleich spitzen Feder gezeichnet wurde. Etliche Details wurden übereinstimmend gezeichnet: die Gesichter Tobits und des Rotterdamer Königs, die Gesten der Hände und die Figurenschatten, die blassen schrägen Pinselschraffen und die klein gekringelten Umrisse der fernen Hügel. Kat.Nr.157 wurde von derselben Hand gezeichnet wie die Tobiasfolge und entstand wie die Leipziger Blätter um 1550.



158. Pfingsten. Nachzeichnung der Kat.Nr. 92

Inv.Nr. N 25

Braun verfärbtes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit Feder und Pinsel in Schwarz. In Tönen von Braun und Graubraun laviert. Oben rund geschlossenes Blatt entlang einer Einfassung mit der Feder in Schwarz beschnitten. Blatt wegen zahlreicher Falten und gebrochener Knicke aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. Ca. 340 x 188.

In der unteren rechten Ecke von einer alten Hand mit der Feder in Braun „Swart f.“. Am linken Rand oben klein eingerissen. Ölflecken links unterhalb der Blattmitte.

Herkunft nicht bekannt.

Bisher nicht veröffentlicht.

Eine nüchterne Nachzeichnung der Londoner Pfingstzeichnung (Kat.Nr. 92). Das Londoner Blatt ist ein wenig größer, 346 x 202. Wichtig ist allein die von einer alten Hand eingetragene Zuschreibung der Komposition an Swart. Die Jahreszahl 1533, in London auf der im Bogen hängenden Tafel, fehlt in Rotterdam. - Im vorliegenden Katalog findet sich keine weitere von derselben Hand ausgeführte Zeichnung.

159. Salomon an Davids Sterbebett (1 Kön 2)?

Inv.Nr. N 116

Braun verfärbtes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit Feder und Pinsel in Tönen von Graubraun. Ebenso laviert. Blatt entlang einer Einfassung mit der Feder in Dunkelbraun beschnitten. Aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 269 x 198.

Unten links der Mitte von einer Hand des 16. Jahrhunderts mit der Feder in Braun „. 3 Reynd . 2 a2 .“ (?). Von anderen alten Händen zwei Jahreszahlen mit der Feder in Braun: „1554“ links auf dem Pfosten und „1584“ rechts unten.

Aus der Sammlung Franz Koenigs.

Literatur: Ausst.Kat. Rotterdam 1934 Nr. 33.

Vielleicht eine Darstellung des auf dem Totenbett liegenden König Davids, der seinem Sohn Salomo Ratschläge erteilt (1 Kön 2, 1-9). - Hinsichtlich der Anlage der Komposition vgl. die Rotterdamer Zeichnung mit den Kat.Nrn. 54, 74 und 143. Auch Details wie der schlafende Hund, der verzierte kleine Tisch und der Stoffknoten finden sich gelegentlich. Vgl. die drei Männer links in der Tür mit der Figurengruppe im Vordergrund von Swarts Holzschnitt der Schiffspredigt Jesu (H. 5 - Abb. 223) - Die Komposition könnte von einem italienischen Vorbild herzuleiten sein: Vgl. Raffaels helldunkle Zeichnung Esau am Bett Isaaks, ein Entwurf für die Loggien im Ashmolean Museum (Inv.Nr. P II 574) 1) oder Agostino Venezianos Kupferstich Isaak segnet Jakob (1522, wohl nach einem Entwurf Raffaels - B. XIV 7ff Nr. 6 - Abb. 632) 2) Es fällt auf, der Zeichner der Kat.Nr. 159 die raumöffnende imaginäre Diagonale der Vorlage nicht übernahm. - Diagonale Ausrichtung des leicht verkürzt gegebenen Bettes der Rotterdamer Zeichnung in der Würfelform des Himmelbettes: Hier ist die ältere Lösung Van Eycks im Spiel: Vgl. die Miniatur der Täufergeburt im Turiner Stundenbuch (fol. 93v - Abb. 000). Vgl. auch Lucas van Leydens Holzschnitt Isebel am Bett König Ahabs (1 Kön 21, 5), (1516-1519 - H.11 - Abb. 423). 3) - Die beiden alt eingetragenen Jahreszahlen datieren die Zeichnung zu spät. - Was die zeichnerische Ausführung angeht, ist Kat.Nr. 159 nicht mit anderen Swart zugeschriebenen Zeichnungen zu verbinden.

- 
- 1) Ausst.Kat. Wien 1999 Nr. 98.
  - 2) Ebenda Nr. 236.
  - 3) Ausst.Kat. Washington 1983 Nr. 65.

160. Nicht erkannte Szene. Festliche Mahlzeit. (Die Menschheit vor der Sintflut?)

Inv.Nr. MB 1949/ T.8

Graubraun verfärbtes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Schwarzbraun. In blassen Tönen von Graubraun laviert. Blatt entlang einer Einfassung mit der Feder in Schwarzbraun beschnitten. Wegen mehrerer langer Risse geschickt aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 226 x 193.

Unten rechts der Mitte von alter Hand (18. Jahrhundert?) mit der Feder in verblasst rötlichem Braun klein „Schuartz“. Rechts Spuren von Röteln. (Vgl. entsprechende Notizen auf Blättern in der Albertina.)

Herkunft nicht bekannt.

Bisher nicht veröffentlicht. Nicht Baldass 1918 Nr. 63: Blatt hat ein anderes Format.

Der alte handschriftliche Hinweis „Schuartz“ am unteren Rand stammt wahrscheinlich von derselben Hand (des späteren 18. Jahrhunderts?), welche auf Kat.Nr. 162 die Notiz „Schuartz/invenit“ hinterließ und möglicherweise auch die Einträge „Swartz Joh.“ bzw. „Schwartz Joh.“ auf den Vorderseiten der Wiener Kat.Nrn. 168 und 169.

Die Darstellung eines nicht erkannten Festessens mit Musikern und im Hintergrund tanzenden Figuren. Wegen der nachlässigen zeichnerischen Ausführung nach aller Wahrscheinlichkeit eine Nachzeichnung. - Einige der Swart zugeschriebenen Blätter zeigen ähnlich angelegte Kompositionen: Hier ist zuerst an die ebenfalls in Rotterdam liegende Darstellung der Ermahnung des unwürdigen Hochzeitsgastes (Kat.Nr. 157) zu erinnern. Die Übereinstimmungen sind auffällig: Beide Arbeiten haben im linken Vordergrund eines Innenraumes einen gedeckten Tisch, um den herum etliche Leute bei einer Mahlzeit sitzen. Jeweils zwei sitzende Rückenfiguren vorne vor den Tischen. Rechts vorne eine aufrecht stehende Figur nach links. In den Rückwänden große Fenster bzw. Ausgänge, mit Ausblicken in flache Landschaften unter Wolken. - Weitere ähnlich eingerichtete Kompositionen zeigen die Kat.Nrn. 7, 14, 26 und 55. Vgl. ferner Swarts Eisenradierung der vor Herodes tanzenden Salome (H. nach Swart 11 - Abb. 633). Aber keine der genannten Arbeiten wurde zeichnerisch ausgeführt wie die in Rede stehende Rotterdamer Zeichnung. Nur einzelne Blätter des vorliegenden Kataloges wurden vergleichbar gezeichnet: die beiden Darstellungen der ägyptischen Heuschreckenplage

---

in Leiden und Paris (Kat.Nrn. 67, 150) und das Blatt mit Paulus am Strand von Malta (Kat.Nr. 163).

Kat.Nr. 160 gehört allenfalls am Rande zu den Swart zugeschriebenen Zeichnungen. Das Blatt ist leichter mit einer Reihe von Zeichnungen zu verbinden, die zu einer Aertgen van Leyden zugeschriebenen Leben Jesu-Folge gehören. 1) Hoogewerff datierte die Zeichnungen in die Jahre 1555-1560. 2) Noch einmal ist daran zu erinnern, dass wir gegenwärtig keine Kriterien für die Zuschreibung von Zeichnungen an Aertgen kennen, vgl. den Kommentar zu Kat.Nr. 40. Um so mehr Blätter wurden ihm bis in die jüngere Vergangenheit hinein zugeschrieben. - Hier sei auf die zwei Darmstädter Blätter der Leben Jesu-Folge im Hessischen Landesmuseum verwiesen, auf denen die Flucht nach Ägypten (Inv.Nr. AE 419 - Abb. 634) bzw. die Beschneidung Jesu (Inv.Nr. AE 420 - Abb. 635) dargestellt sind 3) und die weitgehend so gezeichnet wurden, wie das Festessen des Rotterdamer Blattes: Wie die Darmstädter Zeichnungen hat Kat.Nr. 160 eine klar und sicher angelegte Komposition. Eine Szene mit etlichen großen Figuren im Vordergrund. Die zeichnerische Ausführung erfolgte dann offenbar mit einiger Eile, ohne Feder und Pinsel mit der aufwändigen Sorgfalt zu gebrauchen, die ein anderer Zeichner auf die Leipziger Tobiasblätter (Kat.Nrn.74-81) oder die Rotterdamer Ältesten (Kat.Nr.161) verwandte. Man vergleiche die Darstellung von Details in Darmstadt und Rotterdam: die lang gezogenen Gewandfalten mit geschickt platzierten dunkel durchscheinenden Schatten am Rücken des rechtsstehenden Mannes in Amsterdam und auf der rechten Körperhälfte der reitenden Muttergottes von Darmstadt AE 419. Die Figurenauffassungen, die Vorstellungen der bärtigen Gesichter und der Hände.

---

1) Van Regteren Altena 1939 Nrn. 77, 80, 83, 84, 86, 96.

2) Hoogewerff III (1939) 411 Anm. 1.

3) Best.Kat. Darmstadt 1979 Nrn. 65, 66 („entstanden 1555-1560“).

161. Die beiden Gemeindeältesten beobachten Susanna (Dan 13,7f)

Inv.Nr. N 6

Trotz einiger Schäden frisch erhalten. Braun verfärbtes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Spuren von einem schwarzen Stift an dem Gebäude im Garten. Keine vorbereitenden blassen Federlinien. Mit der Feder in Schwarz, links verblasst. Parallelschraffuren mit der Pinselspitze in blassem Hellbraun. Pinsel in Brauntönen. Ebenso laviert. Keine Einfassung. Blatt nicht aufgezogen. Wasserzeichen Krug mit Vierblatt. 263 x 199.

Ränder rundum grau verschmutzt. Eckiger, waagrecht verlaufender Riss, 3 cm lang, unter dem linken Kissen.

Auf dem Verso Federproben und eine Rötellinie. Untere Ecken klein mit Papier verstärkt. Unten in der Mitte von einer alten Hand mit der Feder in Braun „E W“ (?). Rechts daneben mit Bleistift „L 4“. In der unteren linken Ecke Stempel Franz Koenigs in Braun: FK in einem kleinen Kreis.

Seit 1923 in der Sammlung Franz Koenigs.

Bisher nicht veröffentlicht.

Die Zeichnung gehört mit den Kat.Nrn. 5 und 64 zu einer Illustrationenfolge der biblischen Geschichte Susannas, die im Buch Daniel erzählt wird (Dan 13, 1-64). Das Rotterdamer Blatt zeigt die beiden israelitischen Gemeindeältesten, die Susanna und zwei Begleiterinnen bei einem Spaziergang im Garten beobachten (Dan 13, 8). Der Betrachter sieht nach links in die Ecke eines Innenraumes. An den beiden Wänden eine Sitzstufe, umlaufend von links vorne um die Ecke zum rechten Rand des Blattes. Die beiden Männer sitzen nebeneinander und nach rechts gewandt im linken Vordergrund auf der Bank. Sie richten erstaunte Blicke und die ausgestreckten Arme auf ein großes hochrechteckiges Fenster in der Rückwand. Durch das Fenster blickt man hinaus in eine Parkanlage mit hohen Bäumen bei einem stattlichen Gebäude, dem Haus Jojakims (Dan 13, 4). Drei Damen in bodenlangen Kleidern machen in dem Garten einen Spaziergang. Die beiden bärtigen Ältesten sind ausgreifend gestikulierende kräftige Figuren in schweren, weiten Gewändern, die mit großen Schleifen und Fransen an den Säumen verziert sind. Auf dem Kopf trägt der vorne sitzende Mann einen Turban, der zweite eine aufgezoogene Kapuze, an der über der Stirn ein beschrifteter Zettel befestigt ist. Beide haben Sandalen an den Füßen. Zwei große Kissen liegen unter dem Fenster auf der Bank.

Eine meisterlich ausgeführte Arbeit, Beispiel der ausgereiften Zeichenpraxis „Jan Swarts“. Das Blatt illustriert das Vorankommen des Zeichners nach der um 1550 entstandenen Leipziger Tobiasfolge (Kat.Nrn. 74-81). In dieser späten Phase seiner Entwicklung hält die Feder die Umriss einer Figur mit routinierter Sicherheit fest. Die Proportionen der Figuren, ihre wirklichkeitsnahe Einfügung in den umgebenden Raum und raumgreifende Haltungen sind keine Probleme mehr. Es bleibt jedoch bei der gleichsam erstarrten Vorstellung der Posituren, Gesten und Affekte. Der Raum wird nicht durch Bewegung geöffnet, sondern durch die Gesten der stillstehenden Körper. In dieser Regungslosigkeit wirkt die Pinselzeichnung belebend. Die lineare, lavierende oder schraffierende Handhabung des Pinsels erreicht eine hohe Sicherheit beim Festhalten wirkungsvoller Effekte von Licht und Schatten auf den Oberflächen von Stein, Stoff und Haut. Auf demselben Niveau erarbeitete um 1560 kein zweiter niederländischer Zeichner dergleichen Details. Die wenigen vergleichbaren Zeichnungen Jan van Scorels halten flüchtig gezeichnet Flüchtiges fest und sollten Swarts gleichsam impressionistische Präzision nicht erreichen. Gleichzeitig hatte Heemskerck an den Möglichkeiten der Pinselzeichnung offenbar nur geringes Interesse. Koeck hatte ähnliche Ambitionen, erreichte die besten Ergebnisse malerischer Wirkung der Pinselzeichnung jedoch nicht bei Kompositionen, die in vergleichbar detaillierter Nahsicht gegeben wurden, z.B. auf dem Blatt mit der Beschneidung Jesu in Warschau (Universitätsbibliothek, Gabinet Rycin, Inv.Nr. Zb. król. T 173 nr. 123 - Abb. 368), sondern bei gemäldeähnlich angelegten querformatigen Szenen, mit vielen bewegten Figuren in großer Landschaft, man vgl. die Entwürfe für die Reihe der Paulusgobelins (Abb. 358) oder die Zeichnung der Israeliten vor dem von Josua errichteten Altar nach der Zerstörung der Stadt Ai im Louvre (Inv.Nr. 19204 - Abb. 636) 1) Schließlich ist auch im Fall der Kat.Nr. 161 daran zu erinnern, dass bei „Jan Swart“ eine gute Kenntnis der Zeichnungen Hans Holbeins d.J. vorauszusetzen ist. Der um 1528 entstanden vierteilige Entwurf für die Flügel der Orgel des Baseler Münsters entstanden um 1528 zeigt ähnlich aufgefasste Figuren in einer weitgehend übereinstimmenden zeichnerischen Ausführung (Basel, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 1662.30 - Abb. 637, 638). 2) Zufällig können die Übereinstimmungen nicht sein, Holbeins Zeichenkunst beeinflusste die Zeichenpraxis „Jan Swarts“ stark, sie wies einen Weg, die Praxis Dirick Vellerts weiter zu entwickeln. Mit einigen Arbeiten des gegenwärtigen Kataloges (Kat.Nrn. 53, 96, 98, 161, 166) behauptete „Swart“ eine zeichnerische Eigenart auf dem

Niveau Lottos, Holbeins oder Scorels. Hinsichtlich der Zeichentechnik übertrifft er mit den Rotterdamer Ältesten den Letztgenannten. Eine Inszenierung wie Scorels Steinigung des Stephanus hingegen war von „Jan Swart“ nicht zu erwarten.

Der Zeichner konnte von einer Bildidee Vellerts ausgehen, die auf einer Zeichnung aus dem Umkreis des Künstlers festgehalten ist, einer Darstellung des Propheten Elias mit der Witwe aus Sarepta, das Blatt liegt in der Hamburger Kunsthalle (Inv.Nr. 22547 - Abb. 648). „Jan Swart“ entwickelte diese Vorlage weiter, indem er (auch in den fünfziger Jahren) versuchte, Kompositionen des späten, „klassischen“ Raffael und seiner Mitarbeiter variierend sich anzueignen. Es erscheint als charakteristisch, dass er im Falle der Kat.Nr. 161 von einem Vorbild ausging, das auf dramatische Bewegtheit der Figuren verzichtete. Die Rede ist von dem um 1550 ausgeführten Kupferstich Giorgio Ghisis nach Polidoros Komposition des gefangenen Caius Marius (B. XV 396 Nr. 26 - Abb. 639). 3) - Die Datierung dieses Stiches unterstützt Datierungen der Zeichnung in die fünfziger oder die sechziger Jahre.

---

1) Best.Kat. Paris 1968 Nr. 210.

2) Ausst.Kat. Basel1960 Nr. 310 - Ausst.Kat. Basel 1988 Nr. 62 - Best.Kat. Basel 1996 Nr. 174 - Ausst.Kat. Berlin/Basel 1997/98 Nr. 25. 22.

3) Ausst.Kat.. The Engravings of Giorgio Ghisi, New York 1985 Nr. 29 - Ausst.Kat. Coburg 1994 Nr. 66.



---

162. Maria Magdalena salbt die Füße Jesu (Joh 12, 1-11)

Ohne Inventarnummer

Braun verfärbtes Blatt. Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Feder und Pinsel in Graubraun. Blass graubraun laviert. Große verblasste Flecken. Die Einfassung mit einem schwarzen Stift lässt etwas Rand. Oben rechts eingerissen. Rund geschnittenes Blatt von ca. 230 mm Durchmesser. Blatt aufgezogen, kein Wasserzeichen gesehen. Unten links der Mitte mit schwarzem Stift über verblasster Feder in Braun „Schuartz/invenit“. Von derselben Hand die Notiz „Schuartz“ auf der Rotterdamer Kat.Nr. 160 (Festmahl) und entsprechende Hinweise auf den Kat.Nrn. 168 und 169 (Ruth) in der Graphischen Sammlung Albertina.

Aus einer im Museum Boijmans deponierten Privatsammlung.

Weitere Herkunft nicht bekannt.

Bisher nicht veröffentlicht.

Kat.Nr. 162 zeigt Jesus im Haus Marthas und Marias nach der vom Evangelisten Johannes überlieferten Version der Geschichte: In Betanien war Jesus mit Lazarus, den er zum Leben erweckt hatte, von den wohlhabenden Schwestern Martha und Maria zu einem Gastmahl eingeladen worden. Während der Mahlzeit salbte Maria (Magdalena) Jesu Füße mit Nardenöl und trocknete sie mit ihren Haaren ab. Christus lobte sie dafür. Viele Juden kamen zum Haus der beiden Frauen, um Jesus und Lazarus zu sehen.

Im Vordergrund der Zeichnung in Rotterdam ist ein Tisch mit der Längsseite bildparallel in einen Innenraum gestellt. Vier Männer sitzen dort bei einer Mahlzeit. Spätgotisch nordalpin sind Kleidung und Mobiliar. Über den Figuren in der Wand ein schmuckloses Radfenster. Links hinter dem Tisch sitzt ein segnender Christus mit Heiligenschein. Er sieht nach links hinunter, wo am Fußboden eine Frau damit beschäftigt ist, seine Füße mit ihren langen Haaren zu trocknen. Ein geöffneter Deckelkrug rechts neben ihr. Vorne schläft ein Hund. Rechts in der Wand eine torähnliche Öffnung, ein vom Blattrand abgeschnittener Korbbogen, man sieht in die Landschaft hinaus, wo die neugierigen Juden sich als kleine Hintergrundfiguren dem lehrenden Christus nähern und inmitten der Szene zur Erinnerung die Auferweckung des Lazarus dargestellt ist.

Die alte Zuschreibung stammt möglicherweise von derselben Hand, die auf den beiden Ruthzeichnungen der Albertina (Kat.Nr. 168, 169) Hinweise auf Jan Swart hinterließ. Als die Wiener Blätter von Herzog Albert von Sachsen-Teschen erworben wurden, befanden sich die Notizen mit einiger Wahrscheinlichkeit bereits auf den Papieren, gegebenenfalls stammte auch der Eintrag auf Kat.Nr. 162 aus dem 18. Jahrhundert. Es ist nicht nachzuvollziehen, was damals einen Kenner dazu veranlasst haben mag, die Rotterdamer Zeichnung mit den Albertinablättern in einen Zusammenhang zu bringen. Stilkritisch sind die Wiener Ruthzeichnungen mit der Kat.Nr. 162 nicht zu verbinden.

Das Rotterdamer Blatt mag eine Zeichnung des Monogrammistens CM sein, von dessen Hand sechzehn Blätter einer Passionsfolge ausgeführt wurden, die 1902 bei Heberle in Köln versteigert wurden. 1) Der Verbleib der meisten dieser Zeichnungen ist gegenwärtig nicht bekannt, lediglich vier von ihnen befinden sich in öffentlichen Sammlungen in Amsterdam und im österreichischen Linz. 2) Das Rotterdamer Blatt ist etwas größer als das der hier zum Vergleich herangezogenen Linzer Zeichnung der Berufung des Matthäus. (Inv.Nr. S III/28 - Abb. 640). Beide Arbeiten wurden weitgehend mit einer strichelnden oder leichthin umlaufenden Pinselspitze gezeichnet und haben charakteristische lineare Akzente von dunkleren Tinten in den Schatten. - In vergleichbar angelegten engen Räumen füllen ähnlich aufgefasste große Vordergrundfiguren die Komposition weitgehend aus. Das Rotterdamer Blatt wurde sorgfältiger und detaillierter ausgeführt. Bei beiden Arbeiten ist die Aufmerksamkeit für die Zeichnung der weit geöffneten runden Augen und der gestikulierenden Hände auffällig. Die Linzer Figuren schwerfälliger und etwas ungelenk. Mag sein, Blatt Linz wiederholt eine Vorlage in der Ausführung der Kat.Nr. 162. - Im Best.Kat. Amsterdam 1978 hielt Boon die Arbeiten des CM für Nachzeichnungen von Vorlagen aus dem Kreise Vellerts. Mir scheint wahrscheinlicher, dass CM ein Leidener Zeichner war.

In ähnlicher Ausführung nicht von derselben Hand ausgeführt die Zeichnung einer nicht erkannten Szene, die im Kupferstichkabinett des Schlossmuseums in Weimar als Jan Swart gilt (Inv.Nr. KK 4592 - Abb. 641). 3) Auch Von Baldass hielt sie für eine Arbeit des Künstlers.4)

Vgl. auch die Zeichnung Dresden, Inv.Nr. C 2729 (Abb. 661), die Boon für eine Darstellung der Abreise der kindlichen Elisabeth von Their (Ungarn) zu ihren Eltern hielt (Legenda Aurea - LCI VI Spp. 133-140). Die Ausführung weist nach Leiden. Vgl. die Werke der Barmherzigkeit, Kat.Nrn. 45-48, 173.

- 
- 1) 16 Blätter Passionsfolge, zwei Zeichnungen 1541 datiert, einige hatten das Monogramm CM; Sammlung Freiherr von Eelking, Köln, Auktion Kunsthandel Heberle, Köln 3./4.VI. 1902 Lose 93-108; galten wegen des Monogramms als Cornelis Massys. Wer die Zeichnungen bei dieser Gelegenheit erwarb, ist nicht bekannt, wer die Zeichnungen erwarb. Das Auktionshaus Lempertz, der Nachfolger Heberles, hat weder Unterlagen noch Photos, das Archiv des Händlers verbrannte im Zweiten Weltkrieg. - Sechs der Zeichnungen waren 1908 bei Amsler & Ruthardt in Berlin, 25. Auktion, 25.-27.V.1908. Die vier Blätter, deren Aufbewahrungsort bekannt ist, stammen aus diesem Verkauf.
  - 2) Best.Kat. Amsterdam 1978 Nrn. 507-509 - Best.Kat. Linz-Nordico 1998 Nr. 30.
  - 3) Drei Figuren, zwei Männer und eine Frau, vor einem antiken Gebäude. Rundes Bild auf hochrechteckigem Blatt. Verschmutztes graues Papier. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Graubraun, Schraffen mit der Pinselspitze in Grau. Grau laviert. Blatt entlang einer Einfassung mit der Feder in Braun beschnitten, dünne braune Federeinfassung des Bildfeldes dicht durchgenadelt. Ebenso die Umrisse der Zeichnung. In der oberen linken Ecke zwei Zeilen Text von einer Hand des 16. Jahrhunderts mit der Feder in Braun „Di moet (een?) fraey hooge steentvoerst/(...)esten gemaect“. 231 x 200. Ex coll. Rochlitz.
  - 4) Baldass 1918 Nr. 68.

San Marino (Kalifornien), Henry E. Huntington Library

\* 163. Der schiffbrüchige Apostel Paulus am Strand von Malta (Apg 27, 41-44; 28, 1-4)

Inv.Nr. RB 49000. (Kitto Bibel LVII fol. 10437)

Mit der Feder in Dunkelbraun. Schraffuren mit der Pinselspitze. In Brauntönen laviert. Blatt entlang einer Einfassung beschnitten. 283 x 203. - Wasserzeichen kleiner Krug.

Auf dem Verso von alter Hand „Swart Jan“.

Herkunft: Kitto-Bibel.

Literatur: Ausst.Kat. San Marino 1969/70 Nr. 18 („Finished with great precision, the drawing probably served as a model for a painting“).

Paulus war von der jüdischen Gemeinde in Jerusalem als ein Unruhestifter der römischen Besatzungsmacht zur Verurteilung übergeben worden. Der hinsichtlich der neuen christlichen Verkündigung ratlose römische Statthalter ließ den Gefangenen nach Rom bringen, nachdem der Apostel an die Gerichtsbarkeit des Kaisers appelliert hatte. Das dritte Schiff, auf dem Paulus und seine römischen Bewacher reisten, ging in einem Sturm vor Malta unter. Alle Schiffbrüchigen konnten sich an Land retten. Als am Strand ein Feuer angezündet werden sollte, wurde Paulus von einer Viper gebissen, die im zusammengesuchten Reisig versteckt gewesen war. Zum Erstaunen der Seefahrer überlebte Paulus den Schlangenbiss ohne jede Vergiftungserscheinung, und sie glaubten „er sei ein Gott“. (Apg 28, 3-6)

Im Vordergrund der Zeichnung eine Reihe von Männern, die sich an den Strand retteten. Einige tragen antike Rüstungen, andere europäische Kleidung der 16. Jahrhunderts, ein bärtiger Orientale, einen Turban auf dem Kopf, steht am rechten Rand. Die beiden Männer am linken Bildrand wringen das Wasser aus den nassen Kleidern. Vor ihnen beugt sich Paulus nach vorne über ein kleines Feuer, er legt Zweige auf die Flammen, dabei ringelt sich eine Schlange um seinen rechten Unterarm und beißt in die Hand. Die Umstehenden sehen das mit Gesten der Bestürzung. Nur wenige Schritte hinter dieser Szene das Meer.

Bei einigem Wellengang sinkt rechts der Mitte das Schiff mit zwei gebrochenen Masten im Bug. Männer springen von Bord, rundum Treibgut, auf dem Schiffbrüchige sitzen. Auf der ganzen Breite des Bildraumes im oberen Drittel des Blattes die gerade Linie des fernen Horizontes unter den Wolken eines dunklen Himmels mit einzelnen Vögeln.

Kat.Nr. 163 wurde von einer routinierten Hand ausgeführt, die ohne Rücksicht auf besondere Genauigkeit zügig arbeitete. Möglicherweise wurde eine dem Zeichner bekannte Komposition ohne Mühe wiederholt. Mit mehr oder weniger Sorgfalt ausgeführt finden sich ähnlich aufgefasste Figuren auf mehreren der hier katalogisierten Zeichnungen: Hier ist sowohl an die Washingtoner Moseszeichnung zu denken, als auch an den Braunschweiger Daniel (Kat.Nr. 29). Von derselben Hand gezeichnet wurde vielleicht die Berliner Auferweckung des jungen Mannes aus Nain (Kat.Nr. 10): Wie die Zeichnung Huntington zeigt das Berliner Blatt eine recht geschickt komponierte Szene in einer Ausführung, die den Eindruck einer zügigen Wiederholung von Altbekanntem macht. - Ein Detail verbindet Kat.Nr. 163 mit der Zeichnung Esters vor Ahasver in München (Kat.Nr. 117): Das nach links gewandte Gesicht eines jungen Mannes in der Figurengruppe des rechten Vordergrundes ähnelt weitgehend dem Kopf links neben König Ahasver auf dem Münchener Entwurf.

Überraschend ist die Weite des Ausblicks über die flache See zum fernen Horizont im oberen Drittel des Blattes. Ein ausfahrender breiter Pinsel fing den herben Eindruck eines vom Wind zerzausten Himmels ein, mit großen Wolken und einzelnen Vögeln. Die jedem Besucher der holländischen Nordseeküste bekannte Aussicht in einer frühen, unspektakulären Darstellung dieser Perspektive, die hier schon weitgehend so gestaltet wurde, wie es noch Max Beckmann tat, als er 1908 das ähnlich angelegte Bild einer gestrandeten Gesellschaft malte. 1) - Der vom Zeichner vorgestellte Blick auf das Meer findet sich in der niederländischen Kunst bereits im frühen 15. Jahrhundert. Ich erinnere an die verbrannte Miniatur eines Dankgebetes am Strand im Turiner Stundenbuch (fol. 55 v - Abb. 642) 2) - Das Motiv der Schiffbrüchigen, die sich bei dem untergehenden Schiff auf Planken und anderes Treibgut retten, bringt Erinnerungen an Darstellungen der Sintflut ins Bild. Auch hier ist auf eine Komposition des 15. Jahrhunderts hinzuweisen: den Kupferstich des Florentiners Francesco Rosselli (1448- etwa 1513) (B. XIII 71 f - Abb. 643). 3) - Für die Anlage der Komposition mag eine weitere

Anregung ausgegangen sein von einer kleinen Darstellung der Szene am Strand von Malta, die Hans Holbein für die rechte Seitenleiste einer Titeleinfassung entwarf, die in einer 1523 bei Thomas Wolff in Basel erschienene deutschsprachige Ausgabe des Neuen Testaments veröffentlicht wurde (H. 55 - Abb. 644). 4)

Der auf dem Verso handschriftlich gegebene Hinweis auf Jan Swart wurde von derselben alten Hand geschrieben, die den Namen auf den Kat.Nrn. 20, 69 und 152 hinterließ.

---

1) The Saint Louis Art Museum, Bequest of Morton D. May, Inv.Nr. 836:1983 - Göpel 96 - Ausst.Kat. Stuttgart 1994 Nr. 3.

2) Pächt 1989, 178 f. 3) L & P 1994, 108 ff.

4) Ausst.Kat. Basel 1960 Nr. 390 - Best.Kat. Basel 1997 Nr. 46, Abb. S. 69.

Stuttgart, Graphische Sammlung der Staatsgalerie

164. Die Hochzeit von David und Michal

Inv.Nr. C 90/4000

Fleckiges und braun verfärbtes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Graubraun. In Grautönen laviert. Parallelschraffuren mit der Pinselspitze in blassem Graubraun. Blatt entlang einer Einfassung mit der Feder in Dunkelbraun beschnitten. Alt aufgezogen. Wasserzeichen kleiner Krug mit Blume, ähnlich Briquet 12631, Leiden 1538 1). 198 x 250.

Rechts unten von alter Hand mit der Feder in verblasstem Braun „H. Holbein“, wenig angeschnitten. Kleine Löcher an Michals Auge und der Nase. Ränder rundum gering beschädigt. Größere Nässeschäden in den Ecken. Auf dem verso der Unterlage oben Studie eines Baumes mit der Feder in Braun, 17. Jahrhundert?

Als Vermächtnis Richard Jung seit 1989 in der Staatsgalerie.

Literatur: Ausst.Kat. Karlsruhe/Stuttgart 1989/90 Nr. 118.

Der Freiburger Neurophysiologe Professor Richard Jung (1911-1986) vermachte seine Sammlung von Zeichnungen testamentarisch den staatlichen Kunstmuseen in Karlsruhe und Stuttgart. Mit den vor 1600 entstandenen Arbeiten gelangte Kat.Nr. 118 in die Graphische Sammlung der Stuttgarter Staatsgalerie und wurde 1989/90 anlässlich der Ausstellung einer Auswahl von Blättern aus der Sammlung Jung der Öffentlichkeit vorgestellt. Über die Herkunft des Blattes ist nicht bekannt. Der Sammler glaubte sich zu erinnern, die Zeichnung 1962 als eine Arbeit aus dem Umkreis Hans Holbeins erworben zu haben. Professor Jung hatte bereits an eine Zuschreibung an „Jan Swart“ gedacht, und Heinrich Geissler stimmte diesem Vorschlag im Ausst.Kat. Karlsruhe/Stuttgart 1989/90 zu. - Der Sammler interessierte sich für Zeichnungen linkshändiger Künstler und publizierte zu diesem Thema 1977 einen Aufsatz Thema. 2) Er hielt die von links oben nach rechts hinunter gerichteten Pinselschraffuren der Kat.Nr. 164 für ein Indiz der Linkshändigkeit des ausführenden Zeichners.

König David war seit der Spätantike eine der populärsten Persönlichkeiten der christlichen Ikonographie. Typologisch ein Vorgänger Jesu, Glückskind, jugendlicher Held, Dichter und schließlich ein vorbildlich weiser und gerechter Regent in problemreicher Zeit.

Kat.Nr. 164 zeigt eine selten dargestellte und märchenhafte Episode aus der Geschichte Davids: Der schwermütig unberechenbare König Saul war bei Gott in Ungnade gefallen und wollte die Vermählung seiner Tochter Michal mit dem glücklichen David verhindern. Er bedachte eine vermeintlich unerfüllbare Bedingung, deren Erledigung sich für David jedoch als wenig problematisch erwies: Die Vorhäute von zweihundert im Kampf erschlagenen Philistern brachte er dem Schwiegervater, der lediglich einhundert Vorhäute verlangt hatte. Saul musste seine Zustimmung zur Hochzeit geben. Erneut empfand er, dass Jahwe David bevorzugte. Er fürchtete den jugendlich strahlenden Konkurrenten, und verstieg sich in seinem Ressentiment schließlich zu offener Feindschaft.

Szene in einem hohen Raum einer schmucklos massiven Renaissancearchitektur. Vor einem pfeilerähnlichen Wandabschnitt zwischen zwei hohen Rundbogenfenstern, stehen im Vordergrund die Beteiligten in symmetrischer Ordnung. In der Mitte der Priester, der zwischen den Brautleuten stehend ihre rechten Hände zusammenlegt. Rechts Michal mit zwei Begleiterinnen, links David, bei dem Saul und drei weitere Männer stehen. Durch die Fenster blickt man in eine hügelige Landschaft und sieht zwei Ereignisse aus der Vorgeschichte: Links die Tötung der Philister, rechts überreicht David Saul ein Kästchen, in dem sich wohl die Vorhäute der erschlagenen Männer befinden.

Schmucklos nüchterne Ausführung mit einer spitzen Feder und routiniert sparsamer Lavierung. Wenig Innenzeichnung mit der Feder. Große still stehende Figuren in einer Szene von geringer atmosphärischer Wirkung. - Komposition und zeichnerische Ausführung erinnern an die beiden Darstellungen der Königssalbung Davids in München (Kat.Nr. 118) und auf einem Blatt, das im Kunsthandel war (Abb. 352)

Heinrich Geissler meinte im Stuttgarter Ausstellungskatalog, Raffaels Komposition des Sposalizio-Gemäldes (1504 - Brera - Oberhuber 29 - Abb. 645) sei als Vorbild der Darstellung Swarts im Spiel, aber diese Herleitung muss nicht zutreffen. Das Bild des italienischen Meisters ist nicht wegen der Szene im Vordergrund bemerkenswert. Mit seiner Stuttgarter Zeichnung variierte der Künstler vielmehr das zu seiner Zeit am weitesten verbreitete Bildmuster von Darstellungen aller möglichen Verlobungen und Vermählungen. Zahlreich sind die vergleichbaren Szenen aus Spätmittelalter und früher



Neuzeit, und doch war es wieder eine Arbeit Dürers, die Verlobungsszene des Marienlebens (um 1505 - B. 82 - H. 194 - Abb. 646) 1), die dem Zeichner der Kat.Nr. 164 den wichtigsten Anstoß gab. Für die Figur Michals übernahm er weitgehend Dürers Maria. Ihre Schrittstellung wurde deutlicher. Wie Dürers Joseph macht der gezeichnete David einen Schritt auf seine Braut zu. Dabei sehen wir ihn jedoch von hinten und etwas näher an den vorderen Bildrand gerückt. Durch diese Veränderungen wurde die Raumwirkung etwas verstärkt. Der herzlich nachdrückliche Händedruck der Brautleute bei angehaltenen Schrittbewegungen und eindeutig freundlicher Zwiesprache der Blicke bringen eine zurückhaltend angenehme Atmosphäre ins Bild, die in der Begegnung den vergleichsweise müde agierenden Figuren des Dürerschen Holzschnittes fehlt.

Geissler hielt einige kritische Anmerkungen für notwendig. Er charakterisierte den Federstrich als spannungslos, sah eine schematische Arbeitsweise des Zeichners und meinte deshalb, Kat.Nr. 164 sei die zeitgenössische Nachzeichnung eines Swartschen Originales. Daran ist richtig, dass die Feder kaum mehr gibt, als einen trockenen Umriss, und nur wenigen Details Aufmerksamkeit zuteil wurde. Ferner sind die Gesichter aller Zuschauer der Verlobung schematisch gezeichnet und ohne Ausdruck. Die Zeichnung mit Orpas Abschied im Städel (Kat.Nr. 53) oder die Londoner Gula (Kat.Nr. 96) sind hinsichtlich der atmosphärischen Wirkungen weit besser gelungene Arbeiten, und auch wenn man annimmt, dass ein Gutteil der Sprödigkeit vom Zeichner beabsichtigt war, liegt es nahe, mit Geissler anzunehmen, die Stuttgarter Zeichnung sei eine Nachzeichnung.

---

1) Ausst.Kat. Boston 1971 Nr. 71 - Ausst.Kat. London 2003 Nr. 80.

## 165. Der heilige Hugo von Lincoln auf dem Sterbebett

Inv.Nr. C 90/3999

Braun und grau verfärbtes Blatt. Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit der Feder in Braun. Parallelschraffuren mit der Pinselspitze in verblasstem Hellbraun. In verblassten hellen Brauntönen laviert. Blatt entlang einer Einfassung mit der Feder in Dunkelbraun über Röteln beschnitten. Alt aufgezoogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 263 x 202.

Unten in der Mitte mit der Pinselspitze in verblasstem Braun „39“. Rechts daneben von einer alten Hand mit der Feder in Braun „SUert Jan“. In der unteren rechten Ecke Stempel Richardson junior, Lugt 2170, in verblasstem Braun. Einige Flecken und kleine Löcher.

Auf dem Verso der Unterlage in der oberen linken Ecke mit der Feder in Braun „44“. Ein wenig rechts darunter mit Bleistift „26 x 20 c.m./ 10 1/4 x 7 1/8 inch.“; von derselben Hand des frühen zwanzigsten Jahrhunderts in der Mitte vier Zeilen einer Bleistiftnotiz: „De dood von den bisschop Hugo van Lincoln/ De zwaan had zes maanden te voren zijn dood/ aangekondigd en was bij 't sterfbed aanwezig./ De monniken zijn Carthuizers.“ In der unteren linken Ecke Stempel de B., Lugt 0000, in Schwarz. Rechts daneben Stempel Richard Jung in Rot, n.b. Lugt? Unten in der Mitte mit Bleistift „L 2184 (R J. Richardson sen./ 1665-1745)“. Stempel Staatsgalerie Stuttgart und mit Bleistift „C 90/3999“. Von der Hand der vier Zeilen in der Mitte unten „Collection J. Richardson Jr./ 1694-1770“.

Provenienz: Sammlungen Richardson senior - Richardson junior - De Burlett - Walter Hugelshofer, Zürich - Kunsthandel von Stephan List, Frankfurt am Main; 62.Versteigerung 1969 Los 137 oder 138a als Jan Swart. Bei dieser Gelegenheit von Richard Jung erworben. Als Vermächtnis Jungs kam das Blatt 1990 in die Stuttgarter Staatsgalerie.

Literatur. Ausst.Kat. Stuttgart/Karlsruhe 1989/90 Nr. 60.

Einer der Vorbesitzer der Zeichnung erkannte richtig, dass auf der Stuttgarter Zeichnung der Tod des heiligen Hugo von Lincoln dargestellt wurde. Einige Kartäusermönche und drei Laien sind bei ihm. Der aus Avalon bei Grenoble stammende erste Heilige des Kartäuserordens war 1166 in die Grande-Chartreuse eingetreten und seit 1180 Prior des Klosters Witham in Somerset. Auf Wunsch König Heinrichs II. seit 1186 Bischof von Lincoln, wurde der 1200 verstorbene Hugo im Jahre 1220 von Papst Honorius III. heiliggesprochen. - Bei den drei Laien handelt es sich vielleicht um die drei englischen Plantagenet-Könige, mit denen es der Heilige bei Lebzeiten zu tun hatte.

1) Sterbeszene. Links wurde ein Bett unter einem Baldachin mit der Langseite bildparallel in den wenige Schritte tiefen Vordergrund eines Innenraumes gestellt. Dort

liegt Hugo sterbend als ein nach rechts ausgestreckter Mönch, barhäuptig in seiner Kutte, mit der linken Hand hält er eine brennende lange Sterbekerze. Hinter dem Bett eine Reihe von Männern, drei sind Laien, die übrigen Mönche, die meisten von ihnen singen oder beten, dabei halten sie aufgeschlagene Bücher in den Händen. Am Kopfende des Bettes steht einer der Laien, er hält Mitra und Bischofsstab, mag sein, dass es Heinrich II. ist. Rechts neben ihm einer der Mönche, dem Sterbenden zugewandt, er hält die Kerze fest. Ein weiterer Mönch kniet rechts vorne zu Füßen des Sterbenden. - Drei Kerzen brennen in einem Leuchter, der in der unteren linken Ecke auf einem niedrigen kleinen Tisch steht. Rechts daneben, vor dem Bett, unten in der Mitte, geht ein ungelent gezeichneter Schwan nach links.

Eine traditionell angelegte Sterbeszene. Der Künstler folgte jedoch nicht dem Vorbild der *Ars moriendi* 2), sondern einem niederländischen Kompositionsmuster, nach dem z.B. der helldunkel gezeichnete Marien Tod in der Albertina eingerichtet wurde, der um 1500 in der Van der Goes-Nachfolge entstanden sein könnte (Inv.Nr. 11, N. 28 - Abb. 650). 3) (Vgl. die Miniatur mit dem sterbenden reichen Mann im Stundenbuch der Katharina von Kleve, um 1435, Pierpont Morgan Bibliothek: Chatelet Nr. 37, Bild 41 - Abb. 677) Nach demselben Schema folgte die Zeichnung der nicht erkannten Sterbeszene in der Fondation Custodia (Kat. Nr. 143). Dabei hat das Stuttgarter Blatt weniger Perspektivwirkung in der gedrängten Enge der Szene als die beiden anderen Arbeiten.

Eine unpräzise nüchtern routiniert ausgeführte Zeichnung ohne atmosphärische Wirkung. Die Federumrisse ohne Innenzeichnung kaum laviert. Haltungen und Bewegungen der Figuren wurden prosaisch sicher dargestellt. - Von der alten Hand, die den schriftlichen Hinweis auf Jan Swart auf dem Stuttgarter Blatt hinterließ, haben wir entsprechende Notizen auf den Kat.Nrn. 20, 69, 152 und 165 sowie auf zwei Zeichnungen, die im Kunsthandel angeboten wurden (Abb. 408, 409). 4) Wir begegnen hier dem ältesten Kenner der Zeichenkunst „Jan Swarts“, dessen Vorstellung wir erkennen können. Von den Arbeiten, die er mit dem Namen des Künstlers versah, gehört nur der Berliner Abschied des verlorenen Sohnes zu dem Kern des hier katalogisierten Bestandes. Die betende Judith in Philadelphia (Kat.Nr. 152) steht der Kat.Nr. 165 am nächsten. Allerdings sind die zeichnerischen Ausführungen wenig

spezifisch und offenbaren kaum Eigenarten der Zeichner. Bei der Nachzeichnung in Philadelphia ging es um eine Komposition mit vorsichtig manieristisch aufgefassten und bewegten Figuren in einer offenen antikischen Architektur, während sich auf der Stuttgarter Zeichnung dergleichen nicht findet. Hingegen fehlen auf der Judithzeichnung die schmalen langfingrigen Stuttgarter Hände oder ein Detail wie das Gesicht des Mannes, der aufmerksam zu den Betrachtern hinaussieht. Überdies verrät die hölzerne Wirkung der Figuren Judiths und ihrer Dienerin nachdrücklich Unbeholfenheit und Ungeschick eines Zeichners, der mit der gestellten Bildaufgabe überfordert war. Der Zeichner der Stuttgarter Sterbeszene wollte gar nicht so kunstvoll hoch hinaus. - Ich sehe diesen Künstler keine der Zeichnungen ausführen, die der älteste Kenner mit Jan Swart verband. -- Kat.Nr. 165 gehört zu einer Folge nicht einheitlich ausgeführter Zeichnungen mit Szenen aus der Geschichte des hl. Kartäusers Bruno (Köln um 1030/1035-1101 Kartause Serra di Torre in Kalabrien). Bruno gründete den Orden 1084. 5) Karel Boon kannte sechs Blätter, die zu dieser Serie gehören 6), möglicherweise gehört auch die helldunkle Zeichnung einer nicht erkannten Szene in der Sammlung des Städel hierher (Inv.Nr. 729 - Abb. 651). Eine der Zeichnungen hat einen alten handschriftlichen Hinweis auf Swart auf dem Papier (Privatbesitz Schweiz - Abb. 652). Von derselben Hand gezeichnet wie die Kat.Nr. 165 wurden wohl die Zeichnungen Brunos bei dem hl. Bischof Hugo von Grenoble (1053-1132) 7) im Museum Boijmans Van Beuningen (Inv.Nr. N. 154 - Abb. 653) und des büßenden Bruno im Dresdener Kabinett (Inv.Nr. C 2127 - Abb. 654). Boon dachte sich die Entstehung der Kartäuserfolge im Umkreis Vellerts. Die Zuschreibungsfrage kann hier offen bleiben. - Vgl. Kat.Nr. 165 auch mit dem Vellert (?) zugesprochenen Blatt mit einer Darstellung der Bischofsweihe des hl. Nikolaus von Myra im Museum Boijmans (Inv.Nr. MB 1975/T-31 recto - Abb. 663).

---

1) LCI VI Sp.553.

2) Ausst.Kat. Köln/Zürich 1994 Nr. 75.

3) Friedrich Winkler, Hugo van der Goes, Berlin 1964, 215 - Ausst.Kat. Wien 1986 Nr. 25.

4) *Abb. 408*: Plünderung, Kunsthandel Sotheby, New York 16.1.1985 Los 2 als Swart - *Abb. 409*: Lot, Kunsthandel Sotheby, Amsterdam 2.11.1987 Los 1, zuvor ebenda 29.10.1979 Los 127.

5) LCI V Spp. 447-450.

6) Best.Kat. Amsterdam 1978, Textband, 169 Anm. 1 im Kommentar zu Nr. 459.

7) LCI VI Spp. 552f.

Washington, National Gallery of Art

\* 166. Moses zeigt den Israeliten Jahwes Gesetzestafeln (Ex 34,30-32)

Inv.Nr. 1989.9.1

Büttenpapier. Mit der Feder in Schwarz, in Brauntönen laviert.  
Wasserzeichen kleiner Krug. 259 x 200

Herkunft. Auktion Kunsthandel Sotheby, New York 13.1.1989 Los 158.  
Bei dieser Gelegenheit von der Nationalgalerie erworben.

Bisher nicht veröffentlicht. Im Ausw.Kat. Bremen 1998 im Kommentar zu Nr. 42  
erwähnt und abgebildet.

Moses verbrachte vierzig Tage bei Jahwe, ließ sich von ihm unterweisen und kehrte mit seinen Gesetzen in das Lager der Israeliten zurück. Als er heimkommend sah, wie seine Leute um Aarons goldenes Kalb tanzten, zerschlug er erzürnt die beiden steinernen Gesetzestafeln, die Jahwe ihm übergeben hatte (Ex 32,19). Am nächsten Tag jedoch beschloss er, Jahwes Verzeihung zu erbitten. Es gelang ihm, den Bund der Israeliten mit ihrem Gott zu erneuern. Noch einmal ließ er sich vierzig Tage lang auf dem Berg Horeb von Jahwe unterrichten, und noch einmal schrieb er die von den Israeliten einzuhaltenden Gesetze auf zwei mitgebrachte Steintafeln. Als er schließlich von dem heiligen Berg herunterstieg, strahlte Moses' Gesicht so hell, dass Aaron und andere vornehme Israeliten sich zunächst fürchteten und davonliefen. Moses rief sie zurück, um sie gleich mit den neuen Gesetzen vertraut zu machen. Diesen Moment illustriert die Zeichnung in Washington. Vorsichtig interessiert nähern sich zehn ältere Männer, Honoratioren offenbar, die meisten gehen orientalisch gekleidet. Sie stehen nun in einem Halbkreis um den gehörnten Moses zusammen, der in einem bequemen Kontrapost stehend die Gesetzestafeln einem von links kommenden Mann präsentiert. Er spricht ihn an und zeigt dabei mit dem ausgestreckten Zeigefinger seiner rechten Hand auf die mitgebrachten Tafeln. Die Vordergrundfiguren beanspruchen die beiden unteren Drittel des Bildraumes. Über ihren Köpfen erhebt sich in hellem Sonnenlicht eine offene bewaldete Berglandschaft, die nicht weit entfernt mit mehreren Gipfeln den oberen Blattrand erreicht. Klein verläuft ein langer Lattenzaun unterhalb des höchsten Berges. Hoch oben rechts kniet das Figürchen eines Moses, der die beiden Gesetzestafeln aus den Wolken entgegennimmt. Dabei erscheint Jahwe vor ihm in Form des mit griechischen Großbuchstaben geschriebenen Wortes „THEÒS“.

Eine Erinnerung an Masaccios Figurengruppe mit Jesus und den Jüngern auf dem Tempelsteuerfresko (Mt 22,15-22) (Abb. 654) in der Brancacci-Kapelle (1427/28, Florenz, S. Maria del Carmine) mag bei der Anlage der Komposition wirksam gewesen sein. Auch andere Zeichnungen im Katalog dokumentieren die Vertrautheit Swarts mit Bildern des Quattrocento (Kat.Nrn. 91, 92, 105, 123, 149). Seine Auffassung der Figuren und ihre Zusammenstellung zu einer Gruppe hingegen sind Reaktionen auf das Werk Raffaels: Die Haltung des Mannes, der sich rechts vorbeugt, erinnert an den Fischer, den Raffael in der Mitte seines großen Gobelinentwurfes des wunderbaren Fischfangs in ein Boot stellte (Victoria & Albert Museum - 1514/1515 - Oberhuber 130 - Abb. 628) Auch das Nebeneinander der Männer mit ihren Bewegungen und Gesten darf auf die Kenntnis prominenter Werke des italienischen Meisters zurückgeführt werden. An die Schule von Athen (1510 - Oberhuber 79 - Abb. 557) ist zu denken oder den Karton mit der Berufung Petri im Victoria & Albert Museum (1514/ 1515 - Oberhuber 131 - Abb. 656). Es ist dabei nicht notwendigerweise anzunehmen, dass der Zeichner des Moses die erwähnten Gemälde Raffaels in Italien studiert hatte. Kupferstiche hatten die erwähnten Kompositionen Raffaels in den Niederlanden früh bekannt gemacht. 1) Für die zeichnerische Ausführung des Washingtoner Blattes spielte die Zeichenpraxis Raffaels und seines Kreises keine Rolle. Anregungen, die aus diesem Milieu auf die graphische Gestaltung der Zeichnung in Washington einwirken konnten, hätten die um 1520 von Lorenzo Lotti (1490-1541) nach Ideen Raffaels angefertigten runden Bronzereliefs sein können. Auf der Bronzescheibe des ungläubigen Thomas z.B. (Mailand, Abtei Chiaravalle - Abb. 657) verbinden sich die dicht beieinander liegenden langen Ränder von Figurenumriss, Gewandfalten und Architektur ähnlich wie die Federlinien der Zeichnung in Washington. - Die Vermeidung aller pathetischen Dramatik mag eine weitere Folge der Beschäftigung des Zeichners mit den Werken Raffaels sein.

Kat.Nr. 166 gehört mit der Moseszeichnung in Bremen (Kat.Nr. 42) zu einer Folge. Der Kommentar zu Kat.Nr. 42 beschäftigt sich mit diesem Zusammenhang und den Unterschieden zwischen den beiden Arbeiten.

Kat.Nr. 166 ist die sorgfältig detaillierte Arbeit einer lange entwickelten Hand, die zuletzt in selbstverständlicher Sicherheit vertraut gewordene zeichnerische Mittel

nuanciert anwenden konnte. Dezent lavierte Umriss mit ausführlicher Federinnenzeichnung. Bei keiner anderen Zeichnung hier hat der Anteil der Zeichenfeder das gleiche Gewicht. Im Medium der Glasmalerei war ein solches Lineament nicht üblich, mir ist aus der Zeit Swarts keine Kabinettscheibe mit einer solchen Innenzeichnung der Formen bekannt. Keine Schraffuren. Die weitgehende Ausleuchtung der Szene vermied dunkle Schattenpartien. Neben den blassen Schatten, die auf dem Boden nach rechts fallen, finden sich gleich durchscheinend lasierte Schattierungen an den Figuren. In den Schattenpartien und bei den Zeichnungen der Köpfe sind die Federlinien kräftiger. Einige der Gesichter wirken wie kleine Portraitstudien: man beachte den Kopf am linken Rand und die Physiognomie Aarons, der rechts der Mitte steht, mit Stab und dreizipfligem Hut. Darüber hinaus hielt die Feder ausführlich die Gesten der Hände, den kleinteilig steinigen Erdboden und die aufmerksam beobachteten Stofffalten fest.

Kein Zwischenraum trennt die Figuren, und trotz der Dichte des Federliniengeflechts entging der Zeichner der Gefahr, die Formen seiner Figuren nur undeutlich darstellen zu können. Die zurückhaltend durchscheinend in die Zeichnung eingetragene Lavierung führte wirklichkeitsnahe Effekte aus Lichtern und Schatten herbei, die zur angestrebten Übersichtlichkeit und Klarheit der Volumen viel beitrugen. Wirkungsvoll wurden auch die verhaltenen Bewegungen dargestellt. Keine der Figuren steht unbewegt aufrecht wie der Bremer Moses. Der Zeichner der Kat.Nr. 166 hielt sie in raumgreifenden Schritten an, Arme werden ausgestreckt und verschränkt, mehrere Hände gestikulieren sprechend. Gesichter sind einander zugewandt, ihre Blicke sprechen und veranschaulichen Gefühle. Wir haben die zurückhaltend pathetische Inszenierung eines bedeutsamen Ereignisses vor uns, das von den beteiligten Figuren in einer Atmosphäre stiller Aufmerksamkeit und ehrerbietigen Staunens erlebt wird.

Trotz der bisher betonten Eigenart der Kat.Nr. 166 ist die zeichnerische Erscheinung der Washingtoner Zeichnung von früher entstandenen Arbeiten „Jan Swarts“ herzuleiten und kann auch mit gleichzeitig ausgeführten verbunden werden. Die Darstellungen der Hochzeitsfeier aus der Leipziger Tobiasfolge (Kat.Nr. 78) und die Zeichnung des unbarmherzigen Schuldners in Paris (Kat.Nr. 149) haben weitgehend gleich gezeichnete Gesichter und Hände, Gewandfalten und Stoffknoten. Der Vergleich erweist, dass der

Zeichner mit der Kat.Nr. 166 technisch vorangekommen war, er verbesserte seine Fähigkeit, auf engem Raum kleinteilig differenziert mit der Feder zu zeichnen. Und auch hinsichtlich der Komposition, bei der wirkungsvollen Inszenierung einer das Bild im Vordergrund ausfüllenden Figurengruppe macht die Zeichnung in Washington einen merkwürdigen Fortschritt des Zeichners anschaulich. Die Darstellung des Moses ist eine seiner besten Arbeiten. Die Leipziger Tobiasfolge und der Pariser Schuldner werden im vorliegenden Katalog in die Jahre um 1550 datiert. Danach entstand die Zeichnung in Washington wohl erst im späteren Verlauf der fünfziger Jahre und dokumentiert die letzte erkennbare Phase der Entwicklung des Zeichners. Der Datierungsvorschlag wird unterstützt und vielleicht präzisiert durch die Möglichkeit, den Moses mit den Swart zugeschriebenen Johannesradierungen zu verbinden. Das vierte Blatt der Folge zeigt den Täufer im Gespräch mit vier orientalisch gekleideten Männern. Die Szene ist vereinfachend komponiert wie die in Rede stehende Moseszeichnung (H. nach Swart 6 - Abb. 517). Der Zeichner der Kat.Nr. 166 könnte dergleichen entworfen haben. Zwei der Eisenradierungen wurden in der Platte datiert, 1553 bzw. 1558. Die Zeichnung Washington mag danach wegen der Kunstfertigkeit ihrer Ausführung auch erst um 1560 entstanden sein.

Etwa gleichzeitig zeichnete dieselbe Hand das ebenso meisterlich ausgeführte Rotterdamer Bild der Gemeindeältesten, die Susanna beobachten (Kat.Nr. 161). Hier wie da sieht man die übereinstimmend aufgefassten großen Figuren in orientalischer Garderobe, schlanker in Washington, mit gleich gezeichneten gestikulierenden Händen, Gürtelknoten und Physiognomien: man vergleiche die Profile des hinten sitzenden Ältesten in Rotterdam und des links vor Moses stehenden Mannes in Washington. - Das auffälligste Merkmal der Zeichnung in Washington ist die ausführliche und wohlgelungene Federzeichnung. Das Rotterdamer Blatt hingegen glänzt mit den ebenso meisterlich vorgeführten Möglichkeiten des malerisch lavierenden Pinsels. Mit beiden Zeichenwerkzeugen erreichte der Künstler in den fünfziger Jahren ein hohes technisches Niveau, auf dem er neben Pieter Koeck und Maerten van Heemskerck bestehen konnte. Als ein Zeitgenosse der Manieristen neigte er in auffälliger Weise dazu, verbreitete Pathosformeln zu ernüchtern.



Dass diese beiden spät entstandenen Zeichnungen Arbeiten der Künstlerhand sind, die 1533 das Londoner Pfingstblatt (Kat.Nr. 92) zeichnete, kann gegenwärtig weder mit Sicherheit festgestellt noch endgültig ausgeschlossen werden. Der Zeichner der Kat.Nr. 166 sah sich vor die gleiche Kompositionsaufgabe gestellt, die gut zwanzig Jahre früher auch bei der Pfingstdarstellung zu lösen war: Große Vordergrundfiguren erleben ein dramatisch bedeutsames biblisches Ereignis. In beiden Fällen wurde auf Anregungen reagiert, die von monumentalen italienischen Vorbildern ausgingen (Tizian, Raffael). Die Zeichnung in London zeigt den Künstler dabei jedoch (noch) weitgehend verwurzelt in der Bildsprache seiner Herkunft. Die ausführende Hand arbeitete unsicher, und es ist nicht auszuschließen, dass wir eine Nachzeichnung vor uns haben. Das Mosesblatt in Washington hingegen zeigt einen souveränen Umgang mit dem Vorbild Raffael. Dessen Kompositionen im Gewand der Möglichkeiten der meisterlich zeichnenden Hand - im Format eines kleinen Blattes. Das ältere Blatt in London wurde vergleichsweise unbeholfen ausgeführt, vielleicht ist Kat.Nr. 92 ja eine Kopie, die Zeichnung in Washington hingegen die Arbeit eines Zeichners auf der Höhe seiner technischen Möglichkeiten.

---

1) Stiche nach den angesprochenen Werken Raffaels: Wunderbarer Fischzug: Ugo da Carpi, Holzschnitt, um 1518, B. XII 37f Nr. 13; Best.Kat. Stuttgart 2001 Nrn. H 1.1, H 1.1.A. - Schule von Athen (Paulus in Athen): Giorgio Ghisi, Stich, 1550 im Verlag von Hieronymus Cock (Riggs 179), B. XV 394f Nr. 24; Ausst.Kat. Rotterdam 1988 Nr. 1; Best.Kat. Stuttgart 2001 Nr. F 2.6. - Hl. Cäcilie: Giulio Bonasone, Stich, 1539, B. XIV 130 Nr. 74; L & P, 167 Abb. 177. - Berufung Petri: Nicolas Béatrizet, Stich, um 1518, B. XV 17 Nr. 6; Best.Kat. Stuttgart 2001 Nr. H 2.1.

Weimar, Schlossmuseum, Kupferstichkabinett

*Vorbemerkung:* Im Weimarer Kabinett liegen drei weitere Zeichnungen, die früher Jan Swart zugeschrieben wurden: 1.) Inv.Nrn. KK 4549 (Abb. 658): Moses mit der Schlange vor dem ägyptischen Pharao, liegt unter Aert Claesz., auf dem Passepartout mit Fragezeichen versehene Zuschreibungen an Swart von Beets und Lugt. - 2.) Inv.Nr. KK 4625 (Abb. 191): Esther, Ahasver und Haman, gezeichnet von Pieter Aertsen, im vorliegenden Katalog mehrfach erwähnt. - 3.) Inv.Nr. KK 4592 (Abb. 641): die Zeichnung einer nicht erkannten Szene wird im Kommentar zu Kat.Nr. 162 erwähnt.

167. Gilt als Kirke mit vier verzauberten Begleitern des Odysseus -  
Protestantisches Spottbild der Ecclesia (?)

Vergilbtes weißes Blatt. Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Braun. Schraffuren mit der Pinselspitze in Grau. In Grautönen laviert. Die braune Federeinfassung des rund geschnittenen Blattes lässt etwas Rand. Blatt nicht aufgezogen. Wasserzeichen kleiner bekrönter Schild mit Blüten (?). Durchmesser etwa 242 mm.

Unten in der Mitte von alter Hand mit der Feder in Braun „Jan Swart van der goue (oder gowe). fecit.“ Von derselben Hand stammt die gleichlautende Zuschreibung an Swart auf der Londoner Zeichnung eines stehenden Ritters (Kat.Nr. 99).

Oben alte waagerechte Knickfalte. Mehrere beschädigte Stellen hinterlegt.

Herkunft nicht bekannt.

Literatur: Beets 1914, 13 nennt irrtümlich das Goethehaus als Aufbewahrungsort. - Baldass 1918 Nr. 65. - Hoogewerff III 420 wiederholt Beets' Versehen und spricht von verzauberten Liebhabern („mynaars“).

Eine Innenraumszene. Betrübt dreinblickend sitzt eine Königin vor der Rückwand des Zimmers unter einem Baldachin. Vor ihr steht ein Tisch, an dessen beiden Seiten jeweils zwei menschliche Figuren mit verschiedenen Tierköpfen sitzen. Die beiden links sitzenden Gestalten haben Köpfe von Wildschwein und Fuchs. Rechts speisen ein Dachs und hinter ihm ein Löwe, der nach rechts aus dem Bildraum blickt als erwarte er eine Bedienung. Er führt ein Schwert mit sich. Alle fünf Personen haben flache Trinkschalen und essen Brot. In der erwähnten Wand befinden sich zwei Rundbogenfenster. Durch das linke sieht man hinaus auf ein Segelschiff mit gesetztem Segel.

Die Zeichnung gilt in Weimar und in der angegebenen Literatur als eine Darstellung der Kirke mit den von ihr verzauberten Begleitern des Odysseus. Nach Homers Überlieferung lebte die Tochter des Helios auf der Insel Aiaia. Dorthin verschlug es Odysseus und seine Begleiter, und einige der Männer trafen die Zauberin, die ihnen freundlich begegnete und eine Stärkung anbot. In eines ihrer Gerichte rührte sie Zauberkräuter, welche die dreiundzwanzig Männer, die davon gegessen hatten, in Schweine verwandelten (Od. X 220-240). Auch Ovid erzählte die märchenhafte Episode. In seiner Version ist gleichfalls lediglich von Schweinen die Rede. Die Verwandlung trat ein, nachdem Odysseus' Freunde ein ihnen angebotenes Getränk zu sich genommen hatten und obendrein von der Göttin mit einem Zweig am Kopf berührt worden waren (Met. 14, 277-286). Die Darstellung der Weimarer Zeichnung beruht offensichtlich nicht auf diesen beiden antiken Quellen. In der *Aeneis* ist zwar die Rede von Menschen, die von Kirke in Löwen, Schweine, Wölfe, Bären und Vögel verwandelt worden waren (VII 15-20, 189-191), Odysseus' Abenteuer wird von Vergil jedoch nicht erwähnt. Möglicherweise war erst in Boccaccios Spätwerk *De claris mulieribus* (1361-1375) von einer Verwandlung der Begleiter des Odysseus in verschiedene Tiere die Rede („in feras diversarum specierum fuisse conversos“). 1) Nördlich der Alpen erschien dieses Buch 1473 bei Ulrich Zainer in Ulm (Hain 3329). Der Band enthält neunundsiebzig Holzschnitte, von denen einer Kirke, Odysseus und drei der Verwandelten mit Köpfen verschiedener Tiere zeigt (Löwe, Fuchs oder Dachs, Schwein) (Abb. 659). 2) Freie Wiederholungen der Holzschnitte aus der Ulmer Ausgabe finden sich auch in der ersten illustrierten Ausgabe, die in den Niederlanden erschien. Sie wurde 1487 in Löwen von Aegidius van der Heerstraten verlegt 3)

Eine weitere frühneuzeitliche Darstellung der Kirke, die mit den verzauberten Männern zu Tisch sitzt, ist mir nicht bekannt. In den vier genannten Quellen wird Kirke nicht als eine Königin vorgestellt. Ebenso wenig entspricht es den schriftlichen Vorlagen, die bedauernden griechischen Seeleute bei einer friedlichen Mahlzeit mit der geheimnisvollen Zauberin zu zeigen. Zweifel an der bisherigen Inhaltsbestimmung sind angebracht.

Möglicherweise haben wir ein protestantisches Spottblatt vor uns, auf dem die traditionsgemäß als eine Königin gegebene Ecclesia 4) in der Gesellschaft kirchentreuer Theologen gezeigt wird, die gerne in derb spöttischer Absicht als tierköpfige Dummköpfe dargestellt wurden (Einblattholzschnitt ca. 1521 - Abb.660) 5) Der bewaffnet und selbstbewusst auftretende Löwe der Weimarer Zeichnung mag auf den kampferprobten Papst Leo X anspielen (amtierte 1513-1521), der als päpstlicher Feldherr 1512 gegen die Franzosen kämpfte und 1521 die Bannbulle *Decret Romanum Pontificem* gegen Martin Luther erließ. Das draußen liegende Schiff fügt sich als *navis ecclesiae* ebenso in diesen Zusammenhang wie die Idee des Zeichners, den Beteiligten Brot und Wein vorzusetzen. Dergleichen Darstellungen waren in den deutschen Ländern mehr verbreitet als in den Niederlanden, wo die kaiserlichen Autoritäten alle Äußerungen reformatorischer Religiosität verboten und streng bestrafte. Kirchenkritik musste geschickt versteckt ins Bild gebracht werden, und deshalb finden wir vor 1566 nur selten ihre Spuren in der niederländischen bildenden Kunst. Mag sein, dass die Mehrdeutigkeit einer Darstellung als eine Spielart notwendiger Vorsicht aufgefasst werden darf. Vgl. den Kommentar zu Kat.Nr. 13. Mit dem Hinweis, Kat.Nr. 167 sei die Darstellung einer in antiken Texten überlieferten Szene, vermochte der Künstler Fragen einer misstrauischen Obrigkeit vielleicht auszuweichen. Gegebenenfalls wäre seine Ausflucht noch von den Kunsthistorikern des zwanzigsten Jahrhunderts akzeptiert worden.

---

1) Ausgabe Reclam, 120.

2) Schramm, Bilderschmuck V (1923)

3) Hind, Woodcut II, 593.

4) LCI I Spp. 562f.

5) Konrad Hoffmann, Ohn' Ablass von Rom (...), Nürnberg GNM 1983, 16f.

Wien, Graphische Sammlung Albertina

168. Boas sieht Ruth auf dem Feld (Rut 2,5f)

Inv.Nr. 7841

Vorzeichnung mit schwarzer Kreide, deutlich an der Figur des mähenden Mannes. Mit der Feder in hier und da verblasstem Schwarz. In Brauntönen laviert. Blatt entlang einer doppelten Einfassung mit der Feder in Schwarz beschnitten. Aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 273 x 203.

In der linken unteren Ecke Trockenstempel Herzog Albert von Sachsen-Teschen (L. 174). Nadeleinstich in der unteren linken Ecke der inneren Einfassung. Am unteren Rand rechts mit Bleistift „Swartz Joh.“; von der selben alten Hand auf dem Unterlageblatt unter der Zeichnung „Jean Swartz . ou Swarte Jan./ del Vredemann . né 1501 (? 1508?)“.

Aus der Sammlung des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 69 - Best.Kat. Wien 1928 Nr. 93 - Hoogewerff III (1939) 439 - Benesch 1964, 352 Nr. 133 - Ausst.Kat. Amsterdam 1986 Nr. 126.3 („ca. 1535-40“)

Die junge Witwe Ruth war mit ihrer Schwiegermutter Naomi verarmt nach Bethlehem gekommen. Naomi stammte aus der Stadt, hatte aber lange im „Grünland Moab“ gelebt. Nach dem Tod ihres Mannes und der beiden Söhne war sie heimgekehrt. Das Leben der auf sich allein gestellten Frauen war mühselig. Ruth half eines Tages bei der Getreideernte. Sie wusste nicht, dass der Eigentümer des Feldes, auf dem sie arbeitete, ein Verwandter ihres verstorbenen Schwiegervaters Elimelech war. Er hieß Boas. Die ährenlesende Ruth fiel ihm auf, und er erkundigte sich bei einem Knecht nach ihren Verhältnissen (Rut 2, 3-7) Im rechten Vordergrund der Wiener Zeichnung die nach links stehende Rückenfigur Boas'. Das Gesicht im Profil trägt er ein mantelähnliches, gegürtetes Gewand, weiche Stiefel und einen Turban auf dem Kopf. An seiner linken Seite hängt ein breites Schwert. Mit dem gerade ausgestreckten linken Arm zeigt er auf die am linken Rand beschäftigte Ruth. Neben einem Korb hebt sie eine Handvoll Ähren vom Boden auf. Sie trägt ein europäisches Kleid aus der Entstehungszeit der Zeichnung. - Rechts bei Boas der Knecht, den er ausfragt.

Links vor den beiden Männern ist ein Schnitter mit Mahdhaken und erhobener Sense beim Mähen des hoch stehenden Getreides. Vorne ist der Boden überall mit

abgeschnittenen Halmen bedeckt. - In der linken oberen Ecke im Schatten hoher Bäume klein eine Gruppe ausruhender Leute, nach rechts bildeinwärts eine hügelig weite Landschaft mit einem klar umrissenen Berg in der Ferne des rechten Horizonts. Unter Wolken und Vogelflug eine wirkungsvoll gelungene Landschaftsdarstellung, die überrascht wie die Gestaltung des Hintergrundes der Zeichnung mit Tobias' Fischfang in Leipzig (Kat.Nr. 76).

Kat.Nr. 168 gehört mit den Kat.Nrn. 169 und 53 zu einer vierteiligen Folge. Drei Blätter sind erhalten. Es fehlt die Zeichnung mit der Verhandlung über die Ruths Eheschließung beim Stadttor von Bethlehem (Rut 4,1-12). Vgl. den Kommentar zu Kat.Nr. 53.

Die sorgfältig gezeichnete Arbeit einer erfahrenen Hand. Jedoch nicht so eindrucksvoll gelungen wie die Zeichnung mit Orpas Abschied im Städel (Kat.Nr. 53). Auch die Wiener Szene in einer offenen Landschaft. Viel Licht. Geschlossene Federumrisse, wenig Federinnenzeichnung. Geschickt und zurückhaltend mit der Pinselspitze schraffierend schattiert. Wenig Bewegung, leise Unbeholfenheit.

169. Ruth legt sich zu dem in der Scheune schlafenden Boas (Rut 3, 7)

Inv.Nr. 7842

Vorzeichnung mit schwarzer Kreide. Mit der Feder in Schwarz. In Brauntönen laviert. Die am rechten Rand fehlende Einfassung mit der Feder in Schwarz lässt etwas Rand. Nachdem die Zeichnung in der Albertina aufgezogen worden war, wurde sie auf dem Unterlagekarton doppelt mit der Feder in Schwarz eingefasst, die innere dieser Linien genau auf den Blatträndern. Blatt aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 263 x 202.

In der unteren linken Ecke Trockenstempel Herzog Albert von Sachsen-Teschen, Lugt 174. Rechts mit Bleistift „Schwartz Joh.“.

Aus der Sammlung Herzog Alberts von Sachsen-Teschen.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 70 - Best.Kat. Wien 1928 Nr. 94.

Rut hatte Boas zufällig bei der Feldarbeit kennen gelernt und Naomi erkannte, dass dieser Verwandte als „Löser“ ihre Schwiegertochter würde heiraten können (Dtn 25,5-10). Deshalb schlug sie der jungen Frau vor, in der nächsten Nacht zu Boas' Schlafplatz auf einer Tenne zu gehen und zu seinen Füßen liegend zu übernachten. Rut befolgte den Rat, und als Boas in der Nacht aufwachte und die bei ihm schlafende Frau bemerkte, verstand er ihr Verhalten richtig als ein Eheangebot.

Kat.Nr. 169 gehört mit der vorigen Zeichnung und Kat.Nr. 53 zu einer Rutfolge, das zu erwartende vierte Blatt ist nicht bekannt. Die Wiener Arbeit ist eine sorgfältig komponierte und mit einigem Geschick präzise ausgeführte Zeichnung. Routine einer erfahrenen Hand. Atmosphärisch viel weniger eindrucksvoll als die Zeichnung mit Orpas Abschied (Kat.Nr. 53). Nachdem die beiden anderen Blätter der Folge weite sonnenhelle Landschaften zeigten, ist auch die Perspektivwirkung der hier gezeichneten Innenraumszene gelungen. Verglichen mit der Tobiasfolge in Leipzig (Kat.Nrn. 74-81) und den Originalen der Folge des verlorenen Sohnes (Kat. Nrn. 3, 20, 27) kleinteilig detailliert. Architektur mit einem Lineal gezeichnet. Ein leise unbeholfen wirkende Momentaufnahme.

Blick in eine Scheune. Ein gemauerter Raum mit einer Bohlendecke und zwei Fenstern in der Rückwand. Der Boden mit Getreidegarben ausgelegt. Links liegt Boas schlafend unter einer Decke. Die Figur, deren Kopf sich an der Mitte des linken Blattrandes

befindet, liegt schräg nach rechts zum unteren Rand hin ausgestreckt. Bei aufgestütztem Arm hält die rechte Hand den Kopf. Neben seinen Füßen steht rechts vorne Ruth. Sie ist dabei, die Decke zu heben, um sich zu Boas zu legen. In der unteren linken Ecke eine so genannte Wanne, ein aus Stroh geflochtener, an einer Seite flach auslaufender Korb, der wie eine Wurfschaufel zur Trennung von Spreu und Korn benutzt wurde. Boas hatte den Tag über Getreide geworfelt (Rut 3,2). Rechts neben ihm liegt ein hohes rundes Mehlsieb, Forke und Dreschflügel lehnen an den Wänden, bäuerliche Werkzeuge, die bis ins zwanzigste Jahrhundert in Gebrauch waren.

Die neuzeitliche Darstellung der Kat.Nr. 169 variiert eine Komposition des Themas in der älteren niederländischen Buchillumination. Auch eine dem Meister des Evert Zoudenbalch zugeschriebene Miniatur im Codex 2771-2772 der Wiener Nationalbibliothek (fol. 153r - Abb. 662) 1), zeigt die Szene in einer nach vorne offenen Scheune, die den kleinen Bildraum vollständig ausfüllt. Boas liegt bildparallel nach links unter der Decke ausgestreckt auf dem ausgebreiteten Stroh, umgeben von gefüllten Säcken. Ruth liegt neben ihm, ihr Kopf bei den Füßen des Mannes, dies ein langlebiges Motiv, dem Bibeltext nicht notwendigerweise zu entnehmen, das in der Literatur des frühen zwanzigsten Jahrhunderts am Ende der Ithaka-Episode des Romans *Ulysses* von James Joyce aufgegriffen wurde, als eine skurrile Eigenart des ernüchterten Ehepaares Poldy und Molly Bloom.

---

1) Ausst.Kat. Utrecht/New York 1989/1990, 200.



170. Das Gleichnis vom königlichen Gastmahl: Die Ankunft der Gäste (Mt 22, 10)

Inv.Nr. 7838

Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Schwarz. In Brauntönen laviert. Blatt entlang einer Einfassung mit der Feder in Schwarz beschnitten. Zeichnung aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 269 x 188.

In der unteren linken Ecke Trockenstempel Herzog Albrecht von Sachsen-Teschen, Lugt 174. Rechts etwas unterhalb der Mitte Einriss bis zur Blattmitte. Abrieb an etlichen kleinen Stellen. Hier und da nachgezogene Umrisse.

Aus der Sammlung des Herzogs Albrecht von Sachsen-Teschen.

Literatur: Baldass 1918 Nr. 71 („Liegt in der Sammlung (Altniederländer, III, 47) irrtümlich unter *Jan Barantsen*.“) - Best.Kat. Wien 1928 Nr. 95

Kat.Nr. 170 gehört zu einer Folge von Illustrationen des von Matthäus überlieferten Gleichnisses vom königlichen Hochzeitsmahl (Mt 22,1-14). Zu dieser Reihe gehört auch die Zeichnung des unwürdigen Hochzeitsgastes im Museum Boijmans (Kat.Nr. 157). Die Wiener Zeichnung zeigt die Ankunft der von der Straße weg zur Hochzeit geladenen Armen beim Palast des Königs, der einem Sohn die Hochzeit ausrichtet.

Zahlreiche große Figuren gehen im wenige Schritte tiefen Vordergrund nach links, nähern sich der offenen Tür einer schmucklos glattwandigen und doch repräsentativen Architektur italienischer Bauart. Das einstöckige Haus verstellt den gesamten Bildraum, es wird über den Fenstern des ersten Stockwerkes vom Bildrand abgeschnitten. Zahlreiche hochrechteckig breite und unverglast offene Fenster ermöglichen rechts einen Blick durch das Gebäude hindurch auf den fernen Horizont einer offenen Landschaft. In den Räumen gedeckte Tische, die ersten Gäste treten hinzu, im ersten Stock ein Diener mit einem Tablett.

Ungewöhnlich ist, dass mehrere der eintreffenden Gäste beim Gehen in großen aufgeschlagenen Büchern lesen. Vor dem Eingang des großen Hauses werden sie links von einem jungen Mann empfangen, der an seinem Gürtel Federetui und Tintengefäß trägt. Ich vermute, dass die Illustrationenfolge, zu der die Kat.Nrn. 157 und 170 gehören, das Gleichnis vom königlichen Hochzeitsmahl in der Interpretation einer noch zu bestimmenden religiösen Gruppe präsentieren.

Eine hinsichtlich der Komposition außergewöhnlich gut gelungene Arbeit. Der trockene Strich ist treffsicher, die Darstellung im Atmosphärischen von eher blass nüchterner Wirkung. Die umrissenen Formen haben wenig Innenzeichnung von der spitzen Feder und wurden zurückhaltend laviert. Blasse Pinselschraffen von links oben nach rechts hinunter. Gute Perspektivwirkung in der Enge der Szene. Freiheit der Bewegungen bei auffälliger Sicherheit der Proportionen. Eine routinierte Arbeit, auf das Notwendige beschränkt, vielleicht eine Wiederholung auf hohem zeichnerischen Niveau. Manieristische Formeln wurden vermieden. Italienische Vorbilder? - Von Pieter Koeck, Heemskerck oder Jan van Scorel haben wir nichts Vergleichbares.

Gegenüber der Leipziger Tobiasfolge (Kat.Nrn. 74-81), die hier in die Jahre um 1550 datiert wird, dokumentiert Kat.Nr. 170 einen markanten Fortschritt. Die Wiener Zeichnung inszeniert nach dem in Leipzig mehrfach begegnenden Kompositionsmuster der großen Figuren, die in schmalen Vordergrund vor großen Gebäuden sich bewegen, die den Bildraum verschließen. Eine etwas kleinteiliger zeichnende spitze Feder gibt hier in einem gleich schmalen Raum mehr Figuren in müheloser Bewegung näher beieinander. Die Formen überschneiden sich, was in Leipzig vermieden wurde, in ihrem Neben- und Hintereinander entsteht eine Raumwirkung, die von der unteren linken Ecke schräg nach rechts bildeinwärts geht. Vgl. die noch besser gelungene Gruppe männlicher Figuren auf dem Blatt mit Moses und den Gesetzestafeln in Washington (Kat.Nr.166).

171. Hochzeit in Kana. Jesus verwandelt Wasser in Wein (Joh 2,1-12)

Inv.Nr. 13253

Keine Vorzeichnung gesehen. Mit der Feder in Schwarz. In blassen Brauntönen laviert. Blatt entlang einer Einfassung mit der Feder in Schwarz beschnitten, hier und da blieb ein geringfügiger Rand. Aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 248 x 182.

In der unteren linken Ecke Trockenstempel Herzog Albert von Sachsen-Teschen, Lugt 174. Rechts daneben mit der Feder in Dunkelbraun „11“.

Aus der Sammlung Herzog Alberts von Sachsen-Teschen.

Literatur: Nicht in Baldass 1918 - Best.Kat. Wien 1928 Nr. 96

Eine Tischgesellschaft im wenige Schritte tiefen Vordergrund bei einem Festessen. Vorne rechts sitzt von der Seite gesehen Jesus in einem bodenlang weiten Gewand. Mit dem Zeigefinger der ausgestreckten linken Hand weist er einen am linken Rand stehenden Mann auf sechs Krüge hin, die vor dem Tisch auf dem Boden stehen. Der Angesprochene greift wie grüßend nach der Kappe auf seinem Kopf, antwortet, hat offenbar verstanden, zeigt selbst mit der linken Hand auf die Krüge. Auch die hinter dem Mann am Tisch sitzende Maria wendet sich nach vorne und macht einige Bemerkungen. Die übrigen Figuren sitzen still auf ihren Plätzen. Hinten rechts der Mitte die junge Braut. Sie trägt ein Diadem auf dem Kopf und sitzt unter einem kleinen Spiegel, der an der Rückwand zwischen zwei schmalen hochrechteckigen Fenstern hängt. - Nach links hinten führt ein hoher Durchgang in einen Nebenraum, dort sind einige kleine Gestalten an einem offenen Kamin beschäftigt.

Mit einer spitzen Feder nüchtern ausgeführte gleichseitige Nachzeichnung der Eisenradierung der Hochzeitsfeier (H. nach Swart 2 - Abb. 665). Wenig Federinnenzeichnung bei zurückhaltender Lavierung, eine lichte und übersichtlich komponierte Innenraumszene ohne eine starke atmosphärische Wirkung. Dem Best.Kat. Wien 1928 zufolge lag das Blatt unbeachtet unter den Unbekannten diverser Schulen, bis Frits Lugt es wohl erst nach dem Erscheinen von Baldass 1918 Jan Swart zuschrieb. Ferner erwähnt Otto Benesch Abweichungen der Zeichnung von der Radierung in den Details. Darüber hinaus lege „die charakteristische

Swart-Technik“ nahe, dass es sich „um eine Schülernachzeichnung nach dem unbekanntem Original handelt.“ Was die Abweichungen angeht, ist gegen Benesch's Bemerkung festzuhalten, dass bis auf einen Schornstein und einen runden Turm im rechten Hintergrund alle Einzelheiten der Radierung sich auch auf der Wiener Zeichnung finden. Die wichtigste Abweichung von der Darstellung des Druckes ist das Fehlen der charakteristischen dunklen Schattenpartien. Die betonten Kontraste weißer Lichter und schwarzer Schatten verbinden die Radierung der Hochzeit in Kana mit den Szenen der Täuferfolge (H. nach Swart 3-12). Zwei Blätter dieser Serie wurden in der Platte datiert, 1553 und 1558 (H. nach Swart 6, 7 - Abb. 237, 517). Kat.Nr. 171 ist nach aller Wahrscheinlichkeit wie diese Graphiken in den fünfziger Jahren entstanden. - Die nüchterne zeichnerische Ausführung, die Übersichtlichkeit der Komposition und ihre mühelos verständliche Inszenierung sind Charakteristika, welche die Kat.Nr. 171 mit den drei zuvor besprochenen Arbeiten Swarts in der Albertina verbindet. Diese Zeichnungen, gleichgültig ob Original oder Nachzeichnung, entstanden einige Jahre nach der Tobiasfolge (Kat.Nrn. 74-81), sind Zeugnisse einer Phase der Entwicklung des geübten Künstlers, in der er mit beeindruckender Selbstverständlichkeit Bilder hervorbrachte, die unprätentiös, gleichsam erzählend daherkommen. Hierher gehören auch Samsons hell-dunkles Honiggeschenk (Kat.Nr. 14) und das Blatt mit David und Samuel (Kat.Nr. 49). Dergleichen wirkte in Leipzig und auf den Londoner Josephzeichnungen (Kat.Nrn.100-107) noch recht mühsam, von den meisten Blättern der Pariser Samsonfolge zu schweigen. - Nach der Ruthfolge (Kat.Nrn. 53, 168, 169) und den beiden Szenen aus dem Gleichnis des königlichen Hochzeitsmahls (Kat.Nrn. 157, 170) entstanden wenig später in der letzten erkennbaren Phase der Entwicklung des Zeichners die Rotterdamer Ältesten (Kat.Nr.161), der Moses in Washington (Kat.Nr.166) sowie Superbia und Temperantia in London (Kat.Nrn. 95, 98), mit denen Swart auf hohem zeichnerischen Niveau den einzelnen Figuren nachdrücklicher Aufmerksamkeit schenkte, als dies zuvor der Fall gewesen war.

Abschließend sei noch darauf hingewiesen, dass Swart mit der in Rede stehenden Zeichnung eine unscheinbare Vorlage des 15. Jahrhunderts variierte, eine Holzschnittillustration der Hochzeit in Kana, die 1476 im *Spiegel menschlicher Behaltnis* bei Bernhard Rihel in Basel veröffentlicht wurde (Hain 14936 - S.5274 -Abb. 666). 1)

Der Holzschnitt hat wie die Zeichnung vorne rechts eine von der Seite gesehene männliche Figur in bodenlang weitem Kleid. Vor dem Tisch stehen auch hier einige Henkelkrüge auf dem Boden, während von links sprechend ein Mann hinzukommt, der sich anschickt, den ersten Krug hochzuheben. Auf Swarts Wiener Zeichnung wurden diese Elemente mit Geschick in die neuzeitliche Bildsprache übertragen, wirklichkeitsnah erscheinen die Verkürzung des Tisches, die Vorstellung eines festlichen Innenraumes und die Kommunikation der dargestellten Figuren. Es ist merkwürdig, dass der Zeichner, der seit Jahrzehnten auf die unterschiedlichsten Anregungen reagierte, in einer späten Phase seines Werdeganges noch auf ein dröges nordalpines Bildchen zurückgriff, das sich in einem seinerzeit achtzig Jahre alten Buch fand.

1964 wurde bei Lempertz in Köln ein Swart zugeschriebenes Gemälde der Feier in Kana angeboten (Abb. 667). 2) Das 1546 datierte Bild zeigt eine vergleichbar angelegte Komposition. Es fehlt jedoch der hier skizzierte gleichsam erzählerische Gestus der Darstellung. Es erscheint mir deshalb wenig wahrscheinlich, dass der Künstler, der die Komposition der Kat.Nr. 171 und der zugehörigen Radierung entwarf, das bei Lempertz gewesene Bild malte. - Auf einer anonymen niederländischen Federzeichnung des 16. Jahrhunderts in Dresden, die als eine Darstellung des Gastmahls im Hause des Pharisäers Simon gilt (Kupferstich-Kabinett, Inv.Nr. C 1968-87 - Abb. 668), findet sich links eine sitzende Christusfigur, die seitenverkehrt dem Jesus der Kat.Nr. 171 weitgehend ähnelt, aus der Rückseite des Blattes findet sich der alte handschriftliche Hinweis „Swart John“ (?). 3)

Vgl. auch den Stich der Hochzeit in Kana von H.S. Beham (B. 23).

---

1) Hind, Woodcut I 325, Abb. 138.

2) Kunsthandel Lempertz, Köln 24.4.1965 Los 124 recto als Jan Swart. Ölfarben auf Holz, 57 x 45 cm. Auf dem Kragen der links vorne sitzenden Rückenfigur „ADI 1546 Deo“. Auf der Rückseite Jesus im Tempel.

3) Federzeichnung in Braun, 272 x 211, Wasserzeichen Hand mit Dreiblatt. Wahrscheinlich bisher nicht veröffentlicht.

172. „Ecce homo“: Der zum Tode verurteilte Christus mit zwei Bewachern (Joh 19, 16)

Inv.Nr. 7849

Grau grundiertes Blatt. Spuren einer Quadrierung unter der Grundierung im oberen Blattdrittel? Mit der Feder in Schwarz. Laviert in Grautönen und Schwarz. Nicht oxydierte weiße Höhlungen; in oder neben diesen Lichtern gelegentlich mit einem Hautton aquarelliert. Eine doppelte Einfassungslinie mit der Feder in verblasstem Schwarz lässt links etwas Rand. Blatt unten entlang einer Einfassung mit der Feder in Schwarz beschnitten. Blatt aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen. 340 x 130.

Unten rechts Trockenstempel Herzog Albert von Sachsen-Teschen, Lugt 174. Einige kleine Löcher. Abrieb. Große Flecken im oberen Drittel des Blattes. In der Mitte drei alte waagerechte Knickfalten. Umrisse gelegentlich nachgezogen, an den Beinen des vorne stehenden Soldaten mit dem Pinsel.

Aus der Sammlung Herzog Alberts von Sachsen-Teschen.

Literatur: Nicht in Baldass 1918 - Best.Kat. Wien 1928 Nr. 54 als Pieter Koeck.

Auf einem Photo der Albertina aus dem Jahre 1992 findet sich noch die Zuschreibung an Pieter Koeck.

Obwohl der römische Statthalter Pilatus Jesus für unschuldig hielt, gab er der Forderung der Hohenpriester und einer fanatischen Menschenmenge nach und übergab den Angeklagten den Soldaten zur Kreuzigung (Joh 18, 38-19, 16). Die Zeichnung der Albertina zeigt, wie Jesus von zwei Soldaten abgeführt wird.

Helldunkel. Kat.Nr. 172 ist eine zeichnerisch meisterlich ausgeführte Arbeit, geschickt und ungewöhnlich komponiert in ein schmales Hochformat. Man mag an einen Entwurf für die Bemalung eines Altarflügels denken. In gleicher Ausführung auf einem Blatt gleichen Formates die zugehörige Oxforder Zeichnung des Statthalters Pilatus (Kat.Nr. 125). Die wirkungsvoll helldunkel gezeichnete Szene wird von rechts weiß beleuchtet. Im linken Vordergrund groß die raumgreifende Rückenfigur eines antikisch gerüsteten Hellebardenträgers, der Helm, Krummschwert und Beinschienen zu einem Brustharnisch trägt. Er wendet den Kopf nach links ins Profil, blickt zurück und spricht dabei. Zu einem guten Teil verdeckt er den rechts vor ihm gehenden Christus, der, von der Seite gesehen, in einem bodenlang schlichten Gewand sich ein wenig vorbeugt, um hoch über einer abwartenden Menschenmenge vorsichtig die ersten Stufen einer unten rechts beginnenden Treppe hinuntergehen. Am linken Blattrand steht der zweite

Bewacher Jesu nach rechts gewandt, er wird von der großen Rückenfigur weitgehend verdeckt, sein Gesicht ist nicht zu sehen. Aus der Höhe geht der Betrachterblick nach rechts hinaus in die Ferne: Tief unter der Dreiergruppe die zahlreichen kleinen Köpfe der Menge, aus der heraus vorne zwei Kreuze in die Höhe gehalten werden. Die Szene ereignet sich über einem Gebäudekomplex mit einem hohen Turm, der hinter den drei Figuren des Vordergrundes bis zum oberen Blattrand hinaufreicht, und zwei Toren hintereinander am rechten Bildrand. Das hintere Tor ist ein massives Bauwerk, ein Weg führt hindurch zu dem fernen Kamm einer Anhöhe hinauf. Vor diesem Tor trägt die Figur eines von der Pinselspitze weiß ins Dunkle gestrichelten Christus sein Kreuz. Die Gebäude wurden mit Hilfe eines Lineals gezeichnet. - Eindrucksvoll ist die Zeichnung der Lichter und Schatten auf den drei Gestalten: Auf der Rückenfigur ein fließender helldunkler Übergang vom durchscheinend schwarz verschatteten linken Arm zur weiß beleuchteten rechten Hüfte. Links ist die Figur des zweiten Bewachers von Kopf bis Fuß in weißem Licht, als wirkungsvoll kontrastierender Hintergrund der Schattenseite des vorne stehenden Mannes, des Profils und des angewinkelt gehaltenen linken Armes. Hier entsteht eine Perspektivwirkung in dem kleinen Kreis der drei Vordergrundfiguren. Vergleichsweise nüchtern die helldunkle Gestaltung der Figur Jesu.

Trotz der Zuschreibung an Pieter Koeck im Best.Kat. Wien 1928 liegt Kat.Nr. 172 in der Albertina unter Swart. Im Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag findet sich ein Photo bei den Aufnahmen der Swart zugeschriebenen Blätter. - Eine ungewöhnlich ambitionierte Arbeit, präzise durchgeführt von einer meisterlich zeichnenden Hand; eine malerisch ausgeführte Zeichnung mit bemerkenswerter Komposition, der wenig von der um 1550 entstandenen niederländischen Kunst an die Seite zu stellen ist. Das Wiener Blatt kann allenfalls verglichen werden mit der Swart zugeschriebenen helldunklen Zeichnung einer klagenden Frau im Amsterdamer Kabinett (Kat.Nr. 7) und der Pieter Koeck zugesprochenen Darstellung eines Bauern im Gasthaus in Rotterdam (Museum Boijmans Van Beuningen, Inv.Nr. MB 330 - Abb. 213). 1)

Der Pilatus in Oxford wurde hier mit dem Leipziger Tobias (Kat.Nrn. 74-81) und dem Berliner Jacobus (Kat.Nr. 24) verbunden. Ohne die Zusammengehörigkeit der Kat.Nrn. 125 und 172 in Frage zu stellen, sehe ich die Wiener Zeichnung nicht in dem für den

Pilatus angenommenen Zusammenhang. Ich kann weder Komposition noch Ausführung der Kat.Nr. 172 von Vorbildern herleiten.

Hinsichtlich der zeichnerischen Ausführung mag eine erste Anregung ausgegangen sein von Werken wie Dürers Grüner Passion, einer 1504 entstandenen Folge von zwölf helldunklen Zeichnungen auf grün grundierten Blättern. Die Zeichnung Christi vor Pilatus in der Albertina (Inv.Nr. 3087 - W. 304 - Abb. 671) 2) hat im rechten Vordergrund einen nach links geführten Christus zwischen zwei Soldaten mit Hellebarden, die ihn dem römischen Statthalter vorführen. Dürers Inszenierung des Helldunkels ist jedoch verhalten, weit weniger theatralisch wirksam als auf dem Ecce homo Swarts. - Auch was die Komposition angeht, mag die Erinnerung an eine Arbeit Dürers wirksam gewesen sein. Der Holzschnitt der Handwaschung aus der kleinen Passion (1509-1511 - B. 36 - Abb. 672) 3) zeigt am rechten Bildrand von der Seite gesehen einen Christus, ungefähr in der Erscheinung seiner Figur auf dem Ecce homo, zwischen zwei Bewaffneten, die Hellebarden tragen, und Jesus aus dem Raum hinausführen, in dem die Befragung von Pilatus durchgeführt worden war. Einige Merkmale der Haltung des vorne gehenden Soldaten erinnert an die Rückenfigur Swarts: der angewinkelt gehaltene linke Arm und die Wendung des Kopfes nach links ins Profil, auch dieser Mann blickt noch einmal zurück. Die Figur des hinter Christus gehenden zweiten Bewachers wird weitgehend verdeckt. Es ist nun, als sähe man auf Swarts Kat.Nr. 172 Dürers Figurengruppe nach wenigen Schritten wieder, nun vor dem Gebäude, in dem die Verurteilung stattfand; der eine Soldat sieht noch einmal hinüber zu Pilatus, während Jesus die Treppe betritt, die ihn zur Passion hinunterführt. - Auf Dürers grüner Zeichnung und dem kleinem Druck ist nichts von dem theatralischen Helldunkel des Ecce homo und auch nichts von den räumlichen Wirkungen in der Komposition Swarts, in der Gruppe der drei großen Figuren vorn, die auf einem kleinen Flecken in der Höhe beieinander stehen sowie in den Blicken hinunter auf zahlreich wartende Zuschauer und hinaus in die Ferne des Hintergrundes. - Die Rückenfigur des Hellebardenträgers geht zurück auf die entsprechende Figur rechts in der Gruppe der Trompeter auf Mantegnas Triumph Caesars (um 1500 – Abb. 463). Abgebildet ist Mantegnas Vorzeichnung der Figurengruppe aus der Sammlung Rothschild im Louvre. 4) Vgl. die entsprechenden Figuren der Kat.Nrn. 50 und 85.



- 
- 1) Ausst.Kat. Washington/New York 1986/87 Nr. 35.
  - 2) Ausst.Kat. Wien 2003 Nr. 91.
  - 3) Ausst.Kat. Boston 1971 Nr. 135 - Ausst.Kat. Nürnberg 1971 Nr. 603.21.
  - 4) Ausst.Kat. London 1992, 352, 357 - Feder in Braun, 265 x 260.

173. Werk der Barmherzigkeit: Tote begraben

Inv.Nr. 7844

Vorzeichnung mit der Feder in blassem Braun. Pinsel in Grautönen und Schwarz. Graulaviert. Entlang einer Einfassung mit der Feder in Dunkelbraun rund geschnittenes Blatt von etwa 263 mm Durchmesser. Aufgezogen. Kein Wasserzeichen gesehen.

Unten in der Mitte Trockenstempel Herzog Albert von Sachsen-Teschen, Lugt 174. Oben etwas links der Mitte eine stark abgeriebene Partie mit dicht schraffierendem Bleistift überarbeitet. Am oberen Rand etwas rechts der Mitte größere Fehlstelle restauriert. Zwischen den beiden schadhafte Stellen von einer alten Hand mit der Feder in Braun „(s)epelire defun(c)t(a) da(...)“. Knicke. Flecken.

Den im Best.Kat. Wien 1928 erwähnten Stempel Ploos van Amstel, Lugt 2034, auf dem Recto nicht gesehen.

Aus der Sammlung Herzog Alberts von Sachsen-Teschen.

Literatur: Baldass 1915, 26 als Nachzeichnung einer Glasmalerei von Jacob Cornelisz. „Kunst“ - Baldass 1918 Nr. 73 („Nachzeichnung, wohl unter Benutzung einer Komposition von Pieter Cornelisz.“) - Best.Kat. Wien 1928 Nr. 92 mit dem Vermerk „Altes Inventar: Jan Swart“ - Ausst.Kat. Washington/New York 1986/87, 123: „The layout of PC's Berlin design ist taken up a few years later by Jan Swart van Groningen in his Burial of the Dead (Albertina, Vienna).“

Auf einem Kirchhof sind zwei Männer dabei, mit Hilfe von Seilen einen Sarg in ein Grab hinabzulassen. Anteil nehmend stehen weitere Männer, Geistliche und Laien, links bei ihnen. Ein Vortragekreuz ist da, und der Sarg wird mit Weihwasser besprengt. Im rechten Mittelgrund führen flache Stufen zu einem Eingang im Turm einer Kirche, der vom Blattrand weitgehend abgeschnitten wird. Links hinten stehen zusammengedrängt die massiv gebauten Häuser einer Stadt.

Die Wiener Zeichnung gehört zu einer Folge von Darstellungen der sieben Werke der Barmherzigkeit. Jesus hatte in seiner Rede über die Endzeit, im abschließenden Passus über das Weltgericht sechs der guten Werke der Gerechtfertigten genannt (Mt 25, 35f). Der Kirchenvater Laktanz fügte im 3. Jahrhundert das Totenbegräbnis als siebtes barmherziges Werk hinzu. 1) Sechs Blätter der Reihe sind erhalten. Neben der Kat.Nr. 173 sind dies die Kat.Nrn. 45-48 in Brüssel und ein Blatt mit Darstellung, das zuletzt im britischen Kunsthandel angeboten wurde. 1) Die letztgenannte Zeichnung hat von einer Hand des 18. Jahrhunderts eine Zuschreibung an Jan Swart auf dem Papier (Abb.

274). Zeichnerisch gut gelungen und ausdrucksvoll sind die Zeichnungen sorgfältige Arbeiten eines eigenständigen Leidener Künstlers, dessen Zeichenpraxis im Kommentar zu den Zeichnungen in Brüssel charakterisiert wird. In der Sammlung des Dresdener Kupferstich-Kabinetts findet sich eine bisher nicht veröffentlichte Nachzeichnung der Kat.Nr. 173 (Inv.Nr. C 1976-173 - Abb. 193) 2), welche die Komposition in der Ausführung einer lavierten Umrisszeichnung routiniert wiederholt. Diese Zeichnung gilt in Dresden als ein nach Pieter Cornelisz. „Kunst“ ausgeführtes Blatt. Sie stammt von der Hand des Zeichners der Kölner Kopien der Folge des verlorenen Sohnes (Kat.Nrn. 55-63), die wohl in die Entstehungszeit der Leipziger Tobiaszeichnungen (Kat.Nrn. 74-81) um 1550 zu datieren ist.

Kat.Nr. 173 wurde 1915 von Ludwig von Baldass in seinem Aufsatz über Pieter Cornelisz. „Kunst“ veröffentlicht. Baldass meinte, die Nachzeichnung einer von diesem Künstler entworfenen Glasmalerei vor sich zu haben. Zur Begründung wies er auf Pieters themengleiche Zeichnung im Berliner Kabinett hin (Inv.Nr. KdZ 1190 - Abb. 673) 3). Otto Benesch widersprach dieser Einschätzung in dem von ihm erarbeiteten Best.Kat. Wien 1928. Außer der Schrägstellung des Sarges und den Haltungen der beiden Träger habe die Berliner Zeichnung mit dem Wiener Blatt nichts gemein. Auch stilistisch sei kein Zusammenhang festzustellen. „Ein gemeinsames Urbild, das sie frei weiterbilden, wird wohl dem Wiener wie dem Berliner Blatte zugrunde liegen.“ Mag sein, dass Benesch damit Recht hatte. Es darf jedoch ferner für möglich gehalten werden, dass der Zeichner des Wiener Blattes Pieters Berliner Zeichnung kannte und sich vornahm, ihre Komposition zu variieren. Kat.Nr. 173 wäre dann vermutlich in den dreißiger Jahren entstanden. Die von Benesch abschließend bemerkten Analogien, welche der „Duktus der Federlinien“ und die „Art der Lavierungen“ des Wiener Blattes zu den Zeichnungen Jan Swarts aus den zwanziger Jahren hätten, sehe ich nicht.

Zur Zeichentechnik ist anzumerken, dass wir de facto eine reine Pinselzeichnung vor uns haben. Die leichthin ausgeführten Federumrisse sind als eine Art von Vorzeichnung anzusehen. Lavierungen fehlen weitgehend. Die Zeichnung der Figurengruppe war der Pinselspitze überlassen. Die Vorstellungen von Volumen, Licht und Schatten entstehen in dem Neben- und Übereinander der Pinsellinien in drei Tönen grauer Tinte. Die technische Ausführung bringt das Wiener Totenbegräbnis in die Nähe der Zeichnungen

des anonymen Leidener Meisters von 1527. Man vergleiche hierzu Kat.Nr. 173 mit der Zeichnung der Beschneidung Jesu in der Sammlung des Düsseldorfer Kunstmuseums (Inv.Nr. FP 4997 - Abb. 349) 4).

---

1) LCI I Sp. 245

2) Amsterdam (Sotheby) 14.11.1988 Los 17; Amsterdam (Christie) 25.11.1992 Los 505 als Umkreis Jan Swarts.

3) Mit der Feder in hellem Braun. In Tönen von Hellbraun laviert. Auf einer Einfassung rund geschnittenes Blatt von etwa 263 mm Durchmesser. Umriss durch Nachziehen der Linien in den Schatten dunkler. Auch die Lavierungen in den Schatten dunkler.

4) Vom Zeichner auf dem Blatt 1532 datiert. Ausst.Kat. Washington/New York 1986/87, 124 Abb. 1.

5) Best.Kat. Düsseldorf 1930 Nr. 848 - Van Regteren Altena 1939 Nr. 79.

# Verzeichnis der Wasserzeichen

Eine systematische Durchleuchtung der Papiere war nicht möglich. Die meisten Zeichnungen sind aufgezogen. Neben den Wasserzeichen, die bereits in der Literatur registriert waren, finden sich hier einige wenige vom Autor identifizierte Zeichen. Dabei mögen Fehler und Ungenauigkeiten unterlaufen sein. Es wurden darüber hinaus in einzelnen Fällen Daten aus den Unterlagen der Museen übernommen.

1. Lot und seine Töchter. R.P.K. 58:118.  
Krug mit Blumen, ("dated between 1539 and 1544 by Gerhard Piccard").
  
3. Feier der Heimkehr des verlorenen Sohnes. R.P.K. 19:57  
Krug mit Vierblatt, Briquet 12632. 1542-1550.
  
4. 2. Fassung der Kat.Nr. 3. R.P.K. A 3479.  
Wappen von Troyes. Briquet 1048. 1526-49.
  
5. Susanna und die beiden Ältesten. R.P.K. A 218.  
Schild mit Buchstaben unter kleinem Kreuz, unten angefügt „I de Vogier“ (?).  
Ähnlich Briquet 9867. Brabant 1538-1544.
  
7. Trauernde Frau. R.P.K. 21:483.  
Gotisches P. Nicht bei Briquet.
  
13. Eucharistie.  
Gotisches b, ähnlich Briquet 8087 (überprüfen im Best.Kat. !)
  
11. Bußpredigt Johannes des Täufers. KdZ 11738  
Wappen mit drei Lilien und angehängtes V. Ähnlich Briquet 1744 und 1756.
  
17. Gerechtigkeitsbild. KdZ 9588.  
Best.Kat. Berlin 1930: "Wz.: Kleines unkenntliches Wappen mit einem W,  
Blume und Schriftband".

- 
18. Der schmale Weg ins Himmelreich. KdZ 5640  
Krug mit Blume. Best.Kat. Berlin 1930: „ähnlich Briquet 12861“.
27. Verlorener Sohn. Braunschweig Z 1053  
Krug mit Vierblatt. Briquet 12632. 1542-1550.
30. Joseph wird aus dem Brunnen gezogen und verkauft. Braunschweig Z 1057.
31. Bekrönter Schild m. Hausmarke aus den Buchstaben PAM und anhängendem TCAB oder TCAS.
32. Freikauf von Gefangenen. Braunschweig Z 1059  
Hand mit Blume, ähnlich Briquet 11467
33. Jacob von Esau eingeholt. Braunschweig Z 1078  
Gotisches P mit Blume, ähnlich Briquet 8622
41. Tobias und Sara verabschieden sich von Saras Eltern. Bremen 59/540  
Krug mit Vierblatt, ähnlich Briquet Nrn. 12618-12637.
44. Joseph erzählt Jacob und den Brüdern seine Träume. Brüssel, De Grez 3557  
Krug mit Vierblatt.
50. Richter Otones. Dresden C 2224  
Krug mit Krone und Vierblatt, ähnlich Briquet 12525.
59. Verlorener Sohn aus dem Gasthaus verjagt. WRM Z 1380.  
Lilie mit dem Namen „NIVELLE“, vgl. Briquet 7079-7083.
60. Verlorener Sohn spricht mit einem Bauern. WRM Z 1381.  
Lilie mit dem Namen „NIVELLE“, vgl. Briquet 7079-7083.

73. Gerechtigkeit Kaiser Trajans. Leiden.  
Nach links laufendes Einhorn, ähnlich Briquet 10102 (?)
78. Hochzeitsfest Tobias und Sara, Leipzig  
Teil eines Zeichens: Vierblatt
79. Heilung Tobits I, Leipzig MBK  
Bekrönter Schild mit Ochsenkopf.
86. Schlacht mit den Armonitern bei Gibeon. London BM 1879.5.10.328  
Best.Kat. London 1932: „a crowned jug, type of Briquet 12862“.
87. Vorführung der gefangenen Armoniterkönige. Brit.Mus. 1879.5.10.327  
Bekrönter Krug, ähnlich Briquet 12865.
92. Pfingsten. London BM, 1860.6.16.55  
Best.Kat. London 1932: „housemark on a shield, like Briquet 9865“.
93. König vor geöffnetem Zelt und Männer bei einer Mahlzeit. Gerechtigkeitsbild.  
Brit.Mus. 1863.5.9.941. Best.Kat. London 1932: bekrönter Krug.
94. Steinigung der Ältesten. - Brit.Mus. - Best.Kat. 1932: „housemark on a shield,  
like Briquet 9837-9872“.
113. Gerechtigkeitsszene. London, V & A  
Bekrönter Krug.
115. Antike Abschiedsszene, München SGS 1957:119  
Hand mit Blume, wie Briquet 11418 ff.
116. Abigail vor David, München SGS  
Krug mit Vierblatt, vgl. Br. 12618-12637.  
(Sp. 15. Jh. - 2. Dr. 16. Jh.)



117. Esther vor Ahasver, München SGS  
Krug mit Vierblatt, vgl. Br. 12618-12637.
118. David von Saul zum König gesalbt, München SGS  
Krug mit den Buchstaben PD, Br. 12790, Dordrecht 1544 und später.
131. Samsons Kampf mit einem Löwen. Paris BN, B 12 rés  
Best.Kat. Paris 1936: „écusson surmonté d'une fleur“.
133. Samson. Füchse mit Fackeln an den Schwänzen. Paris BN.  
Best.Kat. Paris 1936: „burette, comme Briquet 12632 (vers 1542-1545)“.
137. Königliches Hochzeitsmahl: Einladung der Freunde ? Paris BN  
Best.Kat. Paris 1936: „licorne marchant“.
139. Menoach u.s. Frau im Gespräch mit dem Engel. Slg. Lugt.  
Vorhandenes Wasserzeichen nicht erkannt.
142. Feier der Rückkehr des verlorenen Sohnes. Paris, Slg. Lugt.  
Best.Kat. Paris 1992: „pitcher with a flower (?)“
143. Childebert und Galswinthe. Paris, Fond.Cust. 1992-T. 18.  
Bekröntes Wappen mit von einem Vogel gehaltenen Kreuz, ähnlich Briquet 1255,  
Troyes 1532.
144. Nebukadnezar ?. Slg. Lugt.  
Gotisches P.
156. Monatsbild Juli. Mus. Boijmans, Inv.Nr. Jan Swart 4  
Bekrönter Wappenschild mit drei Lilien.
161. Die Gemeindeältesten beobachten Susanna. Boijmans.  
Krug mit Vierblatt.

163. Paulus am Strand von Malta. Huntington Bibliothek, San Marino, Kalifornien  
Kleiner Krug ?

164. Die Hochzeit von David und Michal. Stuttgart C 90/4000.

Krug mit Krone und Vierblatt. Kat. Slg. Jung 1989/90: ähnlich Br. 12631, Leiden  
1538.

166. Moses mit den Gesetzestafel. Washington.

Krug.

167. Vermeintliche Kirke. Weimar, Schlossmuseum.

Kleiner bekrönter Schild mit Blüten (?).

# Literaturverzeichnis

**Abkürzungen:**

Ausst.Kat.	Ausstellungskatalog
Ausw.Kat.	Auswahlkatalog
Best.Kat.	Bestandskatalog
BRM	Bulletin van het Rijksmuseum
CVMA	Corpus Vitrearum Medii Aevi
DA	The Dictionary of Art
FS	Festschrift
JKSW	Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien; bis 1918: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien
JPKS	Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen
KMB	Kölner Museums-Bulletin
LCI	Lexikon der christlichen Ikonographie
MD	Master Drawings
NKJ	Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek
OH	Oud-Holland
PL	J.P. Migne (Hg.), Patrologia Latina, Paris 1878-1890
R.K.D.	Rijksbureau voor kunsthistorische Documentatie, Den Haag
R.P.K.	Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam
WRJ	Wallraf-Richartz-Jahrbuch

Weitere Siglen bei den Nachschlagewerken.

**1. Quellen**

Alberti 2002 - Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda (Hgg. u. dt. Übers.),  
Leon Battista Alberti, Della Pittura. Über die Malkunst, Darmstadt 2002.

Alciato 1975 - Andreas Alciatus, Emblematum Libellus, Paris (Christian Wechel)1542.  
Reprographischer Nachdruck Darmstadt 1975

Buchelius 1928 - G.J. Hoogewerff und J.Q. van Regteren Altena (Hgg.), A. Buchelius,  
Res pictoriae. Aantekeningen over kunstenaars en kunstwerken, voorkomende in zijn  
Diarium, Res pictoriae, Notae quotidianae en Descriptio urbis Ultrajectinae (1583-  
1639), (Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte 15), Den Haag 1928.

Burioni & Feser 2004 - Matteo Burioni und Sabine Feser (Hgg.), Giorgio Vasari.  
Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen  
berühmter Künstler anhand der Proemien, 2. Aufl., Berlin 2004.

Legenda Aurea - Die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine. Aus dem  
Lateinischen übersetzt von Richard Benz, 9. Aufl., Heidelberg 1979.

Van Mander/Miedema - Hessel Miedema (Hg. u. engl. Übers.), Karel van Mander. The  
Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the  
Schilder-boeck (1603-1604), 6 Bände, Doornspijk 1994-1999.

Megenberg 1990 - Konrad von Megenberg, Buch der Natur. Ins Neuhochdeutsche übertragen und eingeleitet von Gerhard E. Sollbach, Frankfurt a.M. 1990.

Physiologus - Otto Schönberger (Hg. u. Übers.), Physiologus. Griechisch/Deutsch, Stuttgart 2001. (Text der byzantinischen Redaktion)

Rombouts & Van Lerijs 1872-1876 - Ph. Rombouts und Th. van Lerijs (Hgg.), De liggeren en andere historische archieven der Antwerpse sint Lucasgilde, onder zinspreuk „Wt ionsten versaemt“, 2 Bände, Antwerpen 1872-1876.

Scivias 1954 - Hildegard von Bingen, Wisse die Wege. Scivias. Nach dem Originaltext (...) ins Deutsche übertragen und bearbeitet von Maura Böckeler, 2. Aufl., Salzburg 1954.

1. Deutscher Vasari - Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister, von Cimabue bis zum Jahre 1567, beschrieben von Giorgio Vasari, Maler und Baumeister. Aus dem Italienischen. Mit einer Bearbeitung sämtlicher Anmerkungen der früheren Herausgeber, so wie mit eigenen Berichtigungen und Nachweisungen begleitet von Ludwig Schorn, 6 Bde., Stuttgart und Tübingen (Cotta) 1832-1849. Nachdruck Worms 1983.

(Nach dem Tode Ludwig Schorns (1842) übernahm mit Erscheinen des Bandes III/1 (1843) der Schadow-Schüler und „Kunstblatt“-Mitarbeiter Ernst Förster (1800-1885) Herausgabe und Übersetzung.)

Vasari/Milanesi - G. Milanesi (Hg.), Giorgio Vasari, Le vite de` più eccellenti pittori, scultori ed architettori, 9 Bde., Florenz 1878-1885.

## ***2. Bestands- und Auswahlkataloge, Museumsführer***

Ausw.Kat. Amsterdam 1904-1906 - Ernst Wilhelm Moes (Hg.), Oude Teekeningen van de Hollandsche en Vlaamsche School in het Rijksprentenkabinet, 2 Bde., 's-Gravenhage 1904-1906.

Best.Kat. Amsterdam 1978 - Catalogus van de Nederlandse Tekeningen in het Rijksmuseum te Amsterdam II: Karel G. Boon, Netherlandish Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries, 2 Bde., Den Haag 1978

Ausw.Kat. Amsterdam 1999 - Pieter C. Ritsema van Eck, Gebrandschilderde ruitjes uit de Nederlanden 1480-1560, (Aspecten van de verzameling Beeldhouwkunst en Kunstnijverheid 9), Zwolle 1999. - Rijksmuseum

Best.Kat. Antwerpen 1969 - Joz. de Coe, Museum Mayer van den Bergh. Catalogus 2. Beeldhouwkunst. Plaketten. Antiek.

Best.Kat. Antwerpen 1978 - Joz. de Coe, Museum Mayer van den Bergh. Catalogus 1. Schilderijen. Verluchte handschriften. Tekeningen, 3. Auflage.

Benesch 1964 - Otto Benesch, Meisterzeichnungen der Albertina. Europäische Schulen von der Gotik bis zum Klassizismus, Salzburg 1964.

Ausw.Kat. Berlin 1882 - Friedrich Lippmann, Zeichnungen Alter Meister im Kupferstich- kabinet der Kgl. Museen zu Berlin, Berlin (Grotesche Verlagsbuchhandlung) 1882.

Best.Kat. Berlin 1913 - Hermann Schmitz, Die Glasgemälde des Königlichen Kunstgewerbemuseums in Berlin. Mit einer Einführung in die Geschichte der deutschen Glasmalerei, 2 Bde.

Best.Kat. Berlin 1930 - Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett II: Elfried Bock und Jakob Rosenberg, Die niederländischen Meister, 2 Bde., Berlin (Julius Bard) 1930. Zweite, unveränderte Auflage Frankfurt a.M. 1931 als Veröffentlichung der Prestel-Gesellschaft.

Best.Kat. Berlin 1984 - Die Zeichnungen alter Meister im Berliner Kupferstichkabinett SMPK: Fedja Anzelewsky und Hans Mielke, Albrecht Dürer. Kritischer Katalog der Zeichnungen.

Ausw.Kat. Berlin 2002 - Tjark Hausmann, Fioritura. Blütezeit der Majolika. Eine Berliner Sammlung, Berlin 2002. (Sammlung Heinz und Iertha Kuckei, seit 2005 als Leihgabe im Museum Schloss Rheydt in Mönchengladbach)

Kat. Mus. Boijmans 1852 - Catalogus van teekeningen in het Museum te Rotterdam gesticht door Mr. F.J.O. Boijmans, Rotterdam 1852.

Kat. Mus. Boijmans 1869 - Beschrijving der teekeningen in het Museum te Rotterdam gesticht door Mr. F.J.O. Boijmans, Rotterdam 1869.

Ausw.Kat. Braunschweig 1992/1997 - Sammlungskataloge des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig. Band III: Christian von Heusinger, Die Handzeichnungssammlung, Tafelband I: Von der Gotik zum Manierismus (1992) und Textband (1997).

Ausw.Kat. Bremen 1984 - Günther Busch, Die Kunsthalle Bremen in vier Jahrzehnten.

Best.Kat. Darmstadt 1967/1973 - Gerhard Bott (Hg.), Kataloge des Hessischen Landesmuseums Nr. 2: Suzanne Bech-Lustenberger, Glasmalerei um 800-1900, 2 Bde.: Abbildungsband, Frankfurt a.M. 1967, Textband, Hanau 1973.

Ausw.Kat. Dresden 1896-1899 - Karl Woermann, Handzeichnungen alter Meister im Kupferstich-Kabinett Dresden, 10 Bde., München 1896-1898.

Best.Kat. Edinburgh 1985 - Keith Andrews, Catalogue of Netherlandish Drawings in the National Gallery of Scotland, 2 Bde.

Best.Kat. Erlangen 1929 - Elfried Bock, Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen, Frankfurt a.M. 1929.

- Best.Kat. Frankfurt 1993 - Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main 2: Jochen Sander, Niederländische Gemälde im Städel 1400-1550.
- Inventar De Grez 1913 - Inventaire des Dessins d'Aquarelles, donnés à l'état Belge par Madame la douairière de Grez, Brüssel 1913
- Ausw.Kat. Karlsruhe 1988 - Rudolf Theilmann & Gert Reising (Red.), Ausgewählte Werkeder Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe. Band 2. 100 Zeichnungen und Drucke aus dem Kupferstichkabinett.
- Best.Kat. Köln1982 - Brigitte Lymant, Die Glasmalereien des Schnütgen-Museums.
- Ausw.Kat. Köln 2003 - Hiltrud Westermann-Angerhausen & Dagmar Täube (Hgg.), Das Mittelalter in 111 Meisterwerken aus dem Museum Schnütgen Köln.
- Best.Kat. Kopenhagen 1971 - Jan Garff, Tegninger af Maerten van Heemskerck, Statens Museum for Kunst.
- Best.Kat. Linz-Nordico 1998 - Katalog der Graphischen Sammlung des Stadtmuseums Linz- Nordico Nr. X: Erwin Pokorny, Deutsche und niederländische Zeichnungen. 16. und frühes 17. Jahrhundert. Mit Beiträgen von Fritz Koreny und Herfried Thaler.
- Best.Kat. London 1915-1931 - A.M. Hind, Dutch and Flemish Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, 4 Bände.
- Best.Kat. London 1932 - Arthur E. Popham, Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum V: Dutch and Flemish Drawings of the XV and XVI Centuries.
- Best.Kat. London 1962 - Philip Pouncey and John A. Gere, Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: Raphael and his Circle, 2 Bde.
- Best.Kat. Oxford 1938 - Karl Theodor Parker, Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum, Volume 5: Netherlandish, German, French and Spanish Schools.
- Best.Kat. Paris1936 - F. Lugt und J. Vallery-Radot, Inventaire général des dessins des écoles du Nord. - Cabinet des Estampes, Bibliothèque National.
- Best.Kat. Paris 1968 - Frits Lugt, Inventaire général des dessins des écoles du Nord. Maitres des anciens Pays-Bas nés avant 1550. - Cabinet des Dessins, Musée du Louvre.
- Ausw.Kat. Stuttgart 1984 - Heinrich Geissler und Otto Pannewitz (Red.), Meisterwerke aus der Graphischen Sammlung: Zeichnungen des 15. bis 18. Jahrhunderts. - Graphische Sammlung der Staatsgalerie.
- Best.Kat. Stuttgart 2001 - Corinna Höper et al., Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner graphischen Reproduzierbarkeit. -Graphische Sammlung der Staatsgalerie.

Best.Kat. Wien 1928 - Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina II: Otto Benesch, Die Zeichnungen der niederländischen Schulen des XV. und XVI. Jahrhunderts.

Katalog Wien 1972 - Führer durch das Kunsthistorische Museum 17: Klaus Demus, Katalog der Gemäldegalerie. Holländische Meister des 15., 16. und 17. Jahrhunderts.

Katalog Wien 1981 - Führer durch das Kunsthistorische Museum 31: Klaus Demus, Friederike Klauner und Klaus Schütz, Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Bruegel d.Ä.

Best.Kat. Wien 1992 - Veronika Birke & Janine Kertész, Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis Band I. Inv. 1-1200, Wien/Köln/Weimar 1992.

Best.Kat. Wien 1993 - Konrad Oberhuber (Hg.), Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Albertina VIII: Eckhardt Knab & Heinz Widauer, Die Zeichnungen der französischen Schule von Clouet bis Le Brun.

### ***3. Ausstellungskataloge***

Ausst.Kat. Amsterdam 1939 - Bijbelsche Kunst. - Rijksmuseum.

Ausst.Kat. Amsterdam 1956 - De verzameling van Dr. A. Welcker. - Rijksprentenkabinet.

Ausst.Kat. Amsterdam 1966 - J.W. Niemeyer, De verzameling van Bernard Houthakker. - Rijksmuseum.

Ausst.Kat. Amsterdam 1985 - J.P. Filedt Kok et al., 's Levens felheid. De Meester van het Amsterdamse Kabinet of de Hausbuch-meester. Ca. 1470-1500. - Rijksprentenkabinet.

Ausst.Kat. Amsterdam 1986 - J.P. Filedt Kok, W. Halsema-Kubes & W.Th. Kloek, Kunst voor de beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580, 2 Bde. - Rijksmuseum.

Ausst.Kat. Amsterdam/Cleveland 1993 - Nancy Bialler, Chiaroscuro Woodcuts. Hendrick Goltzius and his Time. - Rijksmuseum und The Cleveland Museum of Art.

Ausst.Kat. Amsterdam/Dordrecht 1994 - Charles Dumas & Robert-Jan te Rijdt, Kleur en Raffinement. Tekeningen uit de Unicorn collectie, Zwolle 1994. - Rembrandthuis und Dordrechts Museum.

Ausst.Kat. Aschaffenburg 2002 - R. Riepertinger, E. Brockhoff, K. Heinemann & J. Schumann (Hgg.), Das Rätsel Grünewald. (Das veranstaltende Museum wird im Katalog nicht genannt.)

Ausst.Kat. Basel 1960 - Die Malerfamilie Holbein in Basel. - Kunstmuseum.



Ausst.Kat. Basel 1974 - Dieter Koeplin und Tilman Falk, Lucas Cranach. Gemälde. Zeichnungen. Druckgraphik. 2 Bde. (Bd. 2 erschien 1976). - Kunstmuseum.

Ausst.Kat. Basel 1988 - Christian Müller, Hans Holbein d.J. Zeichnungen aus dem Kupfer- stichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel. - Kunstmuseum.

Ausst.Kat. Basel/Berlin 1997/1998 - Dürer Holbein Grünewald. Meisterzeichnungen der Renaissance aus Berlin und Basel. - Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett und Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz.

Ausst.Kat. Berlin 1972 - Peter Dreyer, Tizian und sein Kreis. 50 venezianische Holzschnitte aus dem Berliner Kupferstichkabinett. - Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz.

Ausst.Kat. Berlin 1990 - Victor H. Elbern, Wie im Himmel so auf Erden. Der christliche Bilderkreis in 150 Kunstwerken, (Bilderhefte der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Heft 62-64).

Ausst.Kat. Berlin 1996 - Sibylle Groß, Zeichnungen des deutschen Barock, (Bilderheft der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Heft 85/86).

Ausst.Kat. Berlin 2002 - Hein-Theodor Schulze Altcappenberg et al., Kunstsinn der Gründerzeit. Die Sammlung Adolf von Beckerath. - Kupferstichkabinett. Sammlung der Zeichnungen und Druckgraphik.

Ausst.Kat. Berlin/Amsterdam 1991/1992 - Holm Bevers, Peter Schatborn & Barbara Welzel, Rembrandt - Der Meister und seine Werkstatt. Zeichnungen und Radierungen.

Ausst.Kat. Boston 1971 - Albrecht Dürer. Master Printmaker, New York 1971. - Museum of Fine Arts Boston. (Unveränderter Nachdruck 1988)

Ausst.Kat. Braunschweig 1987 - Christian von Heusinger et al., Das gestochene Bild. Von der Zeichnung zum Kupferstich. - Herzog Anton Ulrich-Museum.

Ausst.Kat. Bremen 1966 - Zeichnungen alter Meister aus Privatbesitz. - Kunsthalle.

Ausst.Kat. Bremen 1992 - Westeuropäische Zeichnung XVI. bis XX. Jahrhundert Kunsthalle Bremen, Moskau 1992. - (Die seit dem Ende des 2. Weltkrieges vermissten Zeichnungen aus dem Eigentum der Kunsthalle Bremen befanden sich lange im Moskauer Architekturmuseum und werden seit 1991 in der Staatlichen Eremitage von St. Petersburg aufbewahrt.)

Ausst.Kat. Brügge - Memling und seine Zeit. Brügge und die Renaissance. - Memlingmuseum und Oud-Sint-Janshospitaal.

Ausst.Kat. Brüssel 1937/38 - De Jérôme Bosch à Rembrandt. Dessins hollandais du XVIe au XVIIe siècle. - Palais des Beaux-Arts.

Ausst.Kat. Brüssel 1963 - Le siècle de Bruegel. La peinture en Belgique au XVIe siècle. - Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique.

Ausst.Kat. Brüssel/Amsterdam/Paris 1970/71 - Per Bjurström, Tekeningen uit het Nationalmuseum te Stockholm. Collectie van Graf Tessin. 1695-1770. Gezant van Zweden bij het Franse Hof. - Koninklijke Bibliotheek Albert I., Rijksprentenkabinet und Musée du Louvre.

Ausst.Kat. Coburg 1994 - Christiane Wiebel, Italienische Druckgraphik des 15. bis 18. Jahrhunderts. Kupferstiche und Radierungen aus eigenem Besitz. - Kunstsammlungen der Veste Coburg.

Ausst.Kat. Coburg 1995 - Christiane Wiebel, Die Brüder Wierix. Graphik in Antwerpen zwischen Bruegel und Rubens. - Kunstsammlungen der Veste Coburg.

Ausst.Kat. Colmar - Der hübsche Martin. Kupferstiche und Zeichnungen von Martin Schongauer(ca.1450-1491). - Unterlinden Museum.  
Französischsprachige Ausgabe *Le Beau Martin*.

Ausst.Kat. Delft 1952 - Prisma der bijbelse Kunst. - Stedelijk Museum Het Prinsenhof.

Ausst.Kat. Detroit 1988 - Annamaria Petrioli Tofani und Graham Smith, Sixteenth-century Tuscan Drawings from the Uffizi. - Institute of Art.

Ausst.Kat. Dresden 1983 - Christian Dittrich, Lucas van Leyden. Das graphische Werk im Kupferstich-Kabinett zu Dresden.

Ausst.Kat. Dresden 1997 - Christian Dittrich, Van Eyck, Bruegel, Rembrandt. Niederländische Zeichnungen des 15. bis 17. Jahrhunderts aus dem Kupferstich-Kabinett Dresden.

Ausst.Kat. Düsseldorf 1991 - Hans Mielke, Albrecht Dürer. 50 Meisterzeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett. - Kunstmuseum.

Ausst.Kat. Düsseldorf 1997 - Sonja Brink, Ruhm der Könige und Künstler. Druckgraphik der Schule von Fontainebleau aus dem Kunstmuseum Düsseldorf/Sammlung der Kunstakademie.

Ausst.Kat. Frankfurt 1995 - Jochen Sander, Die Entdeckung der Kunst. Niederländische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Frankfurt, Mainz 1995. - Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt am Main.

Ausst.Kat. Frankfurt 1999 - István Barkócz (Hg.), Von Raffael bis Tiepolo. Italienische Kunst aus der Sammlung des Fürstenhauses Esterházy. Kunsthalle Schirn (Ausstellung zur Frankfurter Buchmesse).

Ausst.Kat. Göttingen 2000 - Gert Unverfehrt (Hg.), Zeichnungen aus Meisterhand. Die Sammlung Uffenbach aus der Kunstsammlung der Universität Göttingen.

- Ausst.Kat. Halbtorn 1981 - Tapisserien der Renaissance nach Entwürfen von Pieter Coecke van Aelst. - Schloss Halbtorn (Österreich).
- Ausst.Kat. Hamburg 1983 - Werner Hofmann (Hg.), Luther und die Folgen für die Kunst. - Kunsthalle.
- Ausst.Kat. 's-Hertogenbosch 1990 - A.M. Koldewey, In Buscoducis. 1450-1629. Kunst uit de Borgondische tijd te 's-Hertogenbosch. De cultuur van late middeleeuwen en renaissance. - Noorbrabants Museum.
- Ausst.Kat. Karlsruhe/Stuttgart 1989/90 - Zeichnungen des 16. bis 18. Jahrhunderts. Vermächtnis Richard Jung. - Staatsgalerie Stuttgart. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.
- Ausst.Kat. London 1929 - Exhibition of Dutch Art. - Royal Academy of Arts. - Der Katalog erschien 1930.
- Ausst.Kat. London 1993 - Michael Jaffé, Old Master Drawings from Chatsworth. - British Museum.
- Ausst.Kat. London 1995 - Giulia Bartrum, German Renaissance Prints. - British Museum.
- Ausst.Kat. London 1996 - Martin Royalton-Kisch, Hugo Chapman und Stephen Coppel, Old Master Drawings from the Malcolm Collection. - British Museum.
- Ausst.Kat. London 2002 - Giulia Bartrum et al., Albrecht Dürer and his Legacy. The Graphic Work of a Renaissance Artist. - British Museum.
- Ausst.Kat. Mantua 1989 - Giulio Romano, Palazzo Te e Palazzo Ducale, Mailand 1989.
- Ausst.Kat. München 1974 - Dieter Kuhmann, Altdeutsche Zeichnungen aus der Universitätsbibliothek Erlangen. - Staatliche Graphische Sammlung.
- Ausst.Kat. München 1989/90 - Holm Bevers, Niederländische Zeichnungen des 16. Jahrhunderts in der Staatlichen Graphischen Sammlung München.
- Ausst.Kat. München 1990 - Beatrice Hernad, Die graphische Sammlung des Humanisten Hartmann Schedel. - Bayerische Staatsbibliothek.
- Ausst.Kat. München/Berlin 1986/1987 - Holm Bevers. Meister E.S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik. - Staatliche Graphische Sammlung und Kupferstichkabinett Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz.
- Ausst.Kat. Münster 2002 - Angelika Lorenz, Heinrich Aldegrever. Kupferstiche. - Westfälisches Landesmuseum.
- Ausst.Kat. New York 1988 - Egbert Haverkamp-Begemann und Caroly Logan, Creative Copies. Interpretative Drawings from Michelangelo to Picasso. - The Drawing Center.

Ausst.Kat. New York 1995 - Timothy Husband et al., *The Luminous Image. Painted Glass Roundels in the Lowlands, 1480-1560.* - The Metropolitan Museum of Art.

Ausst.Kat. New York/Fort Worth/Cleveland 1990/91 - Ger Luijten und A.W.F.M. Meij, *From Pisanello to Picasso. Master Drawings from the Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam.* - Pierpont Morgan Library, Kimbell Art Museum und The Cleveland Museum of Art.

Ausst.Kat. Nürnberg 1961 - Peter Strieder et al., *Meister um Albrecht Dürer, (Anzeiger des Germanischen National-Museums 1960-1961).* - Germanisches Nationalmuseum.

Ausst.Kat. Nürnberg 1971 - Peter Strieder et al., *1471 Albrecht Dürer 1971, 3. Auflage, München 1971.* - Germanisches Nationalmuseum.

Ausst.Kat. Nürnberg 1984 - John Rowlands, *Deutsche Zeichnungen aus einer Privatsammlung.* - Germanisches Nationalmuseum. (Zeichnungen aus der Slg. Edmund Schilling, 1888-1974)

Ausst.Kat. Nürnberg 1985 - Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500-1700. - Germanisches Nationalmuseum.

Ausst.Kat. Nürnberg 1986 - Nürnberg 1300-1550. Kunst der Gotik und Renaissance. - Germanisches Nationalmuseum.

Ausst.Kat. Paris 1969 - John Gere, *Dessins de Taddeo et Federigo Zuccaro.* - Musée du Louvre.

Ausst.Kat. Paris 1978 - Rubens. *Ses maitres, ses élèves. Dessins du Musée du Louvre.*

Ausst.Kat. Paris 1994 - *Morceaux Choisis* parmi les acquisitions de la Collection Frits Lugt réalisées sous le directorat de Carlos van Hasselt. 1970-1994. - Fondation Custodia.

Ausst.Kat. Paris 1995 - *La Gravure Française à la Renaissance à la Bibliothèque Nationale de France.*

Ausst.Kat. Paris 1997 - Pierette Jean-Richard, *Graveurs en taille-douce des Anciens Pays-Bas 1430/1440-1555 dans la Collection Edmond de Rothschild.* - Musée du Louvre.

Ausst.Kat. Paris/Florenz 1980/81 - Karel G. Boon, *L'époque de Lucas de Leyde et Pierre Bruegel. Dessins des anciens Pays-Bas.* - Fondation Custodia.

Ausst.Kat. Paris/Hamburg 1985/86 - *Renaissance et Maniérisme dans les Écoles du Nord. Dessins des collections de l'École des Beaux-Arts.* - Kunsthalle und École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

- Ausst.Kat. Princeton 1982 - Thomas DaCosta Kaufmann, Drawings from the Holy Roman Empire 1540-1680. A Selection from North American Collections. - The Art Museum, Princeton University.
- Ausst.Kat. Rom/Oxford 1991/92 - Christopher White, Catherine Whistler und Colin Harrison, Old Master Drawings from the Ashmolean Museum.
- Ausst.Kat. Rotterdam 1934 - Nederlandsche teekeningen uit de collectie Koenigs. - Museum Boijmans.
- Ausst.Kat. Rotterdam 1936 - Jeroen Bosch. Noord-Nederlandsche Primitieven. 2 Bde. - Museum Boijmans.
- Ausst.Kat. Rotterdam 2001 - Jos Koldeweij, Paul Vandenbroeck & Bernard Vermet, Jheronimus Bosch. Alle schilderijen en tekeningen, Gent/Amsterdam 2001. - Museum Boijmans Van Beuningen.
- Ausst.Kat. Rotterdam/New York 2001 - Pieter Bruegel the Elder. Drawings and Prints. - Museum Boijmans Van Beuningen und The Metropolitan Museum of Art.
- Ausst.Kat. San Marino 1969 - Marcel Roethlisberger, European Drawings from the Kitto-Bible. - Huntington Library, San Marino, Kalifornien.
- Ausst.Kat. Stendal/Wörlitz 1998 - „Außer Rom ist fast nichts schönes in der Welt“. Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert. - Winckelmann Gesellschaft.
- Ausst.Kat. Stuttgart 1973 - Tilman Falk, Rolf Biederstein & Heinrich Geissler, 1473-1973. Hans Burgkmair. Das graphische Werk. - Graphische Sammlung der Staatsgalerie.
- Ausst.Kat. Ulm 1995 - Bilder aus Licht und Farbe. Meisterwerke spätgotischer Glasmalerei. „Straßburger Fenster“ in Ulm und ihr künstlerisches Umfeld. - Ulmer Museum.
- Ausst.Kat. Utrecht 1913 – Tentoonstelling van Noord-Nederlandsche schilder- en beeldhouwkunst vóór 1575. Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen.
- Ausst.Kat. Utrecht 1996 - Koert van der Horst et al. (Hgg.), The Utrecht Psalter in Medieval Art. Picturing the Psalms of David, Westrenen 1996. - Rijksmuseum Het Catharijneconvent.
- Ausst.Kat. Utrecht/New York 1989/1990 - James Marrow et al., Die goldene Zeit der holländischen Buchmalerei. - Rijksmuseum Het Catharijneconvent und The Pierpont Morgan Library. (Deutschsprachige Ausgabe des Kataloges Stuttgart/Zürich 1990)
- Ausst.Kat. Washington 1958 - Dutch Drawings. Masterpieces of Five Centuries. - National Gallery of Art.

Ausst.Kat. Washington/New York 1986/87 - John Oliver Hand et al., The Age of Bruegel: Netherlandish Drawings in the 16th Century. - National Gallery of Art und The Pierpont Morgan Library.

Ausst.Kat. Vaduz 1995 - Dieter Lachenmann, Fünfzig italienische Zeichnungen des 16.-18. Jahrhunderts aus der Stiftung Ratjen, Bern 1995. - Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung.

Ausst.Kat. Vancouver/Ottawa/Washington 1988/1989 - Master Drawings from the National Gallery of Canada, Washington 1988.

Ausst.Kat. Wien 1966 - Die Kunst der Graphik III: Konrad Oberhuber, Renaissance in Italien. 16. Jahrhundert. - Graphische Sammlung Albertina.

Ausst.Kat. Wien 1987 - Werner Hofmann, Zauber der Medusa. Europäische Manierismen. - Künstlerhaus.

Ausst.Kat. Wien 1999 - Konrad Oberhuber (Hg.): Achim Gnann, Raphael und der klassische Stil in Rom. 1515-1527. - 404. Ausstellung der Graphischen Sammlung Albertina.

Ausst.Kat. Wien 2003 - Klaus Albrecht Schröder und Maria Luise Sternath (Hgg.), Albrecht Dürer. - 416. Ausstellung der Graphischen Sammlung Albertina.

#### ***4. Nachschlagewerke und Werkverzeichnisse***

A. - Fedja Anzelewsky, Albrecht Dürer. Das malerische Werk, 2 Bde., Berlin 1991.

B. - Adam von Bartsch, Le Peintre-Graveur, 21 Bde., Wien 1803-1821.

Bernhart 1919 - M. Bernhart, Die Bildnismedaillen Karls des Fünften, München 1919.

Briquet - Charles M. Briquet, Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier, des leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600, 4 Text- und 2 Tafelbde., Paris/Genf 1907. - Nachdruck New York 1966.

Cole 1993 - William Cole, A Catalogue of Netherlandish and North European Roundels in Britain, (CVMA Great Britain, Summary Catalogue 1), Oxford 1993.

Cox Rearick - Janet Cox Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge (Mass.) 1964; revidierte Ausgabe: A Catalogue Raisonné with Notes on the Paintings, New York 1981.

Dutuit 1881-1888 - E. Dutuit, Manuel de l'amateur d'estampes, 6 Bde., Paris 1881-1888.

Friedländer - Max J. Friedländer, Die altniederländische Malerei, 14 Bde., Berlin 1924-1937. Englischsprachige Ausgabe Leiden/Brüssel 1967-1976.

Friedländer & Rosenberg - Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg, Die Gemälde von Lukas Cranach, Berlin.

G. - W.L. Strauss (Hg.): M. Geisberg, The German single-leaf woodcut. 1500-1550, 4 Bde., New York 1974.

GW - Gesamtkatalog der Wiegendrucke, herausgegeben von der Kommission für den GW, Leipzig seit 1925.

H. - F.W.H. Hollstein, Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts c. 1450-1700, Amsterdam seit 1949 ohne Daten & Derselbe, German Etchings, Engravings and Woodcuts c. 1400-1700, Amsterdam seit 1954 ohne Daten.

Hain - L. Hain, Repertorium Bibliographicum, Stuttgart/Paris 1826.

Hind - A.M. Hind, Early Italian Engraving, 7 Bde., London 1938 und 1948.

Hind, Woodcut - A.M. Hind, An Introduction to a History of Woodcut, 2 Bde., New York 1963. - Die erste Ausgabe erschien 1935.

L. - Max Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert, 9 Bde., Wien 1908-1934.

LCI - Engelbert Kirschbaum SJ et al. (Hgg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, 8 Bde., Rom/Freiburg/Basel/Wien 1968-1976. Unveränderter Nachdruck ebenda 1990.

Landau - David Landau, Catalogo completo dell'opera di Georg Pencz, Mailand 1978.

Lugt - Frits Lugt, Les marques des collections de dessins & d'estampes (...), 2 Bde., Amsterdam/Den Haag 1921 und 1956.

Lutz & Perdrizet 1907-1909 - J. Lutz und P. Perdrizet (Hgg.), Speculum humanae salvationis, 2 Bde., Mühlhausen/Leipzig 1907-1909.

M.-H.- Marie Mauquoy-Hendrickx, Les Estampes des Wierix, 4 Bde., Brüssel 1978-1983.

Mielke 1996 - Hans Mielke, Pieter Bruegel. Die Zeichnungen, Turnhout 1996.

Nijhoff 1931-1939 - Wouter Nijhoff, Nederlandsche houtsneden 1500-1550. Reproducties van oude Noord- en Zuid-Nederlandsche houtsneden met en zonder tekst in de oorspronkelijke grootte, 3 Bde., Den Haag.

Oberhuber - Konrad Oberhuber, Raffael. Das malerische Werk, München/London/New York 1999.

Pauli - Gustav Pauli, Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte, Straßburg 1901.

S. - W.L. Schreiber, Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts, 9 Bde., Leipzig 1926-1930.

Schiller - Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, 4 Bde., Gütersloh 1966 ff.

Schramm - Albert Schramm (Hg.), Der Bilderschmuck der Frühdrucke, 23 Bde., Leipzig 1920-1943.

Stange - Alfred Stange, Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer, 3 Bde., München 1967-1978.

Th. & B. - Ulrich Thieme und Felix Becker (Hgg.), ab Bd. XV hrsg. von Hans Vollmer, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bde., Leipzig (E.A. Seemann) 1907-1950.

W. - Friedrich Winkler, Die Zeichnungen Albrecht Dürers, 4 Bde., Berlin 1936-1939.

Winkler 1942 - Friedrich Winkler, Die Zeichnungen Hans Süss von Kulmbachs und Hans Leonhard Schäußeles, (Denkmäler deutscher Kunst), Berlin 1942.

Wurzbach - Alfred von Wurzbach, Niederländisches Künstler-Lexikon auf Grund archivalischer Forschungen bearbeitet, 2 Bde., Wien 1906 und 1911.

### **5. Darstellungen. Bücher und Aufsätze**

Augustijn 1975, De Vorstermanbijbel van 1528, in: Nederlands Archief voor Kerkgeschiedenis 56 (1975) 78-94.

Baldass 1915 - Ludwig von Baldass, Notizen über holländische Zeichner des XVI. Jahrhunderts I. Pieter Cornelisz., in: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 38 (1915), 25-29.

Baldass 1918 - Ludwig von Baldass, Notizen über holländische Zeichner des XVI. Jahrhunderts III. Jan Swart van Groningen, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 41 (1918) 11-21. (Die Mitteilungen lagen der in Wien erscheinenden Zeitschrift *Die Graphischen Künste* bei.)

Baumeister 1930 - E. Baumeister, Zwei Glasfensterentwürfe des Jan Swart van Groningen, in: WRJ N.F. 1 (1930) 222-224.

Bertelli 1992 - Carlo Bertelli, Piero della Francesca, Köln 1992. (Italienische Erstausgabe Mailand 1991)



- Boon 1988 - Karel G. Boon, De glasschilder David Joris, in: Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen (...) van België. Klasse der Schone Kunsten. Academia Analecta 49 (1988) Nr. 1, 117-137.
- Broch 2000 - Mark P.J. Broch, De gesluisde ontsluiting. Een iconografische identificatie van Jan Swarts *Gesluisde vrouw* in de verzameling Lugt, BRM 48 (2000) Nr. 3, 156-161.
- Bruyn 1960 - Josua Bruyn, Twee St. Antonius-panelen en andere werken van Aertgen van Leyden, in: NKJ 11 (1960), 36-119.
- Bruyn 1961 - Josua Bruyn, Een drieluik van Aertgen van Leyden, in: Jaarboek van het Koninklijke Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 1961, 113-126.
- Bruyn 1987 - Josua Bruyn, Oude en nieuwe elementen in de 16de eeuwse voorstellingswereld, BRM 35 (1987) Nr. 3, 138-163.
- Busch 1982 - Werner Busch, Lucas van Leydens Große Hagar und die augustinische Typologieauffassung der Vorreformation, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 45 (1982) 97-129.
- Dodgson 1902 - Campbell Dodgson, Besprechung von Glück 1901, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Beilage der Zeitschrift „Die Graphischen Künste“ (1902) 82.
- Eichenberger & Wendland 1983 - Walter Eichenberger und Henning Wendland, Deutsche Bibeln vor Luther, 2. Aufl., Hamburg.
- Falk 1968 - Tilman Falk, Hans Burgkmair. Studien zu Leben und Werk des Augsburger Meisters, München 1968.
- Freedberg 1993 - S.J. Freedberg, Painting in Italy. 1500-1600, (Pelican History of Art), 3. Auflage, New Haven/London.
- Friedländer 1917 - Max J. Friedländer, Pieter Coecke van Alost, in: JPKS 38 (1917).
- Glück 1901 - Gustav Glück, Der wahre Name des Meisters D \* V, in: JKWS XXII (1901) 10-34.
- Gombrich 1985 - Ernst H. Gombrich, Die Kunst der Renaissance I: Norm und Form, Stuttgart 1985.
- Grosshans 1980 - R. Grosshans, Maerten van Heemskerck. Die Gemälde, Berlin 1980.
- Harrison 1986 - J.C. Harrison, The Detroit Christ on Calvary and the Cologne Lamentation of Christ: Two early Haarlem paintings by Maerten van Heemskerck, in: NKJ 37 (1986) 175-194.

Held 1931 - Julius Held, Dürers Wirkung auf die niederländische Kunst seiner Zeit, Den Haag 1931. (Dissertation Freiburg im Breisgau 1930)

Hind 1935 - Arthur Mayger Hind, An Introduction to a History of Woodcut. With a detailed survey of work done in the fifteenth century, 2 Bde., New York 1963. (1. Auflage London 1935)

Hoogewerff III (1939) - G.J. Hoogewerff, De Noord-Nederlandsche schilderkunst, 3. Band, 's-Gravenhage 1939.

Hudig 1922 - Ferrand Hudig, Zestiende eeuwse ruiten, in: Onze Kunst (1922) 37-52.

Huizinga 1975 - Johan Huizinga, Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden, Stuttgart 1975. (11. deutschsprachige Ausgabe des zuerst 1919 erschienenen Werkes)

Huse & Wolters 1996 - Norbert Huse und Wolfgang Wolters, Venedig. Die Kunst der Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei 1460-1590, 2. Aufl., München 1996.

Israels 1995 - Machtelt Israels, Van *Job en een muzikant* naar *De terugkeer van de verloren zoon* van Cornelis Matsys. Een transformatie natuurwetenschappelijk onderzocht, in: BRM 43 (1995) Nr. 2, 113-134.

Jaffé 1977 - Michael Jaffé, Rubens and Italy, Oxford.

Kloek 1989 - Wouter Th. Kloek, De tekeningen van Pieter Aertsen en Joachim Beuckelaer, in: NKJ 40 (1989), 129-166.

Koegler 1928-30 - Hans Koegler, Einiges über David Joris als Künstler, in: Öffentliche Kunstsammlungen Basel. Jahresberichte N.F. 25-27 (1928-30) 156-201.

Konowitz 1996 - Ellen Konowitz, Swart (van Groningen), Jan, in: DA XXX (1996) 61f.

Landau & Parshall 1994 - David Landau und Peter Parshall, The Renaissance Print. 1470-1550, New Haven/London 1994.

Marlier 1966 - Georges Marlier, La Renaissance Flamande. Pierre Coeck d'Alost, Brüssel 1966.

Panofsky 1930 - Erwin Panofsky, Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst, (Studien der Bibliothek Warburg 18), Leipzig/Berlin 1930.

Panofsky 1953 - Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting. Ist Origins and Character, 2 Bde., Cambridge (Mass.) 1953.

Panofsky 1969 - Erwin Panofsky, Comments on Art and Reformation (1960), in: Craig Harbison, Ausst.Kat. Symbols in Transformation. Iconographic Themes at the Time of the Reformation. An Exhibition of Prints in Memory of Erwin Panofsky, The Art Museum, Universität Princeton 1969, 9-14.

Popham 1925 - A.E. Popham, The Engravings and Woodcuts of Dirick Vellert, The Print Collector's Quarterly XII (1925) 343-368.

Popham 1931 - A.E. Popham, Die Josefslegende, in: Berliner Museen. Berichte aus den preussischen Kunstsammlungen. Beilage des JPKS 52 (1931) 73-76, 122.

Rathe 1927 - Kurt Rathe, Der Richter auf dem Fabeltier, FS Julius von Schlosser 1927, 187.

Rooses 1879 - M. Rooses, Geschiedenis van de Antwerpsche Schilderschool, Gent 1879.

Schöne 1983 - Wolfgang Schöne, Über das Licht in der Malerei, 6. Auflage, Berlin 1983.

Smeyers 1999 - Maurits Smeyers, Flämische Buchmalerei. Vom 8. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Die Welt des Mittelalters auf Pergament, Stuttgart 1999.

Van Regteren Altena 1939 - J.Q. van Regteren Altena, Aertgen van Leyden, in: OH 56 (1939) 17-25, 74-87, 128-138, 222-235.

Von der Osten 1973 - Gert von der Osten, Deutsche und niederländische Kunst der Reformationszeit, Köln 1973. (Überarbeitete Fassung einer Arbeit, die zuerst in einem Band der *Pelican History of Art* erschien: Gert van der Osten und Horst Vey, Painting and Sculpture in Germany and the Netherlands. 1500-1600, Harmondsworth 1969)

Vos 1978 - Rik Vos, Lucas van Leyden, Bentveld-Aerdenhout/Maarssen 1978.

Voss 1913 - Hermann Voss, Handzeichnungen alter Meister im Leipziger Museum, in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 24 (1913) 221-236.

Welch 1997 - Evelyn Welch, Art and Society in Italy 1350-1500, (Oxford History of Art), Oxford/New York.

Wescher 1928 - Paul Wescher, Holländische Zeichner zur Zeit des Lucas van Leyden, in: OH 45 (1928), 245-254.

Wescher 1968 - Paul Wescher, Aertgen van Leyden: Some additions, in: WRJ 1968, 215-222.

Wiemers 1996 - Michael Wiemers, Bildform und Werkgenese. Studien zur zeichnerischen Bildvorbereitung in der italienischen Malerei zwischen 1450 und 1490, (Kunstwissenschaftliche Studien Band 67), München/Berlin.

Winkler 1963 - Friedrich Winkler, The Anonymous Liechtenstein Master, MD 1 (1963) 34-38.

Witwitzky 1930 - W. Witwitzky, Das Gleichnis vom verlorenen Sohn in der bildenden Kunst bis Rembrandt, Diss. Heidelberg 1930.

Wuttke 1964 - D. Wuttke, Die Histori Herculis des Nürnberger Humanisten und Freundes der Gebrüder Vischer Pangratz Bernhaupt gen. Schwenter, (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 7), Köln 1964.

# Abbildungsverzeichnis

## Abkürzungen:

anon.	anonym
APin.	Alte Pinakothek
B.	Bartsch
Brit.Mus.	British Museum
EBA	École des Beaux-Arts
Farbhschn.	Farbholzschnitt
Gem.	Gemälde
GNM	Germanisches Nationalmuseum
Hschn.	Holzschnitt
HAU-M	Herzog Anton Ulrich-Museum
Ill.	Illustration
L.	Lehrs
KHM	Kunsthistorisches Museum
Min.	Miniatur
Mstr.	Meister
Mus.	Museum
n.	nach
Rad.	Radierung
SG	Staatsgalerie
SGS	Staatliche Graphische Sammlung
V & A	Victoria & Albert Museum
WRM	Wallraf-Richartz Museum
Z.	Zeichnung

**Die Abbildungen 1 – 173 zeigen die Jan Swart van Groningen zugeschriebenen Zeichnungen in der Reihenfolge des vorliegenden Kataloges.**

**Im folgenden Verzeichnis sind die Vergleichsabbildungen zu den einzelnen Katalognummern aufgeführt.**

Kat.Nr. 1

- 174 Stich Georg Pencz, Abraham und Hagar, H. 6, um 1548
- 175 Rad. Swart, Noah, H. nach Swart 1
- 176 Z. Bandinelli, Noah, London
- 177 Michelangelo, Noah
- 178 Barberinischer Faun
- 179 Z. Bandinelli, Noah, Köln WRM
- 180 Stich Lucas van Leyden, Loth, H. 16, 1530
- 181 Gem. Jan v. Scorel, Sebastian, Rotterdam, Mus. Boijmans–Van Beuningen
- 182 Stich Pierre Woeriot, Lot & seine Töchter, Le Blanc 54

Kat.Nr. 2

- 183 Rad. Marten van Heemskerck, Juda & Tamar
- 184 Z. Willem Drost, Juda & Tamar, Rotterdam, Mus. Boijmans–Van Beuningen
- 185 Helldunkle Z. Lucas Cranach, Törichte Jungfrau, Nürnberg GNM
- 186 Helldunkle Z. Lucas Cranach, Hl. Martin. Mantelspende, München SGS
- 187 Dries Holthuys, weibliche Figur, Krefeld
- 188 Stich Dürer, Madonna mit der Birne

Kat.Nr. 3

- 189 Illustration Sorg-Bibel, Ahasvers Fest
- 190 Holzschnitt Dürer, Abendmahl, Kleine Holzschnittpassion
- 191 Z. Pieter Aertsen, Entlarvung Hamans, Weimar
- 192 & 193 Z. Dresdener Kopien, Werke der Barmherzigkeit
- 194 Z. Dirck Crabeth, Saul bei Samuels Fest, Leiden

Kat.Nr. 4

keine Abb.

## Kat.Nr. 5

- 195 Skulptur Ridolfo Schadow, sitzende Frau, Köln WRM
- 196 Stich Marco Dente, Venus bei Ceres und Juno
- 197 Z. Raffael, Venus, Wien, Albertina
- 198 Stich Georg Pencz, Sitzende nackte Frau

## Kat.Nr. 6

- 199 Holzschnitt Jan Swart, Lazarus, H. 96
- 200 Miniatur Lazarus, Codex Epternacense, Nürnberg GNM
- 201 Gemälde M. Gheeraerts, Lazarus, Utrecht
- 202 Kupferstich M. de Vos, Lazarus, H. 118

## Kat.Nr. 7

- 203 Ill. Aias aus Winckelmann, Monumenti antichi inediti, Rom 1767
- 204 Helldunkle Z. Van der Goes, Jacob und Rahel, Oxford Christ Church
- 205 Helldunkle Z. Mstr. E.S., Madonna, München SGS
- 206 Helldunkle Z. Hans Holbein d.J., sitzender Christus, Berlin
- 207 Helldunkle Z. Hans Holbein d.J., Madonna, Leipzig
- 208 Helldunkle Z. Holbein d.Ä., Quelle, Basel
- 209 Helldunkle anon. deutsche Z., Sebastian, Braunschweig
- 210 Helldunkle anon. niederländische Z., Landschaft, Darmstadt
- 211 Z. Pontormo, nackter Junge, Uffizien
- 212 Farbhschn. Ugo da Carpi, Diogenes
- 213 Helldunkle Z. Pieter Koeck van Aelst, Bauer im Gasthaus,  
Mus. Boijmans – Van Beuningen

## Kat.Nr. 8

- 214 Rad. Jan Swart, Johannesfolge, 3. Bl.: Beschneidung
- 215 Z. Jacob Cornelisz. van Oostanen, Katharina, Berlin
- 216 Anon. Z. Auferweckung Lazari, Paris, Louvre
- 217 Anon. Z. Präsentation im Tempel, Oxford, Ashmolean Museum
- 218 Anon. Z. Apokalypse, Erlangen, Universität

## Kat.Nr. 9

- 219 Ill. Vorsterman-Bibel, Träumender Jacob
- 220 Stich Dirick Vellert, Versuchung Jesu
- 221 Z. Dirick Vellert, Moses beim brennenden Strauch, Berlin KdZ 3364
- 222 Z. Dirick Vellert, Moses, Hamburg KH
- 223 Hschn. Jan Swart, Schiffpredigt Jesu, H. 5
- 224 Z. B. van Orley, Romulus, München SGS
- 225 Z. Orley, Augustus und Ecclesia triumphans, Dresden
- 226 Helldunkle Z. Mantegna, Tanzende Muse, Berlin



- 
- 227 Z. P. Koeck van Aelst, Tanzende Salome, London  
228 Z. P. Koeck van Aelst, Verlorener Sohn, Getty

## Kat.Nr. 10

- 229 Z. Jacob Cornelisz. van Oostanen, Totenerweckung in Nain, Paris BN  
230 Hschn. Schäuffelein, Gefangennahme Jesu, Schreiber 365 (?)  
231 Z. Grimmer, Nain, Budapest  
232 Z. Bernardino Campi, Nain; Cambridge, Fitzwilliam Mus.

## Kat.Nr. 11

- 233 Hschn. Georg Pencz, Protestantische und katholische Predigt  
234 Hschn. Holbein, Kirchenpredigt, Totentanzfolge 1538, H. 99, Blatt 22  
235 Metallschnitt Monogrammist CV n. Holbein, Unser täglich Brot, H. 65e  
236 Gem. Jan Swart (?), Johannespredigt, München APin.  
237 Rad. Jan Swart, Johannesfolge, 5. Bl.: Predigt  
238 Hans Holbein d.J., Z. kleine Passionsfolge, Basel

## Kat.Nr. 12

keine Abbildungen

## Kat.Nr. 13

- 239 Hschn. Dürer, Christus am Kreuz mit Engeln  
240 Anon. Niederländisches Gem. der Mystischen Kelter, Photo Marburg  
241 Rad. Coornhert n. Heemskerck, Blutbrunnen, H.130

## Kat.Nr. 14

- 242 Stich Cornelis Massys, Samson kniet neben dem Löwenkadaver  
243 Farbhschn. Ugo da Carpi, „Raffael und seine Geliebte“, 1518, B. 2

## Kat.Nr. 15

keine Abbildungen

## Kat.Nr. 16

- 244 Gem. Raffael, Heimsuchung, Prado  
245 Hschn. Dürer, Heimsuchung Marienleben, um 1504, B. 84

## Kat.Nr. 17

- 246 Glasmalerei nach Swart, Gerechtigkeitsbild ?, Diskussion mit König,  
Amsterdam RM

## Kat.Nr. 18

- 247 Z. Dirick Vellert, Bergpredigt, Weimar
- 248 Z. Dirick Vellert, Rückkehr aus Ägypten, British Museum
- 249 Hschn. Weiditz, Rechter Weg der Wiedertäufer zu Jahwe, Geisberg 1506
- 250 Z. P. Vischer d.J., Ill. Histori Hercules, GNM
- 251 Rad. Daniel Hopfer, Entscheidung für den rechten Weg, um 1530, B. 29

## Kat.Nr. 19

- 252 Stich H.S. Beham, zwei Musiker, Pauli 202

## Kat.Nr. 20

- 253 Antikes Relief, Abschied Vater und Sohn, Berlin
- 254 Antikes Relief, Abschiedshändedruck, Berlin

## Kat.Nr. 21

- 255 Min. Mstr. d. Zweder van Culemborg, Fischzug Petri
- 256 Min. Mstr. des Otto van Moerdrecht, Fischzug Petri
- 257 Min. Mstr. der Federwolken, Jona
- 258 Min. Simon Bening, Jona
- 259 Stich Dirick Vellert, Berufung
- 260 Ill. Vorsterman-Bibel, Josua
- 261 Hschn. Swart, Beschneidung Jesu, H. 3
- 262 Hschn. Swart, Johannespredigt, H. 7

## Kat.Nr. 22

- 263, 264 Anon. Zeichnungen, Die drei Kreuze; Lot u. Töchter, London
- 265 Z. Scorel, Abendmahl, München
- 266 Z. Scorel, Jona
- 267 Z. Scorel, Joseph in den Brunnen geworfen
- 268 Z. Scorel, Magdalena, Göttingen Universität
- 269 Gem. Scorel, Magdalena, sitzende halbe Figur, Amsterdam RM

## Kat.Nrn. 23, 24

keine Abbildungen

## Kat.Nr. 25

- 270 Stich Dürer, Verlorener Sohn
- 271 Z. Vellert, Gideon, Berlin
- 272 Z. Holbein, Verlorener Sohn

## Kat.Nr. 26

- 273 Hschn. Dürer, Salome, B. 126  
274 Jan Swart zugeschr. Z., Werk der Barmherzigkeit: Gewährung von Obdach, im  
Kunsthandel

## Kat.Nr. 27

- 275 Gem. Cornelis Anthonisz, Soorgheloos  
276 Runde Glasmalerei, Verlorener Sohn, Köln, Schnütgen Mus.  
277 Stich Cr. v.d. Passe n. Maerten de Vos, Verlorener Sohn, H. 114  
278 Stich Cl. J. Visscher n. Vinckboons, Verlorener Sohn, 1608, H. 8  
279 Antike Figur, Satyr, Berlin  
280 Gem. Raffael, Esterházy Madonna, Budapest

## Kat.Nr. 28

- 281 Miniatur Petrus & Paulus, Everger Lektionar  
282 Stich Dürer, Veronika mit Sudarium und Petrus & Paulus, B. 38  
283 Stich Dürer, hl. Thomas, B. 48

## Kat.Nr. 29

- 284 Z. Crabeth, Pilger, Paris EBA  
285 Rad. Heemskerck, David, NH 221  
286 Anon. Z., heißt Jan Swart, David und Susanna, Warschau  
287 Z. Polidoro, Scipio; Wien, Albertina

## Kat.Nr. 30

keine Abbildung

## Kat.Nr. 31

- 288 Stich Ghisi nach Giulio, Gefängniszene, B. 66  
289 Metallschnitt Mstr. CV n. Holbein, Vergib uns unsere Schuld, H.65 Bl.6  
290 Anon. Hschn. Hl. Leonhard, Schreiber 1585  
291 Anon. Z. Gefängniswärter Philippi (Apg.), ex coll. Campe  
292 Rad. Swart, Johannesfolge, 8. Blatt: Gefängniszene

## Kat.Nr. 32

- 293 Rad. M. van Heemskerck, Angeklagte Susanna, NH 216

## Kat.Nr. 33

- 294 Z. Dirck Crabeth, Anbetung der Könige, Haarlem, Teylers Mus.
- 295 Stich Marcanton, Caritas, B. 386
- 296 Hschn. Georg Pencz, Luna, Geisberg 996
- 297 Hschn. Georg Pencz, Mars, Geisberg 992
- 298 Z. Dirick Vellert, Kindermord in Bethlehem, British Museum
- 299 Z. P. Koeck van Aelst, Taufe Christi, Brit.Mus.
- 300 Rad. Swart, Johannesfolge, 7. Blatt, Hinweis auf Jesus den Messias
- 301 Z. M. van Heemskerck, Parabel, Braunschweig HAU-M

## Kat.Nr. 34

- 302 Z. Taddeo Zuccaro, Prophet & Sibylle, Braunschweig HAU-M

## Kat.Nr. 35

- 303 Stich LCz, Versuchung Christi
- 304 Hschn. Jacob Cornelisz. van Oostanen, Versuchung Christi
- 305 Stich Dirick Vellert, Versuchung Christi
- 306 Stich Lucas van Leyden, Versuchung Christi
- 307 Z. P. Koeck van Aelst, Gefangennahme Christi, München
- 308 Z. P. Koeck van Aelst, Geldwechsler, Albertina

## Kat.Nr. 36

- 309 Ill. Vorsterman-Bibel, Judith
- 310 Hschn. Hans Burgkmair, Judith
- 311 Z. Lucas van Leyden, Judith, London, Brit.Mus.
- 312 Stich Monogrammist RR, Judith
- 313 Rad. Hendrick Goltzius, Judith

## Kat.Nr. 37

- 314 Z. P.C. Kunst, Simon Magus; Amsterdam, R.P.K.
- 315 Frühe Z. Dürer, Christus am Kreuz, Louvre
- 316, 317 Zeichnungen J. Breu d.Ä., Paris BN

## Kat.Nr. 38

- 318 Z. Antonio Carracci, Chicago

## Kat.Nr. 39

- 319 Z. Willem Tibaut; Wien, Albertina

## Kat.Nr. 40

- 320 Rad. Heemskerck, Judith, NH 202
- 321 Z. Aertgen van Leyden (?), Holofernes' Enthauptung, Brit.Mus.
- 322 Z. Aertgen van Leyden (?), Flötist; Amsterdam, R.P.K.
- 323 Z. Aertgen van Leyden (?), Achior, Dresden
- 324 Z. Aertgen van Leyden (?), Anbetung der Könige, Bremen
- 325 Z. Aertgen van Leyden (?), Ausritt, Berlin
- 326 Z. Mstr. d. Apostelwunder, Heilung Goldene Pforte, KdZ 11993
- 327 Z. Mstr. d. Apostelwunder, Esther vor Ahasver, Braunschweig HAU-M
- 328 Z. Mstr. d. Apostelwunder, Mannahlese, Berlin, KdZ 12204
- 329 Anon. Z., Leiden, Joseph in den Brunnen, Braunschweig HAU-M
- 330 Anon. Z., Leiden, Tobit, Tobias und der Engel, HAU-M

## Kat.Nr. 41

- 331 Kabinettscheibe van der Goes, Abschied, London V & A
- 332 Z. Rubens vermeintlich n. Swart, Tobias, Louvre

## Kat.Nr. 42

- 333 Ill. Vorsterman, Kupferschlange
- 334 Ill. Vorsterman, Moses zerschlägt die Tafeln
- 335 Kupferschlange, Glasmalerei, Darmstadt
- 336 Gem. Giulio Romano, Stephanus, Genua
- 337 Karton Giulio Romano, Stephanus, Mailand
- 338 Stich Marco Dente, Laokoon
- 339 Stich Marco Dente n. Raffael, Erscheinung Jahwes

## Kat.Nr. 43

- 340 Z. Giorgione, Johannes der Täufer, Louvre
- 341 Stich Johannes nach Z. Giorgione im Louvre
- 342 Gem. Andrea del Sarto, Harpyienmadonna
- 343 Stich Corn. Cort, Johannes der Täufer nach Andrea del Sarto, NH 125

## Kat.Nr. 44

- 344 Z. Heemskerck, Josephs Traumbericht, Kopenhagen
- 345 Stich Pencz, Josephs Traumbericht
- 346 Relief Jonas, L. Lotti nach Raffael

## Kat.Nrn. 45-48

- 347 Gem. Mstr. v. Alkmaar, Werk d. Barmherzigkeit: Begräbnis, Amsterdam Rijksmuseum
- 348 Z. P.C. Kunst, Begräbnis, KdZ 1190
- 349 Z. Mstr. v. 1527, Beschneidung Jesu, Düsseldorf

- 350 Z. Mstr. v. 1527, Christus am Kreuz, Ashmolean Museum  
351 Z. P.C. Kunst, Begräbnis, München SGS

## Kat.Nr. 49

- 352 Z. Swart, Salbung Davids, Kunsthandel Boerner

## Kat.Nr. 50

- 353 Stich Monogrammist FVB , Salomons Urteil  
354 Stich Israel v. Meckenem, Jesus im Tempel  
355 Stich Monogrammist E.S., Salomons Urteil  
356 Stich Monogrammist BM, Salomons Urteil  
357 Z. Amberger, Afra, Amsterdam  
358 Z. Koeck, Paulus vor Agrippa, Albertina  
359 Z. Holbein, Christus vor Hannas, Basel

## Kat.Nr. 51

- 360 Plakette (Blei) Flötner, Arminius  
361 Z. Umgebung Pieter Koeck, Hagar & Ismael in der Wüste  
362 Z. Umgebung Pieter Koeck, Ecce homo, Berlin  
363 Z. Umgebung Pieter Koeck, Abraham, Sarah und Hagar

## Kat.Nr. 52

- 364 Stich Schongauer, Jesus vor Kaiphas

## Kat.Nr. 53

- 365 Stich Dürer, Anna selbdritt B. 29  
366 Stich Marcanton, Justitia  
367 Z. Pieter Koeck, Paulus und die Frauen von Philippi  
368 Z. Pieter Koeck, nicht erkannte Szene, Warschau, Universität  
369 Z. Pieter Koeck, Weisheit & Gerechtigkeit, Louvre  
370-373 Hendrick Goltzius, Ruthfolge

## Kat.Nr. 54

- 374 Min. Täufergeburt, Turiner Stundenbuch  
375 Dürer, Mariengeburt  
376 Helldunkle Z. Perino, Mariengeburt  
377 Glasmalerei Koeck, Täufergeburt, Kat. Ruitjes 1999 Nr.28

## Kat.Nr. 55

keine neuen Abbildungen

---

Kat.Nr. 56

keine Abbildungen

Kat.Nr. 57

378 Ill. Pferd aus Behams „proporcion der Roß“ (1528)

379 Z. Vincenzo Foppa, Die Gerechtigkeit Trajans, Berlin

Kat.Nr. 58

380 Z. Swart zugeschr., Versehrter Erzähler, Edinburgh NG

381 Stich Mstr. E.S., Großer Liebesgarten

Kat.Nr. 59

keine Abb.

Kat.Nr. 60

382 Z. Pieter Cornelisz. „Kunst“, Verlorener Sohn, Göttingen

383 Gem. Jeroen Bosch, Verlorener Sohn, Rotterdam

Kat.Nr. 61

384 Ill. Hschn. Lieven de Witte, Verlorener Sohn

385 Gem. Cornelis Massys, Verlorener Sohn

Kat.Nr. 62

386 Glasgemälde Dezember, New York, Museum The Cloisters

Kat.Nr. 63

keine neuen Abbildungen

Kat.Nr. 64

387 Gem. Heemskerck, Venus & Amor, WRM

388 Stich Georg Pencz, Visus H. 104

389 Stich Georg Pencz, Artemisia

390 Hschn. Campagnola, Landschaft B. 5

## Kat.Nr. 65

- 391 Grablegung Mainvault, Ath (Hennegau), Musée Athois
- 392 Z. Jeroen Bosch, Grablegung, London, Brit.Mus.
- 393 Z. David Joris, Hauptmann v. Kapernaum, Berlin
- 394 Z. Barent van Orley, Salbung Davids, Brit.Mus.
- 395 Z. Umgebung B. van Orley, Mariengeburt, Brit.Mus.

## Kat.Nr. 66

- 396 Gem. Simon Franck, Hl. Martin, Augsburg
- 397 Stich Monogrammist W mit Schlüssel, Martin
- 398 Z. Kulmbach, Gallus, Dresden
- 399 Z. Kulmbach, Nikolaus, Cambridge Mass.
- 400 Z. Amberger, Augustinus, New York, Pierpont Morgan Library
- 401 Hschn. Holbein, Todesbild Bischof

## Kat.Nr. 67

- 402 Z. Pieter Koeck zugeschr., Einsetzung Bischof oder Abt, Stuttgart

## Kat.Nr. 68

- 403 Metallschnitt Monogrammist CV n. Holbein, Dein Wille geschehe
- 404 Ill. Hschn. Chr. m. Kreuz, Erasmus, Pater Noster
- 405 Kabinettscheibe Chr. m. Kreuz
- 406 Z. Dürer, Chr. m. Kreuz, Brit.Mus.
- 407 Gem. Chr. m. Kreuz, Il Bergognione

## Kat.Nr.69

- 408 Z. „SUaert“, Plünderung
- 409 Z. „SUaert“, Lot
- 410 Anon. Z. Kopf junge Frau, Yale, Swart?
- 411 Stich Marcanton, Venus & Adonis, B. 311

## Kat.Nr.70

- 674 Stich Ugo da Carpi nach Raffael, Tod des Ananias

## Kat.Nr. 71

- 412 Z. Mstr. v. Liechtenstein, Holofernes, Dresden

## Kat.Nr. 72

keine neuen Abbildungen



## Kat.Nr. 73

413 Stich H.S. Beham, Gerechtigkeit Trajans

## Vorbemerkung Kat.Nr. 74-81

414 Kabinettscheibe, Umgebung Hugo van der Goes, Blendung Tobits

415 Z. Georgsmarter, Berlin

416, 417 Zwei Z. Rubens nach „Swart“? Tobias, Louvre

418 Stich Cornelis Massys, Tobias stellt Tobit den Engel Rafael vor

419 Z. Lambert v. Noort, Heilung Tobits, München SGS

## Kat.Nr. 74

420 Stich Cornelis Massys, Blendung Tobits

421 Ill. Vorsterman-Bibel, Blendung Tobits

422 Stich Georg Pencz, Blendung Tobits

423 Hschn. Lucas, Jesebel am Bett König Ahab

## Kat.Nr. 75

424 Stich G. Pencz, Tobias stellt den Engel Rafael vor, B. 16

425 Fresko Melozzo da Forli, Platina

426 Apoll vom Belvedere

427 Antikes Relief, Schuster Xanthippos, Brit.Mus.

428 Fresko Raffael, Salomos Urteil, Stanza della Segnatura

429 Antike Stele Giustiniani, Berlin

430 Hschn. Heemskerck, Tobias: Abschied von Tobit

## Kat.Nr. 76

431 Ill. Kölner Bibel, Tobias' Fischfang

432 Ill. Grüninger Bibel, Tobias' Fischfang

433 Ill. Vorsterman-Bibel, Tobias' Fischfang

434 Stich Pencz, Tobias' Fischfang

435 Stich Massys, Tobias' Fischfang

436 Hschn. Heemskerck, Tobias' Fischfang

437 Grabmal Engelbert II von Nassau, Breda, Grote Kerk

438 Gem. Pieter Lastman, Tobias' Fischfang, 1613, Leeuwarden

439 Süddeutsche Applikationsarbeit, 18. Jh., Tobias' Fischfang

440 Z. van der Goes-Kreis, Tobias' Fischfang, Schloss Windsor

441 Kabinettscheibe Tobias' Fischfang nach Z. Schloss Windsor

## Kat.Nr. 77

442 Kabinettscheibe Tobias & Sara beten, Amsterdam

443 Hschn. Heemskerck, Tobias & Sara beten

Kat.Nr. 78

keine Abb.

Kat.Nr.79

444 Hschn. Heemskerck, Heilung Tobits, NH 187

445 Stich Cornelis Massys, Heilung Tobits, B. 6

Kat.Nr. 80

446 Kabinettsscheibe Heilung Tobits, London V & A

Kat.Nr. 81

447 Elfenbeinrelief „Reidersche Tafel“, um 400, München BNM

448 Z. Tobiasmeister, Fortfliegender Engel, Dresden

449 Hschn. Heemskerck, Fortfliegender Engel

Kat.Nrn. 82, 83

keine Abb.

Kat.Nr. 84

450 Z. Umgebung Pieter Koeck, Enthauptung, Louvre

451 Z. Umgebung Pieter Koeck, gefangener Christopherus, Paris

452 Z. B. v. Orley, Polemische Darstellung der römischen Kirche, Amsterdam

453 Z. Barent van Orley, Jäger Maximilians, Budapest

454 Z. Barent van Orley, Gefangennahme Jesu, Paris, Fondation Custodia

455 Z. Barent van Orley, Nassauische Genealogie, München SGS

456 Z. Barent van Orley, Höfische Jagdgesellschaft, Brit.Mus.

457 Z. B. van Orley ?, Verlorener Sohn, Oxford, Ashmolean Museum

458 Z. Barent van Orley, Christus am Kreuz, Stuttgart

Vorbemerkung Nrn. 85-90

459 Z. Umgebung Pieter Koeck, Swart zugeschr., Gefangennahme Jesu, Göttingen

460 Z. Giorgio Vasari, Befreiung des hl. Secundus, Uffizien

461 Z. Umgebung G. Vasari, Schulmeister von Falerii, Braunschweig HAU-M

Kat.Nr. 85

462 Rad. Dürer, Große Kanone, 1518, B. 99

463 Z. Mantegna, Trompeter im Triumphzug Cäsars, Paris, Slg. Rothschild

464 Z. Scorel, Abraham & Melchisedech, Amsterdam, Slg. de Boer

## Kat.Nr. 86

- 465 Z. Mantegna, Trajan vom Konstantinsbogen, Wien
- 466 Stich Marcanton, Kaiser Trajan vom Konstantinsbogen
- 467 Stich Nicoletto da Modena, Reiter nach rechts
- 468 Hschn. Dürer, Georgs Drachenkampf, B. 111
- 469 Stich Dom. Campagnola, Reitergefecht, 1507
- 470 Stich Gian Jacopo Caraglio, Schlacht mit dem Schild auf der Lanze
- 471 Rad. Jean Mignon, Gefecht vor Troja, B. 96
- 472 Stich Schongauer, Jacobsschlacht, L. app. 1
- 473 Historiepenning Lambert van Oirt, Reiterkampf, 1613

## Kat.Nr. 87

keine Abbildungen

## Kat.Nr. 88

keine Abb.

## Kat.Nr. 89

- 474 Stich Marcantonio Raimondi, Fides

## Kat.Nr. 90

- 475 Stich Hausbuchmeister, Hl. Georg
- 476 Hschn. Dürer, Engel der Apokalypse

## Kat.Nr. 91

- 477 Kabinettscheibe Blendung Tobits, Brüssel
- 478 Stich Marcello Fogolino, Madonna mit Kind, Hind 7
- 479 Fresko Filippino Lippi, Verkündigung, Rom, Santa Maria sopra Minerva
- 480 Ill. Vorsterman-Bibel, Trunkener Noah
- 481 Ill. Zainer Speculum, Schlafender Jacob
- 482 Gem. D. Bouts, Schlafender Elias, Leuven
- 483 Fenster Tübingen, Stiftskirche, Wurzel Jesse
- 484 Jonassarkophag, Rom

## Kat.Nr. 92

- 485 Z. Hans Holbein d.J., Hl. Familie, Oxford
- 486 Z. Hans Holbein d.J., Wilder Mann, Brit.Mus.
- 487 Z. Dirick Vellert, Abraham, Sara & Pharao, Brit.Mus.
- 488 Hschn. Schäuuffelein, Pfingsten
- 489 Hschn. Dürer, Pfingsten, B. 51
- 490 Elfenbeinrelief Himmelfahrt Christi, Wien KHM

- 491 Fresko Massaccio, Trinität, 1427, Florenz, Santa Maria Novella  
492 Gem. Tizian, Pfingsten, Venedig, Santa Maria della Salute

## Kat.Nr. 93

- 493 Stich Schongauer, Heiland im Zelt  
494 Ill. Alciato, Emblematum Libellus: Gerechter Herrscher

## Kat.Nr. 94

- 495 Rad. Heemskerck, Steinigung der Ältesten  
496 Stich Aldegrever, Steinigung der Ältesten

## Kat.Nr. 95

- 497 Stich Marcantonio Raimondi, Prudentia  
498 Anon. Hschn. Sieben Todsünden, Schreiber 1865 a

## Kat.Nr. 96

- 499 Stich Pieter Bruegel d.Ä., Gula, 1558  
500 Stich Aldegrever, Gula, 1549

## Kat.Nr. 97

keine Abb.

## Kat.Nr. 98

- 501 Stich Pieter Bruegel d.Ä., Temperantia, 1560  
502 Miniatur Temperantia, Paris BN  
503 Miniatur Temperantia, Den Haag, Königliche Bibliothek  
504 Stich Lucas van Leyden, Temperantia  
505 Grabrelief Demetria & Pamphyle, Athen, Friedhof Kerameikos  
506 Antike Figur, Vesta aus Wilton House, Berlin, Antikensammlung  
507 Gem. Heemskerck, Sibylle, Amsterdam

## Kat.Nr. 99

- 508 Anon. Hschn. Kaiser Karl V

## Kat.Nr. 100

- 509 Hschn. im ersten deutschen Vasari: Leonardo da Vinci  
510 Sansovino, Venedig, Nischen der Loggetta  
511 Scheibe, Josephs Traumbericht, Cassington (Großbritannien)  
512 Scheibe, Josephs Traumbericht, London V & A  
513 Z. B. Gozzoli, Isaak, Edinburgh NG  
514 Z. Kulmbach, Leonhard, Erlangen

- 
- 515 Ill. Vorsterman-Bibel, Jesaja  
516 Hschn. Swart, Lukas  
517 Rad. Swart, Johannes der Täufer im Gespräch

Kat.Nr. 101

- 518 Gem. Mstr. der Josephfolge, Joseph wird in den Brunnen geworfen  
519 Anon. Z. Elias' Himmelfahrt, Dresden

Kat.Nr. 102

- 520 Gem. Mstr. der Josephfolge, Joseph verkauft, Berlin  
521 Z. Van der Goes-Kreis, Joseph verkauft, Berlin  
522 Z. Van der Goes-Kreis, Joseph verkauft, Berlin  
523 Glasmalerei, Joseph verkauft, Pittsburgh  
524 Stich Pencz, Joseph verkauft

Kat.Nr. 103

keine neue Abb.

Kat.Nr. 104

- 525 Fresko Ans. da Forlì, Christopherus  
675 Z. Swart zugeschr., Potiphars Frau, Slg. Boussac 1926, Kunsthandel

Kat.Nr.105

- 526 Ill. Kölner Bibeln, Jakobssegel  
527 Ill. Vorsterman-Bibel, Jakobssegel  
528 Fayenceteller, Besiegte Germanen knien vor Caesar

Kat.Nr. 106

- 529 Z. Heemskerck, Der silberne Becher in Benjamins Gepäck  
530 Stich Giulio Bonasone nach Raffael, Silberner Becher, B. 6

Kat.Nr. 107

- 531 Rad. Rembrandt, Heimkehr des verlorenen Sohnes

Kat.Nr. 108

- 532 Hans Memling, Greverade-Altar, Lübeck  
533 Rogier van der Weyden, Christus am Kreuz, Wien  
534 Memling, Kreuzigungstriptychon für J. Crabbe, Brügge

## Kat.Nr. 109

- 535 Stich Pollaiuolo, Kämpfende Männer
- 536 Stich Marcanton, Kindermord Bethlehem, B. 20
- 537 Helldunkle Z. Dürer, Samsons Philisterkampf, Berlin
- 538 Z. Carracci-Kreis, Römer und Sabiner, Chatsworth
- 539 Z. Altdorfer, Samsons Löwenkampf
- 540 Z. Altdorfer, Christus in der Vorhölle
- 541 Stich Marcanton, Christus in der Vorhölle

## Kat.Nr. 110

- 542 Hschn. Dürer, Tempelgang
- 543 Anon. Z. Leiden, Tempelgang
- 544 Anon. Z. Mordechai, Louvre

## Kat.Nr. 111

keine Abb.

## Kat.Nr. 112

- 545 Anon. niederl. Gem., Caritas, Schloss Gottorf
- 546 Relief H. Peisser, Caritas, Berlin
- 547 Gem. Raffael, Foligno-Madonna
- 548 Z. Studie Raffael, Foligno-Madonna, Brit.Mus.

## Kat.Nr. 113

keine neuen Abb.

## Kat.Nr. 114

- 549 Z. Aertsen, Hl. Martin, München SGS

## Kat.Nr. 115

- 550 Z. Pieter Koeck, 2. Fass. Antike Abschiedsszene? Kunsthandel
- 551 Z. Pieter Koeck, Bekehrung Pauli, Berlin

## Kat.Nr. 116

- 552 Bildteppich nach Rogier van Weyden, Trajan und Herkinbald, Bern
- 553 Vermisste Z. Swart, Abigajil kniet vor David, ehem. Slg. Nebehey/Wien

## Kat.Nr. 117

- 554 Ill. Kölner Bibeln, Esther vor Ahasver
- 555 Ill. Vorsterman, Esther vor Ahasver
- 556 Stich Lucas, Esther vor Ahasver

## Kat.Nr. 118

- 557 Fresko Raffael, Schule von Athen
- 558 Fresko Raffael, Salbung Davids

## Kat.Nr. 119

keine Abb.

## Kat.Nr. 120

- 559 Stich Georg Pencz, „Ir habt mich gespeist“
- 560 Z. Beham, Versuchung Christi, Oxford

## Kat.Nr. 121

- 561 Anon. Gem. Hl. Barbara, Fitzwilliam Mus., Cambridge
- 562 Ill. Kölner Bibeln, Turm von Babel
- 563 Stich E.S., Barbara, L. 162
- 564 Stich E.S., Barbara, L. 163
- 565 Miniatur Barbara kniet vor Turm
- 566 Stich h w, Barbara, München

## Kat.Nr. 122

- 567 Hschn. Dürer, Flucht nach Ägypten
- 568 Hschn. Spiegel menschlicher Behaltnis, Flucht nach Ägypten
- 569 Scheibe Vellert, Flucht nach Ägypten
- 570 Karton Orley-Werkstatt, stehende Frau, R.P.K.

## Kat.Nr. 123

- 571 Gem. Jeroen Bosch, Ecce homo, Frankfurt
- 572 Stich Lucas van Leyden, Ecce homo
- 573 Stich „I. Stecher“, Mantegnas Senatoren
- 574 Stich Giovanni Antonio da Brescia, Mantegnas Senatoren
- 575 Z. Dürer zugeschrieben, Ecce homo, Slg. Schilling
- 576 Anon. Z. Hinrichtung von Wiedertäufern, Amsterdam
- 577 Gem. Swart, Israeliten vor dem Berg Sinai, Scorel 1955 Nr. 92

## Kat.Nr. 124

- 578 Z. Scorel, Pharaos Armee versinkt im Roten Meer  
579 Z. Swart zugeschr., Bekehrung Pauli, Sammlung R. Witt, London  
580 Z. Swart zugeschr., Auferstehung Christi, bei Christie

## Kat.Nr. 125

- 581 Stich Marco Dente, Laokoon B. 353  
582 Stich Schongauer, Pilatus' Händewaschung, L. 24  
583 Z. Umgebung Schongauer, sitzender Mann, Rotterdam  
584 Z. Holbein, Pilatus' Händewaschung, Basel

## Kat.Nr. 126

- 585 Z. N. Hogenberg, Gefangennahme Jesu, Brit.Mus.  
586 Z. N. Hogenberg, Christus vor Pilatus, Brit.Mus.  
587 Hschn. Cranach, Gesetz & Gnade

## Kat.Nr.127

keine neuen Abb.

## Kat.Nr. 128

- 588 Stich Marcantonio Raimondi, Paulus in Athen  
589 Helldkl. Z. Bald. Perruzzi, Marias Tempelgang, Louvre  
590 Z. Scorel?, Laurentius Marchiennes, Paris  
591 Z. Umgebung Jan van Scorel, Verklärung Christi

## Kat.Nr. 129

keine neue Abb.

## Kat.Nr. 130

keine neue Abb.

## Kat.Nr. 131

- 593 Anon. niederl. Z. Verhaftung, Brit.Mus.  
594 Anon. niederl. Z. Speisung d. Fünftausend, Brit.Mus.  
595 Antiker Löwenkampf Samsons, Katakombenmalerei  
596 Hschn. Dürer, Samsons Löwenkampf, B. 2  
597 Stich Hausbuchmeister, Samsons Löwenkampf, L. 5  
598 Stich I. van Meckenem, Samsons Löwenkampf, L. 5  
599 Stich C. Massys, Samsons Löwenkampf, H. 7  
600 Gem. Cranach, Lot u.s. Töchter (zu Kat.Nr. 1)



- 601 Ill. Vorsterman, Samsons Löwenkampf  
602 Ill. Kölner Bibel: Samsons Löwenkampf

Kat.Nr. 132

keine Abb.

Kat.Nr. 133

- 603 Ill. Schatzbehalter: Christus mit den Tieren  
604 Z. Skizzenbuch M. Wolgemut, Christus mit den Tieren  
605 Z. Georg Lemberger, Samson und die Füchse, Göttingen  
606 Stich Cornelis Massys, Samson und die Füchse

Kat.Nr. 134

- 607 Rad. Heemskerck, Samsons Philisterkampf

Kat.Nr. 135

- 608 Gem. Raffael, Hl. Familie, München  
609 Stich Meister E.S., Samson & Delila  
610 Stich Lucas van Leyden, Samson & Delila  
611 Ill. Vorsterman, Samson & Delila  
612 Rogier van der Weyden, Columba Altar, München  
613 Z. Dirick Vellert, Anbetung der Könige, Albertina  
614 Anon. Z. nach Dirick Vellert, Anbetung der Könige

Kat.Nr. 136

- 615 Stich Cornelis Massys, Samson zerstört das Festhaus der Philister  
616 Rad. Heemskerck, Samson zerstört das Festhaus der Philister

Kat.Nr. 137

keine neue Abb.

Kat.Nr. 138

keine Abb.

Kat.Nr. 139

- 617 Hschn. Dürer, Engel der Apokalypse  
618 Ill. Vorsterman-Bibel, Jacob segnet Isaak  
619 Ill. Vorsterman-Bibel, Kain erschlägt Abel

Kat.Nr. 140

620 Stich Massys, Tobias verbrennt die Innereien des Fisches

621 Rad. Swart, Johannesfolge: Täufergeburt

Kat.Nr.141

622 Antikes Relief der Augliden

623 Fresko Ghirlandaio, Täufergeburt: Junge Frau mit Früchtekorb

624 Stich Marcanton, Prudentia

Kat.Nr. 142

keine Abb.

Kat.Nr. 143

keine neue Abb.

Kat.Nr. 144

625 Z. Pieter Aertsen, Tod Elis, Linz (A)

Kat.Nr. 145

keine Abb.

Kat.Nr. 146

keine Abb.

Kat.Nr.147

626 Z. Pieter Aertsen, Taufe des Kämmerers

Kat.Nr. 148

keine Abb.

Kat.Nr. 149

627 Hschn. Dürer, Enthauptung der Hl. Katharina

628 Karton Raffael, Wunderbarer Fischzug, V & A

629 Z. Giovanni Bellini, Hl. Markus heilt Anianus, Berlin

630 Z. Swart, Christus vor Pilatus?, Kunsthandel

631 Z. Raffael, Illioneus u.d. Trojaner vor Dido, Wien 1999 Nr. 54

Kat.Nr. 150

keine Abb.

Kat.Nr. 151

keine Abb.

Kat.Nr. 152

keine Abb.

Kat.Nrn. 153-156:

keine Abbildungen

Kat.Nr. 157

keine neue Abb.

Kat.Nr. 158

keine Abb.

Kat.Nr. 159

632 Stich Agostino Veneziano, Isaak segnet Jakob

Kat.Nr. 160

633 Rad. Swart, Johannes der Täufer, 9. Blatt: Tanz Salomes

634 Z. Aertgen van Leyden (?), Flucht nach Ägypten

635 Z. Aertgen van Leyden (?), Beschneidung Jesu

Kat.Nr. 161

636 Z. Pieter Koeck van Aelst, Josuas Altar, Louvre

637, 638 Z. Holbein, 4 Blätter, Orgelflügel Münster Basel

639 Stich G. Ghisi, Caius Marius in Gefangenschaft

Kat.Nr. 162

640 Z. Monogrammist CM, Berufung des Matthäus, Linz

641 Z. Swart, Drei Figuren im Gespräch

## Kat.Nr. 163

- 642 Miniatur Turiner Stundenbuch, Dankgebet am Strand
- 643 Stich Francesco Rosselli, Sintflut
- 644 Hschn. Holbein, Paulus am Strand von Malta, Buchtitel

## Kat.Nr. 164

- 645 Gem. Raffael, Sposalizio, Mailand, Pin. di Brera
- 646 Hschn. Dürer, Hochzeit Marienleben

## Kat.Nr. 165

- 647 Z. Dirick Vellert, Marokkanische Märtyrer, Frankfurt
- 648 Z. Umgebung D. Vellert, Elias und die Witwe, Hamburg
- 649 Stich Lucas van Leyden, Baum der Erkenntnis
- 650 Helldunkle Z. Van der Goes-Kreis, Marientod, Wien, Albertina
- 651 Anon. Z. Kartäuserfolge? Frankfurt
- 652 Z. Kartäuserfolge, Abschied vom Papst, Slg. Landolt (Schweiz)
- 653 Z. Kartäuserfolge, Empfang bei Bischof Hugo, Rotterdam
- 654 Z. Kartäuserfolge, Büßender hl. Bruno, Dresden

## Kat.Nr. 166

- 655 Fresko Massaccio, Tempelsteuer
- 656 Karton Raffael, Berufung Petri, London V & A
- 657 Relief L. Lotti, Ungläubiger Thomas, Mailand

## Kat.Nr. 167

- 658 Z. vermeintlich Swart, Moses mit Schlange, Weimar
- 659 Ill. Hschn. Kirke, Boccaccio, Berühmte Frauen, Zainer/Augsburg
- 660 Einblattholzchnitt Theologen mit Tierköpfen, deutsch, 16. Jahrhundert
- 661 Z. Monogrammist CM? Hl. Elisabeth, Dresden

## Kat.Nr. 168

keine Abb.

## Kat.Nr. 169

- 662 Min. Evert van Zoudenbalch, schlafender Boas
- 663 Z. Vellert, Bischofsweihe Nikolaus von Myra, Rotterdam

## Kat.Nr. 170

keine Abb.

---

Kat.Nr. 171

- 664 Stich Georg Pencz, Esther vor Ahasver
- 665 Rad. Swart, Hochzeit in Kana
- 666 Ill. Spiegel menschlicher Behaltnis, Basel 1476, Hochzeit in Kana
- 667 Gem. Swart zugeschrieben, Hochzeit in Kana, Kunsthandel
- 668 Anon. Z. Gastmahl beim Pharisäer Simon, mit Hinweis auf Swart, Dresden

Kat.Nr. 172

- 669 Fresko Raffael, Venus bei Ceres und Juno, Rom, Loggien
- 670 Antike Figur, Amazone
- 671 Z. Dürer, Grüne Passion, Christus vor Pilatus
- 672 Hschn. Dürer, Handwaschung, kleine Holzschnittpassion

Kat.Nr. 173

- 673 Z. Pieter Cornelisz. „Kunst“, Begräbnis, Berlin



