

Studien zum zeichnerischen Werk Hermann Weyers

Inauguraldissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

von
Christine Wolff
aus
Heidenheim

Bonn 2016

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Prüfungskommission:

Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet
(Vorsitzende)

Prof. Dr. Hans-Joachim Raupp
(Betreuer/Erstgutachter)

Prof. Dr. Georg Satzinger
(Zweitgutachter)

Prof. Dr. Harald Wolter-von dem Knesebeck
(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 2. Mai 2012

Inhalt

Dank	1
Einleitung und Forschungsstand	3
I HERMANN WEYER UND SEINE ZEIT	7
1. Stellung und Funktion der Handzeichnung zu Beginn des 17. Jahrhunderts im süddeutschen Raum.....	7
2. Biographisches.....	9
3. Hermann Weyer versus Herman Weyen.....	11
II DIE ZEICHNUNGEN	13
1. Signatur und Monogramm.....	13
2. Datierung und Chronologie.....	14
3. Zur Doppelseitigkeit der Blätter.....	16
4. Weyers Zeichentechnik.....	18
4.1 Papiere und Wasserzeichen.....	19
4.2 Federzeichnungen.....	21
4.3 Röteln.....	21
4.4 Lavierung und Weißhöhung.....	22
4.5 Gegendrucke/Abklatsche.....	23
4.6 Ausführungsgrad.....	24
III INHALT UND FUNKTION	27
1. Themen.....	27
1.1 Biblische Historie.....	27
1.2 Mythologie und Geschichte.....	27
1.3 Reiterschlachten und Gefechte.....	28
1.4 Landschaften.....	29
1.5 Sonstige Themen.....	31
2. Abhängigkeit und Autonomie.....	32
2.1 Das sogenannte Basler Skizzenbuch.....	32
2.2 Vorbilder.....	34
2.3 Zweitfassungen und Kopien.....	36
3. Werkgruppen.....	36
4. Weyers Stilentwicklung am Beispiel des Lazarus-Themas.....	37
5. Funktion der Zeichnungen.....	39

IV

IV	KATALOG DER ZEICHNUNGEN	41
1.	Gesicherte Zeichnungen (Z 1–Z 167).....	42
2.	Nicht überprüfbare/verschollene Zeichnungen (V 1–V 8).....	183
3.	Fragliche Zuschreibungen (F 1–F 8).....	187
4.	Kopien nach Weyer (K 1–K 2).....	194
5.	Wasserzeichen (Wz. 1–Wz. 4).....	196
V	WEITERE WERKE	197
1.	Gemälde.....	198
	Die Kreuzigung Christi in Neuhaus-Schierschnitz (G 1).....	198
	Die Rahmenmedaillons der „Ruhe auf der Flucht“ (G 2).....	199
	Allegorie der geistlichen Macht (G 3).....	201
	Allegorie der weltlichen Macht (G 4).....	201
2.	Weyer als Maler von Schützenscheiben?.....	202
	Scheibe des Herzogs Johann Casimir (S 1).....	203
	Scheibe des Hans Erhard von Bibra (S 2).....	204
	Scheibe des Hans Philip von Hutten (S 3).....	204
	Scheibe des Veit Ulrich von Kürnitz (S 4).....	205
	Scheibe des Doktors Johan Friedrich Weiß (S 5).....	205
	Scheibe des Veit Ulrich Marschalck, Greif genannt (S 6).....	205
2.1	Ergebnis der Scheibenbuch-Problematik.....	206
3.	Zwei Pergamentblätter.....	206
	Bildnis des Herzogs Johann Casimir (P 1).....	206
	Bildnis des Herzogs Johann Ernst (P 2).....	207
VI	ZUSAMMENFASSUNG UND ERGEBNISSE	209
VII	BIBLIOGRAPHIE	211
VIII	ABBILDUNGSNACHWEIS	227
IX	ABBILDUNGEN	245

Dank

Viele Menschen waren an der Entstehung dieser Arbeit mitbeteiligt. An erster Stelle möchte ich meinem Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Hans-Joachim Raupp, herzlich danken, der das Projekt stets wohlwollend und sehr interessiert betreut hat und der das Entstehen der Arbeit in jeder Phase mit konstruktiven Ratschlägen und Impulsen begleitet und bereichert hat. Ein Dankeschön geht auch an Herrn Prof. Dr. Georg Satzinger, der sich als Zweitgutachter zur Verfügung stellte.

Zudem danke ich der Graduiertenförderung des Landes Nordrhein-Westfalen, die diese Dissertation durch ein zweijähriges Stipendium unterstützt hat. Weitere Unterstützung erhielt ich durch die Stiftung Doktorhut, durch die ein wichtiger Teil der notwendigen Reisen realisiert werden konnte.

Den zahlreichen Kuratoren, Mitarbeitern von Museen und Auktionshäusern und auch Sammlern bin ich sehr verbunden, denn ohne deren Hilfe und Ratschläge wäre ich vielleicht auf manche Zeichnung nicht gestoßen. Bei Sonja Lucas bedanke ich mich für das Lektorat der Arbeit und viele wichtige Tipps.

Zu guter Letzt geht mein Dank auch an meine Familie, die zeitweise ihre Lebens- und Freizeit mit Hermann Weyer teilen musste. Vor allem meinen Eltern sei gedankt, die die Dissertation in jeder Hinsicht unterstützt haben und die die Hoffnung auf Fertigstellung nie verloren haben. Ihnen widme ich diese Arbeit.

EINLEITUNG UND FORSCHUNGSSTAND

Die vorliegende Arbeit befasst sich eingehend mit dem zeichnerischen Werk des am 23. Mai 1596 in Coburg getauften Hermann Weyer.

Der bisher kaum beachtete Künstler, dessen Todesdatum und Sterbeort bisher nicht ermittelt werden konnten, war der Sohn des Coburger Malers Hans Weyer d. Ä. († 1621) und ist heute vorwiegend durch Federzeichnungen bekannt. Aufgeführt wird der Künstler zunächst in einigen Lexika: Die früheste Erwähnung eines Monogrammistens „HEW 1610“, der jedoch als Johann Weyer, „Mahler zu Coburg“, identifiziert wird, findet sich 1747 im Nachschlagewerk von Christ¹. Nagler² berichtet von Hermann „Weyer oder Weyher“, einen „Maler von Koburg“, der mit „H.E.W.“ oder „H E.W.“ monogrammierte und „um 1610–20 tätig“ war; auf einzelne Zeichnungen wird hier jedoch noch nicht eingegangen. Dies unternimmt Muchall-Viebrook³ im Jahre 1925, der drei Zeichnungen auf zwei Blättern (Z 125, Z 126 und Z 159) bespricht, von denen zwei (Z 125, Z 159) erstmals mit Abbildungen vorgestellt werden. Muchall-Viebrook versucht, Weyers Werk in den zeitlichen Kontext einzubetten und Bezüge vor allem zu den Utrechter Manieristen herzustellen.

Diese beiden Zeichnungen sowie weitere graphische Blätter sind Gegenstand der bislang umfangreichsten Untersuchung zu Weyers Zeichenkunst, die in den *Jahresberichten* 1931/32 der Öffentlichen Kunstsammlung Basel veröffentlicht wurde⁴ und aufgrund deren Hermann Weyer 1969 als „einigermaßen erforscht“⁵ galt. Hier wurden 48 Blätter mit insgesamt 80 Arbeiten des bis dato kaum bekannten Meisters erstmals katalogisiert, ein an sich schon wegweisendes Unternehmen, das Ausgangspunkt der vorliegenden Dissertation ist. In diesem Überblick versucht die Autorin H. Mayer, die Blätter chronologisch in verschiedene Gruppen zusammenzufassen. Diese Gruppeneinteilung erwies sich jedoch nach eingehender Prüfung als nicht überzeugend, da vielfach stilistische Unterschiede zwischen einzelnen Blättern innerhalb einer Gruppe nicht in Einklang zu bringen waren. Mayers Bericht gibt jedoch wertvolle Anregungen im Hinblick auf die stilistische Einordnung des Künstlers; so werden Parallelen zu Abraham Bloemaert (1564–1651) ebenso erwähnt wie Anregungen durch Werke von Antonio Tempesta (1555–1630) und der sogenannten Frankenthaler Malerschule.

Das Künstlerlexikon Thieme-Becker widmet Weyer einen Artikel, in dem, neben den bei H. Mayer besprochenen Zeichnungen, auch die möglicherweise Weyer zuzuschreibenden Gemälde der Wiener Harrach'schen Galerie (G 3 und G 4) erwähnt sind.⁶

Der kurze Artikel E. Starckys in der *Revue du Louvre* 1985 anlässlich einer Neuerwerbung des Museums⁷ (Z 158) sowie der Beitrag P. Germann-Bauers 1996⁸, in dem, nach einem kurzen Abriss der Forschungslage, zwei weitere Gemälde mit Weyers Signatur veröffentlicht und zur Diskussion gestellt werden (G 1, G 2), sind ebenfalls Publikationen, die ausschließlich Hermann Weyer gewidmet sind. Zuletzt erschien im Jahre 2009 ein kurzer Artikel von S. Bodnár, der die beiden Budapester Zeichnungen Weyers (Z 121, Z 122) zum Thema hat und den Forschungsstand kurz zusammenfasst.⁹ Die letzte Publikation, in der verschiedene Blätter Weyers gezeigt und besprochen werden, ist der Bestandskatalog der deutschen Zeichnungen bis ca. 1640 in der *École des Beaux-Arts* in Paris, der kurz nach Fertigstellung der vorliegenden Arbeit 2012 erschien.¹⁰

¹ CHRIST 1747, S. 218.

² NAGLER (LEX.), Bd. 21, S. 366f.

³ MUCHALL-VIEBROOK 1925, S. 19f.

⁴ MAYER 1931/32, S. 96ff.

⁵ GEISSLER 1969, S. 79.

⁶ THIEME/BECKER, Bd. XXXV, S. 479.

⁷ STARCKY 1985.

⁸ GERMANN-BAUER 1996.

⁹ BODNÁR 2009.

¹⁰ BRUGEROLLES 2012, S. 416–425.

Die deutsche Zeichenkunst ist insgesamt, verglichen beispielsweise mit der Forschungslage zur niederländischen Graphik, immer noch unvollständig bearbeitet.¹¹ Dies hängt in erster Linie mit der in der Literatur lange Zeit als Tatsache behandelten Ansicht zusammen, die deutsche Kunst sei „im 17. Jahrhundert auf einem Tiefstand“¹² angelangt, und überhaupt sei – so die bis in die 1960er Jahre vertretene Meinung – dieses 17. Jahrhundert eine „Wüstung, in der nur an wenigen Orten ein verstreut-dürftiges Kunstleben fort dauern konnte“¹³. Erst langsam konnte diese Ansicht durch das Erscheinen von Werken wie G. Adrianis 1977 erschienenem kurzen Überblick über die Malerei des 17. Jahrhunderts¹⁴ sowie durch den wegweisenden Stuttgarter Ausstellungskatalog über die deutsche Zeichenkunst in der Zeit von 1540 bis 1640¹⁵ revidiert werden. In diesem zweibändigen Ausstellungskatalog aus dem Jahre 1979, in dem Heinrich Geissler die Forschungslage zusammenfasst, wird Hermann Weyer als einer „der eigenwilligsten deutschen Zeichner seiner Zeit“ charakterisiert und ist mit zwei Katalognummern vertreten¹⁶ (Z 118, Z 138, Z 167). Doch trotz der seit Mitte der 1980er Jahre verstärkten monographischen Beschäftigung mit einzelnen Künstlern¹⁷ dieser kaum beachteten Epoche spricht Andreas Tacke noch im Jahre 1997 im Hinblick auf die Forschungssituation von einem „toten Jahrhundert“.¹⁸ In Bezug auf deutsche Zeichner und Maler des 17. Jahrhunderts fehle „nach wie vor jede Materialgrundlage, die es erlaubte, allgemeiner gehaltene Würdigungen und problemorientierte Fragestellungen vorzunehmen bzw. zu entwickeln“. Zudem mangle es sowohl an Gesamtdarstellungen, als auch „an aktualisierten Fragestellungen, die der Beschäftigung mit der deutschen Malerei des 17. Jahrhunderts [...] erst das wissenschaftliche Prestige verleihen könnten“.¹⁹

Hinzu kommt, dass viele Museen zwar Bestandskataloge ihrer Zeichnungen des 16., 18. oder 19. Jahrhunderts herausbringen, Kataloge und andere Publikationen speziell zur vielschichtigen deutschen Graphik des 17. Jahrhunderts jedoch selten sind. Und trotz der Tatsache, dass es in der ersten Hälfte des Jahrhunderts auf deutschsprachigem Gebiet eine Vielzahl sehr produktiver Zeichner gab, finden auch Ausstellungen hierzu kaum statt. Umso erfreulicher waren daher die Publikationen zu Hans von Aachen (1552–1615) und zu Hans Rottenhammer (1564–1625), die erst vor wenigen Jahren anlässlich der beiden Ausstellungen in Aachen²⁰ beziehungsweise im Schloss Brake in Lemgo²¹ erschienen. Letztere wurde von einem internationalen Symposium mit namhaften, mit der Zeit um 1600 befassten Forschern begleitet.²²

Dass auch Hermann Weyer trotz seines doch ziemlich umfangreichen zeichnerischen Werkes heute kaum bekannt ist, liegt wohl auch daran, dass Handzeichnungen ganz allgemein im Bewusstsein der Öffentlichkeit weniger präsent waren und noch sind als Gemälde und dadurch natürlich auch einen geringeren Einfluss auf nachfolgende Generationen haben konnten.²³ Hinzu kommt, dass Arbeiten auf Papier in Ausstellungen und Sammlungen dem Publikum schwierig zu präsentieren sind: Zum einen sind sie oft kleinformatig, zum zweiten und vor allem aber erfordert ihre technische Ausführung in Tinte, Kreide, Kohle, Blei- oder auch Silberstift aus konservatorischen Gründen eine zeitlich sehr limitierte Darbietung in abgedunkelten

¹¹ SCHLICHTENMAIER 1988, S. 7.

¹² NÜRNBERG 1962, S. 6.

¹³ BERLIN 1966, S. 9.

¹⁴ ADRIANI 1977.

¹⁵ STUTTGART 1979/1980.

¹⁶ STUTTGART 1979/80, Bd. 1, S. 230ff., Kat.-Nrn. E 39 und E 40.

¹⁷ Als Beispiel seien u. a. genannt die Arbeiten über Hans Rottenhammer (SCHLICHTENMAIER 1988), Hanns Ulrich Franck (FALK 1994), Anton Mozart (RUDELIUS-KAMOLZ 1995), Michael Herr (GATENBRÖCKER 1996), Rudolf Meyer (RIETHER 1996 und RIETHER 2002) und Gabriel Weyer (JEUTTER 1997).

¹⁸ TACKE 1997.

¹⁹ TACKE 1997, S. 70.

²⁰ AACHEN/PRAG/WIEN 2010/11.

²¹ LEMGO/PRAG 2008/09.

²² BORGGREFE/LÜPKES/KONEČNÝ/BISCHOFF 2007.

²³ GATENBRÖCKER 1996, S. 185.

Räumen, die sich kaum für große Ausstellungen mit entsprechender Publikumswirksamkeit eignet. Doch darf nicht übersehen werden, dass gerade die Handzeichnung „ein wichtiges Medium für den stilistischen und ikonographischen Transfer“²⁴ darstellte.

Die Zeichnungen Hermann Weyers, die Anfang des 17. Jahrhunderts entstanden, sind heute in zahlreichen Sammlungen zu finden; auch im Rahmen von nationalen und internationalen Auktionen wechselten in den letzten 20 Jahren zahlreiche Blätter die oft nicht mehr zu ermittelnden Besitzer. Die Blätter zeigen in Qualität und Ausführung große Unterschiede; wie noch zu zeigen sein wird, umfasst Weyers Schaffen ein Spektrum von schülerhaft wirkenden Federzeichnungen bis hin zu bildmäßig ausgearbeiteten finalen Werken, die Einflüsse unterschiedlicher Vorbilder, aber auch eine gewisse stilistische Eigenwilligkeit zeigen, die in ihrer Entstehungszeit singulär erscheint. Daher lag es nahe, diesem Meister und seinen Werken eine umfassende Untersuchung zu widmen.

Nach einer Übersicht über Weyers Biographie soll, aufbauend auf dem ersten erwähnten Überblick zu Weyers Œuvre durch Hanna Mayer, ein Katalog aller nachweisbaren Zeichnungen Weyers erstellt werden, die sowohl chronologisch als auch, im Rahmen dieser Chronologie, ikonographisch geordnet werden. Zur Orientierung diene hierbei der von Achim Riether verfasste Katalog zu den Zeichnungen des 1638 verstorbenen Schweizer Künstlers Rudolf Meyer, der allerdings ein ungleich umfangreicheres zeichnerisches Œuvre hinterließ. Die Zeichnungen Weyers werden auf ihre technischen Besonderheiten und ihre Funktion hin untersucht, es werden von Weyer verarbeitete Vorbilder und die dargestellten Themen diskutiert, um Einblick in den Schaffensprozess und in Weyers Stilentwicklung zu gewinnen und um seine Zeichnungen in das künstlerischen Umfeld der Zeit des Spätmanierismus und des Frühbarock einzubetten. Eine weitere Aufgabe der Arbeit besteht darin, weitere möglicherweise zuschreibbare Werke Weyers – in Frage kommen Gemälde, Schützenscheiben, Pergamentblätter – aufzuzeigen, zu besprechen und mit dem zeichnerischen Werk in Verbindung zu bringen. Außerdem werden die daraus resultierenden Fragen zu Weyers Fortleben in den 1620er und 1630er Jahren angesprochen.

Im Ganzen soll der Blick auf das Werk des recht vielseitigen Hermann Weyer geschärft werden, von dem sicherlich in Zukunft noch weitere Werke in Sammlungen und Auktionen ihrer (Wieder-)Entdeckung harren.

²⁴ TACKE 1997, S. 68.

I HERMANN WEYER UND SEINE ZEIT

1. Stellung und Funktion der Handzeichnung zu Beginn des 17. Jahrhunderts im süddeutschen Raum

Seit dem 16. Jahrhundert zählten Zeichnungen zum festen Bestand einer Künstlerwerkstatt, sie dienten als Fundus für bestimmte Bilderfindungen, als Vorlage und Anregung für eigene Kompositionen.²⁵ Zeichnungen entstanden als Modell- und Objektstudien, sie dienten innerhalb einer Werkstatt als Unterrichtsmaterial und wurden auch zu zeichnerischen Übungs- und Experimentierzwecken angelegt. So war jeder Künstler daran interessiert, durch Kauf oder Schenkung ein Vorlagenrepertoire in Form einer eigenen Sammlung anzulegen und zu erweitern.

Gezeichnete Kopien nach Gemälden, Zeichnungen und nach Druckgraphik, wie sie auch in Weyers Œuvre zahlreich vorhanden sind, nehmen hierbei eine besondere Stellung ein. Sie wurden für alle möglichen Zwecke angefertigt: Oft entstanden sie auf Reisen, um gesehene Gegenstände und Gemälde festzuhalten, bald wurden Kopien, auch nach eigenen Kompositionen, für den eigenen (Werkstatt-)Gebrauch oder bei entsprechender Nachfrage für den Verkauf gefertigt.²⁶

Vorlagen für Kupferstiche oder Radierungen sowie gezeichnete Entwürfe für Goldschmiedearbeiten, die ihrerseits oft auf bereits bekannten Kompositionen anderer Meister basierten, bilden eine weitere Werkgruppe in der Zeichenkunst. Schließlich gibt es zahlreiche Entwürfe für Gemälde, die in verschiedenen Ausführungsstadien zu finden sind: als Entwurfsskizzen oder auch als sogenannte *modelli*, die, in detaillierter Ausführung, dem Auftraggeber vor Anfertigung eines Gemäldes zur Begutachtung vorgelegt wurden.²⁷

In Bezug auf die Motivwahl gab es bis zu Beginn des 17. Jahrhunderts weder in der Malerei noch in der Zeichnung eine Rangordnung. Dies änderte sich ab etwa Mitte des Jahrhunderts; seitdem galt die Darstellung von Historien für die Künstler als „die vornehmste Aufgabe“ und nahm daher sowohl in der Malerei als auch in der Zeichnung den wichtigsten Platz ein. Allegorien, Portraits und Genredarstellungen folgen in der Hierarchie; Landschaften, Veduten und Stilleben sind im deutschsprachigen Raum kaum vertreten.²⁸

Diese derartige Hierarchisierung ist jedoch für Weyers Werk nicht gültig, zumal sie auf dem Gebiet der Zeichnung ohnehin nicht festzumachen ist. Von Weyer sind überwiegend biblische und mythologische Szenen überliefert, die vielfach gängige Themen behandeln, in manchen Fällen jedoch auch neue, in der damaligen Zeit noch wenig beachtete Sujets aufgreifen (vgl. Z 133, Z 143). Auch mit der Gattung Landschaft hat sich der Künstler häufig auseinandergesetzt (z. B. Z 87–Z 107). Auffallend in der Zeichenkunst um 1600 ist das Auftauchen von Stammbuchblättern.²⁹ In ein Stammbuch, auch *Album amicorum* oder *Liber amicorum* genannt³⁰, fertigte ein Künstler eine Zeichnung oder Miniatur für den Besitzer des Buches, der ein Freund oder Kollege sein konnte, an und versah abschließend sein Werk mit Signatur und persönlicher Widmung. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist die Anzahl der Stammbuchblätter so groß, dass Heinrich Geissler sogar von einer regelrechten „Stammbuch-Mode“ spricht³¹; diese „Mode“ bleibt jedoch „eigentümlicherweise [...] fast ausschließlich auf den deutschen Kulturraum beschränkt“³². Stammbücher waren auch in den Niederlanden, so beispielsweise im Rembrandt-Umkreis, den skandinavischen Ländern sowie in Polen und Böh-

²⁵ AUGSBURG 1987, S. 9.

²⁶ AUGSBURG 1968, S. 158.

²⁷ AUGSBURG 1968, S. 158.

²⁸ BERLIN 1996, S. 6.

²⁹ GEISSLER 1969, S. 119.

³⁰ P. Amelung in: STUTTGART 1979/80, Bd. 2, S. 211.

³¹ In: AUGSBURG 1968, S. 157.

³² STUTTGART 1979/80, Bd. 1, S. X.

men³³ im Umlauf, fanden aber „in den romanischen Ländern keinen Anklang [...], obwohl zahllose deutsche Studenten und Reisende in Frankreich und Italien ihre Stammbücher mit sich führten und sich gelegentlich auch Franzosen und Italiener (zu Hause oder in der Fremde) in deutsche Stammbücher eintrugen. [...] Nicht einmal der Dreißigjährige Krieg [...] konnte der Stammbuchmode Abbruch tun.“³⁴ Hermann Weyer scheint hier eine Ausnahme zu sein, denn von ihm ist kein einziges Stammbuchblatt bekannt.

Um 1600 waren im süddeutschen Raum Nürnberg und Augsburg, welches Nürnberg in seiner Bedeutung vor allem in der Goldschmiedekunst zunächst nur Konkurrenz gemacht und dann auch überrundet hatte, sowie München die wichtigsten Kunstzentren. Im Raum Stuttgart, am Württembergischen Hof, versammelten sich in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts ebenfalls namhafte Künstler, doch spielt diese Region für unsere Untersuchung keine Rolle und soll daher nicht berücksichtigt werden. Auch die fränkische Stadt Coburg spielte lediglich eine Nebenrolle im deutschen Kunstschaffen zu Weyers Zeit, obgleich der Herzog von Sachsen-Coburg, Johann Casimir, an Kunst sehr interessiert war, eine bedeutende Kunstsammlung besaß und auch verschiedene Künstler aus der Region mit Aufträgen versah. Ob Weyer für ihn tätig war, wird noch im Kapitel zum sogenannten Scheibenbuch diskutiert werden.³⁵ Johann Casimir, der von 1586 bis zu seinem Tod 1633 regierte, war evangelischer Fürst des Herzogtums Sachsen-Coburg; die südlichen, westlichen und östlichen Regionen waren hingegen katholisch, wie Bamberg und Würzburg.³⁶

Nach heutigem Forschungsstand wuchs Weyer in Coburg auf, wird aber in der väterlichen Werkstatt sicher von der Kunstentwicklung der großen Zentren erfahren haben. Vor allem Augsburg, wo sich im Spätsommer 1606 Hans Rottenhammer nach jahrelanger Tätigkeit in Italien niederließ³⁷, dürfte für den heranwachsenden Künstler als Reiseziel interessant gewesen sein. Zum Ende des 16. Jahrhunderts hin gelangte Augsburg verstärkt in den Wirkungskreis des Münchener Hofes, welcher unter Herzog Wilhelm V. eine Blütezeit erlebte.³⁸ Augsburg profitierte mitsamt den dort ansässigen Künstlern und Kunstwerkstätten sowohl von dieser Nähe als auch von der eigenen Stellung als Stadt der Reichstage, welche, wenn oft auch nur zeitweise, bedeutende Persönlichkeiten anzogen.³⁹

Bei den in Augsburg tätigen Künstlern des 17. Jahrhunderts fällt in Bezug auf einige Themen „eine deutliche Aufgabenteilung“ auf, die konfessionell motiviert ist: So werden Altarblattentwürfe nahezu ausschließlich von katholischen, Vorzeichnungen für Kupferstiche überwiegend von evangelischen Künstlern geschaffen.⁴⁰ Von Hermann Weyer, der, da in Coburg getauft, ebenfalls evangelischer Konfession gewesen sein muss, sind allerdings keine Zeichnungen bekannt, die zweifelsfrei und nachweisbar als Stichvorlagen identifiziert werden können.

Es gab jedoch auch einige Künstler, die unabhängig von ihrer eigenen Konfession sowohl für protestantische als auch für katholische Auftraggeber arbeiteten. Als bekanntes Beispiel darf der Protestant Johann Heinrich Schönfeld (1609–1684) gelten, der die Augsburger Kunst „nachhaltig beeinflusst“⁴¹ hat.

³³ P. Amelung in: STUTTGART 1979/80, Bd. 2, S. 219, Anm. 14.

³⁴ P. Amelung in: STUTTGART 1979/80, Bd. 2, S. 212.

³⁵ Siehe Kap. V, 2.

³⁶ HEINS 1932, S. 6.

³⁷ H. Borggreffe in: LEMGO/PRAG 2008/09, S. 21.

³⁸ H. Geissler in: AUGSBURG 1980, Bd. 2, S. 49.

³⁹ IRMSCHER 2003, S. 108.

⁴⁰ AUGSBURG 1987, S. 7f.

⁴¹ AUGSBURG 1987, S. 134.

2. Biographisches

Die nur spärlich vorhandenen Lebensdaten des Künstlers sind rasch umrissen: Hermann Weyer wurde nachweislich am 23. Mai 1596 in der evangelischen St. Moritz-Kirche in Coburg getauft⁴² und war der Sohn von Hans Weyer dem Älteren, der als Maler in Coburg tätig war und 1621 dort verstarb. Dieser stammte aus Wüstensachsen in der Rhön, wo er jedoch urkundlich nicht nachzuweisen ist.⁴³ Die Kenntnis seiner Herkunft beruht auf einer Notiz in den Ratsprotokollen des Stadtarchivs Coburg anlässlich seiner Verhehlung: Er heiratete am 8. Juli 1595 die Tochter des Coburger Malers Hans Gutthard, Christina Gutthardin; durch diese Heirat konnte er zwei Jahre später, am 27. April 1597, das Bürgerrecht der Stadt Coburg erwerben.⁴⁴ Aus der Ehe gingen vier Kinder hervor, drei Söhne und eine Tochter. Hermann, der seinen Namen von seinem Paten, „Hermann Grambß, Unseres gnedigen Fürsten und Herrn Trommeter“⁴⁵ [d. h. Trompeter] erhielt, war der Älteste der vier Geschwister. Ein mögliches Taufdatum Hermann Weyers, der 30. Mai 1596, wurde erstmals 1933 von Walter Heins⁴⁶ veröffentlicht und 1972 von Adalbert Bringmann⁴⁷ mit Nachweis des entsprechenden Dokuments auf den 23. Mai desselben Jahres korrigiert. Eine Tochter namens Catharina wurde am 3. Mai 1600, ein weiterer Sohn, Michael Weyer, am 26. September 1605 getauft.⁴⁸ Der jüngste Bruder Hermanns, der im Juni 1608 getaufte Hans Weyer der Jüngere, ging möglicherweise beim Coburger Künstler Wolfgang Birckner (1582–1651), dem „Lieblingmaler Herzog Johann Casimirs“⁴⁹, in die Lehre.⁵⁰ Er wurde Porträtmaler und ist, im Gegensatz zu Hermann, in Coburg bis zu seinem Tod am 25. Januar 1666 nachweisbar. Der Vater, „Hans Weyher, Mahler aufm Salzmarck“, stirbt Anfang 1621 in Coburg und wird am 23. Januar 1621 dort begraben.⁵¹ Hermann muss Coburg verlassen haben; die letzte Notiz, die sich findet, ist eine Eintragung in der Matrikel der Ratsschule Coburg aus dem Jahre 1601, in der ein „Hermann’s Weyer, Quintus ordo“ vermerkt ist.⁵² Es muss freilich offen bleiben, ob es sich hierbei tatsächlich um den Künstler Hermann Weyer oder um eine zufällige Namensgleichheit handelt.

Für einen Wegzug Weyers aus der Stadt Coburg, in der einige Zeit später, im Sommer 1634, die Pest ausbrechen sollte⁵³, spricht zudem Folgendes: Ab 1616 kommt, wie in Kapitel II, 4.1 deutlich gemacht werden wird, das Wasserzeichen, das in manchen Blättern Weyers zu sehen ist und das Wappen von Sachsen-Coburg zeigt, nicht mehr vor. Schließlich weist auch die Tatsache, dass sich im Kupferstichkabinett der Veste Coburg lediglich vier Zeichnungen auf drei Blättern erhalten haben (Z 83/Z 99, Z 148 und Z 154)⁵⁴, auf einen Weggang aus Coburg hin. Allerdings sind die Bestände der ehemals reichen Sammlung des Coburger Herzogs Johann Casimir, die möglicherweise auch Werke Hermann Weyers enthielten, während des Dreißigjährigen Krieges verloren gegangen oder spätestens 1690 dem Schlossbrand zum Opfer gefallen, „so dass vieles gerade aus der Blütezeit Coburger Kunstlebens in Casimirianischer Zeit Vermutung bleiben muss“.⁵⁵

⁴² Kirchenbücher des Evangelisch-Lutherischen Stadtpfarramtes St. Moritz, Coburg, 1594–1604, 1596, fol. 9. BRINGMANN 1972, S. 239, Anm. 12.

⁴³ BRINGMANN 1972, S. 233.

⁴⁴ Ratsprotokolle der Stadt Coburg, Bd. 22, fol. 333. BRINGMANN 1972, S. 233f. und S. 239, Anm. 7; HEINS 1933, S. 3.

⁴⁵ BRINGMANN 1972, S. 234.

⁴⁶ HEINS 1933, S. 3.

⁴⁷ BRINGMANN 1972, S. 234 und S. 239, Anm. 12.

⁴⁸ BRINGMANN 1972, S. 234.

⁴⁹ KRAMER 1989, S. 38.

⁵⁰ KRAMER 1989, S. 41.

⁵¹ BRINGMANN 1972, S. 234 und S. 239, Anm. 10.

⁵² Matrikel der Ratsschule Coburg, B. 587, fol. 45, unter Nr. 355.

⁵³ HEINS 1932, S. 33.

⁵⁴ Eine fünfte Zeichnung, die Loth und seine Töchter zeigt, ist m. E. in seiner Zuschreibung an Weyer nicht unproblematisch; daher wird sie im Werkkatalog unter „Fragliche Zeichnungen“ aufgeführt (F 1).

⁵⁵ KRAMER 1989, S. 49, Anm. 22.

Bezüglich der Biographie des Künstlers ist man folglich auf Spekulationen und Vermutungen angewiesen. Die Ausbildung zum Zeichner wird Hermann Weyer vermutlich durch seinen Vater erhalten haben ebenso wie sein jüngerer Bruder Hans, der, wie bereits erwähnt, als Porträtmaler in Coburg blieb. Geschult hat sich Hermann Weyer vor allem an den Holzschnitten in Jost Ammans *Kunstabchlin*, welches sich möglicherweise in seines Vaters Besitz befand. Eine ganze Reihe von Zeichnungen aus Weyers Frühzeit, die zum Teil mit den Daten 1607 oder 1608 versehen sind, legt von dieser Beschäftigung mit Amman (1539–1591) Zeugnis ab. Im Jahre 1609, im Alter von nur 13 Jahren, signiert Weyer eine gemalte „Kreuzigung“, die sich heute in der evangelischen Pfarrkirche in Neuhaus-Schierschnitz/Thüringen befindet (G 1).

Im Gegensatz zu anderen im süddeutschen Raum tätigen Künstlern wie Hans Rottenhammer, Johann König (1586–1642), Bartholomäus Reiter (ca. 1583–1622), Michael Herr (1591–1661) oder Johann Heinrich Schönfeld, um nur einige wenige zu nennen, ist für Weyer weder ein Italienaufenthalt belegt noch anhand des vorliegenden Werkes anzunehmen. Er war, wie noch zu zeigen sein wird, zwar mit italienischer Druckgraphik, vor allem mit der des Antonio Tempesta, vertraut, doch aufgrund der weiten Verbreitung dieser Blätter muss ein transalpiner Aufenthalt nicht zwingend angenommen werden. Eine Reise in die Niederlande dagegen ist wahrscheinlich, denn es gibt eine Zeichnung nach dem „Midas-Urteil“ von Hendrick van Balen (1575–1632; Z 134), das Weyer im Original oder in einer nicht überlieferten Kopie gesehen haben muss.

Über eine mögliche Verwandtschaft mit dem ungleich bekannteren, 20 Jahre älteren Künstler Gabriel Weyer (1576–1632), der in Nürnberg tätig war und für seine größtenteils zerstörten Wandgemälde im Nürnberger Rathaus bekannt ist, kann ebenfalls nur spekuliert werden. Ein eventuelles Abhängigkeits- oder Meister-Lehrling-Verhältnis lässt sich nicht feststellen,⁵⁶ doch ist es durchaus denkbar, dass eine entfernte Verwandtschaft besteht.

In der für die Biographien vieler Anfang des 17. Jahrhunderts tätiger Künstler wichtigen *Teutschen Akademie* von 1675 von Joachim von Sandrart wird Weyer nicht erwähnt. Ein Großteil seines Lebens liegt nach wie vor im Dunkeln. Möglicherweise war Weyer zeitweise im Raum Augsburg tätig, das damals viele Künstler anzog; letzte Sicherheit für diese Annahme gibt es jedoch nicht, da weder im Augsburger Stadtarchiv noch im dortigen Staatsarchiv Hinweise auf Weyer gefunden werden konnten.⁵⁷ Dementsprechend ist nicht geklärt, womit Weyer seinen Lebensunterhalt bestritt, denn eine Werkstatt ist nicht belegbar. Der alleinige Verkauf der Zeichnungen dürfte zum Überleben nicht ausgereicht haben, auch wenn man davon ausgehen muss, dass viele Blätter im Laufe der Jahrhunderte verloren gingen. Vielleicht ist Weyer um 1619 oder kurz danach verstorben. Oder er ging hauptberuflich einem anderen Erwerbszweig nach. Es war damals nicht unüblich, den oft mit finanziellen Unregelmäßigkeiten verbundenen Berufsstand als Künstler nach einer vorteilhaften Heirat aufzugeben, auch wenn dies für Weyer nicht nachzuweisen ist.

Die letzte Datierung einer Zeichnung gibt jedenfalls das Jahr 1619 an (Z 167); spätere Datierungen eigenhändiger Werke konnten im Rahmen dieser Arbeit nicht festgestellt werden. Das Datum 1619 ist daher als *terminus ante quem* für Weyers Ableben zu begreifen. Einige undatierte Werke, die in Kapitel V Erwähnung finden und die später als die Zeichnungen entstanden sind, lassen vermuten, Weyer habe sich in den 1620er Jahren möglicherweise wieder im Raum Coburg aufgehalten. Die Schießscheiben (S 1–S 6) wie auch die beiden Pergamentblätter (P 1 und P 2) belegen, sofern sie tatsächlich Weyer zuzuschreiben sind, seine Tätigkeit als Aquarell- oder Miniaturmaler. Sollte dies zutreffen, so wären künftig noch weitere Werke von Weyer zu suchen und sicher auch zu finden.

⁵⁶ MAYER 1931/32, S. 119.

⁵⁷ Ergebnislose Nachforschungen fanden im Juni 2002 in Augsburg statt.

3. Hermann Weyer versus Herman Weyen

Erstmals wies Germann-Bauer auf die Existenz eines in Paris tätigen Künstlers namens Herman Weyen hin, der rein theoretisch mit Hermann Weyer identisch sein könnte.⁵⁸ Nachforschungen ergaben allerdings, dass diese Vermutung eher unwahrscheinlich ist: Herman Weyen soll um 1615 geboren sein⁵⁹, was ihn als Urheber der in dieser Arbeit behandelten Zeichnungen, deren Datierungen von 1607 bis 1619 reichen, von vornherein ausschließt. Ursprünglich aus Flandern stammend und daher, im Gegensatz zu Hermann Weyer, wohl katholischer Konfessionszugehörigkeit, ist Weyen ab 1638 in Paris nachweisbar. Dort hatte er in der Rue Saint-Jacques eine Druckerei inne, in der er als Drucker und Verleger von Kupferstichen arbeitete. Zu den Künstlern, deren Werke er herausgab, gehörten unter anderem auch Laurent de La Hyre (1606–1656) und Abraham Bosse (1602–1676). Aus der Heirat Weyens im Jahre 1640 gehen zunächst eine Tochter, 1643 dann ein Sohn hervor, als dessen Taufpate der Maler De La Hyre genannt ist. 1647 ist Herman Weyen Mitglied und Verwalter der flämischen Bruderschaft. Er stirbt im Jahre 1672.⁶⁰ In verschiedenen archivarischen Dokumenten⁶¹ unterschreibt der Verleger immer deutlich mit „Weyen“, so dass als sicher gelten kann, dass der Name tatsächlich so lautete und nicht eine versehentliche Falschschreibung des Namens Weyer ist. Eine Verwechslung mit unserem Coburger Zeichner kann daher ausgeschlossen werden.

⁵⁸ GERMANN-BAUER 1996, S. 443.

⁵⁹ LOTHE 1994, S. 22, Anm. 16.

⁶⁰ Die Angaben zur Biographie des Herman Weyen finden sich in: PRÉAUD U.A. 1987, S. 304.

⁶¹ So z. B. im Ehevertrag Herman Weyens mit Anne Roussel (Archives Nationales, Paris, Minutier Central ET/CIX/165/bis), der u. a. auch von Abraham Bosse und Laurent de La Hyre unterzeichnet wurde. Weitere Schriftstücke und *pièces justificatives* sind in PREAUD U. A. 1987 erwähnt und wurden von der Verfasserin vor Ort in Paris überprüft. In allen ist zweifelsfrei von Herman Weyen die Rede.

II DIE ZEICHNUNGEN

1. Signatur und Monogramm

Auf insgesamt 38 Zeichnungen ist Weyers Monogramm „HE W“ zu finden – wenngleich die Eigenhändigkeit des Kürzels nicht immer zweifelsfrei zu klären ist; auf einer dieser Darstellungen, einer Kopie nach einem Gemälde des Hendrick van Balen (Z 134), hat Weyer seinem Monogramm ein „fecit“ hinzugefügt. Siebenmal finden wir die Signatur „HE Weyer“ ausgeschrieben (Z 68, Z 142, Z 144, Z 145, Z 148, Z 152, Z 154). Auf dreien der genannten Blätter (Z 144, Z 145, Z 148) ist nach dem Namen der Zusatz „inuendur“ zu lesen, der möglicherweise als eine durch den fränkischen (Coburger) Dialekt gefärbte Schreibweise des sonst üblichen „inventor“ zu lesen ist. Die Schreibweise *Weyer* ist vermutlich aus *Weijer*, der klanglichen niederländischen Entsprechung des Namens Weyer, entstanden und könnte einen Hinweis auf eine Reise mit mehr oder weniger längerem Aufenthalt in den Niederlanden geben.

Die Buchstaben „H“ und „E“ werden immer ligiert geschrieben. Das Monogramm „HW“ kommt nur ein einziges Mal vor (Z 14), wobei es dort bewusst in Anlehnung an das „IA“ des Jost Amman verwendet wird, der die Vorlage zu Weyers Zeichnung lieferte. Auf einem weiteren, in seiner Zuschreibung jedoch sehr fraglichen Blatt ist „HWeier“ (F 5) zu lesen. Der Vorname „Hermann“ ist durch drei gezeichnete Blätter in Basel (Z 4), in Privatbesitz (Z 9) sowie im belgischen Loppem (Z 110) verbürgt: Das beidseitig bearbeitete Basler Blatt (Z 4/Z 34) zeigt auf der Vorderseite (Z 4) eine Darstellung der „Medea“ nach Amman, unter der sich die wohl nicht eigenhändige Aufschrift „Sonabent Hermann Weiers“ befindet.⁶² Auf der Zeichnung in Privatbesitz (Z 9) hat vermutlich ein Sammler oder Kunsthändler unter der Darstellung nach Amman ebenfalls den Namen „Hermann Weiers“ angebracht, und auf dem dritten, frei komponierten Blatt, das in Loppem aufbewahrt wird und eine Ansammlung bewaffneter Reiter zeigt (Z 110), sehen wir den Namen „Herman Weyer“ sogar innerhalb der Darstellung. Dieser Schriftzug ist jedoch mit hoher Wahrscheinlichkeit ebenfalls von fremder Hand hinzugefügt worden, da auf der Rückseite dieses Blattes, welches eine Kopie Weyers nach Amman zeigt (Z 25), der Name „Jost Amman“ in derselben Schrift zu sehen ist.

Oftmals ist das Monogramm versteckt inmitten schwarzer Schraffuren verborgen und schlecht sichtbar, was in der Vergangenheit zu Falschzuschreibungen geführt hat. So wurde beispielsweise die Pariser „Entführung der Europa“ (Z 132) einst Hans Rottenhammer und später seinem Umkreis zugeschlagen. In der Literatur wurde wegen des „E“ im Monogramm zunächst über einen zweiten, noch unbekanntem Vornamen des Künstlers nachgedacht⁶³, doch ist das „E“ wahrscheinlicher vom Namen Hermann herzuleiten, um das Monogramm vom Kürzel des Vaters, der mit „HW“ signierte, zu unterscheiden. Eine ähnliche Signierweise hat sich auch der bereits erwähnte Gabriel Weyer zu eigen gemacht, der seine Handzeichnungen vielfach mit dem ligierten Monogramm „GAW“ versah.

Die Signatur „HE Weyer“ mit dem Zusatz „inuendur“ ist, wie bereits oben erwähnt, auf insgesamt drei Zeichnungen zu sehen. Alle drei (Z 144, Z 145, Z 148) gehören zu den reiferen Werken. Auffallend ist auf allen diesen Blättern der deutliche Rückgriff auf niederländische Stichvorlagen. Der Hinweis auf den Erfinder der Bildidee bzw. der Bildvorlage („inventor“ oder „invenit“) ist, zusammen mit dem Hinweis auf den Stecher („sculpsit“), vielfach auf Kupferstichen der niederländischen Reproduktionsgraphik zu finden. Auf einer Zeichnung vermerkt Hermann Weyer die konkrete Herkunft seines Motivs: Das „Midas-Urteil“ im Getty-Museum (Z 134) weist den Schriftzug „H[endrick] V[an Balen] inuendur“ auf, unter dem Weyer sein „HE W fecit 1616.“ anbringt (Abb. 134b).

Eine Frühform seines Monogramms scheint ein „HE W“ zu sein, bei dem der linke senkrechte Aufstrich des „H“ fehlt. Diese überhaupt sehr unsicher und noch zaghaft wirkende Signatur

⁶² O'DELL-FRANKE 1986, S. 22.

⁶³ ERLANGEN 1929, Bd. 1, S. 146, unter Kat.-Nr. 567.

findet sich auf zwei Blättern (Z 10, Z 75), die beide 1607 datiert sind. Das Blatt in Basel (Z 10) zeigt, der Datierung entsprechend, auch in der Strichführung noch große Unsicherheiten, wohingegen die Dresdner Zeichnung (Z 75) zwar das Datum 1607 aufweist, in der Souveränität ihrer Ausführung jedoch eher zu den um 1614 entstandenen Blättern gehört. Dies belegt, dass die Datierungen der Zeichnungen nicht immer als verbindlich angesehen werden dürfen, sondern dass man stilistische Vergleiche mit anderen eigenhändigen Zeichnungen hinzuziehen muss, um das jeweilige Blatt zeitlich einzuordnen.

Auffallend ist, dass es einige Blätter gibt, die zwar von Hermann Weyer selbst stammen, jedoch von fremder Hand in Kenntnis des Urhebers monogrammiert wurden (z. B. Z 62A). Dies wird entweder durch die Verschiedenheit der Schrift selbst deutlich oder durch die Tatsache, dass die Buchstaben in anderer Feder als der Rest der Zeichnung ausgeführt sind. Auch sind diese Monogramme von unbekannter Hand gut sichtbar auf der Darstellung angebracht, wie es Weyer selbst nur selten tat; seine eigenhändige Signatur ist oft nur schwer zu finden. Als anschauliches Beispiel mag das Blatt mit der „Ruhe auf der Flucht“ (Z 118) in Braunschweig gelten, das einmal Weyers eigenhändiges, zwischen Schraffuren verstecktes Monogramm mit der Datierung „1616“ und zusätzlich, gut sichtbar am unteren Blattrand angebracht, die Bezeichnung „HE W 1615“ aufweist. Letztere stammt höchstwahrscheinlich von einer anderen Hand.

2. Datierung und Chronologie

Hermann Weyer hat auf einigen Blättern nicht nur sein Monogramm, sondern auch eine Jahreszahl angebracht. Die eigenhändigen handschriftlichen Datierungen reichen von 1607 bis 1619. Die meisten Blätter sind jedoch nicht datiert, so dass man auf stilistische Vergleiche angewiesen ist, um die Werke chronologisch zu ordnen.

Das angeblich früheste Blatt Hermann Weyers trägt das Datum 1605 (Z 106). Falls die Jahreszahl von Weyer selbst stammen sollte, schuf er das Blatt im Alter von 9 Jahren, was recht früh erscheint. Andererseits existiert in Thüringen ein Kirchengemälde, welches 1609 datiert ist (G 1) und auf eine frühe Meisterschaft hindeutet. Wie jedoch Vergleiche mit anderen Blättern Weyers ergaben, kann die Zeichnung allein aus stilistischen Gründen nicht 1605 entstanden sein; sie reiht sich vielmehr ein in eine Serie von Landschaftsdarstellungen mit Figurenstaffage, die um 1614/15 anzusetzen sind. Plausibler ist es daher, das Datum als 1615 zu lesen; bereits Geissler beurteilte das Datum 1605 skeptisch und sah es für 1615 verschrieben an.⁶⁴ Allerdings fügt Weyer den Datierungen ab 1614 fast immer sein Monogramm bei. Zwar zeigt die 1619 datierte, großformatige Wolfegger Zeichnung (Z 167) auch nur die Jahreszahl, doch lässt eine abgeriebene Stelle daneben darauf schließen, dass der Zahl ursprünglich auch eine Signatur beigegeben war, welche von späterer Hand entfernt wurde.

Weyers eigentliche und gesicherte künstlerische Tätigkeit beginnt in einem heute aufgelösten Skizzen-, „Kopier- oder, wie der zeitgenössische Ausdruck lautet, AbrißBuch“⁶⁵ mit einer Reihe von sogenannten Federrissen oder Federkunststücken aus den Jahren 1607 und 1608, die vereinzelt Kupferstiche von Bartel Beham (um 1502–1540) und Georg Pencz (um 1500–1550), vor allem jedoch Holzschnitte des Jost Amman aus dessen *Kunstbüchlin* zum Vorbild haben. Manche dieser Zeichnungen sind datiert, was eine Einordnung der ganzen Skizzenbuchblattserie in den Zeitraum 1607/08 erlaubt. Diese Gruppe nimmt hinsichtlich der Gesamtanzahl der erhaltenen Blätter einen großen Raum in Weyers zeichnerischem Werk ein.

Der Chronologie folgend, sind einzelne Blätter erhalten, die das Datum 1610 (Z 31), 1612 (Z 32, Z 82) und 1613 (Z 33) tragen. Die Anzahl der bisher aufgefundenen Werke aus dieser Zeit ist relativ gering. Zudem ist die erwähnte Z 82 in Sacramento wahrscheinlich später anzusetzen und vielleicht auch nicht eigenhändig, wie im Katalogteil ausführlich dargelegt wer-

⁶⁴ STUTTGART 1979/80, Bd. 1, S. 230.

⁶⁵ GEISSLER 1983, S. 59.

den wird. Ab 1614 scheint sich Weyer kontinuierlich mit der Zeichenkunst beschäftigt zu haben. Ein nicht unerheblicher Anteil seiner Zeichnungen stammt aus diesem Jahr und ist auf den Rückseiten der Skizzenbuchblätter zu finden, deren Vorderseite die bereits erwähnten Kopien nach Jost Amman tragen. Auch diese Werke lehnen sich oft an graphische, zum Teil ebenfalls von Amman stammende Vorlagen an, doch sind verstärkt Bezüge zur niederländischen Druckgraphik festzustellen. Außerdem fällt die sehr freie Interpretation der Vorlagen auf.

Auf einem Blatt in Dresden, das sich mit „Sine Cerere et Baccho friget Venus“ betiteln lässt (Z 75) findet sich wiederum ein Datum, das nicht unbedingt mit der tatsächlichen Entstehungszeit übereinstimmt. Die Zeichnung befindet sich auf einer Blattrückseite, wie die abgenutzten Ecken und Spuren einer Einheftung belegen, und ist 1607 datiert. Im Vergleich mit anderen Zeichnungen aus derselben Zeit, die ebenfalls dem Basler Skizzenbuch entstammen, wirkt die Dresdner Zeichnung routinierter und freier, so dass sie den 1614 entstandenen Blättern sehr viel näher steht und daher auch aus dieser Zeit stammen dürfte. Es ist anzunehmen, dass Weyer einige Seiten des Skizzenbuchs vorab mit seiner Signatur und der frühen Datierung versah, sie dann jedoch nicht sofort ausfüllte. Denn dass er die Signatur und das frühe Datum Jahre später auftrag, um das Blatt sozusagen vorsätzlich rückzudatieren, erscheint nicht sehr plausibel: Das Monogramm ist unsicher gezeichnet und ist in dieser Art nur noch auf einer zweiten, frühen Zeichnung nach Jost Amman zu sehen (Z 10), wo es den noch unerfahrenen Zeichner verrät.

Die Beschäftigung mit niederländischen Vorlagen, vor allem aus der Haarlemer Stecherschule um Hendrick Goltzius (1558–1617), intensiviert Weyer in den Jahren nach 1614 weiter, hinzu kommt eine Orientierung an den Radierungen Antonio Tempesta, vor allem an dessen Schlachtendarstellungen, die jedoch auf wenige Zeichnungen beschränkt bleibt. Die Niederländer bleiben seine bevorzugte Inspirationsquelle.

Mit dem Jahr 1616 und den so datierten Zeichnungen setzt ein Formatwechsel ein: Die Blätter werden größer, sind aber nach wie vor zumeist beidseitig bearbeitet. Es finden sich jedoch auch Einzelblätter mit dem Datum 1616 (Z 130, Z 134). Die endgültige Abkehr von der vorder- und rückseitigen Bearbeitung erfolgt um 1617. Die Blätter, die ab diesem Zeitpunkt entstehen, sind großformatig, zum Teil sogar aus zwei zusammengefügt Blättern bestehend (Z 142, Z 143, Z 149, Z 150, Z 152, Z 167), und haben den Charakter des Skizzenhaften zugunsten einer bildmäßigen, manchmal etwas starr wirkenden Ausführung verloren. Diese farbig lavierten, sehr malerisch gestalteten Zeichnungen sind als eigenständige Kunstwerke zu verstehen und dürften, im Gegensatz zu den beidseitig bezeichneten Blättern, rasch Käufer und Liebhaber gefunden haben.

Die bereits erwähnte „Reiterschlacht“ in Wolfegg (Z 167) ist mit der Datierung 1619 das späteste und, mit über 760 mm Breite, auch die größte Zeichnung, die wir von Weyer kennen. Einen Hinweis auf eine als „Unbekannt deutsch“ abgelegte und 1621 datierte Zeichnung in St. Petersburg, die Christus und den Jüngling zu Nain zum Thema hat, lieferte Heinrich Geissler 1979 im Stuttgarter Ausstellungskatalog.⁶⁶ Auch Bodnár stützt sich 2009 bei der Angabe des Todesjahres Hermann Weyers auf dieses Datum „aufgrund seiner letzten uns bekannten datierten Zeichnung“⁶⁷, ohne jedoch einen Nachweis zu erbringen. Da das besagte Blatt in St. Petersburg, von dem weder Technik noch Maße bekannt sind, nach wie vor nicht publiziert ist, von Seiten der Eremitage keine Fotobestellung möglich war und somit das Blatt nicht auf Weyers Autorschaft hin überprüft werden konnte, müssen Geisslers Zuschreibung und auch das späte Datum 1621 weiterhin mit einem Fragezeichen versehen bleiben.

⁶⁶ Eremitage, Sankt Petersburg, Inv.-Nr. 5654; STUTTGART 1979/80, Bd. 1, S. 230.

⁶⁷ BODNÁR 2009, S. 11.

3. Zur Doppelseitigkeit der Blätter

Eine Eigentümlichkeit in Weyers Œuvre besteht darin, dass ein großer Teil der Blätter beidseitig bearbeitet ist, wobei sich in den meisten Fällen Vorder- und Rückseite sowohl in Technik als auch im Stil und somit in der Datierung deutlich voneinander unterscheiden. Dies trifft vor allem auf eine größere Anzahl recht kleinformatiger Blätter zu, deren Vorderseiten in einigen Fällen 1607 datiert sind. Die auf manchen Blättern zu findende ältere, wenn auch vielleicht nicht in Weyers Zeit eingetragene Paginierung⁶⁸, die zum Teil selben Wasserzeichen⁶⁹ sowie das durchgehend etwa gleiche Format (180–190 x 140–160 mm) deuten darauf hin, dass die Blätter ursprünglich zu einem Skizzen- oder Zeichenbuch gehörten. In Bezug auf die Seitenzahlen ist zu beachten, dass diese möglicherweise auch noch nach dem Auseinandernehmen des Skizzenbuches angebracht werden konnten und daher nicht zwingend die originale Reihenfolge der Blätter anzeigen. Spuren der Einbindung am linken Rand sowie die fehlende, weil vom häufigen Durchblättern abgegriffene rechte untere Ecke sind weitere Zeichen dafür, dass ein Blatt einst Teil eines gebundenen Heftes oder Buches war.⁷⁰ Auch bei manchen Blättern Weyers belegen Rissspuren einer ehemaligen Einheftung eine solche Zugehörigkeit und ermöglichen es so, eine Zeichnung als Recto oder Verso zu identifizieren. Dies ist in anderen Fällen nicht zweifelsfrei möglich, zumal manche Blätter an den Rändern nachträglich beschnitten wurden. Die Definition von Vorder- bzw. Rückseite ist auch darum nicht immer eindeutig festzulegen, weil in den Museen die Blätter, je nach Gusto der ehemaligen oder auch heutigen Sammler und Kuratoren, unterschiedlich aufgelegt und gerahmt sind. Oft sind die später entstandenen und daher häufig versierter ausgeführten Verso-Zeichnungen aus vermutlich repräsentativen Gründen (z. B. für Ausstellungen) als Recto aufgelegt. In dieser Arbeit werden die früheren Darstellungen, sofern sie mit einiger Wahrscheinlichkeit einem Skizzenbuch angehörten, als Recto behandelt, während die zum Teil datierten, zum Teil stilistisch problemlos als später zu erkennenden Bildfindungen als Verso angesehen werden, und zwar unabhängig von der Auflegung in der jeweiligen Sammlung.

Dass Skizzenbücher die Jahrhunderte in ihrer Vollständigkeit überdauert haben, ist recht selten, oft wurden sie in späteren Zeiten von Besitzern oder Händlern in Einzelblätter aufgelöst, um sie so gewinnbringender zu verkaufen.⁷¹ So sind auch die Seiten aus Weyers frühem Basler Skizzenbuch heute in verschiedenen europäischen und nordamerikanischen Sammlungen zu finden. Das sogenannte Basler Skizzenbuch – so benannt, da sich die meisten dieser losen Buchseiten heute im Kunstmuseum Basel befinden – zeigt, wie bereits erwähnt, auf den Vorderseiten zumeist detailgetreue Kopien nach Jost Amman, Bartel Beham und Georg Pencz und wurde von Weyer zu Übungszwecken angelegt, um sich im Zeichnen an den Holzschnitten und Kupferstichen alter Meister zu schulen. Wie die teilweise 1614 datierten, oft freieren, sich aber oft ebenfalls an älteren Vorbildern orientierenden Rückseiten zeigen, hat Weyer das Skizzenbuch Jahre später wieder benutzt und die zunächst frei gebliebenen Seiten ausgefüllt – was keineswegs außergewöhnlich, sondern vielmehr die Regel war, um wertvolles, daher teures Papier einzusparen. Auch ist die jeweilige Abfolge der Zeichnungen auf den Recto- bzw. auf den Versoseiten eines solchen Studienbuches nie chronologisch zu sehen, denn die Künstler „zeichneten dort, wo sie [das Buch] gerade öffneten“⁷², wobei manches Mal auch das Buch gedreht wurde, um eine Zeichnung quer- bzw. hochformatig einzutragen. Dies wird bei den heute losen Blättern oft durch die vermeintlich „falsche“ Anbringung der Seitenzahlen sicht-

⁶⁸ So bei Z 2, Z 6, Z 8, Z 14, Z 15, Z 17, Z 18, Z 19, Z 21, Z 22, Z 23, Z 27, Z 28, Z 29, Z 30; sie alle gehörten mit Sicherheit dem Basler Skizzenbuch an. Einige Seitenzahlen sind auch auf anderen Blättern zu finden (Z 32, Z 33, Z 35).

⁶⁹ Zu den Details der Wasserzeichen siehe Kap. II, 4.1 sowie Anhang.

⁷⁰ MEDER 1919, S. 202.

⁷¹ MEDER 1919, S. 201.

⁷² MEDER 1919, S. 201.

bar oder dadurch, dass Recto- und Versoseite unterschiedlich ausgerichtet sind, wie es auch auf manchen Blättern Weyers der Fall ist.⁷³

Dass von Hermann Weyer überhaupt so viele Zeichnungen aus seiner Frühzeit die Jahrhunderte mehr oder weniger unbeschadet überstanden haben, verdanken wir möglicherweise eben jener doppelseitigen Bearbeitung und den später aufgetragenen rückseitigen Zeichnungen. Denn im Allgemeinen haben sich Anfängerzeichnungen nur selten erhalten, da die ersten Versuche, die zum Zwecke der Übung während der Ausbildungszeit geschaffen wurden, oft vom Künstler selbst vernichtet wurden, wenn dieser ein fortgeschritteneres Stadium seiner Fertigkeit erreicht hatte.⁷⁴

Gefragt werden muss auch, ob es zwischen Vorder- und Rückseiten einen inhaltlichen Zusammenhang gibt. Beim Basler Skizzenbuch herrscht der Eindruck vor, der Künstler habe sich nach einigen Jahren das Buch wieder vorgenommen, um die zunächst frei gebliebenen Versoseiten ohne Rücksicht auf die Thematik der Vorderseiten mit beliebigen Darstellungen zu füllen. Andere Blätter wiederum lassen einen bildimmanenten Zusammenhang zwischen beiden Seiten vermuten:

Eines der in Wolfegg verwahrten Blätter zeigt auf dem Recto die Auffindung des Mosesknaben (Z 44) und auf dem Verso den erwachsenen Moses mit den Gesetzestafeln (Z 45). Möglicherweise hat Weyer beide Stationen aus dem Leben des Moses unmittelbar nacheinander gezeichnet, zumal für beide Darstellungen aufgrund stilistischer Merkmale etwa dieselbe Entstehungszeit, um 1614, angenommen werden kann. Einen inhaltlichen Bezug zwischen Vorder- und Rückseite bietet auch das Budapester Blatt (Z 121/Z 122). Recto (Z 121) ist die in verschiedenen Brauntönen lavierte, hochformatige „Kreuzigung Christi“ zu sehen, die am Fuße des Kreuzes neben dem Monogramm die Jahreszahl 1616 aufweist. Umseitig stellt Weyer in schwarzer Feder Christus dar, wie er, das Kreuz mit der Dornenkrone im linken Arm, über die beiden am Boden liegenden Gestalten Tod und Satan triumphiert. Deren Anatomie ist zwar im Einzelnen nicht ganz zweifelsfrei auszumachen, sie verkörpern jedoch das Böse, das Christus durch seinen Tod und seine Auferstehung überwindet.

Das beidseitig bearbeitete Frankfurter Blatt zeigt zwei Szenen aus dem Leben des Johannes des Täufers: Einmal ist die „Predigt des Johannes im Wald“ dargestellt (Z 125), auf der Rückseite finden wir die „Enthauptung des Täufers“ (Z 126). Ebenfalls inhaltlich zusammenhängend sind schließlich beide Seiten einer Zeichnung, die im Juni 2006 im Pariser Kunsthandel angeboten wurde und sich heute in Washington befindet (Z 128/Z 129). Hier ist auf der Vorderseite (Z 128) der heilige Christophorus mit dem Christuskind auf den Schultern, auf der Rückseite ein büßender Eremit in einer kargen Landschaft zu sehen (Z 129). Bei dem Einsiedler dürfte es sich um denjenigen handeln, der auf der Christophorus-Seite rechts im Hintergrund am Ufer mit einer Fackel in der Hand zu sehen ist.

Weyer hat demnach nur bei wenigen Blättern eine jeweils in sich abgeschlossene Thematik aufgegriffen, und man darf annehmen, dass dies bewusst geschah. Es fällt auf, dass diese vier Blätter innerhalb des Zeitraums von 1614 bis 1616 entstanden, Weyers Beschäftigung mit der Bilderzählung auf zwei Seiten also relativ kurz war. Vermutlich waren Papiermangel beziehungsweise zu hohe Preise für neues Papier Gründe dafür, dass der Künstler zumeist auf schon einseitig benutzte Blätter zurückgriff. Da Weyer, wie die Quellenlage vermuten lässt, ein wenig bekannter Zeichner war, verkauften sich seine Blätter, zumindest bis um 1616, wahrscheinlich ohnehin nicht gut, so dass einer Bearbeitung der frei gebliebenen Seite nichts im Wege stand.

⁷³ Z 22/Z 92, Z 24/Z 97, Z 55/Z 72, Z 67/Z 101, Z 73/Z 85.

⁷⁴ RIETHER 2002, S. 603.

4. Weyers Zeichentechnik

Weyer arbeitet mit Feder und oft zusätzlich mit dem Lavierpinsel auf naturweiß belassenem oder farbig grundiertem Papier. Im Falle der Zeichnungen Z 1 bis Z 6 wird die Technik des Holzschnitts sehr genau imitiert, so dass ein in schwarzer Feder ausgeführtes Abbild des jeweiligen Holzschnitts auf dem Papier entsteht. Doch beginnt Weyer schon hier damit, kleinste Änderungen vorzunehmen. So werden beispielsweise in Z 4 einzelne Schraffuren weggelassen. In diesen frühen Zeichnungen, die stets auf der Vorderseite des jeweiligen Blattes aufgetragen sind, ist die individuelle Strichführung Weyers noch kaum ausgeprägt.

In einem weiteren Schritt geht Weyer dazu über, die starren Holzschnittschraffuren mit breiter Pinsellavierung zusammenzufassen, die teils in der Farbe der Zeichentinte gehalten ist (d. h. grau, verdünntes Schwarz), teils farbig (ockerfarben bzw. gelblich oder rötlich) aufgetragen wird und die den Darstellungen zusammen mit der gleichfarbigen Blattgrundierung eine besondere Wirkung verleiht. Die Blattgrundierung wird in der Regel in der Mitte des Blattes angelegt und zu den Rändern hin schwächer. Durch abschließend aufgesetzte Weißhöhlungen erhalten die Zeichnungen eine völlig neue Gesamt- und auch eine veränderte Raumwirkung. Sie haben den Charakter einer finalen Federzeichnung. Diese Zeichnungen sind daher weniger als Kopien, sondern vielmehr als Transformationen der Holzschnitt-Technik in das Medium der Clair-Obscur-Zeichnung zu verstehen. Anregungen hierfür mag Weyer durch Kenntnis der im 16. Jahrhundert im süddeutschen, vor allem im schweizerischen Raum verbreiteten Technik erlangt haben. Vielleicht besaß sein Vater in der Werkstatt Blätter von Tobias Stimmer (1539–1584) oder Daniel Lindtmayer (1552–1606/07). Verfügbarer dürften allerdings Abzüge von sogenannten Clair-Obscur- oder Chiaroscuro-Holzschnitten gewesen sein, einer Technik, die ursprünglich von Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553) in Wittenberg und Hans Burgkmair d. Ä. (1473–1531) in Augsburg eingeführt wurde⁷⁵, um nachfolgend auch in Italien durch Künstler wie Ugo da Carpi (um 1480–1532) und später in den Niederlanden durch Hendrick Goltzius Verbreitung zu finden.

In dem Maße, wie einige Blätter Clair-Obscur-Holzschnitten gleichen, wirken andere Zeichnungen durch die dichten Schraffurlagen in schwarzer Feder wie Radierungen. Dies gilt insbesondere für die landschaftlichen Darstellungen der Blattrückseiten, aber auch für einige mythologische oder biblische Begebenheiten. Als Beispiele seien Z 81/Z 41 („Die Entführung der Europa“/„Loth und seine Familie verlassen Sodom“), Z 52/Z 90 („Judith und ihre Magd mit dem Haupt des Holofernes“/„Brennende Stadt“) und auch Z 128/Z 129 („Der Heilige Christophorus“/„Eremit in einer Landschaft“) angeführt.

Im Zusammenhang mit dem gesamten Arbeitsprozess ist die Aufschrift „Sonabend Hermann Weiers“ auf der Basler Zeichnung interessant, welche auf einer Seite Jost Ammans „Medea“ wiedergibt (Z 4). Wenn dies auch das einzige bislang bekannte Blatt ist, das die Angabe eines Wochentags trägt, so könnte doch diese Aufschrift, sollte sie eigenhändig sein, darauf hindeuten, dass Weyer seine Nachzeichnungen vorzugsweise an freien oder vielleicht weniger arbeitsintensiven Tagen anfertigte. Eine solche Arbeitsweise, die offensichtlich im deutschsprachigen Raum der Zeit um 1600 üblich war und die daher möglicherweise auch für Hermann Weyer in Betracht kommen könnte, konnte Geissler für den Augsburger Bildhauer Caspar Meneller (um 1575–1630) anhand ähnlicher Datums- und Wochentagsnotizen auf dessen Zeichnungen nachweisen. Geissler gelangte so zur Unterscheidung zwischen einzelnen „Werktags-Zeichnungen“ Menellers und einer größeren Anzahl an Blättern mit Nachzeichnungen und Kopien, die „im Vorrat“ an freien Tagen aufnotiert“ wurden.⁷⁶ Die an Sonn- und Feiertagen entstandenen Blätter dienten daher nicht so sehr der Vorbereitung etwaiger Auftragsarbeiten, sondern vielmehr der Erstellung eines Typen- und Modellvorrats, die üblicher-

⁷⁵ HAMBURG 1992, S. 8.

⁷⁶ GEISSLER 1983, S. 59.

weise in einem „Abriss-Buch“, also einem Kopier- bzw. Vorlagenbuch, ihren Niederschlag fand.⁷⁷

Denkbar ist daher, dass Weyer das sogenannte Basler Skizzenbuch mit den Kopien nach Aman, Beham und Pencz nicht nur als Übungsfeld zeichnerischer Fingerfertigkeit ansah, sondern es – vielleicht erst später, vielleicht erst durch Hinzufügung der 1614 datierten Zeichnungen – darüber hinaus gezielt als Vorlagenbuch für eine vielleicht geplante eigene Werkstatt anlegte; allerdings ist von einem Werkstattbetrieb nichts überliefert, die Werkstatt seines Vaters dürfte sein Bruder Hans weitergeführt haben, der nachweislich in Coburg blieb.

Weyers Zeichnungen lassen einige Charakteristika erkennen, anhand derer die Blätter auch ohne Monogramm als von seiner Hand stammend identifiziert werden können. Typisch für Weyer, und zwar sowohl in seinen frühen als auch in seinen späteren Blättern, ist eine diagonale Blickführung von links vorne nach rechts hinten, wobei auf der rechten Seite oft der Blick auf eine Landschaft freigegeben wird. Dort werden mit dünnen, zumeist grauen Lavierpinselstrichen Bäume und/oder Architekturen flüchtig skizziert. Die Landschaft insgesamt nimmt einen hohen Stellenwert innerhalb der einzelnen Szenen ein, die sich fast ausschließlich unter freiem Himmel abspielen. In lediglich vier Zeichnungen Weyers wird ein Innenraum knapp geschildert (Z 42, Z 47, Z 48, Z 162). Nicht zuletzt auf dieser Tatsache dürften die durchaus berechtigten Vergleiche mit den rund achtzig bis hundert Jahre früher entstandenen Landschaftsdarstellungen der Donauschule beruhen.⁷⁸ Bei der Gestaltung der Landschaft fallen die schwungvollen Bäume mit ihren gebogenen Stämmen auf, die immer als nicht genauer spezifizierte Laubbäume charakterisiert sind. Die Gestaltung des Laubes mit zumeist „zweilappigen“ Blättern durchzieht wie ein für Weyer typisches Kürzel fast alle Zeichnungen. Auch der Figurenstil ist spätestens ab 1616 fast unverwechselbar. Die Figuren sind stets manieristisch gelängt dargestellt, werden oft in Drehbewegungen festgehalten und tragen Gewänder, die die Körperkonturen betonen. Fast immer ist, auch durch eine gezeichnete Bekleidung hindurch, der Bauchnabel dargestellt, „een typisch maniëristisch detail“⁷⁹. Bei Rückenfiguren wirkt ein langes Gewand oft stützend, Umhänge werden stets wehend gezeigt. Vor allem bei den Frauengestalten zeichnet sich ab 1615/16 eine Typisierung ab: Auf vielen Zeichnungen findet man eine weibliche Figur mit leicht geneigtem Kopf, rundem Gesicht, hochgestecktem Haar, leicht geöffnetem, oft lächelndem Mund und mit durch feine schwarze Linien angedeutetem Ohr- und Halsschmuck. So werden beispielsweise Judith (Z 117), Maria (Z 145), Thisbe (Z 159), Atalante und ihre Zuschauerinnen (Z 160) sowie Bellona (Z 163) durch denselben Frauentyp dargestellt.

4.1 Papiere und Wasserzeichen

Hermann Weyer benutzte ungefärbtes Papier, das freilich im Laufe der Jahrhunderte sein ursprüngliches Weiß und seine Helligkeit eingebüßt hat und heute zumeist gelblich, bräunlich oder gräulich in jeweils unterschiedlichen Abstufungen erscheint. In manchen Fällen wurde ein Blatt vor dem Auftrag der Zeichnung durch farbige Lavierung leicht getönt, um die malerische Wirkung der finalen Darstellung zu erhöhen. Farbige Papier, das Albrecht Dürer (1471–1528) zuerst in Italien kennen gelernt hatte und das auch später im deutschsprachigen Raum beispielsweise von Hermann Weyers in Nürnberg bzw. Hamburg tätigen Namensvettern Gabriel und Jacob Weyer gerne verwendet wurde, benutzt Weyer nicht.

Insgesamt lassen sich nur wenige verschiedene Wasserzeichen im Papier feststellen (s. auch Kap. IV, 5). So zeigen sechs der zum sogenannten Basler Skizzenbuch gehörenden und daher frühen Blätter einen Wappenschild mit einem diagonal verlaufenden Rautenkranz über nicht

⁷⁷ MEDER 1919, S. 268, Anm. 3.

⁷⁸ Diesen Vergleich zog zuerst Geissler in STUTTGART 1979/80, S. 230, der in Weyers Zeichnungen „eine zeitgemäße Neuauflage der ‚Donauschule‘“ sah.

⁷⁹ KLOEK 1993, S. 198.

immer deutlich sichtbaren Quersparren, welcher als das Wappen des Herzogtums Sachsen-Coburg zu lesen ist (Z 8/Z 64, Z 9/Z 38, Z 16/Z 79, Z 22/Z 92, Z 26/Z 88, Z 30/Z 108). Das Zeichen ist zuweilen vom Blattrand überschritten und nur teilweise sichtbar (Wz. 1). Dasselbe Wappen ist auch auf einem 1616 datierten, beidseitig bearbeiteten Blatt in Rotterdam (Z 135/Z 137) zu sehen, das mit seinen Abmessungen größer ist als die Skizzenbuchblätter und demnach nicht zum Basler Skizzenbuch gehört. Das Wasserzeichen mit dem seit 1262 bestehenden Wappen verweist auf Weyers Heimatstadt Coburg, in der damals und bis 1633 Herzog Johann Casimir von Sachsen-Coburg (1564–1633) residierte. Das Wappen ist zusammen mit dem Herzog auch auf einem Pergamentblatt zu sehen, das den Herrscher im oberen Teil als Halbfigur zeigt; im unteren Drittel der Darstellung halten zwei Putti ein großes Wappen, das neben anderen Wappen auch das sächsische aufweist (Abb. 186). Auf dem ganz ähnlichen Pergamentblatt, das jedoch statt Johann Casimir seinen Bruder Johann Ernst, Herzog von Sachsen-Eisenach, zeigt, finden wir dasselbe Wappen (Abb. 187).

Bildnis und Wappen sind in beiden Fällen wie ein Gemälde umrahmt; außerhalb des gemalten Rahmens ist der verbliebene Rand des Pergamentblattes auf allen vier Seiten mit Rollwerk und Putti verziert, wobei vor allem die Putti mit Hermann Weyer in Verbindung gebracht wurden.⁸⁰ Weiterhin ist auch der Einband des Scheibenbuches des Herzogs Johann Casimir, für das Weyer möglicherweise auch einige malerische Einträge beisteuerte⁸¹, vorder- und rückseitig mit dem sächsisch-coburgischen Wappen verziert.⁸² Es ist also gut möglich, dass Weyer bis etwa 1616 in Coburg verblieb oder zumindest noch enge Verbindungen dorthin hatte und so auch sein Zeichenpapier aus einer Coburger bzw. herzoglichen Papiermühle bezog. Nach 1616 taucht das sächsisch-coburgische Wappen in Weyers Papier nicht mehr auf; dies kann als Indiz dafür gewertet werden, dass Weyer sich zu diesem Zeitpunkt nicht mehr im Herzogtum Sachsen-Coburg aufhielt.

Das Papier eines Blattes (Z 67/Z 101), welches ebenfalls doppelseitig bearbeitet ist, zeigt ein Kleeblattkreuz, das wiederum aus einem Halbkreis hervorwächst (Wz. 2). Da jedoch das Wasserzeichen durch den Blattrand beschnitten wird, kann vermutet werden, dass der Halbkreis als Kugel (Weltkugel?) zu denken ist. Diese Annahme wird gestützt durch ein zweites Blatt mit wohl demselben Zeichen, bei dem allerdings lediglich die Kugel zu sehen ist (Z 13/Z 96). Der Fortsatz ist aufgrund des Blattrandes nicht zu sehen. Ebenfalls beschnitten ist das Wasserzeichen bei Z 21/Z 89, hier ist auch nur die Kugel sichtbar. Es dürfte sich aber bei allen drei Blättern um dasselbe Wasserzeichen handeln. Ein weiteres Wasserzeichen, eine Blume mit sieben kleinen inneren und neun großen äußeren Blütenblättern in einem Kreis⁸³ (Wz. 3), ist in drei Papieren zu sehen, die in Budapest (Z 121/Z 122), Frankfurt (Z 125/Z 126) und Paris (Z 132/Z 133) verwahrt werden. Alle Blätter haben ein ähnliches Format, sind vorder- und rückseitig bearbeitet und 1616 entstanden, wie die Datierung auf zwei Blättern belegt. Ein Wasserzeichen, das ein Wappen mit Krone zeigt, ist im Papier von Z 141 zu sehen (Wz. 4). Die Moskauer Zeichnung mit der „Höllendarstellung“ zeigt im Wasserzeichen ein gotisches „P“, wie der Text im entsprechenden Ausstellungskatalog vermerkt (siehe Z 157); dieses Wasserzeichen ist jedoch nicht publiziert.

Die meisten Blätter weisen kein Wasserzeichen auf. Einige sind doubliert, so dass über das eventuelle Vorhandensein eines Wasserzeichens keine definitive Aussage gemacht werden kann, bei anderen wiederum ist das Wasserzeichen durch die vorder- und rückseitige Bearbeitung allenfalls fragmentarisch sichtbar und nicht identifizierbar. Und bei den Zeichnungen, die nach dem Verkauf durch Auktionshäuser nicht mehr ermittelbar waren, wird in den entsprechenden Katalogen über eine mögliche Existenz eines Wasserzeichens nichts erwähnt.

⁸⁰ Siehe Kapitel V, 3.

⁸¹ Siehe Kapitel V 2., das sich mit dem Scheibenbuch beschäftigt.

⁸² KRAMER 1989, S. 6.

⁸³ Die Mitarbeiter der Restaurierungswerkstatt des Städel Museums in Frankfurt waren bei der Besichtigung des dortigen Blattes (Z 124/Z 125) so freundlich, das sich abzeichnende Wasserzeichen für mich durchzupausen. Ihnen sei hierfür herzlich gedankt.

4.2 Federzeichnungen

Wichtigstes Werkzeug bei den deutschen und auch Schweizer Künstlern im frühen 17. Jahrhundert war die tierische Feder, die oftmals mit dem Lavierpinsel kombiniert wurde,⁸⁴ wie es auch Weyer meistens tat. Der überwiegende Teil von Weyers Zeichnungen ist in schwarzer Tinte ausgeführt. Auf manchen Blättern hat die schwarze Farbe nichts von ihrer Deckkraft eingebüßt, auf manchen ist sie im Laufe der Jahrhunderte etwas verblasst und erscheint heute bräunlich. Nur wenige Blätter zeigen Zeichnungen in brauner Feder (Bister), die mit der Zeit ebenfalls heller geworden ist.

Erstaunlich ist, dass Weyer auch bei seinen frühen Versuchen die Feder verwendet, da mit dieser einmal Gezeichnetes, im Gegensatz zu Ausführungen in Röteln, kaum mehr zu korrigieren ist. Sammler und Kunstliebhaber Anfang des 17. Jahrhunderts schätzten daher Federzeichnungen sehr viel mehr als Blätter, die in Röteln oder Kreide ausgeführt waren⁸⁵, da sie das Können des Künstlers unter Beweis stellten. Durch die Tatsache, dass einmal in Feder ausgeführte Darstellungen kaum zu modifizieren sind, lässt sich gerade bei Weyer sehr schön die künstlerische Entwicklung verfolgen, die rasch voranschreitet. Zwar sind die ersten bekannten Zeichnungen strenge Kopien nach Amman, doch verrät hier die noch ungelente und unsichere Strichführung trotz Anlehnung an eine Vorlage den noch jungen, ungeübten Zeichner. Recht schnell findet Weyer zu seinem markanten Stil, wird souveräner, so dass schwungvolle, charakteristische Blätter entstehen. Mit reversiblen Zeichenmitteln, das heißt mit Bleistift oder Röteln, hat sich Weyer kaum auseinandergesetzt; lediglich eine Rötelnzeichnung ist bekannt (Z 117; siehe auch Kapitel 4.3).

Vorzeichnungen und erste grobe Entwürfe sind bei Weyer selten zu finden; nur wenige in Feder und Pinsellavierung ausgeführte Blätter zeigen eine schwache, kaum sichtbare Kreideunterzeichnung, wie beispielsweise das „Diana und Aktäon“-Blatt (Z 158) in Paris oder die „Heilige Familie“ (Z 119) in Washington. Die meisten seiner dynamischen Bilderfindungen scheint er mit sicherer Hand auf dem Blatt selbst entworfen zu haben, wenngleich er sich dabei oft Anregungen von druckgraphischen Vorlagen anderer Künstler holte. Weyer hat sich also von Anfang an, obwohl zunächst noch sehr zaghaft und unsicher und daher theoretisch durchaus auf die Möglichkeit des Korrigierens angewiesen, auf die Feder als beinahe ausschließliches künstlerisches Medium konzentriert. Diese Spezialisierung ist einerseits aus dem künstlerischen Umgang mit seinen Vorlagen, den Holzschnitten, zu erklären, andererseits unterstreicht sie auch Weyers Selbstverständnis als eigenständigen Künstler.

Die Technik der Federzeichnung war im Übrigen auch das bevorzugte Arbeitsmittel, dessen sich Dilettanten bedienten.⁸⁶ Dass Weyer, zumindest nach der Zeit in seines Vaters Werkstatt, als ein solcher tätig war und die Zeichenkunst nicht primär zum Broterwerb betrieb, legt die mangelnde Dokumentationslage über ihn nahe. Zumindest spricht die heute erhaltene Anzahl an Zeichnungen nicht dafür, dass der Künstler vom Verkaufserlös der Blätter abhängig war.

4.3 Röteln

Im Gegensatz zu Italien, den nördlichen Niederlanden und zu Flandern wurde Röteln im deutschsprachigen Raum von Künstlern, die nicht längere Zeit in Italien gelebt hatten, kaum verwendet. Es gibt von Anfang bis Mitte des 17. Jahrhunderts lediglich „einzelne Belege reiner Anwendung“ von Christoph Murer (1558–1614) oder Michael Herr (1591–1661).⁸⁷ Röteln wurde, sofern überhaupt, von den Künstlern überwiegend zu Beginn ihrer Karriere verwendet, da sich erste Entwürfe im Gegensatz zur Federanwendung leicht wieder korrigieren ließen

⁸⁴ RIETHER 1999, S. 27; RIETHER 2002, S. 40.

⁸⁵ HELD 1963, S. 82f.

⁸⁶ KEMP 1979, S. 59.

⁸⁷ RIETHER 1996, S. 40.

und Rötel so ein passendes Medium für den noch ungeübten Lehrling darstellte. Dies lässt sich beispielsweise für den aus der Schweiz stammenden Rudolf Meyer (1605–1638) festmachen. Überhaupt wurden Rötel und andere Kreidestifte „in der Phase zwischen Spätmanierismus und Frühbarock lediglich zu subalternen Tätigkeiten“ und kaum für finale Zeichnungen herangezogen.⁸⁸ Anders verhält es sich bei Hans Rottenhammer, der allerdings mehrere Jahre in Italien zubrachte, was sich auch in seiner Wahl der Zeichenmittel niederschlug: Neben Blättern in schwarzer und brauner Feder gibt es von ihm zahlreiche in Rötel und schwarzer Kreide ausgeführte vollendete Zeichnungen.

Das einzige bekannte Blatt, das Hermann Weyer in Rötel ausgeführt hat und Judith und ihre Magd mit dem Haupt des Holofernes zeigt (Z 117), muss somit als zeichnerisches Experiment mit einem dem Künstler bis dahin weithin unbekanntem Medium gesehen werden. Bezeichnenderweise galt es bisher auch nicht als ein Werk Weyers, sondern war Paulus Moreelse (1571–1638) zugeordnet, der überwiegend als Porträtist tätig war und von dem insgesamt nur wenige Zeichnungen erhalten sind.⁸⁹ Die undatierte Rötelzeichnung, deren Entstehungszeit um 1616 angesetzt werden kann, weist die für Weyer typische breite Pinsellavierung auf, für die er einen olivfarbenen Ton gewählt hat, was einen reizvollen Farbkontrast ergibt. Ein durch Abrieb im Laufe der Jahrhunderte nur noch schwach sichtbares Monogramm wurde vom Künstler rechts unten in der bekannten Form des ligierten „HE W“ angebracht.

Es gibt darüber hinaus einige in Feder ausgeführte Zeichnungen von Weyer, die auf der Rückseite den Schriftzug „Weyer“ oder auch das Monogramm „HE W“ in Rötel und allem Anschein nach in zeitgenössischer Schrift aufweisen (z. B. Z 32, Z 139). Sollte die Schrift von Weyer selbst stammen, muss davon ausgegangen werden, dass der Künstler weitere Werke in Rötel schuf, die vielleicht nicht erhalten sind oder heute unerkannt bzw. falsch zugeschrieben in Museen und Privatsammlungen lagern. Eine weitere, in Privatbesitz befindliche Zeichnung, deren Zuschreibung an Hermann Weyer jedoch zweifelhaft erscheint, ist auf der Rückseite mit Rötel grundiert (F 5); dies gibt möglicherweise einen Hinweis darauf, dass die Komposition zu einem weiteren Zweck, vielleicht als Vorlage für einen kunsthandwerklichen Gegenstand, durchgepaust werden sollte.⁹⁰

4.4 Lavierung und Weißhöhung

Ein Großteil der Zeichnungen Weyers weist eine mit Hilfe von Pinsellavierungen erzeugte Farbigeit auf, die nahe legt, dass zumindest ein Teil der Blätter als autonome Bildwerke konzipiert und für den Verkauf bestimmt war. Farbige Zeichnungen dienten zu dieser Zeit oft auch als Vorlage für geplante Gemälde, doch kann im Fall Weyers eine solche Funktion nicht nachgewiesen werden. Die Zeichnungen müssen daher als Verkaufsobjekte angesehen werden, wenngleich es fraglich ist, ob Weyer vom Verkauf dieser Werke sein Dasein bestreiten konnte.

Nur selten sind beide Seiten eines Zeichenblattes mit Lavierung und Weißhöhungen gestaltet. Dies liegt in der Technik sowie in der Beschaffenheit des Papiers begründet, denn die feuchte Lavierung der einen Seite durchtränkt das gesamte Blatt und ist in manchen Fällen je nach Farbintensität auch auf der Rückseite deutlich zu sehen (z. B. bei Z 35/Z 46). So konnte die eigentlich noch unbehandelte Blattseite nur eingeschränkt genutzt werden und wurde lediglich mit schwarzer oder seltener mit brauner Feder bearbeitet.

In der Anwendung der farbigen Lavierung ist eine kontinuierliche Entwicklung zu beobachten: Auf den ersten Blättern aus den Jahren 1607/08 laviert Weyer vor dem Auftragen der ei-

⁸⁸ RIETHER 2002, S. 49.

⁸⁹ Zu Moreelses Zeichnungen siehe JONGE 1938. Das als Weyer identifizierte Blatt, das sich unter der Zuschreibung an P. Moreelse in der Wiener Albertina befindet, ist in Jonges (inzwischen ergänzungsbedürftigem) Katalog nicht aufgeführt.

⁹⁰ So der Hinweis des Besitzers, der sich auf eine Vermutung Bruno Busharts stützt.

gentlichen Zeichnung fast das gesamte Papier farbig. Dabei wird die Farbe in der Blattmitte, wo die noch zu zeichnende Darstellung Platz finden wird, kräftiger aufgetragen als zum Blatttrand hin, wo die Farbibtensität nachlässt. Durch dieses Verfahren ist nicht nur die eigentliche Darstellung, sondern das ganze Blatt farbig akzentuiert bzw. farbig grundiert; einzelne farbige Partien werden dabei mitunter nachträglich noch einmal mit Farbe überarbeitet. Später geht Weyer dazu über, zunächst das Thema mit Feder und/oder Pinsel zu zeichnen und dieses dann nach Fertigstellung der Darstellung mit dem Pinsel zu lavieren, so dass in den Zeichnungen ab etwa 1614/16 die farbige Lavierung auf bestimmte Flächen begrenzt ist und der Papiergrund weiß bleibt. So werden vielfach Gesichter und Extremitäten zart rötlich getönt (z. B. Z 151, Z 159), wohingegen bei manchen frühen Zeichnungen (z. B. Z 25) das ganze Blatt rostrot eingefärbt ist. Auf späteren, sehr bildmäßigen und wohl als finale Verkaufsobjekte geschaffenen Zeichnungen wird zunächst das ganze Blatt gleichmäßig ockerfarben grundiert, bevor die Zeichnung mit Tinte und Lavierung angelegt wird. Diese ockerfarbene Lavierung kann beinahe schon als „typisch“ für Weyer gelten, denn sie ist auf vielen Zeichnungen zu sehen. Manche der späteren Werke weisen zusätzlich noch eine grünliche und/oder rötliche Lavierung auf. Die grüne Lavierung (z. B. Z 148, Z 161) ist dabei recht ungewöhnlich und könnte auf das Vorbild Abraham Bloemaerts verweisen, der seine Zeichnungen, „um eine Modifikation zu schaffen“⁹¹, oftmals grün lavierte. Auf dieses Verfahren weist bereits Karel van Mander (1548–1606) in der Lebensbeschreibung Bloemaerts in seinem *Schilderboek* hin: „[...] want hy seer veel naet t’leven doet, hebbende een seer aerdichte wijze van teyckenen en handelinge metter Pen, daer hy dan eennighe sappige verfkens by voeght, tot sonderlinghen welstand.“⁹² Eine grüne Lavierung ist bei den Zeichnungen im deutschsprachigen Gebiet recht ungewöhnlich; meistens finden sich verschiedene Grau- und Brauntöne bis hin zu Ockergelb sowie Rot für die Akzentuierung von Gesichtern. Blau, eine Farbe, die Weyer überhaupt nicht verwendet, wird vielfach in der Landschaftsschilderung für den Hintergrund eingesetzt. Sie findet vor allem bei flämischen Zeichnern wie Tobias Verhaecht (1561–1631), Hendrick van Balen oder Paul Bril (1556–1626) Anwendung, aber auch bei einigen wenigen deutschen Künstlern, so beispielsweise bei Georg Pecham (um 1568–1604) und Michael Herr.⁹³

Weyers Zeichenmanier wirkt auf vielen Blättern beinahe wie eine Imitation der Clair-Obscur-Technik, die gemeinhin für Holzschnitte mit zwei oder drei farbigen Stöcken angewandt wurde. Möglicherweise hat sich der Künstler mit den Clair-Obscur-Holzschnitten auseinandergesetzt, die nach Abraham Bloemaert geschnitten wurden (z. B. von Ludolph Büsinck (1599–1669)). Besonders deutlich erscheint dies auf der heute verschollenen Bremer Zeichnung (Z 120) sowie auf der Washingtoner Zeichnung mit der „Heiligen Familie“ (Z 119), die sich auch in ihrer Farbigkeit gut mit der „Heiligen Familie“ nach Bloemaert vergleichen lässt (Abb. 119b).

4.5 Gegendrucke/Abklatsche

Es gibt von Weyer vier Gegendrucke (Z 49A, Z 50A, Z 57A, Z 62A), deren Originale, bis auf eine Ausnahme (Z 57/Z 57A), heute verschollen sind bzw. noch nicht lokalisiert werden konnten. Gegendrucke, auch Abklatsche oder *Contre-épreuves* genannt, wurden vor allem in der Druckgraphik von Kupferstechern und Radierern genutzt, um eine seitenverkehrte Entwurfszeichnung zu erstellen. Diese wurde dann auf die Druckplatte gepaust, so dass das gedruckte Abbild wiederum die Ausrichtung der ursprünglichen Zeichnung aufwies. Hierzu wurde zunächst auf eine mit Kreide, Rötel oder auch, wie bei Weyer, mit schwarzer Feder ausgeführte

⁹¹ MEDER 1919, S. 59.

⁹² VAN MANDER/FLOERKE 1906, Bd. II, S. 358; MEDER 1919, S. 59; VAN MANDER/MIEDEMA 1999, Bd. VI, S. 97.

⁹³ GATENBRÖCKER 1996, S. 441 unter Z 246.

Originalzeichnung ein dünnes, angefeuchtetes Papier gelegt und anschließend beides durch eine Druckerpresse gezogen. Dadurch druckte sich die Zeichnung auf dem feuchten Papier im Gegensinn ab, wobei naturgemäß auf dem Abdruck die gezeichneten Linien weniger prägnant und in ihrer Farbigkeit weniger intensiv erschienen.⁹⁴

Bei den Abklatschen von Hermann Weyer handelt es sich um drei Blätter in Wien (Z 49A, Z 50A und Z 57A) sowie um ein Blatt in Darmstadt (Z 62A). Zu einem Wiener Blatt, der „Versuchung Christi“ (Z 57A), tauchte in den 1970er Jahren die Originalzeichnung im Frankfurter Kunsthandel auf (Z 57), deren heutiger Aufbewahrungsort nicht bekannt ist. Die Szene zwischen Christus und Satan sowie die umgebende Landschaft sind auf dem Abklatsch gut zu erkennen, doch sind kleinere Details und Schraffuren im Hintergrund kaum noch sichtbar. Auch von der im Auktionskatalog beschriebenen Farbigkeit – gelbliche und rötliche Lavierungen – der Originalzeichnung hat sich nichts auf den Gegendruck übertragen.

Die „Himmelfahrt Christi“ im Hessischen Landesmuseum Darmstadt (Z 62A) zeigt unten rechts spiegelverkehrt Weyers Monogramm „HE W“, auf dem Wiener „Jonas unter der Kürbisstaude“ (Z 50A) ist unter dem gegenseitigen Monogramm außerdem das ebenfalls gespiegelte Datum „1615“ zu sehen.

Allen Blättern gemeinsam ist der durch das Abdruckverfahren erzielte, abgeschwächt hervortretende und etwas „verwaschen“ wirkende Strich; zudem stehen sich alle vier Werke stilistisch sehr nahe: Man vergleiche beispielsweise den Kopf des „Jonas“ (Z 50A) mit dem des vor Christus stehenden Versuchers (Z57A/Z 57) oder die Hände des „Jonas“ mit den gestikulierenden Händen der Apostel in der „Himmelfahrt“ (Z 62A). Im recht eckigen Faltenwurf der starr wirkenden Gewänder sind ebenfalls Gemeinsamkeiten festzustellen. Aufgrund dieser Merkmale lassen sich auch die drei undatierten Abklatsche auf die Zeit um 1615 ansetzen. Vermutlich fertigte Weyer die Drucke selbst an, um sie, freilich auf Kosten der Qualität des Originals, entweder zu vervielfältigen oder um sie möglicherweise als Entwurfszeichnungen für nie ausgeführte Druckgraphik zu nutzen.

4.6 Ausführungsgrad

Der Ausführungsgrad der Zeichnungen ist innerhalb des erhaltenen Gesamtwerks sehr unterschiedlich und reicht von der flüchtig angelegten Skizze bis hin zum bildmäßig ausgearbeiteten Werk. In den frühen, 1607 und 1608 entstandenen Blättern nach Amman experimentiert Weyer mit farbiger Lavierung und Weißhöhung mit dem Ergebnis, dass es aus dieser Zeit sowohl einfache, ungelentete als auch bildmäßig ausgeführte Kopien gibt. Darauf folgen bis 1615/16 fast ausschließlich Blätter, die den Charakter einer rasch skizzierten Bildidee, eines Capriccio, tragen. Jede Art der Ausführung kann Weyers Monogramm aufweisen, doch nur einige sehr sorgfältig ausgeführte und ab 1616 entstandene Zeichnungen tragen seine vollständige Signatur „HE Weyer“ oder auch „HE Weyer inuendur“ und verraten somit ein gewisses künstlerisches Selbstbewusstsein. Durch die Signatur kommt zudem Weyers Wertschätzung gegenüber den eigenen Werken und sein Bewusstsein um eine eventuelle Markttauglichkeit und daher auch Verkäuflichkeit der Blätter zum Ausdruck.

Spätere Zeichnungen werden zunehmend detaillierter in ihrer Ausführung, eine Entwicklung, die in den Blättern, die um 1618 und 1619 entstanden sind, kulminiert und mit der 1619 datierten Wolfegger „Reiterschlacht“ ihren Abschluss findet (Z 167). Vier dieser Zeichnungen in Kopenhagen (Z 143, Z 149, Z 150 und Z 152), je aus zwei zusammengefügt Blättern bestehend, gehören hinsichtlich des Formats und der Ausführung zusammen und können als Serie betrachtet werden. Zu dieser Serie kann das Münchner „Abrahamsopfer“ (Z 142) ebenfalls hinzugezählt werden, welches auch aus zwei Blättern besteht. Die Entstehungszeit aller fünf Blätter wird auf etwa 1618/19 angesetzt. Diese späten, malerisch wirkenden Blätter haben Be-

⁹⁴ MEDER 1919, S. 538f.

gebenheiten aus dem Alten und Neuen Testament zum Thema und wirken in ihrer auffälligen Ausführung extrem manieristisch: Die Gesamtgestaltung ist abstrahierend, die Körper sind gelängt, die Gestik der Dargestellten beinahe übertrieben ausgeprägt, die Licht- und Schattenkontraste sehr stark; die Expressivität der Darstellung gemahnt beinahe schon an jene eines Johann Heinrich Füssli (1741–1825) oder eines William Blake (1757–1827). Den Zeichnungen ist eine fast geisterhafte Atmosphäre und Farbigkeit eigen. Diese Wirkung verleiht den Blättern, verglichen mit zeitgleich entstandenen Werken anderer Künstler, eine Eigenwilligkeit, die sich nur schwer stilistisch festmachen lässt. Während sich die meisten Blätter Hermann Weyers problemlos in den späten Manierismus einfügen, stehen die späten Blätter im Kunstschaffen des frühen 17. Jahrhunderts isoliert, Analoges sucht man in diesem Zeitraum in der europäischen Kunst vergeblich.

III INHALT UND FUNKTION

1. Themen

Die Themen der Weyerschen Darstellungen sind recht breit gefächert: Neben Szenen aus dem Alten und Neuen Testament und aus den Apokryphen stellt Weyer auch mythologische, allegorische sowie allgemeine weltliche Themen dar. Auffällig ist weiterhin, dass es, wie bereits in Kapitel I, 1 erwähnt, von Weyer keine Stammbuchblätter gibt. Auch Stilleben und Porträts sind in Weyers Œuvre nicht zu finden. Die einzige für ein Porträt in Frage kommende Darstellung zeigt in einer Nebenszene einen Künstler bei der Arbeit, der durch seinen Blick aus dem Bild Kontakt mit dem Betrachter aufnimmt (Z 154). Landschaften wiederum nehmen in Weyers Werk einen großen Raum ein.

In der Frühzeit konzentriert sich Weyer auf Darstellungen, die nur wenige Figuren erfordern. An größere Menschenansammlungen, wie sie beispielsweise auf dem „Todessprung des Marcus Curtius“ (Z 83) oder bei „Christi Einzug nach Jerusalem“ (Z 147) zu sehen sind, wagt er sich erst ab 1614. Diese Entwicklung kulminiert in der Darstellung von Schlachten und Gefechtsszenen, die eine Vielzahl an kämpfenden und zum Teil berittenen Kriegern zeigen (Z 164, Z 165, Z 166, Z 167).

1.1 Biblische Historie

Weyer stellt Szenen aus der Bibel dar, wobei Themen aus dem Neuen Testament und der Leidensgeschichte Christi geringfügig überwiegen. Oft wählt er Sujets, die bereits eine längere Bildtradition haben, entsprechend häufig in der Kunst dargestellt wurden und/oder als druckgraphische Vorlage zur Verfügung standen. Als Beispiele können Darstellungen wie „Der Sündenfall“ (Z 34, Z 35, Z 36), „Loth und seine Töchter“ (Z 39, Z 40, Z 141), „Judith und ihre Magd mit dem Haupt des Holofernes“ (Z 51, Z 52, Z 117) oder auch „Die Auferweckung des Lazarus“ (Z 59, Z 148, Z 149) gelten. Einige Motive hat er erkennbar kopiert, andere wiederum frei interpretiert und ergänzt, ohne dass es dabei zu einer direkten Übernahme der ursprünglichen Darstellung kam.

Weyer zeichnet jedoch auch selten dargestellte Begebenheiten wie beispielsweise die Bestrafung der die Stadt Jerusalem belagernden Assyrer durch den Engel, die im Alten Testament nachzulesen ist (Z 143). Dieses Thema ist vermutlich Weyers eigene Bilderfindung, Vorbilder ließen sich keine finden. Insgesamt kann festgestellt werden, dass Weyers Herkunft aus dem protestantischen Umfeld keinen wesentlichen Einfluss auf seine Motivwahl gehabt zu haben scheint.

1.2 Mythologie und Geschichte

Mythologische Begebenheiten und Szenen aus Legenden machen den weitaus größten Teil in Weyers Gesamtwerk aus. In der Mythologie schöpft Weyer vorzugsweise aus den bei Künstlern überaus beliebten *Metamorphosen* des Ovid (43 v. Chr.–17 n. Chr.). Zum einem liegt dies darin begründet, dass er seine Anregungen von Vorbildern bezieht, die sich in ihren zumeist druckgraphischen Darstellungen ebenfalls auf Ovid beriefen. Exemplarisch kann hier Antonio Tempesta angeführt werden, dessen Kupferstich Weyer für seine Darstellung mit Cephalus und Aurora aufgreift (Z 79). Zum anderen hat Weyer selbsttätig Themen ausgewählt, wie beispielsweise den „Wettkampf zwischen Atalante und Hippomenes“ (Z 160), ein Sujet, das „um 1600 noch keine lange Bildtradition“⁹⁵ hatte und dementsprechend selten dargestellt wurde. In diesem Blatt geht Weyer mit der literarischen Vorlage sehr frei um, da er Atalante als ange-

⁹⁵ VIGNAU-WILBERG 1994, S. 256.

hende Siegerin zeigt und so den Ausgang der Geschichte umdeutet.⁹⁶ Mit dem die Tiere durch seine Musik bezaubernden Orpheus (Z 133) wählt Weyer ebenfalls ein Bildthema, das Anfang des 17. Jahrhunderts im süddeutschen Raum noch kaum zu finden ist.⁹⁷

Überwiegend behandelt er jedoch Themen, die seit längerem tradiert wurden und daher in der Kunst und auch bei Auftraggebern sehr beliebt waren. Zu diesen Themen gehören beispielsweise die Erzählungen um die Göttinnen Diana (Z 76, Z 77, Z 158) und Venus (Z 72, Z 73, Z 74, Z 75, Z 130, Z 153). Gängige Sujets aus der Historie wie der Todessprung des Marcus Curtius (Z 83) werden ebenso gezeichnet wie der Selbstmord der Lucretia (Z 162). Die Themen hat Weyer frei gewählt, eine Abhängigkeit von einem Auftraggeber ist bislang nicht erwiesen. Daher wird er sich an den Themen orientiert haben, die auch am ehesten Käufer gefunden haben.

1.3 Reiterschlachten und Gefechte

Auf insgesamt zehn Blättern⁹⁸ beschäftigt sich Weyer mit der Thematik der Schlachtendarstellung, wobei er zwischen vielfigurigen Reiterschlachten und Gefechten zwischen einzelnen Personen unterscheidet. Auch das Treiben vor oder nach einer Schlacht wird thematisiert (Z 113, Z 114, Z 115). Der Künstler stellt keine historischen Gegebenheiten, sondern fiktive Schlachten und Gefechte dar. Für manche Kampfdarstellungen finden sich Parallelen im Alten Testament, die als Anregung gedient haben mögen. In einigen Fällen greift er auf druckgraphische Vorbilder zurück, die in ihrer Drastik zum Teil an Jacques Callot (1592–1635) erinnern, dessen *Misères de la Guerre* jedoch erst 1633 erschienen. Weitaus realistischer als die Darstellungen Callots sind die 1655/56 erschienenen Kupferstiche des Augsburgers Hans Ulrich Franck (1590/95–1675); sie „entsprechen ohne Zweifel eher den wahren Gegebenheiten“⁹⁹ des Dreißigjährigen Krieges. Aber auch sie spielen für Weyer aufgrund ihrer Entstehungszeit keine Rolle. Vielmehr orientiert er sich an den radierten Gefechtsszenen des Italieners Antonio Tempesta, von denen er möglicherweise auch einige Abzüge besessen hat. In ihrem Gesamtaufbau gehen fast alle seine Darstellungen von Tempestras Schlachten aus, die „einen ungeheuren Einfluss auf die nachfolgenden Künstler in Europa“¹⁰⁰ hatten. So zeigen beispielsweise Weyers Zeichnung in Stuttgart (Z 164) und jene in Leiden (Z 165) eine keilförmige Anordnung der Vordergrundsebene, auf der sich das Hauptgeschehen abspielt und wie sie auch bei Tempesta häufig zu finden ist. Nach rechts hin fällt auf den Zeichnungen Weyers das Terrain ab, im Mittelgrund sind dort weitere Reiter oder Krieger zu sehen. Nach hinten wird die Komposition durch baumbestandene Hügel bzw. durch turmähnliche Gebäude auf fernen Felsen abgeschlossen. Das zuletzt im Kunsthandel aufgetauchte, 1614 datierte Blatt, das einen bildparallel angeordneten Reiterzweikampf zeigt (Z 111), hat ebenfalls einen Kupferstich Tempestras zum Vorbild.

Eine zeitgleiche Beschäftigung mit den Gefechtsdarstellungen Tempestras und mit Schlachtenszenen überhaupt ist auf deutschsprachigem Gebiet bei zahlreichen Künstlern zu finden. So setzten sich beispielsweise Rudolph Meyer (1605–1638) und auch Johann König ebenfalls intensiv mit den Kampfszenen des Italieners auseinander und schufen daraus eigenständige Kompositionen. Zur nachfolgenden Generation der unter anderem auch als Schlachtenmaler tätigen Künstler wie beispielsweise die Hamburger Jacob Matthias Weyer (um 1620–1670)¹⁰¹ oder Matthias Scheits (um 1630–um 1700) ist hinsichtlich eines gemeinsamen Vorbildes keine

⁹⁶ Siehe die Ausführungen zu Z 160.

⁹⁷ JEUTTER 1997, S. 36.

⁹⁸ Z 109, Z 110, Z 111, Z 113, Z 114, Z 115, Z 164, Z 165, Z 166, Z 167.

⁹⁹ J. Thuillier in: MÜNSTER/OSNABRÜCK 1998/99, Bd. II, S. 27.

¹⁰⁰ PFAFFENBICHLER 1995, S. 105.

¹⁰¹ Zu Jacob Matthias Weyer siehe ausführlich Timo Trümper: Der Hamburger Maler und Zeichner Jacob Weyer (1623–1670). Petersberg 2012.

Verbindung festzustellen. Diese Künstler orientierten sich vielmehr an niederländischen Darstellungen aus dem Kreis und der Nachfolge des Haarlemers Philips Wouwerman (1619–1668).

1.4 Landschaften

Landschaftszeichnungen sind im deutschsprachigen Raum im 17. Jahrhundert insgesamt nur „in geringerem Umfang vertreten“¹⁰², so dass die nicht unerhebliche Anzahl an gezeichneten Landschaften im Werk Weyers – insgesamt 21 landschaftliche Darstellungen stehen beispielsweise 24 Szenen aus dem Alten Testament gegenüber – verwundern muss. Alle Landschaften (Z 87–Z 107) sind um 1614 entstanden.

In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erlangte die Landschaft in der Nachfolge Albrecht Dürers mit Künstlern wie Albrecht Altdorfer (1480–1538), Wolf Huber (um 1485–1553), Hans Lautensack (1520–1564/65) und Augustin Hirschvogel (1503–1553) – um nur die wichtigsten Vertreter zu nennen – eine gewisse Autonomie vor allem auch in der graphischen Kunst. Diese Darstellungen waren bei Sammlern sehr beliebt, so dass sich sogar eine Art Markt für Zeichnungen und Druckgraphik mit landschaftlichen Motiven zu bilden begann. So entstanden beispielsweise zahlreiche Kopien und Blätter in der Art Wolf Hubers, die, teilweise in Hubers unmittelbarem Umkreis, von zumeist anonymen Meistern in großer Zahl nach dessen Zeichnungen angefertigt wurden.¹⁰³ Da zumindest einige dieser Kopien auf Anweisung Hubers selbst entstanden, kann angenommen werden, dass Huber versuchte, eine Art Markt für landschaftliche Darstellungen nach venezianischem Vorbild zu schaffen.¹⁰⁴ In Venedig hatte sich vor allem Domenico Campagnola (um 1500–1564) im Anschluss an die Holzschnitte Tizians (1488/90–1576) und der daraus resultierenden Konkurrenzsituation ab etwa 1540 verstärkt der Produktion von Landschaftszeichnungen zugewandt. Bis zu seinem Tod 1564 entstanden Hunderte von Blättern mit sich nur geringfügig voneinander unterscheidenden Landschaften, die bei Sammlern sehr begehrt waren.¹⁰⁵

Nach dem Tod von Huber und Hirschvogel – beide starben 1553 – fand im deutschsprachigen Gebiet die reine Landschaft in der Kunst, speziell in der Graphik, keine Fortsetzung, und der gerade erst entstandene „Markt“ für gemalte, gezeichnete oder gedruckte Landschaften brach ein. Nur sehr vereinzelt schufen Künstler noch landschaftliche Darstellungen, die jedoch neben den Werken der eingewanderten Niederländer, wie Gillis van Coninxloo (1544–1607), der Brüder Marten (1535–1612) und Lucas (1536–1597) van Valckenborch, Roeland Savery (1576–1639), den Vertretern der Frankenthaler Schule, kaum in Erscheinung treten.¹⁰⁶ Im Zusammenhang mit dieser zunehmenden Verbreitung niederländischer Landschaftsdarstellungen auf deutschsprachigem Gebiet, deren Einflüsse um die Jahrhundertwende spürbar werden¹⁰⁷, ist auch das Auftreten der ersten Landschaftszeichnungen in Augsburg um 1600 zu sehen, „in soziologischer Hinsicht wohl auch mit dem protestantischen Element, denn in München fehlt damals diese Komponente völlig“.¹⁰⁸

Während nicht nur in München, sondern auch in Nürnberg die niederländische Landschaftskunst keine große Auswirkung auf die dort ansässigen Meister gehabt zu haben scheint¹⁰⁹, widmen sich in Augsburg zunächst protestantische Künstler wie beispielsweise Tobias Bernhard (1578–1621), Anton Mozart (1573–1625) und in der Folge auch Hans Friedrich Schorer

¹⁰² BERLIN 1996, S. 6.

¹⁰³ Zu Wolf Huber siehe WINZINGER 1979; unter den Kat.-Nm. 163–208 sind zahlreiche Kopien nach Huber verzeichnet.

¹⁰⁴ WOOD 1993, S. 223f.

¹⁰⁵ PARIS 1993, S. 611.

¹⁰⁶ THÖNE 1960, S. 20.

¹⁰⁷ GEISSLER 1969, S. 104.

¹⁰⁸ GEISSLER 1980, S. 50.

¹⁰⁹ NÜRNBERG 1962, S. 33.

(um 1585–nach 1654) dem Thema Landschaft.¹¹⁰ Letzterer hielt sich möglicherweise im Jahre 1608 in Coburg auf; dieser Aufenthalt ist „aber durch nichts zu belegen“¹¹¹, auch wenn eine (nach J. Grewenig nachträgliche¹¹²) Aufschrift auf einer 1608 datierten Zeichnung nach Veronese (1528–1588) in München einen solchen Aufenthalt vermuten lässt.¹¹³ Ein Treffen mit dem damals erst zwölfjährigen Hermann Weyer in Coburg könnte bei dieser Gelegenheit durchaus stattgefunden haben¹¹⁴, zumal Weyer ein Jahr später das Gemälde in Thüringen schuf (G 1) und eine Begegnung mit Schorer für ihn in künstlerischer Hinsicht sicher interessant gewesen sein muss. Nur beweisen lässt sich eine solche Begegnung nicht.

Die Tatsache, dass sich der protestantische Weyer in so vielen Zeichnungen mit dem Sujet Landschaft beschäftigt, könnte als ein Indiz gewertet werden, dass er zumindest zeitweise im Raum Augsburg ansässig war, wenn auch in den Augsburger Archiven nichts über ihn vermerkt ist. Weyers Zeichnungen könnten so die Vermutung Geisslers belegen, es habe in Augsburg um 1600 „verschiedenartige Ansätze zu einer Landschaftsmalerei niederländischer Prägung“¹¹⁵ gegeben. Ein Charakteristikum vieler Zeichnungen Weyers mit dominierender Landschaft und biblischer oder mythologischer Szenerie sind die tunnelartigen Durchblicke in die Ferne, entweder durch Wegführungen an Bäumen vorbei (z. B. Z 57, Z 57A) oder durch Felssentore und -ausblicke hindurch (z. B. Z 67, Z 141, Z 157). In allen Fällen wird der Blick auf einem oder auf zwei diagonal auseinanderstrebenden Wegen an der Hauptszene vorbei in die Tiefe geführt.

Kompositionen dieser Art leiten sich aus der flämischen Landschaftsmalerei um 1600 bis 1620 her und sind dort vor allem bei Meistern wie Gijsbrecht Leytens (1586–1643/56), Abraham Govaerts (1589–1626) und Alexander Keirincx (1600–1652) zu finden, deren Werke wiederum in der Tradition von Jan Brueghel d. Ä. (1568–1625) und Gillis van Coninxloo, dem Begründer der Frankenthaler Malerschule, stehen.¹¹⁶ Weyers Landschaften sind den Gestaltungsprinzipien dieser Maler verhaftet, wie bereits H. Mayer feststellen konnte¹¹⁷, so dass der Künstler entweder durch eigene Anschauung, durch gestochene Kopien oder auch Nachzeichnungen Kenntnis von einigen Gemälden gehabt haben muss.

Weyers Landschaftsausblicke sind zumeist von einem leicht erhöhten Standpunkt aus wiedergegeben. Vielfach wird eine Szene von aufragenden, vom Blattrand überschrittenen Bäumen gerahmt, so dass der Betrachter sich dem Geschehen nahe wähnt. Die Horizontlinie verläuft meistens in der Mitte des Blattes. Durch zarte hellgraue Pinselstriche werden Bäume in der Ferne skizziert, so dass der Eindruck eines undurchdringlichen Walddickichts entsteht (z. B. Z 159). Ab 1615/16 bettet Weyer biblische oder mythologische Szene in seine ungestümen, alsdann farbig lavierten Waldlandschaften ein; auf manchen Blättern scheint die Natur die darin stehenden Figuren gleichsam in sich aufzunehmen (Z 125).

Viele Landschaftszeichnungen, die von Flüssen oder Seen durchschnitten sind und deren Ufer von burgähnlichen Gebäuden gesäumt werden, erinnern an graphische Darstellungen, vor allem Radierungen, aus dem Künstlerkreis der sogenannten Donauschule um Albrecht Altdorfer und Wolf Huber sowie deren Nachfolger wie Hans Lautensack und Augustin Hirschvogel. Charakteristisch für die Zeichnungen und Radierungen dieser Künstler sind unter anderem die vielfach dominant ins Bild ragenden Bäume im Vordergrund sowie die Darstellung langer, oft geschwungener und vielfach utopisch anmutender Brücken, die einzelne Landzungen über

¹¹⁰ AUGSBURG 1980, Bd. 2, S. 50.

¹¹¹ GREWENIG 1983, S. 4.

¹¹² GREWENIG 1983, S. 4.

¹¹³ Staatliche Graphische Sammlung München, Inv.-Nr. 21195. AUGSBURG 1968, Ergänzungsblatt mit den Nachträgen, Nachtrag auch zur Biographie Hans Friedrich Schorers auf S. 252f.

¹¹⁴ STUTTGART 1979/80, Bd. 1, S. 266.

¹¹⁵ AUGSBURG 1968, S. 159.

¹¹⁶ Vlieghe 1998, S. 182.

¹¹⁷ Mayer 1931/32, S. 104.

Flüsse hinweg verbinden. Brücken aller Art waren seit Anfang des 16. Jahrhunderts in der Graphik ein beliebtes Mittel, den Blick des Betrachters zu lenken und der jeweiligen Darstellung einen Tiefensog zu verleihen. Die Brücke an sich ist erst mit den Künstlern des Donau-Stils ein eigenes Thema der Landschaftsdarstellung geworden¹¹⁸, und es kann angenommen werden, dass Weyer einige dieser Darstellungen kannte. Einzelheiten in den Landschaften, wie Häuser, Burgen, Flüsse, Uferlinien und Vegetation, werden bei Weyer jedoch stets nur schematisch dargestellt und auf den meisten Zeichnungen fast identisch behandelt; Ortschaften werden meist durch Häusersilhouetten ohne nähere räumliche Struktur skizziert, so dass eine Intention Weyers, topographisch nachweisbare Örtlichkeiten darzustellen, ausgeschlossen werden kann. Seine Landschaftsdarstellungen dienen der Hintergrundgestaltung, dem Abschluss der jeweiligen Zeichnung zum Horizont und zur Einbettung oder Einrahmung der Figuren.

Hermann Weyer ist zu Beginn des 17. Jahrhunderts im deutschen Raum einer der wenigen Künstler, die sich dem Thema Landschaft zuwenden. Seine Landschaftsdarstellungen sind in fast allen Fällen (eine Ausnahme bildet Z 101) auf den Rückseiten seiner beidseitig bearbeiteten Blätter zu finden. Dadurch wird die Bedeutung und der Wirkungsgrad der einzelnen Landschaften zwar zurückgenommen, die Beschäftigung mit dem Thema und die Häufung der landschaftlichen Darstellungen ist jedoch zur Zeit ihrer Entstehung, d. h. um 1614/15, zumindest bemerkenswert. Seine Zeichnungen „führen über den Manierismus bereits hinaus und bilden eine Brücke zur Entwicklung der Landschaftsmalerei als eigener Gattung im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts.“¹¹⁹

1.5 Sonstige Themen

Weitere Themen, die nicht der bisherigen Gliederung zuzuordnen sind, schöpft Weyer aus seiner Beschäftigung mit Jost Amman. Manche figürliche Darstellungen mit wohl allegorischem Hintergrund (z. B. Z 10, Z 17, Z 29, Z 30) oder auch das Blatt mit zehn Männerköpfen (Z 9) fallen thematisch aus Weyers sonstigem Themenbereich heraus, sind jedoch zur Übung angefertigte Kopien oder Übertragungen aus Weyers Frühzeit, die mit seinen eigentlichen Motivinteressen kaum zusammenhängen dürften. Ebenso verhält es sich mit den nach Amman gezeichneten Bischofs- (Z 21 bis Z 24), Landsknecht- (Z 25 und Z 26) und Trompeterdarstellungen (Z 27 und 28). Alle erwähnten Darstellungen entstammen Weyers Frühzeit und befinden sich heute in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel.

¹¹⁸ WARNKE 1992, S. 19.

¹¹⁹ MAYER 1931/32, S. 104.

2. Abhängigkeit und Autonomie

Hermann Weyers Darstellungen lehnen sich vielfach an fremde Vorbilder und Vorlagen an, wenn auch weitaus nicht in dem Maße, wie es beispielsweise für Hans Friedrich Schorer nachgewiesen werden kann, dessen Werk „fast ausschließlich aus Kopien und Motivkompilationen“ besteht.¹²⁰ Wie Schorer findet Weyer seine Anregungen ebenfalls bei „zeitgenössischen Augsburger Künstlern wie auch bei allgemein bekannten italienischen und niederländischen Malern und den althochdeutschen Meistern“.¹²¹ Ein Großteil seiner Bilderfindungen resultiert aus Weyers Beschäftigung mit graphischen Vorlagen. Generell scheint es eine „Eigenart“ der süddeutschen Meister dieser Zeit zu sein, besonders häufig nach fremden Vorlagen zu arbeiten;¹²² dies lässt sich im Œuvre Weyers ebenfalls beobachten, in dem das Kopieren und die freie Behandlung fremder Vorlagen zum Ausdruck eigener künstlerischer Freiheit auch nach dem eigentlichen Erlernen der Zeichenkunst noch eine sehr wichtige Rolle spielen. Zu eigenen Bilderfindungen gelangt Weyer erst nach 1614.

2.1 Das sogenannte Basler Skizzenbuch

Der Begriff „Basler Skizzenbuch“ ist ein Hilfsbegriff für einen Großteil von Weyers frühen Blättern, die im Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel aufbewahrt werden; es handelt sich um 27 Blätter mit insgesamt 54 Zeichnungen. Format, einzelne Seitenangaben und auch die feststellbaren Wasserzeichen lassen darauf schließen, dass diese Blätter einstmals zusammengehört haben. Ob sie aber in einem oder gar mehreren Büchern in gebundener Form vorlagen und wann sie herausgelöst wurden, kann nicht mehr festgestellt werden.

Nahezu alle Weyer-Zeichnungen im Basler Kabinett entstammen der Sammlung Birmann, die durch Peter (1758–1844) und Samuel Birmann (1793–1847) zusammengetragen und später von Letzterem der Öffentlichen Kunstsammlung Basel per Testament vermacht wurde. Der Vater Peter Birmann, der aus einer Basler Handwerker- und Ratsherrenfamilie entstammte, sowie sein Sohn Samuel waren selbst als Maler und Zeichner tätig; Peter war von 1781 bis 1791 in Italien als „freischaffender Landschaftler“ tätig und schuf zahlreiche Zeichnungen mit Romansichten, antiken Ruinen und Ansichten der Campagna.¹²³ Seine Blätter dürften den Zeitgeschmack getroffen haben, denn illustre Leute, unter anderem die Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar und auch Johann Wolfgang von Goethe, erwarben in Rom Zeichnungen von ihm.¹²⁴ Im Jahre 1795 war Birmann dreimal in Frankreich, um dort „durch die Revolution versprengtes Kunstgut [...] zusammenzukaufen und sich so den Grundstock einer Kunsthandlung zu legen.“¹²⁵ Um 1800 gründete Peter Birmann dann ein „Zeichner-, Maler-, Händler- und Verleger-Atelier“ in Basel, das bald das bedeutendste am Ort wurde. Einen Großteil der in Paris gekauften Werke wurde über diesen Kunsthandel wieder veräußert.¹²⁶

Die Sammlung von Originalzeichnungen, die durch das Vermächtnis des Sohnes Samuel Birmann in die Kunstsammlung Basel gelangte, umfasste 1803 Blätter aus verschiedenen Schulen.¹²⁷ Ob die Blätter Weyers 1795 in Frankreich erworben wurden oder später in die Birmannsche Sammlung gelangten, ist heute nicht mehr nachweisbar, da Hermann Weyer im Verzeichnis der dem Museum überlassenen Kunstwerke nicht namentlich erwähnt wird. Vielleicht verbergen sich seine Blätter hinter summarischen Angaben wie „1 Portef. Handzeich-

¹²⁰ GREWENIG 1983, S. 14.

¹²¹ GREWENIG 1983, S. 14.

¹²² AUGSBURG 1968, S. 170.

¹²³ BASEL 1997/98, S. 13f.

¹²⁴ BASEL 1997/98, S. 16.

¹²⁵ BASEL 1997/98, S. 17f.

¹²⁶ BASEL 1997/98, S. 33.

¹²⁷ GANZ 1911, S. 31.

nungen, ältere und neuere...57 Bl.“ oder „1 braune Kiste mit 600 Handzeichnungen...600 Bl.“.¹²⁸ Auskunft über den Ankaufsort der Zeichnungen geben solche Hinweise jedoch nicht.

Neben den in Basel konservierten Blättern gibt es weitere, zumeist doppelseitige Blätter, die aufgrund ihrer Maße und ihrer Entstehungszeit ebenfalls dem Skizzenbuch angehört haben dürften. So finden sich weitere Blätter in Stuttgart (zwei Blätter mit vier Zeichnungen, Z 2/Z 78, Z 8/Z 64), in Dresden (zwei Blätter mit drei Zeichnungen, Z 81/Z 41, Z 75), in Loppem (ein Blatt mit zwei Zeichnungen, Z 25/110) sowie in Chicago (ein Blatt mit zwei Zeichnungen, Z 7/Z 74) und New York (ein Blatt mit zwei Zeichnungen Z 6/Z 77).

Die ehemals zum Skizzenbuch gehörigen Blätter sind alle von annähernd gleichem Format (ca. 180 bis 190 mm hoch und 140 bis 160 mm breit). Auf einzelnen Blättern sind noch die Klebspuren einer ehemaligen Einheftung zu sehen sowie Seitenzahlen in einer der oberen Ecken. Einheitlich ist die Bearbeitung der Blätter: Auf der Vorderseite finden sich detailgetreue Kopien vor allem nach Jost Amman, aber auch nach Georg Pencz (Z 29) sowie nach Barthel Beham (Z 30), die Rückseiten zeigen weitaus freiere Kompositionen. Manche davon gehen ebenfalls auf Vorlagen Ammans zurück; sie unterscheiden sich zudem auch in der Technik von den Vorderseiten. Unterschiede gibt es auch in der Datierung: Während einige Rectoseiten das Datum 1607 oder auch 1608 tragen, sind die Versoseiten, von denen manche 1614 datiert sind, später entstanden.

Ausgangspunkt für Weyers Kopien war Jost Ammans *Kunst- und Lehrbüchlin*, das vom Verleger Sigmund Feyerabend zuerst im Jahre 1578 in Frankfurt am Main in einer lateinischen und einer deutschen Ausgabe herausgegeben wurde. Weitere, zum Teil inhaltlich leicht veränderte Ausgaben folgten 1580 und 1599, eine letzte im Jahre 1699.¹²⁹ Das *Kunstbüchlin* enthält Holzschnitte nach Zeichnungen Ammans, die mythologische Darstellungen, allegorische Figuren, Bischöfe und Landsknechte abbilden. Die Figuren erscheinen dabei vereinzelt und sehr flächig und wirken dadurch einerseits noch mittelalterlichen Modell- und Vorlagenbüchern verhaftet, was von Amman, dem als Wahl-Nürnberger die Errungenschaften Albrecht Dürers gerade in der Druckgraphik sehr wohl bewusst waren, vermutlich beabsichtigt war. Andererseits unterscheidet sich Ammans *Lehrbüchlin* von den älteren Vorlagenbüchern „durch die Technik der Herstellung (Holzschnitte statt Federzeichnungen) und durch die nähere ikonographische Bestimmung religiöser und mythologischer bzw. die sozial differenzierende Ausstattung profaner Figuren“¹³⁰.

Ein Abgleich der Zeichnungen Weyers mit den verschiedenen Ausgaben des *Kunstbüchlins* ergibt, dass Weyer die Ausgabe von 1599 als Vorlage benutzt haben muss¹³¹, denn einige von Weyer gewählte und gezeichnete Motive sind in den Ausgaben von 1578 und 1580 noch nicht enthalten.¹³² Die Ausgabe von 1599, die acht Jahre nach Jost Ammans Tod (1591) erschien, ist die umfangreichste¹³³; sie enthält, neben der Titelvignette, insgesamt 293 Holzschnitt-Illustrationen, die verschiedenen Büchern Ammans entstammen.¹³⁴

¹²⁸ GANZ 1911, S. 43. Das gesamte Verzeichnis, das auch die Künstlernamen aufweist, ist hier auf S. 40–47 aufgelistet.

¹²⁹ DICKEL 1987, S. 103f.

¹³⁰ DICKEL 1987, S. 104f.

¹³¹ Der vollständige Titel der 1599 erschienenen Ausgabe lautet: *Kunstbüchlin / Darinnen neben Fürbildung vieler / Geistlicher unnd Weltlicher / Hohes und Niderstands Personen / so dann auch der Türckischen Käyfer / unnd derselben Obersten / allerhande Kunstreiche Stück unnd Figuren: Auch die sieben Planeten / Zehen Alter / Rittmeister unnd Befelchshaber / Reuterey / und Contrafactur der Pferde / allerley Thurnier / Fechten / und dann etliche Helm und Helmdecken begriffen. Alles auff das zierlichst und künstlichst gerissen / durch weylant den fürtrefflichen und weitberümbten Jost Ammon von Nürnberg. Jetzund von newem / allen denen / so der Kunst der Malerey zugethan / und deren Liebhabern / zu sonderem Gefallen zusammen verfasst / und an Tag geben. Gedruckt zu Frankfurt am Mayn / 1599.*

¹³² So fehlt in der Ausgabe von 1578 die Darstellung des Jägers, der einen Hirsch am Halsband führt (vgl. Weyer Z 1); in der Ausgabe von 1580 fehlen „Romulus und Remus“ (Weyer Z 19) und „Venus und Amor auf Wolken“ (Weyer Z 13).

¹³³ BECKER 1854 hat die Ausgabe von 1599 des *Kunstbüchlins* beschrieben; es ist unter der Nr. 27d aufgeführt.

¹³⁴ ANDRESEN 1864/1973, S. 403; AMMAN/METTLER 1973, S. 6f.

Eine Reihe der Kopien oder vielmehr Übertragungen Weyers – er übersetzt den Holzschnitt Ammans in das Medium der Federzeichnung – lehnt sich stark an das Vorbild Ammans an und wurde „zur Übung von Schraffurlagen und Konturbeherrschung angelegt“¹³⁵. Die auf manchen Blättern angebrachten Daten 1607 oder 1608 verweisen darauf, dass Weyer sich zu diesem Zeitpunkt vermutlich noch als Lehrling in der väterlichen Werkstatt an den alten Meistern schulte.

Von Weyer scheint es ein weiteres Skizzenbuch gegeben zu haben, dessen bislang ermittelte Blätter¹³⁶ sich dadurch auszeichnen, dass sie allesamt seit den 1990er Jahren im Kunsthandel auftauchten und ihr Verbleib daher heute zumeist unbekannt ist; vermutlich wurden sie von privater Hand gekauft.

Allen ist das Format gemeinsam (ca. 160–175 mm hoch, 190–210 mm breit) sowie die weniger erfreuliche Tatsache, dass ihre Versoseiten in den Auktionskatalogen oft nicht abgebildet wurden und auch den Auktionshäusern keine Fotografien vorliegen. Paginierung ist keine vorhanden, auch über den Umfang und die Vollständigkeit des Buches gibt es keine Informationen. Natürlich muss nicht zwingend ein ehemaliger Verbund der Blätter im Rahmen eines Buches oder Heftes angenommen werden, doch sprechen gerade das Format sowie die ähnliche Technik und auch die Wahl der Motive durchaus dafür.

Auf vier Blättern finden sich, gemäß der jeweiligen Katalogangaben der Auktionshäuser, auf der Rückseite anatomische Studien, die möglicherweise, wie das Blatt „Studien zu drei Torsi“ (V 3) vermuten lässt, nach antiken Statuen entstanden oder, wahrscheinlicher, nach Zeichnungen, die ihrerseits auf antiken Fragmenten beruhen. Weyer hatte sich auch im Basler Skizzenbuch an freien Studien versucht (vgl. Z 29 und Z 30), die er um eine Kopie nach Pencz bzw. Beham angebracht hat und die stilistisch um 1614 einzuordnen sind.

Auf den restlichen Blättern, die diesem zweiten Skizzenbuch angehörten, ist auf dem Verso jeweils eine in Feder ausgeführte Landschaft zu sehen. Die Vorderseiten stehen sich stilistisch sehr nahe; sie sind zudem alle in Feder gezeichnet, laviert und zumeist mit Weißhöhungen versehen. Anzusetzen sind sowohl Vorder- als auch Rückseiten um etwa 1614, wie Vergleiche mit datierten Zeichnungen Weyers zeigen. Das Jahr 1614 bedeutet daher für Weyer eine Zeit intensiven Schaffens: Er führte in diesem Jahr sein 1607/08 begonnenes Skizzenbuch weiter, indem er die rückseitigen Zeichnungen auf den Entwürfen nach Jost Amman anbrachte; zugleich entstanden die eben erwähnten, ebenfalls zweiseitigen Blätter, die aller Wahrscheinlichkeit nach einem weiteren Zeichenbuch angehörten. Daneben gibt es einige ein- und auch zweiseitige Werke, die in dieselbe Zeit eingeordnet, jedoch aufgrund ihres Formats nicht eindeutig einem Skizzenbuch zugeordnet werden können.

2.2 Vorbilder

Wie bereits deutlich wurde, arbeitete Weyer vorzugsweise nach fremden Vorlagen. Zumeist stützte sich der Künstler in Themenwahl und Komposition auf druckgraphische Vorbilder, wobei niederländische Kupferstiche als Vorlage überwiegen. Unter den Italienern ist vor allem Antonio Tempesta als Vorbild festzustellen, von dessen Ovid-Illustrationen und dessen Schlachtenszenen sich Weyer anregen ließ. Bei zwei Zeichnungen Weyers könnten Holzschnitte nach Federico Barocci (1526/35–1612; Z 118) bzw. Jacopo Ligozzi (1547–1627;

¹³⁵ O’DELL-FRANKE 1986, S. 22.

¹³⁶ Z 37/V 4 („Die Vertreibung aus dem Paradies“/„Studien zu drei Torsi“), Z 40/Z 104 („Loth und seine Töchter“/„Landschaft mit Schloss“), Z 42/Z 103 („Joseph und Potiphars Weib“/„Felsige Landschaft mit Stadt“), Z 43/V 6 („Die Auffindung des Moses“/„Johannes auf Patmos“), Z 47/Z 112 („Esther vor Ahasver“/„Hirschjagd“), Z 56/V 1 („Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“/„Studien dreier Köpfe“), Z 58/Z 105 („Die Heilung des Jünglings von Nain“/„Landschaft mit Brücke“), Z 59/Z 102 („Die Auferweckung des Lazarus“/„Stadt am Fluss mit geschwungener Brücke“), Z 76/V 3 („Diana und Callisto“/„Skizzen nach anatomischen Fragmenten“), Z 83/Z 99 („Marcus Curtius“/„Baumlandschaft“), Z 111/V 8 („Kampf zweier Reiter“/„Hügelige Landschaft mit Stadt“).

Z 119) eine Rolle gespielt haben. Ein Gemälde diente Weyer nur in einem Fall als Vorbild (Z 134).

In seiner Anfangszeit setzt sich Weyer intensiv mit Holzschnitten und auch Kupferstichen aus dem deutschsprachigen Raum, insbesondere mit der Druckgraphik des Jost Amman, auseinander, um seine Fertigkeit im Medium der Zeichnung zu üben und zu vervollkommen. Eine Abkehr von diesem Vorbild nach ca. 1610 ist in einer Reihe von nur einseitig bearbeiteten Blättern zu sehen, in der sich Weyer verstärkt mit der niederländischen Kunst befasst. Diese Beschäftigung schlägt sich in Zeichnungen nieder, die an Kupferstichen orientiert sind. Diese nutzt Weyer als Anregung für eigene freie Variationen des Themas (z. B. Z 49A („Tod der fünf Amoriter-Könige“), Z 68 („Der Heilige Lukas malt die Madonna“), Z 148 („Auferweckung des Lazarus“)) oder auch als Vorlage für eine getreue Übertragung (Z 82 („Minerva führt Scipio und Herkules zum Tempel der Tugend“), Z 157 („Höllendarstellung“)). In einigen Fällen verwendet er bekannte Motive verschiedener Vorbilder, kommt aber in der Komposition zu einer eigenen Synthese (Z 146 („Taufe Christi“), Z 158 („Diana und Aktäon“)). Eine wichtige Rolle als Inspirationsquelle kommt der Druckgraphik der Haarlemer Manieristen wie Hendrick Goltzius, Jacob Matham (1571–1631) und Jan Saenredam (1565–1607) zu. Diesbezüglich beschreitet Weyer einen ähnlichen Weg wie der Nürnberger Michael Herr, der ebenfalls von den erwähnten Künstlern beeinflusst wurde.¹³⁷

Neben Weyers Kompositionen nach druckgraphischen Werken gibt es auch eine detailgetreue zeichnerische Nachbildung eines 1606 datierten Gemäldes des Hendrick van Balen. Das Blatt mit der Darstellung des Midas-Urteils (Z 134) ist das bislang einzige bekannte, auf dem Weyer ein Gemälde unmittelbar kopiert, und zugleich ein Nachweis dafür, dass sich Weyer in den Niederlanden aufgehalten haben muss; eine druckgraphische Nachbildung nach Van Balens Gemälde, die Weyer vorgelegen haben könnte, ist jedenfalls nicht überliefert.¹³⁸

Einige Darstellungen Weyers sind in Bezug auf die Themenwahl sehr ausgefallen, so dass man einmal mehr nach einem möglichen Vorbild fragen muss. Besonders gilt dies für das Blatt in Kopenhagen, das eine alttestamentliche Szene zeigt, in der der Engel das Heer des assyrischen Königs Sanherib bestraft (Z 143). Das Thema wird in der Kunst selten behandelt, zeitgleiche Darstellungen, zumal auf deutschem oder deutschsprachigem Gebiet, sucht man vergebens. Lediglich Abraham Bloemaert zeigt Ähnliches in einer heute in Dresden verwahrten Zeichnung, die jedoch erst 1632 entstand (Abb. 143a). Sie fand später Eingang in Bloemaerts *Tekenboek*, welches insgesamt 166 Drucke beinhaltet, die Abrahams Sohn Frederick 1650/56 nach Zeichnungen seines Vaters anfertigte.¹³⁹ Auch wenn man von der Biographie Hermann Weyers kaum etwas weiß, ist es anhand der Datierungen seiner Werke ausgeschlossen, dass er das *Tekenboek* gekannt hat.

Weiterhin gibt es zu Weyers Zeichnung mit der „Kanaanäischen Frau“ (Z 150) deutliche Parallelen zu Bloemaerts Darstellung mit der „Heilung der blutflüssigen Frau“ (Abb. 150a), einem ebenfalls nur selten bildlich dargestellten Thema. Die Zeichnung Bloemaerts ist 1595 datiert und während Bloemaerts Zeit in Amsterdam entstanden. Auch in anderen Zeichnungen sind vor allem in den Figurentypen Parallelen zu Bloemaert zu entdecken;¹⁴⁰ daher ist davon auszugehen, dass sich Weyer während seines Aufenthalts in den Niederlanden einige Zeit im Umkreis Bloemaerts in Utrecht, wo dieser seit 1611 ansässig war, aufhielt und so auch Zugang zu dessen Zeichnungen hatte.

¹³⁷ GATENBRÖCKER 1996, S. 286f.

¹³⁸ Auch in WERCHE 2004 ist keine Kopie oder Druckgraphik nach Van Balen erwähnt.

¹³⁹ ROETHLISBERGER 1993, Bd. I, S. 34.

¹⁴⁰ So z. B. im bärtigen Versucher in Z 57 und in dem dazugehörigen Abklatsch Z 57A (der Bloemaert, laut Aufschrift, einst zugeschrieben war), in Z 119 und auch in den Figuren von Mars und Bellona (Z 164).

2.3 Zweitfassungen und Kopien

Von einem Motiv Weyers existieren zwei nahezu identische Fassungen, die die Frage nach Vorlage und Nachbildung aufwerfen. Es handelt sich hierbei um zwei Blätter in Wolfegg (Z 114) und Berlin (Z 115), die beide die identische Szene einer Gefechtsaufstellung zeigen. Zwar ist nur eine Fassung mit Weyers Monogramm „HE W“ versehen (Z 114), das zweite Blatt entspricht jedoch hinsichtlich Strichführung und Farbgebung so der Manier Weyers, dass es sich hierbei um eine eigenhändige Zweitfassung handeln muss. Zu welchem Zweck diese angefertigt wurde bleibt unklar, zumal es in Weyers Gesamtwerk weder Gemälde noch Druckgraphiken oder sonstige Ausführungen gibt, die zweifelsfrei auf Vorlagenzeichnungen zurückzuführen sind.

Weyer wurde auch kopiert. So gibt es vom signierten und 1617 datierten „Bacchuszug“ in München (Z 154) eine Fassung in Privatbesitz (K 1), die mit hoher Wahrscheinlichkeit als das gut gelungene Werk eines Kopisten gelten kann. Die Nachbildung ist äußerst detailliert ausgeführt und ahmt den Stil Weyers so gut nach, dass es sich bei dem Kopisten um einen an oder auch durch Weyer selbst geschulten Schüler oder um einen Werkstattmitarbeiter handeln muss. Das Blatt ist zudem für das Verständnis und die Interpretation der links beschnittenen Münchner Zeichnung wichtig, zeigt sie doch nicht nur das fröhliche Treiben des Mittelteils, sondern auch die Spitze des Zuges, der durch den Tod und den Teufel angeführt wird.

Vom „Wettlauf zwischen Atalante und Hippomenes“ gibt es ebenfalls zwei Fassungen, eine befindet sich in Paris (Z 160), eine zweite wird im Kupferstich-Kabinett Dresden aufbewahrt (K 2). Die Zeichnung in Dresden übernimmt alle Details des Pariser Blatts, wirkt aber nach eingehender Untersuchung weniger schwungvoll und spontan und wird daher als Kopie angesehen. Die farbige Ausmalung des wehenden Umhangs der Atalante dürfte noch später hinzugefügt worden sein.

3. Werkgruppen

Innerhalb des Gesamtwerks Weyers lassen sich einzelne Werkgruppen festmachen. Die Zeichnungen dieser Gruppen sind zwar von Weyer nicht unbedingt als zusammengehörig geschaffen worden, können aber beispielsweise aufgrund ihrer Entstehungszeit und ihrer Formate als Gruppe betrachtet werden.

Zunächst können die Zeichnungen Z 1 bis Z 20 aufgeführt werden, die alle nach Jost Ammans *Kunstabchlin* entstanden, ein ähnliches Format haben und die einen Teil des Basler Skizzenbuchs bildeten. Innerhalb dieser Blätter ist eine stilistische Entwicklung zu erkennen von streng nach dem Vorbild orientierten Kopien mit noch recht plump und ungelent gezeichneten Figuren (v. a. Z 1 bis Z 6) bis hin zu sehr viel versierteren, technisch durch Lavierung und Weißhöhungen betonten Zeichnungen. Die Figuren haben nunmehr realistische Proportionen und wirken auch räumlich überzeugender (z. B. Z 8, Z 10, Z 15). Z 21 bis Z 30 bilden schließlich den Abschluss der Skizzenbuchzeichnungen nach Amman. Bei diesen Blättern fällt vor allem der überzeugende Einsatz der Weißhöhungen auf, der bei den Landsknechtsdarstellungen am deutlichsten zum Ausdruck kommt (Z 25, Z 26, Z 27).

Eine weitere Gruppe bilden einige Blätter, die innerhalb weniger Jahre im Kunsthandel angeboten wurden und ein ähnliches Format haben, aber größer als die Basler Skizzenbuchblätter sind. Möglicherweise waren sie einst Teil eines weiteren Skizzenbuchs. Allen Blättern ist gemeinsam, dass ihr heutiger Aufbewahrungsort nicht ermittelt werden konnte. Hierzu gehören Z 36/V 2, Z 37/V 4, Z 43/V 6, Z 56/V 1 und Z 76/V 3. Drei der Zeichnungen (Z 36, Z 37, Z 56) weisen zudem jeweils eine nicht von Weyer in Bleistift aufnotierte Zahl am oberen Blattrand auf (Z 36 eine 7, Z 37 eine 9, Z 56 eine 5), die, der Schrift nach zu urteilen, vermutlich von derselben Hand stammt. Sie gehörten wahrscheinlich einmal demselben Besitzer, bevor sie im Kunsthandel veräußert wurden.

Als zusammengehörig betrachtet werden kann schließlich eine Serie von fünf großformatigen Zeichnungen, die aus zwei zusammengefügt Blättern bestehen. Vier dieser Zeichnungen (Z 143, Z 149, Z 150, Z 152) befinden sich heute im Statens Museum for Kunst in Kopenhagen, ein Blatt (Z 142) wird in der Graphischen Sammlung in München aufbewahrt. Allen fünf querformatig angelegten Zeichnungen sind die Maße (ca. 310–326 x 375–390 mm) sowie eine durch Farbigekeit erzielte und durch Weißhöhungen noch verstärkte, fast spukhafte Atmosphäre gemeinsam. Alle Zeichnungen sind undatiert, dürften jedoch in Weyers Spätzeit, d. h. um etwa 1618, entstanden und wohl auch vom Künstler selbst als zusammengehörig geschaffen worden sein. Zu welchem Zweck und für wen der Künstler die Blätter schuf, muss jedoch ungewiss bleiben.

Es zeigt sich, dass die meisten der Zeichnungen innerhalb einer Werkgruppe heute noch an einem gemeinsamen Ort aufbewahrt werden. So werden Z 1 bis Z 30 überwiegend in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel konserviert; sie gelangten durch die Basler Sammlung Peter Birmann dorthin, welche den Grundstock der heutigen Museumssammlung bildete.¹⁴¹ Die erwähnten späteren Blätter befinden sich, bis auf eine Ausnahme, in Kopenhagen. Hier entstammen sie der Kunstsammlung des am dänischen Hof als Hofkunstdrechsler tätigen Lorenz Spengler (1720–1807).¹⁴² Die Blätter aus dem Kunsthandel sind vermutlich von privater Hand erworben worden und größtenteils nicht mehr lokalisierbar.

Es wird also deutlich, dass viele Zeichnungen Weyers nicht gezielt einzeln erworben wurden, sondern vielmehr im Rahmen von größeren Konvoluten in die heutigen Sammlungen gelangten. Bei einem Großteil der Blätter ist die Sammlungsgeschichte nicht mehr rekonstruierbar, so dass die Provenienz dieser Zeichnungen unbekannt bleiben muss.

4. Weyers Stilentwicklung am Beispiel des Lazarus-Themas

Ein Blick auf Weyers Zeichnungen von den Anfängen 1607 bis zum Jahre 1619 zeigt die Entwicklung eines Künstlers vom zaghaften, kopierenden Anfänger bis hin zum technisch versierten Zeichner mit unverwechselbarer Handschrift. Zu einer gänzlichen Loslösung von druckgraphischen Vorlagen gelangt Weyer während seiner zwölfjährigen nachweisbaren Schaffensperiode zwar nicht, doch schuf er vor allem in der Zeit ab 1617 bildmäßig ausgeführte eigenständige Zeichnungen, die durchaus als kleine Meisterwerke angesehen werden können.

Die frühen Zeichnungen des noch jungen Künstlers aus den Jahren 1607 und 1608 wurden bereits besprochen. Ein Umbruch, dem innerhalb von wenigen Jahren eine Entwicklung hin zum Meister zart lavierter, fein akzentuierter und sorgsam ausgeführter Federzeichnungen folgt, ist um 1614 festzustellen. Besonders anschaulich manifestiert sich diese nur rund fünf Jahre dauernde Entwicklung anhand der Lazarus-Thematik. Weyer hat die Auferweckung des Lazarus durch Christus, zeitweise eines der „großen Hauptthemen christlich-abendländischer Kunst“¹⁴³, insgesamt dreimal dargestellt: Ein auch rückseitig bearbeitetes Blatt befindet sich heute in New Haven (Z 59), die zweite Zeichnung wird in den Kunstsammlungen der Veste Coburg (Z 148), die dritte im Statens Museum for Kunst in Kopenhagen verwahrt (Z 149).

Die Lazarus-Darstellung in New Haven, die auf etwa 1614 datiert werden kann, zeigt die Szene in einer nach hinten offenen Höhle. Mit dem Höhlengrab, das zunächst nur im Zusammenhang der Grablegung Christi gezeigt wurde, wählt Weyer eine Darstellungsform, die auf den Antwerpener Künstler Marten de Vos (1532–1603) zurückgeht.¹⁴⁴ Alle beteiligten Personen weisen recht kantige Umrisslinien auf und zeigen noch nicht die organische Körperlichkeit wie in der späteren Kopenhagener Darstellung. Die Anzahl der Figuren ist überschaubar, Vor-

¹⁴¹ Zur Sammlung Birmann siehe Kap. III, 2.1.

¹⁴² Siehe hierzu auch Kap. III, 5.

¹⁴³ GURATZSCH 1980, Bd. I, S. 237.

¹⁴⁴ GURATZSCH 1980, Bd. I, S. 104. Siehe auch die Ausführungen zu Z 59 im Katalogteil der Arbeit.

der-, Mittel- und Hintergrund sind klar voneinander getrennt. Die gesamte Szene wirkt sehr statisch, lediglich Christi Haar sowie sein sich hinter ihm bauschender Umhang bringen etwas Dynamik ins Bild. Kennzeichnend für Weyers Schaffenszeit um 1614 ist die Ausführung in den verschiedenen Ocker- und Braunnuancen; zu sehen ist sie auch auf der Zeichnung, die Christus und den Jüngling von Nain darstellt (Z 58) und die als Gegenstück zu unserem Lazarus-Blatt gelten kann. Beide Blätter zeigen auf der Rückseite eine wohl ebenfalls um 1614 entstandene Landschaft und dürften ehemals einem Skizzenbuch angehört haben.

Der Coburger Lazarus (Z 148) zeigt, neben einer deutlichen Vergrößerung des Formats, deren sich Weyer ab 1616 bedient, und der nunmehr einseitigen Verwendung des Papiers, eine unverkennbare Orientierung an dem nach einer Idee Abraham Bloemaerts ausgeführten Kupferstich (Abb. 148a), der Weyer zur Verfügung gestanden haben muss. Diesem verdankt der Künstler auch die Verlagerung der Szene von der Höhle ins Freie sowie das Bodengrab, dem Lazarus entsteigt. Der sich nun in die Tiefe öffnende weite Raum erlaubt die Darstellung einer nach hinten gestaffelten großen Menschenmenge. In ganz ähnlicher Weise, d. h. mit viel Personal, komponiert Weyer seine ebenfalls in diesem Zeitraum entstandenen Schlachten- und Gefechtszeichnungen (vgl. Z 165, Z 166 und Z 167). Die Coburger Zeichnung ist nur wenige Jahre später als das zuvor besprochene Blatt in New Haven entstanden; Vergleiche mit anderen Werken Weyers erlauben eine Einordnung um 1617. Die Figurenauffassung ist nun eine andere, alle Dargestellten sind sehr viel lebendiger und bewegter abgebildet als noch drei Jahre zuvor. Die gelängten Gliedmaßen verraten eine durch druckgraphische Vorbilder und wohl auch durch eigene Anschauung – ein Aufenthalt in Utrecht liegt nahe – vermittelte Hinwendung zum nordniederländischen Manierismus, dem Weyer verhaftet bleibt. Die räumliche Komposition wirkt souveräner, der Tiefensog überzeugender, die Farbschattierungen differenzierter.

Den Schritt zum abgeschlossenen zeichnerischen Kunstwerk gelingt Weyer noch etwas später, 1618/19, als unter anderem seine späteste Zeichnung mit der Lazarus-Erweckung entsteht (Z 149). Durch die Darstellung auf zwei zusammengesetzten Blättern erfährt das Format eine erneute Vergrößerung, so dass das Blatt allein schon durch seine Ausmaße als autonomes Kunstwerk bestehen kann. Weyer unterstreicht das Auferweckungswunder durch die ausdrucksvolle Gestik der Beteiligten, die an Arbeiten aus dem Kreis der sogenannten Prä-Rembrandtisten um Pieter Lastman (1583–1633) und Jan Pynas (um 1581/82–1630) erinnert. Vor allem Lastman führte die theatralischen Gebärden, die „Erstaunensformel“¹⁴⁵ – beispielsweise gespreizte Finger, nach außen gedrehte Handflächen, Mimik – in die Bilderzählung ein, um die Betroffenheit der Beteiligten sichtbar zu machen.¹⁴⁶

Die perspektivische Ausrichtung der Gruppe um Lazarus ist bei Weyers Kopenhagener Zeichnung eine ähnliche wie auf dem Coburger Blatt, doch die Architektur am rechten Blattrand lenkt den Blick des Betrachters wieder in eine andere Richtung. Die Anzahl der Zuschauer wird etwas zurückgenommen, und durch die Auftragung von Weißhöhlungen werden die Lazarus am nächsten Stehenden optisch hervorgehoben. So gewinnt die Darstellung an Klarheit, die durch die sorgfältige Farblavierung weiter unterstützt wird. Der skizzenhafte Charakter, der den beiden anderen Lazarus-Zeichnungen durchaus noch eigen ist, verschwindet zugunsten einer bildmäßigen Gesamtwirkung, die nur wenige Blätter Weyers auszeichnet. Diese sind, obgleich nicht datiert, alle der späten Entstehungszeit um 1618/19 zuzuordnen und verdeutlichen, zu welcher Virtuosität Weyer in den wenigen Jahren seines künstlerischen Schaffens gelangte.

¹⁴⁵ GURATZSCH 1980, Bd. I, S. 137.

¹⁴⁶ GURATZSCH 1980, Bd. I, S. 138.

5. Funktion der Zeichnungen

Angesichts der Blätter Weyers, die überwiegend beidseitig bearbeitet sind, stellt sich die Frage nach dem Zweck ihrer Herstellung. Bei den Blättern, die dem Basler Skizzenbuch zuzurechnen sind, ist eine Zweckbestimmung außerhalb des privaten Gebrauchs oder außerhalb der Werkstatt auszuschließen. Die Vorderseiten nach Jost Amman entstanden aus Übungszwecken heraus, um das Zeichnen zu erlernen. Die zumeist mit landschaftlichen Motiven versehenen Rückseiten sind oft frei komponiert und zeigen die für Weyer typischen Stilmerkmale; eine vorangegangene Beschäftigung mit gezeichneten oder gedruckten Blättern aus dem Donauschulkreis und/oder mit der Druckgraphik Antonio Tempesta kann jedoch vorausgesetzt werden. Andere Versoseiten mit mythologischen Themen wiederum stellen sehr freie Kopien nach Jost Amman dar. Die Rückseiten sind zwar erst später, um 1614, entstanden, doch dienten auch sie wahrscheinlich nur dem Künstler selbst. Eine kommerzielle Zweckbestimmung ist auch hier ausgeschlossen, da eine „erste zarte Blütezeit im Handel mit Zeichnungen“ ohnehin erst „um 1600“¹⁴⁷ begonnen hatte und sich zudem die Blätter aufgrund ihrer doppelseitigen Bearbeitung in einem Skizzenbuch kaum zum Verkauf geeignet haben dürften. So verhält es sich auch mit den etwas größeren Blättern aus dem Kunsthandel, die ebenfalls einem gebundenen Zeichenbuch angehört haben dürften¹⁴⁸, sowie mit den bis 1616 entstandenen doppelseitigen Blättern¹⁴⁹, die ebenfalls ein größeres Format haben als die ganz frühen Skizzenbuchblätter. Die Vorderseiten sind jetzt sehr sorgfältig und farbig ausgeführt, aber für den Markt scheinen sie dennoch nicht bestimmt gewesen zu sein.

Lediglich die späteren großformatigen und sehr repräsentativen Einzelblätter, die zwischen 1617 und 1619 entstanden, haben vermutlich Interessenten gefunden. Diese Zeichnungen wirken bildmäßig und sehr aufwendig gestaltet und weisen in der Technik eine Virtuosität auf, die durchaus potentielle Käufer und Sammler oder auch andere Künstler angesprochen haben dürfte. Daher kann davon ausgegangen werden, dass diese Zeichnungen tatsächlich für den Verkauf entstanden, auch wenn es insgesamt gesehen zu jener Zeit im süddeutschen Raum nur wenige Künstler gab, die Zeichnungen als eigenständige Kunstwerke schufen.¹⁵⁰

Ob der Handel mit diesen Werken für Weyer lukrativ war, muss bezweifelt werden. Zwar sind sicher viele Blätter dem Zahn der Zeit zum Opfer gefallen, doch spricht die bis heute festgestellte Anzahl nicht für eine größere Produktion. Die späten malerischen Zeichnungen befinden sich heute überwiegend noch im deutschsprachigen Raum und sind einzeln auf mehrere Museen verteilt. Die größte Ansammlung dieser Darstellungen, nämlich fünf an der Zahl (Z 143, Z 149, Z 150, Z 152 und Z 163), findet sich jedoch im Statens Museum for Kunst in Kopenhagen. Sie ist ein Beleg dafür, dass Weyers Werke von Liebhabern oder Kunsthändlern gekauft wurden und so ihren Weg in private Sammlungen fanden. Bei den Kopenhagener Blättern beweist der Sammlerstempel „L.S.“, dass sie einst im Besitz des Künstlers und Naturforschers Lorenz Spengler waren, der eine eigene Kunstsammlung besaß. Der 1720 in Schaffhausen Geborene verbrachte die Jahre 1734 bis 1739 in Regensburg in der Werkstatt seines Lehrmeisters Johann Martin Teuber, wo er eine Ausbildung als Kunstdrechsler absolvierte. Im Anschluss daran reiste er unter anderem nach Holland und England, um sich im Jahre 1743 in Kopenhagen niederzulassen. Dort war er als Elfenbeindrechsler tätig und wurde 1745 zum Hofkunstdrechsler ernannt. Von 1771 bis zu seinem Tod hatte er sogar die Position des königlichen Kunstkammerverwalters inne. Seine Sammlungen wurden später nach ganz Europa verkauft; seine Gemäldesammlung beispielsweise wurde vom Sohn des Genfer Malers Jean-Étienne Liotard (1702–1789) erworben, durch den sie in die Niederlande kam.¹⁵¹ Es muss zwar unbekannt bleiben, wo Spengler die Zeichnungen von Weyers Hand erworben hat, ob er

¹⁴⁷ R. Biedermann in: AUGSBURG 1987, S. 9.

¹⁴⁸ Siehe Kapitel 2.2.

¹⁴⁹ Z. B. Z 118/Z 138, Z 119/Z 116, Z 121/Z 122, Z 126/Z 125, Z 132/Z 133, Z 135/Z 137.

¹⁵⁰ AUGSBURG 1987, S. 172.

¹⁵¹ VON PHILIPPOVICH 1981, S. 307f.

sie in Regensburg oder auf einer seiner Reisen erstand; jedoch scheint er sich gezielt diese fünf späten, wohl zusammengehörigen Blätter für seine private Sammlung ausgesucht zu haben.

Zu überlegen ist auch, inwieweit ein Zusammenhang zwischen den Zeichnungen und kunsthandwerklichen Gegenständen bestehen könnte. Für einen hauptsächlich als Zeichner tätigen Meister dürfte es schwer gewesen sein, sich der Sogwirkung, die vom florierenden Augsburger Kunsthandwerk ausging, zu entziehen. Im Verlauf des späten 16. Jahrhunderts hatten viele Reichs- und Residenzstädte, einst wichtige kulturelle Zentren, an Geltung eingebüßt; lediglich Hamburg, Frankfurt und – für unsere Arbeit vor vorrangiger Bedeutung – Augsburg konnten ihre herausragende Stellung behaupten.¹⁵² In Augsburg war seit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Zahl der selbständigen Meister des Goldschmiedehandwerks kontinuierlich gestiegen, so dass sie zu Beginn des 17. Jahrhunderts sogar die Zahl der ansässigen Bäcker übertraf.¹⁵³ Bereits um 1600 hatte Augsburg Nürnberg überholt, das von 1500 bis ca. 1550 das deutschlandweite Zentrum des Goldschmiedegewerbes gewesen war.¹⁵⁴

Die meisten Goldschmiede waren auf den Export angewiesen, auch wenn gerade in Augsburg die Kirchen beider Konfessionen „einen nie zu stillenden Bedarf an silbernem Gerät für den Altar und zur festlichen Ausschmückung der Kirchenräume“ hatten und „wohl die treuesten Auftraggeber der Augsburger Goldschmiede“ darstellten¹⁵⁵. Für Augsburg besonders wichtig und fördernd waren die Verbindungen zum Prager Hof, die durch entsprechende Aufträge gefestigt wurden.

Die grau gelbe Lavierung eines Großteils der Zeichnungen, die den Farbwerten Silber und Gold entsprechen könnte, sowie die Hintereinanderstaffelung in räumlichen Schichten könnten vielleicht für eine geplante Verwendung der Blätter als Vorlagen für Goldschmiedearbeiten sprechen. Zu denken ist hier beispielsweise an Reliefs, wie sie gerade im Umkreis der Augsburger Goldschmiede in großer Zahl entstanden. In Fragen kommen hier vor allem Weyers Darstellungen im Queroval in Rotterdam und Oslo (Z 135/Z 137 und Z 136/Z 107). In direkter Gegenüberstellung jedoch mit Zeichnungen beispielsweise eines Friedrich Schorer, die in der Tat als Vorlage für zum Teil heute noch existierende Gegenstände dienten, fallen bei Weyer die starken Überschneidungen von hintereinander abgebildeten Figuren oder Gegenständen auf, die bei der Übertragung in die Materialien Silber oder Gold räumliche Schwierigkeiten ergeben mussten, da eine sehr komplexe Tiefenstaffelung sehr schwer umzusetzen ist. Bei Schorer hingegen sind die Figuren zwar dicht nebeneinander, aber nicht übereinander abgebildet, um eine klare Räumlichkeit zu schaffen. Mit Blick auf diese Problematik erscheint es wenig wahrscheinlich, dass Weyers Zeichnungen einer solchen Bestimmung zugeordnet waren – ganz abgesehen davon, dass keine nach ihm ausgeführten kunsthandwerklichen Gegenstände bekannt oder überliefert sind.

Die Funktion der Zeichnungen ist daher unklar. Da es keine ausgeführten Gemälde nach den Zeichnungen gibt und auch keine Druckgraphiken nach Weyer bekannt sind, kann davon ausgegangen werden, dass der Künstler die Blätter zum einen für sich selbst als Motiv- und Bildervorrat und zum anderen – das betrifft die späteren Blätter – als eigenständige Kunstwerke zum Verkauf schuf, was im 17. Jahrhundert durchaus möglich war.¹⁵⁶ Die sorgfältige farbige Lavierung der späteren Blätter spricht ebenfalls für eine Verkaufsbestimmung.

¹⁵² ADRIANI 1977, S. 7.

¹⁵³ H. Müller in: MÜNSTER/OSNABRÜCK 1998/99, Textband II, S. 263.

¹⁵⁴ IRMSCHER 2003, S. 105ff.

¹⁵⁵ H. Müller in: MÜNSTER/OSNABRÜCK 1998/99, Textband II, S. 264.

¹⁵⁶ PRINCETON/WASHINGTON/PITTSBURGH 1982/83, S. 15f., 18.

IV KATALOG DER ZEICHNUNGEN

Vorbemerkung

In diesem Kapitel werden alle bislang aufgefundenen Zeichnungen aufgeführt, die Hermann Weyer zweifelsfrei zuzuschreiben sind (Z 1 bis Z 167). Die Zeichnungen werden chronologisch und, innerhalb dieser Chronologie, ikonographisch geordnet. Da viele der Blätter beidseitig bearbeitet sind und zumeist mehrere Jahre zwischen beiden Darstellungen liegen, werden die Recto- und die Versoseiten, bis auf wenige Ausnahmen, nicht hintereinander aufgeführt, sondern in ihrer jeweiligen zeitlichen Abfolge. Ein Verweis auf die entsprechende dazugehörige Vorder- bzw. Rückseite findet sich im Anschluss an den Titel und die technischen Einzelheiten (Zeichentechnik, Maße usw.) des jeweiligen Werkes.

Diesem Katalog der gesicherten Zeichnungen folgen Blätter, die höchstwahrscheinlich von Weyers Hand sind, von denen aber keine Abbildungen existieren und deren Aufenthaltsort teilweise nicht bekannt ist; es handelt sich zumeist um Versoseiten eigenhändiger Zeichnungen (V 1 bis V 8). Schließlich werden noch einige Blätter aufgeführt, die in ihrer Autorschaft fraglich sind, mit Weyer jedoch in Verbindung gebracht wurden (F 1 bis F 8). Zuletzt werden zwei Kopien nach Werken Weyers vorgestellt und besprochen (K 1 und K 2).

Dieser Katalog ist keineswegs als vollständig zu betrachten, da nicht alle Blätter im Original untersucht werden konnten; vor allem einige Zeichnungen in Privatbesitz blieben unzugänglich und sind vor der Nummerierung mit einem * versehen. Die Maße sowie die Angaben zu Technik und Zeichenmaterial beruhen in diesen Fällen auf den Ausführungen in den entsprechenden Museums- oder Auktionskatalogen. Außerdem ist damit zu rechnen, dass auch in den nächsten Jahren heute noch unbekannt Zeichnungen Weyers im Kunsthandel zu finden sein werden, so dass dieser Katalog in Zukunft sicherlich noch einiger Ergänzungen bedarf.

Bei den Maßangaben steht Höhe vor Breite. Die bibliographischen Angaben der zitierten Graphikverzeichnisse (TIB (The Illustrated Bartsch), HDF/NHDF (Hollstein Dutch and Flemish /New Hollstein Dutch and Flemish), HG/NHG (Hollstein German/New Hollstein German)) sowie der ansonsten aufgeführten Literatur sind ausführlich im Literaturverzeichnis zu finden.

1. Gesicherte Zeichnungen

Z 1 Jäger mit einem Hirsch am Halsband

Abb. 1

1607. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz; datiert in der Mitte unten „1607“, ebenfalls in Schwarz; kein Wz.

Blattgröße: 186 x 158 mm.

Bildvorlage: Jost Amman, *Kunstbüchlin*, 1599; BECKER 1854, Bl. 11v; TIB, Bd. 20 (2), 4.22 (368); NHG (J. Amman, X), 285.23.

(Verso: Judith und ihre Magd mit dem Haupt des Holofernes (Z 51).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 381.1.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 102, 111.

Auf dem hochrechteckigen Blatt ist ein Jäger zu sehen, der in seiner Linken einen Bogen hält, einen Köcher mit Pfeilen über der linken Schulter trägt und mit der rechten Hand einen Hirsch am Halsband mit sich führt. Beide, Tier und Jäger, sind im Begriff, an einem anthropomorph anmutenden Baum vorbei nach rechts aus dem Bild zu gehen.

Die Figur des Jägers ist, verglichen mit dem als Vorbild dienenden Holzschnitt aus Jost Ammans *Kunstbüchlin* aus der Ausgabe von 1599 (Abb. 1a), ungelinker und etwas unproportioniert wiedergegeben, der Kopf erscheint im Vergleich zum Körper zu groß. Insgesamt hält sich der offenbar noch unsichere Zeichner aber genau an das Vorbild Ammans, was auch durch die sehr getreue Wiedergabe der Ammanschen Schraffuren deutlich wird. Die Gestaltung des Laubs durch kleine Schleifen auf dem Kopfschmuck des Jägers trägt jedoch bereits auf diesem frühen, 1607 datierten Blatt die Handschrift Weyers.

Z 2 Fährich mit Löwenbanner**Abb. 2**

1607. Skizzenbuchblatt. Feder in Grau; datiert unten in der Mitte außerhalb der Darstellung auf einem ca. 3 cm breiten Randstreifen „1607“; in der rechten oberen Ecke die Zahl „16“; zwei Klebestreifen am oberen Rand; schwarze Umrahmungslinie links und unten; rechte untere Ecke fehlt, Ränder beschädigt, am linken Rand noch deutlich die ehemalige Einheftung in ein Skizzenbuch erkennbar; kein Wz.

Blattgröße: 185 x 157 mm.

Bildvorlage: Jost Amman, *Kunstabüchlin*, 1599; BECKER 1854, Bl. 52v; TIB, Bd. 20 (2), 4.104 (368); NHG (J. Amman, X), 285.105.

(Verso: Jäger mit Hunden (Z 78).)

Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv. Nr. C 1963/1202.

Provenienz: Sammlung Ernst Ziegler, Gönningen (als „Michael Herr“).

Lit.: Ausstellung (ohne Katalog): Kunst auf Papier aus 500 Jahren. Ausstellung der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart 1996¹⁵⁷.

RIETHER 1996, S. 369, Anm. 5.

RIETHER 2002, S. 604, Anm. 852.

STUTT GART 2007, S. 337f., Kat.-Nr. 703 m. Abb.

BRUGEROLLES 2012, S. 418, Abb. 1.

Auf der 1607 datierten Skizzenbuchseite gibt Weyer detailgetreu einen in Schrittstellung stehenden Fahnenträger aus Jost Ammans *Kunstabüchlin* wieder (Abb. 2a), der ein Banner mit einem Löwen darauf in seiner rechten Hand schwingt, wobei das Banner als Hintergrundfolie die gesamte Blattfläche ausfüllt. Während auf dem Ammanschen Holzschnitt die Blattränder die Fahne überschneiden, gibt Weyer dem ganzen Banner genügend Raum, wodurch die gesamte Darstellung weniger gedrängt erscheint und sich unterhalb der Figur noch Platz findet, um auf einem freibleibenden, knapp 3 cm breiten Randstreifen die Jahreszahl anzubringen. Die hier recht deutlich sichtbaren Spuren der Einbindung am linken Rand sowie die fehlende, weil vom häufigen Durchblättern abgegriffene rechte untere Ecke sind Zeichen dafür, dass das Blatt ebenfalls einst Teil eines gebundenen Buches war, und zwar des sogenannten Basler Skizzenbuches. Dafür sprechen sowohl die Abmessungen als auch die rechts oben, wohl nachträglich angebrachte (Seiten-)Zahl.

¹⁵⁷ Den Hinweis auf diese Ausstellung verdanke ich Herrn Dr. Hans-Martin Kaulbach, Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart.

Z 3 Bacchus auf einem Fass sitzend**Abb. 3**

1607. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz; in der Mitte unten außerhalb der Darstellung „1607“ datiert; rechts und links der Jahreszahl noch Spuren einer unleserlichen Aufschrift, welche zudem von der Einrahmung überklebt ist; auf dem Fass die schräg angesetzten Initialen „CS“; kein Wz.

Blattgröße: 186 x 158 mm.

Bildvorlage: Jost Amman, *Kunstbüchlin*, 1599; BECKER 1854, Bl. 15v; TIB, Bd. 20 (2), 4.30 (368); NHG (J. Amman, X), 285.31.

(Verso: Allegorie des Geruchssinnes (Z 69).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 384.5/6.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 112.

Ein recht stämmiger, jugendlicher Bacchus sitzt auf einem Fass und hält in seiner Linken eine mit Trauben gefüllte Schale; sein Haupt ist von Weinlaub bekrönt, sein linker Fuß ruht auf einem umgestürzten Krug. Hinter Bacchus ist etwas Mauerwerk sichtbar, auf dem spärlicher Pflanzenwuchs zu erkennen ist; der Raum hinter dem Kopf des Weingottes bleibt unausgefüllt. Der als Vorbild dienende Holzschnitt Jost Ammans (Abb. 3a) ist detailgetreu wiedergegeben, doch lässt Weyer der Figur auf seiner Federzeichnung etwas mehr Raum als Amman: Auf dessen Holzschnitt ist das als Sitzgelegenheit dienende Fass vom Bildrand überschritten, während Weyer den Deckel (oder den Boden) des Fasses vollrond abbildet. Die parallelen Holzschnittschraffuren an den Beinen und an der linken Schulter des Bacchus ersetzt er teilweise durch Kreuzschraffuren. Die in Ammans Vorlage auf dem Weinfass angebrachten Initialen CS, die Weyer auch in seine Zeichnung übernimmt, gehören vermutlich dem aus Schaffhausen stammenden Formschneider Christoph Stimmer, der zunächst unter Virgil Solis (1514–1562), später dann unter Jost Amman arbeitete.¹⁵⁸

Dieselbe Figur des Bacchus aus dem Holzschnitt verwendet Weyer erneut, um sie in seine ebenfalls 1607 datierte, aber aus stilistischen Gründen wohl erst um 1614 anzusetzende Zeichnung „Sine Cerere et Baccho friget Venus“ (Z 75) einzufügen, welche sich heute in Dresden befindet.

Z 4 Medea**Abb. 4**

Um 1607. Skizzenbuchblatt. Feder in Grauschwarz; bezeichnet unten außerhalb der Darstellung in Schwarz mit „Sonabent Hermann Weiers“; kein Wz.

Blattgröße: 187 x 157 mm.

Bildvorlage: Jost Amman, *Kunstbüchlin*, 1599; BECKER 1854, Bl. 28v; TIB, Bd. 20 (2), 4.58 (368); NHG (J. Amman, X), 285.57.

(Verso: Der Sündenfall (Z 34).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 384.7/8.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 96, 112f.

O'DELL-FRANKE 1986, S. 22f. m. Abb.

GERMANN-BAUER 1996, S. 431.

¹⁵⁸ AMMAN/METTLER 1971, S. 12.

Die Zeichnung zeigt Medea, wie sie, so die Überlieferung, auf einem von Drachen gezogenen Wagen durch die Lüfte nach Athen flieht, nachdem sie zuvor bereits nach allerlei angerichtetem Unheil mit ihrem Gatten Jason nach Korinth geflohen war, die Geliebte Jasons sowie deren Vater mit einem brennenden Gewand vernichtet und auch ihre eigenen beiden Söhne getötet hatte. Vom Wagen ist, wie auch auf dem als Vorbild dienenden Holzschnitt Jost Ammans (Abb. 4a), nichts zu sehen, lediglich die beiden furchterregenden Drachen, von denen Medea einen mit ihrer rechten Hand am Zügel hält, sind zu erkennen. Mit ihrer Linken gießt sie ein Gefäß aus.

Der anscheinend noch etwas unsichere Zeichner lehnt sich in seiner Zeichnung sehr eng an Ammans Holzschnitt an, die Umrisse wirken etwas starr, und auch die Schraffuren sind sehr schematisch wiedergegeben. Allerdings nimmt sich Weyer die Freiheit, einige Schraffuren wegzulassen, so diejenigen im Hintergrund links. Auch die Frisur der Medea wird verändert: Die Locken, die im Holzschnitt noch den Bildraum zwischen dem Profil der Medea und dem Drachenschwanz rechts bilden, werden nicht dargestellt. So erscheint die Zeichnung insgesamt übersichtlicher, und „die Figuren wirken plastischer und deutlicher im Ausdruck, trotz der wenig sicheren Federführung im Detail“¹⁵⁹.

Die vorliegende Blattseite ist, neben einer Zeichnung in Privatbesitz (Z 9), heute die einzige, auf der Weyers wohl eigenhändig notierter Vor- und Nachname zu lesen ist.¹⁶⁰ Die Zeichnung ist zwar nicht datiert, doch ihre Entstehungszeit lässt sich, im Hinblick auf Z 1, Z 2 und Z 3, ebenfalls um 1607 annehmen.

Z 5 Europa auf dem Stier

Abb. 5

Um 1607. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz, schwarzer Fleck rechts oben, schwarze Einfassungslinie unten und an den Seiten im unteren Drittel; kein Wz.

Blattgröße: 175 x 145 mm.

Bildvorlage: Jost Amman, *Kunstbüchlin*, 1599; BECKER 1854, Bl. 29r; TIB, Bd. 20 (2), 4.57 (368); NHG (J. Amman, X), 285.58.

Textvorlage: Ovid, *Met.* II, 835–877; *Met.* VI, 103–107.

(Verso: Fortuna über dem Meer (Z 80).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 384.25/26.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 113.

Mit dem Holzschnitt (Abb. 5a), den Weyer hier zum Vorbild nimmt, gibt Amman die Szene aus dem zweiten Buch der *Metamorphosen* des Ovid wieder, in der der in einen Stier verwandelte Zeus die junge Tochter des phönizischen Königs Agenor, Europa, über das Meer nach Kreta entführt. Europa sitzt auf dem Rücken des Stieres, der sie über die Wellen trägt. Ihre spärliche Gewandung flattert im Wind, sie hält sich mit ihrer Linken an einem der Hörner des Tieres fest. Trotz der strengen Nachbildung der Holzschnittvorlage wirken bei Weyer sowohl der Gesichtsausdruck der Europa als auch der Kopf des Stieres recht ungelentk und verraten den noch ungeübten Zeichner.

Die Zeichnung reiht sich ein in eine Reihe von sechs Zeichnungen aus dem Skizzenbuch, die die Holzschnitte Ammans mit allen Linien und Schraffuren sehr genau wiedergeben und in schwarzer Feder ohne Lavierung ausgeführt sind (vgl. Z 1, Z 2, Z 3, Z 4 und Z 6). Da vier

¹⁵⁹ O'DELL-FRANKE 1986, S. 22.

¹⁶⁰ Die Aufschrift „Herman Weyer“ auf der Zeichnung im Kasteel Loppem in Belgien (Z 110) wurde aller Wahrscheinlichkeit nach von einem Sammler hinzugefügt und ist daher nicht eigenhändig.

dieser Zeichnungen (Z 1, Z 2, Z 3 sowie Z 6) das Datum 1607 tragen, ist auch die „Europa“ in dieses Jahr einzuordnen.

***Z 6 Flora**

Abb. 6

1607. Skizzenbuchblatt. Feder in Grau; unten links der Mitte außerhalb der Darstellung „1607“ datiert; rechts unten am Rand die Inv.-Nr. des Museums, darüber handschriftliches Kürzel; rechts oben die (Seiten-)Zahl „10“ in Schwarz; rechter und linker Rand jeweils im oberen Abschnitt etwas unregelmäßig; auf dem Papier drückt sich die Lavierung der umseitigen Zeichnung leicht durch; über Wz. nichts bekannt.

Blattgröße: 186 x 157 mm.

Bildvorlage: Jost Amman, *Kunstbüchlin*, 1599; BECKER 1854, Bl. 39r; TIB, Bd. 20 (2), 4.77 (368); NHG (J. Amman, X), 285.78.

(Verso: Diana mit Hunden (Z 77).)

New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 1995.492.

Provenienz: Hartung & Hartung, München, Auktion Nr. 81, 5. Mai 1995; David Tunick Gift 1995.

Lit.: HARTUNG & HARTUNG, München, Katalog zur Auktion Nr. 81 vom 5. Mai 1995, S. 40, Kat.-Nr. 5150 (als „Johann Christoph Storer“).

STUTTGART 2007, S. 338, Anm. 2.

Den Hinweis auf dieses Blatt sowie auf dessen heutigen Aufbewahrungsort verdanke ich Herrn Dr. Tilman Falk, Augsburg, und Herrn Dr. Hans-Martin Kaulbach, Stuttgart.

Die vorliegende Federzeichnung kopiert einmal mehr einen Holzschnitt Jost Ammans aus dem *Kunstbüchlin* (Abb. 6a) und darf aufgrund der Datierung, der Technik als auch der Blattmaße, welche mit denen der anderen Basler Blätter übereinstimmen, als ein weiteres Blatt aus dem sogenannten Basler Skizzenbuch angesehen werden.

Weyers Zeichnung gibt den Holzschnitt sehr genau wieder, lediglich der Gesichtsausdruck der Figur ist gegenüber der Vorlage verändert. Darüber hinaus sind in der unteren rechten Ecke einige Abweichungen festzustellen: Der Fuß der Vase ist im Vergleich zu Amman etwas mehr in Aufsicht gegeben, und die gerade gezogene Linie des Hintergrundabschlusses fehlt. Zudem lässt Weyer den überwiegend kahlen Ast mit Wurzeln weg, der im Holzschnitt diagonal hinter der Vase zu sehen ist. An den Pflanzen, am Blattwerk in der Vase und auch am Kopfschmuck der Flora lässt sich Weyers schwungvolle Handschrift gut ablesen.

Mit diesem Blatt endet Hermann Weyers strenge Kopiertätigkeit nach Amman. In den folgenden Skizzenbuchzeichnungen übernimmt er zwar auch das Motiv, gibt jedoch seiner Variante jeweils durch technische Mittel wie Lavierung und Weißhöhung eine ganz eigene, malerische Gesamtwirkung, die das Blatt in seiner optischen Wirkung deutlich von Ammans Holzschnitt unterscheidet.

Z 7 Geometria*Abb. 7**

1607. Skizzenbuchblatt. Feder in Grau, grau laviert, weiß gehöht (oxidiert, daher dunkel erscheinend); rechts oben Schnörkel in Schwarz, unten rechts der Sammlerstempel; datiert unten in der Mitte außerhalb der Darstellung „1607“; über Wz. nichts bekannt.

Blattgröße: 186 x 157 mm.

Bildvorlage: Jost Amman, *Kunstbüchlin*, 1599; BECKER 1854, Bl. 33r; TIB, Bd. 20 (2), 4.65 (368); NHG (J. Amman, X), 285.66.

(Verso: Venus und Vulkan vor der Schmiede (Z 74).)

Chicago, The Art Institute of Chicago, The Leonora Hall Gurley Memorial Collection, Inv.-Nr. 1922.2028V.

Provenienz: The Leonora Hall Gurley Memorial Collection.

Lit.: KAUFMANN 1985, S. 112.

Hermann Weyer setzt hier wiederum einen Holzschnitt Jost Ammans detailgetreu in eine Zeichnung um (Abb. 7a). Lavierte Partien ersetzen jedoch hierbei die Schraffuren des Holzschnitts, wenn auch die Hell-Dunkel-Gestaltung noch nicht die optische Wirkung erreicht wie beispielsweise auf Z 26 („Landsknecht mit Lanze“) oder Z 28 („Stehender Trommler“). Über die genaue Verteilung und die Wirkung der Weißhöhungen dieses nicht im Original gesichteten Blattes kann nichts weiter gesagt werden, da sie im Laufe der Zeit oxidiert sind. Sie erscheinen daher auf der vorhandenen Abbildung lediglich als dunkle Partien, welche im Einzelnen nicht zweifelsfrei von den lavierten Flächen zu unterscheiden sind.

Das 1607 datierte Blatt, dessen Rückseite ebenfalls bearbeitet ist (siehe Z 74), fügt sich in Bezug auf Darstellung, Abmessungen, Zeichentechnik und auch in der Entstehungszeit gut in die Serie der Basler Blätter ein und lässt sich somit auch als Seite des einstigen Skizzenbuches identifizieren.

Z 8 Justitia**Abb. 8**

Um 1607/08. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz, graubraun und ocker laviert, weiß gehöht; rechts oben die Zahl „50“; unten rechts der Stempel des Museums sowie die Inv.-Nr. in Bleistift; Wz.: Sächsisches Wappen.

Blattgröße: 185 x 157 mm.

Bildvorlage: Jost Amman, *Kunstbüchlin*, 1599; BECKER 1854, Bl. 30v; TIB, Bd. 20 (2), 4.60 (368); NHG (J. Amman, X), 285.61.

(Verso: Der Heilige Augustinus (Z 64).)

Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. C 1923/12.

Provenienz: Alter Bestand.

Lit.: RIETHER 1996, S. 369, Anm. 5.

RIETHER 2002, S. 604, Anm. 852.

STUTT GART 2007, S. 338f., Kat.-Nr. 704 m. Abb.

Die Zeichnung zeigt Justitia auf einem Steinsockel sitzend, wie sie, die Waage in der linken, das Schwert in der rechten Hand, den Betrachter anblickt. Ihr durchscheinendes Gewand ist unter der Brust geknotet. Die Figur ist wiederum eine recht genaue Übertragung nach dem Ammanschen Vorbild (Abb. 8a), doch wirkt das Gesicht der Justitia, verglichen mit der Vor-

lage, lebendiger und weicher und daher auch weiblicher. Zudem verstärkt Weyer die Plastizität, die Amman in seinem Holzschnitt erzielt, durch Parallelschraffuren, durch Hinzufügung von graubrauner und ockerfarbener Lavierung in verschiedenen Schattierungen und durch Weißhöhungen.

Das Blatt muss um 1607/08 entstanden sein, wie Vergleiche mit dem 1608 datierten „Trommler“ (Z 28) oder auch mit der 1607 datierten New Yorker „Flora“ (Z 6) ergeben. Zudem weist es dasselbe Wasserzeichen auf wie eine Reihe anderer Blätter aus dem Basler Skizzenbuch (Z 9/Z 38, Z 16/Z 79, Z 22/Z 92, Z 26/Z 88, Z 30/Z 108).

Z 9 Zehn Männerköpfe

Abb. 9

1607. Skizzenbuchblatt. Feder in Grau, grau und rötlich laviert; bezeichnet unten in der Mitte außerhalb der Darstellung in Schwarz „Hermann Weiers“, darunter das Datum „1607“; links neben der Signatur der (eigenhändige?) Schriftzug „(?)“, rechts neben der Signatur ein unleserliches Kürzel (ein „a“?); in der rechten oberen Ecke die Zahl „3“; am linken, unteren und rechten Darstellungsrand eine schwarze Umrahmungslinie, linke untere Ecke schadhaft, Papier etwas fleckig; Wz. (vom linken Blattrand überschritten): Sächsisches Wappen.

Blattgröße: 188 x 158 mm.

Bildvorlage: Jost Amman, *Kunstabüchlin*, 1599; BECKER 1854, Bl. 1r; TIB, Bd. 20 (2), 4.1 (368); NHG (J. Amman, X), 285.2.

(Verso: Kain erschlägt Abel (Z 38).)

Privatbesitz.

Provenienz: Buch- und Kunstantiquariat Dr. Helmut Tenner, Heidelberg, 1966.

Lit.: DR. HELMUT TENNER, Buch- Kunstantiquariat, Heidelberg, Katalog zur Aktion 55 vom 23. April 1966 „Miniaturen, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Graphik des 15. bis 20. Jahrhunderts“, S. 15, Lot 3662.

Für den Hinweis auf diese Zeichnung möchte ich Herrn Dr. Hans-Martin Kaulbach, Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, danken. Ebenso danke ich dem Besitzer der Zeichnung für die Möglichkeit, das Blatt im Original untersuchen zu dürfen.

Die in grauer Feder ausgeführte Darstellung zeigt zehn zum Teil bärtige Männerköpfe unterschiedlichen Alters und wohl, so lassen zwei mit Turbanen bedeckte Köpfe vermuten, auch unterschiedlicher Herkunft. Zwischen den Köpfen ragt ein diagonal verlaufender Balken hervor. Weyer übernimmt Ammans Holzschnittvorlage (Abb. 9a), dessen Vorlage wiederum eine Kreuztragung Christi gewesen sein mag¹⁶¹, gestaltet jedoch die Gesichter mit Hilfe der Pinsel-lavierung sehr plastisch. Die an drei Seiten durch eine schwarze Linie gerahmte Darstellung ist etwas nach links aus der Blattmitte gerückt. Weyer übernimmt auch Jost Ammans Initialen, die auf der Vorlage am oberen Ende des Kreuzbalkens zu sehen sind; auf das bei Amman zu lesende „M“ am unteren Ende verzichtet er jedoch.

Es ist unsicher, ob Weyers außerhalb der Darstellung angebrachte Signatur eigenhändig ist; trotz der unterschiedlichen Behandlung der Buchstaben „H“ und „s“ ist die Schrift mit derjenigen auf Z 4 („Medea“) vergleichbar. Der sich in seiner Schriftart deutlich von der Signatur unterscheidende Schriftzug daneben könnte vielleicht als Wochentagangabe Freitag zu lesen sein und verbände so die Zeichnung abermals mit der „Medea“ in Basel, die den Vermerk „Sonabent“ aufweist.

¹⁶¹ RIETHER 2003, S. 141.

Z 10 Zwei Musikanten mit Trompete und Dudelsack**Abb. 10**

1607. Skizzenbuchblatt. Feder in Braun, braun und ocker laviert, weiß gehöht; bezeichnet rechts neben dem Kopf des rechts sitzenden Musikanten unter der Hutfeder „HE W“ (linker Aufstrich des „H“ fehlt), unter dem Darstellungsrand „1607“ datiert; kein Wz.

Blattgröße: 186 x 158 mm.

Bildvorlage: Jost Amman, *Kunstbüchlin*, 1599; BECKER 1854, Bl. 21r; TIB, Bd. 20 (2), 4.41 (368); NHG (J. Amman, X), 285.42.

(Verso: Jason und Medea (Z 71).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 381.8.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 112.

O'DELL-FRANKE 1986, S. 22f.

STUTTGART 2007, S. 339, Anm. 2 (zu Kat.-Nr. 704).

Zwei bärtige Männer sitzen vor einem Baum auf je einem kleinen Schemel und musizieren. Der links Sitzende bläst in seine Trompete, während sein Begleiter Dudelsack spielt. Rechts neben dem Dudelsackspieler lehnt sein Schwert; der Trompeter hält zwischen seinen Knien einen Stab. Ein Krug, der links hinter dem Trompeter auf dem Schemel sichtbar ist, deutet wohl darauf hin, dass dem Konzert ein mehr oder weniger ausgiebiger Weinkonsum voranging.

Weyer hat auch hier einen Holzschnitt Jost Ammans zugrunde gelegt (Abb. 10a). Die einzige inhaltliche Veränderung, die Weyer vornimmt, besteht in der Umwandlung des Schwertes, das der Trompetenbläser bei sich führt, in einen Stab. In diesem frühen Blatt experimentiert Weyer bereits mit der Technik der Weißhöhung, die für seine späteren Zeichnungen charakteristisch ist. Offenbar hat er die Handhabung der verschiedenen zeichnerischen Mittel recht schnell erlernt und sogleich souverän eingesetzt. Die aufgesetzten Lichter betonen auf diesem Blatt die Stellen, die im Holzschnitt herausgekratzt wurden und folglich dann im Druck als helle Fläche hervortreten. Unter- und Hintergrund bleiben dagegen, wie bei Amman, sehr vage und unstrukturiert, sind jedoch durch die ockerfarbene Grundierung farbig gestaltet. Diese Farbe wird zum Abschluss in einzelnen Partien (z. B. auf den Gliedmaßen, dem Dudelsack, in den Gesichtern) nochmals verstärkt aufgetragen.

Weyer hat seine Zeichnung monogrammiert und das Monogramm, wie er es auch oft später tut, sorgfältig versteckt: Es ist unter der Hutfeder des Dudelsackspielers zu finden. Dieselbe Darstellung des Monogramms, nämlich das noch recht zaghaft wirkende „HE W“ mit dem fehlenden linken Aufstrich des „H“, findet sich auf der Dresdener Zeichnung, die Venus, Bacchus und Ceres zeigt und ebenfalls die Datierung 1607 trägt (Z 75), wiewohl sie erst später entstanden sein dürfte.

Z 11 Fortuna auf der Weltkugel**Abb. 11**

1607. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarzbraun, rötlich laviert, weiß gehöht; datiert unten in der Mitte „1607“; kein Wz.

Blattgröße: 186 x 155 mm.

Bildvorlage: Jost Amman, *Kunstbüchlin*, 1599; BECKER 1854, Bl. 23r; TIB, Bd. 20 (2), 4.45 (368); NHG (J. Amman, X), 285.46.

(Verso: Odysseus und Circe (Z 70).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 384.35/36.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 102, 114.

Fortuna kniet auf einer Weltkugel und hält mit ihren Händen beide Enden eines Segels fest, welches vom Wind gebläht wird. Die Weltkugel ist unten durch eine waagrechte Linie angeschnitten, die im als Vorlage dienenden Holzschnitt (Abb. 11a) den Rand des Druckstocks markiert und die Weyer in seine 1607 datierte Zeichnung übertragen hat. Fortunas Kopf mit den langen, wehenden Locken ist, vom Betrachter aus gesehen, nach rechts gewandt, der Blick nach rechts oben gerichtet. Auf die Skizzierung der Wolken, die im Holzschnitt die luftigen Höhen andeuten, in der sich Fortuna befindet, verzichtet Weyer; er lässt den Hintergrund gänzlich unbearbeitet. Der nackte Körper Fortunas wird durch die zarte, rötliche Lavierung hervorgehoben und durch das Aufsetzen von Weißhöhlungen modelliert, so dass der scharfe Hell-Dunkel-Kontrast, der im Holzschnitt Ammans vorherrscht, zurückgenommen wird. Die rötliche Farbe bedeckt bei Weyer als Grundierung weite Teile des Blattes, die Ränder wurden ausgespart. Nach Fertigstellung der Figur verstärkte Weyer einzelne kleine Partien noch einmal mit dieser Farbe.

Z 12 Jupiter auf dem Adler**Abb. 12**

1607. Skizzenbuchblatt. Feder in Grauschwarz, graubraun und ocker laviert; datiert unten in der Mitte in Schwarz „1607“; kein Wz.

Blattgröße: 185 x 159 mm.

Bildvorlage: Jost Amman, *Kunstbüchlin*, 1599; BECKER 1854, Bl. 26v; TIB, Bd. 20 (2), 4.52 (368); NHG (J. Amman, X), 285.53.

(Verso: Bauernpaar vor einem Dorf (Z 84).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 381.3.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 102, 103, 111.

Die blattfüllende Zeichnung aus dem Jahre 1607, die sich wiederum auf einen Holzschnitt des Jost Amman stützt (Abb. 12a), zeigt den gekrönten Jupiter auf dem Adler. Mit seiner Linken umfasst der Gott den Hals des Tieres, der rechte Arm ist erhoben und bereit, den Blitz, den er in der Hand hält, hinab in die Tiefe zu schleudern.

Während bei Amman Figur und Tier in einen dramatischen schwarzweißen Wolkenhimmel überzugehen scheinen, lässt Weyer den Hintergrund offen. Er skizziert lediglich in der unteren Partie durch flüchtige Federlinien einige Wolken und lässt Jupiter und den Adler im freien Raum deutlich hervortreten. Bevor Weyer die Figur des Jupiter kopierte, grundierte er das

Blatt zuerst ockerfarben, wobei die Farbintensität zu den Rändern hin abnimmt. Diese Art der sich abschwächenden Kolorierung ist auf einigen seiner frühen Blätter zu finden (vgl. z. B. Z 22, Z 23); später kombiniert Weyer den hier verwendeten Ockerton gerne mit brauner und grauer Lavierung.

Z 13 Venus und Amor auf Wolken

Abb. 13

Um 1607. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz, graubraun und ocker laviert, etwas weiß gehöht; in der rechten oberen Ecke unter der aufgeklebten Einfassung in Schwarz eine unleserliche (Seiten-)Zahl; unten rechts der Stempel des Museums; Wz.: Wohl Wappen mit aufgesetzter Weltkugel (nur Kugel sichtbar).

Blattgröße: 185 x 159 mm.

Bildvorlage: Jost Amman, *Kunstbüchlin*, 1599; BECKER 1854, Bl. 27v; TIB, Bd. 20 (2), 4.54 (368); NHG (J. Amman, X), 285.55.

(Verso: Baumlandschaft mit spaziergehendem Paar (Z 96).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 384.33/34.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 114.

Wiederum in Anlehnung an einen Holzschnitt Jost Ammans (Abb. 13a) stellt Weyer hier Venus und den geflügelten, Köcher und Bogen tragenden Amor auf Wolken sitzend dar. Beide sind in Rückenansicht gegeben und blicken in die nicht näher definierte Ferne. Venus ist lediglich mit einem übergeworfenen Tuch bekleidet, das sich über ihrer rechten Schulter bauscht; ihr zusammengebundenes Haar ist mit einem Kranz geschmückt.

Weyer wandelt in dieser hell-ockerfarben grundierten Zeichnung die Schraffuren des Holzschnitts in zweifarbige, d. h. graubraun und kräftig ocker lavierte Flächen um, durch die die Figuren an Körperlichkeit gewinnen. Da ansonsten die Vorlage detailliert übernommen wird, ist über Weyers individuellen Zeichenstil kaum eine Aussage zu machen. Aus diesem Grund kann auch für diese Zeichnung eine Entstehungszeit um 1607 angenommen werden.

Z 14 Venus mit Waffen und zwei Putti

Abb. 14

Um 1607. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz, rotbraun laviert, weiß gehöht; bezeichnet auf dem Balken rechts unterhalb der Mitte mit „HW“ (ligiert), darüber das Monogramm „IA“ (für Jost Amman); rechts oben außerdem die Zahl „30“; kein Wz.

Blattgröße: 186 x 159 mm.

Bildvorlage: Jost Amman, *Kunstbüchlin*, 1599; BECKER 1854, Bl. 6v; TIB, Bd. 20 (2), 4.12 (368); NHG (J. Amman, X), 285.13.

(Verso: Der Heilige Georg tötet den Drachen (Z 65).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 384.41/42.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 114.

BASEL 1973, S. 19f., Kat.-Nr. 23.

Vor einem ruinösen, mit Pflanzenbüscheln bewachsenen Mauerabschnitt mit Rundbogen hat sich eine unbekleidete weibliche Figur auf einer nicht näher definierten Sitzgelegenheit niedergelassen. Ein Schild und ein Helm als auch Köcher, Pfeile und ein Schwert befinden sich auf dem Boden vor ihr. Es dürfte sich bei der Frau wohl nicht um Minerva handeln, den gängigen Attribute wie eine Eule oder das Schild mit dem Medusenhaupt fehlen. Auf dem sichtbaren Schild ist vielmehr eine aufrecht stehende Figur mit einem Stab oder Bogen zu erkennen, hinter deren Schulter ein Gegenstand, wohl ein Köcher, hervorlugt. Das Thema Jagd oder auch Bewaffnung wird auf diese Weise auf dem Schild angedeutet, so dass es sich bei der Figur wohl eher um Venus handeln dürfte, die entweder die abgelegten Waffen des Mars oder die von Vulkan für ihren Sohn Aeneas geschmiedeten Waffen um sich herum versammelt hat. Von hinten wird sie jedenfalls von einem kleinen geflügelten und auf Teilen der abgelegten Kriegstracht stehenden Putto umarmt, ein weiterer Putto erklimmt auf der rechten Seite einen Absatz des besagten Mauerstücks. Vom eigentlichen Blattrand ist die Darstellung unten und an den Seiten durch eine Linie abgesetzt.

Auf seiner Zeichnung übernimmt Weyer die Komposition Jost Ammans (Abb. 14a), setzt jedoch unter dessen auf einem Balken gut sichtbar angebrachten Monogramm „IA“ selbstbewusst sein „HW“ hinzu, wenn auch auf der verschatteten Schmalseite. Die starken Lichtkontraste des Holzschnitts werden durch die aufgetragene Pinsellavierung zurückgenommen, welche zunächst als Grundierung des gesamten Blattes aufgetragen wurde, um dann, nach Abschluss der Zeichnung, in einzelnen Partien noch etwas verstärkt zu werden. Mit den Weißhöhlungen geht Weyer auf diesem Blatt noch recht zaghaft um, der Einsatz dieser Technik ist noch nicht so souverän wie beispielsweise auf den beiden Blättern mit dem 1607 datierten „Knienden Landsknecht“ (Z 25) und dem „Stehenden Trommler“ aus dem Jahre 1608 (Z 28). Am ehesten ist das Blatt mit dem ebenfalls 1607 entstandenen „Jupiter auf dem Adler“ (Z 12) zu vergleichen. Der Entstehungszeitraum unserer Venus-Darstellung kann daher für dasselbe Jahr angenommen werden.

Z 15 Diana auf einem Hirsch

Abb. 15

Um 1607. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarzbraun, graubraun und ocker laviert, weiß gehöht; bezeichnet rechts oben mit der Zahl „35“; kein Wz.

Blattgröße: 185 x 158 mm.

Bildvorlage: Jost Amman, *Kunstabchlin*, 1599; BECKER 1854, Bl. 11r; TIB, Bd. 20 (2), 4.21 (368); NHG (J. Amman, X), 285.23.

(Verso: Landschaft mit Insel und Festung (Z 87).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 384.29/30.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 113f.

Das Blatt zeigt die Jagdgöttin Diana, wie sie, den Körper dem Betrachter zugewandt, auf dem Rücken eines liegenden Hirsches sitzt, wobei sie das linke Bein unter das rechte geschlagen hat. Mit der rechten Hand hält sie sich am Geweih des Tieres fest, in ihrer Linken trägt sie einen langen Pfeil. Ein wehendes Tuch umringt kreisförmig ihr in Profilansicht gegebenes Haupt und ihren Oberkörper. Ein Jagdhorn, das hinter dem Kopf des Hirschen zu sehen ist, ist an ihrem Gewand festgemacht; ihr Bogen ist links an einen aufragenden Baumstumpf gelehnt. Den Boden bedecken Grasbüschel. Die räumliche Disposition von Dianas ausgestrecktem Arm, dem Geweih und dem wehenden Tuch ist in der Zeichnung etwa unklar und verrät den

noch nicht ganz souveränen Zeichner. Bei Amman (Abb. 15a) ist die Dreidimensionalität durch die deutlichen Hell-Dunkel-Kontraste des Holzschnitts eindeutiger formuliert.

Die ansonsten detaillierte Wiedergabe des Holzschnitts aus dem *Kunstbüchlin* ist nicht datiert, steht aber in der Technik (Weißhöhungen) und in der Farbigkeit – auch hier wendet Weyer schon die ockerfarbene Lavierung an, die auf dieser Zeichnung als Grundierung das ganze Blatt bedeckt und vor dem Zeichnen der Figur aufgetragen wurde – der „Frau mit Dudelsack spielendem Bären“ (Z 17) nahe und dürfte, wie jene auch, um 1607 entstanden sein.

Z 16 Reiter mit zwei Pferden

Abb. 16

Um 1607. Skizzenbuchblatt. Feder in Grauschwarz, graubraun und ocker laviert; rechts oben die Zahl 3(?)2 (erste Ziffer durch die aufgelegte Einrahmung überdeckt und nicht zweifelsfrei erkennbar); Wz.: Sächsisches Wappen.

Blattgröße: 185 x 158 mm.

Bildvorlage: Jost Amman, *Kunstbüchlin*, 1599; BECKER 1854, Bl. 95r; TIB, Bd. 20 (2), 4.189 (368); NHG (J. Amman, X), 285.190.

(Verso: Cephalus und Aurora (Z 79).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 381.2.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 111.

Zu sehen ist eine nach links reitende männliche Figur, die hinter sich ein weiteres Pferd mit sich führt. In ihrer rechten Hand hält sie eine Gerte, ihre Linke umfasst die Zügel des von ihr selbst gerittenen Tieres. Vor ihr auf dem Sattel liegt ein eingefangenes (oder erlegtes?) Tier, wohl ein Schaf. Die Gruppe ist ins Zentrum des Blattes gestellt, die Einzelheiten getreu von Jost Amman (Abb. 16a) übernommen. Lediglich in der Tiefenperspektive zeigen sich Schwächen, wie ein Blick auf die insgesamt acht Pferdebeine zeigt. Die im Holzschnitt einzelnen Schraffuren sind durch eine breite ockerfarbene Pinsellavierung zusammengefasst. Sie beschränkt sich hierbei nicht nur auf die Figurengruppe, sondern ist, abgeschwächt, vor Entstehung der Zeichnung auf das ganze Blatt aufgetragen worden.

Die vorliegende Zeichnung ist nicht datiert. Die hier vorgeschlagene Datierung um 1607 stützt sich auf Vergleiche mit den anderen um diese Zeit entstandenen Skizzenbuchseiten, die Weyer nach Jost Amman schuf.

Z 17 Frau mit Dudelsack spielendem Bären**Abb. 17**

Um 1607. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz, graubraun und ocker laviert, weiß gehöht; bezeichnet rechts oben mit der Zahl „33“; Papier verschmutzt; kein Wz.

Blattgröße: 186 x 158 mm.

Bildvorlage: Jost Amman, *Kunstbüchlin*, 1599; BECKER 1854, Bl. 10v; TIB, Bd. 20 (2), 4.20 (368); NHG (J. Amman, X), 285.21.

(Verso: Maria und Elisabeth mit Jesus und Johannes (Z 66).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 384.37/38.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 114.

Die lavierte Federzeichnung und auch der ihr zugrunde liegende Holzschnitt des Jost Amman (Abb. 17a) zeigen links eine sitzende, nur mit einem Tuch um die Beine bekleidete Frau, die einen Stab in ihrer rechten Hand hält und mit ihrem linken Zeigefinger aus dem Bild heraus nach links oben deutet. Dieser Richtung folgt sie auch mit den Augen. Vor ihr steht, auf einem steinernen Unterbau ein nach links gewandter Bär, der einen Dudelsack bläst und mit den Augen der Blickrichtung und dem Fingerzeig der Frau folgt. Zwischen der Frau und dem Tier steht, etwas aus der Mitte nach links gerückt, eine Schale mit geschwungenem Henkel.

Weyers graubraun und in Ockertönen lavierte, wohl eine Allegorie darstellende Zeichnung verrät im Vergleich mit dem Holzschnitt perspektivische Schwächen: So befindet sich bei Amman die Schale zweifelsfrei zwischen Bär und Frau, bei Weyer hingegen ist das räumliche Verhältnis unklar, da der Henkel der Schale ein Hinterbein des Bären überschneidet. Ähnliche räumliche Unsicherheiten zeigt auch Z 15 („Diana auf einem Hirsch“).

Die auch später noch vor Weyer bevorzugte ockerfarbene Lavierung nimmt hier in der Funktion einer Grundierung die ganze Blattfläche ein, ansonsten verrät das doch recht schwache Blatt noch nicht viel über den persönlichen Zeichenstil des Künstlers. Es ist wohl zeitgleich mit dem „Jupiter“ (Z 12) und der „Venus mit Waffen und zwei Putti“ (Z 14) um 1607 entstanden.

Z 18 Weibliche Figur mit Kind und Hunden**Abb. 18**

Um 1607. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarzbraun, braun und rötlich laviert, weiß gehöht; linke untere Ecke fehlt; oben rechts bezeichnet „4?“ (40?, zweite Ziffer ist verwischt); Wz.: Wappen? (Näheres nicht erkennbar).

Blattgröße: 186 x 157 mm.

Bildvorlage: Jost Amman, *Kunstbüchlin*, 1599; BECKER 1854, Bl. 54v; TIB, Bd. 20 (2), 4.108 (368); NHG (J. Amman, X), 285.109.

(Verso: Waldige Landschaft mit Weg (Z 98).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. 1978.545.

Provenienz: Legat Dr. August Meyer 1977.

Lit.: Keine Veröffentlichung bekannt.

Vor einer Einfriedung sitzt, schlafend oder dösend und den Kopf auf den linken Arm gestützt, eine Frau mit einem langen Kleid und einem Hut, der mit einer Feder besetzt ist. Auf ihrem Schoß hält sie einen kleinen Hund. Ihr zu Füßen sitzt ein kleines Kind, am linken Bildrand ist ein weiterer Hund eben im Begriff, das Bein zu heben. Umgeben ist die Figur von allerlei Gerät: Eine umgedrehte Pfanne, auf oder neben deren Stil ein offenbar lebendiges, aber ebenfalls schlafendes Huhn sitzt, ist ebenso zu sehen wie ein Löffel, ein Krug, eine kurze Leiter sowie ein offenbar aus Leder gefertigtes, genähtes und umgestürztes Fass. Bei der Frau handelt es sich um eine „schlafende Köchin“ oder um eine „Soldatenfrau“¹⁶², wobei eine Identifikation als Soldatenfrau oder vielleicht auch Dirne plausibler erscheint.

Jedenfalls hält sich Weyer auch hier streng an das Vorbild Ammans (Abb. 18a), gestaltet aber alle Gegenstände vermittelt Lavierung und Weißhöhungen sehr plastisch. Die rötliche Lavierung fungiert hier auch gleichzeitig als Blatthintergrund, sie wird zu den Blatträndern hin schwächer. Wie ein Großteil der Zeichnungen Weyers, die nach Amman entstanden sind, lässt sich auch dieses Blatt auf den Zeitraum um 1607 datieren.

Z 19 Romulus und Remus mit der Wölfin**Abb. 19**

Um 1607. Skizzenbuchblatt. Feder in Braun, rötliche und braune Lavierung, weiß gehöht; bezeichnet rechts oben mit der Zahl „42“; kein Wz.

Blattgröße: 185 x 159 mm.

Bildvorlage: Jost Amman, *Kunstbüchlin*, 1599; BECKER 1854, Bl. 5r; TIB, Bd. 20 (2), 4.9 (368); NHG (J. Amman, X), 285.10.

(Verso: Wald-Flusslandschaft mit einem Wanderer (Z 91).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 384.27/28.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 103, 113.

Unter einem Baum lagert, mit lockigem Fell und offenem Maul, die Wölfin, die sich der Legende zufolge der beiden Knaben Romulus und Remus angenommen und sie gesäugt hatte. Romulus und Remus, die beiden künftigen Gründer Roms, befinden sich vor dem Tier auf dem mit Gräsern bewachsenen Boden.

¹⁶² AMMAN/METTLER 1971, S. 27.

Insgesamt lässt die Zeichnung kaum Rückschlüsse auf Weyers eigene Zeichentechnik und seinen Zeichenstil zu, da die Holzschnitt-Vorlage (Abb. 19a) einmal mehr getreu umgesetzt wurde. Lediglich in den Profilen der beiden Kinder vermeint man bereits Anklänge an spätere Darstellungen finden zu können. So lässt sich das Profil des Knaben rechts mit den Profilen der beiden Kinder auf dem Schoß der „Caritas“ in Rouen (Z 161) vergleichen, die auf ca. 1617/18 datiert werden kann.

Die rötliche Lavierung wurde zuerst aufgetragen, und zwar so, dass die Farbintensität zu den Rändern hin abnimmt; in einem zweiten Schritt wurden das Tier und die beiden Knaben darüber angelegt und abschließend mit Weißhöhungen versehen. Zu datieren ist die Zeichnung, wie die meisten bisher besprochenen Amman-Kopien Weyers, um 1607.

Z 20 Der Heilige Hieronymus

Abb. 20

1608. Skizzenbuchblatt. Feder in Braun, braun und rötlich laviert, weiß gehöht; datiert rechts unten außerhalb der Darstellung „1608“; kein Wz.

Blattgröße: 186 x 157 mm.

Bildvorlage: Jost Amman, *Kunstbüchlin*, 1599; BECKER 1854, Bl. 19r; TIB, Bd. 20 (2), 4.37 (368); NHG (J. Amman, X), 285.38.

(Verso: Flusslandschaft mit Mühle und Eseltreiber (Z 100).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 384.15/16.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 103, 113.

Das Basler Blatt zeigt den Heiligen Hieronymus im nach links gerichteten Dreiviertelprofil in Begleitung des Löwen, welcher sich in die linke untere Bildecke drängt und von dem lediglich der Kopf zu sehen ist. Dass es sich bei der Figur nicht, wie bei H. Mayer angegeben¹⁶³, um den Evangelisten Markus handelt, belegt der mit einer Kordel befestigte Kardinalshut im Nacken des Dargestellten.

Zugrunde liegt Weyers Zeichnung abermals ein Holzschnitt des Jost Amman (Abb. 20a), den Weyer leicht verändert: Bei Amman füllen Tier und Mensch den Bildraum fast vollständig aus, bei Weyer sind beide durch eine Rahmenlinie unten und auf der rechten Seite von der Gesamtblattfläche und auch von der separat eingefassten Jahreszahl 1608 abgesetzt. Der Hut des Heiligen ist vom Blattrand überschritten, so dass der Eindruck entsteht, Hieronymus sehe aus einem Fenster. Auf den Ausblick auf einen Hügel links hinter der Gruppe, wie ihn der Ammansche Holzschnitt zeigt, verzichtet Weyer ebenso wie auf die detailgetreue Wiedergabe der Schraffuren. Diese ersetzt er abermals durch eine rötliche Pinsellavierung, welche sich nicht nur auf den Heiligen und das Tier beschränkt, sondern sich über die Konturen hinaus, schwächer werdend, um die Gruppe herum fortsetzt und als Grundierung fungiert.

¹⁶³ MAYER 1931/32, S. 113.

Z 21 Bischof mit Buch und Blumenvase**Abb. 21**

Um 1607/08. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz, ocker und graubraun laviert, weiß gehöht; bezeichnet rechts oben mit der Zahl „38“; Wz.: Kugel mit Kreuz (?).

Blattgröße: 159 x 185 mm.

Bildvorlage: Jost Amman, *Kunstbüchlin*, 1599; BECKER 1854, Bl. 41v; TIB, Bd. 20 (2), 4.82 (368); NHG (J. Amman, X), 285.83.

(Verso: Flusslandschaft mit brennenden Wasserburgen (Z 89).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 384.43/44.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 115.

Zu sehen ist ein in halbfiguriger Rückenansicht gezeigter und mit einem reich gemusterten Gewand bekleideter Bischof mit Mitra, der, von seinem Buch aufschauend, über die rechte Schulter hinweg den Betrachter anblickt. Mit seiner rechten Hand hält er eine Schriftrolle, die nicht sichtbare Linke umfasst vermutlich den links aufragenden Bischofsstab. Vor ihm steht eine Vase mit Blumen, deren Fuß durch das Buch verdeckt wird.

Das Ammansche Vorbild (Abb. 21a) ist auf das genaueste wiedergegeben, sogar die einzelnen Bartstoppeln am Kinn des Bischofs hat Weyer übernommen. Der Duktus sagt daher wenig aus über Weyers Zeichenstil; lediglich die ockerfarbene Lavierung, die hier das ganze Blatt bedeckt und als Grundierung aufgetragen wurde, weist bereits auf ein wichtiges Charakteristikum der späteren Blätter Weyers hin. Die Entstehungszeit der Zeichnung dürfte um 1607/08 anzusetzen sein.

Z 22 Bischof mit Buch und Bischofsstab**Abb. 22**

Um 1607/08. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarzbraun, braun und rötlich laviert, weiß gehöht; bezeichnet rechts oben mit der Zahl „43“; Wz.: Sächsisches Wappen.

Blattgröße: 185 x 158 mm.

Bildvorlage: Jost Amman, *Kunstbüchlin*, 1599; BECKER 1854, Bl. 42r; TIB, Bd. 20 (2), 3.83 (368); NHG (J. Amman, X), 285.84.

(Verso: Flusslandschaft mit Kirche und geschwungener Brücke (Z 92).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 388.51.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 115.

Der als Halbfigur dargestellte und in ein reich ornamentiertes Gewand gekleidete Bischof trägt einen Bischofshut, hält in der rechten Hand den Bischofsstab und in seiner Linken ein Buch. Jeweils rechts und links ist am Bildrand ein Mauerstück zu sehen, das die Figur einrahmt. Weyer kopiert Ammans Holzschnitt (Abb. 22a) sehr genau, verwendet jedoch eine braune und rötliche Lavierung und Weißhöhungen anstatt der starren Parallelschraffuren. Die rötliche Farbe dient als Grundierung, auf der die Zeichnung angelegt wurde; sie ist in der Mitte des Blattes stärker aufgetragen als zu den Rändern hin.

Die Serie der Bischofsdarstellungen (Z 21 bis Z 24) ist nicht datiert, lässt sich jedoch in den Zeitraum 1607/08 einordnen.

Z 23 Bischof mit aufgeschlagenem Buch**Abb. 23**

Um 1607/08. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz, ockerfarben laviert, weiß gehöht; rechts oben in schwarzer Feder die Zahl „45“, daneben in Bleistift die Zahl „18“ (später); rechter Rand mit deutlichen Klebspuren, unten links außerhalb der Darstellung kleines Wurmloch; kein Wz.

Blattgröße: 156 x 184 mm.

Bildvorlage: Jost Amman, *Kunstbüchlin*, 1599; BECKER 1854, Bl. 44r; TIB, Bd. 20 (2), 4.87 (368); NHG (J. Amman, X), 285.88.

(Verso: Flusslandschaft mit Steg und Wasserburg (Z 94).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 388.50.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 103, 115.

Diese wiederum nach Jost Amman (Abb. 23a) angefertigte Zeichnung zeigt das Brustbild eines Bischofs mit verzierter Mitra, der an einem Tisch sitzt, in seiner Rechten den Bischofsstab umfasst und mit seiner Linken gerade ein Buch aufschlägt. Weyer hält sich wiederum streng an das Vorbild, lediglich das Tuch, das im Holzschnitt den Bischof folienartig hinterfängt, ist sehr vereinfacht und ohne Ornament wiedergegeben.

Auch diese Zeichnung ist mit einer ockerfarben-gelblichen Lavierung farbig gefasst, wie Weyer sie später noch häufiger verwendet. Das ganze Blatt wurde hier vor dem Auftragen der eigentlichen Zeichnung laviert, wobei die Blattmitte einen kräftigeren Farbton zeigt als die Blattränder, an denen die Farbe schwächer wird. Die Darstellung ist ebenfalls auf etwa 1607/08 zu datieren.

Z 24 Segnender Bischof im Profil**Abb. 24**

Um 1607/08. Skizzenbuchblatt. Feder in Braun, braun und ocker laviert, weiß gehöht; kein Wz.

Blattgröße: 185 x 156 mm.

Bildvorlage: Jost Amman, *Kunstbüchlin*, 1599; BECKER 1854, Bl. 42v; TIB, Bd. 20 (2), 4.84 (368); NHG (J. Amman, X), 285.85.

(Verso: Wald-Flusslandschaft mit Wanderern (Z 97).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 384.45/46.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 115.

Der thronende Bischof, dessen Gesicht im Profil zu sehen ist, hält in seiner Rechten den Bischofsstab, während seine Linke zum Segen erhoben ist. Wie die meisten der frühen Skizzenbuchblätter gibt auch diese Zeichnung die Holzschnittvorlage (Abb. 24a) exakt wieder, auch die Ornamentik des Gewands und der Mitra sind getreu übernommen. Die ockerfarbene Lavierung, die das ganze Blatt bedeckt, und die braune Lavierung mit den aufgetragenen Weißhöhlungen entsprechen der Farbgebung der Bischofsdarstellungen Z 21 und Z 23, der Entstehungszeitraum ist derselbe.

Z 25 Kniender Landsknecht mit Würfeln**Abb. 25**

1607. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz, braun laviert, weiß gehöht, auf rötlich grundiertem Papier; datiert unterhalb der Darstellung „1607“ in Schwarz, rechts unten, ebenfalls in schwarzer Feder und außerhalb der Darstellung, mit „Jost Amman“ bezeichnet (später), unterer Teil der Darstellung mit schwarzer Feder eingefasst; in der rechten oberen Ecke Reste einer in schwarzer Feder aufgetragenen (Seiten-)Zahl (abgeschnitten, daher nicht lesbar), links oben entlang des linken Blattrandes aufwärts mit Bleistift „cf 16“; rechte untere Ecke beschädigt, rechts oben kleiner senkrechter Riss (rückseitig geklebt), ringsum, vor allem oben, beschnitten; kein Wz.

Blattgröße: 168 x 148 mm.

Bildvorlage: Jost Amman, *Kunstabchlin*, 1599; BECKER 1854, Bl. 54r; TIB, Bd. 20 (2), 4.107 (368); NHG (J. Amman, X), 285.108.

(Verso: Bewaffnete Reiter (Z 110).)

Kasteel van Loppem, Stichting Jean van Caloen.

Provenienz: Stichting Jean van Caloen.

Lit.: Keine Veröffentlichung bekannt.

Herrn Jef Schaeps, Prentenkabinet Universiteit Leiden, danke ich für den Hinweis auf dieses Blatt. Bei Cécile Kruyfhoofd, Antwerpen/Loppem, möchte ich mich sehr für die Möglichkeit bedanken, die Zeichnung im Original in Antwerpen ansehen und auch fotografieren zu können.

Auch der „Kniende Landsknecht“ ist eine sehr exakte Nachbildung nach Jost Ammans Holzschnittvorlage (Abb. 25a) und entstammt ebenfalls dem sogenannten Basler Skizzenbuch, wie sowohl das Format, die Datierung als auch die abgeschnittene Seitenzahl in der oberen rechten Ecke belegen. Durch eine schwarze Einrahmungslinie am unteren Rand der Darstellung gibt Weyer dem Landsknecht den begrenzten Raum, den er auch auf dem Holzschnitt innehat. Auf die schwarzen Schraffuren verzichtet Weyer und ersetzt sie durch graue Pinsellavierung. Die im Holzschnitt weiß erscheinenden Flächen betont er durch das Auftragen von Weißhöhlungen. Durch diesen Kontrast und die rötliche Blattgrundierung wirkt das Weyersche Blatt optisch beinahe wie einer jener Scheibenrisse, wie sie in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beispielsweise von den Schweizer Künstlern Tobias Stimmer und Daniel Lindtmayer geschaffen wurden. Dieser von Weyer wohl bewusst intendierte Eindruck wird durch die rötliche Farbe des Blattes noch verstärkt, deren sich auch Stimmer und Lindtmayer bevorzugt bedienten.

Z 26 Nach rechts vorn schreitender Landsknecht**Abb. 26**

Um 1608. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz, rötlich und braun laviert, weiß gehöht; Wz.: Sächsisches Wappen.

Blattgröße: 186 x 158 mm.

Bildvorlage: Jost Amman, *Kunstbüchlin*, 1599; BECKER 1854, Bl. 55r; TIB, Bd. 20 (2), 4.109 (368); NHG (J. Amman, X), 285.110.

(Verso: Brennende Wasserburg (Z 88).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 384.21/22.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 113.

Dargestellt ist ein nach rechts vorne schreitender Landsknecht in geschlitztem Wams und Pluderhose, der eine Lanze über der linken Schulter trägt und sich, aus der Sicht des Betrachters, nach links umdreht, wobei er seinen rechten Arm hebt. Am Gürtel hat er auf seiner Linken einen langen Degen festgemacht, auf der rechten Seite trägt er einen Dolch oder ein Schwert. Weyer übersetzt hier wiederum den Holzschnitt Ammans (Abb. 26a) detailgetreu in das Medium der Zeichnung und verzichtet auf die Schraffuren zugunsten einer rötlichen und braunen Pinsellavierung, die er mit Weißhöhungen strukturiert. Die rötliche Farbe, die Weyer vor dem Zeichnen des Landsknechts auftrug, ist dabei nicht auf die Figur beschränkt, sondern bedeckt, sehr verdünnt, das ganze Blatt. Zeichenstil und -technik des „Landsknechts“ weisen darauf hin, dass dieser wohl zeitgleich mit dem „Stehenden Trommler“ (Z 28), also im Jahre 1608, entstanden ist.

Z 27 Trompeter auf einem Pferd**Abb. 27**

1607. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz, braun und rötlich laviert; datiert unten mittig außerhalb der Darstellung in Schwarz „1607“; außerdem in der rechten oberen Ecke die Zahl „39“, ebenfalls in Schwarz; kleines Loch in der linken unteren Ecke, am linken Blattrand Spuren der einstigen Einheftung; kein Wz.

Blattgröße: 185 x 159 mm.

Bildvorlage: Jost Amman, *Kunstbüchlin*, 1599; BECKER 1854, Bl. 70r; TIB, Bd. 20 (2), 4.139 (368); NHG (J. Amman, X), 285.140.

(Verso: Flusslandschaft mit Gebäuden und drei Bäumen (Z 95).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 381.4.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 111.

STUTTGART 2007, S. 339, Anm. 2 (zu Kat.-Nr. 704).

Ein Reiter mit gefiedertem Hut und einem langen Schwert am Gürtel sitzt auf einem sich aufbäumenden, nach links gerichteten Pferd. In der rechten Hand hält er eine Trompete und gibt, sich nach rechts umdrehend, mit dem Instrument offensichtlich ein Signal. An der Trompete ist ein Banner befestigt, das einen gekrönten Löwen zeigt. Der Boden ist steinig und von einigen Grasbüscheln bewachsen, so wie auch im Ammanschen Vorbild (Abb. 27a).

Die 1607 datierte Zeichnung verrät insgesamt kaum etwas von Weyers eigener Handschrift, da sich der Zeichner sehr eng an die Vorlage hält. Als eigene Zutat kann die Ersetzung der

Schraffuren des Holzschnitts durch eine breite Pinsellavierung gesehen werden, wie Weyer sie auch auf anderen frühen Blättern anbringt (vgl. z. B. Z 25 und Z 26). Die rötliche Farbe wurde zuerst auf das ganze Blatt aufgetragen, dann die eigentliche Zeichnung darauf angelegt, abschließend wurden einzelne Partien noch einmal mit rötlicher Farbe übergangen, um sie so noch etwas mehr hervorzuheben. Ganz zum Schluss wurden weiße Lichter aufgesetzt. Auffallend ist der breite schwarze, etwas starr wirkende und wohl nachträglich von Weyer stellenweise noch einmal nachgezogene Kontur, beispielsweise an der Rückseite der Hinterbeine des Pferdes, an der Unterseite des rechten Vorderlaufs oder auch an der Wade des Reiters. Der linke Blattrand zeigt Rissspuren der ehemaligen Einheftung in ein Skizzenbuch.

Z 28 Stehender Trommler

Abb. 28

1608. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz, braun und rötlich laviert, weiß gehöht; unter dem rechten Fuß des Trommlers „1608“ datiert, bezeichnet rechts oben mit der Zahl „37“; kein Wz.

Blattgröße: 160 x 145 mm.

Bildvorlage: Jost Amman, *Kunstbüchlin*, 1599; BECKER 1854, Bl. 56r; TIB, Bd. 20 (2), 4.111 (368); NHG (J. Amman, X), 285.112.

(Verso: Die Flucht nach Ägypten (Z 53).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 381.6.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 112.

STUTTGART 2007, S. 339, Anm. 2 (zu Kat.-Nr. 704).

Die Zeichnung zeigt einen stehenden Trommler, der sein Instrument schlägt. Sein Kopf ist in Profilansicht nach rechts gegeben. Der Untergrund, auf dem er steht, ist stellenweise von Gräsern bewachsen, aus einem Baumstumpf treiben neue Äste.

Weyer folgt in seiner im Jahre 1608 entstandenen Darstellung genau der Vorlage (Abb. 28a), auch die Details des Wamses mit Knöpfen, Schließen und weiteren Verzierungen sind exakt wiedergegeben. Die harten Holzschnittschraffuren ersetzt er jedoch wiederum durch eine weichere Modellierung vermittelt brauner und rötlicher Pinsellavierung und Weißhöhungen, wobei die rötliche Farbe wiederum zuerst auf das gesamte Blatt aufgetragen wurde und somit als Grundierung wirkt.

Z 29 Rastendes Paar; Kopfstudien**Abb. 29**

1607/um 1614. Skizzenbuchblatt. Queroval, Aquarell mit einer dünnen schwarzen Federlinie umrandet; datiert unten Mitte im Aquarell „1607“; bezeichnet rechts oben mit der Zahl „54“; um das Aquarell herum 15 Kopfstudien und ein männlicher Torso, alle in schwarzer Feder; Fragment eines Wz. (nicht identifizierbar).

Blattgröße: 183 x 158 mm, Maße des Aquarells: 90 x 100 mm (Queroval); Abstand des Aquarells zu den Blatträndern: zum linken Rand 25 mm, zum rechten 32 mm, zum oberen Rand 36 mm und zum unteren 58 mm.

Bildvorlage für das Aquarell: Kupferstich von Georg Pencz, TIB, Bd. 16 (Meister I.B.), 36 (312).

(Verso: Reiterkampf (Z 109).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 381.5.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 97, 103, 111f.

Für die farbige Darstellung im Queroval bediente sich Weyer eines runden Kupferstiches von Georg Pencz (Abb. 29a). Zu sehen ist auf beiden eine Frau, die einen Krug in ihrer Rechten hält. Bei Weyer hat sie ein gelb-oranges Kleid an, das von einem hellgrünen Gürtel zusammengehalten wird. In ihrem blonden Haar trägt sie ein blaues Band, darüber eine graue Haube. Sie lauscht einem Dudelsackbläser, der sich neben ihr niedergelassen hat. Dieser trägt ein grau-violettes Gewand mit rosa Ärmelaufschlägen, gelbe Strümpfe und schwarze Schuhe. Unter seiner hellblauen Kopfbedeckung mit weißem Tuch lugen hellbraune Haare hervor. Die Szene spielt sich vor einem kleinen Waldstück ab, der Raum hinter der Frau ist rosa-violett schattiert.

Den verbleibenden Platz des Blattes um das Aquarell herum nutzt Weyer zur Abbildung von insgesamt 15 weiblichen und männlichen Kopfstudien: Zu sehen sind Köpfe im Profil (links und rechts oben), gesenkte Köpfe (der Frauenkopf links unterhalb der Mitte sowie derjenige rechts oben), drei bärtige Männerköpfe (oben und die beiden sich unterhaltenden Männer am unteren Blattrand), ein Gesicht mit geblähten Backen (rechts oben), ein Rufender (ebenfalls rechts oben), links neben diesem ein Mann mit Staunen und/oder Erschrecken ausdrückendem Gesichtsausdruck (oben Mitte), ein Narr mit Mütze (am rechten Rand unterhalb der Mitte) sowie weitere Kopfdarstellungen. Ein männlicher Torso in Rückenansicht in der linken unteren Blattecke, der in seinen Umrissen sehr viel eckiger und ungelinker wirkt als die anderen Studien, durchbricht diese „Galerie“ der Köpfe. Ziel dieser Skizzen war offensichtlich, die bildhafte Beschreibung menschlicher Mimik zu üben und die Köpfe durch Anbringen schwarzer Schraffuren dreidimensional überzeugend zu gestalten. Sie stehen inhaltlich in keinem sichtbaren Bezug zum mittigen Aquarell. Zu möglichen Vorbildern der Komposition siehe die Ausführungen unter Z 30.

Die Kopfstudien scheinen in technischer Hinsicht etwas später, also nach dem Aquarell entstanden zu sein. Sie können um 1614 angesetzt werden, wie beispielsweise ein Vergleich mit dem datierten Basler „Bauernpaar“ (Z 84) nahelegt.

Z 30 Mutter mit zwei Kindern; Figurenstudien**Abb. 30**

1607/08/um 1614. Skizzenbuchblatt. Farbige Aquarell, mit schwarzer Feder eingefasst; links unten in der Darstellung „1607“ datiert, auf der breiten, schwarzen, wohl später angebrachten Einrahmungslinie links der Mitte mit weißer Feder ein weiteres Mal mit „1608“ datiert; bezeichnet in der rechten oberen Ecke des Blattes mit der Zahl „55“; am Rande verschiedene Figurenstudien in schwarzer Feder sowie eine trauernde Mutter vor ihrem verstorbenen Kind; Wz.: Sächsisches Wappen.

Blattgröße: 186 x 159 mm, Maße des Aquarells: 67 x 100 mm; Abstand des Aquarells zu den Blatträndern: zum linken Rand 20 mm, zum rechten 36 mm, zum oberen 42 mm und zum unteren Rand 83 mm.

Bildvorlage für das Aquarell: Kupferstich von Barthel Beham, TIB, Bd. 15, 40 (101); Vorlage für die Skizze darunter: Kupferstich von Barthel Beham, TIB, Bd. 15, 28 (95).

(Verso: Ein Reiter am Fluss (Z 108).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 381.7.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 97, 103, 112.

Das Blatt zeigt im oberen, schwarz eingerahmten Teil, der etwas nach links aus der Blattmitte gerückt ist, eine im Vordergrund auf dem Erdboden sitzende Mutter mit zwei kleinen Kindern. Die Mutter ist in einen dunkelroten Rock mit grünem Schleifengürtel sowie mit einem gelborangefarbenen Oberteil bekleidet. Auf ihren blonden Haaren trägt sie eine weiße Haube. Das kleinere Kind liegt in einem roten Tuch an ihrer Brust, während das ältere mit einem kleinen braunen Hund spielt. Im Hintergrund leitet ein Fluss den Blick des Betrachters weiter bis zu einer Brücke; auf der rechten Uferseite auf einer Anhöhe erhebt sich eine Burg. Das gesamte Aquarell ist eine Kopie nach einem Kupferstich des Barthel Beham (Abb. 30a), den Weyer zwar genau, doch mit lockerer Linienführung farbig umsetzt.

Um diese Darstellung herum finden sich verschiedene Studien in schwarzer Feder, die ebenfalls, wie in der zuvor behandelten Zeichnung Z 29, erst um 1614 entstanden sein dürften: In der oberen Blatthälfte sind verschiedene Halbfiguren und Kopfstudien gezeichnet, die alle nach der Blattmitte, also nach dem Aquarell hin ausgerichtet sind. In der unteren Blatthälfte ist ein totes Kind auf einem Kissen zu sehen; links neben dem kleinen Leichnam steht ein Stundenglas, im Vordergrund liegt ein Totenkopf. Die trauernde Mutter steht oder sitzt vorne am rechten Blattrand mit gefalteten Händen und schaut auf ihr verstorbenes Kind hinab. Dieses ist wiederum auf einen Kupferstich des Barthel Beham zurückzuführen (Abb. 30b), der im Vordergrund vier Totenschädel sowie in der linken oberen Ecke ein liegendes Kleinkind zeigt, neben dem sich eine abgelaufene Sanduhr befindet.¹⁶⁴ Durch Behams Bildüberschrift „MORS OMNIA AEQVAT“ („Der Tod macht alle gleich“) wird das Bildthema noch einmal mahrend bekräftigt.¹⁶⁵ Mit der Hinzufügung der trauernden Mutter erhält auch die farbige Abbildung der Mutter mit ihren beiden Kindern einen anderen Sinngehalt als bei Beham. Weyer verweist mit der Kombination der Mutter-Kind-Gruppe und der Trauernden mit den Vanitasmotiven Sanduhr und Totenschädel auf einem Blatt auf die Kürze und die Vergänglichkeit des Lebens. Die Todesthematik greift Weyer nochmals in einer Zeichnung auf (Z 139), die einen schlafenden Putto mit Totenschädel zeigt und sich heute in Berlin befindet. Auch hier erfolgt ein Rückgriff auf druckgraphische Vorlagen.

Auf beiden Werken, Z 29 und Z 30, erinnert die Bildform mit dem mittigen Aquarell und den umgebenden Skizzen an Miniaturen des Joris Hoefnagel (1542–1600), die dieser gegen Ende

¹⁶⁴ TIB, Bd. 15, 28-[III] (95), 54 x 76 mm.

¹⁶⁵ Zur Herkunft des Bildthemas siehe die Ausführungen zu Z 139.

des 16. Jahrhunderts schuf. Sie wurden vielfach mit Wasser- und Deckfarben und auch Gold auf Pergament gemalt und galten in ihrer Entstehungszeit „als erlesene Kunststücke [...], die man meistens in einem Futteral in der Schublade eines Kunstschranks verwahrte.“¹⁶⁶ Als Beispiel sei hier Hoefnagels „Allegorie von Leben und Tod“ aus dem Jahre 1598 genannt, das er wohl zusammen mit seinem Bruder Jacob (1575–1630) malte.¹⁶⁷ Es zeigt – thematisch im weiteren Sinne mit Weyers Darstellung verwandt – einen Putto mit einem Totenschädel in der Mitte, umgeben von zahlreichen verstorbenen Tieren und welken Blüten. Es sind weitere Beispiele von Joris Hoefnagel bekannt, die im Zentrum des Blattes eine eingefasste allegorische Darstellung und darum herum gruppiert Pflanzen und/oder Tiere zeigen, die nicht immer im konkreten Bezug zum mittigen Sujet stehen.¹⁶⁸ Ob Weyer jedoch Blätter Hoefnagels bekannt waren, ist unklar; vielleicht kam er in seines Vaters Werkstatt mit Blättern dieser Art in Kontakt, die Hoefnagel in seiner Münchner Zeit (1578–1591) geschaffen hatte. Denkbar ist, dass er durch die Anbringung der beiden farbigen Aquarelle mit der optischen Wirkung innerhalb des Skizzenbuchs experimentierte; schließlich sind seine ersten Zeichnungen als Fingerübungen und auch als zeichnerische Versuche zu werten, wie beispielsweise der Auftrag der rostroten Lavierung auf vielen Zeichnungen nach Amman beweist. Möglicherweise sind diese beiden Aquarelle Weyers bereits ein Hinweis auf seine zwar nicht gesicherte, aber durchaus zu vermutende spätere Tätigkeit als Maler einiger Scheibenbuchillustrationen (S 1–S 6) und auch der Bildnisrahmungen auf Pergament (P 1 und P 2).

Z 31 Der Zweite Fischzug Petri

Abb. 31

1610. Feder in Schwarz, grau laviert über schwacher Vorzeichnung in schwarzer Kreide; unten rechts mit „HE W 1610“ monogrammiert und datiert; unter diesem Monogramm ist schwach ein weiteres Monogramm „HE W“ erkennbar, welches möglicherweise durch die Lavierung verschwand und dann von Weyer noch einmal nachgezogen wurde; am oberen Blattrand rechts der Mitte die Zahl „40“ in dunkelbrauner Feder (später); links unten schwach die Zahl „19“ sichtbar, vermutlich ebenfalls später hinzugefügt; schwarze Einfassungslinie, die am unteren Rand einige Wellen überschneidet; kein Wz.

Blattgröße: 159 x 199 mm.

Textvorlage: Johannes 21,1–14.

Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Inv.-Nr. G.5243-79.

Provenienz: Vaduz, Sammlung Fürst Liechtenstein; ehemals Ahrensburg/Holstein, Sammlung Richard Tüngel.

Lit.: AUGSBURG 1987, S. 178f., Kat.-Nr. 84 m. Abb.

Weyer zeigt hier eine Szene, die in der deutschen Kunst nur selten dargestellt wurde¹⁶⁹: In Johannes 21, 1–14 offenbart sich der auferstandene Christus den Jüngern am See Tiberias, die ihn zunächst nicht erkennen. Nachdem den Jüngern beim Fischen kein Erfolg beschieden war, riet Christus ihnen am Morgen, das Netz auf der rechten Seite des Bootes auszuwerfen. Dies taten sie und konnten daraufhin das Netz „nicht mehr ziehen wegen der Menge der Fische“. Weyer stellt den Moment dar, in dem Petrus, nachdem er erfahren hatte, dass der am Ufer Ste-

¹⁶⁶ VIGNAU-WILBERG 2006, S. 88.

¹⁶⁷ Deck- und Wasserfarben und Gold auf Pergament, 168 x 236 mm; London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. 1997,0712.56. Siehe: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=328941001&objectId=708633&partId=1 (Zugriff am 26.02.2016).

¹⁶⁸ VIGNAU-WILBERG 2006, S. 88ff. Hier auch weitere Beispiele.

¹⁶⁹ AUGSBURG 1987, S. 178.

hende Christus sei, aus dem Boot gestiegen war, um Christus durchs Wasser entgegenzugehen, während die anderen Jünger im Boot mit den Fischen an Bord an Land fuhren.

Im Vergleich zu späteren Blättern aus der Mitte des Jahrzehnts wirken die Figuren des Augsburger Blattes noch etwas un gelenk und eckig wiedergegeben. Am ehesten sind sie mit denjenigen einer undatierten Zeichnung in Sacramento zu vergleichen, die die „Auferstehung Christi“ zeigt (Z 60), wohl aber etwas später, um 1614/15, entstanden ist. Auch die Linien, mit denen auf dem Augsburger Blatt die Wolken rechts oben skizziert sind, wirken recht starr, vielleicht ein Hinweis darauf, dass es sich bei diesem Blatt um eine Kopie nach einem bislang nicht bekannten Vorbild handelt. Die Konturen sind teilweise mit der Feder gezogen, teilweise lediglich mit einer hellgrauen Pinsellinie angelegt; im letzteren Fall verschmilzt der so konturierte Teil fast übergangslos mit dem Hintergrund, wie es beispielsweise am Kopf Petri, an dessen linker Schulter, neben der im übrigen eine schwache Unterzeichnung sichtbar ist, und auch an dem Segelboot im mittleren Bildhintergrund der Fall ist.

Z 32 Johannes auf Patmos

Abb. 32

1612. Feder in Schwarz, graubraun laviert, weiß gehöht, auf gelblich laviertem Papier; bezeichnet in der rechten unteren Ecke in schwarzer Feder „HE W 1612“; links oben, ebenfalls in Schwarz, die Zahl „29“; auf der Rückseite links unten mit Bleistift die Aufschrift „Weyer“, welche mit Rötel durchgestrichen ist; rechts unten eine unleserliche Notiz mit Bleistift (Preisangabe?); kein Wz.

Blattgröße: 130 x 157 mm.

Textvorlage: Offenbarung 1,9–20

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. Z 782.

Provenienz: Alter Bestand.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 100, 116.

In der rechten Blatthälfte sitzt der Evangelist Johannes in Begleitung des Adlers und hält eine Tafel auf den Knien sowie einen Stift in seiner Rechten, um die Apokalypse zu schreiben. Den Kopf erhoben, schaut er nach oben, wo göttliche Strahlen in der linken oberen Bildecke die Wolken durchbrechen. Weyer behandelt mit dieser Zeichnung ein Thema aus der *Legenda Aurea* des Jacobus da Voragine (um 1230–1298), das „in der deutschen Kunst [...] nicht häufig dargestellt worden“ ist.¹⁷⁰

An dieser Zeichnung fällt die extrem breitflächige Pinsellavierung auf, vielleicht ein Indiz, dass es sich hierbei um eine Kopie nach einem Clair-Obscur-Holzschnitt handeln könnte. Der wolkige Himmel ist sehr flächig gestaltet, ebenso das Laub; die detaillierte Behandlung der Flächen sowie die in vielen, auch früheren Blättern sichtbare zarte Gestaltung des Hintergrundes mit Federstrichen fehlt hier völlig. Das Gesicht des Evangelisten ist recht grob skizziert, vor allem die Nasen- und Mundpartie stimmen wenig mit der auf anderen Blättern überein. Die Clair-Obscur-Wirkung der Gewandgestaltung findet sich jedoch in ähnlicher Form wieder auf einem 1613 datierten Blatt, das die Himmelfahrt Christi zeigt und sich ebenfalls in Braunschweig befindet (Z 33), so dass der „Johannes auf Patmos“ m. E. ebenfalls Weyer zugeordnet werden kann.

¹⁷⁰ AUGSBURG 1987, S. 190.

Z 33 Christi Himmelfahrt**Abb. 33**

1613. Feder in Schwarz, grau laviert, weiß gehöht, auf gelblich laviertem Papier; in schwarzer Feder in der rechten unteren Ecke mit „HE W“ bezeichnet und unter dem Monogramm „1613“ datiert; am Umriss des rechten, auf dem Felsen stehenden Engels eine korrigierte Unterzeichnung sichtbar, wohl in schwarzer Kreide; am oberen Blattrand in der Mitte die Zahl „65“; Wz.: Wahrscheinlich Wappenschild (Näheres nicht zu erkennen).
Blattgröße: 312 x 193 mm.
Textvorlage: Markus 16,19.
(Recto: Himmelfahrt Mariä (Z 63).)

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. Z 783.

Provenienz: Alter Bestand.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 100, 105, 116.

Die Vorderseite des Blattes zeigt Maria und die zwölf Apostel, wie sie im Halbkreis um einen schräg abfallenden Felsen knien, von dem aus Christus emporgefahren ist. Auf diesem Felsen stehen zwei Engel, die durch ihre Körperhaltung und Gestik dem soeben geschehenen Ereignis Ausdruck verleihen; als Indiz deutet Weyer zwischen den Engeln die auf dem Stein zurückgebliebenen Fußabdrücke Christi mit grauen Pinselstrichen an. Eine gleißend helle Lücke zwischen den Wolken bezeichnet zudem den Weg, den Christus genommen hat. Auffallend sind auf diesem Blatt die starken Hell-Dunkel-Kontraste, durch die die an Figuren Abraham Bloemaerts erinnernden Knienden optisch hervorgehoben werden und welche die Clair-Obscur-Wirkung der einige Jahre später entstandenen „Anbetung der Könige“ in Sacramento (Z 145) vorwegnehmen. Die grob gezeichneten Gesichter und auch die Behandlung der Gewandfalten verbinden das Blatt mit dem ebenfalls in Braunschweig befindlichen „Johannes auf Patmos“ (Z 32), der das Datum 1612 trägt.

Z 34 Der Sündenfall**Abb. 34**

Um 1614. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz, graubraun laviert; kein Wz.
Blattgröße: 187 x 157 mm.
Textvorlage: 1. Mose 3,1–6.
(Recto: Medea (Z 4).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 384.7/8.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 96, 112f.
O'DELL-FRANKE 1986, S. 22f.
GERMANN-BAUER 1996, S. 431.

Das Blatt zeigt den Moment, in dem Eva einen zweiten Apfel für sich vom Baum der Erkenntnis pflückt, in welchem sich die Schlange um den Stamm und um einen Ast windet. Die erste, bereits angebissene Frucht hält der androgyn wirkende Adam in der Hand, der vor Eva sitzt und dem Betrachter den Rücken zukehrt; sein Gesicht ist im Profil sichtbar. Links im Mittelgrund schaut ein Ochse neugierig der Szene zu, während hinter ihm ein Esel ungestört weiterfrisst. Diese Konstellation des aufmerksamen Ochsen und des uninteressierten Esels findet sich auf zahlreichen Gemälden des 15. und 16. Jahrhunderts, die die Geburt Christi im Stall

zeigen. Weyer gibt mit diesem Detail bereits einen Hinweis auf das Neue Testament und somit auf die Erlösung der Menschheit durch den Tod Christi.

Die Figur der Eva steht der Fortuna auf dem ebenfalls in Basel aufbewahrten Blatt (Z 80) sehr nahe und ist trotz fehlender Datierung auf ca. 1614 anzusetzen.

***Z 35 Der Sündenfall**

Abb. 35

Um 1614. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz, grau laviert; in der rechten oberen Ecke in schwarzer Feder die Zahl „62“; die kräftige Lavierung der Rückseite ist auch auf der Vorderseite deutlich zu sehen; über Wz. nichts bekannt.

Blattgröße: 184 x 156 mm.

Textvorlage: 1. Mose 3,1–6.

(Recto: Zwei diskutierende Männer (Z 46).)

Chicago, The Art Institute of Chicago, Gift of Julius Lewis, Inv.-Nr. 1980.360R.

Provenienz: Galerie Gerda Bassenge, Berlin, 1972; Geschenk von Julius Lewis.

Lit.: GALERIE GERDA BASSENGE, Berlin, Katalog zur Auktion 19, 1972, S. 62, Kat.-Nr. 298.
KAUFMANN 1985, S. 112.

Unter einem Laubbaum, aus dessen Geäst die Schlange hervorlugt, lehnen sich Adam und Eva, halb sitzend, halb liegend, an eine kleine Erderhebung, auf der der besagte Baum wächst. Adam hat seinen linken Arm auf Evas linke Schulter gelegt und nimmt mit der anderen Hand den Apfel entgegen, den Eva ihm reicht. Der Ausblick links zeigt, wie so oft bei Weyer, eine angedeutete Uferlinie, die sich in der Ferne verliert. Die intensive dunkle Lavierung der Rückseite (vgl. Z 46) zeichnet sich in der Himmelspartie schräg links über Adam deutlich ab.

Als Vorlage dürfte Weyer ein Kupferstich von Jan Saenredam nach Goltzius gedient haben¹⁷¹ (Abb. 35a): Die Zeichnung gibt die Hauptelemente des Stiches getreu wieder, was vor allem in der Haltung der Eva zum Ausdruck kommt; auf schmückendes Beiwerk wie die anwesenden Tiere und auf einen näher definierten landschaftlichen Hintergrund verzichtet Weyer jedoch.

Die Umrisse der Figuren und der Landschaft sind, im Gegensatz zu Z 34 und zu Z 36, welche ebenfalls den Sündenfall zeigen, rascher und knapper skizziert. Die Pinsellavierung, die an manchen Stellen auch die Funktion eines Konturs übernimmt – so beispielsweise an der rechten Schulter und am Kopf Adams, in den Zweigen des Baumes – ist breit aufgetragen und hebt wirkungsvoll die Licht- und Schattenpartien hervor. Ähnliches ist bei „Venus, Amor und Satyr“ in Basel (Z 72) zu beobachten, welche auch in der Gesamtanlage dem Chicagoer Blatt sehr nahesteht und sicher im selben Zeitraum, um 1614, entstand.

¹⁷¹ TIB, Bd. 4, 40 (234), 198 x 135 mm.

Z 36 Der Sündenfall*Abb. 36**

Um 1614. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz, grau laviert, weiß gehöht auf ocker laviertem Papier; rechts oben die Zahl „7“ (wohl später; von derselben Hand wie die Numerierungen auf Z 37 („Die Vertreibung aus dem Paradies“) und Z 56 („Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“)); rechter Blattrand stark beschädigt, die rechte und linke untere Ecke sowie die linke obere Ecke fehlen; über Wz. nichts bekannt.

Blattgröße: 169 x 205 mm.

Textvorlage: 1. Mose 3,1–6.

(Verso: Zwei männliche Kopfstudien (V 2).)

Verbleib unbekannt.

Lit.: SOTHEBY'S London, Katalog zur Auktion „Old Master Drawings“ vom 2. Juli 1990, S. 89f., Kat.-Nr. 108 m. Abb.

Unter dem Baum der Erkenntnis sitzt Adam und nimmt mit seiner rechten Hand von der stehenden, dem Betrachter den Rücken zukehrenden Eva einen Apfel in Empfang. Diese pflückt mit ihrer Linken eine weitere, noch am Baum hängende Frucht und wird dabei von der Schlange beobachtet. Ein schlafender Hund liegt zusammengerollt am Boden, ein Affe sitzt ebenfalls dort und putzt sich. Im Hintergrund sind hohe Felsen sowie ein paar Vögel am Himmel zu sehen.

Denkbar ist, dass sich Weyer, wie bei der folgenden Zeichnung mit der „Vertreibung aus dem Paradies“ (Z 37) auch, an einer Radierung Antonio Tempesta orientiert¹⁷² (Abb. 36a), welcher eine kleinformatische Serie zum Alten Testament schuf. Die Gesamtkomposition des „Sündenfalls“ ist auf beiden Darstellungen sehr ähnlich, auch bei Tempesta sind einige Tiere zu sehen. Das vor allem am rechten Rand stark beschädigte Blatt Hermann Weyers, von dessen Rückseite (V 2) keine Abbildung bekannt ist, gehört zusammen mit einigen anderen, ebenfalls beidseitig bearbeiteten Blättern, die überwiegend im Laufe der 1990er Jahre auf dem deutschen und internationalen Kunstmarkt angeboten wurden, zu einer Serie, welche vermutlich einst einem weiteren, heute aufgelösten Skizzen- oder Studienbuch angehörte. Alle dazugehörigen Zeichnungen haben annähernd dasselbe Format, welches sich von dem des sogenannten Basler Skizzenbuchs unterscheidet, und weisen in Technik und Komposition große Ähnlichkeiten auf. Alle Blätter sind wohl kurz hintereinander um 1614 entstanden.¹⁷³

¹⁷² TIB, Bd. 35, 20 (128), 58 x 67 mm.

¹⁷³ Siehe hierzu Kapitel III, 2.1.

Z 37 Die Vertreibung aus dem Paradies*Abb. 37**

Um 1614. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz, grau laviert, weiß gehöht auf ocker laviertem Papier; rechts oben die Zahl „9“ (vermutlich später; von derselben Hand wie die Numerierungen auf Z 36 und Z 56); linker Blattrand etwas beschnitten, oberer Rand leicht beschädigt; über Wz. nichts bekannt.

Blattgröße: 167 x 189 mm.

Textvorlage: 1. Mose 3,24.

(Verso: Studien zu drei Torsi (V 4).)

Verbleib unbekannt.

Lit.: SOTHEBY'S London, Katalog zur Auktion „Old Master Drawings“ vom 2. Juli 1990, S. 90, Kat.-Nr. 109.

Von links nach rechts stürzen Adam und Eva, die jeweils mit einem lose flatternden Tuch bekleidet sind, mit erhobenen Armen und gefalteten Händen aus dem Paradies, wobei Adam über seine Schulter hinweg zurückblickt zu dem ihnen zürnenden geflügelten Cherubim in den Wolken, der, ganz wie im Bibeltext beschrieben, ein Flammenschwert schwingt. Eine Gestalt mit verzerrtem Gesicht ist hinter Eva zu sehen; auch sie ringt die Hände; möglicherweise handelt es sich hierbei um die personifiziert dargestellte Schlange. Nach rechts fällt das Gelände etwas ab, und ein Weg führt an Bäumen vorbei in den nicht näher definierten Hintergrund.

Die Geste der Eva, die die Hände gefaltet hat und während der Flucht zu Boden blickt, ist wiederum durch eine Radierung Antonio Tempesta's angeregt (Abb. 37a)¹⁷⁴. Bei diesem sind jedoch die Rollen vertauscht: Bei Tempesta blickt Adam zu Boden, während Eva zuvorderst, ähnlich wie Adam bei Weyer, mit ausgebreiteten Armen aus dem Paradies flieht und den Blick nach hinten zum Engel wendet. Der Tod kommt bei Tempesta allerdings nicht vor, wohl aber auf einem Kupferstich des Heinrich Aldegrever (1502–1555/62; Abb. 37b)¹⁷⁵, der 1541 eine Totentanzfolge stach und der sich seinerseits auf die Holzschnittfolge Hans Holbeins d. J. (1497/98–1543) bezog.¹⁷⁶ Da Weyer nachweislich in mehreren Kompositionen auf Tempesta zurückgreift, ist dies auch für die vorliegende Zeichnung anzunehmen. Eine ähnliche Vorbildfunktion spielt Tempesta auch für den Schweizer Rudolf Meyer, der sich für einen 47 Blätter umfassenden „Totentanz“ ab 1634 in mehreren Zeichnungen und einer Radierung mit Tempesta's „Vertreibung aus dem Paradies“ auseinandersetzt.¹⁷⁷

Zu guter Letzt kann im Hinblick auf die Körperhaltung Adams noch ein 1529 datierter Kupferstich Lucas van Leydens (1494–1533)¹⁷⁸ angeführt werden, der Weyer ebenfalls zur Orientierung für seine Darstellung gedient haben mag (Abb. 37c).

„Die Vertreibung“ und „Der Sündenfall“ (Z 36) sowie „Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ (Z 56) gehörten wahrscheinlich einst demselben Besitzer, Sammler oder Händler, wie die wohl von diesem mit Feder hinzugefügten Seitenzahlen „7“ und „9“ bzw. „5“ deutlich machen. Für alle drei Werke ist eine Entstehungszeit um 1614 anzunehmen.

¹⁷⁴ TIB, Bd. 35, 23 (128), 58 x 67 mm.

¹⁷⁵ TIB, Bd. 16, 137 (405), 66 x 50 mm.

¹⁷⁶ MÜNSTER 2002, S. 19.

¹⁷⁷ RIETHER 2002, S. 351ff., Kat.-Nrn. 264–310, v. a. S. 375–380, Kat.-Nrn. 268–271.

¹⁷⁸ Lucas van Leyden: „Die Vertreibung aus dem Paradies“, Kupferstich 163 x 116 mm, links oben „1529“ datiert, darunter mit „L“ monogrammiert; nicht in NHDF (L. van Leyden). Siehe: Die Druckgraphik Lucas van Leydens und seiner Zeitgenossen. Bestandskatalog der Graphischen Sammlung der ETH Zürich. Bearb. M. Matile. Basel 2000, S. 165, Kat.-Nr. 145 m. Abb.

Z 38 Kain erschlägt Abel**Abb. 38**

Um 1614. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz, grau laviert; am oberen Blattrand Falte, rechte untere Ecke schadhafte, Papier etwas fleckig; Wz. (vom Blattrand überschritten): Sächsisches Wappen.

Blattgröße: 188 x 158 mm.

Textvorlage: 1. Mose 4,8.

(Recto: Zehn Männerköpfe (Z 9).)

Privatbesitz.

Provenienz: Buch- und Kunstantiquariat Dr. Helmut Tenner, Heidelberg, Auktion 55, 1966.¹⁷⁹

Lit.: Keine Veröffentlichung bekannt.

Für den Hinweis auf dieses Blatt möchte ich Herrn Dr. Hans-Martin Kaulbach, Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, danken. Ebenso danke ich dem Besitzer der Zeichnung für die Möglichkeit, das Blatt im Original untersuchen zu dürfen.

Neben einem Baumstumpf im rechten Vordergrund liegt Abel und versucht sich gegen den über ihn gebeugten Kain zu wehren, wobei er sich mit dem linken Arm vom Boden abstützt. Um seine Lenden ist ein Tuch geschlungen. Kain, der einen wehenden Umhang über den Schultern trägt, kniet über ihm, drückt mit seiner linken Hand Abels Kopf nach unten und hält in seiner erhobenen rechten Hand, ganz der Bildtradition dieses Themas¹⁸⁰ folgend, einen Eselskinnbacken, mit dem er auf Abel einschlägt. Rechts im Hintergrund sind zwei Feuerstellen mit aufsteigendem Rauch skizziert, der Rest der Umgebung bleibt undefiniert. Möglicherweise sind die Feuerstellen als Opfertische zu sehen; auf dem später entstandenen Münchner Blatt mit der Opferung Isaaks ist der Opfertisch ähnlich dargestellt (Z 142).

Die Anregung zu dieser dynamischen Szene könnte Weyer aus einem Kupferstich bezogen haben, den Philips Galle im Jahre 1562 nach einem Entwurf des Luca Penni stach.¹⁸¹ Auf dem einen Kampf zwischen Gladiatoren zeigenden Blatt (Abb. 38a) sind in der nackten männlichen Gestalt links der Mitte, die einen Dolch in der erhobenen rechten Hand hält, sowie in der rechts im Vordergrund liegenden Person, deren Kopf von einem über ihr stehenden Angreifer niedergedrückt wird, die Figuren Kains und Abels vorgebildet und könnten Weyer zu seiner Komposition inspiriert haben. Den Kupferstich hat Weyer ein weiteres Mal für seine heute in Leiden aufbewahrte „Gefechtsdarstellung“ als Vorbild genommen (siehe Z 165). Ein zweites mögliches Vorbild stellt Antonio Tempesta's Radierung¹⁸² dar, die Kain und Abel in einer ähnlichen, jedoch spiegelverkehrten Anordnung zeigt (Abb. 38b). Bei Tempesta finden sich, wie bei Weyer, im Hintergrund zwei rauchende Opferstellen. Eine weitere Anregung könnte von einem Stich Lucas van Leydens¹⁸³ ausgegangen sein (Abb. 38c). Die Vehemenz, mit der in Weyers Zeichnung Kain den Kopf seines Bruders niederdrückt, ist hier vorgebildet.

Durch seine schwunghafte Skizzierweise verleiht Weyer seiner Zeichnung eine Drastik, die durch Einzelheiten wie das wehende Schultertuch und die Verteilung der Hell-Dunkel-Partien noch weiter gesteigert wird. Die muskulösen Oberkörper der beiden Figuren lassen sich mit dem Basler Odysseus vergleichen (Z 70); weiter kann der sitzende Vulkan in Z 74 zur Gegenüberstellung herangezogen werden. Alle Zeichnungen sind nicht datiert, lassen sich jedoch um 1614 einordnen.

¹⁷⁹ Mündliche Auskunft des Besitzers der Zeichnung.

¹⁸⁰ AMSTERDAM U. A. 1994, S. 25.

¹⁸¹ NHDF (Ph. Galle, II), 486, 339 x 467 mm.

¹⁸² TIB, Bd. 35, 25 (128), 58 x 67 mm.

¹⁸³ NHDF (L. van Leyden), 13, 116 x 76 mm.

Z 39 Loth und seine Töchter**Abb. 39**

Um 1614. Feder in Schwarz, graubraun laviert auf cremefarbenem Papier; ganz schwach Kreidevorzeichnung sichtbar (am linken Ellenbogen der rechts stehenden Tochter und am linken Fuß von Loth); brauner Fleck am rechten Blattrand; fest aufgelegt, daher kein Wz. sichtbar.

Blattgröße: 232 x 184 mm.

Textvorlage: 1. Mose 19,30–35.

Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. C 3830.

Provenienz: Alter Bestand.

Lit.: Ausstellung (ohne Katalog): Kunst auf Papier aus 500 Jahren. Ausstellung der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart 1996.¹⁸⁴

STUTT GART 2007, S. 339f., Kat.-Nr. 705 m. Abb.

NEW YORK 2012, S. 174, unter Kat.-Nr. 79, Fig. 1.

Unter einem zwischen zwei Bäumen gespannten Tuch sitzen links Loth und eine seiner Töchter auf einem Kissen und einem Tuch. Er umarmt die Unbekleidete und neigt sich ihr zu, während ihre linke und seine linke Hand an einem Weinkelch zusammenfinden. Rechts im Vordergrund steht, in Rückenansicht, die zweite Tochter mit hochgestecktem Haar und in einem langen Kleid und umfasst mit ihrer Rechten einen Weinkelch, der auf einem tischähnlichen Vorsprung steht. Nach hinten erlaubt eine bogenförmige Felsöffnung den Blick hinaus auf die brennenden Städte Sodom und Gomorrha in der Ferne, vor denen sich die Silhouette von Loths erstarrter Frau abhebt.

Als Vorbild wirkte hier ein niederländischer Kupferstich: Die von Jan Saenredam gestochene Darstellung nach Hendrick Goltzius zeigt dieselbe Komposition im Gegensinn (Abb. 39a).¹⁸⁵ Zwar verzichtet Weyer auf die im Kupferstich vorgegebene detailreiche Ausführung und ersetzt außerdem die „Handgreiflichkeit“ Loths durch einen Griff an den Weinkelch. Doch die Vorlage bleibt nicht zuletzt durch das übernommene Schrittmotiv und den zum Weinkelch ausgestreckten Arm der stehenden Tochter und auch durch die vom Ruhekissen herabhängende Troddel erkennbar. Die auf der Steinplatte liegende Schale mit den Trauben, die auf dem Kupferstich von der Rückenfigur der Tochter teilweise verdeckt wird, ist auf der Stuttgarter Zeichnung am rechten Blattrand nur angedeutet; sie ist aber in die Wolfegger Darstellung (Z 141) übernommen und findet sich in fast gleicher Form auf der Zeichnung, die 2001 auf dem Ams-terdamer Kunstmarkt angeboten wurde und sich heute in New York befindet (Z 40).

Die Stuttgarter Komposition wirkt schnell angelegt und ist nicht so sorgfältig ausgeführt wie die beiden anderen Blätter desselben Themas von Weyers Hand. Am ehesten lässt sich das Blatt mit dem „Sündenfall“ in Chicago vergleichen (Z 35), welches auch eine schwunghaft-flüchtige Federführung aufweist, die mit großzügig und sehr flächig angelegter Lavierung kombiniert wird. Ebenfalls zeitgleich dürften das ebenfalls in Chicago befindliche Blatt mit „Venus und Vulkan“ (Z 74) sowie „Venus, Amor und Satyr“ in Basel (Z 72) anzusetzen sein. Alle diese Zeichnungen sind undatiert. Während die erwähnten Blätter in Chicago und Basel aller Wahrscheinlichkeit nach demselben Skizzenbuch angehörten und, wie ein Großteil der dazugehörigen Zeichnungen, um 1614 entstanden sind, ist die Stuttgarter Zeichnung schon aufgrund ihres Formats als eigenständiges Blatt zu sehen. Stilistische Gemeinsamkeiten mit den erwähnten Werken lassen jedoch ebenfalls eine Einordnung um 1614 plausibel erscheinen.

¹⁸⁴ Für den Hinweis auf diese Ausstellung danke ich Herrn Dr. Hans-Martin Kaulbach, Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart.

¹⁸⁵ TIB, Bd. 4, 41 (234), 229 x 166 mm.

Z 40 Loth und seine Töchter*Abb. 40**

Um 1614. Feder in Schwarz, grau und ocker laviert, weiß gehöht, auf gelblichem Papier; über Wz. nichts bekannt.

Blattgröße: 172 x 192 mm.

Textvorlage: 1. Mose 19,30–35.

(Verso: Landschaft mit Schloss (Z 104).)

New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 2005.118a.

Provenienz: The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 2005.

Lit.: SOTHEBY'S Amsterdam, Katalog zur Auktion „Old Master Drawings“ vom 6. November 2001 (Sale AM0824), S. 120, Kat.-Nr. 205 m. Abb.

STUTTGART 2007, S. 339, Anm. 2 (zu Kat.-Nr. 705).

NEW YORK 2012, S. 173f., Kat.-Nr. 79 m. Abb.

Für den Hinweis auf diese Zeichnung danke ich Herrn Dr. Martin Moeller, Moeller & Roter-mund Kunsthandel oHG, Hamburg.

Unter einem zwischen zwei Ästen gespannten Tuch und vor dem Eingang einer Höhle sitzt Loth mit seinen beiden Töchtern. Er hält in seiner rechten Hand einen Weinpokal und hat seinen linken Arm um die Schulter der unbekleideten Tochter gelegt, die unmittelbar neben ihm sitzt. Sie hat ihr Gesicht dem Vater zugewandt und hat ihren rechten Arm um ihn gelegt. Ihren linken Fuß stützt sie auf eine tischähnliche Fläche vor ihr, auf der sich eine Schale mit Früchten, ein Brot sowie eine Weinkaraffe befinden. An der hinteren Längsseite dieses „Tisches“ sitzt Loths zweite Tochter und füllt gerade einen weiteren Pokal mit Wein. Links im Hintergrund ist am Ufer eines Gewässers eine Stadt zu sehen.

Mit dem Thema der Verführung Loths durch seine Töchter hat sich Weyer, wie bereits gesehen, mehrfach auseinandergesetzt; die späteste, etwa um 1617 entstandene Version befindet sich in Wolfegg (Z 141). Auffällig ist auch dort die stillebenartig angerichtete Schale mit den Früchten, der ein Detail aus dem Kupferstich des Jan Harmensz. Muller (1571–1628) mit der Verführung Loths¹⁸⁶ zugrunde liegt (Abb. 40a). Eine solche Schale findet sich auch auf dem bereits im Zusammenhang mit Z 39 erwähnten Kupferstich nach Hendrick Goltzius (Abb. 39a). Möglicherweise wirkten eine oder vielleicht beide Anregungen auf das hier besprochene Blatt aus dem Kunsthandel.

Die Darstellung des Baumstammes mit den knotenartigen Ausbuchtungen findet sich wieder in einigen Landschaftszeichnungen des Basler Skizzenbuches¹⁸⁷, die auf etwa 1614 datiert werden können; daher wird die vorliegende Zeichnung ebenfalls in diesen Zeitraum eingeordnet.

¹⁸⁶ NHDF (The Muller Dynasty, II), 64, 420 x 460 mm.

¹⁸⁷ Vgl. Z 96 („Baumlandschaft mit spaziergehendem Paar“) und Z 98 („Waldige Landschaft mit Weg“).

Z 41 Loth und seine Familie verlassen Sodom**Abb. 41**

Um 1614. Feder in Schwarz; zwischen dem unteren Rand der Darstellung und dem Blattrand ist das Papier auf einem ca. 2,5 mm breiten Streifen nicht bearbeitet; kein Wz.

Blattgröße: 155 x 184 mm.

Textvorlage: 1. Mose 19,15–16.

(Recto: Die Entführung der Europa (Z 81).)

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C 6451.

Provenienz: Alter Bestand.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 103, 117 (nur Recto erwähnt).

Von einem etwas erhöhten Standpunkt schaut der Betrachter der Zeichnung auf eine brennende See- oder Flusslandschaft herab; dichte Rauchschwaden verdunkeln den Himmel. Im Vordergrund sind die Silhouetten von vier Menschen – Loth, dessen Frau und seine beiden Töchter – und diejenigen zweier Engel, erkennbar an ihren Flügeln, zu sehen. Sie bewegen sich, aus einem Stadttor kommend, auf einer Brücke auf den rechten Bildrand zu. Loth ist von beiden gestikulierenden Engeln umringt, die ihm offenbar den Weg weisen. Eine der beiden Töchter, die ein Bündel auf dem Kopf trägt, ist bereits vorausgegangen, die zweite, die ebenfalls ein Gepäckbündel auf dem Haupt trägt, bildet zusammen mit ihrer Mutter den Abschluss der Gruppe. Im Hintergrund sind zahlreiche, zum Teil brennende Gebäude und dazwischen einige Boote zu sehen.

Die Technik mit den dichtgedrängten schwarzen Schraffuren ist dieselbe wie auf der Vorderseite und lässt an eine Radierung denken. Obgleich nicht datiert, lässt sich die Entstehungszeit des Dresdner Blattes auf etwa 1614 festlegen; dies ergibt sich aus Vergleichen mit datierten Zeichnungen, wie beispielsweise mit dem „Bauernpaar“ in Basel (Z 84).

Z 42 Joseph und Potiphars Weib*Abb. 42**

1614. Feder in Schwarz, grau laviert, weiß gehöht, auf ocker laviertem Papier; unten in der Mitte „1614“ datiert; einige kleinere Risse am oberen Rand, waagrechte Knickfalte parallel zum unteren Rand; rechte obere Ecke abgeschrägt; über Wz. nichts bekannt.

Blattgröße: 172 x 199 mm.

Textvorlage: 1. Mose 39,7–12.

(Verso: Felsige Landschaft mit Stadt (Z 103).)

Verbleib unbekannt. Zuletzt (2002) New York, Hill-Stone Incorporated, Fine Prints & Drawings.

Provenienz: Karl & Faber, München, Auktion 180, 28./29. November 1990.

Lit.: KARL & FABER, München, Katalog zur Auktion 180 vom 28./29. November 1990, Kat.-Nr. 248, S. 48 m. Abb.

Bei dieser Darstellung einer Begebenheit aus dem Alten Testament handelt es sich um eine der wenigen Innenraumszenen Weyers. Unbekleidet und in Frontalansicht liegt die Ehefrau des Potiphar, des obersten Verwalters des ägyptischen Pharaos, an den Joseph durch seine Brüder verkauft worden war, auf ihrem Bett. Dieses ist durch herabhängende Draperien baldachinartig überwölbt. Mit der rechten Hand stützt sie sich auf, mit der linken Hand hält sie einen Zipfel von Josephs Umhang fest, um diesen an der Flucht aus ihrem Gemach zu hin-

dem. Auf einer Art Nachttisch bildet ein Teller mit Trauben und Äpfeln ein Stilleben, in einer Wandnische hinter Joseph befindet sich eine erloschene Kerze, die in diesem Kontext als Symbol für das Fehlen der fleischlichen Begierde auf Seiten des Joseph interpretiert werden darf.

Die Kleidung des Fliehenden mit den Pluderhosen und den geschlitzten Ärmeln scheint von Landsknecht-Darstellungen des 16. Jahrhunderts angeregt zu sein, wie sie Weyer durch Jost Ammans *Kunstbüchlin* bekannt gewesen sind (vgl. Z 25, Z 26). Potiphars nackte Frau ist in allen Details (Frisur, Ohrschmuck, wellenförmige Hüftlinie, Form der Falte in der Armbeuge des jeweils aufgestützten Arms) eng verwandt mit einer der beiden, ebenfalls unbekleideten Töchter des Loth auf der undatierten New Yorker Zeichnung (Z 40); auch das Früchtestilleben ist auf jener Zeichnung wiederzufinden, so dass diese zeitlich ebenfalls um 1614 anzusetzen ist. Der Vergleich mit dieser auf ockerfarbenen laviertem Papier angelegten Zeichnung erlaubt wiederum Rückschlüsse auf die Farbigkeit der Josephs-Szene, von der lediglich eine Schwarz-Weiß-Abbildung sowie die Beschreibung aus dem Auktionskatalog bekannt sind. Denkbar ist, dass beide Zeichnungen kurz hintereinander entstanden sind. Das ähnliche Format sowie die Tatsache, dass jede Zeichnung eine landschaftliche Federzeichnung auf dem Verso aufweist, sprechen zudem für eine Herkunft aus demselben Skizzenbuch.

***Z 43 Die Auffindung des Moses**

Abb. 43

Um 1614. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz, grau laviert, weiß gehöht; rechte obere Ecke abgerissen, linker und oberer Rand leicht unregelmäßig; über Wz. nichts bekannt.

Blattgröße: 160 x 207 mm.

Textvorlage: 2. Mose 2,3–6.

(Verso: Johannes auf Patmos (V 6).)

Verbleib unbekannt.

Lit.: SOTHEBY'S Amsterdam, Katalog zur Auktion „Old Master Drawings“ vom 21./22. November 1989 (Sale 522), S. 30f., Kat.-Nr. 28 m. Abb.

SOTHEBY'S Amsterdam, Katalog zur Auktion „Old Master Paintings and Drawings“ vom 12./13. November 1991 (Sale 555), S. 148, Kat.-Nr. 303.

SOTHEBY'S New York, Katalog zur Auktion „Old Master Drawings“ vom 29. Januar 2014 (Sale N09101), Kat.-Nr. 137 m. Abb.

Am Ufer des als Nil zu identifizierenden Flusses stehen und knien drei Frauen – dem Bibeltext zufolge handelt es sich um die Tochter des Pharaos, hier mit hörnerähnlicher Frisur, und deren Gespielinnen –, die, so ist den Gesten zu entnehmen, gerade beschlossen haben, das Körbchen mit dem darin liegenden Kleinkind aus dem Wasser zu nehmen. Am rückwärtigen Ufer sind mehrere Gebäude zu sehen, am Horizont erheben sich steile Berge.

Eine weitere, in Bezug auf die Technik weniger aufwendig gezeichnete, aber vom Format her größere Fassung des Themas befindet sich in Wolfegg (Z 44).

Datiert werden kann unsere Moses-Darstellung auf die Zeit um 1614, wie beispielsweise ein Vergleich der Gebäude mit einer 1614 datierten Zeichnung zeigt, die den Kampf zweier Reiter darstellt und zuletzt 1995 im New Yorker Kunsthandel gesehen wurde (Z 111).

Z 44 Auffindung des Moses**Abb. 44**

Um 1615. Feder in Schwarz, grau, ocker und rötlich laviert, weiß gehöht; am unteren Blatttrand rechts der Mitte auf der Kante des Ufervorsprungs in den schwarzen Schraffuren mit „HE W“ monogrammiert; Löcher in den beiden oberen Ecken; kein Wz.

Blattgröße: 206 x 324 mm.

Textvorlage: 2. Mose 2,3–6.

(Verso: Moses mit den Gesetzestafeln (Z 45).)

Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 97, 98, 106, 118 m. Abb.

MÜNCHEN 2004/05, S. 256 (Recto hier auf 1617 datiert; Verso nicht erwähnt).

Die Zeichnung zeigt links im Vordergrund die Tochter des Pharaos mit zwei Gefährtinnen am Ufer eines Flusses, auf dem im Mittelgrund der kleine Moses in einem Binsenkörbchen herangetrieben wird. Der Fluss verliert sich in weiten Mäandern im Hintergrund, an seinen Ufern ist in der Ferne eine Stadt mit einem rauchenden Schornstein auszumachen. Die aus der Pharaonentochter und zwei ihrer Dienerinnen bestehende und durch Pinsellavierung hervorgehobene Gruppe ist nach links aus der Mitte gerückt und dominiert den Vordergrund. Der Betrachterstandpunkt ist etwas erhöht angelegt, so dass im Mittelgrund das heranschwimmende Körbchen mit dem kleinen Moses und im Hintergrund eine weite, von Landzungen zergliederte Flusslandschaft sichtbar wird.

Weyer hat dieses Thema zweimal dargestellt. Die hier besprochene, monogrammierte Fassung ist im Format etwas größer, technisch jedoch nicht so ausführlich gezeichnet wie die zweite unbezeichnete Zeichnung, die ebenfalls Teil eines doppelseitig bearbeiteten Blattes ist (Z 43). Die Wolfegger Fassung dürfte etwas später entstanden sein als die auf etwa 1614 datierte aus dem Kunsthandel, da Weyer Papier vom Format der Wolfegger Zeichnung in der Regel erst ab 1615 verwendet. Davor sind seine Blätter etwas kleiner. Ab 1616/17 geht er dann dazu über, das größere Format beizubehalten, das Papier aber nur noch einseitig zu bearbeiten. Auch Baumgestaltung und die „fliegenden“ Locken der mittleren Frauenfigur sprechen für eine Entstehungszeit des Wolfegger Blattes um 1615.

Z 45 Moses mit den Gesetzestafeln**Abb. 45**

Um 1615. Feder in Schwarz; Löcher in den beiden oberen Ecken; kein Wz.

Blattgröße: 206 x 324 mm.

Textvorlage: 2. Mose 31,18; 5. Mose 5,22.

(Recto: Auffindung des Moses (Z 44).)

Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 97, 98, 106, 118 m. Abb.

Vor einer flachen Uferlandschaft mit wie von Wind und Sturm gepeitschten Bäumen steht Moses mit einem Heiligenschein in der Bildmitte und hält in seinen Händen die ihm von Gott überreichten steinernen Tafeln mit den Zehn Geboten.

Bei dieser Zeichnung ist, was bei Weyer selten der Fall ist, ein unmittelbarer Bezug zur umseitigen Darstellung festzustellen, welche die Auffindung im Binsenkörbchen durch die Pharaonentochter und somit eine weitere, wichtige Station aus dem Leben des Moses zeigt (Z 44).

Wie die Vorderseite auch, dürfte auch die Rückseite um 1615 entstanden sein, wie ein Vergleich des Moses mit den Figuren auf der 1615 datierten Braunschweiger „Himmelfahrt Mariä“ (Z 63) zeigt. Kompositorisch ist das Blatt auch mit der „Stehenden Frau in einer Landschaft“ in Rotterdam vergleichbar (Z 137), die Weyer um 1615/16 gezeichnet haben dürfte.

***Z 46 Zwei diskutierende Männer (alttestamentliche Szene)**

Abb. 46

Um 1613/14. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz, grau und braun laviert, weiß gehöht; rechts unten senkrechte Knickfalte; über Wz. nichts bekannt.

Blattgröße: 184 x 156 mm.

(Verso: Der Sündenfall (Z 35).)

Chicago, The Art Institute of Chicago, Gift of Julius Lewis, Inv.-Nr. 1980.360V.

Provenienz: Galerie Gerda Bassenge, Berlin, 1972; Geschenk von Julius Lewis.

Lit.: GALERIE GERDA BASSENGE, Berlin, Katalog zur Auktion 19, 1972, S. 62, Kat.-Nr. 298 m. Abb.

KAUFMANN 1985, S. 112.

Vor zwei „Felsentoren“ mit Pflanzenbewuchs stehen sich im Vordergrund zwei Männer gegenüber und unterhalten sich gestikulierend. Der vordere Gesprächspartner trägt einen Turban und hat dem Betrachter der Zeichnung den Rücken zugekehrt, der andere, bärtig, hat eine hohe Mütze auf dem Kopf und weist mit seiner Linken hinter sich in die Ferne, wo sich eine Ansammlung von Personen befindet, die nicht im Einzelnen zu erkennen sind.

In der Literatur ist die Szene mit dem Titel „Zwei diskutierende [oder streitende] Männer“ angegeben; wahrscheinlich handelt es sich um eine Begebenheit aus dem Alten Testament. Die Interpretation der Männer als Moses und Aaron in der Wüste¹⁸⁸ sowie die Begegnung Jakobs und Esaus¹⁸⁹ scheiden m. E. aus, da der in der Kunst üblicherweise dargestellte Kuss der Begrüßung bzw. die Versöhnungsszene nicht gezeigt werden. Eher wäre eventuell an die Begegnung von Jakob und Laban zu denken, von dessen Töchtern Lea und Rahel Jakob einige Söhne hatte; die beiden Männer treffen im Verlauf der Geschichte im Gebirge aufeinander und streiten über ebenjene Töchter.¹⁹⁰ Die Menschenmenge im Hintergrund könnte jeweils die Lager Jakobs und Labans andeuten. Möglich ist hingegen auch, die Szene als Begegnung von Saul und David bei den Steinbockfelsen¹⁹¹ zu interpretieren, was Weyers etwas bizarre Felsformationen erklären könnte. Die Figuren im Hintergrund wären demnach Sauls „dreitausend auserlesene Männer aus ganz Israel“¹⁹². Ganz eindeutig ist Weyers Darstellung dennoch nicht zu identifizieren.

Die Zeichnung wirkt insgesamt rasch gezeichnet und, trotz Verzicht auf aufwendige Details, sehr ausdrucksstark. Die Konturlinien und Binnenschraffuren sind mit einer relativ breiten Feder ausgeführt. Die Darstellung zeichnet sich durch starke Hell-Dunkel-Kontraste in verschiedenen Tönen aus, die mit Weißhöhlungen akzentuierten Partien (Gesicht und rechte Hand des Bärtigen, Kleidung, Laub) leuchten hervor. Eine ähnlich drastische Lichtwirkung verbunden mit dem recht summarischen gegebenen Figurentypus ist auch auf der Braunschweiger „Himmelfahrt Christi“ (Z 33) zu sehen, welche das Datum 1613 trägt. Auf 1613/14 ist auch unser Chicagoer Blatt zu datieren, welches die Rückseite eines weiteren Skizzenbuchblattes bildet. Nach 1614 entwickelt Weyer die Hell-Dunkel-Technik unseres Blattes weiter und gelangt we-

¹⁸⁸ 2. Mose 4,27.

¹⁸⁹ 1. Mose 33,1–16.

¹⁹⁰ 1. Mose 31,25–32.

¹⁹¹ 1. Sam. 24,1–23.

¹⁹² 1. Sam. 24,3.

nige Jahre später zu sorgfältig auskomponierten und meisterhaft gezeichneten Blättern wie beispielsweise den fünf Kopenhagener Zeichnungen (Z 143, Z 149, Z 150, Z 152, Z 163) und des „Heereslagers“ (Z 166).

***Z 47 Esther vor Ahasver**

Abb. 47

Um 1614. Feder in Schwarz, grau und ocker laviert, weiß gehöht; links große Fehlstelle, durch die der gesamte Oberkörper der neben Ahasver stehenden Figur sowie die ganze linke obere Ecke verlorengegangen ist, oberer Rand ebenfalls stark beschädigt; rechter Rand unregelmäßig; über Wz. nichts bekannt.

Blattgröße: 172 x 206 mm.

Textvorlage: Esther 5,1–4; Stücke zu Esther 4,1–4.

(Verso: Hirschjagd (Z 112).)

Verbleib unbekannt. Zuletzt (2002) New York, Hill-Stone Inc., Fine Prints and Drawings.

Lit.: Keine Veröffentlichung bekannt.

Das stark beschädigte Blatt zeigt eine Szene aus dem Alten Testament: Esther steht in der rechten Bildhälfte vor König Ahasver, ihrem Gemahl, der links auf einem durch zwei Treppenstufen erhöhten Thron sitzt und durch Krone und Zepter als Machthaber gekennzeichnet ist. Mit aufrechtem Haupt spricht sie zu Ahasver, wobei die Gestik ihrer rechten Hand ihre Worte unterstreicht. Es handelt sich um die Szene, in der Esther den König zum ersten Mal aufsucht, um ihn und dessen Vertrauten Haman zu einem Mahl einzuladen. Unmittelbar neben dem Thron des Herrschers ist am linken Blattrand das Bein einer Figur zu sehen, über die jedoch aufgrund der starken Beschädigung des Blattes nichts Näheres ausgesagt werden kann; es handelt sich vermutlich um einen Berater, einen engen Vertrauten des Königs oder auch um Haman selbst, da er dem König räumlich am nächsten steht. Hinter Ahasver ist als weiteres Herrschersymbol eine durch einen Vorhang im oberen Bereich verdeckte Säule zu sehen. Zwischen dieser Säule und Esther befinden sich drei Bedienstete des Königs; die beiden Dienerinnen der Königin, von denen in den Apokryphen berichtet wird, sind rechts hinter der Königin zu sehen.

Die Komposition mit dem durch Stufen erhöht angelegten Thron Ahasvers und der Rundbogenarchitektur im Hintergrund vereint Elemente aus dem Kupferstich Lucas van Leydens¹⁹³ (Abb. 47a) und dem Gemälde Hans Burgkmairs d. Ä.¹⁹⁴ (1473–1531; Abb. 47b). Doch während Esther bei diesen beiden früheren Darstellungen demütig vor Ahasvers Thron auf die Knie gesunken ist, steht sie in dieser Zeichnung Weyers wie auch in der folgenden (Z 48) selbstbewusst und aufrecht dem Herrscher gegenüber. Auch liegen beide Köpfe nahezu in derselben Bildhöhe und vermitteln so Esthers Ebenbürtigkeit mit ihrem Ehemann Ahasver.

Dieses Blatt, dessen Verbleib unbekannt ist, kann auf die Zeit um 1614 angesetzt werden, wie Vergleiche mit Zeichnungen ergeben, die ebenfalls auf um 1614 datiert werden können (vgl. Z 67 („Die büßende Magdalena“) oder Z 46 („Zwei diskutierende Männer“)).

¹⁹³ „Esther vor Ahasver“, unten mittig monogrammiert mit „L“, rechts daneben „1518“ datiert; 274 x 222 mm. NHDF (L. van Leyden), 31.

¹⁹⁴ „Esther vor Ahasver“, Öl/Holz, 103 x 156,3 cm, signiert, 1528 datiert; München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 689.

Z 48 Esther vor Ahasver*Abb. 48**

Um 1614. Feder in Schwarz, ocker laviert, weiß gehöht (Näheres nicht bekannt).

Blattgröße: 168 x 193 mm.

Textvorlage: Esther 8,3–5.

(Verso: Stadt am Fluss in bergiger Landschaft (Z 93).)

Augsburger Privatbesitz.

Provenienz: Christies Amsterdam, Auktion 2678, 16. November 2005; Galerie Laura Pecheur, Paris, 2006.

Lit.: Christies Amsterdam, Katalog zur Auktion „Old Master Pictures and Drawings“ vom 16. November 2005 (Sale 2678), Nr. 254 (nur Verso erwähnt mit Abb.).

In einem nicht näher definierten Innenraum erblickt man auf der linken Blatthälfte einen mit Draperien und einem Baldachin ausgestatteten Thron, zu dem drei Stufen hinaufführen und auf dem ein Herrscher sitzt. Er macht mit seiner Linken eine raumgreifende Geste und hält in seiner Rechten ein Szepter, mit dem er auf die vor ihm stehende Frauenfigur auf der linken Blatthälfte weist. Diese steht erhobenen Hauptes vor ihm und ist umringt von zahlreichen männlichen Figuren, die zum Teil mit Lanzen oder Schwertern gewaffnet sind und einen Helm tragen. Ein bärtiger Mann scheint zwischen der Frauenfigur und dem Thronenden zu vermitteln. Am linken Bildrand steht eine weibliche Figur, die ihr Gesicht vor Schreck oder Trauer hinter dem Stoff ihrer Kleidung verbirgt.

Es handelt sich bei dieser Darstellung um eine Gegenüberstellung von Esther und Ahasver, ähnlich wie die zuvor besprochene Z 47. Da hier aber nicht, wie auf der jener Zeichnung, die beiden Dienerinnen an Esthers Seite gezeigt werden, ist möglicherweise die Episode aus Esther 8,3–5 gemeint, als Esther nach dem Tode Hamans und vor der Ehrung Mordechais noch einmal vor ihren Gemahl, den König Ahasver, tritt, um das drohende Unheil von den Juden abzuwenden. Beide Esther-Darstellungen dürften um 1614 entstanden sein.

Insgesamt wirkt die Darstellung, zumindest auf der vorliegenden Abbildung, flüchtiger gezeichnet als Z 47, auch wenn ein richtiges Urteil erst nach Inaugenscheinnahme des Originals erfolgen kann. Die Szene ist daher möglicherweise auch als Studie zu Z 47 zu denken, die detailreicher ausgeführt erscheint.

Z 49A Der Tod der fünf Amoriter-Könige**Abb. 49**

Um 1615. Gegendruck. Feder in Schwarz; Blatt links und unten beschnitten, Papier stellenweise berieben, leicht fleckig, links oben Riss, an den Ecken rötliche Flecken; kein Wz.

Blattgröße: 315 x 206 mm.

Textvorlage: Josua 10,22–27.

Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv.-Nr. 25147.

Provenienz: Erworben 1926.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 106, 118 m. Abb.

WIEN 1933, S. 61, Kat.-Nr. 508 m. Abb.

Dieser Gegendruck einer Federzeichnung zeigt eine freie und gleichseitige Kopie nach einem Kupferstich des Harmen Jansz. Muller (um 1538/39–1617), den dieser um 1567/70 im Rah-

men einer zehnteiligen Folge zur Geschichte Josuas stach.¹⁹⁵ Das Blatt, das Weyer auswählte (Abb. 49a) und offenbar vor dem Abklatsch gegenseitig zur Vorlage anlegte, ist das vorletzte der Serie und gibt die Szene aus Josua 10,22–27 wieder: Nachdem Josua bei Gibeon das Volk der Amoriter besiegt hatte, waren die fünf Amoriter-Könige geflüchtet und hielten sich in einer Höhle versteckt. Josua ließ sie herausholen, töten und an fünf Bäumen aufhängen. Weyers Blatt sowie der Kupferstich zeigen den Moment, in dem der dritte König von einem auf einer Leiter stehenden Israeliten gehängt wird. Das bewaffnete siegreiche Kriegsvolk wohnt der grausamen Szene im Hintergrund bei.

Weyer verwandelt die Szene in ein Hochformat und rückt das Hauptgeschehen in den Mittelgrund. Den Vordergrund füllt er eigenständig mit berittenen Anhängern des Josua. Durch die perspektivische Verkleinerung des Ereignisses und durch die Zeichen- bzw. Gegendrucktechnik wird die im Kupferstich sehr detailliert ausgeführte Bekleidung der Israeliten etwas verallgemeinert dargestellt, auch die Kronen der Könige sind nicht mehr zu sehen. Die Thematik des Blattes ist dadurch ohne Kenntnis des Stiches unklar, so dass H. Mayer in ihrem Überblick über die Zeichnungen Weyers „eine große Anzahl von nackten Männern“ beschrieb, die „von römischen Soldaten an Bäumen aufgehängt“ wird.¹⁹⁶

Da Weyers Zeichnung nachweislich auf eine druckgraphische Vorlage zurückgeht, kann sie nicht als Vorwegnahme oder gar als „höchst eigenartige, sicher unabhängige deutsche Parallelscheinung“ zu den Darstellungen aus Jacques Callots 1633 erschienener Radierfolge „Grandes Misères de la Guerre“¹⁹⁷ gezählt werden, wenn auch Ähnlichkeiten in der Darstellung vorhanden sind. Als in dieser Thematik auf deutschsprachigem Gebiet Callot vorausgehend sei der bereits an anderer Stelle erwähnte Zürcher Künstler Rudolf Meyer erwähnt, dessen um 1628 entstandene „Szenen aus dem Dreißigjährigen Krieg“ tatsächlich einige Jahre vor den Radierungen Callots entstanden sind.¹⁹⁸ Die bekanntere Radierfolge „Die Schrecken des Krieges“ des Hanns Ulrich Franck, welcher die Gräueltaten des Dreißigjährigen Krieges eindringlich vor Augen führt, entstanden erst 1643 bis 1656.¹⁹⁹

Stilistisch steht Weyers Blatt den beiden Zeichnungen aus Wolfegg nahe (Z 113, Z 114), die Reiter auf Pferden zeigen und von denen eine (Z 113) 1615 datiert ist. Der „Tod der Amoriter-Könige“ lässt sich ebenfalls in diesen Zeitraum einordnen.

¹⁹⁵ NHDF (The Muller Dynasty, I), 19–28; hier: 27, 206 x 285 mm.

¹⁹⁶ MAYER 1931/32, S. 118.

¹⁹⁷ So in WIEN 1933, S. 61.

¹⁹⁸ Vgl. RIETHER 1996, S. 308, Kat.-Nr. 349–350; ZÜRICH 2003, S. 50, Kat.-Nr. 34–35. Siehe dazu auch HG, XXVIII, Nr. 31–34.

¹⁹⁹ HAEMMERLE 1923, Kat.-Nr. 1–25. Siehe auch HG, VIII, Nr. 4–28.

Z 50A Jonas unter der Kürbisstaude**Abb. 50**

1615. Feder in Schwarz; Federabklatsch; bezeichnet unten links in Spiegelschrift „HE W“, darunter die Jahreszahl „1615“, ebenfalls gegenseitig; rechts unten mit Bleistift die später hinzugefügte Aufschrift „G. Weyer“; beide obere Ecken abgeschrägt, kleiner Riss auf der Höhe von Jonas' linkem Oberarm; fest aufgelegt, kein Wz. sichtbar.

Textvorlage: Jona 4,6–8.

Blattgröße: 200 x 163 mm.

Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv.-Nr. 26051.

Provenienz: Legat Dr. Kutschera-Woborsky.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 117.

WIEN 1933, S. 61, Kat.-Nr. 510 m. Abb.

Zu sehen ist der Prophet Jonas, wie er, nachdem er vom Wal wieder ausgespien worden war und die Stadt Ninive verlassen hatte, unter der Kürbisstaude sitzt, die Gott für ihn wachsen ließ. Er ist im Profil gegeben, die rechte Hand hat er auf seinen Kopf gelegt – ein Beleg dafür, dass Weyer hier ganz konkret die Textstelle Jona 4,8 wiedergegeben hat: Nachdem Gott die Staude hatte verdorren lassen, ließ er „einen heißen Ostwind kommen, und die Sonne stach Jona auf den Kopf, dass er matt wurde“.

Es handelt sich bei diesem Blatt um einen Federabklatsch, wie zum einen die durch den Druck abgeschwächte Strichführung als auch zum anderen das gegenseitige Monogramm und die gespiegelte Datierung 1615 beweisen. Ob der Gegendruck als Vorlage für einen Kupferstich diente, ist nicht bekannt, da ein solcher bislang nicht nachweisbar ist; ebensowenig konnte die originale Zeichnung Weyers gefunden werden.

Z 51 Judith und ihre Magd mit dem Haupt des Holofernes**Abb. 51**

Um 1614. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz, braun laviert; kein Wz.

Blattgröße: 186 x 158 mm.

Textvorlage: Judith 13,5–10.

(Recto: Jäger mit Hirsch am Halsband (Z 1).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 381.1.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 102, 111.

In der Mitte des Blattes kommen Judith und ihre Magd mit wehenden Gewändern auf dem Rückweg von ihrem Besuch im Zelt des Holofernes, welches links im Hintergrund angedeutet ist, auf den Betrachter zu. Judith ist soeben im Begriff, das Haupt des getöteten Herrschers in einen Sack zu stecken, den die Magd bereithält. Am Himmel sind einige Wolken zu sehen, die ein Sonnenstrahl durchbricht.

Das Thema wird von Weyer insgesamt dreimal behandelt (vgl. Z 52, Z 117). Die Gesamtanlage der Basler Komposition ist dieselbe wie auf dem Wiener Blatt Z 117, auf beiden Zeichnungen fallen die starken Hell-Dunkel-Kontraste auf. Keines der beiden Blätter ist datiert, doch ist für das Basler Blatt im Hinblick auf andere Blattrückseiten aus dem Basler Skizzenbuch eine Entstehungszeit um 1614 wahrscheinlich. Die in Rötel ausgeführte Wiener Zeichnung hingegen wirkt geschlossener, insgesamt ruhiger und dürfte etwas später, gegen 1616, geschaffen worden sein.

Z 52 Judith und ihre Magd mit dem Haupt des Holofernes**Abb. 52****Um 1614.** Feder in Schwarz; kein Wz.

Blattgröße: 157 x 182 mm.

Textvorlage: Judith 13,5–10.

(Verso: Brennende Stadt (Z 90).

Staatliche Graphische Sammlung München, Inv.-Nr. 2008:112 Z.

Provenienz: Karl & Faber, München, Auktion 220, 4. Dezember 2008 (als „Anonym 17. Jahrhundert“).

Lit.: KARL & FABER, München, Katalog zur Auktion 220, 4. Dezember 2008, Nr. 102 m. Abb.

MÜNCHNER JAHRBUCH DER BILDENDEN KUNST, LXI, 2010, S. 228.

Auf dem in schwarzer Feder ausgearbeiteten und beinahe einer Radierung gleichenden Blatt erblickt man in der Mitte die leicht nach rechts gewandte Judith, die mit ihrer Linken soeben das abgeschlagene Haupt des Feldhauptmannes Holofernes an den Haaren in einen großen Sack gibt, welchen ihre Magd ihr aufhält. Die Tatwaffe, ein Schwert, hält Judith noch in ihrer rechten Hand. Hinter den beiden Frauen erblickt man ein großes, an einem Baum festgemachtes Zelt mit zwei Eingängen, das Holofernes als Nachtlager diente. Vor dem Eingang links befinden sich zwei Wächter, die nach dem Festmahl, das Holofernes stattfinden ließ, ihren Rausch ausschlafen.²⁰⁰ Links im Hintergrund sind weitere Zelte erkennbar mit einigen Lanzen tragenden Figuren davor.

Im Gegensatz zu den Blättern desselben Themas in Basel und Wien (Z 51, Z 117) legt Weyer hier den Schwerpunkt nicht nur auf die beiden Frauenfiguren, sondern auf eine erzählerische Darstellung der Episode, wie sie in den Apokryphen berichtet wird. Der Detailreichtum wird durch die Ausführung in schwarzer Feder und den Verzicht auf Pinsellavierung möglich gemacht. Stilistisch steht das Blatt beispielsweise der Basler Darstellung „Cephalus und Aurora“ (Z 79) nahe und ist um 1614 einzuordnen.

Z 53 Die Flucht nach Ägypten**Abb. 53****1614.** Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz, in verschiedenen Brauntönen (Personengruppe und Esel, Wolken, Putti, Stadt im Hintergrund) und grau (Felsen rechts) laviert, weiß gehöht; bezeichnet rechts oben „HE W“, unter dem Monogramm die Jahreszahl „1614“; rechter Rand etwas ausgefranst, wohl aufgrund der einstigen Einheftung; kein Wz.

Blattgröße: 160 x 145 mm.

Textvorlage: Mt. 2,13–14.

(Recto: Stehender Trommler (Z 28).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 381.6.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 112 m. Abb.

STUTTGART 2007, S. 338, Anm. 5; S. 339, Anm. 4.

Auf dem 1614 datierten Blatt ist die Heilige Familie zu sehen, wie sie, von rechts kommend, soeben einen Steg überquert hat und sich auf den linken Bildrand zu bewegt. Maria sitzt mit

²⁰⁰ Judith 12,11f.

dem Rücken zum Betrachter auf dem Esel und trägt einen Hut, vom Christusknaben ist lediglich der Kopf sichtbar. Joseph hat einen Stab geschultert; er geht neben der Gruppe her und schaut zu Maria auf. Im Mittelgrund sind Bäume und Blattwerk zu sehen. Nach links ist der Raum nicht eindeutig definiert und geht in die Wolken über, in denen geflügelte Putti die Familie auf ihrer Reise begleiten. Rechts in der Ferne erblickt man, wie so oft bei Weyer, eine stilisiert gezeichnete Stadtsilhouette.

Das Thema wurde von Weyer noch ein zweites Mal in einer Federzeichnung dargestellt (Z 54), und auch hier ist Maria auf dem Esel in Rückenansicht dargestellt. Auch dieses Blatt ist um 1614 entstanden.

Z 54 Die Flucht nach Ägypten

Abb. 54

Um 1614. Feder in Schwarz und verschiedenen Grauabstufungen; schwarze Umrahmungslinie; beide oberen Ecken ergänzt, am unteren Rand etwas abgerieben; auf der Rückseite in schwarzer Tinte die Aufschrift „Thannen gibt gro...(?) Männer(?)“; kein Wz.

Blattgröße: 125 x 144 mm.

Textvorlage: Mt. 2,13–14.

Augsburger Privatbesitz.

Provenienz: New York, Hill-Stone Inc. 2010.²⁰¹

Lit.: JOSEPH FACH, GALERIE UND KUNSTANTIQUARIAT, Frankfurt am Main, Katalog „Deutscher Barock. Zeichnungen und Künstlergraphik 17. und 18. Jahrhundert“, 1989 (Katalog 45), S. 16, Kat.-Nr. 11 m. Abb.

GALERIE GERDA BASSENGE, Berlin, Katalog zur Auktion 55, Teil II, 18./19. Mai 1990, S. 148, Kat.-Nr. 5448 m. Abb.

KUNSTHANDEL EMANUEL VON BAEYER, London, Katalog „Deutsche, Flämische und Holländische Druckgraphik und Handzeichnungen von 1550–1700“, 2000, S. 34f., Kat.-Nr. 16 m. Abb.

ACHBERG/AUGSBURG 2012, S. 246f., Kat.-Nr. 108 m. Abb.

Für Hinweise auf dieses Blatt im Kunsthandel danke ich Frau Dr. Christiane Wiebel-Roth, Coburg, Kunstsammlungen der Veste, und Herrn Dr. Thomas Döring, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum. Bei Herrn Dr. Gode Krämer, Augsburg, bedanke ich mich für die Information zum heutigen Aufbewahrungsort der Zeichnung, ihm und dem heutigen Besitzer möchte ich herzlich für die Möglichkeit danken, das Blatt ansehen zu können.

Wie schon beim vorherigen Blatt wird die Heilige Familie hier in ungewöhnlicher Rückenansicht auf einer Waldlichtung gezeigt. Maria und das Kind sitzen traditionsgemäß auf einem Esel, während Joseph eine lange Säge geschultert hat, an der ein Korb mit seinem von Weyer mit spitzer Feder detailliert gezeichneten Handwerkszeug hängt. Marias Gesicht ist im Profil gegeben, jedoch durch ihre Kopfbedeckung verschattet, vom Jesuskind ist lediglich das Köpfchen sichtbar. Die in Weyerscher Manier gezeichneten Laubbäume mit den geschwungenen Stämmen werden vom Blattrand angeschnitten und lassen so die Personengruppe im Vordergrund klein erscheinen.

Kompositorisch ist die Darstellung trotz veränderter Perspektive und Technik mit der 1614 datierten Basler Zeichnung verwandt (Z 53). Joseph mit der geschulterten langen Säge ist beispielsweise auf einem 1608 datierten Gemälde Pieter Lastmans anzutreffen, das sich wieder-

²⁰¹ Mündliche Auskunft des Besitzers; Näheres nicht bekannt.

um auf eine Komposition Adam Elsheimers (1578–1610) stützt (Abb. 54a).²⁰² Es ist jedoch unklar, woher Weyer seine Anregungen zu dieser Darstellung bezog.

Auch ohne Weyers Signatur oder Monogramm kann dessen Autorschaft als gesichert gelten. Die Gestaltung der Bäume und des Laubwerks steht beispielsweise derjenigen der Coburger „Baumlandschaft“ (Z 99) oder der Basler „Fischer“ (Z 85) sehr nahe. Alle drei Blätter dürften um 1614 entstanden sein.

Z 55 Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten

Abb. 55

Um 1614. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz, braun laviert, weiß gehöht, auf ocker grundiertem Papier; kein Wz.

Blattgröße: 158 x 186 mm.

(Recto: Venus, Amor und Satyr (Z 72).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 384.31/32.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 114.

Im linken Vordergrund sitzen Maria mit dem Kind und Joseph unter zwei nahe beieinander stehenden Bäumen; der Esel, dem Joseph ein Bündel Gras hält, liegt neben ihnen. Nach rechts fällt das Gelände ab, am Horizont ist eine Stadt zu erkennen.

Die ockerfarbene Lavierung, die das ganze Blatt bedeckt, wurde hier zuerst, also vor der eigentlichen Zeichnung, aufgetragen und fungiert somit als Grundierung, ähnlich wie beispielsweise auch auf Z 65, welche den Heiligen Georg im Kampf mit dem Drachen zeigt und die sich ebenfalls in Basel befindet. Die Weißhöhungen sind sehr effektiv eingesetzt und heben Maria und das Kind hervor, während Joseph und der Esel dunkel gehalten sind und sich wie im Gegenlicht vor dem Hintergrund abheben. Der überwiegend mit Pinsellavierung und Weißhöhungen gezeichnete Baum im Mittelgrund, der zwischen dem Kopf Josephs und dem des Esels aufragt, ist in ganz ähnlicher Weise auf der „Vertreibung aus dem Paradies“ (Z 37) zu sehen, welche ebenfalls undatiert ist. Für beide ist das Jahr 1614 als Entstehungszeit anzunehmen.

²⁰² Öl auf Holz, 29 x 25,5 cm; signiert und datiert „PLM 1608“; Rotterdam, Museum Boijmans-Van Beuningen, Inv.-Nr. 1442. Vgl. FRANKFURT 2006, S. 126, Kat.-Nr. 23 (Elsheimer) und S. 244, Kat.-Nr. A 7 (Lastman), beide mit Abb.

Z 56 Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*Abb. 56**

Um 1614. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz, braun und rötlich laviert, weiß gehöht; schwarze Einfassungslinie am oberen Rand; am linken oberen Blattrand neben dem Laub des großen Baumes die Zahl „5“ (von derselben Hand wie die Nummerierungen auf den Blättern Z 36 („Der Sündenfall“) und Z 37 („Die Vertreibung aus dem Paradies“)); unterer und linker Rand beschädigt, Risse; über Wz. nichts bekannt.

Blattgröße: 167 x 206 mm.

(Verso: Studien dreier Köpfe (V 1).)

Verbleib unbekannt.

Lit.: SOTHEBY'S London, Katalog zur Auktion „Old Master Drawings“ vom 1. Juli 1991, S. 98f. m. Abb.

Am linken Bildrand sitzt Maria zu Füßen eines Baumes und hält den Christusknaben auf ihrem Schoß. Dieser streckt seine Ärmchen zu Joseph aus, der vor den beiden steht und sich gegen den Esel lehnt. Im Hintergrund sind weitere Bäume sichtbar, an denen vorbei ein Weg rechts in die Bildtiefe führt.

In Technik und Format steht das Blatt zwei weiteren Blättern nahe, die ebenfalls, wie das vorliegende, mit Bleistift nummeriert sind und in den 1990er Jahren im Kunsthandel angeboten wurden (Z 36, Z 37). Zwar ist keine dieser Zeichnungen datiert, doch findet sich die Behandlung des Laubes, das teilweise in weißer Feder vor einem dunklen Hintergrund gezeichnet ist, auch auf einigen Blättern, die um 1614 entstanden sind, so z. B. die 1614 datierte Z 53 („Die Flucht nach Ägypten“), Z 46 („Zwei diskutierende Männer“) oder auch Z 76 („Diana und Callisto“). Aus diesem Grunde wird diese Datierung auch für das vorliegende Blatt vorgeschlagen.

Z 57 Die Versuchung Christi*Abb. 57**

Um 1615. Feder in Schwarz, ocker und rötlich laviert, weiß gehöht; links oben bez. mit „N. 7“ (später); Wz.: undeutlich. (Alle Angaben aus Katalog Joseph Fach 1976.)

Blattgröße: 203 x 321 mm.

Textvorlage: Mt. 4,1–3; Mk. 1,13; Lk. 4,1–4.

(Verso: Büßender Eremit (V 7).)

Verbleib unbekannt.

Provenienz: Joseph Fach oHG, Galerie und Kunstantiquariat, Frankfurt am Main, 1976.

Lit.: JOSEPH FACH OHG, Galerie und Kunstantiquariat, Frankfurt am Main, Katalog 11, 1976, S. 47f., Kat.-Nr. 198 m. Abb.

Den Hinweis auf diese Zeichnung verdanke ich Herrn Dr. Tilman Falk, Augsburg, und Herrn Dr. Achim Riether, München, Staatliche Graphische Sammlung.

In der Bildmitte sitzt Christus unter einem vom oberen Blattrand überschnittenen Baum. Mit der linken Hand stützt er sich auf die Erderhebung, auf der er sitzt, die rechte Hand ruht auf seiner Magengegend. Sein Haupt wendet er einem geflügelten und gehörnten Teufel zu, der zu seiner Linken erscheint. Dieser bietet Christus, welcher eine 40 Tage lange Fastenzeit in der Wüste hinter sich hat, an, den Stein, den er, der Teufel, in der linken Hand hält, in Brot zu

verwandeln – ein Vorschlag, den Christus mit den Worten „Der Mensch lebt nicht allein vom Brot“²⁰³ ablehnt. Auf der linken Seite fällt der Blick über sanft abfallendes Gelände auf eine ferne Stadt, während rechts ein Weg durch das Walddickicht in den Hintergrund führt.

Die hier vorgeschlagene Datierung um 1615 stützt sich auf den Vergleich mit dem so datierten Federabklatsch „Jonas unter der Kürbisstaude“ (Z 50A); dessen Profil mit dem hageren Kopf und dem vorstehenden Bart entspricht dem des Teufels und erinnert an Figurentypen des Abraham Bloemaert, dem der in der Wiener Albertina aufbewahrte Abklatsch der „Versuchung Christi“ aufgrund der nachträglich hinzugefügten Aufschrift einst zugeschrieben war (siehe Ausführungen zu Z 57A). Ferner kann die Braunschweiger „Himmelfahrt Mariä“ (Z 63), die ebenfalls das Datum 1615 trägt, zur Gegenüberstellung und somit zur Datierung der „Versuchung Christi“ herangezogen werden: Auf beiden Blättern sind die Figuren in recht steif wirkende, die Körper regelrecht stützende Gewänder gekleidet, so dass eine ungefähr zeitgleiche Entstehung als wahrscheinlich gelten kann.

Es sind weitere Gegendrucke von Zeichnungen Weyers bekannt (Z 49A („Der Tod der fünf Amoriter-Könige“), die oben bereits erwähnte Z 50A („Jonas unter der Kürbisstaude“), Z 62A („Christi Himmelfahrt“), doch ist die „Versuchung Christi“ das einzige Beispiel im Gesamtwerk Weyers, bei dem sowohl die originale Zeichnung des Künstlers als auch der Abklatsch (Z 57A) vorliegen.

Z 57A Die Versuchung Christi

Abb. 57-1

Um 1615. Feder in Schwarz, Federabklatsch von Z 55; spätere kursive Aufschrift in schwarzer Feder am unteren Blattrand: „A Blomart manu delineavit“; die einzelnen Linien wirken sehr verschwommen aufgrund der Gegendrucktechnik; links und oben leicht beschnitten; fest aufgelegt, kein Wz. sichtbar.

Blattgröße: 192 x 310 mm.

Textvorlage: Mt. 4,1–3; Mk. 1,13; Lk. 4,1–4.

Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv.-Nr. 26052.

Provenienz: Legat Dr. Kutschera-Woborsky.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 117.

WIEN 1933, S. 61, Kat.-Nr. 509 m. Abb.

Das Blatt ist ein Federabklatsch von Z 55, wie an der etwas verschwommenen Strichführung und der spiegelverkehrten Darstellung erkennbar ist. Ob der Abdruck von Weyer selbst, einem Mitarbeiter oder Schüler gefertigt wurde, kann nicht entschieden werden. Dieser Abklatsch, der offenbar noch vor Auftrag der farbigen Lavierung von der Original-Zeichnung genommen wurde, ist in Weyers Werk der einzige, von dem das dazugehörige Original gefunden werden konnte.

Die nachträglich wohl von einem Sammler oder Händler aufgetragene Handschrift zeigt, dass Weyers Zeichnungen offensichtlich mit denen Abraham Bloemaerts verwechselt werden konnten. Eine weitere Zeichnung Weyers, der „Wettlauf zwischen Atalante und Hippomenes“ in Bordeaux (Z 161) wurde ebenfalls einst als Werk Bloemaerts angesehen.

Ein Vergleich mit dem ebenfalls in Wien befindlichen und 1615 datierten „Jonas“ (Z 50A), der auch ein Gegendruck ist, erlaubt für den Abklatsch der „Versuchung Christi“ sowie auch für die originale, im Kunsthandel verkaufte Zeichnung (Z 57) eine Einordnung in dieselbe Zeit.

²⁰³ Lk. 4,4.

Z 58 Christus und der Jüngling von Nain*Abb. 58**

Um 1614. Feder in Schwarz, braun laviert, weiß gehöht, auf ocker grundiertem Papier; unterer und rechter Rand beschädigt, unten links dunkler Ölfleck; über Wz. nichts bekannt.

Blattgröße: 163 x 206 mm.

Textvorlage: Lk. 7,11–17.

(Verso: Baumlandschaft mit Brücke (Z 105).)

Französische Sammlung.

Provenienz: Sotheby's Amsterdam, Auktion AM 0863, 5. November 2002; Galerie Laura Pecheur, Paris, 2007.

Lit.: SOTHEBY'S Amsterdam, Katalog zur Auktion „Old Master Drawings“ vom 5. November 2002 (Sale AM0863), S. 19, Kat.-Nr. 15 m. Abb. (als „Auferweckung des Lazarus“).

Herrn Dr. Achim Riether, Staatliche Graphische Sammlung München, und Herrn Dr. Matthias Kunze, Berlin, Auktionshaus Bassenge, danke ich für ihre Hinweise auf dieses Blatt.

Die als „Auferweckung des Lazarus“ im November 2002 in Amsterdam angebotene und später in Paris weiterverkaufte Zeichnung zeigt Christus mit erhobenem rechtem Arm und sich bauschendem Umhang stehend vor einer Figur in einem hölzernen Sarg, welcher gerade von einigen Männern durch ein am linken Blattrand sichtbares Stadttor hindurch aus der Stadt Nain hinausgetragen wird. Der mit einem Leichentuch bedeckte Mann im Sarg hat sich aufgesetzt und schaut mit gefalteten Händen zu Christus auf; der abgenommene Sargdeckel liegt am Boden. Die umstehende dichte Menschenmenge ist Zeuge der Wiederauferweckung des Jünglings, der dem Bibeltext zufolge „der einzige Sohn seiner Mutter war“.²⁰⁴ Als besagte Mutter, eine Witwe, ist die gebeugte, links vorne stehende Rückenfigur zu identifizieren.

Dass es sich nicht, wie im Auktionskatalog angegeben, um die Auferweckung des Lazarus handeln kann, sondern die Wiederbelebung des Sohnes der Witwe von Nain dargestellt ist, belegen einige ikonographische Einzelheiten: Die Bildtradition zeigt den auferweckten Lazarus in einer Höhle oder einer Felsengruft, jedenfalls in einem steinernen Grab²⁰⁵ und nicht, wie auf der vorliegenden Zeichnung, in einem hölzernen, von Menschen getragenen Sarg. Bei Lazarus-Darstellungen halten sich oft eine oder mehrere Personen Tücher und/oder die Hände vor die Nase, da Lazarus gemäß der Textstelle zum Zeitpunkt der Auferweckung bereits vier Tage im Grabe gelegen hatte und daher zu stinken begann.²⁰⁶ Des Weiteren ist vielfach ein Hinweis darauf zu finden, dass sich Lazarus' Grab in der Nähe Jerusalems befand, was oft durch ein halbrundes Gebäude im Hintergrund angedeutet wird. Der verstorbene Sohn der Witwe von Nain hingegen wurde gerade in einem Sarg durch ein Stadttor hinausgetragen, als Jesus mit seinen Jüngern und zahlreichen Anhängern die Stadt erreichte. Der Tote wurde von seiner trauernden Mutter begleitet, „und eine große Menge aus der Stadt ging mit ihr“.²⁰⁷ Christus trat näher, berührte den Sarg und sprach den Toten an, woraufhin dieser sich aufrichtete. Diesen Moment hat Weyer in seiner Zeichnung festgehalten.

Als Vergleich zur Datierung kann die „Auferweckung des Lazarus“ (Z 59) angeführt werden, welche sowohl in der Technik, im Format als auch im vermuteten Entstehungszeitraum – um 1614 – dem „Jüngling von Nain“ sehr nahe steht und als dessen Gegenstück gesehen werden kann.

²⁰⁴ Lk. 7,12.

²⁰⁵ Vgl. hierzu auch Weyers Darstellungen mit der Lazarus-Erweckung: Z 59, Z 148, Z 149.

²⁰⁶ Joh. 11,39.

²⁰⁷ Lk. 7,12.

Z 59 Die Auferweckung des Lazarus**Abb. 59**

Um 1614. Feder in Schwarz, ocker und in verschiedenen Brauntönen laviert, weiß gehöht, auf cremefarbenem Papier; oben rechts in Schwarz (später) „7/4“; ringsum beschnitten, unterer Rand unregelmäßig, am oberen Rand schwarze Einfassungslinie sichtbar; Sammlerstempel von Oskar Wichtendahl links unten; kein Wz.

Blattgröße: 150 x 196 mm.

Textvorlage: Joh. 11,1–44.

(Verso: Stadt am Fluss mit geschwungener Brücke (Z 102).)

New Haven, Yale University Art Gallery, Everett V. Meeks, B.A. 1901, Fund, Inv.-Nr. 2003.33.1.

Provenienz: Sammlung Oskar Wichtendahl, Hannover; Moeller & Rotermund Kunsthandel oHG, Hamburg, 2001, im Januar 2002 in New York verkauft²⁰⁸.

Lit.: YALE UNIVERSITY ART GALLERY BULLETIN, 2004, S. 162.

SARASOTA/AUSTIN/NEW HAVEN 2006–2008, S. 125f., Kat.-Nr. 35 m. Abb.

Auf die Existenz dieses Blattes machte mich freundlicherweise Herr Dr. Georg Himmelheber, München, aufmerksam, dem ich an dieser Stelle herzlich dafür danken möchte. Außerdem danke ich der Galerie Dr. Martin Moeller für die Überlassung des farbigen Bildmaterials und dafür, dass ich die Zeichnung vor dem Verkauf sehen konnte.

Unter dem bogenförmigen Eingang des Höhlengrabes, in dem laut Bibeltext²⁰⁹ Lazarus beige- setzt worden war, ist eine Menschenmenge zu sehen, die den soeben von dem rechts stehen- den Christus Auferweckten umringt; zwei Männer stützen Lazarus. Eine der beiden Schwes- tern des Lazarus ist ergriffen und mit gefalteten Händen vor der Gruppe auf die Knie gesun- ken. Am linken Bildrand verdeutlichen zwei bärtige Männer durch brennende Fackeln, dass das Geschehen noch innerhalb der Höhle stattfindet. Der Hintergrund zeigt mit einigen Felsen und angedeuteten Bäumen einen Ausblick in die Welt außerhalb des Grabes.

Ein Höhlengrab, wie wir es hier vorfinden, war ursprünglich an Darstellungen aus dem Leben Christi gebunden, d. h. es wurde im Zusammenhang mit der Grablegung und der Auferste- hung Christi gezeigt.²¹⁰ In den Niederlanden war es Lucas van Leyden, der in seinem Kupfer- stich²¹¹ als Erster das Motiv der Grabhöhle in die Lazaruserweckung einbrachte.²¹² Weyers Komposition mit der offenen Höhle und dem kaum sichtbaren Sarkophag geht vermutlich auf eine Bildidee Marten de Vos' zurück, die auch in einen Kupferstich übertragen wurde (Abb. 59a)²¹³ und die zu Beginn des 17. Jahrhunderts in den Lazarus-Darstellungen überwiegt.²¹⁴ Im Gegensatz zu Weyers nur angedeutetem Sarkophag ist zwar bei De Vos das Bodengrab deut- lich sichtbar; doch die Gesamtanlage mit dem vor Lazarus Gebückten links, Maria (oder Mar- tha) rechts sowie dem Ausblick nach hinten, vor dem sich im Gegenlicht weitere Personen ab- heben, ist durchaus vergleichbar. Eine weitere Darstellung ist von Pieter Lastman bekannt, die sich im Den Haager Mauritshuis befindet, jedoch erst 1622 datiert ist²¹⁵ (Abb. 59b). Auch hier

²⁰⁸ Telefonischer Hinweis von Herrn Thole Rotermund (Moeller & Rotermund Kunsthandel oHG, Hamburg) vom 12. Februar 2002.

²⁰⁹ Joh. 11,38.

²¹⁰ GURATZSCH 1980, Bd. I, S. 94.

²¹¹ Um 1507, 283 x 203 mm; NHDF (L. van Leyden), 42.

²¹² GURATZSCH 1980, Bd. I, S. 93.

²¹³ „Die Auferweckung des Lazarus“, Öl/Holz, 151 x 231 cm, 1593 datiert; Vaduz, Sammlung des Fürsten von und zu Liechtenstein. Das Gemälde wurde 1610/18 vermutlich von Adriaen Collaert in einen Kupferstich übertragen (HDF, IV, 202.94; GURATZSCH 1980, Bd. II, S. 349, Kat.-Nr. 189).

²¹⁴ GURATZSCH 1980, Bd. I, S. 106.

²¹⁵ Öl/Holz, 64 x 97,5 cm; Den Haag, Mauritshuis, Inv.-Nr. 393.

sehen wir die nach hinten offene Höhle mit dem Sarkophag im linken Vordergrund. Und wie bei Marten de Vos und Weyer wird Lazarus auch bei Lastman an den Füßen durch einen Mann von seinen Grabbinden befreit und gleichzeitig von einem weiteren Mann dabei gestützt, ein Motiv, das laut H. Guratzsch in der flämischen Kunst häufig vorkommt.²¹⁶

Die Lazarus-Thematik hat Weyer mehrfach aufgegriffen und verarbeitet (vgl. Z 148 und Z 149). Die Figuren in der hier behandelten Szene mit den etwas eckig wirkenden Gesichtszügen, den großen Augenhöhlen und den vergleichsweise großen Händen sind charakteristisch für Weyers Zeichnungen um 1613/14, so dass die vorliegende Zeichnung ebenfalls in diesen Zeitraum eingeordnet werden kann. Zum Vergleich können beispielsweise die 1613 datierte „Christi Himmelfahrt“ in Braunschweig (Z 33), das Gesicht Josephs in der Basler „Flucht nach Ägypten“ aus dem Jahre 1614 (Z 53) sowie die Figurentypen in den beiden zwar undatierten, jedoch wohl ebenfalls um 1614 entstandenen Darstellungen mit Esther und Ahasver (Z 47, Z 48) herangezogen werden. Sehr nahe in Technik und Format steht der „Lazarus-Auferweckung“ das zuvor behandelte und sicher zeitnah entstandene Blatt, das die Heilung des Jünglings von Nain darstellt (Z 58) und als ein Gegenstück zu unserer Lazarus-Zeichnung verstanden werden kann. Das Format von Z 58 ist jedoch etwas höher; und da beim „Lazarus“ die zuvorderst stehenden Figuren erst ab Wade aufwärts abgebildet sind, was bei Weyer sonst nicht üblich ist, und auch nicht ersichtlich ist, auf welchem Untergrund Maria/Martha kniet, kann davon ausgegangen werden, dass die Zeichnung um etwa ein bis zwei Zentimeter am unteren Blattrand beschnitten wurde und ursprünglich sicher die Füße von Christus, der Untergrund der Höhle und vielleicht sogar auch ein Monogramm und/oder eine Jahreszahl zu sehen waren.

***Z 60 Die Auferstehung Christi**

Abb. 60

Um 1614. Feder in Schwarz, in verschiedenen Graubrauntönen laviert; über Wz. nichts bekannt.

Blattgröße: 310 x 190 mm.

Textvorlage: Mt. 28,1–6; Mk. 16,1–8; Lk. 24,1–12; Joh. 20,1–3.

(Recto: Minerva führt Scipio und Herkules zum Tempel der Tugend (Z 82).)

Sacramento, Crocker Art Museum, Inv.-Nr. 1871.601.b.

Provenienz: Edwin Bryant Crocker Collection.

Lit.: SACRAMENTO 1971, S. 166.

SACRAMENTO 1972, S. 27f., Kat.-Nr. 23 m. Abb. auf S. 51.

KAUFMANN 1985, S. 111.

KAUFMANN 2004, S. 83f.

Die hochformatige Zeichnung zeigt den auferstandenen Christus mit der Kreuzfahne in seiner Linken in der Bildmitte, wie er sich über die erschrocken und geblendet zurückweichenden Wächtern erhebt. Hinter Christus ist, bogenförmig sich herabsenkend, eine große Wolke zu sehen, die hügelige Landschaft im Hintergrund ist nur angedeutet. Als Repoussoir hat Weyer in der vorderen rechten Bildecke einen Baumstamm eingefügt, der vom rechten Blattrand überschritten wird.

Die Zeichnung wird durch unterschiedlich dunkel lavierte Flächen und schrägen Parallelschraffuren akzentuiert. Graphische Vorbilder für Szenen der Auferstehung gibt es viele, eine konkrete Vorlage ist nicht nachzuweisen.²¹⁷ In der Gesamtanlage bedient sich Weyer des gän-

²¹⁶ GURATZSCH 1980, Bd. I, S. 141.

gigen Darstellungstypus'; auch die Figur des seinen Schild zum Schutz über den Kopf haltenden Soldaten, den Weyer gleich zweimal zeigt, war „ein weit verbreiteter Topos“.²¹⁸ Stilistisch ist die Zeichnung mit derjenigen der datierten Rückseite vergleichbar, die mit dem Datum 1612 versehen ist, jedoch erst um 1614 entstanden sein dürfte. Zur Datierungsfrage und zu den als Vergleiche in Frage kommenden Zeichnungen sei auf die Ausführungen zum Recto des Blattes verwiesen (Z 82).

***Z 61 Emmausgang**

Abb. 61

Um 1614/15. Feder in Schwarz und Grau; seitliche Ränder und oberer Rand beschnitten, beide obere Ecken ergänzt (soweit aus der Abbildung entnehmbar); über Wz. nichts bekannt.

Blattgröße: 145 x 187 mm.

Textvorlage: Mk. 16,12–13; Lk. 24,13–35.

Verbleib unbekannt.

Provenienz: C. G. Boerner, Düsseldorf, 1966.

Lit.: C. G. BOERNER, Düsseldorf, Katalog „Ausgewählte Druckgraphik und Handzeichnungen aus vier Jahrhunderten“, 1966, Kat.-Nr. 15 m. Abb.

Herrn Dr. F. Carlo Schmid, C. G. Boerner GmbH, danke ich für die Überlassung der Abbildung.

Entsprechend dem Bibeltext, in dem es heißt „...es will Abend werden, und der Tag hat sich geneigt“²¹⁹, stellt Weyer Christus und seine beiden Begleiter im Vordergrund vor einer in der Ferne sichtbaren Stadtsilhouette dar, über der am Himmel die letzten Strahlen der untergehenden Sonne zu sehen sind.

Laut Katalogtext handelt es sich hierbei um eine „treffliche Zeichnung des seltenen Coburger Meisters“. Die auf der Abbildung erkennbare und stellenweise recht schwache Linienführung könnte auch für einen Federabklatsch sprechen (vgl. Z 57A), doch lässt sich hierzu keine nähere Aussage machen, da der Verbleib des Blattes nicht bekannt ist und es somit im Original nicht gesichtet werden konnte. Die Fotografie im Katalog zeigt jedoch wesentliche Stilmerkmale Weyers, wie die Vertikalschraffuren auf den Figuren, die krallenähnliche linke Hand Christi, die in dieser Form auch auf zahlreichen anderen Zeichnungen zu sehen ist²²⁰, die Gestaltung des Laubs sowie die schemenhafte Andeutung eines Stadthintergrundes, so dass das Blatt als von Weyer selbst stammend angesehen werden kann.

Stilistisch steht die Zeichnung beispielsweise dem auf etwa 1614 datierten „Reiterkampf“ in Basel (Z 109), der etwas späteren und auch vom Format her größeren „Versuchung Christi“ in Wien (Z 57 bzw. Z 57A) und dem Wolfegger „Moses mit den Gesetzestafeln“ (Z 45) nahe. Somit kann die Entstehungszeit auf 1614/15 angesetzt werden.

²¹⁷ Beispielsweise zwei Kupferstiche von Cornelis Cort: Eine Darstellung entstand 1596 nach Giulio Clovio (NHDF (C. Cort, II), 74), eine weitere, größere, die vermutlich Francesco Salviati zum Vorbild hatte, stach Cort bereits 1575 (NHDF (C. Cort, III), 233). Des Weiteren gibt es einen Stich von Lucas Kilian nach Joseph Heintz d. Ä., der weite Verbreitung fand; siehe hierzu ZIMMER 1971, S. 128f., Kat.-Nr. B 2 m. Abb. Hier auch Hinweise auf weitere, verwandte Kompositionen des Themas.

²¹⁸ ZIMMER 1971, S. 128.

²¹⁹ Lk. 24,29.

²²⁰ Vgl. beispielsweise Z 62A („Christi Himmelfahrt“) oder Z 123 („Verklärung Christi“).

Z 62A Christi Himmelfahrt**Abb. 62**

Um 1615. Gegendruck. Feder in Schwarz, grau laviert; bezeichnet rechts unten seitenverkehrt mit „HE W“, zweites, von fremder Hand später aufgetragenes Monogramm in brauner Feder links unten; rechter und linker Rand beschnitten, linke obere Ecke überklebt; kein Wz.

Textvorlage: Mk. 16,19; Lk. 24,51; Apg. 1,9–10.

Blattgröße: 312 x 177 mm.

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv.-Nr. AE 295.

Provenienz. Alter Bestand.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 105, 116.

DARMSTADT 1928, Kat.-Nr. 52.

DARMSTADT 1974, Kat.-Nr. 54.

Das Thema der Himmelfahrt Christi wurde hier von Weyer ein zweites Mal behandelt. Die Komposition mit dem mittigen Felsen, von dem aus Christus emporfährt, ist im Wesentlichen dieselbe wie auf dem 1613 datierten Braunschweiger Blatt (Z 33), auch das Format ist annähernd gleich. Nur ist auf Letzterem Christi selbst nicht mehr dargestellt, wohingegen auf dem Darmstädter Blatt der Heiland in einer Wolken aureole stehend und von Engeln umgeben die gesamte obere Blatthälfte ausfüllt. Wie bereits in Braunschweig sind auch hier seine Fußabdrücke noch auf dem Felsen zu sehen; die auf dem Felsen stehenden Engel wurden jedoch weggelassen.

Ob die Darmstädter „Christi Himmelfahrt“ tatsächlich als Gegenstück zur Braunschweiger „Himmelfahrt Mariä“ (Z 63) konzipiert war, wie Mayer vermutete²²¹, ist fraglich, da es sich bei Ersterer ebenso wie bei dem 1615 datierten „Jonas“ (Z 50A), dem „Tod der Amoriter-Könige“ (Z 49A) sowie der „Versuchung Christi“ (Z 57A), alle drei in Wien, um einen Gegendruck handelt, wie durch das spiegelbildlich wiedergegebene Monogramm deutlich wird. Zudem befindet sich auf der Rückseite der „Himmelfahrt Mariä“ die bereits erwähnte frühere Fassung der „Christi Himmelfahrt“ (Z 33). Gegenstücke wurden jedoch in der Regel als eigenständige Kunstwerke geschaffen, wie auch Weyers Zeichnungen „Aufweckung des Lazarus“ in Coburg (Z 148) und die Erlanger „Anbetung der Hirten“ (Z 144) zeigen, die in der Tat ein Gegenstück-Paar bilden. Daher muss Mayers These in Frage gestellt werden.

Wie Vergleiche der Figuren- und Gewandgestaltung und auch der dargestellten Bäume und Büsche belegen, dürften alle erwähnten Federabdrucke sowie das hier besprochene Blatt, im selben Zeitraum, d. h. um 1615, entstanden sein und sind wohl Zeugnis einer kurzfristigen Beschäftigung Weyers mit der Abklatschtechnik. Welchen Zweck der Künstler damit verfolgte, muss jedoch im Dunkeln bleiben.

²²¹ MAYER 1931/32, S. 105.

Z 63 Himmelfahrt Mariä**Abb. 63**

1615. Feder in Braun, auf bräunlichem Papier; unten links der Mitte in brauner Feder „HE W“ bezeichnet, rechts neben dem rechten Knie der knienden Rückenfigur die Jahreszahl „1615“, ebenfalls in brauner Feder; links unten in Bleistift zwei unleserliche Wörter, dann, ebenfalls in Bleistift, die Zahl „152“, in der rechten unteren Ecke die Preisangabe „1 gl“ (= 1 Gulden); Wz.: wahrscheinlich Wappenschild (Näheres nicht zu erkennen).

Blattgröße: 312 x 193 mm.

(Recto: Christi Himmelfahrt (Z 33).)

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. Z 783.

Provenienz: Alter Bestand.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 100, 105, 116.

Das hochformatige, in raschen schwarzen Federstrichen angelegte Blatt zeigt die zwölf Apostel kniend um den Sarg Mariä, welche soeben zum Himmel aufgefahren ist und nun, mit einem Nimbus und umgeben von zahlreichen Putti, in den Wolken thront. Die Blicke und Gesten der Figuren verraten deren Fassungslosigkeit ob dieses Ereignisses. Links ist ein gebogener Baum sehr vereinfacht skizziert, ein weiterer ist rechts im Mittelgrund kaum zu sehen. Die Horizontlinie verläuft etwas oberhalb der Mitte des Blattes und wird durch eine ferne Stadt markiert. Sowohl das Monogramm als auch die Jahreszahl sind, wie es für Weyer typisch ist, inmitten der Schraffuren versteckt, nur schwer zu entdecken und daher als eigenhändig zu sehen.

Zu Mayers These, Weyers Braunschweiger Blatt sei als Gegenstück zur Darmstädter „Christi Himmelfahrt“ entstanden, siehe die Ausführungen dort (Z 62A).

Z 64 Der Heilige Augustinus**Abb. 64**

1614. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz; bezeichnet und datiert rechts oben „HE W 1614“; ringsum leicht beschnitten; Wz.: Sächsisches Wappen.

Blattgröße: 185 x 157 mm.

(Recto: Justitia (Z 8).)

Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. C 1923/12.

Provenienz: Alter Bestand.

Lit.: RIETHER 1996, S. 369, Anm. 5.

RIETHER 2002, S. 604, Anm. 852.

STUTT GART 2007, S. 338f., Kat.-Nr. 704 m. Abb.

Die in reiner schwarzer Feder ausgeführte Zeichnung zeigt eine Szene aus dem Leben des Heiligen Augustinus: Der Legende nach ging dieser gedankenverloren am Meeresufer entlang und traf dabei auf einen kleinen Jungen, der mit einem Löffel Wasser aus dem Meer schöpfte. Auf die Frage des Kirchenvaters hin, was er denn mache, sprach der Knabe, er täte dasselbe wie der Heilige auch – nur versuche dieser, die Unergründlichkeit Gottes mit den Gedanken auszuschöpfen, während er, der kleine Junge, das Meer auszuschöpfen versuche.²²² Eben dieses Aufeinandertreffen der beiden Personen ist auf Weyers Zeichnung dargestellt. Der hagere Augustinus ist mit einem langen Gewand mit Umhang und einer Mitra bekleidet. Er hält in

²²² KELLER ⁷1991, S. 66f.

seiner Linken einen Stab und steht vor dem am Ufer sitzenden Knaben, dessen Haupt von Strahlen umgeben ist. Der Knabe hält ihm den Löffel hin. Weyer platziert die Szene vor eine Stadtsilhouette im Mittelgrund, hinter der ein weiteres Gewässer mit Segelschiffen zu sehen ist. Am Horizont geht eben die Sonne unter, am Himmel sind einige Wolken und Vögel zu sehen, die in ganz ähnlicher Weise auch auf verschiedenen anderen Landschaften vorkommen, so beispielsweise auf Z 94 („Flusslandschaft mit Steg und Wasserburg“) und auf Z 96 („Felsige Waldlandschaft mit spaziergehendem Paar“).

Thematisch fällt die Szene mit dem Heiligen etwas aus der Serie der rückseitigen Landschaften heraus, die zumeist nur kleine oder gar keine Staffagefiguren zeigen. Doch können dank der Datierung auf der Augustinus-Zeichnung diese Landschaftsdarstellungen Weyers ebenfalls zeitlich und stilistisch zugeordnet werden.

Z 65 Der Heilige Georg tötet den Drachen

Abb. 65

Um 1614. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz, braun und ocker laviert, weiß gehöht; kein Wz.

Blattgröße: 186 x 159 mm.

(Recto: Venus mit Waffen und zwei Putti (Z 14).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 384.41/42.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 114 m. Abb.

BASEL 1973, S. 19f., Kat.-Nr. 23 m. Abb.

Auf einem sich aufbäumenden Pferd sitzt der Heilige Georg und stößt dem am Boden liegenden und sich windenden Drachen mit aller Kraft seine Lanze in den Rachen. Zwei menschliche Totenschädel und ein paar Knochen zeugen von der einstigen Gefährlichkeit des nun besiegten Untiers. Im Hintergrund steht neben einer Burg die Prinzessin und wartet auf ihren Retter.

Die schwungvolle Feder- und Pinselzeichnung entwickelt ihre Dynamik aus der Vehemenz des Angriffs heraus, die durch das sich hoch aufbäumende Pferd und den wehenden Umhang des Heiligen unterstrichen wird. Durch die Weißhöhungen werden wirkungsvolle Lichtakzente gesetzt, wodurch das Blatt den Charakter eines abgeschlossenen Kunstwerks erhält. Die braune und ockerfarbene Lavierung ist in ihrer Farbintensität ähnlich wie auf der Basler „Ruhe auf der Flucht“ (Z 55); beide Blätter sind um 1614 anzusetzen.

Z 66 Maria und Elisabeth mit Jesus und Johannes**Abb. 66**

Um 1614. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz, braun laviert; kein Wz.
Blattgröße: 186 x 158 mm.
(Recto: Frau mit Dudelsack spielendem Bären (Z 17).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 384.37/38.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 114.

Unter einem Laubbaum, dessen Krone vom oberen Blattrand überschritten wird, haben Elisabeth mit dem kleinen Johannes und Maria mit dem Jesusknaben zusammengefunden. Die beiden Kinder umarmen sich, während Maria ihnen fürsorglich zusieht und Elisabeth betend die Hände gefaltet hat. Im Hintergrund sieht man eine für Weyer typische burgähnliche Architektur, den Himmel bedecken Wolken.

Der nach links aus der Mitte gerückten Komposition liegt möglicherweise ein Kupferstich Jacob Mathams nach Hendrick Goltzius zugrunde²²³ (Abb. 66a). Dieser zeigt eine ähnliche Anordnung der Personen unter einem vom Bildrand überschrittenen Baum; bei Matham ist auch Josef zugegen. Da Weyer, wie zahlreiche Bildbeispiele zeigen, mit der niederländischen Druckgraphik gut vertraut war, ist es durchaus möglich, dass er Mathams Stich aus eigener Anschauung kannte.

Stilistisch lässt sich die Zeichnung mit den „Jägern“ in Stuttgart (Z 78) und auch, in Bezug auf Gewandfalten und Schraffurlagen, mit dem „Venus und Vulkan“-Blatt (Z 73) vergleichen. Für alle drei ist eine Entstehungszeit um 1614 anzunehmen.

Z 67 Die büßende Magdalena**Abb. 67**

Um 1614. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz, graubraun laviert, weiß gehöht, auf ocker grundiertem Papier; Wz.: Kugel mit aufgesetztem Kleeblatt-Kreuz.
Blattgröße: 185 x 156 mm.
(Recto: Baumlandschaft mit Wasserburg und Vögeln (Z 101).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 384.39/40.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 114.

Zu sehen ist die büßende Maria Magdalena, wie sie mit erhobenen Armen in einer Felsenhöhle kniet. An der Decke der Höhle ist eine Öffnung, durch die helles Licht auf die Büsserin fällt. Vor Magdalena liegt auf dem Boden ein geschlossenes Buch, daneben ruhen auf einer Erhebung ein Totenschädel sowie ein weiteres Buch; links an der Wand hebt sich ein fast nur mit Weißhöhungen gezeichnetes Kruzifix ab.

Auffällig an der Figur sind ihre vergleichsweise langen, geschwungenen Finger, die sich in ganz ähnlicher Weise bei dem bärtigen Mann in Z 46 („Zwei diskutierende Männer“) finden und auch in der Darstellung „Esther vor Ahasver“ (Z 47) zu sehen sind. In der Behandlung der Gewandfalten ist die Bekleidung der Esther ebenfalls eng mit jener der Magdalena verwandt, so dass für beide Blätter dieselbe Entstehungszeit, um 1614, angenommen werden kann. Die helle, ockerfarbene Lavierung wurde auch hier zuerst als eine Art Grundierung verdünnt auf

²²³ TIB, Bd. 4, 256 (195), Ø 348 mm.

die ganze Blattfläche aufgetragen, bevor die Zeichnung selbst entstand, die abschließend mit Weiß akzentuiert wurde.

Es gibt zahlreiche Darstellungen dieses Themas von anderen Künstlern; eine denkbare Anregung für Weyer ist ein Kupferstich des Jacob Matham nach Hendrick Goltzius, auf dem sich ebenso wie in Weyers Zeichnung im Hintergrund rechts eine bogenförmige Öffnung zur Außenwelt findet (Abb. 67a).²²⁴

***Z 68 Der Heilige Lukas malt die Madonna**

Abb. 68

1614. Feder in Schwarz, in verschiedenen Brauntönen laviert, weiß gehöht (z. T. oxidiert), über Kreidevorzeichnung in Schwarz; bezeichnet unten links in schwarzer Feder „HE Weyer“, darunter „1614“ datiert; linke untere Ecke angesetzt, links und unten beschnitten; auf der Rückseite laut Katalog die Aufschrift „C. G. Schmidt“(?); über Wz. nichts bekannt.

Blattgröße: 182 x 161 mm.

Verbleib unbekannt.

Provenienz: Sammlung H. Huner, Berlin; Wiener Kunstauktionen 1995.

Lit.: WIENER KUNSTAUKTIONEN, Katalog zur 7. Kunstauktion vom 12.-14. Juni 1995, Kat.-Nr. 7 m. Abb.

NEW YORK 1996, S. 38f., Kat.-Nr. 16 m. Abb.

Das 1614 datierte Blatt ist, zusammen mit der ebenfalls 1614 entstandenen Zeichnung „Joseph und die Frau des Potiphar“ (Z 42) und den etwa zeitgleichen Darstellungen „Ester und Ahasver“ (Z 47, Z 48), eine der seltenen Innenraumdarstellungen von Weyers Hand; alle anderen Werke zeigen Szenen, die sich unter freiem Himmel abspielen. Zu sehen ist, von einem Engel und Putten umgeben, der Heilige Lukas als sitzende Rückenfigur vor seiner Staffelei in der Bildmitte, wie er dabei ist, das Bildnis der ihm erschienen Mutter Gottes mit dem Kind, welche von Wolken umgeben im Bildhintergrund zu sehen sind, mit dem Pinsel auf die Leinwand zu bannen. Im rechten Vordergrund liegt Lukas' Attributstier, der Stier, auf dessen Rücken ein kleiner geflügelter Putto reitet und sich mit den Händen an den Hörnern festhält. Auch dieses Blatt zeigt Weyers Beschäftigung mit der niederländischen Druckgraphik, denn ihm diente der Kupferstich des Raphael Sadeler I (1560/61–1628/32) als Anregung (Abb. 68a). Der Stich geht seinerseits auf eine Vorlage Bartholomäus Sprangers (1546–1611) zurück, wie die Aufschrift „B. Spranger inuent.“ belegt.²²⁵ Weyer dreht die Darstellung Sadeler's um ca. 90°, so dass der Heilige dem Betrachter den Rücken zukehrt und die Mutter Gottes nun im linken Hintergrund zu sehen ist. Den Stier versetzt Weyer in die rechte vordere Bildecke, behält aber das spielerische Motiv des mit seinen Händchen die Hörner des Tieres umfassenden Putto bei. Die Zeichnung zeigt einmal mehr, dass Weyer über die druckgraphische Produktion in den Niederlanden bestens informiert war und offensichtlich auch direkten Zugang zu verschiedenen Blättern hatte.

²²⁴ TIB, Bd. 4, 114 (162), 155 x 132 mm.

²²⁵ HDF, Bd. XXII, 65, 196 x 116 mm.

Z 69 Allegorie des Geruchssinnes**Abb. 69**

Um 1614. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz, graubraun laviert; kein Wz.
Blattgröße: 186 x 158 mm.
(Recto: Bacchus auf einem Fass (Z 3).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 384.5/6.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 112.

Vor einem Landschaftsausblick mit durch vertikale Striche angedeuteten Häusern und Booten steht, etwas nach links aus der Bildmitte gerückt, eine weibliche Figur neben einem am linken Blattrand aufragenden Erdwall und hält in ihrer Linken zwei Blumen; eine Vase mit weiteren Blumen steht zu ihren Füßen. Rechts neben ihr schnüffelt ein Hund am Boden.

Eine Deutung der Figur als Flora ist möglich, doch legen der Hund und auch ein Vergleich mit Stichserien der Fünf Sinne nahe, dass es sich bei Weyers Zeichnung um eine Allegorie des Geruchssinnes handelt. Blumen und Hund, welcher in Erweiterung der mittelalterlichen Fünf-Sinne-Ikonographie oft neben den Geier tritt oder, wie hier, diesen ersetzt²²⁶, kennzeichnen beispielsweise auch die Darstellung des „Odoratus“ aus der 1561 entstandenen Folge, die von Cornelis Cort (1533–1578) nach Frans Floris (1517–1570) gestochen und von Hieronymus Cock (1510–1570) verlegt wurde²²⁷ (Abb. 69a). Weyers Personifikation gehört offensichtlich keiner geschlossenen Serie an; falls der Künstler graphische Vorlagen für seine Komposition genutzt haben sollte, und dies ist anzunehmen, hat er sich gezielt die Allegorie des Geruchs herausgesucht.

Standmotiv und Armhaltung der weiblichen Gestalt finden sich auch bei der „Flora“ des Barthel Beham (Abb. 69b)²²⁸, den Weyer bereits in einer früheren Zeichnung (Z 30) für eine Komposition herangezogen hat. Daher ist es möglich, dass Weyer Behams „Flora“ als Vorlage für seine Zeichnung verwendete. Durch Hinzufügung des Hundes wurde aus der Dargestellten eine Personifikation des Geruchssinns.

Die Zeichnung dürfte um 1614 entstanden sein; die Figur steht besonders der ebenfalls aus dem Basler Skizzenbuch entstammenden „Judith“ nahe (Z 51).

Z 70 Odysseus und Circe**Abb. 70**

Um 1614. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz, graubraun laviert; die schwarze Einfassungslinie, die entlang der Einrahmung gezogen wurde, berührt stellenweise das Blatt; kleinerer Riss an der linken unteren Ecke; kein Wz.

Blattgröße: 186 x 155 mm.

Bildvorlage: Jost Amman, *Kunstbüchlin*, 1599; BECKER 1854, Bl. C 3; TIB, Bd. 20 (2), 4.19 (368); NHG (J. Amman, X), 285.20.

(Recto: Fortuna auf der Weltkugel (Z 11).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 384.35/36.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 102, 114.

²²⁶ STUTTGART 1997/98, S. 64.

²²⁷ NHDF (C. Cort, III), 208, 204 x 266 mm.

²²⁸ TIB, Bd. 15, 21 (92), 61 x 38 mm.

Bei dieser Darstellung, die, wie H. Mayer²²⁹ nachweisen konnte, Circe und Odysseus und nicht Venus und Mars²³⁰ zeigt, hält sich Weyer wiederum an ein Ammansches Vorbild, ohne es jedoch wortwörtlich zu zitieren. Auf dem entsprechenden Holzschnitt (Abb. 70a) sitzt die nur mit einem die Scham verdeckenden Tuch bekleidete Circe in der linken Blathälfte auf einem lehenlosen Sitz mit geschwungenen Füßen und reicht dem in antikisierender Feldherrenrüstung herannahenden Odysseus einen Kelch. Zum dargestellten Zeitpunkt hatte Circe wohl schon die Gefährten des Odysseus in Schweine verwandelt; er selbst wurde durch ein Kraut, das ihm Hermes gegeben hatte, von Circes Verwandlungskünsten verschont.

Weyer stellt dieselbe Szene wie Jost Amman dar, verlegt sie jedoch in eine Landschaft, in der Circe rechts auf einer Erderhebung unter einem Laubbaum sitzt, in dessen Astwerk ein gespanntes Tuch als Baldachin fungiert. Von links ist eben Odysseus herangekommen, der, so lassen sein noch wehender Umhang und die etwas abwehrende Gestik seiner Hände vermuten, abrupt vor der nackten Circe stehengeblieben ist, welche ihm mit ihrer Rechten eine Trinkschale reicht. Im Vordergrund ist am Boden Blätterbewuchs zu sehen, im Hintergrund links erkennt man eine nur sehr schemenhaft angedeutete Uferlinie.

In direkter Gegenüberstellung mit dem Holzschnitt Ammans wirkt Weyers Version durch die rasche Feder- und Pinselführung und die bewegte Kleidung des Odysseus vergleichsweise dynamisch. Der Kopf des Odysseus mit dem Helm ist in ganz ähnlicher Weise auf einer Zeichnung im belgischen Loppem (Z 110) zu sehen, welche eine Ansammlung bewaffneter Reiter zeigt und die 1614 datiert ist, was wiederum eine Einordnung der hier besprochenen Basler Zeichnung in denselben Zeitraum erlaubt. Des Weiteren steht die Odysseus-Darstellung dem ebenfalls aus dem Basler Skizzenbuch stammenden Blatt mit Jason und Medea sehr nahe, welches auch um 1614 entstanden sein dürfte (Z 71).

Z 71 Jason und Medea

Abb. 71

Um 1614. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz, graubraun laviert; am rechten Rand noch Spuren der ehemaligen Einheftung; kein Wz.

Blattgröße: 186 x 158 mm.

Bildvorlage: Jost Amman, *Kunstbüchlin*, 1599; BECKER 1854, Bl. S 4; TIB, Bd. 20 (2), 4.18 (368); NHG (J. Amman, X), 285.19.

(Recto: Musikantenpaar mit Trompete und Dudelsack (Z 10).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 381.8.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 112.

O'DELL-FRANKE 1986, S. 22f. m. Abb.

Wie O'Dell-Franke bereits festgestellt hat, sind nicht nur die Vorderseiten des Basler Skizzenbuchs von Amman angeregt, sondern vielfach auch die Rückseiten, welche jedoch sehr viel freier mit dem Vorbild umgehen. So geht Weyers Verso-Zeichnung mit der Darstellung von Jason und Medea, deren erzählerischer Inhalt mehrfach gedeutet werden kann, ebenfalls auf einen Holzschnitt Jost Ammans aus dem *Kunstbüchlin* (Abb. 71a) zurück.²³¹

Bei Weyer sitzen Medea und Jason in der Bildmitte auf einem Felsen, mit Blickkontakt einander zugewandt; Amor steht, einen Schild haltend, neben ihnen. Medea hält in ihrer ausge-

²²⁹ MAYER 1931/32, S. 119, Anm. 6.

²³⁰ So TIB, Bd. 20 (2), 4.19 (368), 116 x 97 mm; ANDRESEN 1864/1973, S. 400, Nr. 11.

²³¹ O'DELL-FRANKE 1986, S. 22f.

streckten Linken eine Statuette hoch, der wehende Überwurf des Jason bauscht sich hinter ihrem Rücken. Wolken und ein Ausblick in die landschaftliche Ferne rechts schließen die Komposition ab. Die Figurengruppe ist in ähnlicher Form auch bei Jost Amman zu finden, der Jason jedoch stehend und Medea in Rückenansicht zeigt. Weyer rückt diese Gruppe etwas weiter in die Bildtiefe, so dass die Darstellung weniger gedrängt wirkt. Durch das Sitzmotiv und den Blickkontakt entsteht zwischen den Figuren der Eindruck größerer Intimität, als es auf Ammans Holzschnitt der Fall ist. Außerdem erreicht Weyer eine inhaltliche Bedeutungsverschiebung, indem er Medea und Jason auf sich selbst bezogen und nicht, wie bei Amman, auf die Statuette konzentriert darstellt.

Dargestellt ist wohl die Szene, in der Jason, vor einer Statuette der Göttin Hekate, Medea die ewige Treue schwört, damit sie ihm bei der Bewältigung der schwierigen Aufgaben helfe: „Bei den heiligen Opfern / Schwöret er, und bei dem Haine der dreigestalteten Gottheit, / und bei des Schwähers Vater, der alles vernimmt und umschauct, / Bei dem gewünschten Erfolg, und bei so großen Gefahren.“²³² Jasons Geste des Schwörens ist auf Ammans Holzschnitt noch deutlich zu sehen, bei Weyer ist sie einer unverbindlichen Handbewegung gewichen. Denkbar ist jedoch auch die Darstellung der Episode, in der Medea, bevor sie Aison, Jasons Vater, durch ihre Zauberkraft verjüngt, in Anwesenheit Jasons die „dreigestaltete Göttin“ Hekate um Hilfe anruft, damit der Zauber gelinge.²³³ Zieht man die „Medea übergibt Jason die Penaten“ betitelten Kupferstiche von Heinrich Aldegrever aus dem Jahre 1529 (Abb. 71b)²³⁴ und auch von Georg Pencz (1539; Abb. 71c)²³⁵ heran, ist auch eine solche Betitelung möglich. Die Penaten waren römische Schutzgötter für Haus und Besitz, sie waren für den Herd und die Vorratskammer zuständig.²³⁶ In unserer Darstellung übergibt Medea Jason im übertragenen Sinne also ihr Heim und in letzter Konsequenz auch sich selbst und ihr Leben.

Nach O’Dell-Franke ist die Weyers Komposition im Vergleich mit der Ammans insgesamt so verändert, „dass man glauben könnte, Weyer habe die Zeichnung nur nach Erinnerung an die Vorlage geschaffen“.²³⁷ Weyer kann aber durchaus auch direkt mit der Vorlage gearbeitet und das Sujet während des Zeichenvorgangs frei verändert haben; dies zeigen auch die 1614 datierte Zeichnung mit dem Heiligen Lukas (Z 68) sowie das Blatt mit Odysseus und Circe (Z 70), die beide nach ähnlichem Muster –Anlehnung an eine druckgraphische Vorlage, aber Drehung der Komposition und Variation des Hauptmotivs – entstanden sind. Die Basler Zeichnung kann in denselben Zeitraum, d. h. um 1614, eingefügt werden.

Die Spuren einer einstigen Einheftung in ein Skizzenbuch, die am rechten Rand noch deutlich zu sehen sind, beweisen, dass die vorliegende Zeichnung mit Jason und Medea die Rückseite und nicht die Vorderseite des Blattes bildete.

²³² Ovid, Met. VII, 94–97.

²³³ Ovid, Met. VII, 190ff.

²³⁴ B./H. 65; vgl. O’DELL-FRANKE 1986, S. 25, Anm. 9.

²³⁵ B./H. 71.

²³⁶ <http://de.wikipedia.org/wiki/Penaten> (Zugriff am 17. Januar 2016).

²³⁷ O’DELL-FRANKE 1986, S. 23.

Z 72 Venus, Amor und Satyr**Abb. 72**

Um 1614. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz, graubraun laviert; kein Wz.
Blattgröße: 186 x 158 mm.
(Verso: Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (Z 55).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 384.31/32.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 114.

Unter einem kräftigen Baumstamm, der vom oberen Blattrand überschritten ist, lagert eine unbedeckte weibliche Figur. Sie hat ihren rechten Arm ausgestreckt und die Hand auf die Schulter eines kleinen Knaben gelegt; beide sind durch Blickkontakt miteinander verbunden. Rechts im Vordergrund ist die Rückenfigur eines herannahenden bärtigen und gehörnten Satyrs zu sehen. Die umgebende Landschaft ist nur grob skizziert, der Hintergrund kaum ausgeführt.

Denkbar ist, dass Weyer sich auch hier bei der Komposition eines Ammanschen Vorbildes bediente, wenngleich das Sujet beliebt war und von zahlreichen Künstlern dargestellt wurde. Das Thema „Venus, Amor und Satyr“ geht auf Francesco Colonna (1433/34–1527) zurück, dessen Holzschnitt-Illustrationen der *Hypnerotomachia Poliphili* 1499 in Venedig erschien; eine dieser Illustrationen zeigt eine schlafende Nymphe, die von einem Satyr beobachtet wird.²³⁸ Der entsprechende Holzschnitt Ammans²³⁹ (Abb. 72a), auf den Weyer zurückgegriffen haben mag, zeigt dasselbe Personal, jedoch nähert sich die Gestalt des Satyrs bei Amman von hinten und lugt hinter dem Baumstamm hervor, vor dem sich Venus und der Putto räkeln. Im Unterschied zu Amman ist bei Weyer der Putto nicht geflügelt; seine durch wenige Federstriche skizzierten Beine könnten als bocksbeinig angesehen werden, so dass es sich hier auch um eine Satyrfamilie handeln könnte, die unter einem Baum zusammenfindet.

Die Gesamtanlage der Darstellung ist mit schnellen, relativ breiten Feder- und Pinselstrichen skizziert; die Pinsellavierung erzeugt, obschon sehr flächig und summarisch aufgetragen, eine wirkungsvolle Plastizität. Die Hände sind bei allen Figuren kaum ausgearbeitet und haben krallenähnlichen Charakter, auf Details wird zugunsten der dynamischen Gesamtwirkung verzichtet. Die undatierte Zeichnung kann auf den Zeitraum um 1614 angesetzt werden; im Hinblick auf Figurenstil und Gesamtkomposition ist sie eng verwandt mit dem „Sündenfall“ (Z 35) in Chicago, der in dieselbe Zeit zu datieren ist.

²³⁸ KÖLN 2000/01, S. 59f.

²³⁹ *Kunstabchlin*, 1599; BECKER 1854, Bl. S 1; TIB Bd. 20 (2), 4.14 (368), 119 x 99 mm; NHG (J. Amman, X), 285.15.

Z 73 Venus, Amor und Satyr**Abb. 73**

1615. Feder in Schwarz, gelblich/ocker und braun laviert, weiß gehöhlt; bezeichnet und datiert links unten mit „HE W 1615“; links im unteren Drittel und unten schwarze Einfassungslinie; unten deutlich ein Kleberand sichtbar, links oben (auf dem oberen Teil des Baumstumpfs) beschädigt; kein Wz.

Blattgröße: 149 x 89 mm.

(Verso: Zwei Männer beim Fischfang (Z 85).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. U 35.28.

Provenienz: Sammlung Ryhiner.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 105, 115.

Auf dem hochformatigen, 1615 datierten Blatt ist Venus wiedergegeben, wie sie, vor einem Baum sitzend, mit ihrer Linken einen zylinderförmigen Gegenstand umfasst, bei dem es sich, wie der kleine Ast verdeutlicht, wohl um einen Baumstamm handelt. Mit der rechten Hand streichelt sie einen neben ihr liegenden Hund. Zur ihrer Linken ist ein geflügelter Putto mit einem Bogen im Arm zu sehen. Von hinten nähert (oder entfernt?) sich, zwischen zwei Bäumen, eine bocksbeinige Gestalt. Es handelt sich bei der Szene vermutlich um eine Variante des beliebten Themas „Venus, Amor und Satyr“, das Weyer insgesamt dreimal dargestellt (vgl. Z 72 in Basel und Z 153 in Coburg). Denkbar ist auch eine Deutung als die von Adonis verlassene Venus, wenn die Figur im Hintergrund nicht als bocksbeinig zu sehen ist.

Das Blatt ist von auffallend kleinem Format und das einzige in dieser Größe innerhalb Weyers Œuvre. Ob es ein Einzelblatt ist oder einmal in einem kleineren Skizzenbuch eingeklebt war, muss ungewiss bleiben. Jedenfalls ist es aufgrund seiner Maße nicht zum Basler Skizzenbuch zuzurechnen, obgleich es auf der Rückseite bearbeitet ist.

Z 74 Venus und Vulkan vor der Schmiede*Abb. 74**

Um 1614. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz, grau laviert; links unten schwach die Aufschrift „Spranger“ in Bleistift, rechts daneben der Sammlerstempel; rechts unten „α x“ (später); am unteren Rand fleckig, linke untere Ecke etwas abgerundet; über Wz. nichts bekannt.

Blattgröße: 186 x 157 mm.

Textvorlage: Vergil, *Aeneis*, VIII, 368ff.

(Verso: Geometria (Z 7).)

Chicago, The Art Institute of Chicago, The Leonora Hall Gurley Memorial Collection, Inv.-Nr. 1922.2028R.

Provenienz: The Leonora Hall Gurley Memorial Collection.

Lit.: KAUFMANN 1985, S. 112.

Die hochformatige Zeichnung zeigt Venus und Vulkan in Frontalansicht auf einer Mauerbank vor dessen Schmiede sitzend. Venus hat ihren linken Arm um die Schultern des Vulkan gelegt, ihr linker Fuß ruht auf einem abgelegten Helm, welcher zusammen mit einem Schild, einem Brustpanzer, Bleikugeln und einem Kanonenrohr auf dem Boden liegt. Die Kriegsbekleidung zeugt einerseits von der Kunstfertigkeit des Vulkan als Waffenschmied, andererseits bedeutet sie eine Anspielung auf Aeneas, den Sohn der Venus, für den Venus bei Vulkan die Anfertigung

gung einer Rüstung in Auftrag gegeben hatte, wie Vergil (70–19 v. Chr.) in seiner *Aeneis* berichtet.²⁴⁰

Am rechten Bildrand im unteren Drittel ist weiterhin ein kleiner Sockel mit einem tellerähnlichen Gegenstand darauf zu sehen, vermutlich handelt es sich hierbei um einen Amboss aus Vulkans Schmiede. Links steht ein geflügelter Putto mit einem Köcher voller Pfeile auf dem Rücken. Er stützt sich mit seinen Händen auf das Mäuerchen, auf dem die beiden Götter sitzen, und blickt die beiden von der Seite an. Den Hintergrund bildet rechts eine Wand mit Fensterausschnitt und mit einer Balkenkonstruktion, auf der linken Blatthälfte erahnt man in der Ferne zwei Gebäude sowie flüchtig angedeutete Wolken.

Das Blatt ist vom Format und von seiner Doppelseitigkeit her dem Basler Skizzenbuch zuzuordnen. Die Szene mit Venus und Vulkan kann, wie ein Großteil der Rückseiten, trotz fehlender Datierung auf etwa 1614 angesetzt werden. Dies zeigt beispielsweise ein stilistischer Vergleich der beiden nackten Oberkörper mit denjenigen des Odysseus und der Circe in Basel (Z 70) oder auch eine Gegenüberstellung des geflügelten Putto mit dem schildhaltenden Amor in der um 1614 angesetzten „Jason und Medea“-Darstellung, die ebenfalls in Basel aufbewahrt wird (Z 71).

Z 75 Sine Cerere et Baccho friget Venus

Abb. 75

Um 1614 [1607]. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz, graubraun laviert; unten links der Mitte bezeichnet „HE W.“ (linker Aufstrich des „H“ fehlt) und darunter „1607.“ datiert; am rechten Rand im oberen Drittel kleiner Riss (Spur einer ehemaligen Einheftung); kein Wz. Zuschreibung mit Fragezeichen durch H. Geissler, dies von T. Falk bestätigt (Passepartoutnotizen).

Blattgröße: 185 x 156 mm.

Textvorlage: Terenz, *Eunuchus*, IV, 732.

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C 1937-324 (in der Mappe „Unbekannte I, D XVII“ als „Monogrammist EW“).

Provenienz: Sammlung Johann Friedrich Lahmann, Dresden; erworben 1937.

Lit.: Keine Veröffentlichung bekannt.

Vor einem Baum auf der linken Bildseite sitzt Bacchus mit weinlaubumranktem Haupt auf einem Weinfass und reicht Venus, die sich im rechten Vordergrund auf einer Erderhebung räkelt und die von einem sie kaum bedeckenden Tuch umgeben ist, mit seiner Linken einen Weinpokal. Hinter den beiden taucht der mit Getreidegarben bekrönte Kopf der Ceres auf.

Weyer beschäftigt sich in diesem Blatt mit einem Thema, das erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts als Bildthema formuliert und besonders in Flandern und Holland sehr beliebt wurde²⁴¹; vor allem in Werken von Hendrick Goltzius und von und nach Bartholomäus Spranger wurde das Sujet aufgegriffen und bearbeitet.²⁴² Es geht auf ein Zitat aus Terenz' um 161 v. Chr. entstandener Komödie *Eunuchus* zurück, in der es heißt: „Sine Cerere et Libero friget Venus“, wobei Liber ein anderer Name für den Weingott Bacchus ist.²⁴³ Das schon in der Antike als geflügeltes Wort²⁴⁴ gebrauchte Zitat besagt, dass Venus ohne Ceres und Bacchus friere, dass also ohne Speise und Trank keine Liebe möglich sei. Traditionsgemäß wird Venus oft ein

²⁴⁰ Vgl. KÖLN 2000/01, S. 344.

²⁴¹ KÖLN 2000/01, S. 266.

²⁴² LEEFLANG 2011, S. 89ff.

²⁴³ RENGER 1981, S. 109. Zur Herkunft des Themas, dessen Überlieferung und weiterer Verbreitung siehe auch KOCKS 1979, S. 113ff.

²⁴⁴ KOCKS 1979, S. 113.

Cupido/Amor zur Seite gestellt, Ceres als Fruchtbarkeitsgöttin trägt einen Früchte- und/oder Ährenkranz oder hat einen Korb mit Früchten/Ähren, zuweilen auch eine Sichel, bei sich, und Bacchus erscheint meist weinlaubumrankt mit Reben und Kelch, wahlweise mit oder ohne Faß.

Die vielen Auslegungen und Darstellungen des Ausspruchs in Zeichnungen, Kupferstichen und Tafelbildern waren vielfach auch als moralischer Fingerzeig gedacht, um vor Maßlosigkeit und Ausschweifungen infolge übermäßigen Weingenussses zu warnen, und wurden vom gebildeten Publikum auch so verstanden.

Weyers Dresdner Blatt soll, wie das Datum aussagt, im selben Zeitraum wie die nach Amman kopierten Vorderseiten des sogenannten Basler Skizzenbuchs entstanden sein; auch das Format spricht dafür, die Zeichnung als Teil dieses Buches zu sehen. Sie müsste somit eine der ersten sein, in denen Weyer ein Thema recht frei bearbeitet hat: Die Gestalt des auf dem Weinfass sitzenden Bacchus scheint von Jost Ammans Holzschnitt aus dem *Kunstabüchlin* (Abb. 3a) übernommen zu sein, den er, ebenfalls im Jahre 1607, detailgenau, aber insgesamt sehr viel ungelinker kopiert hat (Z 3). Die Komposition der Dresdner Zeichnung mit dem Baum im Hintergrund und der etwas lasziv sich aufstützenden Venus hingegen könnte darauf hinweisen, dass der Künstler sich nicht nur auf Jost Amman bezog, sondern Jacob Mathams Kupferstich nach Hendrick Goltzius mit der Darstellung desselben Themas²⁴⁵ (Abb. 75a) kannte. Allerdings dürften Goltzius wiederum die Holzschnitte Ammans bekannt gewesen sein.

Weyer nimmt das Thema später ein weiteres Mal auf, wie eine 1616 datierte Zeichnung in Oslo zeigt (Z 130). Das Monogramm mit dem unvollständigen „H“ ist in gleicher Form auch auf einer Zeichnung in Basel (Z 10) zu finden, die ebenfalls 1607 datiert ist. Verglichen damit ist das vorliegende Blatt doch sehr viel versierter gezeichnet, so dass hier das Datum möglicherweise nachträglich hinzugefügt wurde, vielleicht sogar von Weyer selbst. Oder der Zeichner hat ein noch freies Blatt zunächst datiert, jedoch erst Jahre später weiter oder wieder bearbeitet. Keine der Möglichkeiten lässt sich belegen.

Die leicht abgerundeten Ecken links unten und oben sprechen für eine leichte Abnutzung, wie sie oft umgeblättern Buchseiten eigen sind. Eine kleine Rissspur rechts verstärkt die Annahme, dass das Dresdner Blatt am rechten Rand eingehftet war, also eine Blattrückseite bildete, deren Vorderseite leer blieb. Stilistisch ist die Zeichnung eher im Zusammenhang mit anderen 1614 datierten oder auf diesen Zeitraum anzusetzenden Rückseiten des Basler Skizzenbuchs zu sehen, so dass dieser Entstehungszeitraum weitaus wahrscheinlicher ist.

²⁴⁵ TIB, Bd. 4, 280, 288 x 207 mm.

Z 76 Diana und Callisto*Abb. 76**

Um 1614. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz, grau laviert, weiß gehöht, auf gelblich grundiertem Papier; über Wz. nichts bekannt.

Blattgröße: 166 x 210 mm.

Textvorlage: Ovid, *Metamorphosen*, II, 409ff.; Ovid, *Fasti*, II, 108ff.

(Verso: Skizzen nach anatomischen Fragmenten (V 3).)

Verbleib unbekannt (laut WELTKUNST 1991 „eine deutsche Sammlung in Coburg“).

Lit.: KARL & FABER, München, Katalog zur Auktion 180 vom 28./29. November 1990, S. 48, Kat.-Nr. 249 m. Abb.

KUNSTANTIQUARIAT ARNO WINTERBERG, Heidelberg, Katalog zur Auktion 43 vom 11./12. Oktober 1991, Kat.-Nr. 893 m. Abb.

WELTKUNST, 23, 1991, S. 3728 m. Abb. (unter „Auktionen“: Auktion 11./12. Oktober 1991 bei Arno Winterberg, Heidelberg).

Die Entdeckung des Fehltritts bzw. der durch Zeus' Vergewaltigung verursachten Schwangerschaft der Callisto durch Diana wurde seit der Renaissance immer wieder gerne zum Bildthema gewählt, „um Reiz und Sinnlichkeit des weiblichen Körpers schildern zu können“.²⁴⁶ In Weyers Zeichnung ist eine Gruppe von kaum verhüllten Frauen mit einem Hund am Ufer eines kleinen Gewässers unter zwei dicht beieinander wachsenden Bäumen versammelt, zwischen deren Ästen ein Tuch gespannt ist; hinter dem rechten Baumstamm schaut ein zweiter Hund hervor. In der Mitte der Gruppe befindet sich die liegende Callisto. Eine der Frauen kniet neben ihr und hebt gerade das Stück Stoff empor, das Callistos Bauch bedeckt hielt, und wendet sich mit ausgestrecktem rechten Arm zu Diana um. Diese stützt sich mit ihrer rechten Hand auf einen kleinen Felsen, welcher als Tisch fungiert, auf dem sich eine Schale mit einem Badeschwamm befindet. Die Göttin ist nicht, wie in den meisten anderen Darstellungen in der bildenden Kunst, durch eine kleine Mondsichel im Haar gekennzeichnet, doch Gestik und Blickrichtungen innerhalb der Gruppe weisen die weibliche Figur mit dem wehenden Umhang als Diana aus; darüber hinaus scheint sie als einzige zu stehen und überragt so den Rest der Gruppe. In der rechten vorderen Bildecke sitzt, von den anderen Frauen getrennt, eine weitere nackte weibliche Figur im Wasser und beobachtet die Enthüllung der Schwangeren. Rechts im Hintergrund sind weitere Bäume zu erkennen.

Weyers Komposition geht möglicherweise auf eine Bildidee Joseph Heintz' (1564–1609) zurück, der Ende des 16. Jahrhunderts den Raub der Proserpina darstellte²⁴⁷ (Abb. 76a). Das Gemälde wurde 1605 von Lucas Kilian (1579–1631) gestochen. Die bei Heintz links unten sich befindende Figurengruppe könnte Weyer als Anregung gedient haben, wie vor allem die kaum bekleidete, nach rechts ausgreifende weibliche Figur in Rückenansicht zeigt, die sich in fast identischer Pose in Weyers Zeichnung wiederfindet. Da von Kilians Stich wiederum einige Nachstiche angefertigt wurden²⁴⁸, unter anderem einer von Johann Theodor de Bry (1561–1623), der die Komposition seitengleich zum Gemälde zeigt²⁴⁹, ist es durchaus denkbar, dass Weyer einen dieser Stiche gekannt hat.

Weyers Blatt ist nicht datiert, wurde jedoch 1990 im Kunsthandel gleichzeitig angeboten wie die 1614 datierte Z 42 („Joseph und Potiphars Weib“) und ist sowohl hinsichtlich der Maße als auch stilistisch mit jener Zeichnung eng verwandt: Vor allem die beiden Hauptfiguren, Callisto auf dem einen, Potiphars Gattin auf dem anderen Blatt, können geradezu als Gegenstücke bezeichnet werden; auch ihre Position innerhalb des Bildes – zentral, doch etwas nach

²⁴⁶ AUGSBURG 1987, S. 80.

²⁴⁷ Um 1595, Öl auf Kupfer, 63 x 94 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr. 1971. Vgl. ZIMMER 1971, S. 102ff., Kat.-Nr. A 21.

²⁴⁸ ZIMMER 1971, S. 103f., Kat.-Nrn. A 21.0.1.1 (Kilian) bis A 21.0.2.3.

²⁴⁹ ZIMMER 1971, S. 104, Kat.-Nr. A 21.0.1.2.

links aus der Mitte verschoben – ist ähnlich. Beide Blätter haben eine bearbeitete Rückseite und dürften demselben Skizzenbuch angehört haben. Daher ist die Entstehungszeit der Callisto-Zeichnung ebenfalls auf 1614 anzusetzen.

***Z 77 Diana mit Hunden**

Abb. 77

Um 1614. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz, graubraun laviert; über Wz. nichts bekannt. Blattgröße: 186 x 157 mm. (Recto: Flora (Z 6).)

New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 1995.492.

Provenienz: Hartung & Hartung, München, Auktion Nr. 81, 5. Mai 1995; David Tunick Gift 1995.

Lit.: HARTUNG & HARTUNG, München, Katalog zur Auktion Nr. 81 vom 5. Mai 1995, S. 40, Kat.-Nr. 5150 m. Abb. (als „Johann Christoph Storer“). STUTTGART 2007, S. 338, Anm. 2 und Anm. 5.

Den Hinweis auf dieses Blatt sowie auf dessen heutigen Aufbewahrungsort verdanke ich Herrn Dr. Tilman Falk, Augsburg, und Herrn Dr. Hans-Martin Kaulbach, Staatsgalerie Stuttgart.

Die Skizzenbuchseite mit der sehr dynamischen und schwungvollen Darstellung der Göttin Diana zeigt Weyers typische Handschrift. In einem wehenden Umhang und einem Kleid, welches ihre Körperformen mehr ent- als verhüllt, sitzt Diana an einen Felsen oder Erdhügel gelehnt und hält in ihrer Linken als Attribut einen Bogen; die wohl in einem (nicht sichtbaren) Köcher aufbewahrten Pfeile ragen mit der Spitze hinter ihrer linken Schulter hervor. Vor ihr und um sie herum befinden sich fünf Hunde, von denen sie zwei mit ihrer rechten Hand an einer Leine hält. Links im Hintergrund ist sehr vage ein Busch oder Baum angedeutet, am Himmel werden durch rasch hingeworfene Linien einzelne Wolken sowie Sonnenstrahlen skizziert.

Auch hier war Jost Amman Vorbild, welches jedoch, wie beispielsweise auch bei Z 78 („Jäger mit Hunden“), soweit abgewandelt wird, dass der Ursprung nicht sofort erkennbar ist: Der in Frage kommende Holzschnitt (Abb. 77a) zeigt die Jagdgöttin mit übergeschlagenen Beinen auf einem Steinquader sitzend, das obere Ende des Bogens in ihrer linken Hand, das untere Ende desselben auf den Erdboden gestützt.²⁵⁰ Dianas Rechte umfasst eine Leine, die, im Unterschied zur Darstellung Weyers, nur einen sitzenden Hund an ihrer Seite hält. Auf dem Rücken trägt die Göttin ebenfalls einen Köcher mit Pfeilen.

Insgesamt wird an der „Diana“-Zeichnung sehr schön deutlich, wie frei der Coburger Künstler zuweilen seine Vorlagen behandelt und neu interpretiert: Aus der sehr flächigen, blattfüllenden und, nicht zuletzt bedingt durch das Medium des Holzschnitts, sehr statischen Amman-Figur macht Weyer ein in die Landschaft eingebettetes Ensemble, welches durch seinen Zeichenstil die charakteristische Dynamik erhält, die alle Zeichnungen ab Mitte der 1610er Jahre kennzeichnet. Aus diesem Grund und auch in Anlehnung an andere, 1614 datierte Rückseiten der sogenannten Basler Skizzenbuchblätter darf auch die Entstehung der „Diana“ auf diese Zeit angesetzt werden.

²⁵⁰ *Kunstabchlin*, 1599; BECKER 1854, Bl. D 2; TIB, Bd. 20 (2), 4.80 (368), 120 x 98 mm; NHG (J. Amman, X), 285.81.

Z 78 Jäger mit Hunden**Abb. 78**

Um 1614. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz, graubraun laviert auf cremefarbenem Papier (fleckig); links oben mit Bleistift die Zahl „57“ (später hinzugefügt); linke untere Ecke fehlt, in der rechten oberen Blattecke Riss und Reste eines aufgeklebten Papiers; kein Wz.

Blattgröße: 185 x 157 mm.

(Recto: Fähnrich mit Löwenbanner (Z 2).)

Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. C 1963/1202.

Provenienz: Sammlung Ernst Ziegler, Gönningen (als „Michael Herr“).

Lit.: RIETHER 1996, S. 369, Anm. 5.

RIETHER 2002, S. 604, Anm. 852.

Ausstellung (ohne Katalog)²⁵¹: Kunst auf Papier aus 500 Jahren. Ausstellung der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart 1996.

STUTTGART 2007, S. 337f., Kat.-Nr. 703 m. Abb.

Während Weyer sich auf der Vorderseite des Blattes (Z 2) noch sehr eng an Jost Amman anlehnt, verwendet er auch für die Rückseite einen Holzschnitt aus dem *Kunstabüchlin* als Anregung (Abb. 78a).²⁵² Jedoch ist hier die Herkunft des Motivs mit dem Jäger und den Hunden nicht so offensichtlich wie auf dem Recto: Ein direkter Vergleich ergibt, dass Weyer Ammans Jäger, der eine Lanze und ein Fangnetz auf seiner rechten Schulter trägt, seitenverkehrt wiedergibt, die Anzahl der Hunde um zwei erweitert und zusätzlich zwei weitere Figuren einfügt, so dass eine Gruppe von Jägern beisammen ist, die sich mit insgesamt vier Hunden zur Jagd aufmacht. Auch die umgebende Landschaft, bei Amman bestehend aus zwei Bäumen mit ineinander verschlungenen Stämmen, wird verändert: Durch die Andeutung eines Ausblicks in den linken, ansonsten nicht näher definierten Hintergrund sowie durch die Zurückverlegung des Busches in den Mittelgrund erhält die gesamte Komposition deutlich mehr Tiefe.

Die Zeichnung trägt zwar kein Datum, lässt sich jedoch in Anlehnung an die anderen zum Teil datierten Versoseiten auf ca. 1614 datieren.

Z 79 Cephalus und Aurora**Abb. 79**

Um 1614. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz; kleiner Riss in der rechten unteren Ecke; der rechte Rand zeigt Spuren der ehemaligen Einheftung in ein Skizzenbuch; Wz.: Sächsisches Wappen.

Blattgröße: 185 x 158 mm.

Textvorlage: Ovid, *Metamorphosen*, VII, 700–723.

(Recto: Bauer mit zwei Pferden (Z 16).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 381.2.

Provenienz: Sammlung Birman, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 111.

Zu sehen ist ein durch eine Waldlandschaft auf den Betrachter zu gehendes Paar, das von zwei Hunden begleitet wird. Der Mann hält einen Bogen in der linken Hand. Beide tragen einen

²⁵¹ Freundlicher Hinweis von Herrn Dr. Hans-Martin Kaulbach, Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart.

²⁵² *Kunstabüchlin*; BECKER 1854, Bl. B 2; TIB, Bd. 20 (2), 4.23 (368), 119 x 97 mm; NHG (J. Amman, X), 285.24.

Umfang, der sich hinter ihnen bauscht, und beide weisen mit ihrer Rechten nach links aus dem Bild hinaus, haben ihre Köpfe jedoch einander zugewandt.

Bei dem Paar handelt es sich nicht einfach um ein Jägerpaar, sondern sehr wahrscheinlich um Cephalus und Aurora, wie ein Vergleich mit einem Kupferstich des Antonio Tempesta²⁵³ (Abb. 79a) nahelegt, dessen Werke Weyer mehrfach für seine eigenen Kompositionen nutzte: Tempestras Darstellung, die Teil seiner Illustrationen zu Ovids *Metamorphosen* ist, zeigt die Begegnung der Göttin Aurora mit dem Jäger Cephalus, die der literarischen Vorlage nach im Hyettischen Gebirge stattgefunden haben soll. Aurora verliebte sich in Cephalus und entführte ihn. Er erwiderte die Zuneigung der Göttin der Morgenröte jedoch nicht, sondern trauerte stattdessen so sehr seiner geliebten Gattin Prokris nach, dass Aurora ihn erzürnt wieder freiließ.

Die Gesamtkomposition Weyers mit den beiden Figuren auf dem mit Bäumen gesäumten Weg ist identisch mit Tempestras Darstellung; lediglich die Richtung der Gesten der beiden Figuren und die Position der beiden begleitenden Hunde sind verändert. Zudem ist der Betrachter etwas weiter von den Protagonisten entfernt. Es kann jedoch davon ausgegangen werden, dass Weyer den Kupferstich kannte und ihn zumindest als Anregung benutzte.

Im Gegensatz zu den meisten Versoseiten mit Landschaften sind auf dieser Zeichnung Weyers die Figuren, wie auch auf dem Basler Blatt mit dem „Bauernpaar“ (Z 84), relativ großformatig, so dass die landschaftliche Umgebung zurücktritt, was vermutlich mit den ähnlichen Proportionsverhältnissen auf der Vorlage Tempestras zusammenhängt. Eine Entstehungszeit um 1614 ist trotz fehlender Datierung wahrscheinlich.

Z 80 Fortuna auf einer Kugel auf dem Meer

Abb. 80

Um 1614. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz, grau laviert; rechts oben unleserlicher Schriftzug in Bleistift (später), in der rechten oberen Ecke die (Preis-)Notiz „3 (...?)“; auf der Einrahmung links entlang des Blattrands der Vermerk in alter Schrift in brauner Feder „Portefeuille N „55,, Dessein N „35,,“; kein Wz.

Blattgröße: 175 x 145 mm.

(Recto: Europa auf dem Stier (Z 5).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 384.25/26.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 113.

Auf einer geflügelten Kugel und ein großes, vom Wind geblähtes Tuch über sich haltend, welches einen dunklen Schatten auf ihr Gesicht wirft, „segelt“ Fortuna auf das Meer. Begleitet wird sie von einem kleinen geflügelten Putto, der auf einem muschelähnlichen Gegenstand sitzt, eine Peitsche und ein Bündel Pfeile in seiner rechten sowie einen Bogen in seiner linken Hand hält. Zwischen beiden schaut der hundartige Kopf eines Meerwesens aus dem Wasser. Der Wind, der Fortuna auf ihrer Kugel vorantreibt, kommt aus den Wolken in der rechten oberen Ecke, in denen ein Gesicht mit geblähten Backen hervorlugt und ein zweiter Putto schwebt. Links hinter der Göttin schwimmt ein Segelschiff, im Hintergrund rechts sind ein hügeliges Ufer und weitere, lediglich durch kurze Federstriche angedeutete Schiffe zu sehen. Die Gestalt der Fortuna ist mit derjenigen in der „Allegorie des Geruchssinns“ (Z 69) und auch mit der Basler „Judith“ (Z 51) eng verwandt und dürfte etwa gleichzeitig, d. h. um 1614, entstanden sein.

²⁵³ TIB, Bd. 36, 706 (151), 97 x 115 mm.

Z 81 Die Entführung der Europa**Abb. 81**

Um 1614. Feder in Schwarz, grünlich laviert, weiß gehöht; von der Darstellung bis zum unteren Blattrand sind ca. 2,5 mm freigelassen, der Fuß der knienden Rückenfigur rechts ragt in diesen weißen Rand hinein; grobes Papier, kein Wz.

Blattgröße: 155 x 184 mm.

(Verso: Loth und seine Familie verlassen Sodom (Z 41).)

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C 6451.

Provenienz: Alter Bestand.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 103, 117.

In der diagonal von rechts unten nach links oben verlaufenden vordersten Bildebene sind sechs weibliche Figuren, die Begleiterinnen der Europa, an einem baumbestandenen Ufer dargestellt, die gesterreich den Raub der Tochter des phönizischen Königs Agenor durch den in einen Stier verwandelten Zeus beobachten, welcher sich im Mittelgrund auf dem Wasser abspielt. Europa hält sich mit einer Hand an den Hörnern des Tieres fest, welches sie nach Kreta bringen wird, den anderen Arm hat sie hilflos ausgestreckt. Sie blickt zurück zum Ufer, wo ihre bereits erwähnten sechs Gefährtinnen sitzen. Drei von ihnen scheinen ihr zuzuwinken, eine vierte, die sich unmittelbar vor einem Baumstamm aufhält, hat sich vermittelnd zu zwei anderen Frauen umgewandt, die in der linken vorderen Blattecke in ein Zwiegespräch vertieft sind. Im Hintergrund, am jenseitigen Ufer des Gewässers, sind einige Bäume angedeutet.

Die ganze Szenerie wirkt durch die sehr dichten Schraffurlagen, mit denen vor allem die beiden miteinander sprechenden Personen vorne sowie die vermittelnde Figur akzentuiert sind, sehr dunkel und erinnert an eine Radierung. Auch der Baum links im Vordergrund sowie alle Schattenpartien auf den Körpern und Gewändern der Frauenfiguren sind sehr dunkel gehalten. Die Gesamtkomposition ist dieselbe wie die 1616 datierte und sehr viel malerischer ausgearbeitete „Entführung der Europa“ in Paris (Z 132). Dort sind zudem die vier Figuren im Vordergrund weniger stark auf die Entführte auf dem Wasser ausgerichtet, und die beiden ins Gespräch vertieften weiblichen Gestalten links wurden in den Mittelgrund hinter den Baum versetzt.

Ogleich nicht datiert, lässt sich doch die Entstehungszeit des Dresdner Blattes auf etwa 1614 festlegen; dies ergibt sich aus stilistischen Vergleichen mit datierten Zeichnungen, wie beispielsweise mit dem datierten „Bauernpaar“ in Basel (Z 84).

Z 82 Minerva führt Scipio und Herkules zum Tempel der Tugend*Abb. 82**

Um 1614 [1612]. Feder in Schwarz, grau laviert, weiß gehöht auf ocker grundiertem Papier; rechts oben in Schwarz „1612“ datiert und darunter mit „HE W“ monogrammiert (eigenhändig?); Wasserschaden am rechten Rand; über Wz. nichts bekannt.

Blattgröße: 310 x 190 mm.

Bildvorlage: Kupferstich von Jan Harmensz. Muller nach Bartholomäus Spranger, NHDF (The Muller Dynasty), Part II, Nr. 72.

(Verso: Die Auferstehung Christi (Z 58).)

Sacramento, Crocker Art Museum, Inv.-Nr. 1871.601.a.

Provenienz: Edwin Bryant Crocker Collection.

Lit.: SACRAMENTO 1971, S. 166 („Minerva“ erwähnt als „The Captive Maiden“).

SACRAMENTO 1972, S. 27f., Kat.-Nr. 23 m. Abb. auf S. 51.

KAUFMANN 1985, S. 111.

KAUFMANN 2004, S. 83f. m. Abb.

Diese Zeichnung ist eine recht genaue Kopie des Kupferstichs von Jan Harmensz. Muller²⁵⁴ nach einer heute nicht mehr nachzuweisenden Komposition des Bartholomäus Spranger (Abb. 82a). Das Thema des Blattes erschließt sich aus der lateinischen Bildunterschrift im Kupferstich²⁵⁵, derzufolge Herkules, erkennbar an der Keule in seiner linken Hand und dem von seinem Rücken herabhängenden Fell des Nemeischen Löwen, und der helm- und lanzenbewehrte Scipio, der römische Feldherr im Zweiten Punischen Krieg, zum Tempel der Tugend geleitet werden.²⁵⁶ Minerva geht zwischen ihnen und führt beide an der Hand, während der fliegende Cupido ihnen mit seinem linken Arm den steilen Weg zum Tempel weist, welcher sich im Hintergrund auf einem Berg in der linken oberen Blattecke befindet. Durch den Caduceus in Cupidos rechter Hand ist Merkur ebenfalls im Bild präsent, so dass hier auch „das Sujet der Hermathena“, der Ausgleich „von Weisheit und Beredsamkeit“ zur Darstellung kommt. Darüber hinaus wird durch den steilen, felsigen Weg zur Tugend links und durch das rechts im Mittelgrund sichtbare und leicht erreichbare Trinkgelage ikonographisch auf das Thema „Herkules am Scheideweg“ angespielt²⁵⁷, das im 15. und 16. Jahrhundert gerne dargestellt wurde und von dem bereits Francesco Petrarca (1304–1374), mit Rückgriff auf Cicero, in seinem Werk *De vita solitaria* aus dem Jahre 1346 berichtet.²⁵⁸

Das aufgesetzte Datum 1612 erscheint zwar ein wenig früh und das Monogramm später hinzunotiert, dennoch dürfte die Zeichnung eigenhändig sein. Den durch Pinsellavierung summarisch in eine helle und eine dunkle Fläche gegliederten Baum im rechten Hintergrund hinter Herkules finden wir beispielsweise wieder in der Basler „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ (Z 55): Dort ragt er im Mittelgrund hinter dem Profil des sitzenden Joseph auf. Die Strukturierung des nackten Oberkörpers des Herkules durch kleine Häkchen sowie die Schraffurlagen insgesamt sind weiterhin gut vergleichbar mit „Loth und seinen Töchtern“ in Stuttgart (Z 39). Auch die Rückseite, die die Auferstehung Christi zeigt (Z 60), lässt sich gut mit dieser Stutt-

²⁵⁴ NHDF (The Muller Dynasty, II), 72, 238 x 163 mm.

²⁵⁵ „Huc adsis, verae quem tangit cura salutis, / Si sapis, hoc alacris carpe viator iter: / Virtutis ductu, monstrante Cupidine sano, / Quod petit Alcides, Scipio quodq[ue] petit.“ („Komm her, wenn dich die Sorge um dein wahres Heil beschäftigt! Wenn du klug bist, schlage als Wanderer mit der Tugend als Führerin voller Eifer diesen Weg ein. Dabei zeigt dir Cupido den Tempel, zu dem der Alcidensohn Herkules und Scipio streben.“) Zitiert aus: HAMBURG 2002, S. 62, Kat.-Nr. 12.

²⁵⁶ Zur Diskussion um die verschiedenen Interpretationen der Darstellung vgl. u. a. SACRAMENTO 1972, S. 27f.; KONEČNÝ 1998, S. 192ff.; STRECH 1998, S. 204; HAMBURG 2002, S. 62.

²⁵⁷ HAMBURG 2002, S. 62.

²⁵⁸ SACRAMENTO 1972, S. 27; vgl. auch KAUFMANN 2004, S. 83f.

garter Darstellung verbinden, so dass alle vier Werke vermutlich im selben Zeitraum, um 1614, entstanden.

Z 83 Der Opfertod des Marcus Curtius

Abb. 83

Um 1614. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz, graubraun laviert, weiß gehöht; beide Ecken unten fehlen, unterer Rand etwas beschädigt, links unten kleiner Riss; kein Wz.

Blattgröße: 159 x 208 mm.

Textvorlage: Livius, *Ab urbe condita*, VII, 6.

(Verso: Baumlandschaft (Z 99).)

Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. Z 5896.

Provenienz: Sotheby's London, Auktion „Old Master Drawings“, 1. Juli 1991; Lempertz, Köln, Auktion 690, 15. Mai 1993; Galerie Sabrina Förster, Düsseldorf, Auktion Herbst 1994.

Lit.: SOTHEBY'S London, Katalog zur Auktion „Old Master Drawings“ vom 1. Juli 1991, S. 98, Kat.-Nr. 144.

LEMPERTZ, Köln, Katalog zur Auktion 690 vom 15. Mai 1993, Kat.-Nr. 1482 m. Abb.

GALERIE SABRINA FÖRSTER, Düsseldorf, Katalog zur Auktion vom Herbst 1994, S. 6f., Kat.-Nr. 27 m. Abb.

JAHRBUCH DER COBURGER LANDESSTIFTUNG, 43, 1998, S. 400f. m. Abb.

Die an den beiden unteren Ecken beschädigte Zeichnung zeigt den Todessprung des römischen Kriegers Marcus Curtius. Dieser hatte sich, der Legende nach, im Jahre 362 v. Chr. für Rom geopfert, indem er sich in voller Rüstung in die Erdspalte stürzte, welche sich auf dem Forum Romanum aufgetan und, so das Orakel, zu ihrer Schließung und um den Zorn der Götter zu besänftigen, ein Opfer gefordert hatte.

Weyer zeigt den Krieger auf einem sich aufbäumenden Pferd in der Bildmitte. Er trägt einen federbesetzten Helm, einen wehenden Umhang und in seiner Rechten ein Schwert und ist bereit, in den Abgrund vor ihm zu springen, aus dem dunkle Rauchschwaden emporquellen. Zahlreiche Zuschauer wohnen der dramatischen Szene bei, eine Frau am linken Blattrand hält ein Taschentuch an ihr Gesicht. Im Hintergrund sind dicht nebeneinander stehende Gebäude zu sehen, die den Schauplatz halbkreisförmig umgeben. Den Himmel bedecken einige Wolken.

Das Thema des Opfertodes des Römers wurde seit dem Ende des 15. Jahrhunderts immer wieder behandelt und war „seit Schedels Weltchronik (1493) auch im fränkischen Raum“ ein bekanntes Sujet.²⁵⁹ Entsprechend vielfältig sind die möglichen Vorbilder für Weyers Zeichnung. Der Künstler nimmt mit seiner Darstellung den häufigeren der beiden ikonographischen Typen²⁶⁰ auf, der das Geschehen vor einem umstehenden Publikum zeigt, welches den Todessprung gespannt mitverfolgt. Die isolierte Darstellung, die weder Architektur noch Zuschauer, sondern nur Ross und Reiter zeigt, ist in der Kunst sehr viel seltener.

Die Figur des Marcus Curtius mit dem in die Stirn gezogenen, vorne spitz zulaufenden Helm findet sich in ähnlicher Form auf einem 1614 datierten Blatt, das zuletzt 1995 im New Yorker Kunsthandel zu sehen war (Z 111): Der rechte der beiden kämpfenden Reiter ist mit dem Coburger Marcus Curtius eng verwandt. Auch der etwas schwer wirkende Pferdetypus mit den schwellenden, anatomisch nicht ganz korrekten Hinterbeinen und den sehr spitz endenden Ohren taucht in Z 111 wieder auf, so dass es naheliegt, die Coburger Darstellung ebenfalls in etwa denselben Zeitraum, d.h. in das Jahr 1614, zu datieren.

²⁵⁹ KRAMER 1989, S. 158.

²⁶⁰ RDK, Bd. 3, Sp. 882.

Z 84 Bauernpaar vor einem Dorf**Abb. 84**

1614. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz; bezeichnet in der rechten oberen Ecke „HE W“, unter dem Monogramm die Jahreszahl „1614“; kein Wz.

Blattgröße: 185 x 159 mm.

(Recto: Jupiter auf dem Adler (Z 12).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 381.3.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 102, 103, 111 m. Abb.

BASEL 1973, S. 20, Kat.-Nr. 24 m. Abb.

STUTTGART 2007, S. 338, Anm. 5; S. 339, Anm. 4.

Die Skizzenbuchrückseite zeigt in der Bildmitte ein Paar, das von einer Häuseransiedlung im Hintergrund zwischen zwei Bäumen im Gleichschritt und sich anblickend auf den Betrachter zukommt. Er trägt einen mit Federn besetzten Hut und bläst einen Dudelsack, während sie je einen großen Krug unter ihrem linken Arm und in ihrer linken Hand hält. Ihre rechte Hand ruht auf seiner Schulter oder in seinem Nacken; dies ist nicht zweifelsfrei zu erkennen.

Die Zeichnung aus dem Jahre 1614 zeigt einige der wenigen Darstellungen Weyers, die nicht biblische oder mythologische Begebenheiten zum Gegenstand haben. Denkbar ist, dass der Künstler sich zu der Darstellung des „Bauernpaares“ von Holzschnitten der Behams oder Georg Pencz‘ anregen ließ, wenngleich ein unmittelbares Vorbild nicht festgemacht werden kann. Sie ist eine der wenigen aus dem Skizzenbuch, die datiert sind und mit deren Hilfe sich ein Großteil der ähnlich gezeichneten Rückseiten ebenfalls zeitlich einordnen lässt. Fast alle Versoseiten sind wie diese in schwarzer Feder gezeichnet und erinnern in Stil und Optik etwas an Radierungen.

Z 85 Zwei Männer beim Fischfang**Abb. 85**

Um 1614/15. Feder in Schwarz, im Hintergrund in Grau; auf dem Auflagepapier links unten die Aufschrift „Jeronimus Wierix / Zeichner u. Kupferstecher / geb. zu Amsterdam 1550“; kein Wz.

Blattgröße: 89 x 149 mm.

(Recto: Venus, Amor und Satyr (Z 73).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. U 35.28.

Provenienz: Sammlung Ryhiner.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 105, 115 m. Abb.

Im Gegensatz zur Vorderseite ist die Rückseite im Querformat verwendet. Sie zeigt im Vordergrund zwei durch dichte schwarze Schraffuren stark akzentuierte Fischer am Ufer, von denen einer bis zu den Knien leicht gebückt im Wasser steht. Der andere, als Rückenfigur dargestellt, hält ein an einem Stab befestigtes Fangnetz, in dem sich offenbar einige Fische befinden. Im Mittelgrund sind ein kleines Boot mit winzigen Insassen, eine Insel mit einigen Häusern sowie einem überdimensionierten Baum zu sehen. In der Ferne wird die Komposition durch eine der für Weyer typischen Stadtsilhouetten abgeschlossen, die sich knapp unterhalb der Bildmitte über die ganze Blattbreite erstreckt.

Stilistisch steht die Zeichnung, die einst Hieronymus Wierix zugeschrieben war, der Wolfegger Zeichnung Z 86 nahe, welche drei Männer bei der Vorbereitung zur Vogeljagd zeigt. Dieses Blatt ist um 1615 anzusetzen. Die dunklen Schraffuren, mit denen die Fischer auf unserm Basler Blatt skizziert sind, lassen an die beiden Dresdner Darstellungen Z 81 und Z 41 denken, die Vorder- und Rückseite eines Blattes bilden und den Raub der Europa bzw. die Flucht Loths aus Sodom darstellen. Beide Seiten sind um 1614 entstanden. Aus diesen Überlegungen heraus werden die „Männer beim Fischfang“ auf etwa 1614/15 datiert.

Z 86 Netzaufstellung zur Vogeljagd

Abb. 86

Um 1615. Feder in Schwarz; Fehlstelle an der rechten unteren Ecke; an den Seiten und oben beschnitten; kein Wz.

Blattgröße: 202 x 326 mm.

(Recto: Gefechtsaufstellung (Z 113).)

Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 98f., 118.

Weyer stellt in seiner Zeichnung einige Männer dar, die damit beschäftigt sind, ein Fangnetz zur Vogeljagd aufzustellen. Er platziert links im Vordergrund auf einer kleinen, baumbestandenen Anhöhe einen Reiter mit einem Hund und lässt diesen mit ausgestrecktem rechten Arm das Tun zweier anderer Männer überwachen. Diese sind im tiefergelegenen Mittelgrund mit dem Netz befasst, wobei sie von einem Hund begleitet werden, der einen länglichen Gegenstand im Maul trägt. Der arrangierte Fangplatz ist bei Weyer nur durch ein paar Federstriche angedeutet, die runden Strukturen am Boden dürften Vögel sein. Der Hintergrund wird durch Bäume abgeschlossen.

Zwei Vorlagen kommen als Anregung für Weyers Komposition in Betracht: Zum einen könnte sich Weyer auf Jost Amman bezogen haben, jedoch nicht auf eine Darstellung des *Kunstbüchchens*, sondern auf einen Holzschnitt in Ammans *Jagdbuch*. Dieses *Jagdbuch* wurde 1592 von Siegmund Feyerabend in Frankfurt am Main herausgegeben und zeigt, wie der Titel lehrt, *Künstliche/Wolgerissene New Figuren von allerlai Jagt vnd Weidwerck [...]*.²⁶¹ Ammans Holzschnitt (Abb. 86a)²⁶² zeigt in einer Landschaft im Vordergrund zwei Männer, die gerade ein langes Netz zur Vogeljagd aufstellen. Dabei werden sie von einem berittenen Gefährten angeleitet. Ein Hund rechts vorne mit einem Stock im Maul, wie bei Weyer, nähert sich lauernd einer Stelle zwischen Grasbüscheln, welche offenbar die Vögel anlocken soll.

Zum zweiten ist eine ähnliche Vogeljagd-Darstellung in der Serie der *Jagdszenen* von Antonio Tempesta zu finden (Abb. 86b)²⁶³, dem jedoch seinerseits die Holzschnitte Ammans bekannt waren. Zwar ist Weyers „Netzaufstellung“ gegenseitig zu derjenigen Tempestras, doch Einzelheiten wie der vor dem Netz gespannte lauernde Hund und die zwischen Hund und Netz am Boden sitzenden Vögel sind nahezu identisch, wenn auch bei Weyer weniger detailreich ausgeführt. Möglicherweise waren Weyer beide Vorlagen bekannt, und er bildete eine Synthese aus ihnen.

²⁶¹ *Künstliche / Wolgerissene New Figuren von allerlai Jagt vnd Weidwerck / Allen Liebhabern der Maler Kunst / auch Goltschmieden / Bildthawern / ec. Zu Ehren vnd Wolgefallen zugericht / vnd an tag geben / Durch den Kunstreichen vnd Weitberhümbten Jost Ammon. Darzu mit Artlichen Lateinischen Versen / vnd Wolgestellten Teutschen Reimen erkläret / vnd gezieret. Mit Römischer Kays. Maiest. Freyheit. Gedruckt zu Frankfurt am Mayn. M.D. LXXXII.*

²⁶² TIB, Bd. 20 (2), 9.10 (371), 87 x 117 mm.

²⁶³ TIB, Bd. 36, 1008 (163), 202 x 153 mm.

Stilistisch lässt sich Weyers Zeichnung mit ihrer 1615 datierten Vorderseite vergleichen wie auch beispielsweise mit der wohl um 1615/16 entstandenen Braunschweiger Darstellung eines Mannes, der eine Kuh hinter sich herzieht (Z 138). Daher ist für die Wolfegger „Netzaufstellung“ gleichfalls ein Entstehungszeitraum um 1615 anzunehmen.

Z 87 Landschaft mit Insel und Festung

Abb. 87

Um 1614/15. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz; kein Wz.

Blattgröße: 185 x 158 mm.

(Recto: Diana auf einem Hirsch (Z 15).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 384.29/30.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 113f.

Auf einer Felsinsel erhebt sich in der Blattmitte eine Festung, von der herab ein geschwungener Steg zum See führt. Ein kleines Boot mit zwei sitzenden Personen und einer stehenden, das Boot mit Hilfe einer Stange abstoßenden Figur scheint eben von diesem Steg abgelegt zu haben. Um das Gewässer herum erstreckt sich eine hügelige Landschaft, im Vordergrund verbindet ein Übergang das rechte und das linke Ufer.

Die in schwarzer Feder ausgeführte Zeichnung reiht sich in die Serie der um 1614/15 entstandenen Landschaften ein, die sich größtenteils durch immer wieder auftretende Kompositionsschemata – leicht erhöhter Betrachterstandpunkt, Felsen mit Burgen darauf inmitten eines Gewässers, Stege, Boote – auszeichnen und die zumeist die Rückseite eines beidseitig bearbeiteten Blattes füllen.

Z 88 Brennende Wasserburg

Abb. 88

Um 1614/15. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz; zwei kleinere Einrisse am rechten Rand unten; Wz.: Sächsisches Wappen.

Blattgröße: 186 x 158 mm.

(Recto: Nach rechts vorn schreitender Landsknecht (Z 26).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 384.21/22.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 113.

In der Bildmitte erhebt sich in einem Gewässer ein steiler Felsen, auf dem sich eine burgartige Anlage befindet, aus der schwarzer Qualm emporsteigt. Rechts und links im Hintergrund sind entlang des Ufers weitere brennende Gebäude zu erkennen. Links im Vordergrund schwimmt ein Boot mit fünf Insassen, die sich wohl vor den Flammen in Sicherheit gebracht haben. Ein Gebäude am linken Blattrand zeigt einen Tordurchblick, in dem sich die Silhouetten zweier Personen abzeichnen.

Eine vergleichbare Konstellation mit brennenden Gebäuden und einem Boot zeigt die Rückseite eines weiteren Basler Blattes (Z 89); auch hier erkennt man am linken Rand eine Figur, die in einem bogenförmigen Durchgang steht. Ob die beiden Darstellungen eine bestimmte Begebenheit meinen, ob sie unverbindliche Landschaftsaufnahmen sind, ob Weyer mit ihnen

die in den Niederlanden sehr beliebte Thematik der *Brantjes* im Medium der Zeichnung aufgreifen wollte oder gar von einem konkreten Vorbild inspiriert wurde, muss offen bleiben. Ein Vergleich der beiden Basler Blätter mit einer dritten Zeichnung, welche sich heute in Dresden befindet (Z 41), könnte aber darauf hinweisen, dass mit den brennenden Gebäuden die Städte Sodom und Gomorrha gemeint sein könnten. Das Dresdner Blatt, welches vermutlich ebenfalls zum Basler Skizzenbuch gehört und um 1614 anzusetzen ist, zeigt im Hintergrund eine ähnlich apokalyptische Szenerie, doch ist dort durch die Hinzufügung von Loth, dessen Frau, seinen Töchtern und den beiden Engeln im Vordergrund die Thematik deutlich herausgestellt. Ein weiteres Blatt mit brennender Stadtkulisse befindet sich in München (Z 90).

Die Datierung der „Brennenden Wasserburg“ sowie der anderen in schwarzer Feder ausgeführten Landschaften muss geschätzt werden. Es gibt bislang nur zwei derartige Landschaftszeichnungen, die datiert sind: Ein Blatt in Wolfegg weist die strittige Jahreszahl 1605 auf (vgl. Z 106), bei einer weiteren Zeichnung in Basel ist ausgerechnet die letzte Ziffer abgerissen (Z 98). Eine winzige Tintenspur nach den Zahlen 161 spricht jedoch dafür, diese und so auch die anderen Landschaften, die sich überwiegend in Basel befinden, auf die Zeit um 1614 zu datieren. Ein weiterer stilistischer Vergleich mit einem Blatt in Wolfegg, das eine Reiteraufstellung zeigt und 1615 datiert ist (Z 113), führt zu dem Resultat, die rückseitigen Landschaften und daher auch die „Brennende Wasserburg“ als um 1614/15 entstanden zu betrachten.

Z 89 Flusslandschaft mit brennenden Wasserburgen

Abb. 89

Um 1614/15. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz; Wz.: Kugel mit Kreuz (?).

Blattgröße: 159 x 185 mm.

(Recto: Bischof mit Buch und Blumenvase (Z 21).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 384.43/44.

Provenienz: Sammlung Birman, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 115.

Zwischen zwei Felseninseln hindurch, auf denen sich offenbar brennende, burgähnliche Anlagen befinden, schaut der Betrachter über ein Gewässer mit einigen Booten hinweg auf eine skizzenhaft formulierte Stadtansicht im Hintergrund; aus den dortigen Gebäuden steigt ebenfalls Rauch auf. Am vorderen Blattrand in der Mitte ist ein kleines Boot zu sehen, in dem fünf Personen sitzen. Eine weitere, kaum sichtbare Figur steht unter einem Torbogen im Mittelgrund am linken Blattrand.

Zur Thematik, zur Datierung und zu vergleichbaren Darstellungen von Weyer siehe die Ausführungen zur vorhergehenden Zeichnung (Z 88).

Z 90 Brennende Stadt**Abb. 90**

Um 1614/15. Feder in Schwarz. Spuren eines aufgeklebten Papiers am oberen Blattrand; freibleibender Rand unten; kein Wz.

Blattgröße: 157 x 182 mm.

(Recto: Judith und ihre Magd mit dem Haupt des Holofernes (Z 52).)

Staatliche Graphische Sammlung München, Inv.-Nr. 2008:112 Z.

Provenienz: Karl & Faber, München, Auktion 220, 4. Dezember 2008 (als „Anonym 17. Jahrhundert“).

Lit.: KARL & FABER, München, Katalog zur Auktion 220, 4. Dezember 2008, Nr. 102 m. Abb.

MÜNCHNER JAHRBUCH DER BILDENDEN KUNST, LXI, 2010, S. 228.

Eine Stadt im Mittelgrund des Blattes ist in Brand geraten, dunkle Rauchschwaden steigen von den Gebäuden auf, einige Häuser auf der rechten Seite wurden ebenfalls vom Feuer erfasst. Viele kleine Figuren, vor allem entlang des vorderen Bildrandes, sind zu sehen, manche von ihnen tragen Zuber und Büten zum Brunnen, der in der rechten vorderen Bildecke zu sehen ist. Hier sind einige Personen damit beschäftigt, den langen Hebel des Brunnens zu betätigen, um Löschwasser nach oben zu ziehen. Alle Figuren im Vordergrund sind sichtlich in Aufruhr, einige von ihnen haben entsetzt die Arme nach oben gerissen. Im linken Mittelgrund erhebt sich ein auf einem Felsen wachsender Baum. An die Gebäude im Mittelgrund wurden zwei lange Leitern angestellt, um den Brand zu löschen; eine ähnliche Szene erkennt man auch rechts im Hintergrund.

Die Darstellung ruft Bilder von Künstlern wie Frederik van Valckenborch (1566–1623), Jan Brueghel d. Ä., Pieter Schoubroeck (um 1570–1607/08) oder Jacob Isaacsz. van Swanenburgh (1571–1638) in Erinnerung, die mehrfach *brantjes*, d. h. brennende Städte wie beispielsweise Troja oder Sodom und Gomorrha, dargestellt haben. Besonders Schoubroeck scheint sich auf die Darstellung brennender Städte spezialisiert zu haben.²⁶⁴ Charakteristisch bei den Brand-Bildern dieser Künstler sind bogenförmige Durchblicke unter den Brandwolken hindurch zum durch Feuer hellerleuchteten Hintergrund. Von Frederick van Valckenborch ist ein Gemälde bekannt, das 1607 datiert ist und somit wohl während seiner Zeit in Nürnberg oder Frankfurt entstand, sich heute in Prag befindet und eine ähnliche Ansammlung von Menschen zeigt, die sich bemühen, mit Hilfe von Leitern und Wasserkübeln die ausgebrochenen Brände zu löschen.²⁶⁵ Ob jedoch Weyer die Anregung für seine Zeichnungen durch ein Werk wie dieses bezog, muss unklar bleiben.

Weyers Blatt in Federtechnik ist sehr dynamisch gezeichnet, durch die Dichte der Schraffuren werden Licht- und Schattenpartien deutlich herausgearbeitet. Im Vergleich der beiden vorangegangenen Blätter mit brennenden Gebäuden (Z 88 und Z 89) ist die Münchner Zeichnung detailreicher und erhält durch die zahlreichen Figuren eine erzählerische Komponente.

²⁶⁴ PAPENBROCK 2001, S. 191.

²⁶⁵ „Brennende Stadt“, Öl/Leinwand, 52 x 91 cm, 1607 datiert; Prag, Národní Galerie, Inv.-Nr. DO4199; siehe <https://rkd.nl/explore/images/57110> (Zugriff am 06.03.2016).

Z 91 Wald-Flusslandschaft mit Wanderer**Abb. 91**

Um 1614/15. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz; kein Wz.
Blattgröße: 185 x 159 mm.
(Recto: Romulus und Remus (Z 19).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 384.27/28.
Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 103, 113.

Das Blatt zeigt eine waldige Landschaft, die an ein Gewässer grenzt. Links ist ein auf den Betrachter zukommender Mann zu sehen, der einen Hut auf dem Kopf und einen großen Korb auf dem Rücken trägt. Im Hintergrund ist mit zarten parallelen Linien eine Stadt angedeutet, am Himmel zeigen sich Sonnenstrahlen. Auch auf diesem Blatt findet man die für Weyers Landschaften um 1614 oder 1615 typische Baumformation mit dem schlaufenartigen Laub sowie die auf den meisten seiner Zeichnungen im Hintergrund sichtbare Stadtsilhouette.

Z 92 Flusslandschaft mit Kirche und geschwungener Brücke**Abb. 92**

Um 1614/15. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz; Wz.: Sächsisches Wappen.
Blattgröße: 158 x 185 mm.
(Recto: Bischof mit Buch und Bischofsstab (Z 22).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 388.51.
Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 115.

Von einem baumbestandenen Weg links vorne kommend, führt unterhalb der Bildmitte ein geschwungener Steg über einen See zu einer Insel, auf der sich ein Gebäude mit einem Dachreiter befindet, welcher ein Kreuz trägt; möglicherweise ist hiermit ein Zisterzienserkloster gemeint. Diese Zeichnung ist die einzige in Weyers Werk, die deutlich ein als Kirche gekennzeichnetes Gebäude zeigt.

Die Inselanlage mit dem Steg erinnert an eine Radierung des Augustin Hirschvogel, die 1546 datiert ist und die Weyer durchaus gekannt haben könnte.²⁶⁶ Gerade bei Wolf Huber und Augustin Hirschvogel, die dem späten Donaustil zugeordnet werden, waren lange, geschwungene Brücken ein beliebtes Motiv, um den Blick des Betrachters vom Vordergrund über ein Gewässer hinweg auf eine Siedlung, Burg oder ähnliches im Hintergrund zu lenken. Da man das Tätigkeitsfeld Weyers trotz fehlender Dokumente im süddeutschen Raum annehmen kann, ist es zu vermuten, dass er, möglicherweise schon in der väterlichen Werkstatt, Zugang zu den Blättern aus dem Donauschulumkreis hatte (vgl. auch Z 93). Allerdings sind die radierten Landschaften aus dem Kreise der sogenannten Donauschule und deren Nachfolger nur in sehr wenigen Abzügen erhalten, so dass Weyer vielleicht eine der zahlreichen gezeichneten Kopien nach diesen Landschaften vorgelegen hat.

Zu datieren ist die vorliegende Zeichnung, wie ein Großteil der in derselben Technik ausgeführten Landschaften, um 1614/15.

²⁶⁶ Gedacht ist an Hirschvogels Blatt „Flusslandschaft mit Burg und Brücke“, monogrammiert und 1546 datiert, Radierung (B. 73/H. 46), 143 x 214 mm.

Z 93 Stadt am Fluss in bergiger Landschaft*Abb. 93**

Um 1614/15. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz, über Wz. nichts bekannt.

Blattgröße: 168 x 193 mm.

(Recto: Esther vor Ahasver (Z 48).)

Augsburger Privatbesitz.

Provenienz: Christies Amsterdam, Auktion 2678, 16. November 2005; Galerie Laura Pecheur, Paris, 2006.

Lit.: Christies Amsterdam, Katalog zur Auktion „Old Master Pictures and Drawings“ vom 16. November 2005 (Sale 2678), Nr. 254 (nur Verso erwähnt als „German School, circa 1615“), m. Abb.

Vom Vordergrund, der am linken Blattrand durch einen hochaufragenden Baum markiert wird, wird der Blick des Betrachters über zwei lange Stege, die rechts und links über dasselbe Gewässer verlaufen, zu einer auf Hügeln gelegenen Stadt im Mittelgrund geleitet. Auf dem Gewässer erkennt man rechts vorne ein kleines Boot mit drei Insassen. Im Hintergrund erstreckt sich eine hohe Bergkette, am Himmel fliegen zwei Vögel.

Auch diese Landschaft ist den Kompositionsprinzipien der Donauschul-Künstler verpflichtet: Ausgehend von einem in das Bild hineinragenden und auf einem kleinen Erdhügel in der vorderen Bildecke wachsenden Baum fällt das Terrain ab zu einem Gewässer oder Tal, um im Mittelgrund wieder anzusteigen zu einer felsigen Anhöhe, auf der sich eine Stadt oder eine Burg befindet. Den Hintergrund bilden gebirgsähnliche Bergketten.

Weyers Landschaft reiht sich in Stil und Technik problemlos in seine zahlreichen anderen Landschaftsdarstellungen ein und ist ebenfalls auf die Zeit um 1614/15 zu datieren.

Z 94 Flusslandschaft mit Steg und Wasserburg**Abb. 94**

Um 1614/15. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz; linke untere Ecke etwas abgerundet, rechts unten kleines Wurmloch; kein Wz.

Blattgröße: 184 x 156 mm.

(Recto: Bischof mit aufgeschlagenem Buch (Z 23).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 388.50.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 103, 115 m. Abb.

Ein langer, hölzerner Steg, auf dem sich, kaum sichtbar, zwei Personen befinden, verbindet das Festland links vorne mit einer kleinen Insel im Hintergrund, auf der sich eine Wasserburg befindet. Rechts auf dem See ist ein Boot mit vier Insassen zu sehen, ein zweites Boot mit ebenfalls vier Leuten schwimmt links der Bildmitte im Hintergrund.

Vor allem aufgrund des langen Steges erinnert auch dieses Werk, wie bereits Z 92, an Zeichnungen und Graphik der Meister, die gemeinhin dem Umkreis und der Nachfolge der sogenannten Donauschule zugeordnet werden und zwischen 1510 und 1550 tätig waren. Weyers Darstellung kann ebenfalls in die Reihe der um 1614/15 entstandenen Landschaften eingegliedert werden.

Z 95 Flusslandschaft mit Gebäuden und drei Bäumen**Abb. 95**

Um 1614/15. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz; kein Wz.
Blattgröße: 185 x 159 mm.
(Recto: Trompeter auf einem Pferd (Z 27).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 381.4.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 111.

Hinter zwei felsigen Erhebungen im Vordergrund, auf denen links ein großer und in der Bildmitte, etwas nach hinten versetzt, zwei kleinere Laubbäume wachsen, ist eine Stadt an einem Fluss zu sehen, in der einige turmähnliche Gebäude aufragen. Links im Hintergrund sind zwischen zwei Häusern die Silhouetten zweier winziger Gestalten auszumachen; rechts wird der Blick entlang einer geschwungenen Uferlinie in den Hintergrund bis zu einer rundbogigen Brücke geleitet, welche über das Gewässer führt. Am Himmel sind mit ein paar flüchtigen Linien Wolken skizziert.

Eine vergleichbare Brücke ist beispielsweise auch auf der 1545 datierten Radierung „Flusslandschaft mit zwei Gebäuden und Brücke“ Augustin Hirschvogels zu finden²⁶⁷, der sich seinerseits an einer Zeichnung Albrecht Dürers aus dem Jahre 1521 orientiert.²⁶⁸ Die mit Bäumen besetzten Erhebungen im Vordergrund, welche sich in ähnlicher Weise oft in Weyers Landschaften finden, sind auch ein Kennzeichen der Hirschvogelschen Kompositionen. Vielleicht verfügte Weyer in der Werkstatt seines Vaters über die Möglichkeit, die Blätter seiner bekannten Vorgänger kennenzulernen, schließlich muss er auch Zugang zu niederländischer Reproduktionsgraphik gehabt haben, wie einige seiner Zeichnungen belegen.

Als Datierung kann auch für die hier besprochene Landschaft der Zeitraum um 1614 angesetzt werden.

Z 96 Baumlandschaft mit spazierengehendem Paar**Abb. 96**

Um 1614/15. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz; Wz.: Wohl Wappen mit aufgesetzter Weltkugel (nur Kugel sichtbar).
Blattgröße: 185 x 159 mm.
(Recto: Venus und Amor auf Wolken (Z 13).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 384.33/34.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 114.

In einer Landschaft mit einigen Laubbäumen erhebt sich ein felsiger Hügel mit einem steilen Weg, auf dem ein Paar herankommt. Im Hintergrund sind eine angedeutete Stadt sowie am Horizont ein Gewässer mit stilisiert dargestellten Segelbooten zu sehen. Den Himmel bedecken Wolken, ein kleiner Schwarm Vögel kommt von links.

Das hochformatige Blatt zeigt alle Charakteristika, die Weyers Landschaften auszeichnen: hohe Laubbäume mit knorrigen Stämmen, eine stilisierte Stadtansicht in der Ferne mit einem

²⁶⁷ B. 66/H. 39 (HG, Bd. XIII A), 153 x 185 mm.

²⁶⁸ Siehe hierzu STRAUSS 1974, Band 4, S. 2072, Nr. 1521/40 m. Abb.

Gewässer sowie ebenfalls sehr vereinfacht dargestellten Segelbooten. Somit ist auch diese Landschaft um 1614/15 anzusetzen.

Z 97 Wald-Flusslandschaft mit Wanderern

Abb. 97

Um 1614/15. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz; kein Wz.
Blattgröße: 156 x 185 mm.
(Recto: Segnender Bischof im Profil (Z 24).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 384.45/46.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 115.

Im Gegensatz zur Vorderseite nutzt Weyer das Blatt für seine Landschaft auf dem Verso im Querformat. Dargestellt ist eine baumbestandene Flusslandschaft, in der im Vordergrund zwei Wanderer zu sehen sind, die beide ihr Gepäck auf dem Rücken mit sich führen. Der Weg, den sie gehen, führt links über eine steinerne Brücke, auf der ebenfalls zwei Menschen unterwegs sind, zu einer felsigen Insel, von der wiederum ein Übergang zum rechten Ufer führt. Auch auf diesem Übergang sind zwei Silhouetten auszumachen. Im Hintergrund stehen weitere Bäume, in denen sich der Blick verliert. Einzelne Federlinien deuten Wolken am Himmel an. Die Wegführung auf dieser Zeichnung ist nicht klar definiert. Woher die beiden Wanderer mit ihrem Gepäck kommen, muss offen bleiben. Starke schwarze Schraffuren akzentuieren die linke Blatthälfte stärker als die rechte Seite und vermitteln so eine optische Nähe zum Betrachter. Die Darstellung wurde mit schwarzer Feder locker und rasch gezeichnet und ist weder datiert noch monogrammiert. Sie fügt sich aber stilistisch und formal problemlos in die Landschaften um 1614/15 ein.

Z 98 Waldige Landschaft mit Weg

Abb. 98

Um 1614. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz; rechts unten bezeichnet mit „HE W 161 “ (? , letzte Ziffer abgerissen); am etwas beschädigten rechten Rand deutliche Spuren der ehemaligen Einheftung in ein Skizzenbuch; Wz.: Wappen? (Näheres nicht erkennbar).
Blattgröße: 186 x 157 mm.
(Recto: Weibliche Figur mit Kind und Hunden (Z 18).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. 1978.545.

Provenienz: Legat Dr. August Meyer 1977.

Lit.: Keine Veröffentlichung bekannt.

Durch eine waldige, etwas felsige Landschaft führt in der Bildmitte ein Weg in die Bildtiefe zu einigen grob skizzierten Häusern im Hintergrund. Links im Mittelgrund schlängelt sich ein weiterer schmaler Weg (oder Bach?) in die Ferne. Ein großer Baum, der auf einem Felsvorsprung wächst und dessen Krone vom oberen Blattrand überschritten wird, ragt von rechts ins Bild. Zwischen den Bäumen sind am Himmel einige Vögel zu sehen. Das Blatt zeigt eine der wenigen rückseitigen Landschaften Weyers, die datiert sind, wenngleich hier gerade die letzte, wichtigste Ziffer vermutlich durch das Herauslösen aus dem

Skizzenbuch abgerissen ist. Ein winziger Tintenrest an der Schadstelle lässt jedoch vermuten, dass diese Landschaft das Datum 1614 trug.

Z 99 Baumlandschaft

Abb. 99

Um 1614/15. Feder in Schwarz; beide unteren Ecken beschädigt, kleine Fehlstelle am rechten Rand (wohl durch ehemalige Einheftung in ein Skizzenbuch); kein Wz.

Blattgröße: 159 x 208 mm.

(Recto: Der Opfertod des Marcus Curtius (Z 83).)

Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. Z 5896.

Provenienz: Sotheby's London, Auktion „Old Master Drawings“, 1. Juli 1991; Lempertz, Köln, Auktion 690, 15. Mai 1993; Galerie Sabrina Förster, Düsseldorf, Auktion Herbst 1994.

Lit.: SOTHEBY'S London, Katalog zur Auktion „Old Master Drawings“ vom 1. Juli 1991, S. 98, Kat.-Nr. 144.

LEMPERTZ, Köln, Katalog zur Auktion 690 vom 15. Mai 1993, Kat.-Nr. 1482.

GALERIE SABRINA FÖRSTER, Düsseldorf, Katalog zur Auktion vom Herbst 1994, S. 6f., Kat.-Nr. 27.

JAHRBUCH DER COBURGER LANDESSTIFTUNG, 43, 1998, S. 400f. m. Abb.

In einer flachen, baumbestandenen Landschaft fällt der Blick des Betrachters auf einige Laubbäume und wird durch zwei Wege zu einer kleinen Häuseransammlung im rechten Mittelgrund geführt. Auf der linken Blattseite sind auf einer Anhöhe in der Ferne ebenfalls einige Gebäude zu erkennen, die jedoch nur schemenhaft wiedergegeben sind. Am Himmel deuten rasch hingeworfene Federlinien Wolken an.

Die Gesamtkomposition dieser Zeichnung mit dem niedrigen Horizont, den gebogenen Laubbäumen, den durch senkrechte Schraffuren gestalteten Gebäuden und den nur flüchtig angedeuteten Wolken entspricht derjenigen auf den Rückseiten der Basler Skizzenbuchblätter. Die Coburger Landschaft dürfte daher etwas im selben Zeitraum, also um 1614/15, entstanden sein.

Z 100 Flusslandschaft mit Mühle und Eseltreiber

Abb. 100

Um 1614. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz; Blatt leicht fleckig; kein Wz.

Blattgröße: 186 x 157 mm.

(Recto: Der Heilige Hieronymus (Z 20).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 384.15/16.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 103, 112.

Von hohen Laubbäumen umstanden, ist rechts im Mittelgrund eine Mühle mit einem großen Mühlrad zu sehen; dahinter befindet sich ein weiteres Gebäude. Das Gewässer, an dessen Ufer die Gebäude stehen, erstreckt sich bis in den Hintergrund. Vor dieser Kulisse bewegt sich im Vordergrund eine Figur mit einem langen Stock in der Hand und einem Esel an ihrer Seite von rechts kommend auf einen Steg zu, um den Fluss zu überqueren. Links im fernen Hintergrund ist eine durch Vertikalschraffuren angedeutete Stadt zu erkennen. Durch die Wolken am

Himmel brechen Sonnenstrahlen. Der Standpunkt des Betrachters ist leicht erhöht gewählt, auch der Vordergrund liegt perspektivisch recht weit entfernt.

Der Zeichenstil dieses lediglich in schwarzer Feder ausgeführten Blattes mit der etwas verhaltenen Dynamik spricht dafür, es in Anlehnung an einige 1614 datierte Zeichnungen, wie beispielsweise Z 64 („Der Heilige Augustinus“) und Z 84 („Bauernpaar vor einem Dorf“), ebenfalls in diese Zeit einzuordnen.

Z 101 Baumlandschaft mit Wasserburg und Vögeln

Abb. 101

Um 1614/15. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz; bezeichnet rechts unten, in Schriftrichtung entlang des rechten Blattrands, mit der Zahl „5“ („50“ oder „56“; zweite Ziffer nur ansatzweise lesbar, da die Ecke beschädigt ist); Einheftungsspuren am linken Rand, Tintenfleck in der linken unteren Ecke; Wz.: Kugel mit aufgesetztem Kleeblatt-Kreuz.

Blattgröße: 156 x 185 mm.

(Verso: Büßende Magdalena (Z 67).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 384.39/40.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 114.

In der Bildmitte führt, an einigen Felsen und Laubbäumen vorbei, von denen im Vordergrund einer einen gespaltenen Stamm hat, ein Weg entlang eines Flusses in die Ferne. Rechts am Bildrand erhebt sich eine perspektivisch sehr ungelentk gezeichnete Wasserburg, vorne schwimmen zwei Enten. Am Himmel sind Wolken angedeutet und ein paar Vögel zu sehen.

Diese in Feder ausgeführte querformatige Landschaft wurde, im Gegensatz zu den anderen Zeichnungen dieser Art, auf einer Blattvorderseite aufgetragen, wie die wohl nicht von Weyer stammende Nummerierung und der etwas ausgefranste linke Rand verraten. Wie schon bei Z 97 erfolgte beim Bearbeiten der Rückseite ein Formatwechsel, d.h. der Künstler drehte das Blatt um 90° und wechselte für die Versoseite, die eine Darstellung der büßenden Magdalena zeigt, ins Hochformat.

Die gezeigte Landschaft entspricht genau dem Landschaftstyp, der beispielsweise schon in Z 92 („Flusslandschaft mit Kirche und geschwungener Brücke“) zu sehen ist, und dürfte, wie jene auch, um 1614/15 entstanden sein.

Z 102 Stadt am Fluss mit geschwungener Brücke**Abb. 102**

Um 1614/15. Feder in Hellbraun; ringsum beschnitten; links der Blattmitte schwarzer (Tinten?-)Fleck, schadhafte Stelle in der linken oberen Ecke; am oberen Blattrand noch eine schwarze Einrahmungslinie erkennbar; kein Wz.

Blattgröße: 150 x 196 mm.

(Recto: Die Auferweckung des Lazarus (Z 59).)

New Haven, Yale University Art Gallery, Everett V. Meeks, B.A. 1901, Fund, Inv.-Nr. 2003.33.1.

Provenienz: Sammlung Oskar Wichtendahl, Hannover; Moeller & Rotermund Kunsthandel oHG, Hamburg, 2001, im Januar 2002 in New York verkauft²⁶⁹.

Lit.: YALE UNIVERSITY ART GALLERY BULLETIN, 2004, S. 162.

SARASOTA/AUSTIN/NEW HAVEN 2006/08, S. 125f., Kat.-Nr. 35 m. Abb.

Auf die Existenz dieses Blattes machte mich freundlicherweise Herr Dr. Georg Himmelheber, München, aufmerksam, dem ich an dieser Stelle herzlich dafür danken möchte. Außerdem danke ich der Galerie Dr. Martin Moeller, Hamburg, für die Überlassung des farbigen Bildmaterials und dafür, dass ich die Zeichnung vor dem Verkauf sehen konnte.

Das Blatt zeigt über ein Gewässer hinweg einen Blick auf eine Stadt, deren zum Teil turmähnliche Gebäude mit Brücken verbunden sind. Eine geschwungene Brücke auf hohen Stützen, die sich im Wasser spiegeln, führt, vom linken Vordergrund ausgehend, zu einem Gebäude mit Erker und von dort aus bis in den Bildmittelgrund. Dort wird der Blick des Betrachters durch eine weitere Brücke mit nur einem Bogen zum Hintergrund auf der rechten Blattseite weitergeleitet, wo sich eine nur angedeutete Häusersilhouette vor dem leicht wolkigen Himmel abhebt. Die Horizontlinie liegt in der Mitte der Blatthöhe.

Diese Landschaftsdarstellung ist eine der wenigen Zeichnungen, bei denen Weyer mit brauner Tinte gearbeitet hat. Meist benutzte Weyer schwarze Tinte, die zwar oft im Laufe der Jahrhunderte zu einem dunklen Braunton verblichen ist, sich aber in der Farbigkeit deutlich von der hier verwendeten braunen Tinte unterscheidet.

Der Baumtypus mit dem knorrigen Stamm und die Landschaftsauffassung insgesamt finden sich auch auf anderen Blättern; so sei beispielsweise auf die beiden Flusslandschaften in Basel verwiesen (Z 95, Z 98). Letztere Zeichnung weist eine Datierung auf, die zwar nicht vollständig ist, doch als 1614 gelesen werden kann. Die Entstehungszeit der „Stadt am Fluss mit geschwungener Brücke“ ist ebenfalls in diesen Zeitraum anzusetzen.

²⁶⁹ Telefonischer Hinweis von Herrn Thole Rotermund (Moeller & Rotermund Kunsthandel oHG, Hamburg) vom 12. Februar 2003.

Z 103 Felsige Landschaft mit einer Stadt*Abb. 103**

Um 1614/15. Feder in Schwarz; unten rechts mit Bleistift die Zahl „3“, links daneben mit Feder gezeichnete schwarze Schlaufen (Blätter?), als ob eine weitere Darstellung darunter abgeschnitten worden wäre; einige kleinere Risse am oberen Rand, linke obere Ecke abgeschrägt; über Wz. nichts bekannt.

Blattgröße: 172 x 199 mm.

(Recto: Joseph und Potiphars Weib (Z 42).)

Verbleib unbekannt.

Provenienz: Karl & Faber, München, Auktion 180, 28./29. November 1990.

Lit.: KARL & FABER, München, Katalog zur Auktion 180 vom 28./29. November 1990, Kat.-Nr. 248, S. 48.

Die rückseitige Landschaft erinnert in ihrer Gesamtanlage mit dem Felsdurchblick rechts vorne und der sich bis in den Hintergrund erstreckenden Stadt mit burgähnlichen Gebäuden an Zeichnungen und Radierungen aus dem Umkreis des Hans Lautensack, die ab Mitte der 1540er Jahre im süddeutschen und Wiener Raum in der Nachfolge der sogenannten Donauschule in zahlreichen Versionen entstanden. Auch das verbindende Motiv der auf hohen Stützen konstruierten Holzbrücke – hier in der Bildmitte zu erkennen – kommt in Weyers Landschaften öfters vor²⁷⁰ und ist möglicherweise durch die Kenntnis der druckgraphischen Blätter des 16. Jahrhunderts angeregt.

Die Darstellung der Landschaft ist durch eine waagrechte Linie und einem ca. 1 cm breiten freigelassenen Streifen vom unteren Blattrand abgesetzt. Erkennbar sind hier noch einige schlaufenähnliche Kürzel, die ebenfalls mit Feder ausgeführt sind. Vermutlich handelt es sich um den oberen Abschluss eines Baumes einer weiteren Darstellung oder Skizze, die vom vorliegenden Blatt abgeschnitten wurde. Der Papierbogen war demnach ursprünglich sehr viel größer und enthielt zwei Einzeldarstellungen in Feder. Die Zeichnung lässt sich in Anlehnung auf die zahlreichen Rückseiten mit landschaftlichen Motiven auf etwa 1614/15 datieren.

Z 104 Landschaft mit Schloss*Abb. 104**

Um 1614/15. Feder in Schwarz. Über Wz. nichts bekannt.

Blattgröße: 172 x 192 mm.

(Recto: Loth und seine Töchter (Z 40).)

New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 2005.118b.

Provenienz: The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 2005.

Lit.: SOTHEBY'S Amsterdam, Katalog zur Auktion „Old Master Drawings“ vom 6. November 2001 (Sale AM0824), S. 120, Kat.-Nr. 205 m. Abb.

STUTTGART 2007, S. 339, Anm. 2 (zu Kat.-Nr. 705).

NEW YORK 2012, S. 173f., Kat.-Nr. 79 m. Abb.

Für den Hinweis auf diese Zeichnung danke ich Herrn Dr. Martin Moeller, Moeller & Rotermund Kunsthandel oHG, Hamburg.

²⁷⁰ Vgl. z. B. Z 94 („Flusslandschaft mit Steg und Wasserburg“) und Z 102 („Stadt am Fluss mit geschwungener Brücke“).

Vom linken vorderen Blattrand, der, wie so oft bei Weyer, durch einen hohen Laubbaum akzentuiert wird, verläuft eine geschwungene Brücke über ein Gewässer und führt den Blick des Betrachters auf eine schlossähnliche, auf Felsen gebaute Anlage in der Bildmitte. Im Hintergrund sind Segelboote sowie eine Stadtanlage auf einer Anhöhe zu sehen. Der Himmel ist bedeckt, in der rechten oberen Ecke durchbrechen Sonnenstrahlen die Wolkendecke.

Die lange geschwungene Brücke verbindet die Darstellung beispielsweise mit Z 94 („Flusslandschaft mit Steg und Wasserburg“) und Z 102 („Stadt am Fluss mit geschwungener Brücke“) und dürfte, wie diese auch, ca. 1614, entstanden sein.

***Z 105 Baumlandschaft mit Brücke**

Abb. 105

Um 1614/15. Feder in Schwarz; unterer und linker Rand beschädigt; über Wz. nichts bekannt. Blattgröße: 163 x 206 mm.

(Recto: Christus und der Jüngling von Nain (Z 58).)

Französische Sammlung.

Provenienz: Sotheby's Amsterdam, Auktion AM 0863, 5. November 2002; Galerie Laura Pecher, Paris, 2007.

Lit.: SOTHEBY'S Amsterdam, Katalog zur Auktion „Old Master Drawings“ vom 5. November 2002 (Sale AM0863), S. 19, Kat.-Nr. 15.

Herrn Dr. Achim Riether, München, und Herrn Dr. Matthias Kunze, Berlin, danke ich für ihre Hinweise auf dieses Blatt.

Im Mittelgrund einer flachen, mit Laubbäumen bestandenen Landschaft führt rechts eine gewölbte Brücke über einen kleinen Fluss oder Bach. Im Hintergrund sind Strahlen einer tiefstehenden Sonne zu sehen, den Himmel bedecken einige Wolken. Das beschädigte Blatt ist schwunghaft gezeichnet, der für Weyer typische Baumtypus mit dem knorrigen, oft gebogenem Stamm findet sich auf zahlreichen anderen rückseitigen Landschaften²⁷¹, die alle um oder etwas nach 1614 einzuordnen sind.

Z 106 Landschaft mit Felsenburg

Abb. 106

Um 1615 [1605]. Feder in Schwarz, datiert unten links in den schwarzen Schraffuren der kleinen Erhebung im Vordergrund „1605“; kein Wz.

Blattgröße: 200 x 330 mm.

(Recto: Krieger, zum Teil beritten, zwei Paare rechts (Z 114).)

Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 97, 118.

STUTTGART 1979/80, S. 230.

GERMANN-BAUER 1996, S. 430.

Von einem hohen Standpunkt aus blickt der Betrachter auf eine baumbestandene Landschaft, in deren Mitte sich eine Felsenburg mit rauchendem Schornstein erhebt. Rechts im Vorder-

²⁷¹ Vgl. z. B. Z 91 („Wald-Flusslandschaft mit Wanderer“), Z 98 („Waldige Landschaft mit Weg“), und Z 102 („Stadt am Fluss mit geschwungener Brücke“).

grund geht ein Mann, der einen Stock geschultert hat und ein nicht näher identifizierbares Bündel auf dem Rücken trägt; eine weitere Figur, ebenfalls mit einem Stock, bewegt sich zusammen mit einem Kind im Mittelgrund nach links. Eine vierte Figurensilhouette, wiederum mit einem langen Stab, ist links zwischen den Bäumen zu erkennen. Im Hintergrund am Horizont zeichnet sich eine Stadt ab, die von der Gegend mit der Felsenburg durch ein breites Gewässer, auf dem sich einige Segelschiffe befinden, getrennt ist.

Das angegebene Datum 1605 gilt nach Meinung Geisslers möglicherweise als „später aufgesetzt oder (für 1615?) verschrieben“²⁷², da Weyer zu diesem Zeitpunkt erst neun Jahre alt war. Auch wenn Weyer nur vier Jahre später im Alter von 13 Jahren sein Gemälde mit der Kreuzigung (G 1) signiert und somit den Beweis seines frühen Könnens erbringt, ist doch stilistisch zwischen dem bereits recht souverän ausgeführten Wolfegger Blatt und anderen, 1607 oder 1608 datierten Zeichnungen Weyers ein großer Unterschied erkennbar, so dass das Datum 1605 kaum glaubwürdig erscheint. Im Hinblick auf ein Blatt, welches auf der Vorderseite eine 1615 datierte Gefechtsaufstellung (Z 113) und auf dem Verso die Szene einer Netzaufstellung zur Vogeljagd zeigt (Z 86), ist eher eine Entstehung um 1615 anzunehmen.

Z 107 Flusslandschaft mit Inseln

Abb. 107

Um 1615/16. Feder in Schwarz; rechts unten in Bleistift der Vermerk „Hemskerck“, darunter „[?]BE 6/E“; in der rechten unteren Ecke Reste eines aufgeklebten Papiers; Tinte zum Teil verwischt, vor allem am unteren Blattrand; kein Wz.

Blattgröße: 190 x 312 mm.

(Recto: Poseidon und Amphitrite (Z 136).)

Oslo, Nasjonalgalleriet, Kobberstikk- og Handtegningsamlingen, Inv.-Nr. B.15777.

Provenienz: Alter Bestand.

Lit.: ROTTERDAM 1974, S. 95, Anm. 3.

Auf dem querformatigen Blatt erhebt sich, etwa aus der Blattmitte nach rechts gerückt, eine Felseninsel im Vordergrund, auf der sich ein burgähnliches, durch aufsteigende Rauchschwaden als brennend gekennzeichnetes Gebäude befindet. Weitere ähnliche Inseln befinden sich im Mittel- und im Hintergrund. Das umgebende Gewässer ist durch einige flüchtig skizzierte Segelboote in der linken Bildhälfte angedeutet.

Die laut Aufschrift wohl ehemals von einem Sammler Maarten van Heemskerck (1498–1574) zugeordnete Zeichnung ist in der Fortsetzung der Blattrückseiten des frühen Basler Skizzenbuches zu sehen, auf denen sich Weyer um 1614 erstmals mit der Landschaft als autonomem Motiv beschäftigt. Das vorliegende Blatt ist jedoch vom Format her sehr viel größer. In seiner flüchtigen Skizzierweise steht es der „Stehenden Frau in einer Landschaft“ in Rotterdam (Z 137) oder auch dem Washingtoner „Tobias“ (Z 116) nahe und kann in den Zeitraum um 1615/16 datiert werden.

²⁷² STUTTGART 1979/80, S. 230.

Z 108 Ein Reiter am Fluss**Abb. 108**

Um 1614. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz, grau laviert; Wz.: Sächsisches Wappen.
Blattgröße: 186 x 159 mm.
(Recto: Mutter mit zwei Kindern; Figurenstudien (Z 30).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 381.7.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 112.

Von links kommend, reitet ein mit wehendem Umhang, Lanze und Federhelm ausgestatteter Reiter an einem Fluss entlang; sein Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Auf dem Fluss sind einige Segelboote, am fernen Ufer eine Stadt zu erkennen. Graue Wolken bedecken den Himmel.

Derselbe Kriegertypus kehrt im Basler „Reiterkampf“ (Z 109) wieder, der jedoch, wie das vorliegende Blatt, nicht datiert ist. In Bezug auf die Behandlung der hellen und dunklen Flächen steht unser „Reiter“ den Basler Zeichnungen „Fortuna auf einer Kugel“ (Z 80) und der „Judith“ (Z 51) nahe. Alle drei Zeichnungen sind um 1614 anzusetzen.

Z 109 Reiterkampf**Abb. 109**

Um 1614. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz; Wz. (nicht identifizierbar).
Blattgröße: 183 x 158 mm.
(Recto: Zwei Musikanten mit Trompete und Dudelsack (Z 10).)

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. Bi 381.5.

Provenienz: Sammlung Birmann, Basel.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 97, 103, 111f. m. Abb.
BRUGEROLLES 2012, S. 419, Abb. 2.

Aus der Bildmitte heraus sprengt ein mit einer Hellebarde und einem Schutzschild bewaffneter Reiter nach links vorne und lässt so ein Kampfgetümmel, bestehend aus einem Reiter, einem vom Pferd gestürzten Kämpfer und weiteren, im Hintergrund stehenden Lanzenträgern, hinter sich. Am Himmel durchbrechen Sonnenstrahlen die Wolken.

Als Datierungshilfe mag die thematisch nahestehende Z 111 („Kampf zweier Reiter“) dienen, die das Datum 1614 trägt, insgesamt aber detailreicher und sorgfältiger ausgeführt ist.

Z 110 Bewaffnete Reiter**Abb. 110**

1614. Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz auf ocker grundiertem Papier, grau laviert, weiß gehöht; oben links der Mitte „HE W“ monogrammiert (etwas beschnitten) und darunter „1614“ datiert; rechts unten in Schwarz bezeichnet „Herman Weyer“ (von fremder Hand); Papier links unten leicht fleckig; ringsum beschnitten, geklebter Riss über dem Helm des vom linken Blattrand überschnittenen Kriegers, aufgeklebter schmaler Papierstreifen entlang des linken Blattrandes; kein Wz.

Blattgröße: 168 x 148 mm.

(Recto: Kniender Landsknecht mit Würfeln (Z 25).)

Kasteel van Loppem, Stichting Jean van Caloen.

Provenienz: Stichting Jean van Caloen.

Lit.: Keine Veröffentlichung bekannt.

Herrn Jef Schaeps, Prentenkabinet Universiteit Leiden, danke ich für den Hinweis auf dieses Blatt. Bei Cécile Kruyfhoofd, Antwerpen/Loppem, möchte ich mich herzlich für die Möglichkeit bedanken, die Zeichnung im Original in Antwerpen ansehen zu können.

Von einer kleinen Anhöhe links im Vordergrund kommen zwei mit Lanzen bewaffnete Reiter herab, um sich in der Ebene mit weiteren Kriegern zu treffen, von denen einer eine große Fahne trägt. Alle Personen sind zu Pferde und scheinen sich zu einem Gefecht zu sammeln. Der Himmel ist wolkenverhangen. Das Monogramm am oberen Blattrand wurde nachträglich etwas beschnitten, ist jedoch noch gut zu erkennen; die Autorschaft des Blattes ist rechts unten nochmals durch den vollen Namenszug „Herman Weyer“ bestätigt.

Die Zeichnung ist neben der „Medea“ in Basel (Z 4) und den „Zehn Männerköpfen“ in Privatbesitz (Z 9) die einzige, auf der Weyers Vorname durch eine Aufschrift überliefert ist. Allerdings stammt der Name auf der Zeichnung in Loppem mit einiger Sicherheit von fremder Hand, vermutlich von einem Sammler, der auch die rückseitige Kopie Weyers nach Jost Amman rechts unten mit der Aufschrift „Jost Amman“ versah (Z 25).

Da die „Bewaffneten Reiter“ auch datiert sind, bieten sie eine wichtige Hilfestellung zur chronologischen Einordnung anderer Schlachtenszenen und Reiterkämpfe, mit denen sich Weyer häufiger und offensichtlich bereits im Jahre 1614 beschäftigt hat. Der vom linken Blattrand überschnittene Reiter ist mit der Gestalt des Odysseus auf Z 70 verwandt und hilft somit auch bei der Datierung dieses Blattes.

Z 111 Kampf zweier Reiter*Abb. 111**

1614. Feder in Schwarz, grau laviert, Spuren rötlicher Lavierung, weiß gehöht, auf ocker grundiertem Papier; oben in der Mitte „1614“ datiert.

Blattgröße: 174 x 207 mm.

(Verso: Hügelige Landschaft mit Stadt (V 8).)

Verbleib unbekannt.

Lit.: SOTHEBY'S Amsterdam, Katalog zur Auktion „Old Master Drawings“ vom 21./22. November 1989 (Sale 522), S. 30f., Kat.-Nr. 27 m. Abb.

PHILLIPS London, Katalog zur Auktion „Old Master & 19th Century European Drawings“ vom 6. Dezember 1992, S. 8f., Kat.-Nr. 10 m. Abb.

BURLINGTON MAGAZINE, Oktober 1995, Anzeige zur Auktion „Fine Old Master & Modern Prints & Drawings“ der Hill-Stone Incorporated, New York, nur Abb.

In vorderster Ebene dieser 1614 entstandenen Zeichnung kämpfen zwei mit Schwertern bewaffnete Reiter, die wiederum Unterstützung von zwei stehenden und, zwischen den Vorderhufen der Pferde kaum erkennbar, einem liegenden Lanzenträger erhalten. Im Hintergrund wird weiteres Schlachtgetümmel erkennbar, der Blick in die Ferne wird rechts durch eine auf einem Hügel stehende Burg abgeschlossen. Vielleicht handelt es sich hier um eine antike Kampfszene, wie die Rüstungen und die Helmtracht vermuten lassen.

Weyer verdankt die Anregung zu dieser Darstellung einem Kupferstich des Antonio Tempesta, dessen druckgraphische Illustrationen zu Ovids *Metamorphosen* 1606 in Antwerpen erschienen. Das fünfte Blatt dieser Folge zeigt, der Bildunterschrift „Aetas ferrea“ zufolge, das Eiserne Zeitalter, auf dem sich ebenfalls zwei berittene Kämpfer vor der Kulisse einer Schlacht bekriegen (Abb. 111a).²⁷³ Rechts ist, wie auf der Zeichnung Weyers, auf einer Anhöhe ein Gebäude zu sehen.

Die Zeichnung belegt, dass Weyer sich nicht nur an Vorbildern aus dem deutschsprachigen und niederländischen Raum orientiert, sondern nicht selten auch auf italienische Vorbilder zurückgreift.

Z 112 Hirschjagd*Abb. 112**

Um 1614. Feder in Schwarz, grau laviert; rechts große Fehlstelle, oberer Rand ebenfalls sehr stark beschädigt; linker Rand unregelmäßig; über Wz. nichts bekannt.

Blattgröße: 172 x 206 mm.

(Verso: Esther vor Ahasver (Z 47).)

Zuletzt (Mai 2002): New York, Hill-Stone Incorporated, Fine Prints & Drawings.

Lit.: Keine Veröffentlichung bekannt.

Die Zeichnung, die am rechten Rand eine große Fehlstelle aufweist, zeigt drei teils berittene, teils zu Fuß gehende Jäger mit Lanzen, die einen nach links fliehenden Hirsch verfolgen. Begleitet werden sie von einer Meute Hunde, von denen zwei im Begriff sind, den Hirsch anzufallen.

Weyer greift mit dieser Darstellung auf ein vor allem im 16. Jahrhundert beliebtes Sujet zurück. Damals hatten Künstler wie Virgil Solis, Augustin Hirschvogel, Jost Amman und andere

²⁷³ TIB, Bd. 36, 642 (151), 97 x 115 mm.

vielfach Jagdszenen gezeichnet und diese dann im Medium der Druckgraphik ausgeführt (Abb. 112a). Da Weyer sich in seinen frühen Skizzenbuchblättern zumeist an Jost Amman orientierte und auch mit Blättern der Behams und Georg Pencz' vertraut war, kann davon ausgegangen werden, dass er sich auch bei seiner „Hirschjagd“ von den schmalen, friesartig ausgeführten Darstellungen seiner Vorgänger anregen ließ.

Zur Datierung kann im Hinblick auf den 1614 datierten „Kampf zweier Reiter“ (Z 111) sowie auf die „Jäger“ (Z 78) ebenfalls ein Entstehungszeitraum um 1614 vorgeschlagen werden.

Z 113 Gefechtsaufstellung

Abb. 113

1615. Feder in Schwarz, grau laviert, weiß gehöht, auf gelblich laviertem Papier; unten rechts bezeichnet „HE W 1615“; in den oberen beiden Ecken je ein Loch, Fehlstelle an der linken unteren Ecke; unterhalb der Mitte leichte Knickfalte über die gesamte Breite, oben und an den Seiten leicht beschnitten; kein Wz.

Blattgröße: 202 x 326 mm.

(Verso: Ein Mann leitet zwei Männer bei der Netzaufstellung an (Z 86).)

Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 98f., 118.

STUTTGART 2007, S. 340, Anm. 2 (zu Kat.-Nr. 706).

BRUGEROLLES 2012, S. 423, Abb. 5.

Eine Gruppe von zum Teil berittenen Männern hat sich im Vordergrund postiert und kehrt dem Betrachter den Rücken zu. Alle Männer tragen mit Federn besetzte Hüte oder Helme und haben Fahnen und Lanzen bei sich. Sie tauschen untereinander Befehle aus und richten dabei ihren Blick zum etwas abfallenden Mittelgrund, wo weitere Figuren auf Pferden sichtbar sind. Im fernen Hintergrund erkennt man eine Stadtsilhouette. Lediglich eine männliche Figur im linken Vordergrund sitzt gebeugt auf einer kleinen Erhebung, hat das rechte Bein übergeschlagen und beschäftigt sich mit ihrem rechten Fuß. Ein Hund in der linken vorderen Ecke sieht dem Treiben zu.

Es handelt sich bei dieser Darstellung um eine Gefechtsaufstellung, der jedoch kein Bezug zu einer wahren Begebenheit nachgewiesen werden kann. Diese Zeichnung ist dank ihrer Datierung eine wertvolle Hilfe zur zeitlichen Einordnung manch anderen Blattes.

Z 114 Berittene Krieger und zwei Paare

Abb. 114

Um 1615. Feder in Schwarz, grau laviert, weiß gehöht, bezeichnet unten rechts „HE W“; rechts, links und unten unregelmäßig beschnitten; Fehlstelle rechts am oberen Blattrand sowie kleinere Fehlstelle mit Riss am linken Blattrand unterhalb der Mitte; im oberen Drittel Querfalte; je ein Loch in der rechten und linken oberen Ecke; rechte obere Ecke wieder angefügt; kein Wz.

Blattgröße: 200 x 330 mm.

(Verso: Landschaft mit Felsenburg (Z 106).)

Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 97, 118.

STUTTGART 1979/80, S. 230 (bezieht sich nur auf die Rückseite des Blattes).

GERMANN-BAUER 1996, S. 430.

Das monogrammierte Blatt zeigt einige teils berittene und auch teils mit Lanzen bewaffnete Personen. Ein Paar hat sich am rechten Blattrand niedergelassen, ein weiteres Paar sitzt zusammen auf einem Pferd und reitet nach rechts, nicht ohne auf zwei berittene Lanzenträger zurückzublicken, die wiederum von zwei helmtragenden Männern – einer am linken Blattrand, einer im Hintergrund zwischen den Reitern – begleitet werden. Rechts der Bildmitte im Mittelgrund ist die Rückenansicht eines Mannes sichtbar, der sich an einen Baumstamm klammert. In der vordersten Ebene läuft ein Hund nach rechts.

Möglicherweise handelt es sich bei der Darstellung um die Vorbereitung zu oder um den Abschluss einer Gefechtsaufstellung, wie das zuvor besprochene, ebenfalls in Wolfegg aufbewahrte und 1615 datierte Blatt vermuten lässt, auf dem sich im Vordergrund ähnliche Figuren befinden und im Hintergrund zahlreiche Krieger mit Lanzen zu sehen sind (Z 113). Da diese beiden Blätter thematisch eng verwandt sind und sich auch stilistisch sehr nahestehen, kann die hier besprochene Zeichnung ebenfalls auf das Jahr 1615 datiert werden.

Eine identische Darstellung, die sich aufgrund der Technik und der Ausführlichkeit als Zweitfassung zu erkennen gibt, jedoch keine rückseitige Bearbeitung aufweist, befindet sich in Berlin (Z 115).

Z 115 Berittene Krieger und zwei Paare

Abb. 115

Um 1615. Feder in Grauschwarz und stellenweise in Braun, grau laviert, weiß gehöht; bezeichnet oben links der Mitte „MD“ in brauner Tinte, darunter, ebenfalls in Braun, die Zahl „14“ (beides von fremder Hand); große Fehlstelle links unten, linke obere sowie rechte untere Ecke fehlen; doubliert, kein Wz. sichtbar.

Blattgröße: 193 x 313 mm.

Berlin, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Inv.-Nr. KdZ 15356.

Provenienz: Alter Bestand.

Lit.: Keine Veröffentlichung bekannt.

Die Darstellung ist identisch mit derjenigen des zuvor aufgeführten Wolfegger Blattes (Z 114), trägt jedoch im Gegensatz zu dieser nicht Weyers Monogramm. Das Berliner Blatt ist insgesamt etwas kleiner als das Wolfegger, alle Einzelheiten sind aber detailgetreu übernommen, lediglich die Gesichter der Figuren sind etwas breiter gezeichnet. Kleinste Unterschiede sind auch beim sitzenden Paar am rechten Blattrand sowie an den Federbüschen, die die Kopfbedeckungen zieren, festzustellen. Betrachtet man das Laubwerk und die großzügig angewandten Weißhöhungen, so kommt man zu dem Schluss, dass hier nicht eine Kopie von fremder Hand vorliegt, sondern dass es sich bei dem Berliner Blatt höchstwahrscheinlich um eine eigenhändige Zweitfassung handelt. Dies wird auch dadurch deutlich, dass das Wolfegger Exemplar von der Gesamtwirkung her schwunghafter, spontaner wirkt. Denkbar ist, dass Weyer die Komposition zu einem nicht näher definierbaren Zweck entwarf und im Anschluss daran, vielleicht für einen Sammler oder auch für seinen eigenen Motivvorrat, die zweite Fassung schuf, die zwar in Bezug auf die eingesetzten technischen Mittel (Weißhöhungen, zwei unterschiedliche Tinten) ausführlicher erscheint, doch insgesamt etwas an Spontaneität verliert.

Das Berliner Blatt ist vermutlich wie die Wolfegger Fassung um 1615 entstanden.

Z 116 Tobias und der Engel*Abb. 116**

Um 1616. Feder in Schwarz, grau laviert, über Vorzeichnung in schwarzer Kreide auf leicht rötlich laviertem Papier; über Wz. nichts bekannt.

Blattgröße: 174 x 145 mm.

Textvorlage: Tobias 5.

(Recto: Die Heilige Familie mit Johannes dem Täufer, dessen Eltern und den Heiligen Katharina und Sebastian (Z 119).)

Washington, National Gallery of Art, Inv.-Nr. 1991.127.1.

Provenienz: Ailsa Mellon Bruce Fund.

Lit.: NEW YORK 1991, S. 38f., Kat.-Nr. 16 m. Abb.

Auf dem Verso stellt Weyer den jungen Tobias mit seinem kleinen Hund dar, die sich – wie im Buch Tobias berichtet wird – in Begleitung des Erzengels Raphael auf den Weg zu Verwandten machen, um dort einen Schuldschein einzulösen. Der Engel ist mit einem wehenden Gewand und einem Hut bekleidet und hält in seiner Rechten einen Wanderstab. Er schreitet in der vorderen Bildmitte zügig voran und wird von Tobias' Hund begleitet, der gerade nach seinem Besitzer zurückblickt; dieser folgt dem Engel in einigem Abstand. Am rechten und linken Bildrand rahmen zwei zur Bildmitte hin gebogene, in Weyers schwunghaft-flüchtigem Duktus gezeichnete Bäume die Szene ein.

Weyer kommt bei dieser Zeichnung mit sehr wenigen Details aus, der landschaftliche Hintergrund ist nur angedeutet, dennoch erhält die Darstellung eine gewisse Dynamik. Das Schrittmotiv sowie die Verteilung der Schraffuren an den Gliedmaßen sind mit der rückseitig angebrachten „Stehenden Frau in einer Landschaft“ in Rotterdam vergleichbar (Z 137), deren Vorderseite (Z 135) 1616 datiert ist. Der „Tobias“ dürfte ebenfalls um etwa 1616 entstanden sein.

Z 117 Judith und ihre Magd mit dem Haupt des Holofernes**Abb. 117**

Um 1616. Rötél, olivfarben laviert, Spuren von schwarzer Kreide; in der Mitte am rechten Blattrand in schwarzer Feder eine Zahl (5?), vom Blattrand überschritten, 2 Linien in schwarzer Feder auch an der rechten Hand der Magd; rechts unten neben der linken Wade der Magd schwach sichtbares Monogramm „HE W“ in Rötél; Ecken leicht beschnitten, fest aufgelegt, kein Wz. sichtbar.

Blattgröße: 141 x 115 mm.

Textvorlage: Judith 13,5–10.

Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv.-Nr. 13248.

Provenienz: Alter Bestand.

Lit.: WIEN 1928, S. 42, Kat.-Nr. 461 m. Abb. (als „Paulus Moreelse“).

WASHINGTON/CHICAGO/LOS ANGELES 1985, S. 126, unter Kat.-Nr. 55 als „Moreelse“ erwähnt.

Dieses Blatt wurde, nachdem es im alten Inventar zunächst als ein Werk Bartholomäus Sprangers galt und dann später von J. Meder Abraham Bloemaert zugeordnet wurde, 1928 von O. Benesch Paulus Moreelse zugeschrieben und galt seither als ein Werk des Niederländers. Dass die Zeichnung stilistisch den Blättern Weyers nahesteht, wurde bereits 1985 von Szilvia Bodnár im Zusammenhang mit der Budapester „Kreuzigung“ Weyers (Z 121) erkannt: „...the

Budapest ‚Crucifixion‘ [...] seems to refer rather to a Judith and Holofernes by Paulus Moreelse.²⁷⁴ Tatsächlich handelt es sich bei dem Wiener Blatt um eine eigenhändige Zeichnung Weyers, die unten rechts sogar, allerdings nur noch schwach sichtbar, das Monogramm „HE W“ aufweist.

Das in Röteln ausgeführte Blatt ist eine Ausnahmeerscheinung in Weyers Werk, da alle bekannten Blätter stets in schwarzer oder brauner Feder ausgeführt sind. Weyer experimentiert hier offensichtlich, vielleicht unter dem Einfluss eines anderen Künstlers (Rottenhammer?), mit der für ihn neuen Technik, wobei er dem Sujet durch Zufügung der breiten Pinsellavierung und der Parallelschraffuren seine ihm eigene Handschrift verleiht. Durch das Nebeneinander von roter Kreide und olivfarbener Lavierung entsteht ein reizvoller, für Weyer ungewöhnlicher Farbkontrast.

Besonders gut lässt sich das Wiener Blatt mit der „Enthauptung Johannes des Täufers“ in Frankfurt (Z 126) sowie mit der 1616 datierten „Entführung der Europa“ in Paris (Z 132) vergleichen. Die breite Lavierung fällt bei diesen beiden Zeichnungen, deren Format größer ist als das der Wiener „Judith“, ebenso auf wie die „fliegenden“ Haare der Figuren. Von allen drei Blättern ist lediglich die Darstellung der „Europa“ datiert. Aufgrund der stilistischen Merkmale können jedoch sowohl die Wiener „Judith“ als auch der Frankfurter „Johannes“ ebenfalls in den Zeitraum um 1616 eingeordnet werden.

Z 118 Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten

Abb. 118

1616. Feder in Schwarz, in verschiedenen Brauntönen laviert, weiß gehöht (nur Figur der Maria mit Kind), auf gelblich getöntem Papier; ein eigenhändiges Monogramm „HE W“ in Schwarz mit dem Datum „1616“ ist in den dunklen Schraffuren unter dem rechten Unterschenkel des Joseph erkennbar; das Blatt ist, wohl von fremder Hand, am unteren Rand links der Mitte ein zweites Mal mit „HE W 1615“ in Schwarzbraun monogrammiert und datiert; linke obere Ecke ergänzt; kein Wz.

Blattgröße: 193 x 307 mm.

(Verso: Ein Mann, eine Kuh hinter sich herziehend (Z 138).)

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. Z 391.

Provenienz: Alter Bestand.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 105f., 116.

WARSCHAU 1974, S. 72, Kat.-Nr. 98.

BRAUNSCHWEIG 1975, S. 67, Kat.-Nr. 112.

STUTTGART 1979/80, S. 230f., Kat.-Nr. E 39 m. Abb.

STUTTGART 2007, S. 340, Anm. 3 (zu Kat.-Nr. 705).

Am Fuße dreier Bäume, die in der Bildmitte auf einer kleinen Erderhebung wachsen, sitzt die Heilige Familie und ruht sich von den Strapazen der Flucht aus. Maria hält den Christusknaben im Arm und ist durch Einsatz von Weißhöhungen effektiv hervorgehoben, wohingegen Joseph, der mit dem Rücken zum Betrachter sitzt und sich über die linke Schulter hinweg zu Maria umdreht, dunkel gehalten ist und beinahe im Schatten verschwindet. Am rechten Bildrand ist der Kopf des äsenden Esels zu sehen, links gibt ein Weg den Blick frei auf den Hintergrund, in dem schemenhaft eine Stadt erkennbar ist.

Kompositorisch verwandt erscheint ein hochformatiger Holzschnitt, der von einem unbekanntem Holzschneider nach einem 1570 entstandenen Gemälde Federico Baroccis geschnitten wurde (Abb. 118a). Von diesem Gemälde gibt es einige gemalte Kopien sowie zahlreiche

²⁷⁴ WASHINGTON/CHICAGO/LOS ANGELES 1985, S. 126, unter Kat.-Nr. 55.

Nachstiche, die unter anderem auch von Cornelis Cort stammen.²⁷⁵ Weyers Zeichnung und dem Holzschnitt sind zahlreiche Elemente gemeinsam: der abseits stehende Esel, Joseph, der zwischen den Bäumen sitzend sich zu seiner Familie umdreht, der runde Hut der Marie, den sie auf dem Holzschnitt jedoch bereits abgelegt hat sowie vor allem die Farbgebung mit den Braun- und Ockertönen. Da Weyer sich oft an druckgraphischen Vorlagen orientiert hat, könnte er diesen von zwei Farbplatten gedruckten Holzschnitt oder vielleicht den Gemälde-Nachstich von Cornelis Cort²⁷⁶ aus dem Jahre 1575 als Anregung genutzt haben.

Die Braunschweiger Zeichnung ist 1615 und 1616 und somit zweimal datiert. Die Datierung am unteren Blattrand ist möglicherweise nachträglich und von fremder Hand hinzugefügt worden, zumal sich die Tinte farblich von derjenigen unterscheidet, mit der die Zeichnung ausgeführt wurde. Weyers sicher eigenhändiges Monogramm mit dem Datum 1616 verbirgt sich kaum sichtbar inmitten dunkler Schraffuren unter Josephs rechtem Bein. Allerdings ist die Schrift, mit der das zweite Monogramm aufgetragen wurde, in ähnlicher Weise auch auf anderen Zeichnungen zu finden, so beispielsweise auf der ebenfalls in Braunschweig aufbewahrten „Christi Himmelfahrt“ (Z 33) und auf der 1615 datierten Darstellung „Venus, Amor und Satyr“ in Basel (Z 73). Folglich besteht die Möglichkeit, dass Weyer seine Zeichnung eigenhändig und vielleicht zeitversetzt ein zweites Mal datiert hat.

Im sogenannten Pariser Verzeichnis des Braunschweiger Museums, das die von den Franzosen erbeuteten Kunstwerke auflistet, wurde das Werk übrigens „J. Wiericx“ zugeschrieben, wohl aufgrund der Signatur „HE W“, die vermutlich als Hieronymus Wierix (frz. Jérôme) entschlüsselt wurde.²⁷⁷

***Z 119 Die Heilige Familie mit Johannes dem Täufer, dessen Eltern und den Heiligen Katharina und Sebastian**

Abb. 119

Um 1616. Feder in Schwarz, grau und ocker laviert, weiß gehöht, über schwarzer Kreidevorzeichnung, rötlich laviertes Papier; über Wz. nichts bekannt.

Blattgröße: 174 x 145 mm.

(Verso: Tobias und der Engel (Z 116).)

Washington, National Gallery of Art, Inv.-Nr. 1991.127.1.

Provenienz: Ailsa Mellon Bruce Fund.

Lit.: NEW YORK 1991, S. 38f., Kat.-Nr. 16 m. Abb.

Vor zwei Bäumen, die die Komposition nach hinten abschließen, sitzt Maria und hält den Jesusknaben auf ihrem Schoß fest, der gerade im Begriff ist, dem vor ihm stehenden und an das linke Knie Mariä gelehnten kleinen Johannes – erkennbar an dem Kreuzstab, den er unter seinem Arm trägt – einen Apfel zu überreichen. Rechts dieser Gruppe stehen, etwas nach hinten versetzt, Johannes' schon betagte Eltern Elisabeth und Zacharias. Auf der linken Seite fasst die Heilige Katharina das Christuskind an der Hand, in ihrer Rechten hält sie einen länglichen Gegenstand, vermutlich ein Schwert, eines ihrer Attribute, senkrecht nach unten. Hinter ihr steht, vor dem linken der beiden Baumstämme, der Heilige Sebastian, der ein paar hinter dem Rücken der Heiligen Katharina aufragende Pfeile bei sich trägt. Über dieser Szenerie schwebt ein Putto, der in fast identischer Haltung in Z 127 wiederkehrt.

²⁷⁵ WEIMAR 2001, S. 104, Kat.-Nr. 51; siehe auch NHDF (C. Cort, I), 40.

²⁷⁶ NHDF (C. Cort, I), 40, 414 x 284 mm.

²⁷⁷ „Akten zu den Beraubungen der Franzosenzeit“, die Zeichnung wird unter der Nr. 148 aufgeführt: „J. Wiericx. Sur le R^o la S^{te} famille, sur le V^o un paysage“. Das handschriftliche Verzeichnis befindet sich im Besitz des Herzog Anton Ulrich-Museums, Braunschweig, Signatur: Archiv HAUM H 80.

Das Blatt wirkt in seiner farbigen Ausführung mit den starken Hell-Dunkel-Kontrasten und den aufgesetzten, teilweise inzwischen oxidierten Weißhöhungen optisch wie ein Clair-Obscur-Holzschnitt, ein Effekt, der intendiert ist und Weyers Auseinandersetzung mit Clair-Obscur-Holzschnitten beweist. Abraham Bloemaert beispielsweise schuf Darstellungen mit der Heiligen Familie, die um 1615/20 entstanden und in den 1620er Jahren von Ludolf Büsinck in Holz geschnitten wurden (Abb. 119a).²⁷⁸ Augenfällig ist hier die Nähe zwischen Weyers Zeichnung und dem Holzschnitt bzw. der dazugehörigen Zeichnung Bloemaerts. Da der Holzschnitt erst in den 1620er Jahren entstand und Weyers Zeichnung auf etwa 1616 datiert werden kann, liegt es nahe zu vermuten, dass Weyer während seiner Reise in die nördlichen Niederlande Kontakt zu Bloemaert selbst oder zumindest zu seinem Umkreis hatte und vielleicht sogar in dessen Werkstatt in Utrecht war. Einen Kontakt zu Bloemaert legen auch anderen Zeichnungen Weyers nahe, wie noch zu zeigen sein wird (siehe Z 142, Z 143).

Italienische Werke, wie beispielsweise der thematisch verwandte Holzschnitt „Maria mit dem Kind, dem Johannesknaben und den Heiligen Katharina von Siena und Franziskus“ von Andrea Andreani, den dieser 1585 nach einem Entwurf von Jacopo Ligozzi schnitt (Abb. 119b)²⁷⁹, kommen als Anregung für Weyer weniger in Frage.

In Technik, Format und Komposition hat das Blatt ein Gegenstück in der verschollenen Bremer Darstellung, die Christus umringt von Kindern zeigt (Z 120). Dieses Werk ist mit Weyers Monogramm versehen und belegt so im Umkehrschluss auch die Eigenhändigkeit der Washingtoner Zeichnung. Letztere steht in der Figurenbehandlung, in der Gestaltung der Bäume und nicht zuletzt in der Farbigkeit der 1616 datierten Midas-Zeichnung im Getty-Museum nahe, so dass für die „Heilige Familie“ und auch für die genannte Z 120 derselbe Entstehungszeitraum angenommen werden kann.

***Z 120 Christus und die Kinder**

Abb. 120

Um 1616. Feder in Schwarz, graubraun und rötlich laviert, weiß gehöht; bezeichnet unten rechts „HE W“; linker Rand etwas unregelmäßig; über Wz. nichts bekannt.

Blattgröße: 175 x 156 mm.

Textvorlage: Mt. 19,13–15; Mk. 10,13–16; Lk. 18,15–17.

(Verso: Zwei fliegende Engel (Z 127).)

Ehem. Bremen, Kunsthalle, Inv.-Nr. 1936/310 (Kriegsverlust).

Provenienz: Sammlung F. A. C. Prestel (Lugt 2730).

Lit.: SALZMANN/HERZOGENRATH 1997, S. 146, Kat.-Nr. 809 m. Abb.

Als Gegenstück zur vorhergehenden Z 119 kann diese verschollene Bremer Zeichnung gelten, die Christus inmitten einer Menschenmenge zeigt, die aus sieben Frauen oder Müttern und sieben kleinen Kindern besteht. Die Gesichter sind stark schematisiert gezeichnet und unterscheiden sich kaum voneinander. Die Jünger Christi, die gemäß der biblischen Überlieferung anstelle der Frauen anwesend sind, sind hier nicht dargestellt. Den Hintergrund bildet eine Wand oder ein Teil einer nicht näher definierten Architektur.

Die Zeichnung wirkt wie ein Clair-Obscur-Holzschnitt, auch wenn keine Farbabbildung vorliegt; siehe hierzu auch die Ausführungen zu Z 119. Die Datierung kann ebenfalls auf etwa 1616 angesetzt werden.

²⁷⁸ ROETHLISBERGER 1993, S. 212f., Kat.-Nrn. 270–272. MÜNCHEN 2000, S. 54ff., Kat.-Nrn. 21 und 22. BOLTEN 2007, Bd. 1, S. 95, Nr. 234 (Zeichnung) und 234a (Holzschnitt); Bd. 2, S. 119.

²⁷⁹ B. XII, Nr. 27. Druck von vier Platten in Gelbbraun, Braun, Dunkelbraun, Schwarz, 430 x 340 mm; Kunstsammlungen zu Weimar, Inv.-Nr. IK 3394. WEIMAR 2001, S. 116, Kat.-Nr. 37.

Z 121 Die Kreuzigung**Abb. 121**

1616. Feder in Schwarz, in verschiedenen Braun- und Grautönen laviert, weiß gehöht, auf bräunlichem Papier; rechts neben dem Fuß des Kreuzes „HE W“ monogrammiert und unter dem Monogramm „1616“ datiert; schwarze Einfassungslinie; ringsum leicht beschnitten, Fehlstelle an der linken unteren Ecke, rechts von Christus Quetschfalte, am linken Rand in Höhe des Schleiers kleiner Riss; Wz.: In einen Kreis einbeschriebene Blume mit neun Blütenblättern.

Blattgröße: 267 x 201 mm.

Textvorlage: Mt. 27,31–56, Mk. 15,20–41, Lk. 23,32–49, Jh. 19,16–30.

(Verso: Christi Sieg über Tod und Satan (Z 122).)

Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv.-Nr. 502.

Provenienz: Aus der Landesgalerie (Országos Képtár).

Lit.: WIEN 1967, Kat.-Nr. 59.

WASHINGTON/CHICAGO/LOS ANGELES 1985, S. 126f., Kat.-Nr. 55 m. Abb.

BUDAPEST 1988, S. 124f., Kat.-Nr. 55 m. Abb.

BUDAPEST 1999, S. 136f., Kat.-Nr. 60 m. Abb.

HAMBURG 2008/09, S. 200, Kat.-Nr. 82 m. Abb.

BODNÁR 2009, S. 11-18 m. Abb.

In dieser ehemals Bartholomäus Spranger zugeschriebenen Zeichnung²⁸⁰ ist das Kreuz mit dem verstorbenen Christus mittig angeordnet und füllt beinahe die gesamte Blatthöhe aus. Rechts und links neben ihm stehen Johannes und Maria, während Maria Magdalena am Fuß des Kreuzes kniet und den hölzernen Schaft mit ihrem linken Arm umfasst. Das Licht fällt von links ein und beleuchtet die Hauptfiguren, die durch Weißhöhungen noch zusätzlich optisch hervorgehoben werden. Im Hintergrund sind weitere, zum Teil mit Lanzen bewaffnete Figuren zu sehen, die jedoch lediglich mit schwarzer Feder und brauner Pinsellavierung gestaltet sind und dadurch weniger plastisch erscheinen. Den Himmel verdunkeln düstere Wolken. Rechts und links ist im Mittelgrund je ein Baum vage angedeutet, am Horizont lässt sich die Silhouette der Stadt Jerusalem erahnen.

Mit dem Thema der Kreuzigung hatte sich Weyer bereits einmal beschäftigt, und zwar im Jahre 1609, wie ein datiertes und signiertes Gemälde beweist (G 1). Für dieses Gemälde nahm er einen auf eine verlorene Zeichnung des Christoph Schwartz zurückgehenden Kupferstich des Ägidius Sadeler II. (um 1570–1629) als Vorlage.²⁸¹ Wie Szilvia Bodnár 2009 darlegte, setzte Weyer verschiedene Vorbilder für seine Komposition bildlich um: Den Stich des Ägidius Sadeler II. (Abb. 121a) nahm er auch als Anregung für seine Zeichnung, wie ein Blick auf das leicht schräg stehende Kreuz zeigt. Des Weiteren nutzte Weyer einen Kupferstich von Jan Harmensz. Muller (Abb. 121b)²⁸² als Vorbild fürs seine am Kreuz kniende Maria Magdalena. Der stehende Johannes, der seine rechte Hand auf die Brust gelegt und seine geöffnete Linke in einer Gestik der Hilflosigkeit leicht nach vorne ausgestreckt hat, geht wahrscheinlich auf den Stich Raphael Sadeler (Abb. 121c)²⁸³ zurück.²⁸⁴

Die Zeichnung stammt aus dem Jahr 1616, in dem er höchstwahrscheinlich in den Niederlanden unterwegs war, wie auch das ebenfalls 1616 datierte „Midas-Urteil“ (Z 134) belegt. Ver-

²⁸⁰ WASHINGTON/CHICAGO/LOS ANGELES 1985, S. 126; BODNÁR 2009, S. 11.

²⁸¹ Siehe hierzu Ausführungen zu G 1.

²⁸² Jan Harmensz. Muller: „Christus am Kreuz mit Maria Magdalena“. NHDF (The Muller Dynasty, II), 4, 302 x 198 mm.

²⁸³ Raphael Sadeler nach Marten de Vos: „Christus am Kreuz“, Kupferstich. HDF, Bd. XXI, Nr. 53, 134 x 95 mm.

²⁸⁴ BODNÁR 2009, S. 15f.

mutlich hat er während dieser Reise auch einige druckgraphische Blätter erworben, um sie – wie hier bei der Budapester „Kreuzigung“ – als Anregungen für eigene Kompositionen zu verwenden.

Z 122 Christi Sieg über Tod und Satan

Abb. 122

Um 1615/16. Feder in Schwarz; links oben mit Bleistift die Kürzel „A 2/8“ (? , unleserlich), darunter „mang“(?), ebenfalls in Bleistift; Fehlstelle an der rechten unteren Ecke, links neben dem Haupt Christi senkrechte Quetschfalte; Wz.: in Kreis einbeschriebene Blume mit neun Blütenblättern.

Blattgröße: 267 x 201 mm.

(Recto: Die Kreuzigung (Z 121).)

Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv.-Nr. 502.

Provenienz: Aus der Landesgalerie (Országos Képtár).

Lit.: WIEN 1967, Kat.-Nr. 59.

WASHINGTON/CHICAGO/LOS ANGELES 1985, S. 126f., Kat.-Nr. 55.

BUDAPEST 1988, S. 124f., Kat.-Nr. 55.

BUDAPEST 1999, S. 136f., Kat.-Nr. 60.

HAMBURG 2008/09, S. 200, Kat.-Nr. 82.

BODNÁR 2009, S. 11–18 m. Abb.

Weyer stellt hier den auferstandenen Christus als Bezwingler des Bösen dar. Dieses ist symbolisiert durch die beiden am Boden liegenden Gestalten Tod und Teufel/Satan, deren Anatomie im Einzelnen nicht zweifelsfrei auszumachen ist. Auf ihnen steht Christus mit erhobenem, von einem Strahlenkranz umgebenen Haupt, in seiner Linken das Kreuz haltend, an dessen Querriegel die Dornenkrone hängt. Zwei rasch skizzierte Bäume am Blattrand fassen die Szene im Mittelgrund ein, im Hintergrund sind einige nur schwach angedeutete Gebäude zu erkennen. Derselbe Figurentypus ist auf der 1616 datierten Vorderseite des Blattes, die die Kreuzigung Christi zeigt (Z 121), zu finden, so dass auch der „Sieg Christi“ in etwa dieser Zeit entstanden sein mag. Es ist bei diesem Blatt auch denkbar, dass Weyer an einen inhaltlichen Zusammenhang zwischen Vorder- und Rückseite gedacht hat.

Ein Vergleich mit einer zeitnah (1614) entstandenen Zeichnung des in Augsburg tätigen Tobias Bernhart (1578–1621), die den auferstandenen Christus abbildet (Abb. 122a)²⁸⁵, verdeutlicht, wie sehr Weyer in seiner Darstellung dem manieristischen Figurenprinzip verhaftet ist. Dies kommt in den gelängten Gliedmaßen ebenso zum Ausdruck wie in dem etwas unzeitgemäß wirkenden Nimbus, der das Haupt Christi umgibt. Noch deutlicher wird dies, wenn man Weyers Blatt der Zeichnung Michael Herrs gegenüberstellt, welche dasselbe Thema zeigt²⁸⁶ (Abb. 122b).

²⁸⁵ Feder in Schwarz und Graubraun, grau laviert, 116 x 163 mm; Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Inv.-Nr. G.5706-85. Siehe AUGSBURG 1987, S. 18, Kat.-Nr. 4 m. Abb.

²⁸⁶ Feder in Schwarz, grau laviert, weiß gehöht, über Blei, auf blau getöntem Papier; 140 x 162 mm; Berlin, Kupferstichkabinett SMPK, Inv.-Nr. KdZ 17746. Die Zeichnung ist bei Michael Herr Teil einer vier Blätter umfassenden allegorischen Serie; alle dazugehörigen Blätter werden in Berlin aufbewahrt (KdZ 17743–17746). Siehe hierzu auch GATENBRÖCKER 1996, S. 514, Kat.-Nr. Z 306.

Z 123 Verklärung Christi**Abb. 123**

Um 1616. Feder in Schwarz, graubraun, gelblich und rötlich (auf Händen und Gesichtern) laviert, weiß gehöht; bezeichnet rechts unten neben dem rechten Schienbein des rückansichtigen Apostels mit „HE W“ in schwarzer Feder, in der Mitte unten von späterer Hand in brauner Feder „M: Altomonte 1741“, rechts unten „n^o 145“; am unteren Rand schwarze Rahmenlinie; kleinere Einrisse am linken Rand, längerer, gebogener Riss unten links der Mitte (vom unteren Rand hoch bis zum Gewand des linken Apostels), Vertikalfalte oben links der Mitte; Ölfleck am linken Rand; kein Wz.

Blattgröße: 232 x 204 mm.

Textvorlage: Mt. 17,1–9; Mk. 9,2–13; Lk. 9,28–36.

(Verso: Schlafender Putto mit Totenschädel (Z 139).)

Berlin, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Inv.-Nr. KdZ 12972.

Provenienz: Geschenk von W. Ethé, Frankfurt am Main, 1929.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 116.

BERLIN 1996, S. 52f., Kat.-Nr. 39 m. Abb.

Dargestellt ist eine Begebenheit, die in drei der vier Evangelien geschildert wird: Jesus stieg in Begleitung der Apostel Petrus, Jakobus und Johannes auf den Berg Tabor. „Und er [Jesus] wurde verklärt vor ihnen, und sein Angesicht leuchtete wie die Sonne, und seine Kleider wurden weiß wie das Licht. Und siehe, da erschienen ihnen Mose und Elia; die redeten mit ihm.“²⁸⁷ Die ob dieser Vision heftig erschrockenen Jünger werden mit expressiver, die Erscheinung kommentierender Gestik vorgeführt, welche durch die Hell-Dunkel-Kontraste, die durch Auftragen der farbigen Lavierung erzielt werden, noch nachdrücklich unterstrichen wird.

Auffallend sind die gedrungenen Figuren: Die Proportionen der Verklärten und der Apostel sind unausgewogen, die Körper im Verhältnis zu den dazugehörigen Köpfen zu massig. Eine weitere Beschäftigung mit dem Thema zeigt die Zeichnung in Bremen (Z 124), die in etwa zeitgleich mit dem Berliner Blatt, um 1616, entstanden sein dürfte. Auch wenn die Proportionen auf der Bremer Zeichnung ausgewogener und überzeugender sind, stehen sich beide Blätter in der Expressivität und Dynamik der Darstellung, aber auch in Komposition und technischer Ausführung sehr nahe.

Eine sehr viel ruhigere und klarere, vom Format her etwas größere und später entstandene Darstellung desselben Themas findet sich in Wolfegg (Z 151). Im Gegensatz zu dieser Zeichnung erscheint das Berliner Blatt mit seinen stellenweise ungestümen Zickzackschraffuren beinahe wie ein Entwurf, der, vielleicht erst später, vielleicht auch nach Rücksprache mit einem eventuellen Auftraggeber, neu angelegt und ikonographisch eindeutiger formuliert wurde, wie einige wichtige Änderungen in der Wolfegger Version zeigen: Abgesehen von der Hinzufügung von Heiligenscheinen wird Christus in aufrecht stehender Haltung gezeigt, und Moses werden zur besseren Identifizierbarkeit die Gesetzestafeln beigegeben.

Die spätere Aufschrift „M: Altomonte“ am unteren Blattrand der Berliner Zeichnung bezieht sich auf den Maler Martino Altomonte, eigentlich Johann Martin Hohenberg (1657–1745), dem das Blatt offenkundig einmal zugeschrieben war.

²⁸⁷ Mt. 17,2.

Z 124 Verklärung Christi**Abb. 124**

Um 1616. Feder in Schwarz, grau laviert, weiß gehöht, auf hellbeige grundiertem Papier; ringsum beschnitten, kleinere Risse und Falten am unteren und am rechten Rand, rechts oben etwas fleckig, kleiner senkrechter Riss am Ärmel der rechts mit gefalteten Händen knienden Figur; rechts unten Stempel der Kunsthalle Bremen; ca. 42 mm vom linken Rand senkrechte Knickfalte über die ganze Blatthöhe; auf der Rückseite aufgeklebter Zettel mit dem Vermerk „Heinrich Berkau/Bremen“; daneben Notiz von Christian von Heusinger: „H. Berichau“; kein Wz.

Blattgröße: 318 x 239 mm.

Textvorlage: Mt. 17,1–9; Mk. 9,2–13; Lk. 9,28–36.

Bremen, Kupferstichkabinett der Kunsthalle, Inv.-Nr. 59/212.

Provenienz: Heinrich Berichau (Hamburger Maler, 1660–1716).

Lit.: Keine Veröffentlichung bekannt.

Den Hinweis auf diese Zeichnung verdanke ich Herrn Dr. Achim Riether, München.

Weyer zeigt hier eine weitere Version der schon in Z 123 behandelten Verklärung Christi, verstärkt jedoch die Dynamik durch Hinzufügung von weiteren Wolken und durch das veränderte Standmotiv Christi. Zudem wählt er ein etwas größeres Blattformat. Im Vergleich zur Berliner Zeichnung sind hier alle Figuren in ihrer Blickrichtung stärker auf Christus konzentriert. Die Darstellung wirkt zudem insgesamt gedrängter.

Der am Boden fast liegende Jünger ist in der Bremer Zeichnung gegenseitig zum Berliner Blatt dargestellt, sonst behalten alle Figuren ihre Position bei. Das Profil des die Hände faltenden Johannes finden wir wieder in der Budapester „Kreuzigung“, die 1616 datiert ist (Z 121) und die für die vorliegende Zeichnung ein wichtiges Kriterium zur zeitlichen Einordnung ist.

Z 125 Die Predigt Johannes des Täufers**Abb. 125**

Um 1615/16. Feder in Schwarz auf beigerosa Papier; rechter Rand unregelmäßig beschnitten, am rechten Rand unten evtl. Rest eines abgeschnittenen Monogramms(?); einige kleinere Einrisse am rechten Rand, am unteren Rand links der Mitte ein kleiner Riss, linke obere Ecke ergänzt; Wz.: Im Kreis einbeschriebene Blume mit neun Blütenblättern.

Blattgröße: 200 x 317 mm.

Textvorlage: Mt. 3,1; Lk. 1,3.

(Recto: Die Enthauptung Johannes des Täufers (Z 126).)

Frankfurt, Städel Museum, Inv.-Nr. 15692.

Provenienz: Sammlung Johann Friedrich Lahmann, Dresden; erworben 1935.

Lit.: MUCHALL-VIEBROOK 1925, S. 20 m. Abb.

MAYER 1931/32, S. 106, 117.

FISCHER 1951, S. 374f. m. Abb.

FRANKFURT 1973, Bd. 1, S. 91, Kat.-Nr. 553 m. Abb. in Bd. 2.

Auf dieser ungestüm skizzierten Zeichnung behandelt Weyer ein Thema, das zunächst, seit den ersten Darstellungen im 14. Jahrhundert, nur im Rahmen eines Zyklus zum Leben des Johannes verbildlicht wurde.²⁸⁸ Erst im Laufe des 16. Jahrhunderts wurde die Predigt des Täufers vor allem von Landschaftsmalern wie Joachim Patinir (1475/80–1524) und Herri met de Bles (1500/10–1555/60) aus dem zyklischen Kontext herausgelöst und zum eigentlichen Bildthema erklärt.²⁸⁹ Das Thema war zunächst besonders in protestantischen Kreisen beliebt, fand nach dem Bildersturm 1566 als Altarthema jedoch auch Eingang in katholische Kirchen.²⁹⁰

Weyer zeigt Johannes den Täufer auf einer kleinen Waldlichtung stehend, wie er mit ausgestrecktem rechtem Arm vor einer großen Schar Zuhörender seine Predigt hält. Die dichten, schwarzen Schraffuren sind schwungvoll angelegt, einige der teils stehenden, teils sitzenden Schaulustigen heben sich kaum von den ebenfalls dunkel gehaltenen Bäumen des linken Vordergrundes ab. Auch den Täufer selbst, der rechts im Mittelgrund steht, nimmt man erst auf den zweiten Blick wahr.

Dieser Darstellungstypus war weit verbreitet; so gibt es beispielsweise von Abraham Bloemaert²⁹¹ (Abb. 125a) sowie von den in Antwerpen tätigen Künstlern Hendrick van Balen²⁹² (Abb. 125b) und Adam van Noort²⁹³ (Abb. 125c) ähnliche Kompositionen.

Das Wasserzeichen im Papier der Frankfurter Zeichnung ist dasselbe wie jenes der 1616 datierten Zeichnungen „Entführung der Europa“ bzw. „Orpheus bei den Tieren“ in Paris (Z 132/Z 133) und „Kreuzigung“ bzw. „Christi Sieg über Tod und Teufel“ in Budapest (Z 121/Z 122); zudem sind die Maße dieser Blätter ähnlich. Die Versoseiten dieser Zeichnungen, insbesondere der „Sieg Christi über Tod und Teufel“ (Z 122), sind auch in technischer Hinsicht mit der „Predigt des Johannes“ vergleichbar. Gemeinsamkeiten in dem „eckigen“ Verlauf der Gewandfalten oder auch in der Darstellung der Hände finden sich beispielsweise

²⁸⁸ KAAK 1994, S. 35f.

²⁸⁹ KAAK 1994, S. 41.

²⁹⁰ KAAK 1994, S. 71.

²⁹¹ „Predigt Johannes des Täufers“, um 1600, Öl/Leinwand, 139 x 188 cm, signiert mit „A.Blommaert fe.“; Amsterdam, Rijksmuseum. ROETHLISBERGER 1993, S. 98f., Kat.-Nr. 53.

²⁹² „Predigt Johannes des Täufers“, um 1608, Öl/Kupfer, 46 x 66,5 cm; Verbleib unbekannt. WERCHE 2004, S. 141, Kat.Nr. A 17.

²⁹³ „Predigt Johannes des Täufers“, Öl/Holz, 97 x 158 cm, signiert und datiert „A.V.NOORT 1601“; Antwerpen, Rubenshuis. WERCHE 2004, S. 47 und Abb. 27, S. 535; Vlieghe 1998, S. 16f., Abb. 5.

auch mit der Braunschweiger „Himmelfahrt Mariä“ (Z 63). Diese ist mit dem Datum 1615 versehen; daher wird die vorliegende Zeichnung auf etwa 1615/16 angesetzt.

Z 126 Die Enthauptung Johannes des Täufers

Abb. 126

Um 1616. Feder in Schwarz auf beigerosa Papier, grau, grünlich, gelblich und rötlich laviert, weiß gehöht; in den schwarzen Schraffuren unter dem linken Fuß des Johannes mit „HE W“ bezeichnet; in der linken unteren Ecke mit Bleistift „74. Tobias Stimer EZ“, darüber die Inventar-Nummer; Wz.: Im Kreis einbeschriebene Blume mit neun Blütenblättern.

Blattgröße: 200 x 317 mm.

Textvorlage: Mt. 14,7–11; Mk. 6,21–28.

(Verso: Die Predigt Johannes des Täufers (Z 125).)

Frankfurt, Städel Museum, Inv.-Nr. 15692.

Provenienz: Sammlung Johann Friedrich Lahmann, Dresden; erworben 1935.

Lit.: MUCHALL-VIEBROOK 1925, S. 20.

MAYER 1931/32, S. 106, 117.

FRANKFURT 1973, Bd. 1, S. 91, Kat.-Nr. 553 m. Abb. in Bd. 2.

In der Blattmitte zeigt Weyer den Moment, in dem der Henker des Herodes den abgeschlagenen Kopf des Johannes, dessen Körper am Boden liegt, in die Schale legt, die die daneben stehende Salome ihm hinhält. Um die Figurengruppe herum wird auf einen landschaftlichen oder sonstigen Hintergrund ganz verzichtet, so dass der beigerosa Farbton des Papiers gut zur Geltung kommt. Die Zeichnung ist eine der wenigen, bei denen zwischen Vorder- und Rückseite ein inhaltlicher Bezug besteht: Beide zeigen wichtige Stationen aus dem Leben des Johannes. Das Wasserzeichen in diesem Papier ist dasselbe wie jenes der 1616 datierten Zeichnungen in Paris (Z 132/Z 133) und Budapest (Z 121/Z 122). Im Stil und in der Zeichentechnik lassen sich ebenfalls Übereinstimmungen feststellen, wie die mit dem Pinsel aufgetragenen breiten Schattenpartien und die „fliegenden“ Haare der weiblichen Figuren, so dass die Frankfurter „Enthauptung“ auf denselben Zeitraum angesetzt werden kann. Auch die Rückseiten aller drei Blätter sind stilistisch miteinander vergleichbar (Z 122 (Budapest), Z 125 (Frankfurt), Z 133 (Paris)).

***Z 127 Zwei fliegende Engel**

Abb. 127

Um 1616. Feder in Schwarz; unten links der Stempel der Sammlung Prestel; über Wz. nichts bekannt.

Blattgröße: 175 x 156 mm.

(Recto: Christus und die Kinder (Z 120).)

Ehem. Bremen, Kunsthalle, Inv.-Nr. 1936/310 (Kriegsverlust).

Provenienz: Sammlung F. A. C. Prestel (Lugt 2730).

Lit.: SALZMANN/HERZOGENRATH 1997, S. 146, Kat.-Nr. 809 m. Abb.

Über einer nur skizzenhaft angedeuteten Flusslandschaft mit zwei Gebäuden und einer Brücke schweben zwei geflügelte Putti, die ihren Blick nach links oben gerichtet haben. Den unteren Putto finden wir fast identisch wieder in der Washingtoner Z 119 („Die Heilige Familie mit

Johannes dem Täufer, dessen Eltern und den Heiligen Katharina und Sebastian“), die auf etwa 1616 datiert werden und als Gegenstück zur Vorderseite der leider wohl zerstörten „Fliegenden Engel“ gelten kann.

***Z 128 Der Heilige Christophorus**

Abb. 128

Um 1615/16. Feder in Schwarz; einzelne Knickfalten; „HE W“ monogrammiert in den dichten Schraffuren rechts unten neben Christophorus' linkem Bein²⁹⁴; über Wz. nichts bekannt. Blattgröße: 292 x 195 mm. (Verso: Eremit in einer Landschaft (Z 129).)

Washington, National Gallery of Art, Inv.-Nr. 2006.88.1.

Provenienz: PIASA, Ventes aux enchères, Paris 2006.

Lit.: TAJAN, Paris, Katalog zur Auktion „Dessins 1500–1900“ vom 18. November 2005, Vente 5566, S. 10, Kat.-Nr. 35 m. Abb.

PIASA, Paris, Katalog zur Auktion „Dessins Anciens et Modernes du XVIIe au XXe Siècle/Tableaux Anciens“ vom 23. Juni 2006, S. 11, Kat.-Nr. 35 m. Abb.

Im Vordergrund ist der Riese Christophorus zu sehen, wie er gerade das Christuskind, dessen Haupt ein Strahlenkranz umgibt, auf seinen Schultern auf die andere Seite des Flusses bringt. Sein Gewand bauscht sich im Wind, Wellen umspülen die Beine des Christophorus, im Mittel- und im Hintergrund ist das Ufer zu sehen. Links erhebt sich ein Laubbaum bis an den oberen Blattrand, auf der rechten Seite sind in der Ferne einige Häuser, ein Baum sowie die Figur des Eremiten zu sehen. Dieser hatte ihm der Legende nach bereits vorab verkündet, dass Christus der mächtigste Herrscher sei und man ihm daher dienen müsse. Im Verlauf der Geschichte erkennt Christophorus nach anfänglichem Unvermögen den Herrn, wird getauft und erhält erst so seinen Namen, der Christusträger bedeutet.²⁹⁵

Christophorus war der Schutzpatron der Schiffer und überhaupt der Reisenden und als Darstellungssujet sehr beliebt. Weyer mag sich von verschiedenen, wohl druckgraphischen Vorlagen angeregt haben lassen. So wurde das Thema beispielsweise von Martin Schongauer, Albrecht Dürer und Albrecht Altdorfer druckgraphisch bearbeitet; von einem der beiden Kupferstiche Albrecht Dürers, die den Heiligen Christophorus darstellen²⁹⁶, hat Weyer vermutlich die Fackel übernommen, die der Eremit am Ufer in der Hand hält (Abb. 128a). Insgesamt wirkt die Zeichenmanier dieses Blattes – reine schwarze Feder ohne Lavierung – wie ein Zitat der Kupferstichtechnik, so dass angenommen werden darf, dass Weyer zumindest einige Blätter Dürers oder anderer Meister des 16. Jahrhunderts aus eigener Anschauung kannte.

Der „Heilige Christophorus“ dürfte, wie seine Rückseite (Z 129) auch, um 1615/1616 entstanden sein.

²⁹⁴ Auf das versteckte, kaum sichtbare Monogramm machte mich freundlicherweise Frau Dr. Szilvia Bodnár, Budapest, aufmerksam (E-Mail vom 13.07.2011), die das Blatt in Washington untersucht hat.

²⁹⁵ KELLER 1991, S. 104.

²⁹⁶ Kupferstich, 117 x 75 mm, 1521 datiert und links unten „AD“ monogrammiert; B. 52, M. 52, Holl. German VII, Nr. 52 bzw. Kupferstich, 119 x 75 mm, 1521 datiert und rechts unten „AD“ monogrammiert; B. 53, M. 53, Holl. German VII, Nr. 53.

Z 129 Eremit in einer Landschaft*Abb. 129**

Um 1615/16. Feder in Schwarz; einzelne Knickfalten; über Wz. nichts bekannt.

Blattgröße: 292 x 195 mm.

(Recto: Der Heilige Christophorus (Z 128).)

Washington, National Gallery of Art, Inv.-Nr. 2006.88.1.

Provenienz: PIASA, Ventes aux enchères, Paris 2006.

Lit.: TAJAN, Paris, Katalog zur Auktion „Dessins 1500–1900“ vom 18. November 2005, Vente 5566, S. 10, Kat.-Nr. 35 m. Abb.

PIASA, Paris, Katalog zur Auktion „Dessins Anciens et Modernes du XVIIe au XXe Siècle/Tableaux Anciens“ vom 23. Juni 2006, S. 11, Kat.-Nr. 35 m. Abb.

Das hochformatige Blatt zeigt mittig in der vorderen Bildebene einen auf der Erde sitzenden Eremiten. Er hat einen kahlen Kopf und einen Vollbart und trägt ein langes, bis zu den Füßen reichendes Gewand. Das Gelände hinter ihm ist leicht hügelig, am linken und rechten Blattrand ist, räumlich versetzt, jeweils ein Hügel mit einem stilisierten Laubbaum zu sehen. Im Hintergrund trifft der Blick des Betrachters auf ein Gewässer, an dessen fernem Ufer eine schemenhafte Stadt auszumachen ist.

Im Hinblick auf die Vorderseite des Blattes (Z 128) handelt es sich bei der Figur vermutlich um den Einsiedler, auf den Christophorus trifft und der ihm von Christus, dem mächtigsten Herrscher, berichtet.

Gesamtduktus und Figurentyp ergeben, zusammen mit der Art der Landschaftsgestaltung und mit Vergleichen beispielsweise mit dem „Mann, eine Kuh hinter sich herziehend“ in Braunschweig (Z 138) oder der „Stehenden Frau in einer Landschaft“ in Rotterdam (Z 137) eine Datierung um 1615/16.

Z 130 Sine Cerere et Baccho friget Venus**Abb. 130**

1616. Feder in Schwarz, grau und braun laviert; rechts unten bezeichnet „HE W“ und darunter „1616“ datiert; Darstellung im Queroval; kein Wz.

Blattgröße: 150 x 175 mm.

Textvorlage: Terenz, *Eunuchus*, IV, 732.

Oslo, Nasjonalgalleriet, Kobberstikk- og Handtegningsamlingen, Inv.-Nr. B.15776.

Provenienz: Alter Bestand.

Lit.: ROTTERDAM 1974, S. 95, Anm. 4.

Unter einem Baum auf einer Erderhebung sitzt, nur mit einem Umhang bekleidet, Venus und hält eine Schale in ihrer linken Hand. Rechts neben ihr steht der weinlaubbekränzte Bacchus und beugt sich zu ihr hinab; offenbar sind die beiden ins Gespräch vertieft. Rechts hinter der Gruppe steht Ceres, erkennbar an ihrem Ährenkranz und an dem Bündel Garben, das sie bei sich trägt. Auf der linken Seite sitzt der geflügelte Amor mit einem Bogen. Er hat den Hauptfiguren den Rücken zugekehrt, ist vom Betrachter der Szene im Dreiviertelprofil zu sehen und hat seinen Blick auf die ferne Landschaft gerichtet, in der einzelne Gebäude zu erkennen sind. Das nördlich der Alpen am Ende des 16. Jahrhunderts und das ganze 17. Jahrhundert hindurch beliebte und dementsprechend oft dargestellte Thema²⁹⁷ wurde von Weyer schon in einer 1607 datierten, aber wohl erst um 1614 entstandenen Zeichnung behandelt, die sich in Dresden be-

²⁹⁷ KÖLN 2000/01, S. 123. Zum Thema siehe die Ausführungen hierzu bei Z 75.

findet (Z 75). Während dieses Blatt teils auf einen Holzschnitt Ammans zurückgeht, teils wohl von einem Kupferstich Jacob Mathams beeinflusst ist, lässt sich für die Osloer Zeichnung keine unmittelbare Vorlage festmachen. Kompositorisch am nächsten steht ihr ein 1593 datierter Federriss von Hendrick Goltzius, der Venus, Bacchus, Ceres und den zu Venus' Füßen ein Feuer anfachenden Amor vor einem in der Mitte des Blattes aufragenden Baum zeigt.²⁹⁸ Gerade Goltzius hatte sich „so intensiv wie kein anderer Künstler gerade mit diesem Bildinhalt auseinandergesetzt“, und der Federriss, den schon Karel van Mander in seinem 1604 im *Schilder-Boeck* erschienenen Lehrgedicht *Grondt der Edel Vrij Schilderconst* in höchsten Tönen lobte²⁹⁹, gehört zu den „bedeutendsten und meistzitierten Arbeiten des Künstlers“.³⁰⁰

Auffallend ist Weyers Darstellung im Oval, die eine Spekulation darüber erlaubt, ob das Blatt vom Künstler vielleicht als Vorlage für eine nicht ausgeführte Silberschale oder einen ähnlichen kunsthandwerklichen Gegenstand konzipiert wurde. Eine solche Funktion der Zeichnung ist freilich bisher nicht nachzuweisen. Vergleiche mit den Blättern des Hans Friedrich Schorer beispielsweise, der 1616 in Augsburg Meister wird und der „auf Zeichnungen als Musterblätter für Kunsthandwerker und Besteller auf reine Sammlerstücke und ‚Akademie‘-Vorlagen spezialisiert gewesen zu sein“ scheint³⁰¹ (Abb. 135a)³⁰², zeigen jedoch, dass Darstellungen im Oval zu jener Zeit und vor allem in Süddeutschland durchaus als Entwürfe für Silber- oder Prunkschalen oder ähnliche Gegenstände geschaffen wurden. Auch wenn eine solche Verwendung für Weyers Zeichnung nicht belegt werden kann und Weyers Blätter sich insgesamt aufgrund ihrer vielschichtigen räumlichen Überschneidungen nur schwerlich für Treibreliefs eignen, war Weyer, der sich in der Druckgraphik verschiedener Länder auskannte, die Herstellung von Kunsthandwerk und die dazu benötigten Vorlagen sicherlich bekannt.

Z 131 Weibliche Figur mit Füllhorn (Ceres)

Abb. 131

Um 1616. Feder in Schwarz; auf dem oberen ergänzten Blatt im oberen Teil zwei handschriftliche Zeilen, die obere in Bleistift könnte als „Beÿde in Portale einzuschließen“ gelesen werden, die untere in brauner Feder als „[.?.?] Golt naußzuführen“(?); darunter in der Mitte in brauner Feder „No 46“; unter dieser Ziffer in Bleistift der Hinweis: „Hermann E. Weyer (?“; darunter die Inv.-Nr., unter dieser wiederum der Vermerk auf die Zuschreibung durch Friedrich Thöne; im oberen angefügten, nicht von Weyer stammenden Papier fragmentarisches Wz. (nicht identifizierbar).

Blattgröße insgesamt: 333 x 185 mm, unterer Teil von Weyer: 141 x 185 mm.

(Recto: Der Selbstmord der Lucretia (Z 162).)

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C 1968-154.

Provenienz: Alter Bestand.

Lit.: Keine Veröffentlichung bekannt.

Vor einem Laubbaum in der Bildmitte, der vom oberen Blattrand überschritten wird, sitzt eine nur mit einem Rock bekleidete weibliche Figur mit einem Blätter- oder Ährenkranz auf dem Haupt. Sie hält unter ihrem rechten Arm ein Füllhorn, das mit runden Früchten (Äpfeln?) und

²⁹⁸ Feder in Braun auf Pergament, 629 x 494 mm; London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. 1861-6-8-174.

²⁹⁹ KOCKS 1979, S. 118.

³⁰⁰ KOCKS 1979, S. 117.

³⁰¹ STUTTGART 1979/80, S. 266.

³⁰² Zum Beispiel „Triumphzug von Poseidon und Amphitrite“, Feder in Braun, grau, bläulich, gelblich und rötlich laviert, über Kreidevorzeichnung; queroval, 587 x 244 mm; Zürich, Kunsthhaus, Inv.-Nr. M 55. Siehe hierzu STUTTGART 1979/80, Bd. I, S. 266f., Kat.-Nr. F34.

Blättern gefüllt ist. Links und rechts des Baumes sind im Hintergrund mit senkrechten Federstrichaffuren einzelne Gebäude angedeutet.

Es dürfte sich bei dieser Figur um Ceres, die Göttin der Erde und der Früchte, handeln. Eine Interpretation als Pomona, die römische Göttin des Obst- und Gartenbaus, ist jedoch ebenso möglich.

Der starre und kantige Verlauf der schwarzen Strichaffuren, der vor allem in der Bekleidung auffällt, findet sich in derselben Art und Weise auch auf dem um 1615 entstandenen Wolfegger Blatt Z 45, das Moses mit den Gesetzestafeln in einer Landschaft zeigt. Der Frauentyp mit dem angedeuteten Halsschmuck kommt in Weyers Œuvre wiederum erst ab 1616 vor, wie einige datierte Blätter zeigen.³⁰³ Der Entstehungszeitraum der „Ceres“ kann daher um 1616 vermutet werden. Das um ein großes Stück zum Hochformat ergänzte Blatt zeigt auf der Rückseite eine „Lukretia“, deren Darstellung auf dem angefügten Blatt von fremder Hand ergänzt wurde (Z 162).

Z 132 Die Entführung der Europa

Abb. 132

1616. Feder in Schwarz, in verschiedenen Grautönen laviert, weiß gehöht, auf ocker grundiertem Papier; bezeichnet rechts unten neben dem rechten Fuß der stehenden Rückenfigur „HE W 1616“; am linken Rand einige kleinere Risse, linke untere Ecke wieder angefügt, linke obere Ecke eingerissen; Wz.: In einen Kreis einbeschriebene Blume mit neun Blütenblättern.

Textvorlage: Ovid, *Metamorphosen*, II, 835–877; Ovid, *Fasti*, V, 605–616.

Blattgröße: 220 x 322 mm.

(Verso: Orpheus bei den Tieren (Z 133).)

Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Inv.-Nr. 18772.

Provenienz: Alter Bestand.

Lit.: PELTZER 1916, S. 359, Kat.-Nr. 65 (als „Hans Rottenhammer“).

PARIS 1938, Bd. 2, S. 123, Kat.-Nr. 677 (als „manière de Hans Rottenhammer“).

STARCKY 1985, S. 22f., Anm. 10, m. Abb.

STUTTGART 2007, S. 340, Anm. 3 (zu Kat.-Nr. 705).

Die Grundkomposition von Weyers Pariser „Entführung der Europa“ entspricht derjenigen seiner früheren Bilderfindung desselben Themas in Dresden (Z 81). Auf jedem Blatt fallen im Vordergrund zunächst sechs nur mit Tüchern bekleidete Gefährtinnen der Europa an einem baumbestandenen Ufer auf, von denen jeweils vier die Entführung aufgeregt und gestenreich verfolgen. Auf beiden Blättern sind je zwei weibliche Figuren – einmal links im Vordergrund (Dresden), das andere Mal auf derselben Seite etwas weiter hinten (Paris) – so ins Gespräch vertieft, dass sie das Geschehen am Ufer nicht wahrnehmen. Vom Maßstab her recht klein dargestellt, ist im Mittelgrund auf beiden Blättern der in einen Stier verwandelte Zeus im Begriff, das Mädchen, das zum verlassenen Ufer zurückblickt, auf seinem Rücken nach rechts aus der Darstellung hinaus zu bringen. Der Ausblick rechts in die Ferne wird beide Male durch angedeutete Bäume abgeschlossen. Auf dem Pariser Blatt ist zudem ein Hund hinzugefügt, der im linken Vordergrund zwischen den vier aufgeregten Zeuginnen der Entführung ruhig auf dem Boden liegt. Im Hintergrund sind rechts der Bildmitte außerdem zwei weitere Rinder zwischen Bäumen zu sehen.

³⁰³ Vgl. beispielsweise die 1616 datierte Z 132 („Entführung der Europa“, Paris) oder die Münchner Z 154 („Bacchuszug“) von 1617.

Mit der besonderen Betonung der Begleiterinnen der Europa im Vordergrund knüpft Weyer an die Tradition der Holzschnittillustrationen des Bernard Salomon (um 1508–1561) an.³⁰⁴ Auf der entsprechenden Darstellung Salomons (Abb. 132a) finden wir auch die beiden Rinder am Ufer wieder. Salomons 178 Illustrationen zu den *Metamorphosen*, die sich wiederum auf ältere Vorbilder stützen, erschienen 1557 in der Ovid-Ausgabe des Jean de Tournes³⁰⁵ in Lyon und fanden in zahlreichen Kopien und Wiederholungen einen großen Nachhall in der bildenden Kunst.

Vergleicht man beide Zeichnungen Weyers, die die „Entführung der Europa“ darstellen, so wird die Entwicklung anschaulich, die der Künstler innerhalb kürzester Zeit durchläuft: Während auf dem aufgrund der Beschränkung auf das Medium der Feder recht skizzenhaft wirkenden Dresdner Blatt die etwas ungelassenen Vordergrundsfiguren durch schwarze Schraffuren extrem stark gewichtet sind, wirkt die Pariser Zeichnung insgesamt ausgewogener, auch wenn hier ebenfalls das Hauptaugenmerk weniger auf die Szene der Entführung als vielmehr auf die Darstellung der Frauenakte in der vordersten Bildebene gelegt wird. Zugleich erscheint sie distanzierter; durch die farbliche und kompositorische Ausgewogenheit verliert das Blatt den Eindruck der Spontaneität, der der kräftig-schwungvoll angelegten Federzeichnung in Dresden eigen ist (Z 81). Die Zeichnung in Paris ist zudem auf grundiertem Papier angelegt. Sie wirkt in ihrer Farbigkeit und durch die Licht- und Schattenverteilung so sorgfältig auskomponiert, dass sie, trotz ihrer zusätzlichen zeichnerischen Bearbeitung auf dem Verso, als finales Kunstwerk gelten kann.

Lange Zeit galt die Pariser Zeichnung als ein Werk Rottenhammers, so in Peltzers Aufsatz aus dem Jahre 1916. Im wesentlich neueren Verzeichnis der Rottenhammerschen Gemälde und Zeichnungen³⁰⁶ ist das Blatt jedoch nicht mehr aufgeführt.

Z 133 Orpheus bei den Tieren

Abb. 133

Um 1615/16. Feder in Schwarz; rechte untere Ecke wieder angefügt, rechte obere Ecke eingerissen; Wz.: In einen Kreis einbeschriebene Blume mit neun Blütenblättern.

Blattgröße: 220 x 322 mm.

Textvorlage: Ovid, *Metamorphosen*, X, 86–105.

(Recto: Die Entführung der Europa (Z 132).)

Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Inv.-Nr. 18772.

Provenienz: Alter Bestand.

Lit.: PELTZER 1916, S. 359, Kat.-Nr. 65 (als „Hans Rottenhammer“).

PARIS 1938, Bd. 2, S. 123, Kat.-Nr. 677 (als „manière de Hans Rottenhammer“).

STARCKY 1985, S. 22f., Anm. 10, m. Abb.

Auf einer Waldlichtung sitzt im Mittelgrund Orpheus mit einer Viola da Gamba unter einem Baum, umgeben von zahlreichen Tieren, die halbkreisförmig um den Sänger angeordnet sind: einem liegenden Hirsch, einem Igel, einem Rind und einem Bären, alle vier rechts im Vordergrund; einem Einhorn und einem Hund vorne in der Mitte, dann links von einem Löwen, einem Elefanten sowie links hinten zwei weiteren, nicht näher identifizierbaren (Raub?-)Tieren, einer sitzenden Katze und einem Reiher. Fast alle Tiere haben ihren Kopf Orpheus und seiner Musik zugewandt.

³⁰⁴ Vgl. BERLIN 1988, S. 110.

³⁰⁵ HENKEL 1930, S. 75ff.

³⁰⁶ SCHLICHTENMAIER 1988.

Weyer hat mit dem von lauschenden Tieren umringten Orpheus ein Bildthema gewählt, das „zu Beginn des 17. Jahrhunderts in der süddeutschen Kunst von größter Seltenheit“ war, in den Niederlanden und in Italien etwas später, in den 1620er Jahren, jedoch häufiger dargestellt wurde.³⁰⁷ Umso bemerkenswerter muss es erscheinen, dass dasselbe Thema einige Jahre früher von einem ebenfalls süddeutschen Meister, dem Nürnberger Gabriel Weyer, in einer Zeichnung aufgegriffen worden war (Abb. 133a).³⁰⁸ Diese 1603 datierte Zeichnung ist Teil des sogenannten Antwerpener Skizzenbuchs aus dem Umkreis des Herri met de Bles, welches sich heute im Berliner Kupferstichkabinett befindet³⁰⁹ und Zeichnungen enthält, die um 1540 von verschiedenen Künstlern geschaffen wurden.³¹⁰ Interessant an diesem Skizzenbuch ist die Tatsache, dass es zu Beginn der 1570er Jahre in den Besitz des Münchner Hofmalers Peter Candid (um 1548–1628) gelangte, der es etwas später, wahrscheinlich in München, an Gabriel Weyer weitergab oder -verkaufte. Dies belegen mehrere Zeichnungen des Letzteren, die dieser direkt in das Skizzenbuch gezeichnet hat. Einige dieser Werke sind 1602, 1603 oder 1604 datiert und tragen Weyers Monogramm „GW“.³¹¹

Eine Verwandtschaft von Hermann und Gabriel Weyer ist nicht belegt, doch ist ein Kontakt nicht ausgeschlossen, zumal für Hermann auch der süddeutsche Raum als Tätigkeitsfeld angenommen werden muss. Gabriel Weyer war überwiegend in Nürnberg tätig, und es ist denkbar, dass Hermann über Gabriel einen Einblick in das Skizzenbuch erlangen konnte. Dies muss zwar eine Vermutung bleiben, doch könnte die Wahl eines sonst seltenen Themas durchaus für eine solche Verbindung sprechen.

Wahrscheinlicher ist allerdings Weyers Kenntnis des Kupferstichs von Antonio Tempesta (Abb. 133b).³¹² Hier ist Orpheus Violine oder Viola spielend ebenfalls mittig unter einem Baum dargestellt, umgeben von vielen Tieren. Ein Großteil der gezeigten Arten ist auch bei Weyer zu finden, wenngleich bei ihm das Blatt nicht annähernd so bevölkert ist wie bei Tempesta. Auch das Einhorn, das sich wie selbstverständlich den real existierenden Tieren hinzugesellt hat, finden wir bei Tempesta.

Orpheus-Darstellungen spielen auch im Werk Roelant Saverys eine Rolle; über 20 Gemälde zu diesem Thema sind bekannt, die Datierungen reichen von 1610 bis ca. 1628.³¹³ Savery ist, nach jahrelanger Tätigkeit als Hofmaler in Prag für Kaiser Rudolf II. und, nach dessen Tod 1612, für Kaiser Matthias, ab 1619 in Utrecht nachweisbar.³¹⁴ Aufgrund der hier vorgeschlagenen Datierung von Weyers Orpheus-Zeichnung und des wegen der Parallelen zu Werken Abraham Bloemaerts vermuteten Aufenthalt Weyers in Utrecht ist es nicht auszuschließen, dass sich Weyer auch an einigen gemalten Orpheus-Darstellungen Saverys orientieren konnte; ein klar erkennbares Vorbild gibt es jedoch nicht.

Die recht großformatige Darstellung von Hermann Weyer wirkt schnell und schwungvoll und zugleich detailreich angelegt. Die zeichnerische Behandlung des Baumbestandes sowie die gesamte Strichführung und nicht zuletzt das Wasserzeichen rücken das Blatt zeitlich in die Nähe der „Johannespredigt“ in Frankfurt (Z 125) sowie der Rückseite des Budapester Blattes (Z 122). Die Vorderseiten der Budapester und der hier behandelten Pariser Zeichnung sind zudem 1616 datiert, die Rückseiten vermutlich ebenfalls in dieser Zeit entstanden.

³⁰⁷ JEUTTER 1997, S. 36.

³⁰⁸ Feder in Braun, schwarze Kreide, 187 x 256 mm; monogrammiert und datiert „GW 1603“; Berlin, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Inv.-Nr. 79 C 2, fol. 144^v. Vgl. BERLIN 1996, S. 55, Kat.-Nr. 61 m. Abb.; JEUTTER 1997, S. 62, Kat.-Nr. 62.

³⁰⁹ Berlin, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Inv.-Nr. 79 C 2.

³¹⁰ BEVERS 1998, S. 39ff.

³¹¹ BEVERS 1998, S. 39–40. Zu den Zeichnungen im Skizzenbuch und auch zur Diskussion, ob zunächst Candid und dann G. Weyer das Buch besaßen (was inzwischen als gesichert gilt) oder ob es sich umgekehrt verhielt, vgl. zudem BERLIN 1996, S. 55f., unter Kat.-Nr. 41, und JEUTTER 1997, S. 35f. und S. 62f., Kat.-Nrn. 53–66.

³¹² TIB, Bd. 36, 826 (155), 324 x 436 mm.

³¹³ MÜLLENMEISTER 1988, Kat.-Nrn. 203–225.

³¹⁴ KÖLN/UTRECHT 1985/86, S. 35.

Z 134 Das Urteil des Midas*Abb. 134**

1616. Feder in Schwarz, grau und ocker laviert, weiß gehöht; beigefarbenes Papier; bezeichnet links unten in schwarzer Feder „H V inuentor“, darunter „HE W fecit 1616.“; über Wz. nichts bekannt.

Blattgröße: 220 x 268 mm.

Bildvorlage: Hendrick van Balen: „Das Urteil des Midas“; Öl auf Kupfer, 22 x 27,5 cm; 1606 datiert; Staatsgalerie Stuttgart, Inv.-Nr. 1101.

Textvorlage: Ovid, *Metamorphosen*, XI, 146ff.

Malibu, The J. Paul Getty Museum, Inv.-Nr. 85.GG.293.

Provenienz: Kunsthandel London; Privatbesitz England; Sotheby's Amsterdam, Auktion vom 21. März 1977.

- Lit.: SOTHEBY'S Amsterdam, Katalog zur Auktion vom 21. März 1997, Kat.-Nr. 11 m. Abb.
 P. UND D. COLNAGHI AND CO. LTD., London, „Old Master and 19th Century Drawings“, November 1997, Kat.-Nr. 4 m. Abb.
 MALIBU 1988, S. 304f., Kat.-Nr. 136 m. Abb.
 STUTTGART 1992, S. 34f. m. Abb. des Gemäldes von H. v. Balen.
 WERCHE 2004, Bd. 1, S. 175, unter Kat. A 100.
 STUTTGART 2007, S. 340, Anm. 3 (zu Kat.-Nr. 705).

Hermann Weyer kopiert mit dieser Zeichnung ein 1606 datiertes Gemälde von Hendrick van Balen, das sich heute in der Staatsgalerie Stuttgart befindet³¹⁵ (Abb. 134a). Seine Kopie ist auch von den Abmessungen her fast identisch mit der Vorlage. Hendrick van Balen, der in Venedig Hans Rottenhammer begegnet sein muss³¹⁶, hatte in Antwerpen eine der führenden Werkstätten inne, bevor Rubens (1577–1640) 1608 aus Italien zurückkehrte und sich ebenfalls in der Scheldestadt niederließ. Das Blatt ist mit Weyers Monogramm versehen und trägt zudem den kaum entzifferbaren Vermerk „H V inuentor“, der als „Hendrick van Balen inuentor“ zu lesen ist (Abb. 134b).

Dargestellt ist eine Begebenheit aus den Ovidischen *Metamorphosen*, in der König Midas im Wettstreit zwischen Pan und Apoll das Urteil des greisen Berggottes Tmolos, der Apoll zum Sieger erklärt hatte, kritisiert und Pan den Sieg zusprechen will. Tmolos lässt Midas daraufhin Eselohren wachsen, die auf der Zeichnung jedoch noch nicht zu sehen sind.

Die Federzeichnung weist die charakteristische ockerfarbene Lavierung auf, mit der Weyer einen Großteil seiner Blätter gestaltet. Seine Zeichnung gibt das Gemälde, von der Farbigkeit abgesehen, sehr detailgetreu wieder, so dass angenommen werden muss, er habe das Werk bei im Original gesehen. Geissler vermutete, ohne jedoch Kenntnis von der Midas-Zeichnung zu haben, ebenfalls einen Aufenthalt Weyers in Antwerpen³¹⁷, für den es aber sonst keine Hinweise gibt. Wo sich das Gemälde nach seiner Entstehung 1606 befand, ist unklar, denn seine Provenienz reicht nur bis ins Jahr 1736 zurück, als es mit der Sammlung des Grafen Gustav Adolf von Gotter für Schloss Ludwigsburg angekauft und 1902 von dort in die Stuttgarter Staatsgalerie übernommen wurde³¹⁸, so dass sich auch hier keine Anknüpfungspunkte finden. Eine druckgraphische Vorlage oder eine Gemäldekopie, die der Coburger benutzt haben könnte, ist nicht bekannt. Plausibel erscheint es, dass Van Balens Gemälde 10 Jahre nach seiner Entstehung bereits verkauft worden war und Weyer es in Antwerpen oder einer anderen Stadt bei einem damaligen, heute nicht mehr ermittelbaren Besitzer gesehen hat.

³¹⁵ „Das Urteil des Midas“, Öl/Kupfer, 22 x 27,5 cm; Stuttgart, Staatsgalerie, Inv.-Nr. 1101. Siehe WERCHE 2004, Kat.-Nr. A 100 und STUTTGART 1992, S. 34f.

³¹⁶ WERCHE 2004, Bd. 1, S. 20.

³¹⁷ STUTTGART 1979/80, Band 1, S. 230.

³¹⁸ WERCHE 2004, Bd. 1, S. 175.

Z 135 Poseidon und Amphitrite**Abb. 135**

1616. Feder in Schwarz, in verschiedenen Brauntönen laviert; rechts unten in den Schraffuren der Wasserfläche bezeichnet und datiert „HE W 1616“; Darstellung im Queroval, Konturierung des Ovals mit braunem Pinsel; Papier etwas fleckig, vor allem in der linken unteren und der linken oberen Ecke; linke untere Ecke zudem eingerissen, auch am unteren und am linken Blattrand jeweils zwei kleinere Einrisse; rechts, links und oben leicht beschnitten; vereinzelt Wasserflecken über dem ganzen Blatt; Wz.: Wappenschild.

Blattgröße: 191 x 300 mm.

(Verso: Stehende Frau in einer Landschaft (Z 137).)

Rotterdam, Museum Boijmans-Van Beuningen, Inv.-Nr. MB 284.

Provenienz: F. J. O. Boijmans, 1847.

Lit.: ROTTERDAM 1974, S. 93ff., Kat.-Nr. 76 m. Abb.

In einer großen Muschel und sich umarmend treiben Poseidon und Amphitrite, die von Poseidon geraubte Tochter der Doris und des Nereus, auf dem Meer, freudig begleitet von geflügelten Putti und überwiegend weiblichen, im Wasser stehenden Figuren. Links im Hintergrund ist eine kleine, bewaldete Anhöhe zu sehen, auf der rechten Seite erblickt man in der Ferne unzählige kleine, am Ufer stehende Figuren, von denen manche lange Stangen (Lanzen?) bei sich tragen.

Im Gegensatz zu einer ähnlichen Darstellung Hans Friedrich Schorers (Abb. 135a) wird die Muschel, in der das Götterpaar sitzt, nicht von Hippocampen, den Poseidon zugeordneten Tieren, gezogen, sondern schwimmt ohne Antrieb im Meer.³¹⁹ Daher ist auch eine Deutung beispielsweise als Nereus und Doris möglich (vgl. Z 136). Die Zeichnung Schorers ist später, erst in den 1630er Jahren, entstanden und war wahrscheinlich als Vorlage für eine silberne oder teilvergoldete Prunkschale gedacht. Eine solche Zweckbestimmung kommt für Weyers Blatt wohl nicht in Frage; die räumliche Komposition der Szene mit den sich überschneidenden Figuren spricht dagegen, zudem fehlt der Beweis in Form eines tatsächlich ausgeführten Gegenstandes.

Hinsichtlich des Formats und auch des Themas hat die Rotterdamer Zeichnung ein Gegenstück in Oslo (Z 136).

³¹⁹ „Triumphzug von Poseidon und Amphitrite“, Feder in Braun, grau, bläulich, gelblich und rötlich laviert über Kreidezeichnung; unten nachträglich bezeichnet mit „HVB“ in Schwarz; 587 x 244 mm; Zürich, Kunsthaus, Inv.-Nr. M 55 (als „Hendrick van Balen“). Siehe hierzu: STUTTGART 1979/80, S. 266, Kat.-Nr. F 34 m. Abb., sowie GREWENIG 1983, S. 199, Kat.-Nr. D 11.

Z 136 Poseidon und Amphitrite**Abb. 136**

Um 1616. Feder in Schwarz, grau und braun laviert; bezeichnet rechts unten über dem linken Vorderlauf des Pferdes „HE W“ in Schwarz; Queroval; kein Wz.

Blattgröße: 190 x 312 mm.

(Verso: Flusslandschaft mit Inseln (Z 107).)

Oslo, Nasjonalgalleriet, Kobberstikk- og Handtegningsamlingen, Inv.-Nr. B.15777.

Provenienz: Alter Bestand.

Lit.: ROTTERDAM 1974, S. 95, Anm. 3.

Die ovale Zeichnung zeigt Poseidon und Amphitrite sich umarmend auf einem Hippocampen im Meer, umgeben von jubelnden Meereswesen. Links im Hintergrund sind einige Gebäude am Ufer zu erkennen, auf der rechten Seite sieht man zahlreiche Figuren mit langen Stangen oder Lanzen, wobei nicht ersichtlich ist, ob sich diese Gruppe zu Wasser oder auf dem Land aufhält.

Der Titel des Blattes wird im Museum als „Nereus und Doris“ angegeben. Da jedoch das Pferd als das heilige Tier des Poseidon gilt und hier ebenfalls dargestellt ist, handelt es sich eher um Poseidon und Amphitrite. Auch bei diesem Blatt könnte man eine Funktion als Vorlage für eine nie ausgeführte Gold- oder Silberarbeit vermuten, doch fehlen dafür jegliche Belege.

Mit dieser Zeichnung sowohl in der Technik als auch im Figurenstil, im Format und in der Gesamtkomposition eng verwandt ist das zuvor besprochene Blatt in Rotterdam, das 1616 datiert ist (Z 135) und ein ähnliches oder dasselbe Thema behandelt.

Daher ist für die vorliegende Osloer Darstellung auch derselbe Entstehungszeitraum anzunehmen.

Z 137 Stehende Frau in einer Landschaft**Abb. 137**

Um 1615/16. Feder in Schwarz; stockfleckiges Papier; am oberen Rand etwas links der Mitte die Zahl „16“ in Bleistift (später), links unten der Museumsstempel; Tinte rechts unten an den dargestellten Pflanzenblättern leicht verwischt; rechte untere Ecke eingerissen, auch am unteren und am rechten Blattrand jeweils zwei kleinere Einrisse; rechts, links und oben leicht beschnitten; Wz.: Wappenschild.

Blattgröße: 191 x 300 mm.

(Recto: Poseidon und Amphitrite (Z 135).)

Rotterdam, Museum Boijmans-Van Beuningen, Inv.-Nr. MB 284.

Provenienz: F. J. O. Boijmans, 1847.

Lit.: ROTTERDAM 1974, S. 93ff., Kat.-Nr. 76 m. Abb.

Vor einer Flusslandschaft mit angedeuteten Gebäuden im Hintergrund steht in Schrittstellung eine nur mit einem wehenden Umhang bekleidete weibliche Figur auf einem kleinen Erdhügel mit Pflanzenbewuchs. Sie hat ihren rechten Arm ausgestreckt, während die Anatomie des linken unklar bleibt; er verschwindet in den dunklen Schraffuren des Oberkörpers und des Tuchs, die Hand scheint jedoch einen rechteckigen Gegenstand (ein Buch? ein Bündel Papiere?) zu halten. Die gesamte Zeichnung scheint sehr schnell angelegt worden zu sein, wie der kaum ausgearbeitete Hintergrund und die raschen Federstriche am Himmel zeigen.

Der Figurentypus mit den „fliegenden“ Haaren und den spitzen Fingern entspricht demjenigen der 1616 datierten Vorderseite (Z 135), die flüchtige Behandlung des Laubes lässt sich beispielsweise mit der „Gefechtsaufstellung“ in Wolfegg verbinden, welche 1615 entstand (Z 113). Stilistische Ähnlichkeiten sind auch mit der Braunschweiger Zeichnung „Mann, eine Kuh hinter sich herziehend“ (Z 138) festzustellen. Der Entstehungszeitraum der „Stehenden Frau“ kann somit auf etwa 1615/16 angesetzt werden.

Z 138 Mann, eine Kuh hinter sich herziehend

Abb. 138

Um 1615/16. Feder in Schwarz; rechts unten mit Bleistift „29“; rechte obere Ecke ergänzt; kein Wz.

Blattgröße: 193 x 307 mm.

(Recto: Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (Z 118).)

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. Z 391.

Provenienz: Alter Bestand.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 105f., 116.

WARSCHAU 1974, S. 72, Kat.-Nr. 98.

BRAUNSCHWEIG 1975, S. 67, Kat.-Nr. 112.

STUTTGART 1979/80, S. 230f., Kat.-Nr. E 39 m. Abb.

Zu sehen ist im Vordergrund eine Kuh von hinten, der ein ebenfalls in Rückenansicht dargestellter Mann einen Strick um die Hörner gebunden hat, um sie auf diese Weise hinter sich herzuführen. Im Hintergrund erhebt sich auf einem Berg eine burgähnliche Anlage, links in der Ferne erblickt man ein Ufer und eine zaghaft angedeutete Stadtsilhouette. Waagrechte Schraffuren deuten einen bedeckten Himmel an.

Die Zeichnung wirkt schnell hingeworfen, was besonders an der Darstellung des Laubes am rechten Blattrand zu sehen ist. Ähnlich schwungvoll ist die Linienführung auf der zuvor besprochenen Rotterdamer Zeichnung, die eine stehende weibliche Figur inmitten einer Landschaft zeigt und auf der sich im linken Mittelgrund ein ähnlicher Baum befindet (Z 137). Auch das ebenfalls in Braunschweig befindliche, 1615 datierte Blatt mit der „Himmelfahrt Mariä“ (Z 63) sowie die „Tobias“-Zeichnung in Washington (Z 116) können zum Vergleich herangezogen werden. Unser Braunschweiger Blatt lässt sich daher im Hinblick auf die angenommene Entstehungszeit der „Stehenden Frau“ in Rotterdam um 1615/16 und im Vergleich mit der 1615 datierten Wolfegger „Gefechtsaufstellung“ (Z113) ebenfalls in den Zeitraum um 1615/16 einordnen.

Z 139 Schlafender Putto mit Totenschädel**Abb. 139**

Um 1616. Feder in Schwarz, stellenweise verwischt bzw. vermutlich durch Nässeeinwirkung verlaufen, auf gräulich-weißem, etwas fleckigem Papier; bezeichnet unten rechts in Röteln „Weÿer“ (von späterer Hand?); in der Mitte oben mit Bleistift die Zahl „70“ (später); rechts der Ölfleck der Vorderseite sichtbar; rechts unten geklebter Riss; kein Wz.

Blattgröße: 232 x 204 mm.

(Recto: Verklärung Christi (Z 123).)

Berlin, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz, Inv.-Nr. KdZ 12972.

Provenienz: Geschenk von W. Ethé, Frankfurt am Main, 1929.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 116.

BERLIN 1996, S. 52f., Kat.-Nr. 39.

In einer nur skizzenhaft angedeuteten Umgebung mit fernen Gebäuden im Hintergrund liegt im Vordergrund ein nackter Knabe neben einem Busch und lehnt seinen Oberkörper an einen etwas überdimensionierten Totenschädel. Seinen linken Arm hat er als Stütze unter seinen Kopf geschoben, der rechte ruht auf seinem Bauch.

Es handelt sich hier um ein *memento mori*, um eine Vanitas-Darstellung, auch wenn ergänzende, die Aussage verstärkende Symbole wie beispielsweise eine abgelaufene Sanduhr fehlen. Das Thema wurde um 1600 recht häufig dargestellt.³²⁰ Ein Putto zusammen mit einer jugendlichen Gestalt und einem Totenschädel erschien erstmals auf einer Münze, die der venezianische Medailleur Giovanni Boldù (nachweisbar 1454–1475) im Jahre 1458 fertigte, wobei sich Boldù seinerseits bei der Gestalt des Putto wiederum auf eine frühere, 1452–57 datierte Medaille von Pietro da Fano stützte.³²¹ Der neben einem Totenschädel sitzende oder sich auf einen Totenschädel stützende Putto, vor allem der sich hieraus ergebende Kontrast zwischen dem jungen, vitalen Knaben und dem symbolisierten Tod wurde im späten 15. und im ganzen 16. Jahrhundert zu einer der beliebtesten *memento mori*-Darstellungen.³²² Es bildeten sich zwei Bildtypen heraus: die auf einen Schädel gestützte, in Gedanken versunkene Figur, einerseits, der kleine Putto mit Totenkopf andererseits.³²³ Beiden Typen wurden später variiert und erweitert, etwa in Verbindung mit dem Heiligen Franziskus, Maria Magdalena und vor allem mit dem Heiligen Hieronymus.³²⁴

Ein auf einem Schädel eingeschlafener Putto findet sich im Kupferstich des Barthel Beham³²⁵ (Abb. 139a), der weite Verbreitung fand³²⁶ und den Weyer in seiner eigenen Darstellung berücksichtigt haben mag. Kompositorisch noch näher steht Weyers Blatt eine Darstellung aus den *Emblemata* des Nicolas Reusner aus dem Jahre 1581, welche durch einen „tot oder in Tiefschlaf gefallen“³²⁷ dargestellten, auf einen Totenschädel gestützten Knaben mit einer Sanduhr und einem entsprechenden lateinischen Vers die Vergänglichkeit des Daseins symbolisiert (Abb. 139b).³²⁸ Da Weyer in seinen Werken sehr oft graphische Vorlagen verarbeitete, ist es denkbar, dass ihm beide Darstellungen bekannt waren und er sie seiner Zeichnung zugrunde gelegt hat. Der nicht schlafend, sondern wach gezeigte Putto mit den die Vergänglich-

³²⁰ STUTTGART 1964, S. 48.

³²¹ JANSON 1937, S. 429.

³²² JANSON 1937, S. 429.

³²³ JANSON 1937, S. 430.

³²⁴ JANSON 1937, S. 430ff.

³²⁵ TIB, Bd. 15, 31, 34 x 49 mm.

³²⁶ ROLLOVÁ 1998, S. 252.

³²⁷ ROLLOVÁ 1998, S. 252.

³²⁸ HENKEL/SCHÖNE 1967/1996, Sp. 997.

keit anmahnen den Seifenblasen aus Hendrick Goltzius' Stich *Quis evadet?*³²⁹, in dem Goltzius 1594 „den seifenblasenden Puttentyp mit dem traditionellen Typ der Putten mit dem Schädel“³³⁰ verbindet, scheint für Weyer keine Rolle gespielt zu haben.³³¹ Thematisch im selben Kontext ist auch Weyers Basler Zeichnung mit der Mutter zu sehen, die um ihr verstorbenes, vor ihr liegendes Kind trauert (Z 30).

Mayer datiert, nach einem Vergleich mit dem Dresdner Putto (Z 140), den liegenden Berliner Putto Weyers auf die Zeit um 1609³³², doch ist m. E. die Entstehung erst auf etwa 1616 anzusetzen, wie stilistische Vergleiche mit anderen Zeichnungen ergeben (Z 137, Z 138).

Z 140 Putto mit Wappenschild

Abb. 140

Um 1616 [1609]. Feder in Graubraun, grau und braun laviert, weiß gehöht; schwarze Einfassungslinie; auf der Rückseite laut H. Mayer³³³ „mit Rotstift“ (wohl Rötel) bezeichnet „HE W 1609“; diese Aufschrift heute nicht mehr lesbar, weil das Blatt inzwischen fest aufgelegt ist; daher auch kein Wz. sichtbar.

Blattgröße: 107 x 108 mm.

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C 6450.

Provenienz: Sammlung Johann Friedrich Lahmann, Dresden.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 100, 117.

Auf dem quadratischen Blatt ist ein sitzender Putto dargestellt, der sich an einen Felsen oder Erdhügel anlehnt und in seiner Rechten ein Wappen hält, welches wiederum drei kleinere Wappen aufweist. Es dürfte sich hierbei um das Wappen der Lukasgilde handeln. Der linke Arm, auf den sich die Figur aufstützt, umfasst einen rechteckigen Gegenstand, vermutlich eine Palette, auf der der Buchstabe „G“ zu lesen ist, sowie einen Malstock. Hinter dem Hügel sind einzelne Äste eines Strauches zu sehen, ganz im Hintergrund, kaum sichtbar, zart ange deutete Gebäudestrukturen.

H. Mayer vertrat die Ansicht, der Dresdner „Putto“ sei „ein schwächeres und für den Künstler weniger charakteristisches Blatt“³³⁴; dennoch kann festgestellt werden, dass die Zeichnung trotz der Schwächen – Kopf und Rumpf sind stark schematisiert, die Beine anatomisch wenig überzeugend – durchaus einige für Weyer typische Stilmerkmale aufweist: Sowohl die Schraffuren an den Gliedmaßen, die starken Hell-Dunkel-Kontraste an Kopf, Körper und Flügeln, die fast krallenhaft wirkenden Hände, sowie das Laub und die kaum sichtbare Stadtsilhouette sind in zahlreichen Zeichnungen zu finden.

Problematisch ist an diesem Blatt daher weniger die Eigenhändigkeit, die als gesichert gelten kann, als vielmehr die Datierung. Die leider nicht mehr sichtbare Jahreszahl 1609 und das Monogramm auf der Rückseite könnten vom Künstler selbst stammen, doch ist dies heute wegen der Doublierung nicht mehr nachprüfbar. Jedoch wirkt das Dresdner Blatt, verglichen mit der ein Jahr später, 1610, entstandenen Zeichnung in Augsburg (Z 31), trotz einiger anatomischer Inkorrektheiten „gekonnter“ und insgesamt überzeugender in der Strichführung. Der Stil spricht eher für eine Entstehung um 1616. Möglich ist daher, dass das Blatt zurückdatiert wurde, entweder von Weyer selbst oder von einem Mitarbeiter und/oder Sammler, dem die Monogrammmierweise Weyers geläufig war.

³²⁹ TIB, Bd. 3, 10, 193 x 153 mm. STRAUSS 1972, Bd. 2, S. 588f. m. Abb.

³³⁰ ROLLOVÁ 1998, S. 253.

³³¹ Zur Herkunft des Bildtypus des seifenblasenden Putto siehe auch JANSON 1937, S. 446f.

³³² MAYER 1931/32, S. 100.

³³³ MAYER 1931/32, S. 117.

³³⁴ MAYER 1931/32, S. 117.

Z 141 Loth und seine Töchter**Abb. 141**

Um 1617. Feder in Schwarz, grau, ocker und rötlich laviert, weiß gehöht; bezeichnet unten rechts „HE W“; Ränder leicht unregelmäßig; Wz.: Wappen mit Krone.

Blattgröße: 202 x 334 mm.

Textvorlage: 1. Mose 19,30–35.

Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg.

Lit.: GEISSLER 1987, S. 336f. m. Abb.

RAVENSBURG 2003, S. 288, Kat.-Nr. 82 m. Abb.

STUTTGART 2007, S. 339, unter Kat.-Nr. 705, Anm. 2.

NEW YORK 2012, S. 175, unter Kat.-Nr. 79, Fig. 2.

Vor einer Baumgruppe mit einem zwischen den Stämmen gespannten Tuch liegt Loth mit seiner in Rückenansicht gegebenen Tochter, welche ein Weinglas in ihrer rechten Hand hält, das Loth ihr gerade abnimmt.³³⁵ Vor ihrem Ruhelager steht ein Teller mit einigen Früchten auf dem Boden. Die Tochter wendet den Kopf ihrer Schwester zu, die in Profilansicht auf einem Erdssockel in der vorderen Bildmitte sitzt und ebenfalls ein Glas hält; ein kleiner Hund liegt zusammengerollt neben ihr auf der Erhebung. Ein kreisrunder Durchblick erlaubt auf der rechten Seite einen Blick auf die brennende Stadt Sodom im Hintergrund, aus der die Familie Loths, dem Bibeltext zufolge, fliehen musste, nachdem Gott die Vernichtung der sündigen Städte Sodom und Gomorrha beschlossen hatte. Am rechten Blattrand ist im Mittelgrund die Silhouette der zur Salzsäule erstarrten Frau Loths zu sehen, welche dem Gebot, sich auf der Flucht nicht umzudrehen, nicht Folge geleistet hatte.

Die ockerfarbene Lavierung, die den farbigen Grundton dieser Zeichnung ausmacht, wurde von Weyer häufig verwendet, zumeist in Kombination mit grauer, brauner und/oder rötlicher Lavierung. Die sehr sorgfältige Ausarbeitung und effektvolle Akzentuierung durch Weißhöhungen kennzeichnen das Blatt als autonome Zeichnung. Auch wenn über die Biographie Weyers und über seine wirtschaftlichen Verhältnisse nach wie vor wenig bekannt ist, kann man davon ausgehen, dass ein derart vollendetes Blatt gezielt zum Verkauf entworfen wurde. Weyer hat in zahlreichen Darstellungen druckgraphische Werke anderer, zumeist niederländischer Künstler verarbeitet; so ist auch hier zu vermuten, dass beispielsweise der um 1600 geschaffene Kupferstich des Jan Harmensz. Muller, der bereits im Zusammenhang mit der heute in New York befindlichen Zeichnung desselben Themas (Z 40) erwähnt wurde, die Anregung zu seiner Zeichnung gegeben hat (Abb. 40a).³³⁶ Einzelheiten wie die im Vordergrund angeordneten Früchte und die runde Öffnung mit Blick in die Landschaft im Hintergrund legen dies nahe.

Ein Vergleich der Körpergestaltung, der Frisuren und der Behandlung der Landschaft in dieser Zeichnung mit dem 1617 (1618?) datierten „Diana und Aktäon“-Blatt (Z 158), der Darstellung der „Entführung der Europa“ (Z 132) aus dem Jahre 1616, beide in Paris, sowie mit der „Atalante“ in Bordeaux (Z 160), die das Datum 1618 trägt, erlaubt für das Wolfegger Blatt eine Datierung um 1617.

³³⁵ Der Text beruht auf den Ausführungen der Verf. in RAVENSBURG 2003, S. 188.

³³⁶ NHDF (The Muller Dynasty, II), 64, 420 x 460 mm.

Z 142 Das Opfer Abrahams**Abb. 142**

Um 1618/19. Feder in Schwarz, grau, grünlich, rötlich und gelblich laviert; unten links mit „HE Weyer“ signiert; aus zwei annähernd gleich großen Blättern bestehend; Quetschfalten an den Rändern; unten rechts am Blattrand in schwarzer Feder die Nummer des alten Inventars „3293“; auf der Rückseite alter Besitzervermerk, wegen der Doublierung heute nicht mehr lesbar: „Hat mich Monsieur Stephan Schram[?] Mahler [...] / an meinem Namenstag Johannes den 24. Juny / ao 1667 mit diesem Stück angebunden“;³³⁷ kein Wz. sichtbar.

Blattgröße: 310 x 390 mm.

Textvorlage: 1. Mose 22,1–18.

München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 5722.

Provenienz: Altes Inventar 3293 (als „Unbekannt“), Lugt 2723.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 96, 98, 117.

MÜNCHEN 1983/84, S. 102f., Kat.-Nr. 130 m. Abb.

GERMANN-BAUER 1996, S. 431.

Etwas nach links aus der Bildmitte gerückt sieht der Betrachter Abraham auf einem von Bäumen bestandenen Hochplateau vor einem Steinsockel stehen, auf dem sein Sohn Isaak in kniender Haltung den tödlichen Hieb erwartet. Mit seiner Rechten will Abraham eben das Messer zücken, als von rechts oben aus den Wolken ein Engel erscheint und mit seinem rechten Arm auf einen links im Hintergrund stehenden Widder weist, der an Isaaks Statt geopfert werden soll. Rechts fällt das Terrain steil ab, und im fernen Tal ist eine Stadt sichtbar, die sich bis zum Horizont erstreckt.

Das sorgfältig ausgeführte, farbige Blatt ist in Bezug auf seine Hell-Dunkel-Effekte der „Anbetung der Könige“ in Sacramento (Z 145) und vor allem den Kopenhagener Blättern³³⁸ vergleichbar und vermutlich im selben Zeitraum entstanden. Die Art der Signatur mit den ligierten Initialen des Vornamens und dem ausgeschriebenen Nachnamen ist auch auf der „Bekehrung Sauls“ zu finden (Z 152).

Stilistisch und kompositorisch erstaunlich nahe steht auch Abraham Bloemaerts Zeichnung desselben Themas, die von Jaap Bolten jedoch erst auf den Zeitraum 1645–50 datiert wird und somit als Vorbild für Weyer nicht in Frage kommt (Abb. 142a).³³⁹

Mit den erwähnten Kopenhagener Blättern scheint Weyers „Opfer Abrahams“ eine Serie gebildet zu haben, denn alle Zeichnungen haben ähnlich Maße, bestehen aus zwei zusammengeführten Blättern und haben eine unbearbeitete Rückseite.

In der technischen Ausführung kann die Münchner Zeichnung zwischen die 1617 und 1618 datierten Blätter³⁴⁰ und die im Jahre 1619 entstandene „Reiterschlacht“ in Wolfegg (Z 167) gestellt werden, woraus sich eine etwaige Entstehungszeit um 1618/19 ergibt, die auch für die Zeichnungen in Dänemark geltend gemacht werden kann.

³³⁷ Rückseitiger Text entnommen aus MÜNCHEN 1983/84, S. 102.

³³⁸ Z 143 („Der Engel schlägt das Heer des Sanherib“), Z 149 („Die Auferweckung des Lazarus“), Z 150 („Christus und die kanaanäische Frau“) und Z 152 („Die Bekehrung Sauls“).

³³⁹ „Das Opfer Abrahams“, schwarze Kreide, braun laviert, weiß gehöht; 261 x 213 mm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Inv. C 1972-366. BOLTEN 2007, Kat.-Nr. 32 m. Abb.

³⁴⁰ Vgl. beispielsweise „Diana und Aktäon“ von 1617 (1618?), Paris (Z 158) und „Wettlauf zwischen Atalante und Hippomenes“, 1618 datiert, Bordeaux (Z 160).

Z 143 Der Engel schlägt das Heer des Sanherib**Abb. 143**

Um 1618/19. Feder in Schwarz, ocker grundiert, darauf grau, braun, rötlich und grünlich laviert, weiß gehöht; links unten Sammlerstempel „L.S.“ (für Lorenz Spengler (1720–1807)); aus zwei annähernd gleich großen Blättern bestehend; schwarze Einrahmungslinie; am unteren Rand senkrechte Falten, alle Ränder unregelmäßig beschnitten; kein Wz.

Zuschreibung durch Heinrich Geissler (Passepartoutnotiz).

Blattgröße insgesamt: 322 x 375 mm.

Textvorlage: 2. Kön. 19,35; 2. Chr. 32–21 (oder 2. Sam. 24,15–17; 1. Chr. 21,16).

Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamling, Inv.-Nr. KKS-gb5373.

Provenienz: Sammlung Lorenz Spengler (Inv. 1812, 8, 90), Lugt 1763; vor 1887 vom Museum erworben.

Lit.: Keine Veröffentlichung bekannt.

Die sorgfältig ausgeführte, farbig lavierte Federzeichnung zeigt vermutlich eine Episode, die im 2. Buch der Könige sowie in der 2. Chronik geschildert wird: Sanherib, der König von Assyrien, zog um 701 v. Chr. gegen das Volk Juda und belagerte Jerusalem. Hiskia, der König von Juda, rief daraufhin Gott um Hilfe und Unterstützung an, um sein Volk von der Herrschaft der Assyrer zu befreien. Sein Gebet wurde erhört, und „in dieser Nacht fuhr aus der Engel des Herrn und schlug im Lager von Assyrien hundertfünfundachtzigtausend Mann. Und als man sich früh am Morgen aufmachte, siehe, da lag alles voller Leichen.“³⁴¹

Deutbar ist die Szene vielleicht auch als Begebenheit aus dem Leben des König David: Nach seinem letzten Sieg über die Philister wies David seinen Heerführer Joab an, eine Zählung des Volkes Israel durchzuführen, die Warnungen Joabs in den Wind schlagend. Als der Heerführer Monate später mit seinen Leuten und dem Ergebnis zurückkehrte, sah David, dass Gott ihm wegen der Zählung böse gesonnen war und bereute seinen Entschluss. Daraufhin erschien Gad, der Seher Davids, und stellte den König vor die Wahl, das ganze Land entweder mit drei Jahren Hungersnot, drei Monaten Flucht vor seinen Gegnern oder drei Tagen Pest für den Frevel zu bestrafen. David wählte die Pest, und so starben 70.000 Mann. David sah „den Engel des Herrn stehen zwischen Himmel und Erde und ein bloßes Schwert in seiner Hand ausgestreckt über Jerusalem“³⁴² und bat um Gnade für sein Volk. Doch ist der Deutung als Sanheribs Heer der Vorzug zu geben, da es sich, worauf die Dramaturgie des Lichts und auch die Schlafenden hinweisen, eindeutig um eine Nachtszene handelt.

Zu sehen ist, von links vorne nach rechts hinten in mehreren Gruppen gestaffelt, eine große Anzahl auf dem Boden liegender und zum Teil bereits toter Männer, von denen einige einen Helm tragen und so als Bewaffnete gekennzeichnet sind. Unter den in der vorderen Gruppe Liegenden hat sich eine Figur (Sanherib oder David) auf den Knien erhoben und richtet sein Haupt gen Himmel. Von dort fährt der Engel aus den Wolken herab, mit dem Schwert in der rechten Hand zum strafenden Schlag ausholend. Das gleißende Licht des Himmels, das mit dem Engel die Wolken durchbricht, erhellt auf dramatische Weise die gesamte linke Blatthälfte und akzentuiert so die Hauptszene. Weitere, berittene Soldaten, die sich auf ein paar Zelte zu bewegen, sind im dunkel gehaltenen Mittelgrund am rechten Blattrand zu sehen; links von ihnen haben Männer vor einem Zelt ein Lagerfeuer angefacht. In der Ferne sind vor einer Bergkette am dunklen Horizont Gebäude angedeutet, von denen einige turmartig in die Höhe ragen und vom Typus her den Häusern entsprechen, die auf beinahe allen Weyer-Zeichnungen im Hintergrund zu sehen sind.

³⁴¹ 2. Kön. 19,35.

³⁴² 1. Chr. 21,16.

Das geschilderte, alttestamentliche Ereignis wurde in der Kunst insgesamt selten bildlich ausgeführt; aus dem deutschsprachigen Raum ist keine Darstellung bekannt. In den Niederlanden schuf im Jahre 1632 Abraham Bloemaert eine vergleichbare Zeichnung, die sich heute im Dresdner Kupferstich-Kabinett befindet (Abb. 143a).³⁴³ Doch kann Weyer Bloemaerts Zeichnung aufgrund deren Datierung nicht gekannt haben. Das Sujet erscheint wieder in Bloemaerts *Tekenboek*, aber abgesehen von diesen Darstellungen ist in der holländischen Kunst dieser Zeit kein weiteres Beispiel bekannt.³⁴⁴

Die überaus sorgfältige, bildmäßige Ausführung des Blattes spricht für eine späte Entstehungszeit; es dürfte um 1618/19 entstanden sein.

Z 144 Die Anbetung der Hirten

Abb. 144

Um 1617. Feder in Schwarz, in verschiedenen Brauntönen, grau, ocker und rötlich laviert, weiß gehöht; unten rechts in Schwarz signiert mit „HE Weyer inuendur“; senkrechter Knick in der rechten Blathälfte, im oberen Drittel waagrechte Quetschfalten, oberer Rand unregelmäßig beschnitten, rechter Rand etwas „ausgefranst“, linke untere Ecke fehlt; fest aufgelegt, kaum erkennbares Fragment eines Wz. (Vogel?).

Blattgröße: 205 x 331 mm.

Textvorlage: Lk. 2,15–16.

Erlangen, Universitätsbibliothek, Inv.-Nr. B 567.

Provenienz: Alter Bestand.

Lit.: ERLANGEN 1929, Bd. 1, S. 146, Kat.-Nr. 567 m. Abb. in Bd. 2.

MAYER 1931/32, S. 96, 99, 117.

GEBHARD 1965, S. 98; S. 103, Anm. 31.

GERMANN-BAUER 1996, S. 431.

Von einer Figurengruppe vor einer Säule links im Vordergrund führt die Blickrichtung, keilförmig und optisch unterstützt durch eine am Boden liegende Säule, in den Bildmittelgrund, in dem sich rechts der Blattmitte staunend zahlreiche Hirten um das neugeborene Christuskind versammelt haben. Dieses liegt, das Haupt von einem Strahlenkranz umgeben, vor Maria und Joseph auf einem Bündel Stroh. Die Blicke beinahe aller dargestellten Figuren sind auf das Kind gerichtet, sogar der stehende Hund vorne verfolgt neugierig die Szene. Am rechten Blattrand sind in einem Unterstand der Ochse und der Esel erkennbar, die gerade von einem Mann Futter erhalten. Hinter der Gruppe der Hirten erhebt sich eine kannelierte, vom oberen Blattrand überschnittene Säule, die den vorderen Abschluss einer schräg in die Bildtiefe führenden und von zwei Fenstern durchbrochenen Mauer bildet. Diese Mauer wird nach hinten durch einen Torbogen abgeschlossen, der einen schmalen Durchblick auf den nicht näher definierten Hintergrund mit Bergzügen erlaubt.

Das Erlanger Blatt wurde als „Gegenstück“ zur wohl zeitgleich entstandenen Coburger „Auf-erweckung des Lazarus“ (Z 148) gesehen³⁴⁵, was nicht nur in der Aufschrift „HE Weyer inuendur“, sondern vor allem auch in der Formatgleichheit und der Ähnlichkeit der keilförmig angelegten Gesamtkomposition begründet liegt. So findet sich auf der Coburger Zeichnung eine ganz ähnliche architektonische Konstruktion mit kannellierter Säule, Mauer und Torbogen. Mayer weist an dieser Stelle zu Recht auf Abraham Stocks Kupferstich³⁴⁶ nach einem

³⁴³ „Der Engel schlägt das Volk“. Feder und Kreide, braun laviert, 124 x 188 mm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C 7060; siehe ROETHLISBERGER 1993, Kat.-Nr. D25, Fig. 679.

³⁴⁴ ROETHLISBERGER 1993, Band I, S. 426, unter Kat.-Nr. D25.

³⁴⁵ MAYER 1931/32, S. 99.

³⁴⁶ HDF, Bd. XXVIII (A. J. Stock), 3, 355 x 283 mm.

Entwurf Abraham Bloemaerts hin (Abb. 144a), der Weyer vermutlich als Anregung diente. Doch muss auch der Kupferstich Jacob Mathams, der ebenfalls nach Bloemaert ausgeführt wurde³⁴⁷ (Abb. 144b), als mögliches Vorbild beachtet werden, zumal hier am rechten Bildrand eine Frau in Rückansicht mit einem Korb zu sehen ist, die wir, nun in Schrägansicht von vorne und einem Kind zugewandt, bei Weyers „Anbetung der Hirten“ links vorne vor der aufragenden Säule wieder finden. Demnach ließ sich der Coburger von mehreren Vorlagen anregen.

Die „Anbetung der Hirten“ kann auf ca. 1617 angesetzt werden. Zur Klärung der chronologischen Einordnung sei auf die Ausführungen zur Coburger „Lazarus-Auferweckung“ (Z 148) verwiesen.

***Z 145 Die Anbetung der Könige**

Abb. 145

Um 1618/19. Feder in Schwarz, grau und ocker laviert, weiß gehöht, über schwarzer Kreidovorzeichnung, graue Einrahmungslinie; obere Ecken abgerundet, hier fehlt daher die Einrahmungslinie; bezeichnet unten rechts „HE Weÿer inuendur“; über Wz. nichts bekannt. Blattgröße: 375 x 314 mm.

Sacramento, Crocker Art Museum, Inv.-Nr. 1871.19.

Provenienz: Rudolph Weigel, Leipzig (Kunstlagerkatalog 1838, Nr. 95); Edwin Bryant Crocker Collection.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 118.

SACRAMENTO 1971, S.13, Kat.-Nr. 35 m. Abb.

SACRAMENTO 1976, S. 37, Kat.-Nr. 31 m. Abb.

PRINCETON/WASHINGTON/PITTSBURGH 1982/83, S. 80f., Kat.-Nr. 22 m. Abb.

KAUFMANN 2004, S. 81f. m. Abb.

Die bildmäßig ausgeführte Zeichnung mit den ausdrucksstarken Hell-Dunkel-Kontrasten zeigt die Anbetung der Heiligen Drei Könige, die von links herangekommen sind, um dem neugeborenen Christuskind ihre Huldigung darzubringen. Der erste König kniet bereits vor dem Kind, das auf Marias Schoß sitzt, und übergibt ihm ein rundes Gefäß. Die beiden anderen Könige stehen hinter ihm und halten ebenfalls Geschenke in ihren Händen; ehrfürchtig haben sie ihre Kopfbedeckungen abgenommen. Joseph steht hinter Maria und dem Christuskind, deren Häupter ein Strahlenkranz umgibt, und hält ebenfalls seinen Hut an die Brust gedrückt. Rechts der Bildmitte ragt hinter dem Kopf des knienden Königs eine Säule auf, deren oberes Ende in dichten Wolken verschwindet. In diesen Wolken, die von Lichtstrahlen durchbrochen werden, welche das Christuskind und Maria erhellen, tummeln sich einige Putti; weitere, nur angedeutete Engelsköpfe sind ebenfalls zum Himmelshintergrund hin auszumachen. Links im Hintergrund ist, neben einem hinter oder neben der Säule wachsenden Baum, eine große Menschenmenge sichtbar. Die Figuren sind zum Teil zu Pferde, andere führen Kamele mit sich. Der Ausblick wird im Hintergrund durch ein steiles, schroffes Gebirge abgeschlossen. Die in den oberen Eckpartien fehlende Umrahmungslinie spricht dafür, dass die oberen Ecken später und nicht durch Weyer selbst abgerundet wurden, um dem Bild den Charakter eines Epitaphs zu geben.

Wie die vorangegangene Zeichnung in Erlangen (Z 144), hat Weyer auch das vorliegende Blatt mit „HE Weÿer“ signiert und durch den Zusatz „inuendur“ als seine eigene Bilderfindung herausgestellt. Er dürfte sich jedoch auch hier an einer oder mehreren graphischen Vorlagen orientiert haben. So finden wir den bärtigen, knienden König spiegelverkehrt, in ganz

³⁴⁷ TIB, Bd. 4, 67 (148), 195 x 283 mm.

ähnlicher Form wieder auf einem Kupferstich des Ägidius Sadeler II., den dieser nach einer verschollenen Zeichnung Hans Speckaerts stach (Abb. 145a).³⁴⁸

Die überaus sorgfältige malerische Ausführung gibt Weyers Blatt den Charakter eines eigenständigen Kunstwerkes, das bei Kunstliebhabern und -händlern durchaus Gefallen gefunden haben dürfte. Der von Kaufmann angenommene Entstehungszeitraum 1614–1616³⁴⁹ erscheint in Anbetracht der vollendeten technischen Ausführung zu früh. Die abgerundeten oberen Ecken sowie das annähernd gleiche Format verbinden das Blatt mit der „Mars und Bellona“-Darstellung (Z 163), in Stil und Ausführung steht es auch den anderen Zeichnungen in Kopenhagen (Z 143, Z 149, Z 150, Z 152) nahe; das „Abrahamsopfer“ in München (Z 142) kann ebenfalls zum Vergleich herangezogen werden. Alle Zeichnungen sind wahrscheinlich in derselben Zeit entstanden und können um 1618 oder 1619 angesetzt werden.

Z 146 Die Taufe Christi

Abb. 146

Um 1618. Feder in Schwarz, braun, grünlich, gelblich, rötlich laviert, weiß gehöht; originales Monogramm „HE W“ rechts unten in Schwarz, weiteres, später hinzugefügtes Monogramm „HE W“ in brauner Feder am unteren Blattrand links der Mitte; unterer Blattrand beschnitten, daher dort schwarze Einfassungslinie nur noch teilweise sichtbar; auf der Rückseite in einer Schrift des 17. Jahrhunderts (vom Künstler selbst?): „HE Weyer in undur“; kein Wz.

Blattgröße: 205 x 329 mm.

Textvorlage: Mt. 3,13–17, Mk. 1,9–11, Lk. 3,21–22, Joh. 1,32–34.

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv.-Nr. AE 294.

Provenienz: Alter Bestand.

Lit.: PARIS 1971, S. 33, Kat.-Nr. 38.

DARMSTADT 1973, Kat.-Nr. 53.

DARMSTADT 1974, Kat.-Nr. 53.

Das sehr gut erhaltene, querformatige Blatt zeigt in der Bildmitte Christus mit gekreuzten Armen auf einem Felsen im Jordan kniend, während Johannes, ebenfalls auf einem Felsen, aber näher am rechten Ufer und sich dort mit der linken Hand abstützend, mit der rechten Hand die Taufe vollzieht, indem er aus einer Muschel Wasser auf das Haupt Christi gießt. Die Köpfe beider Hauptfiguren sind jeweils mit einem Strahlenkranz umgeben. Über Christus schwebt die Taube des Heiligen Geistes, am Himmel sind Wolken, eine Engelsglorie sowie, recht schemenhaft, Gottvater zu sehen. Rechts und links am Ufer haben sich zahlreiche Frauen, Männer und Kinder, vermutlich „die Stadt Jerusalem und ganz Judäa und alle Länder am Jordan“³⁵⁰, eingefunden, um ebenfalls getauft zu werden.

Manche Figurentypen wie die unbekleidete Rückenfigur mit übergeschlagenem Bein links vorne erinnern an niederländische Stichvorlagen wie beispielsweise die Blätter von beispielsweise von Jan Harmensz. Muller³⁵¹ oder Ägidius Sadeler³⁵² (Abb. 146a und 146b). Doch sind auch Anklänge an Werke des Cornelis Cornelisz. van Haarlem (1562–1638) festzustellen, der

³⁴⁸ TIB, Bd. 72 (1), 7201.088, 334 x 275 mm.

³⁴⁹ KAUFMANN 2004, S. 81.

³⁵⁰ Mt. 3,5.

³⁵¹ NHDF (The Muller Dynasty, I), 3, 320 x 215 mm. Der Stich basiert auf einer 1590 datierten Zeichnung Mullers, die sich heute in der Staatlichen Graphischen Sammlung München befindet (Inv.-Nr. 1013; Feder in Braun, braun laviert, weiß gehöht, 298 x 205 mm).

³⁵² NHG (H. von Aachen), 7, 222 x 173 mm. Der Stich ist Teil einer 13 Darstellungen umfassenden, von Ägidius Sadeler gestochenen Serie, die unter dem Titel *Saulus Generis Humani* 1590 herausgegeben wurde. Die „Taufe Christi“ ist das siebte Blatt dieser Reihe.

das sehr beliebte Thema der Taufe Christi im Jordan mehrfach dargestellt hat³⁵³ und dessen Werke Weyer möglicherweise im Laufe seines Aufenthalts in den nördlichen Niederlanden kennengelernt haben könnte.

Die Christus-Johannes-Gruppe sowie das Querformat mit den zahlreichen Zuschauern lässt indes auch an Rottenhammers Darstellungen zu diesem Thema denken, die wiederum durch dessen Beschäftigung mit Veronese, Tintoretto (1518–1594) und dem Raffael-Umkreis geprägt sind.³⁵⁴ Von Rottenhammers „Taufe Christi“ (Abb. 146c)³⁵⁵, deren Datierung umstritten ist³⁵⁶, gibt es mehrere Fassungen, die sich zum Teil nur geringfügig voneinander unterscheiden.³⁵⁷ Als Fazit für Weyer kann jedenfalls festgehalten werden, dass er sich nicht an einem konkreten Vorbild orientierte, sondern dass offensichtlich die Werke verschiedener Künstler seine Bildidee beeinflusst haben.

In der Farbgebung steht Weyers „Taufe Christi“ der ebenfalls undatierten „Caritas“ in Rouen (Z 161) sehr nahe; bei beiden fällt die leicht grünliche Lavierung auf, die vor allem auf den in Kopenhagen verwahrten, späten Blättern³⁵⁸ anzutreffen, sonst jedoch für Weyer eher ungewöhnlich ist. Auch die weibliche Figur am rechten Bildrand der „Taufe“ lässt sich zum direkten Vergleich mit der Personifikation der Caritas heranziehen. Insgesamt sind jedoch Linienführung und Faltenwurf auf dem „Caritas“-Blatt etwas härter, die Konturen der Leiber nicht so „teigig“ wie bei der „Taufe“, so dass die „Taufe“ etwas später anzusetzen ist. Die links vorne auf einer Stoffbahn sitzende Rückenfigur der „Taufe“ findet sich spiegelbildlich wieder beim „Lauf der Atalante“ in Bordeaux (Z 160). Dort befindet sich die entsprechende Gestalt, diesmal ohne übergeschlagenes Bein, am rechten Bildrand im Mittelgrund bei der Gruppe Schaulustiger, die dem Wettstreit zusehen. Die Behandlung der Körperoberflächen und der Muskeln sind auf dem „Atalante“-Blatt identisch mit denen auf unserer Darmstädter Zeichnung. Da die „Atalante“ 1618 datiert ist, wird hier für die „Taufe Christi“ derselbe Entstehungszeitraum vorgeschlagen.

³⁵³ Siehe VAN THIEL 1999, S. 309ff., Kat.-Nrn. 44–54.

³⁵⁴ MAI 1976, S. 122.

³⁵⁵ „Die Taufe Christi“, um 1597; Öl/Kupfer, 33 x 44 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv.-Nr. L 760.

³⁵⁶ Für das Münchner Gemälde reichten die Datierungsvorschläge in der Vergangenheit von 1595/96 über 1598 bis zu 1606; heute wird es „um 1597“ datiert (LEMGO/PRAG 2008/09, S. 125, Nr. 29 m. Abb.).

³⁵⁷ Für unseren Zusammenhang wird das Gemälde mit der „Taufe Christi“ der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. L 760 herangezogen. Zu zwei weiteren Fassungen, von denen sich eine im Museum of Art and Archaeology der University of Missouri, Columbia, die zweite in Antwerpen, Musée Royal des Beaux-Arts befindet, siehe MAI 1976. Beide Gemälde werden hierin mit der Fassung der Augsburger Barockgalerie verglichen und diskutiert (das Gemälde in Columbia ist bei MAI als „ehemals New York, Shickman Gallery“ angegeben; es wurde 1971 von der University of Missouri angekauft (Inv.-Nr. 71.5; siehe hierzu EWING 1986, S. 66f.)). Eine weitere Fassung, die als ein Werk von Hans Rottenhammer und Jan Brueghel d. Ä. gilt, wurde am 19.11.2011 im Kölner Kunsthaus Lempertz angeboten (Katalog Lempertz „Alte Kunst“, 19. November 2011, Auktion 987, S. 46f. m. Abb.). Neben den eigenhändigen Werken gibt es zahlreiche Kopien nach Rottenhammer, so z. B. in der Nationalgalerie Prag, Inv.-Nr. O 9581 (LEMGO/PRAG 2008/09, S. 125, Nr. 30 m. Abb.). Zu den unterschiedlichen Fassungen und Nachbildungen siehe auch SCHLICHTENMAIER 1988, S. 213, Kat.-Nr. G I 12, und S. 279f., Kat.-Nrn. G II 13 und 14.

³⁵⁸ Z 143, Z 149, Z 150, Z 152 und Z 163.

Z 147 Jesu Einzug in Jerusalem**Abb. 147**

Um 1616/17. Feder in Schwarz, grau, gelblich und rötlich laviert, weiß gehöht, auf cremefarbenem Papier; unten rechts in brauner Feder von späterer Hand bezeichnet mit „Johan Weyer Coburgk(?)“; unten rechts neben dem Fuß des leicht nach vorn gebeugten Jüngers ein ausgekratzttes Monogramm Hermann Weyers, der Aufstrich sowie ein Stück des Querriegels des „H“ sind noch zu sehen; Datum scheint keines vorhanden gewesen zu sein; Randverlauf wegen der festen Einfassung nicht zu sehen, daher keine Beschneidung feststellbar; laut durchgestrichenem Passepartoutvermerk einst Johann Matthias Weyer zugeschrieben (gemeint war wohl Jacob Matthias Weyer (Hamburg um 1620–1670 Hamburg)); fest aufgelegt, daher kein Wz. sichtbar.

Blattgröße: 193 x 303 mm.

Textvorlage: Mt 21,1–11; Mk 11,7–10; Lk 19,35–38; Joh 12,12–15.

Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv.-Nr. I 2195.

Provenienz: Amsler und Ruthardt, Berlin, Auktion vom 22. November 1906.

Lit.: STUTTGART 1979/80, S. 230 (als „Bruder (oder Vater?)“ Weyers).

KRAMER 1989, S. 41 m. Abb. auf S. 45 (als „Hans Weyer d. J.“).

Die zart farbig lavierte Federzeichnung zeigt eine in allen Evangelien geschilderte Szene: Christus reitet, umgeben und begleitet von einer jubelnden Menschenmenge, von rechts kommend auf einem Esel in die Stadt Jerusalem ein, welche durch einen Torbogen am linken Bildrand angedeutet ist. Einer der Anhänger hat ein Tuch ausgebreitet, auf dem der Gottessohn sein Reittier lenkt, ein weiterer ist auf einen Baum geklettert, um besser sehen zu können, andere wiederum schwingen Palmzweige, um ihrer Freude Ausdruck zu verleihen. Die Szene ist querformatig angelegt im Gegensatz zum hochformatigen Stich des Ägidius Sadeler II., durch den sich Weyer möglicherweise für seine Komposition anregen ließ (Abb. 147a). Der Kupferstich nach einer Zeichnung von Hans von Aachen ist Teil einer 13 Platten umfassenden Serie zu Themen aus dem Leben Christi, welche mit dem Titel *Salus Generis Humani* und einer von Joris Hoefnagel (1542–1600) entworfenen Umrahmung versehen 1590 von Sadeler herausgegeben wurde.³⁵⁹ Ein weiteres Blatt aus dieser Serie ist im Zusammenhang mit Weyers zuvor besprochener „Taufe Christi“ (Z 146) zu erwähnen.

Die Augen sind auffallend hohl dargestellt und liegen tief in den sehr schematisiert gezeichneten Köpfen. Ähnlich stilisierte Gesichter finden sich in Z 149 („Die Auferweckung des Lazarus“), Z 150 („Christus und die kanaanäische Frau“) sowie in Z 160 („Der Wettlauf zwischen Atalante und Hippomenes“), um nur einige Beispiele herauszugreifen. Die männliche Figur links im Vordergrund, die das Tuch für den reitenden Christus zurechtzieht, finden wir mit samt ihrer Kleidung und der hinten senkrecht verlaufenden Gewandfalte wieder in dem etwas früher entstandenen Blatt, das die Auferweckung des Jünglings von Nain zeigt (Z 58); hier ist sie, um 90° gedreht, rechts vorne als Sargträger leicht gebückt und von hinten zu sehen.

Weyers Einzug Jesu wurde von Heinrich Geissler Hans Weyer d. J. (1608–1666), also Hermanns Bruder, zugeschrieben, eine Vermutung, die sich auf die Signatur in der rechten unteren Ecke stützt.³⁶⁰ Während die Zeichnung selbst in schwarzer Feder ausgeführt ist, wurde die Signatur jedoch in brauner Feder und später aufgetragen, so dass das Blatt vielmehr Hermann Weyer zugeordnet werden kann. Dessen Monogramm, das sich an einer für Weyer typischen Stelle, nämlich in der unteren Blatthälfte und inmitten dunkler Schraffuren, befand und von dem nur noch ein Teil des „H“ sichtbar ist, wurde offensichtlich vorsätzlich herausgekratzt. Möglicherweise geschah das durch einen Händler, dem das Monogramm und somit auch der

³⁵⁹ NHG (H. v. Aachen), 2–14.

³⁶⁰ KRAMER 1989, S. 41.

Künstler unbekannt waren. Das Entfernen einer unbekanntenen Signatur war jedenfalls bei Gemälden im 16. und 17. Jahrhundert nichts Ungewöhnliches.³⁶¹ Eine Datierung ist nicht vorhanden, doch erlaubt ein stilistischer Vergleich der Figurentypen, der Baumgestaltung, der Schraffurlagen und nicht zuletzt der Farbigkeit mit Zeichnungen wie der Berliner „Verklärung Christi“ (Z 123), die auf 1616 datiert wird, der auf 1616/17 angesetzten Coburger Darstellung „Venus, Amor und Satyr“ (Z 153) oder der wohl etwas später, um 1617/18 entstandenen „Caritas“ in Rouen (Z 161) eine zeitliche Einordnung um 1616/17.

Z 148 Die Auferweckung des Lazarus

Abb. 148

Um 1617. Feder in Schwarz, graubraun, gelbbraun und rötlich laviert, weiß gehöht; bezeichnet rechts unten auf dem liegenden Säulenschaft kopfüber „HE Weyer inuendur“; diese Signatur nachgeahmt auf dem rückseitig aufgeklebten Papier (von späterer Hand), die linke und die rechte obere sowie die linke untere Blattecke ergänzt, Riss durch die Mutter-Kind-Gruppe rechts bis hin zur Steinplatte unter Lazarus, in beiden oberen Ecken Löcher; kleine Löcher auch in der Darstellung; doubliert, kein Wz. sichtbar.

Blattgröße: 199 x 319 mm.

Textvorlage: Joh. 11,39–44.

Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. Z 470.

Provenienz: Sammlung Hagedorn.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 96, 99f., 116.

GEBHARD 1965, S. 98; S. 103, Anm. 30.

COBURG 1970, S. 37f., Kat.-Nr. 73 m. Abb.

KRAMER 1989, Abb. S. 43.

GERMANN-BAUER 1996, S. 431.

COBURG 2002, S. 84f. m. Abb.

STUTTGART 2007, S. 340, Anm. 5 (zu Kat.-Nr. 705).

Im Zentrum der Darstellung liegt der manieristisch überlängte, anatomisch nicht ganz überzeugend dargestellte und gegen die Grababdeckung gestützte Lazarus, der soeben von Christus auferweckt wurde. Dieser steht, mit einem Heiligenschein versehen und von weiteren Personen umringt, vor einer torbogenähnlichen Architektur in der linken Blatthälfte und wendet sich Lazarus zu. Ganz links im Vordergrund befindet sich die Rückenansicht einer knienden, mit einem Tuch weitgehend verhüllten Frau, die mit ausgestreckten Armen auf das Wunder hinweist, ihren Kopf jedoch zu Christus erhebt. Eine weitere, stehende und ebenfalls verhüllte Frau wird vom linken Bildrand angeschnitten. Die beiden Frauen dürften als Maria und Martha, die Schwestern des Lazarus, zu identifizieren sein, welche laut Bibeltext beide dem Auferweckungswunder beiwohnen. Eine große Menschenmenge erstreckt sich bis in den Bildmittelgrund, vorne am rechten Rand ist eine weitere, überwiegend aus weiblichen Figuren bestehende Gruppe, die durch einen am Boden liegenden Säulenschaft optisch von den anderen Personen getrennt ist, Zeuge des Ereignisses. Den fernen Hintergrund mit dem beinahe bis an den oberen Blattrand reichenden Horizont bildet, wie oft bei Weyer, eine knapp skizzierte Stadtsilhouette.

Auf dem erwähnten Säulenschaft (oder Baumstamm?³⁶²) hat Weyer kopfüber seine Signatur angebracht und durch den Zusatz „inuendur“, der sich auch auf der „Anbetung der Hirten“ in

³⁶¹ LERIUS 1881, Band II, S. 247.

³⁶² So MAYER 1931/32, S. 116. Um einen „Sargdeckel“ (COBURG 1970, S. 37) dürfte es sich hierbei kaum handeln, liegt doch die steinerne Abdeckung des Grabes direkt hinter bzw. unter Lazarus.

Erlangen (Z 144) und der „Anbetung der Könige“ in Sacramento (Z 145) findet, die Komposition als seine eigene Erfindung ausgewiesen. Die Gesamtanlage seiner Zeichnung entnahm er einem Kupferstich, den Jan Harmensz. Muller³⁶³ nach einer Zeichnung Abraham Bloemaerts³⁶⁴ stach (Abb. 148a). Die Zeichnung wird auf 1592–1596 datiert.³⁶⁵ Wesentliche Komponenten bezog Weyer aus dem Stich, wie beispielsweise die mittige Position des liegenden, bis auf ein dünnes Grabtuch entblößten Lazarus, die Christusgestalt mit Nimbus sowie die kniende, verhüllte Rückenansicht von Martha/Maria links vorne, die theatralisch ihre Hände nach dem Auferstandenen ausstreckt. Die in Bloemaerts Stich rechts gezeigte männliche Rückenfigur, die leicht gebückt mit ihrem linken Arm weit zur Bildmitte ausreift, erscheint bei Weyer um 180° gedreht wieder in der hinter Lazarus stehenden Person, die das Grabtuch an einem Ende hochhält. Bei Bloemaert ist noch das antike Vorbild der Diskobol-Figur des Bildhauers Myron erkennbar. Der jugendliche Diskuswerfer, der um 460–450 v. Chr. von Myron erschaffen wurde, existiert heute in zahlreichen Repliken.³⁶⁶ Das frühe Lob der Figur von Quintilian wurde von Vasari für seine Unterscheidung zwischen dem guten, modernen und dem älteren, mittelalterlichen Stil genutzt, und so wurde der Diskobol für die Künstler im 16. Jahrhundert ein beliebtes Modell einer Kontrapostgestalt, einer *figura serpentinata*.³⁶⁷

Des Weiteren sind in Weyers Zeichnung sowohl der angedeutete Torbogen als auch die kannelierte Säule links im Mittelgrund ebenfalls im Kupferstich vorgebildet. Bloemaerts Figur, die die Säule von hinten umfasst, wird ebenfalls übernommen, doch gespiegelt, so dass nicht wie im Stich der rechte, sondern der linke Arm nach vorn um die Säule greift.

Zahlreiche Änderungen machten jedoch das Blatt zu einer eigenständigen Komposition oder besser: Variation Weyers, auch wenn das Vorbild erkennbar bleibt: So vervielfacht er das Personal, das der Szene zusieht, verlagert den Torbogen mitsamt dem davor stehenden Christus nach links, lässt Letzteren im Profil erscheinen und fügt rechts vorne eine Frauengruppe ein, wobei die Mutter mit ihrem Kind vielleicht wiederum auf Bloemaert zurückgeht, der eine Frau mit Kind neben der Säule platziert. Weyer fügt zudem die liegende Säule im rechten Vordergrund ein, die die Ausrichtung des Lazarus aufnimmt und so der Szenerie eine Richtung von links vorne nach rechts hinten verleiht, welche im Kupferstich nicht zu finden ist. Freilich wird in Weyers Zeichnung die Sogrichtung zum rechten Hintergrund hin wiederum etwas abgeschwächt durch die im Mittelgrund stehenden Menschen. Im Gegensatz zum Kupferstich sind außerdem im Hintergrund Gebäude zu erkennen, die in schnell skizzierten Senkrechten mit Feder und Lavierpinsel hingeworfen erscheinen. Der Rundbau am oberen Blattrand in der Mitte weckt, wenngleich sehr stilisiert dargestellt, Assoziationen an Ansichten des Tempels von Jerusalem. Dieser wurde in der Kunst traditionell als runder Idealbau dargestellt.³⁶⁸ So trägt Weyer der Textstelle Joh. 11, 18 Rechnung, in der es heißt, Bethanien, wo sich das Höhlengrab des Lazarus befindet, liege „nahe bei Jerusalem, etwa eine halbe Stunde entfernt“.

Zur Datierung kann vermerkt werden, dass der um 1593, um 1600 oder 1602³⁶⁹ angesetzte Kupferstich nach Bloemaert einen *terminus ante quem* darstellt, vor dem Weyers Blatt nicht entstanden sein kann. Mayer datiert die Zeichnung auf ca. 1605³⁷⁰, im Coburger Katalog von 1970 wird für die Entstehung die Zeit „um 1605–07“³⁷¹ angegeben. Zahlreiche Hinweise sprechen jedoch dafür, das Blatt sehr viel später, nämlich auf die Zeit um 1617 anzusetzen:

³⁶³ Um 1593 (nach ROETHLISBERGER), 340 x 479 mm. Vgl. ROETHLISBERGER 1993, Kat.-Nr. 31. NHDF (The Muller Dynasty, I), 18; hier Datierung „um 1600“. Weitere Datierung: „Anfang 1602“ in: RAUPP 1994, S. 711.

³⁶⁴ Feder und Pinsel in Braun, weiß gehöht, 339 x 477 mm; Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv.-Nr. NI.392.

³⁶⁵ BOLTEN 2007, Bd. I, S. 67, Nr. 146.

³⁶⁶ HAUTUMM 1987, S. 170.

³⁶⁷ SHEARMAN 1994, S. 99f.

³⁶⁸ NÜRNBERG 1994, S. 181, Anm. 1.

³⁶⁹ Zu den verschiedenen Datierungen des Stichs vgl. Anm. 364.

³⁷⁰ MAYER 1931/32, S. 100.

³⁷¹ COBURG 1970, S. 37.

Zum einen ist es nach wie vor ungewiss, ob von Weyer Blätter aus dem Jahre 1605 existieren. Das mit diesem Datum versehene Blatt in Wolfegg (Z 106) ist vermutlich falsch und/oder nicht von Weyer datiert. Zeichnungen von 1607/08, die überwiegend getreue Kopien nach Jost Amman darstellen, sind, sofern sie überhaupt Weyers eigene Handschrift zeigen, noch sehr ungelentk und manchmal etwas unsicher gezeichnet. Bei den wenigen Beispielen, in denen man Weyers Eigenständigkeit studieren kann³⁷², fallen die recht starre Gewandfaltung auf sowie die etwas eckige Ausbildung der Köpfe und der Gesichter. All dies ist bei dem Coburger „Lazarus“ souveräner ausgeführt. Des Weiteren entwickelt Weyer erst um 1616/17 einen bestimmten Frauentypus mit zumeist schräg nach oben gerichtetem Kopf, kleinem, offenem und lächelndem Mund und langem Hals, auf dem sich zumeist einige Schraffuren finden, um die Licht- und Schattenverhältnisse anzuzeigen. Dieser Typus ist auch auf dem Coburger Blatt zu entdecken: Gemeint ist die halbansichtige Figur mit nach links oben gedrehtem, hell akzentuiertem Kopf hinter der Mutter-Kind-Gruppe rechts im Vordergrund. Die weibliche Figur der besagten Mutter-Kind-Gruppe entspricht ebenfalls diesem oft wiederkehrenden Frauentypus und ist zudem eng mit der Gestalt der „Caritas“ in Rouen verwandt, welche ebenfalls nicht vor ca. 1617 entstanden sein kann (Z 161); beide Figuren verbindet zudem der überlang dargestellte linke Arm.

Aus diesen Überlegungen heraus ergibt sich, dass der „Lazarus“ nicht unter die frühen Blätter eingereiht werden kann, sondern kurz nach der Mitte des ersten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts gezeichnet worden sein muss. Dasselbe gilt für das zeitgleiche Gegenstück der Zeichnung in Erlangen (Z 144).

Z 149 Die Auferweckung des Lazarus

Abb. 149

Um 1618/19. Feder in Schwarz, grau, graubraun, ockergelb, grün und rötlich laviert, weiß gehöht, über schwacher Vorzeichnung in schwarzer Kreide; links unten Sammlerstempel „L.S.“ (für Lorenz Spengler); schwarze Einfassungslinie; aus zwei annähernd gleich großen Blättern bestehend, linke untere Ecke ergänzt, ringsum leicht unregelmäßig beschnitten; auf dem Verso eine nur sehr schwach erkennbare Zeichnung in Bleistift (Figurenstudien? eigenhändig?); kein Wz.

Blattgröße insgesamt: 326 x 389 mm.

Textvorlage: Joh. 11,39–44.

Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamling, Inv.-Nr. KKS-gb5371.

Provenienz: Sammlung Lorenz Spengler (Inv. 1812, 8, 88), Lugt 1763; vor 1887 vom Museum erworben.

Lit.: Keine Veröffentlichung bekannt.

Vor dem Hintergrund einer Architektur mit einer kannelierten Säule, die von zwei kleinen Kindern im Spiel umarmt wird, und einer rundbogigen Öffnung nach vorne hat sich eine Menschenmenge versammelt, um der Auferweckung des Lazarus durch Christus beizuwohnen. Das Wunder ist bereits vollzogen, das Grab geöffnet, und Lazarus sitzt mit ausgebreiteten Armen auf seiner Grabplatte im Bildzentrum; Christus steht mit erhobenem rechten Arm und einem Strahlenkranz um sein Haupt links neben ihm. Zahlreiche Menschen umgeben die beiden, links ist eine verhüllte Frau, Maria oder Martha, eine der Schwestern des Lazarus, demütig und mit erhobenen Händen neben Lazarus und dessen Grab auf die Knie gesunken. Im

³⁷² Vgl. z. B. die frühen Blätter nach G. Pencz und B. Beham Z 29 („Rastendes Paar/Kopfstudien“) bzw. Z 30 („Mutter mit zwei Kindern“/Figurenstudien“).

Hintergrund sind einige Bäume zu erkennen, ganz in der Ferne am Horizont hat Weyer vage eine Stadt skizziert.

Es handelt sich bei dieser Zeichnung um die späteste Fassung eines Themas, das Weyer insgesamt dreimal behandelt hat³⁷³. Vergleicht man das Kopenhagener Blatt mit der etwas früheren Fassung in Coburg (Z 148), so fällt auf, dass Weyer zwar auch in seiner späten Zeichnung auf den Kupferstich Jan Harmensz. Mullers nach Abraham Bloemaert (Abb. 148a) zurückgreift, mit der Vorlage hier aber wesentlich freier und selbständiger umgeht. Einzelne Motive sind aus dem Stich übernommen, wie die Architektur, der Mann mit dem Spaten, die kniende Frau links vorne, die Mutter mit dem Kind auf dem Arm vor der Säule sowie der die Säule umarmende Junge.

Der auf der Grababdeckung sitzende Lazarus sowie die klare und deutliche Gestik von Christus und Lazarus erlauben auch einen Vergleich mit einer Lazaruserweckung des Jan Pynas aus dem Jahr 1605 (Abb. 149a).³⁷⁴ Das Gemälde entstand in Pynas' Zeit in Italien; erst ab 1607 ist er in Amsterdam ansässig, wo er sich in einem Künstlerkreis bewegte, zu dem unter anderem sein Bruder Jacob (1592/93–1650), Pieter Lastman und Jan Tegnagel (1584–1635) gehörten, die zusammen heute als „Prä-Rembrandtisten“ bekannt sind. Die Lichtdramatik, die auch Pynas' Gemälde „etwas Gespenstiges“³⁷⁵ gibt, finden wir auch bei Weyer; hier wird die Wirkung der Licht- und Schattenpartien noch effektvoll durch die grüne Lavierung gesteigert. Grüntöne für die Lavierung hat Weyer in mehreren Blättern verwendet³⁷⁶, doch hat er sich dabei immer auf die Nuancierung der Landschaft im Hintergrund oder einzelner Partien von Körpern oder Gewändern beschränkt. Auffällig in dieser Lazarus-Darstellung ist der alles, vor allem den menschlichen Körper einbeziehende Einsatz der grünen Farbe, der in diesem Umfang zwar noch in dem ebenfalls in Kopenhagen aufbewahrten „Mars und Bellona“-Blatt (Z 163) anzutreffen ist, ansonsten jedoch in Weyers Œuvre nur abgeschwächt oder als grau-grüner Farbton verwendet wird. Die die Dramatik des Ereignisses noch unterstützende Sprache der Hände in Weyers Zeichnung, vor allem sichtbar bei Lazarus selbst, der sonst zumeist mit gefalteten oder noch gebundenen Händen dargestellt ist, ist auf Lastman zurückzuführen.³⁷⁷

Das aus zwei aneinander geklebten Blättern bestehende Blatt ist zeitlich zwischen dem Coburger „Lazarus“ und der 1619 datierten „Reiterschlacht“ in Wolfegg (Z167) anzusetzen und wird hier auf 1618/19 datiert.

³⁷³ Siehe Z 148 (Coburg) und Z 59 (New Haven).

³⁷⁴ Öl/Holz, 45 x 60 cm; Aschaffenburg, Staatsgalerie.

³⁷⁵ GURATZSCH 1980, Bd. I, S. 136.

³⁷⁶ Vgl. z. B. „Taufe Christi“ in Darmstadt (Z 146), „Diana und Aktäon“ in Paris (Z 158).

³⁷⁷ GURATZSCH 1980, Bd. I, S. 137f.

Z 150 Christus und die kanaanäische Frau**Abb. 150**

Um 1618/19. Feder in Schwarz, grau, braun, ocker-orange, leicht rötlich und grün laviert, weiß gehöht; links unten Sammlerstempel „L.S.“ (für Lorenz Spengler); aus zwei annähernd gleich großen Blättern bestehend; oben, links und unten leicht unregelmäßig beschnitten; kein Wz.

Blattgröße insgesamt: 314 x 390 mm.

Textvorlage: Mt. 15,21–28; Mk. 7,24–30.

Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamling, Inv.-Nr. KKS-gb5372.

Provenienz: Sammlung Lorenz Spengler (Inv. 1812, 8, 89), Lugt 1763; vor 1887 vom Museum erworben.

Lit.: Keine Veröffentlichung bekannt.

In einer bergigen Landschaft, die, gemäß der biblischen Überlieferung, „die Gegend von Tyrus und Sidon“ darstellen soll, steht im Vordergrund und umgeben von zahlreichen Jüngern Christus, welcher sich bereits zum Weitergehen halb umgewandt hat. Alle schauen auf die niederknien Frau hinab, die sie aufgesucht hatte, um für ihre vom bösen Geist heimgesuchte Tochter Gnade zu erbitten. Ein Geländeeinschnitt führt den Blick des Betrachters in den Hintergrund in ein Tal, in dem sich eine Siedlung befindet. Am Himmel sind einige Wolken und kreisende Vögel angedeutet.

Ikonographisch steht die Szene Darstellungen nahe, die die Heilung der blutflüssigen Frau zeigen.³⁷⁸ Eine 1595 datierte, und mit Weyers Blatt durchaus vergleichbare Zeichnung Abraham Bloemaerts, die einst als Darstellung der kanaanäischen Frau gedeutet wurde, inzwischen jedoch als Heilung der blutflüssigen Frau betrachtet wird (Abb. 150a)³⁷⁹, zeigt die Problematik der Interpretation: Während laut Roethlisberger³⁸⁰ die niederknien Frau bei Bloemaert den Saum von Christi Gewand zu berühren scheint, was m. E. dennoch nicht zweifelsfrei erkennbar ist, und diese Geste sie, im Hinblick auf die Bibelstelle³⁸¹, als die blutflüssige, von Christus geheilte Frau kennzeichnet, kniet die Frau auf der Zeichnung Weyers zwar ebenso demütig nieder, wahrt jedoch einen gewissen Abstand. So kann sie eher als kanaanäische Frau identifiziert werden, deren Tochter geheilt wird. Zwar spricht die Frau, wie in mehreren Bibelstellen beschrieben³⁸², Christus auf beiden Zeichnungen deutlich sichtbar von hinten an, was einen Hinweis darauf geben könnte, dass es sich bei der Zeichnung Weyers doch um die Darstellung der Heilung der blutflüssigen Frau handelt. Eine Interpretation als kanaanäische Frau ist jedoch wahrscheinlicher, da Weyers Christusfigur, im Gegensatz zum Christus bei Bloemaert, ausschließlich von männlichen Gestalten umgeben wird, so dass es schlüssiger erscheint, die umgebende Menge als Jünger zu deuten, die dem Aufeinandertreffen von Jesus und der kanaanäischen Frau beiwohnen³⁸³, als sie als im Einzelnen nicht weiter definierte „große Menge“ zu sehen, welche die Heilung der blutflüssigen Frau mitverfolgt.³⁸⁴

Das Bildthema wurde insgesamt selten dargestellt; umso auffälliger ist die Nähe der Zeichnung Weyers zu dem von Bloemaert gut 20 Jahre zuvor geschaffenen Blatt, auch wenn inhalt-

³⁷⁸ Mt. 9,20–22.

³⁷⁹ „Die Heilung der blutflüssigen Frau“, Feder, braun laviert, 341 x 479 mm; New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 62.44. ROETHLISBERGER 1993, Kat.-Nr. D4, Fig. 87, und BOLTEN 2007, Bd. I, S. 67, Nr. 145.

³⁸⁰ ROETHLISBERGER 1993, Band I, S. 421, unter Kat.-Nr. D4.

³⁸¹ Mt. 9,20–22.

³⁸² Mt. 9,20; Mk. 5,27; Lk. 8,44.

³⁸³ Mt. 15,23.

³⁸⁴ Mk. 5,21, 27.

lich eine andere Episode aus dem Leben Christi dargestellt wird. Es ist denkbar, dass Weyer während seines vermuteten Aufenthalts in den Niederlanden zumindest eine Zeitlang in Bloemaerts Werkstatt in Utrecht oder zumindest in dessen Umfeld verbracht und so einen Teil seiner Werke kennengelernt hat.

Weyers sehr bildhafte, präzise gezeichnete und sicher als finale Zeichnung geschaffene Darstellung kann, wie die anderen großformatigen, in Kopenhagen verwahrten Blätter auch, auf etwa 1618/19 datiert werden.

Z 151 Die Verklärung Christi

Abb. 151

Um 1618/19. Feder in Schwarz, grau, braun, ocker, grünlich und rötlich laviert, weiß gehöht; zwei waagrechte Quetschfalten über die gesamte Blattbreite; doubliert, kein Wz. sichtbar.

Blattgröße: 362 x 304 mm.

Textvorlage: Mt 17,1–9; Mk 9,2–13; Lk 9,28–36.

Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg.

Lit.: Keine Veröffentlichung bekannt.

Zusammen mit Petrus, Jakobus und Johannes bestieg Jesus den Berg Tabor, wo die Jünger Zeugen einer Vision wurden: Christus erschien ihnen mit Moses und Elias von einer Wolke überschattet, aus der Gottes Stimme erscholl.

Dasselbe Thema stellt Weyer auf einem etwas kleineren Blatt dar, das sich heute in Berlin befindet (Z 123); eine weitere Darstellung befindet sich in Bremen (Z 124). Doch verglichen mit der recht ausgewogen wirkenden, sorgfältig ausgeführten Arbeit in Wolfegg erscheinen sowohl die Berliner als auch die Bremer Zeichnung rascher hingeworfen, äußerst lebhaft und bewegt. Denkbar ist, dass es sich hierbei um erste Entwürfe handelt, die etwas später noch einmal aufgegriffen und für eine Endfassung überarbeitet wurden. So wurden einige Änderungen vorgenommen: Auf dem Wolfegger Blatt erscheint der von Strahlen umgebene Christus in Bezug auf Standmotiv und seiner gesamten Körperhaltung souveräner, die Figur des Moses wurde mit deutlicher sichtbaren Hörnern ausgestattet und mit den Gesetzestafeln versehen, wohl um ikonographische Zweifel an der Identität der Figur auszuräumen. Alle Figuren sind Christus stärker zugewandt und erhielten überdies Heiligenscheine.

Beide Sphären, die himmlische sowie die irdische, sind nicht nur, wie auf dem Berliner Blatt, durch helle und dunkle Tonwerte deutlich voneinander geschieden, sondern zusätzlich durch ihre Farbigkeit: Während die Gruppe der Apostel und der sie umgebenden Landschaft in erdigen Braun- und Ockertönen gehalten ist, werden die auf Wolken stehenden bzw. knienden Christus, Moses und Elias in lichten grünlichen und gelblichen Farbnuancen dargestellt, die den Charakter des Visionären unterstreichen. Weyers Zeichenstil der späten Werke mit den klaren Linien, deutlichen Licht- und Schattenpartien und den schematisiert dargestellten Köpfen und Händen tritt in diesem Blatt besonders anschaulich zutage.

Die Wolfegger „Verklärung“ ist die späteste der insgesamt drei Darstellungen zu diesem Thema. Die beiden anderen dürften um 1616 entstanden sein. Das Wolfegger Blatt kann aufgrund seiner überaus sorgfältigen Ausführung mit den Kopenhagener Blättern verglichen werden und steht diesen auch von den Abmessungen her sehr nahe. Figuren, Gewänder und auch die Farbgebung sind auch denjenigen des „Opfer Abrahams“ in München (Z 142) ähnlich. Daher dürfte die „Verklärung“ ebenfalls zu den späten, d. h. um 1618/19 entstandenen Zeichnungen gerechnet werden.

Z 152 Die Bekehrung Sauls**Abb. 152**

Um 1618/19. Feder in Schwarz, ocker, braun, grünlich und rötlich laviert, weiß gehöht; links oben in schwarzer Feder „HE Weyer“ signiert (Schriftverlauf entlang des linken Blattrandes nach unten); links unten Sammlerstempel „L.S.“ (für Lorenz Spengler); schwarze Einrahmungslinie; aus zwei annähernd gleich großen Blättern bestehend; ringsum beschnitten; kein Wz.

Zuschreibung durch Heinrich Geissler (Passepartoutnotiz).

Blattgröße insgesamt: 317 x 376 mm.

Textvorlage: Apg. 9,3–7.

Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamling, Inv.-Nr. KKS-gb5370.

Provenienz: Sammlung Lorenz Spengler (Inv. 1812, 8, 87), Lugt 1763; vor 1887 vom Museum erworben.

Lit.: Keine Veröffentlichung bekannt.

Die dynamische Zeichnung zeigt den geblendeten und daraufhin mit seinem Pferd stürzenden Saul in der Mitte der vordersten Bildebene in einer Schlucht. Mit seiner linken Hand versucht er, sein Gesicht vor den von rechts oben durch dicke Wolken brechenden und von einer Christusfigur ausgesandten gleißenden Lichtstrahlen zu schützen, während er die Frage Gottes, „Saul, Saul, warum verfolgst du mich?“, vernimmt. Seine bewaffneten Begleiter sind durch den plötzlichen Lichteinfall ebenfalls geblendet; erschrocken wenden sie ihren Blick gen Himmel, denn, dem biblischen Text zufolge, hörten sie zwar ebenfalls die Stimme des Herrn, konnten jedoch niemanden sehen. Die Schar der Begleiter Sauls erstreckt sich bis in den Hintergrund, wo am Horizont mit zarten Weißhöhlungen eine Stadtsilhouette angedeutet ist.

Das Blatt ist, zusammen mit Z 142, Z 143, Z 149 und Z 150, Teil einer großformatigen Serie von sehr malerisch ausgeführten Zeichnungen mit biblischem Inhalt, die aus zwei aneinander gefügten Blättern bestehen und in die Spätzeit von Weyers Schaffen zu datieren sind. Wie das Münchner „Abrahamsopfer“ (Z 142) trägt auch die „Bekehrung Sauls“ Weyers eigenhändig angebrachte Signatur.

Z 153 Venus, Amor und Satyr**Abb. 153**

Um 1616/17. Feder in Schwarz, ocker, braun und rötlich laviert, weiß gehöht, auf hellbräunlichem Papier; bezeichnet rechts unten „HE W“; Queroval (beschnitten); links am oberen Rand Fehlstelle, rechts oben kleiner Riss, Rand links unten beschädigt, Ölfleck unten in der Mitte; auf der Rückseite alte Aufschrift in Rötel: „zu einer Susanna zu gebrauchen“; kein Wz.

Blattgröße: 157 x 197 mm.

Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. Z 6236.

Provenienz: Alter Bestand.

Lit.: KRAMER 1989, S. 42 m. Abb.

Im Gegensatz zu einer früheren Bearbeitung dieses Themas in Basel, einer flüchtig und nur mit wenigen Federstrichen und dem Lavierpinsel hingeworfenen Skizze, auf der allerdings Amor keine Flügel trägt (Z 72), wirkt das Coburger Blatt sorgfältiger komponiert und erscheint als eigenständiges Kunstwerk. Der ovale Zuschnitt könnte dafür sprechen, dass das

Blatt zu Lebzeiten Weyers oder auch später als Vorlage vielleicht einer Silberschale geplant war, konnte man doch die dargestellte Venus und den aus dem Hintergrund rechts sich nähernden Satyr auch, wie die rückseitige Aufschrift formuliert, „zu einer Susanna [...] gebrauchen“. Vielleicht jedoch war auch umgekehrt eine bereits vorhandene Silberschale oder ein ähnlicher kunsthandwerklicher Gegenstand Vorlage für Weyers Zeichnung. Dieser Verwendungszusammenhang muss Spekulation bleiben, da nach dem aktuellen Forschungsstand kein solches Objekt bekannt ist, das eine Verwendung der Zeichnung nahelegt.

Den hier gezeigten Frauentypus mit dem leicht zurückgelegten Kopf, den hochgesteckten Haaren, der zart angedeuteten Halskette und den Parallelschraffuren an den Gliedmaßen trifft man in Weyers Zeichnungen ab etwa 1616 an. Die Venus auf dem hier besprochenen Blatt steht der Dresdner Lukretia (Z 162) nahe, die, resultierend aus einem Vergleich mit der „Diana und Aktäon“-Darstellung in Paris (Z 158), um 1617 datiert werden kann. Da die Coburger „Venus“ nicht so detailliert ausgeführt ist, was vor allem an den fast krallenhaft wirkenden Händen sichtbar wird, wird ein Entstehungszeitraum um 1616/17 vorgeschlagen.

Z 154 Bacchuszug

Abb. 154

1617. Feder in Schwarz, grau, gelblich und rötlich laviert, weiß gehöht; rechts unten mit „HE Weÿer“ signiert und darunter „1617“ datiert; rechte obere Ecke fehlt, wurde ergänzt, weitere, ebenfalls ergänzte Fehlstelle am oberen Rand senkrecht über dem Kopf des Bacchus; Blatt ringsum beschnitten, eine ehemalige schwarze Einfassungslinie noch am unteren Blattrand unter dem Hund sowie am oberen Rand erkennbar; großer Ölfleck unten rechts neben dem hinteren Wagenrad, ansonsten leicht fleckig, links erheblich beschnitten (vgl. K 1); doubliert; kein Wz. sichtbar.

Blattgröße: 199 x 330 mm.

München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 1962:192.

Provenienz: Geschenk der Erbegemeinschaft Holtkott 1962 an das Museum.

Lit.: MÜNCHNER JAHRBUCH DER BILDENDEN KUNST, XIV, 1963, S. 237.

GERMANN-BAUER 1996, S. 431f. m. Abb.

Rechts im Vordergrund sitzt ein aus dem Bild hinausschauender Zeichner, der möglicherweise als Weyer selbst zu deuten ist, und hält das fröhliche Treiben, dessen Zeuge er ist, mit der Zeichenfeder fest: Ein Zug ausgelassener Figuren bewegt sich an ihm vorbei von rechts nach links aus dem Bild heraus. Zwei offensichtlich angetrunkene Männer, von denen der rechte sich während des Laufens übergibt, tragen an einer geschulterten Stange ein großes Weinfass und folgen zu Fuß einem Wagen. Auf diesem befinden sich die unbekleidete Venus mit einem geflügelten Amor im Arm, eine Frau mit einem Affen auf dem Schoß (wohl Luxuria) sowie, vom linken Blattrand überschnitten, ein sich zurücklehrender, mit Weinlaub bekränzter Bacchus. Hinter dem Wagen (oder noch auf ihm sitzend?) ist Ceres mit Füllhorn und Ährenkranz zu erkennen sowie zahlreiche weitere Personen, die dem vorbeiziehenden Zug zujubeln. Unter ihnen sieht man hinter dem Weinfass auf der rechten Blathälfte einen Narr mit Narrenkappe und Stab, eine Figur links daneben hält über ihrem Kopf einen wohl gebratenen Schweinekopf auf einem Tablett, im Hintergrund hinter der Figurengruppe auf dem Wagen erkennt man mehrere, auf lange Stangen aufgespießte Brathähnchen. Dargestellt ist hier ein karnevalistisch wirkendes Treiben, in das das von Weyer bereits mehrfach dargestellte Thema „Sine Cerere et Baccho friget Venus“ angedeutet ist.

Öffentliche Aufzüge in der Tradition des antiken Triumphzuges waren zunächst in der frühen Neuzeit ein herrschaftliches Mittel, um den eigenen Hofstaat der Bevölkerung zu präsentie-

ren.³⁸⁵ Eine Wiederaufnahme der Festaufzüge, *Trionfi*, gab es in Italien, wo Dante Alighieri (1265–1321), Francesco Petrarca und Giovanni Boccaccio (1313–1375) die literarischen Vorlagen für die Wiederbelebung der antiken Triumphzüge schufen.³⁸⁶ Im Laufe des 15. und 16. Jahrhunderts spielten zunächst Handbücher zur antiken Mythologie (beispielsweise Cesare Ripas *Iconologia*) zur Verbreitung der *Trionfi* eine große Rolle, deren hauptsächliches Anliegen – die Repräsentation eines Herrschers oder Fürsten – durch Kombination von Mythologie, biblischer Historie, historischen Ereignissen sowie Darstellungen der Elemente und Wissenschaften dem Publikum, zum Teil auch in *tableaux vivants*, vor Augen geführt wurde. Diese Triumphzugsmotivik fand ihren Niederschlag in der Druckgraphik und verbreitete sich auch nördlich der Alpen durch graphische Serien beispielsweise von Virgil Solis, Maarten van Heemskerck und Hendrick Goltzius.³⁸⁷

Ein konkretes Vorbild für Weyers Bacchuszug gibt es nicht; möglicherweise hat sich Weyer durch verschiedene druckgraphische Vorlagen für seine Darstellung anregen lassen.³⁸⁸ Einzelheiten wie der gebratene Schweinskopf und der Narr mit der Schellenmütze und dem Kochlöffel (?) sind beispielsweise auf einem Kupferstich des Schelte Adamsz. Bolswert (1586–1659) zu finden (Abb. 154b), der den Streit zwischen Karneval und Fasten zeigt³⁸⁹, ein seit Pieter Bruegel d. Ä. (1525/30–1569) bekanntes Thema, welches bereits in der Literatur des Hochmittelalters nachweisbar ist.³⁹⁰

Äußerst aufschlussreich zur Deutung dieses „Bacchuszuges“ ist ein Vergleich mit einer Kopie, die sich heute in Privatbesitz befindet (K 1; Abb. 154a). Er ergibt, dass das Münchner Blatt um ein nicht unbeträchtliches Stück, nämlich um etwa 21 cm, links beschnitten wurde, um ausschließlich die fröhliche Seite des Treibens zu zeigen. Die Kopie hingegen zeigt auch die Spitze des Zuges: Er wird von den Figuren des Teufels und des Todes, welcher eine Sense über seiner Schulter trägt, angeführt. Die Pferde der beiden düsteren Gestalten ziehen den Wagen. Der gesamte Zug wird so zu einem Triumphzug des Todes und hat in der Bedeutung mit der bacchantischen Ausgelassenheit eines Karnevaltreibens, wie es auf dem Münchner Blatt zu sehen ist, nicht mehr viel gemein.

Im Unterschied zu der von Weyer signierten Münchner Zeichnung weist die Kopie lediglich das Monogramm auf, wobei das ligierte „E“ nur ansatzweise vorhanden ist und das Blatt daher im Auktionskatalog als von einem Monogrammist „H.W.“ stammend angeboten wurde. Alle Details sind getreu wiedergegeben, doch deuten zahlreiche Einzelheiten darauf hin, dass es sich nicht um eine Zeichnung von der Hand Hermann Weyers, sondern um eine sehr sorgfältig ausgeführte Kopie handelt: So laufen die Finger der Figuren nicht so spitz zu wie auf dem Münchner Blatt, die Blätter, die aus dem Füllhorn der mittigen Figur herausragen, entsprechen nicht dem Weyerschen Typus, die Konturen wirken etwas starrer, und die Gesichter verraten ebenfalls eine andere Hand. Die Farbigkeit entspricht in etwa derjenigen des Münchener Originals.

³⁸⁵ H. Nieder in: KIMPEL/WERCKMEISTER 2001, S. 162.

³⁸⁶ H. Nieder in: KIMPEL/WERCKMEISTER 2001, S. 163.

³⁸⁷ H. Nieder in: KIMPEL/WERCKMEISTER 2001, S. 164f. Siehe auch STUTTGART 1997, S. 143.

³⁸⁸ Vielleicht kannte er die Triumphzüge nach Petrarca von Georg Pencz (B. 117–122; Holl. 72–102) oder auch von Maarten van Heemskerck in Frage; letztere wurden von Philips Galle in Kupfer gestochen (TIB, Bd. 56, 077:1–6). Siehe hierzu STUTTGART 1997, S. 144ff. (zu Pencz/Petrarca) m. Abb.; S. 148ff. (zu Galle/Heemskerck) m. Abb. Zu Pencz' Triumphzügen nach Petrarca siehe zuletzt NAGLER 2010.

³⁸⁹ HDF, Bd. III, 296.

³⁹⁰ DÖRING 1987, S. 74.

Z 155 Pan und Syrinx*Abb. 155**

Um 1616/17. Feder in Schwarz, grau, ocker und rötlich laviert, weiß gehöht; Fehlstelle rechts oben und an der rechten unteren Ecke; über Wz. nichts bekannt.

Blattgröße: 193 x 312 mm.

Textvorlage: Ovid, *Metamorphosen*, I, 689–712.

Verbleib unbekannt.

Lit.: JOSEPH FACH OHG, Galerie und Kunstantiquariat, Frankfurt am Main, Katalog Nr. 24 „Deutsche Handzeichnungen aus drei Jahrhunderten“, 1982, S. 2f., Kat.-Nr. 3 m. Abb.

Das heute nicht mehr zu lokalisierende Blatt, das 1982 unter dem Titel „Badende Nymphen von Faunen überrascht“ im Frankfurter Kunsthandel angeboten wurde, zeigt eine in Ovids *Metamorphosen* geschilderte Begebenheit: In der Bildmitte ist die flüchtende und nur mit einem losen Umhang bekleidete Nymphe Syrinx in einem kleinen Bach mit schilfbestandenem Ufer zu sehen, an dem sich auf der linken Seite noch weitere Nymphen aufhalten; diese dürften als Syrinx' Schwestern zu identifizieren sein. Syrinx schreckt offensichtlich vor dem sie verfolgenden Pan zurück, der sich, zusammen mit einem zweiten bocksbeinigen Wesen, rechts am Ufer hinter einem Baumstamm verborgen hielt und soeben hervorkommt. Um diesem nicht in die Hände zu fallen, wird Syrinx auf ihr Flehen hin von ihren Schwestern in Schilf verwandelt. Alsdann erzeugte der durchs Schilf streichende Wind „einen Ton von zartem, klagendem Klange“, und Pan fügte „Rohre verschiedener Länge mit Wachs“ zusammen und bewahrte so „im Namen der Flöte den Namen des Mädchens“.³⁹¹

In der Darstellungsweise der Jagd des Erdgottes Pan auf die Nymphe Syrinx hatten sich um 1600 zwei Grundtypen herausgebildet: Der erste Typus konzentrierte sich auf die beiden Hauptfiguren, während der zweite weitere Figuren in die Bildkomposition aufnahm.³⁹² Weyer wählte für seine Zeichnung den zweiten Typus und orientierte sich dabei an einem Kupferstich aus der Werkstatt des Hendrick Goltzius³⁹³ (Abb. 155a). Dieser hatte es sich zum Ziel gesetzt, die 15 Bücher der *Metamorphosen* mit je 20 Graphiken zu illustrieren. Das Projekt wurde jedoch aufgegeben, bis 1615 erschienen insgesamt nur 52 Stiche von anonymen Stechern nach Entwürfen des Meisters. Auch wenn die Folge unvollständig blieb, „handelte es sich doch um die künstlerisch anspruchvollste Illustrationsserie der damaligen Zeit“³⁹⁴. Goltzius konzentrierte sich erstmals nicht nur auf die Protagonisten Pan und Syrinx, wie es seit Erscheinen der ersten gedruckten Darstellungen der Szene üblich war³⁹⁵, sondern fügte der Episode weitere Figuren hinzu: Neben den Nymphen links, Syrinx' Schwestern, und den Satyrn auf der rechten Seite, die auch Weyer aufgreift, finden wir vorne links die Rückenansicht des am Ufer liegenden Flussgottes Ladon, der sich auf einen Wasserkrug stützt. Auch der Landschaft wird eine neue Bedeutung zugemessen.³⁹⁶

Die hier besprochene Szene ist bildparallel angelegt, der bei Weyer oft zu sehende Ausblick in die Ferne wird in der Bildmitte von Nymphen verstellt. Über die Farbigkeit ist im Einzelnen nichts bekannt, da nur eine Schwarz-Weiß-Abbildung vorliegt, doch kann davon ausgegangen werden, dass die im Katalog angegebene rötliche Lavierung wie in vielen Zeichnungen des Künstlers vor allem zur Akzentuierung der Gesichter eingesetzt wurde. Die gedrehten Figurentypen (vor allem die zweite Nymphe von links) verbinden das Blatt sowohl mit der 1617

³⁹¹ J. Lange in: KASSEL 2004, S. 41.

³⁹² J. Lange in: KASSEL 2004, S. 50f.

³⁹³ Blatt Nr. 18 einer 1589 erschienenen Serie der *Metamorphosen*; 168 x 250 mm. KASSEL 2004, S. 118, Kat.-Nr. 7.

³⁹⁴ J. Lange in: KASSEL 2004, S. 47.

³⁹⁵ Zur bildlichen Entwicklung des Themas und den verschiedenen illustrierten Ausgaben seit Erfindung des Buchdrucks siehe J. Lange in: KASSEL 2004, S. 45ff.

³⁹⁶ J. Lange in: KASSEL 2004, S. 47f.

datierten Zeichnung in Paris mit der Darstellung von „Diana und Aktäon“ (Z 158) als auch mit der Unterwelts-Szene in Moskau (Z 157). Aus diesen Vergleichen heraus kann die Zeichnung auf etwa 1616/17 datiert werden.

***Z 156 Orpheus und Eurydike**

Abb. 156

Um 1617. Feder in Schwarz, laviert (keine näheren Angaben zur Farbigkeit), weiß gehöht; über Wz. nichts bekannt.

Blattgröße: 105 x 200 mm.

Textvorlage: Ovid, *Metamorphosen*, X, 1–XI, 66.

Sankt Petersburg, Eremitage, Inv.-Nr. 15456.

Provenienz: Sammlung I. Betzkoi, Akademie der Künste; seit 1924 im Besitz der Eremitage.

Lit.: LENINGRAD 1981, Kat.-Nr. 203 m. Abb.

PRAG 1986/87, S. 43, erwähnt unter Kat.-Nr. 72.

Dargestellt ist der Augenblick, in dem Orpheus seine Geliebte Eurydike, die nach einem Schlangenbiss gestorben war, mit Erlaubnis von Pluto (Hades) und Persephone aus der Unterwelt zurückholen will. Einzige Bedingung dieses Unterfangens ist, dass er sich auf dem Weg zur Oberwelt nicht zu der Geretteten umwenden dürfe. Doch genau dies tut Orpheus, um zu sehen, ob sie ihm auch folgt, und in eben jenem Augenblick wird Eurydike wieder in das Reich der Toten zurückgezogen.

Die Szene ist sehr bewegt: Wolken und Flammen drängen auf der rechten Blattseite aus dem Untergrund hervor, das Gewand des auf einer Geige spielenden Orpheus bauscht sich hinter ihm. Eurydike, mit einem Tuch kaum verhüllt und auf der Kante zum Abgrund sitzend, schaut lächelnd zu ihm auf, während ihre Linke von einem spitzohrigen Unterweltwesen umfasst wird, welches sie wieder in die Tiefe zerren wird. Weitere, zum Teil fliegende Höllenwesen, die auch in Z 157 den Abgrund bevölkern, sind rechts im Mittel- und Hintergrund zu erkennen. In der vordersten Bildebene ist ein drachenähnliches Tier mit langem Hals zu sehen, das zum musizierenden Orpheus aufblickt und vermutlich den Höllenhund Cerberus darstellen soll.

Die Zeichnung ist, wie ein Großteil der Blätter Weyers, farbig laviert, doch waren vom St. Petersburger Museum leider keine Details zur Farbigkeit zu bekommen. Ein Vergleich des Figurenstils, besonders der Darstellung der lächelnden Gesichter, rückt die Zeichnung in die Entstehungszeit des 1617 datierten Münchner Blattes, das einen Bacchuszug zeigt (Z 154).

Z 157 Höllendarstellung*Abb. 157**

Um 1617. Feder in Schwarz, grau und in Brauntönen laviert, weiß gehöht; bezeichnet unten rechts neben dem kleinen Erdhügel „HE W“; Wz.: Gotisches P (laut MOSKAU 2009).
Blattgröße: 209 x 322 mm.

Moskau, Staatliches Puschkin-Museum, Inv.-Nr. 7154.

Provenienz: 1930 erworben.

Lit.: PRAG 1986/87, S. 43, Kat.-Nr. 72 m. Abb.

MOSKAU 2009, S. 55f., Kat.-Nr. 54 m. Abb.

Die Moskauer Zeichnung, zeigt bocksbeinige, gehörnte Wesen, welche nackte Figuren vom rechten Bildmittelgrund nach links vorne tragen, schleppen und zerren. Dort nimmt eine ausgemergelte Alte als Hüterin des Abgrundes die Unseligen in Empfang, um sie dem Höllenfeuer, in dem bereits einige Gestalten schmoren, zu überantworten. Fliegende Teufel tragen ebenfalls sündige Menschen durch die Luft zum Höllenschlund heran. Im rechten Hintergrund erlauben zwei bogenförmige Felsdurchgänge den Blick auf weitere Figuren.

Auffallend an dieser Darstellung ist die weibliche Todespersonifikation, die die herangetragenen Figuren in Empfang nimmt und in die Hölle hineinzieht. Möglicherweise geht diese Todesfigur letztlich auf Petrarca zurück, der in seinem *Trionfo della Morte* den Tod in Form eines Skelettes mit langem blondem Haar darstellt und ihn so als Frau kennzeichnet, die einmal im langen, schwarzen Kleid, einmal unbekleidet auftritt. Dies liegt darin begründet, dass im Lateinischen, im Italienischen wie auch in allen romanischen Sprachen die Vokabel Tod weiblichen Geschlechts ist.³⁹⁷

Die Anregung zu seiner Zeichnung bezog Weyer aus dem gegenseitigen Kupferstich des Johannes Sadeler I., den dieser um 1581/82³⁹⁸ nach Dirck Barendsz. Stach (Abb. 157a).³⁹⁹ Der Stich Sadelers ist Teil einer vier Blätter umfassenden Serie, die mit Darstellungen des Todes, des Jüngsten Gerichts, des Paradieses sowie der Hölle, welche Weyer zum Vorbild nimmt, die vier Letzten Dinge illustriert.⁴⁰⁰ Auch hier ist die Figur zum Hölleneingang erkennbar eine weibliche, skelettartige Gestalt. Wenngleich es sich nicht, wie im Moskauer Katalog angegeben, um eine weitere Darstellung mit Orpheus und Eurydike handelt⁴⁰¹, ist Weyers Zeichnung insgesamt thematisch und stilistisch eng mit dem vorstehend behandelten Blatt aus St. Petersburg (Z 156) verbunden und dürfte im selben Zeitraum, um 1617, entstanden sein.

³⁹⁷ ORTNER 1998, S. 113.

³⁹⁸ Zur Datierung des Kupferstichs vgl. JUDSON 1970, S. 141, unter Nr. 87.

³⁹⁹ „Höllendarstellung“, 183,5 x 233 mm; JUDSON 1970, Nr. 89. HDF, Bd. XXI, 454.

⁴⁰⁰ HDF, Bd. XXI, 451–454. JUDSON 1970, S. 140ff., Nr. 86–89.

⁴⁰¹ MOSKAU 2009, S. 56.

Z 158 Diana und Aktäon**Abb. 158**

1617(8?). Feder in Schwarz, grünbraun, ocker und rötlich laviert, weiß gehöht, über Spuren schwarzer Kreidevorzeichnung; links unten das Monogramm „HE W“ in Schwarz, darüber, schwächer, die Jahreszahl „1617“(?; die letzte Ziffer ist verwischt und könnte auch eine „8“ sein), in der Mitte oben die Zahl „25“ (später); schwarze Einfassungslinie; fest aufgelegt, kein Wz. sichtbar.

Blattgröße: 201 x 324 mm.

Textvorlage: Ovid, *Metamorphosen*, III, 138–253.

Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Inv.-Nr. RF 38.956.

Provenienz: Geschenk von Mme de la Blanchetai 1982.

Lit.: PARIS 1984, Kat.-Nr. 139 m. Abb.

STARCKY 1985, S. 21-24 m. Abb. (Acquisitions).

PARIS 1988 (SUPPLÉMENT), S. 59f., Nr. 57 m. Abb.

STUTTGART 2007, S. 340, Anm. 3 (zu Kat.-Nr. 705).

An den Ufern eines kleinen Sees, der sich inmitten einer Waldlichtung befindet, hat sich Diana mit insgesamt elf Gespielinnen zum Bade eingefunden: Im rechten Vordergrund sitzen und liegen drei ihrer Gefährtinnen, von einem Hund begleitet; links unter einem Baum, über dessen Ast ein Tuch geworfen ist, stehen ebenfalls drei, und im Mittelgrund lagert Diana selbst mit den übrigen Nymphen. Alle Figuren sind unbekleidet, lediglich die vom rechten Blattrand überschrittene Aktfigur rechts vorne scheint mit einem Stück Stoff ihren Oberkörper zu bedecken. Der Jäger Aktäon, der mit seinen beiden Hunden die Idylle stört, tritt im linken Hintergrund heran, hält in seiner Linken einen langen Speer und deutet mit seinem ausgestreckten rechten Arm auf die Gruppe der Badenden. Als ikonographische Besonderheit des Blattes kann festgestellt werden, dass die Göttin nicht, wie zumeist in der Bildtradition üblich, durch einen kleinen Mond im Haar oder ein sonstiges Attribut gekennzeichnet ist, sich somit auch nicht von den anderen Akten unterscheidet und daher kaum eindeutig zu identifizieren ist. Als Diana in Frage käme beispielsweise die in der Bildmitte Liegende im Mittelgrund, auf die die Geste des Aktäon zielt; doch auch die im Vordergrund lagernde Figur, die ihren Kopf zu Aktäon zuwendet, wäre vor allem wegen des sie begleitenden Hundes als Diana vorstellbar.

Nahezu alle Figuren und auch der Hund im Vordergrund wenden ihr Gesicht dem Eindringling zu, der, so der Text in Ovids *Metamorphosen*, im weiteren Verlauf der Geschichte als Strafe dafür, dass er die keusche Diana nackt zu Gesicht bekam, von dieser in einen Hirschen verwandelt und infolgedessen von seinen eigenen Hunden gejagt und zerfleischt wurde.

Mit seiner 1617 (oder 1618) datierten und monogrammierten Zeichnung behandelt Weyer ein sehr populäres Thema, das von Hendrick van Balen, aber auch von anderen Künstlern wie Hans Rottenhammer und Joseph Heintz d. Ä. mehrfach dargestellt wurde. Auch in der Renaissancemalerei nördlich und südlich der Alpen war die Geschichte von Diana und Aktäon ein beliebtes und oft gezeigtes Bildthema.⁴⁰² Es bot den Künstlern unzählige Möglichkeiten, die weibliche Aktfigur bildhaft zu präsentieren; folglich nimmt es nicht wunder, dass Diana mit ihren Gespielinnen in der Kunst um 1600 häufig vorzugsweise beim Bade dargestellt wurde.

Es gibt daher zahlreiche Darstellungen, die Weyer als Anregung genutzt haben könnte: Verglichen wurde seine Zeichnung, vor allem die stehende Rückenfigur links vorne sowie diejenige daneben, die Aktäon mit Wasser bespritzt, mit der Wiener Kupfertafel von Joseph Heintz dem Älteren, welche auf Anfang oder Mitte der 1590er Jahre datiert wird⁴⁰³, bzw. mit dem nach diesem Gemälde ausgeführten seitenrichtigen Kupferstich von Ägidius Sadeler II. (Abb.

⁴⁰² BISCHOFF 2007, S. 73.

158a).⁴⁰⁴ Da beide Darstellungen unzählige Male kopiert wurden und druckgraphische Blätter rasche und weite Verbreitung fanden, kann davon ausgegangen werden, dass Weyer entweder der Sadeler-Stich selbst oder eine andere Kopie vorgelegen hat.

Weyer übernimmt von Heintz/Sadeler die Gesamtkomposition, fügt jedoch drei weitere Frauenfiguren ein, so dass Diana insgesamt nicht, wie im Gemälde bzw. im Kupferstich, von acht, sondern von elf Gefährtinnen umgeben ist. Auch verlagert er den Handlungsschwerpunkt in die Bildmitte: Während auf dem Gemälde und auf dem Kupferstich die Figur links vorne, die sich bückt, um Aktäon mit Wasser zu bespritzen, durch einen kleinen Mond und zusätzlich durch Aktäons Blickrichtung als Göttin Diana hervorgehoben ist, lässt sich in Weyers Zeichnung, wie bereits erwähnt, die Liegende in der Bildmitte als Diana identifizieren. Ein weiteres Zitat sind auch die beiden Hunde, die sowohl in Weyers Zeichnung als auch in den Darstellungen von und nach Heintz Aktäon begleiten. In den meisten der nachfolgend erwähnten Darstellungen ist Aktäon allein zu sehen.

Kompositorisch fällt bei dieser Zeichnung Weyers die Diagonalkomposition mit zwei Landschaftsausblicken nach hinten auf, die vor allem in der flämischen Landschaftsmalerei des 16. Jahrhunderts häufig eingesetzt wurde. Diese Gabelung der Perspektive ist bei Heintz/Sadeler nur ansatzweise vorgegeben. Auch die Diana-Darstellungen von Hendrick van Balen⁴⁰⁵ (Abb. 158b) und von Hans Rottenhammer und Jan Brueghel d. Ä. (Abb. 158c)⁴⁰⁶, die Weyer gekannt haben mag, zeigen nur eine nach hinten in die Tiefe führende Achse. Eine zweiachsige Blickführung ist hingegen auf einem Stich Jacob Mathams nach Paulus Moreelse zu finden (Abb. 158d), auf dem die Gesamtanzahl der weiblichen Figuren und auch der Hunde derjenigen auf Weyers Zeichnung entspricht.⁴⁰⁷ Für die Kenntnis der Antwerpener Van Balen-Zeichnung, die venezianische Einflüsse sowie Anklänge an den manieristischen Spranger-Stil aufweist⁴⁰⁸, spräche Weyers am linken Blattrand stehende Rückenfigur, die bei Van Balen an derselben Stelle, doch vom Blattrand überschritten zu finden ist. Ein weiteres Zitat könnte die rechts vorne halb sitzende und halb liegende Figur sein, die ihren rechten Arm über den Kopf streckt. Seitenverkehrt und um 180° gedreht, d. h. in Rückenansicht, erscheint diese Pose auf einem Kupferstich des Crispin van de Passe (1564–1637; Abb. 158e)⁴⁰⁹ nach einer 1602 datierten Zeichnung Georg Pechams.⁴¹⁰

Da ein Blick auf das Gesamtwerk Weyers bestätigt, dass der Künstler in einem Großteil seiner Blätter fremde Vorbilder verarbeitet hat, ist anzunehmen, dass Weyer aus der Vielzahl der Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts entstandenen Diana-Versionen auch Anregungen für seine dynamische Pariser Zeichnung bezog.

⁴⁰³ Öl auf Kupfer, 40 x 49 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 1115. Zur Datierung siehe. ZIMMER 1971, S. 94, Nr. A 16.

⁴⁰⁴ Auf Heintz als mögliches Vorbild für Weyers Blatt wies STARCKY 1985, S. 23, hin. TIB, Bd. 72, I, 7201.104, 380 x 502 mm.

⁴⁰⁵ Feder in Braun, braun und blau laviert, weiß gehöht, 201 x 266 mm, signiert und datiert links unten mit „Hendricus van balen/Anno 1605“; Antwerpen, Museum Plantin-Moretus, Het Stedelijk Prentenkabinet, Inv. 537.

⁴⁰⁶ „Diana und Aktäon“, um 1597, Öl/Kupfer, 22 x 28,4 cm; Stuttgart, Staatsgalerie, Inv.-Nr. 3457 (siehe LEMGO/PRAG 2008/09, S. 130, Kat.-Nr. 36).

⁴⁰⁷ TIB, Bd. 4, 184 (176), 351 x 540 mm.

⁴⁰⁸ KÖLN 1992, S. 218.

⁴⁰⁹ HDF, Bd. XV, 400, 215 x 155 mm.

⁴¹⁰ „Diana und Aktäon“, Feder in Schwarz, braun, grau und blau laviert, über schwacher Kreidevorzeichnung; 205 x 155 mm; am linken unteren Blattrand datiert „Den 20 December 1602“; New York, The Metropolitan Museum of Art, Joseph Pulitzer Bequest, Inv.-Nr. 1939.81.3. Zur Zeichnung und zum Kupferstich siehe PRINCETON/WASHINGTON/PITTSBURGH 1982/83, S. 126f., Kat.-Nr. 44.

Z 159 Pyramus und Thisbe**Abb. 159**

Um 1618. Pinsel in Schwarz, grau, ocker und rötlich laviert, weiß gehöht; rechts unten am Blattrand mit „HE W“ bezeichnet, rechts neben dem Monogramm die Jahreszahl wahrscheinlich abgeschnitten, da der rechte Blattrand unregelmäßig beschnitten ist; auf der Rückseite rechts unten mit Bleistift „H. Weyer delin.“, in der rechten unteren Ecke mit Bleistift die Zahl „275“, in der linken unteren Ecke mit Feder „ “; kein Wz.

Blattgröße: 207 x 321 mm.

Textvorlage: Ovid, *Metamorphosen*, IV, 55–161.

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. Z 176.

Provenienz: Alter Bestand.

Lit.: MUCHALL-VIEBROOK 1925, S. 20 m. Abb.

MAYER 1931/32, S. 98, 116.

WASHINGTON/CLEVELAND/BOSTON U. A. 1955/56, S. 43, Kat.-Nr. 104.

GERMANN-BAUER 1996, S. 430.

Auf einer kleinen Lichtung inmitten eines dichten Waldes stürzt sich Thisbe im linken Vordergrund mit dramatisch ausgebreiteten Armen in das auf dem Boden aufgestützte Schwert, nachdem sie ihren Geliebten Pyramus am Fuße eines Baumes tot aufgefunden hat. Dieser hatte sich kurz zuvor in der fälschlichen Annahme, Thisbe sei am vereinbarten Treffpunkt nahe einer Quelle einer Löwin zum Opfer gefallen, mit eben jenem Schwert selbst den Tod gegeben. Das vermeintlich blutrünstige Tier, das in Weyers Darstellung eher an einen Hund erinnert und gerade im dichten Wald verschwindet, ist im Mittelgrund zu sehen. Die von Ovid beschriebene Quelle ist hier am rechten Bildrand als Brunnen mit einem wasserspeienden delphinähnlichen Wesen mit breitem Maul und geringeltem, hochgestellten Schwanz dargestellt. Thisbes Gestalt mit den ausgebreiteten Armen und dem bewegten Gewand geht möglicherweise auf Bernard Salomons Holzschnitt desselben Themas (Abb. 159a), der, zusammen mit 177 weiteren Illustrationen, in einer Ausgabe der *Metamorphosen* im Jahre 1557 in Lyon erschien. Dieser Ausgabe folgte wenige Jahre später, 1563, eine von Siegmund Feyerabend in Frankfurt verlegte lateinische Ausgabe, in der Virgil Solis für die gegenseitigen Kopien nach Salomon verantwortlich zeichnete.⁴¹¹ Durch diese Kopien fand der Darstellungsmodus weitere Verbreitung; so gibt es beispielsweise auch vom Schweizer Rudolf Meyer mehrere Darstellungen desselben Themas, von denen zwei ebenfalls auf Salomon zurückzuführen sind.⁴¹² Auch Weyer waren die Salomonschen Bilderfindungen offensichtlich nicht unbekannt.

Ein Delphin, wie er rechts als Brunnenfigur sichtbar ist, tritt schon früh häufig als Begleittier mythologischer Figuren auf; so ist beispielsweise Eros als Delphin-Reiter „eines der häufigsten Motive in der hellenistischen und römischen Kunst“.⁴¹³ Weiter ist er in Renaissance und im Barock häufig zusammen mit Meereswesen wie Neptun oder den Nereiden dargestellt, aber auch und vor allem mit Venus und Amor sowie als Gefährte von Erosen und Putten.⁴¹⁴ Dadurch ist der Delphin meist in einen erotischen Kontext eingebunden, den man auch für unsere Zeichnung mit dem Liebespaar Pyramus und Thisbe unterstellen darf, wenngleich das Tier hier nicht von einem Amor begleitet wird.

Der dichte, mit schnellen Pinselstrichen hingeworfene Wald bildet eine sehr bewegte Kulisse, die das Drama der Geliebten hinterfängt. Die Bäume wirken mit ihren bogenförmig verlaufenden Ästen wie vom Wind gepeitscht; dieser dynamische Eindruck wird durch das wehende Gewand und die fliegenden Haar der Thisbe unterstrichen. Der römische Körperpanzer des

⁴¹¹ HENKEL 1930, S. 77 und 88.

⁴¹² RIETHER 2002, S. 174–177, Kat.-Nrn 107 und 108, jeweils mit Abb.

⁴¹³ RDK, III, Sp. 1238.

⁴¹⁴ RDK, III, Sp. 1240.

Pyramus, eine *lorica*, weist am Ärmel eine Art Maske oder einen Löwenkopf auf und kommt in einer flüchtig skizzierten Form auch in der Basler „Odysseus und Circe“-Darstellung (Z 70) und, ähnlich sorgfältig ausgeführt wie beim „Pyramus“, in der großformatigen, 1619 datierten „Reiterschlacht“ in Wolfegg (Z 167) vor. Dort kämpfen mit Helmen und eben jener *lorica* bewehrte Krieger gegen offenbar orientalische Gegner. Die sorgfältig ausgeführte Kleidung sowie die Gestaltung der Hände, welche nicht nur, wie auf früheren Zeichnungen, krallenähnlich skizziert werden, sondern überzeugend ausgeführt sind, weisen auf dem Braunschweiger und dem Wolfegger Blatt Übereinstimmungen auf, so dass die Braunschweiger Zeichnung ebenfalls gegen Ende der 1610er Jahre entstanden sein dürfte.

Z 160 Der Wettlauf zwischen Atalante und Hippomenes

Abb. 160

1618. Feder in Schwarz, graubraun, ocker und rötlich laviert, weiß gehöht; unten in der Mitte in Schwarz das Monogramm „HE W“, links davon „1618“ datiert; rechts oberhalb des Monogramms ist schwach ein weiteres „HE W“ lesbar, welches vermutlich von der Lavierung überdeckt und nach Abschluss der Zeichnung neu aufgetragen wurde; rechts und links etwas beschnitten, in der linken oberen Ecke ein Fleck, am linken Rand einige Falten und kleinere Einrisse; an allen vier Ecken aufgeklebt, daher kein Wz. sichtbar; auf der Blattrückseite in Bleistift die Aufschrift „HE W 1617“, wohl vom Sammler/Besitzer.

Blattgröße: 210 x 330 mm.

Textvorlage: Ovid, *Metamorphosen*, X, 560–704.

Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. Bx E 913 bis 92.

Provenienz: 1891 aus der Sammlung Albert Brandenburg.

Lit.: STARCKY 1985, S. 23f., Anm. 11, m. Abb.

MICHALSKI 1995, S. 404 und S. 415, Abb. 18.

STUTTGART 2007, S. 340, Anm. 3 (zu Kat.-Nr. 705).

BORDEAUX 2010, S. 35, m. Abb.

DEWES 2011, S. 270f., Kat.-Nr. 106, m. Abb.

Die Szene des Wettlaufs entstammt den *Metamorphosen* des Ovid: Atalante, die Tochter des Iasos, von diesem jedoch ausgesetzt und daraufhin von einer Bärin aufgezogen, wollte in einem Wettstreit nur denjenigen zum Mann nehmen, der sie in einem Wettlauf besiegte. Sie überholte jedoch stets alle Bewerber und ließ sie zur Strafe töten. Hippomenes hingegen, ein Sohn des Neptun, bediente sich mit Venus' Hilfe einer List: Nachdem ihm Venus vor dem Wettlauf drei goldene Äpfel geschenkt hatte, warf er jedes Mal, wenn Atalante ihn einzuholen drohte, eine dieser Früchte fort. Atalante, die dem kostbaren Apfel stets nacheilte, um ihn aufzuheben, wurde daraufhin letztlich von Hippomenes eingeholt, der sie zur Frau nahm.

In diesem einst Abraham Bloemaert zugeschriebenen⁴¹⁵ und gut erhaltenen Blatt zeigt Weyer den Wettlauf, der von am rechten und linken Bildrand dargestellten, zum Teil unbedeckten Zuschauergruppen verfolgt wird. Der Künstler behandelt ein Sujet, das als eigenständiges Thema erstmals im Jahre 1610 auf einem Gemälde in den Nördlichen Niederlanden auftauchte; in der Graphik nördlich der Alpen wurde es dagegen schon vor 1600 häufiger dargestellt, so beispielsweise in einem Kupferstich von Virgil Solis (Abb. 160a).⁴¹⁶ Bereits 1591 erschien in Antwerpen eine Ausgabe der *Metamorphosen*, in der ein Kupferstich von Pieter van der

⁴¹⁵ STARCKY 1985, S. 24, Anm. 11.

⁴¹⁶ VIGNAU-WILBERG 1994, S. 256; zu Virgil Solis siehe: O'DELL-FRANKE 1977, S. 89, Kat.-Nr. d4. TIB, Bd. 19 (1), 87 (255), 58 x 89 mm.

Borcht (1540–1608) mit demselben Thema⁴¹⁷ abgedruckt war (Abb. 160b).⁴¹⁸ Hier ist simultan im linken Bildmittelgrund das Ende der Geschichte gezeigt: Hippomenes holt seine Konkurrentin ein und trägt so den Sieg davon. Sowohl bei Solis als auch bei Van der Borcht und Weyer laufen Atalante und Hippomenes durch eine nach hinten unbegrenzte Landschaft, die mit einigen Bäumen bestanden ist.

Während sich beide Protagonisten bei Solis nach rechts bewegen, laufen sie auf Van der Borchts Kupferstich wie auch auf Weyers Zeichnung nach links. Auch das Schrittmotiv – beide Protagonisten sind im Laufen begriffen und stehen dabei auf ihrem jeweils vorgestellten rechten Bein – ist mit demjenigen Weyers identisch. Weyer zeigt sich indes in einem wesentlichen Detail unbeeindruckt von den älteren Ovid-Illustrationen: Bei ihm hat Atalante, die die Äpfel bereits in ihren Armen hält, einen deutlich sichtbaren Vorsprung vor Hippomenes, was die Bildaussage in ihr Gegenteil verkehrt. Dies wirft die Frage auf, ob und inwieweit sich Weyer auch mit der literarischen Vorlage befasst hat.

Weyers Zeichnung ist dennoch als eine Fortsetzung der noch jungen Bildtradition zu sehen, welche von Meistern wie beispielsweise Guido Reni⁴¹⁹ (1575–1642) und, etwas später, Johann Heinrich Schönfeld⁴²⁰ weitergeführt wurde.⁴²¹

Eine bislang unveröffentlichte Kopie von unbekannter Hand der Darstellung befindet sich heute im Kupferstich-Kabinett Dresden (vgl. K 2), wo sie als eine Zeichnung Hermann Weyers gilt. Das Blatt ist mit 185 x 325 mm etwas kleiner als die Zeichnung in Bordeaux und im Gegensatz zu dieser weder monogrammiert noch datiert. Auf der Rückseite befindet sich eine Zeichnung, die Christus als Gärtner vor Magdalena zeigt (F 3). Der Kopist ahmt Weyers Stil sehr gekonnt nach, doch einer direkten Gegenüberstellung hält die Zuschreibung an Weyer dennoch nicht stand. Die Zeichenweise auf dem Dresdner Blatt wirkt insgesamt sehr viel starrer und gröber, was sich besonders an der Behandlung des Laubes festmachen lässt. Die Verteilung der Licht- und Schattenpartien ist, trotz der ebenfalls angewandten farbigen Lavierung, weniger ausdifferenziert, wodurch auch die Gesamtkomposition an Tiefenwirkung einbüßt.

⁴¹⁷ NHDF (P. van der Borcht, Part IV), (1671).

⁴¹⁸ *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses, argumentis brevioribus ex luctatio grammatico collectis expositae*. Antwerpen 1591. VIGNAU-WILBERG 1994, S. 256 und S. 268, Anm. 96.

⁴¹⁹ „Atalante und Hippomenes“, 1618/19, Öl auf Leinwand, 206 x 297 cm; Madrid, Museo del Prado, Inv.-Nr. 3.090. Siehe D. Stephen Pepper: *Guido Reni: A Complete Catalogue of his Works with an introductory Text*. Oxford 1985, S. 236, Kat.-Nr. 59, Plate V und Abb. 87. Eine kleinere, etwas spätere Fassung gibt es in Neapel: „Atalante und Hippomenes“, um 1620/25, Öl auf Leinwand, 191 x 264 cm; Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte, Inv.-Nr. Q.349. Siehe hierzu: *Guido Reni und Europa – Ruhe und Nachruhm*. Katalog der Ausstellung in der Schirn-Kunsthalle, Frankfurt am Main 1988/89. Hrsg. S. Ebert-Schifferer, A. Emiliani, E. Schleier. Frankfurt am Main 1988, S. 129ff., Kat.-Nr. A 6 m. Abb.

⁴²⁰ „Der Wettlauf des Hippomenes und der Atalante“, um 1670, Öl auf Leinwand, 123 x 200,5 cm; Sibiu (Hermannstadt/Rumänien), Muzeul Brukenthal, Inv.-Nr. 1059. PÉE 1971, S. 186, Kat.-Nr. 120; MICHALSKY 1995, S. 403ff., Abb. 19.

⁴²¹ Eine Übersicht über die Entwicklung des Bildthemas von der Antike bis zum 20. Jahrhundert bietet DEWES 2011.

Z 161 Caritas**Abb. 161**

Um 1617/18. Feder in Schwarz, braun, ocker, grünlich und leicht rötlich laviert, weiß gehöht; bezeichnet unten rechts „HE W“; oberer und rechter Rand sehr unregelmäßig (Datierung evtl. abgetrennt?); waagrechte Mittelknickfalte, einige kleinere Ölflecken, kleines Loch oben rechts der Mitte; an drei Ecken aufgeklebt; kein Wz.

Blattgröße: 202 x 167 mm.

Rouen, Bibliothèque municipale, Inv.-Nr. BMR 16198.

Provenienz: Sammlung Jules Hédou (Lugt 1253).

Lit.: ROUEN 1998/99, S. 36f., Kat.-Nr. 29 m. Abb.

Vor einer zeltartigen Abschirmung, in deren Innern sich im Hintergrund eine bettähnliche Liegestatt befindet, sitzt die Personifikation der Caritas mit entblößter Brust und insgesamt sechs Kindern sowie einem Hund in einer von einigen Bäumen bestandenen, sonst nicht näher definierten Landschaft. Auffallend sind einige anatomische Unklarheiten, wie beispielsweise der nicht näher konkretisierte Verlauf des rechten Armes der Caritas sowie der linke Arm derselben, der viel zu lang erscheint.

Das Blatt ist effektiv mit Brauntönen laviert, die mit Weißhöhlungen kombiniert werden, so dass die Zeichnung optisch einem Clair-Obscur-Holzschnitt nahekommt. Während Weyer diese Technik auf einigen seiner Zeichnungen anwendet, ist die grüne Lavierung, die den Hintergrund koloriert, nur selten und erst auf den späten Zeichnungen des Franken zu finden.

Es gibt einige Caritas-Darstellungen, die Weyer gekannt haben könnte. Die meisten bilden wie bei Weyer eine Dreieckskomposition, die Anzahl der die Caritas-Personifikation umringenden Kinder ist jeweils unterschiedlich. Erwähnt werden soll hier der Kupferstich von Jacob Matham, den dieser nach Hendrick Goltzius stach und der eine stehende Frau oder Mutter mit vier kleinen Kindern unterschiedlichen Alters zeigt (Abb. 161a).⁴²² Gemeinsam sind beiden Kompositionen die sich umarmenden Kinder rechts vorne.

Farbgebung und Figurentypen verbinden Weyers Zeichnung mit der „Taufe Christi“ in Darmstadt (Z 146). Die Gestalt der Caritas findet sich, in annähernd gleicher Pose, wieder in der rechts neben Johannes am Ufer des Jordan sitzenden Figur. Der in der „Taufe“ vorne links auf dem Erdboden sitzende Knabe ist mit dem Kind, das in der linken unteren Blattecke der „Caritas“ mit dem Hund spielt, eng verwandt. Da sich die „Taufe Christi“ chronologisch etwa in den Entstehungszeitraum der „Atalante“ in Bordeaux einordnen lässt, welche 1618 datiert ist (Z 160), und zudem auch die grünliche Lavierung erst auf Blättern ab ca. 1617 zu finden ist, soll für die „Caritas“ in Rouen die Zeit um 1617/18 vorgeschlagen werden.

⁴²² TIB, Bd. 4, 266 (199), 202 x 142 mm.

Z 162 Der Selbstmord der Lukretia**Abb. 162**

Um 1617. Feder in Schwarz, grau und ocker laviert, weiß gehöht (Weißhöhungen z. T. oxidiert); aus zwei zusammengesetzten Blättern: Nahtstelle über die ganze Blattbreite im unteren Drittel der Gesamtdarstellung; unterhalb der ausgestreckten Hand der Lukretia zwei kleine Löcher; im oberen angefügten, nicht von Weyer stammenden Blatt fragmentarisches Wz. (nicht identifizierbar); auf der Rückseite zwei handschriftliche Vermerke; der obere, in Bleistift aufgetragene könnte als „Beÿde in Portale einzuschließen“ gelesen werden; darunter ein weiterer Zusatz in brauner Feder: „[..?..] Golt naußzuführen“(?).

Blattgröße insgesamt: 333 x 185 mm, unterer Teil von Weyer: 141 x 185 mm.

Textvorlage: Livius, *Ab urbe condita* I, 57, 6–59, 6; Ovid, *Fasti* II 685–852.

(Verso des unteren Teils: Weibliche Figur mit Füllhorn (Ceres) (Z 131).)

Dresden, Staatlichen Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinet, Inv.-Nr. C 1968-154.

Provenienz: Alter Bestand.

Lit.: Keine Veröffentlichung bekannt.

Auf dem hochformatigen Blatt ist Lukretia, die treue Gattin des Römers Lucius Tarquinius Collatinus, liegend auf ihrem Baldachin-Bett in einem herrschaftlich wirkenden Raum zu sehen, wie sie im Begriff ist, sich mit ihrer Rechten einen Dolch in die Seite zu stoßen. Sie, die stets Tugendhafte, war zuvor von Sextus Tarquinius, dem Sohn des Königs, vergewaltigt worden und nahm sich aus Scham hierüber das Leben.⁴²³ Ihr linker Arm ist ausgestreckt, ihre Hand hebt sich ab vor einem Durchblick in den Hintergrund, wo, durch schnelle, leichte Linien skizziert, Menschenmengen den Tod der Römerin betrauern. Links neben ihr auf dem Bett liegt ein Hund.

Interessant an diesem Blatt ist, dass es aus zwei aneinandergefügt Zeichnungen besteht: Lediglich der untere, kleinere Teil mit der liegenden Lukretia ist von der Hand Hermann Weyers, wie ein Blick auf die Rückseite mit der Darstellung einer Figur mit Füllhorn (Z 131) belegt. Die Naht zwischen den beiden Blättern ist auch auf der Vorderseite deutlich zu sehen. Weyers querformatige Darstellung der Lukretia wurde von unbekannter Hand zum Hochformat ergänzt. Die von Weyer angedeuteten Draperien der Liegestatt wurden zu einem Himmelbett „vervollständigt“, aus der nur vage anklingenden Raumbegrenzung entstand eine Rundbogenarchitektur mit verzierten Zwickeln. Ein von Weyer nicht vorgesehener hoher Baum wächst unmotiviert in den Raum hinein, den der Rundbogen vor dem Hintergrund bildet. Der Stamm des Baumes wird ein Stück weit auf dem unteren Blatt fortgeführt und dient so als Verbindung zwischen den beiden Einzelzeichnungen. Die Hand, die die Ergänzungen durchführte, unterscheidet sich in Stil und Technik deutlich sichtbar von derjenigen Weyers: Der gesamte obere Teil ist nicht in schwarzer, sondern in brauner Feder ausgeführt; die gelbliche und braune Lavierung findet sich zwar, obgleich in leicht veränderten Farbnuancen, auch im oberen Teil, doch Weißhöhungen werden dort nicht verwendet. Zudem entspricht das Laub des Baumes nicht dem für Weyer typischen Schema.

Welche Funktion der ins Hochformat gebrachten Zeichnung zugeordnet war, kann nur vermutet werden. Ein Hinweis auf einen eventuellen Verwendungszweck bietet der handschriftliche Vermerk auf der Rückseite, der als „Beÿde in Portale einzuschließen“ gelesen werden kann; darunter steht ein weiterer Zusatz, vielleicht lesbar als „[?] Golt naußzuführen“(?). Eine Art Gegenstück zur Lukretia-Zeichnung, allerdings nicht von Weyers Hand, ist die gleichformatige, ebenfalls oben ergänzte und auch in Dresden befindliche Zeichnung mit „Diana und Aktäon“ (F 4). Auch sie trägt einen Zusatz auf der Rückseite am oberen Blattrand, der „in ein Portale einzuschließen“ heißen könnte. Wahrscheinlich hat ein Sammler, dem die Blätter ge-

⁴²³ RDK, Bd. 4, Sp. 119.

hörten⁴²⁴, beide Darstellungen aus ästhetischen und repräsentativen Gründen formal einander angeglichen und, so legen die rückseitigen Aufschriften nahe, eventuell sogar als Vorlagen für eine Innenraumausstattung vorgesehen.

Die liegende Lukretia steht jedenfalls der Venus in der Coburger „Venus, Amor und Satyr“-Darstellung nahe (Z 153), welche jedoch ebenfalls nicht datiert ist. Als Datierungshilfe sei das Pariser Blatt genannt, das Diana, ihre Nymphen und Aktäon zeigt und wahrscheinlich 1617 datiert ist (Z 158). Auch hier findet sich der für Weyer um 1616/18 charakteristische Frauentypus mit dem angedeuteten Halsschmuck, dem hochgesteckten Haar und den markanten Parallelschraffuren an Armen und Beinen. Eng verwandt ist auch die Braunschweiger „Thisbe“ (Z 159). Daher sei auch für die „Lukretia“ eine Datierung um 1617 vorgeschlagen.

Z 163 Mars und Bellona

Abb. 163

Um 1618/19. Feder in Schwarz, graugrün, grün und rötlich laviert, weiß gehöht; graue Einfassungslinie; halbrunder oberer Abschluss, waagrechter Mittelknick; am linken Rand Ölfleck, vereinzelte Flecken über die gesamte Darstellung; auf der Rückseite in Bleistift alte Zuschreibung „Spranger“, unter der das Blatt noch verwahrt wird; kein Wz.

Blattgröße: 350 x 265 mm.

Zuschreibung an Weyer mit Fragezeichen durch Tilman Falk (Passepartoutvermerk).

Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamling, Inv.-Nr. KKS-gb5412 (aufbewahrt im Kasten „Tu Tysk Mag. 16. årh. II, 26“ als „[Spranger]“).

Provenienz: Alter Bestand.

Lit.: BRUGEROLLES 2012, S. 424, Abb. 6.

Das oben abgerundete Blatt zeigt auf der linken Seite den Kriegsgott Mars, auf der rechten Bellona, die römische Göttin des Kampfes. Beide sind ganzfigurig abgebildet und von Kriegsgewehr umgeben: Mars ist mit einem Brustpanzer, einer *lorica*, bekleidet, die an den Oberarmen einen Löwenkopf zeigt. In seiner hochoberen linken Hand hält er eine rauchende Granate, sein linker Fuß ist auf eine Kanonenkugel gestützt. Mit der rechten Hand stützt er sich auf einen aufrecht stehenden Schild, an seinem Gürtel hängt ein Schwert mit einem Vogelkopf-Knauf; ein identisches Schwert mit derselben Verzierung trägt auch der Geblendete rechts vorne auf der „Bekehrung Sauls“ (Z 152). Seinen Kopf ziert ein mit Federbüschen geschmückter Hut. Zu seinen Füßen liegen eine Muskete sowie eine Schaufel; sein Blick ist Bellona zugewandt. Deren linker Fuß ruht ebenfalls auf einer Kanonenkugel. Sie selbst stützt sich mit ihrer linken Hand auf einen Schild, und in der rechten Hand hält sie eine lange Lanze, deren oberes Ende vom Bildrand abgeschnitten wird. Eine weitere Lanze liegt am Boden hinter ihr. Ihr Gewand, das ihre Körperformen akzentuiert, wird unter der Brust von einem Gürtel zusammengehalten, und auf ihrem Kopf ist, wie bei Mars, ein Federhut zu sehen. Sie steht vor einem Fass, auf dem wiederum einige Kanonenkugeln pyramidenförmig aufgetürmt sind. Auf dem Boden hinter dem Fass lugt eine Spitzhacke hervor. Im Hintergrund ist zwischen den beiden Figuren eine Kanone zu sehen, die in Z 166 wiederkehrt. Der rückwärtige Abschluss der Zeichnung ist nicht weiter definiert, ein Landschaftsausblick ist auf diesem Blatt nicht zu sehen.

⁴²⁴ Dass beide Blätter im Besitz desselben Sammlers waren, kann nicht belegt werden, da sie im Museum lediglich als „Alter Bestand“ aufgenommen sind. Doch die aufeinanderfolgenden Inventar-Nummern des Dresdner Kabinetts sprechen dafür, dass beide Blätter als zusammengehörig betrachtet wurden und vermutlich auch zeitgleich in den Besitz des Museums übergangen.

Auch wenn das Blatt einige perspektivische Schwächen verrät, wie beispielsweise das Fass hinter Bellona oder den Stapel der Kanonenkugeln, kann es trotz fehlender Datierung dennoch den späten Blättern zugeordnet werden. Das Format mit dem gerundeten oberen Abschluss und auch die angenommene Entstehungszeit um 1618/19 verbindet die Zeichnung mit der „Anbetung der Könige“ in Sacramento (Z 145). In der auffälligen grünen Farbigkeit, die durch graue und stellenweise rötliche Lavierung und weiße Höhungen Akzente erhält und der Darstellung ihre Plastizität verleiht, ist das Blatt jedoch sehr viel enger mit der ebenfalls in Kopenhagen befindlichen, in Weyers Spätzeit entstandenen „Auferweckung des Lazarus“ (Z 149) verwandt. Beide Zeichnungen gehören zu den wenigen in Weyers Werk, in denen die grüne Lavierung derart dominant hervortritt.

Z 164 Reiterkampf

Abb. 164

Um 1617/18. Feder in Schwarz, grau, ocker und grünlich laviert, weiß gehöhlt, auf gelblichem Bütten; links oben in schwarzer Kreide „HE W“ (oder „HER W“, HER ligiert?) bezeichnet (von späterer Hand nochmals nachgezogen); linke untere Ecke fehlt, allseitig beschnitten, unterer Rand unregelmäßig; an den Rändern vereinzelt kleinere Risse; doubliert, kein Wz. sichtbar.

Blattgröße: 202 x 329 mm.

Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. C 1984/3340.

Provenienz: Sammlung ON (nicht bei Lugt); Joseph Fach, Galerie und Kunstantiquariat, Frankfurt am Main, 1983.

Lit.: JOSEPH FACH OHG, GALERIE UND KUNSTANTIQUARIAT, Frankfurt am Main, Katalog „Aquarelle und Zeichnungen“, 1983 (Katalog 27), S. 4, Kat.-Nr. 9 m. Abb. STUTTGART 2007, S. 340, Kat.-Nr. 706 m. Abb. auf S. 22.

Im Galopp von links kommend, stürmt eine Armee bewaffneter Reiter heran und kämpft mit Lanzen und Schwertern gegen einzelne, bereits am Boden liegende Gegner; einer der Unterlegenen sitzt am vorderen Blattrand auf seinem gestürzten Pferd und versucht, sich mit erhobenerm Schild gegen die Schwerthiebe zu schützen. Eine weitere Reitergruppe mit Lanzen prescht rechts im Mittelgrund einen Abhang hinunter und ist vermutlich auf der Flucht vor den Angreifern. Da diese Figuren jedoch nicht sehr detailliert ausgeführt sind, könnte hier auch ein weiteres Kampfgetümmel gemeint sein. Rechts in der Ferne schließen einige nur flüchtig angedeutete Bäume die Komposition nach hinten ab.

Die sehr bewegte Zeichnung wurde zuerst mit dem Pinsel angelegt und dann mit der Feder präzisiert, was beispielsweise an den Konturen des in der Bildmitte auf dem sich aufbäumenden Pferd heranstürmenden Kriegers zu sehen ist. Weyer verfährt hier also entgegengesetzt seiner sonst bevorzugten Arbeitstechnik, denn in den meisten seiner Zeichnungen ist es die bereits aufgetragene Federzeichnung, die abschließend mit dem Pinsel überarbeitet und farbig gestaltet wird. Das Monogramm scheint in Kenntnis des Künstlers nachträglich aufgetragen worden zu sein.

Thematisch und stilistisch ist das Blatt vergleichbar mit der in Leiden aufbewahrten „Gefechtsdarstellung“ (Z 165), die jedoch detaillierter und malerischer ausgeführt ist. Die keilförmig angelegte Komposition mit den Kämpfenden links vorne und dem nach rechts hinten abfallenden Gelände ist ähnlich; besonders die auf dem Pferd sitzende Rückenfigur, die rechts den Abhang hinunterreitet und eine Lanze in der rechten Hand hält, ist auf beiden Blättern nahezu identisch. Beide Darstellungen sind den Vorlagen Antonio Tempesta verpflichtet. So-

wohl die Leidener als auch die Stuttgarter Zeichnung dürften im selben Zeitraum, um 1617/18, entstanden sein.

Z 165 Gefechtsdarstellung

Abb. 165

Um 1617/18. Feder in Schwarz, ocker, braun und rötlich laviert, weiß gehöht, über schwach sichtbarer Vorzeichnung in schwarzer Kreide, auf hellbraunem Papier; schwarze Umrahmungslinie, Ränder ringsum leicht beschnitten; rechts oben Sammlerstempel „N.G.“, links unten in dunkelbrauner Feder „n^o 148“ (später aufgesetzt); 3 cm vom rechten Rand Senkrechtknick über die gesamte Blatthöhe, etwa in der Mitte längliches Wurmloch; auf der Rückseite das vermutlich vom Sammler aufgesetzte Monogramm „HE W“ in Bleistift; kein Wz. Blattgröße: 191 x 318 mm.

Leiden, Prentenkabinet van de Universiteit, Inv.-Nr. PK 2309.

Provenienz: Geschenk von N. C. de Gijsselaar.

Lit.: GELDER 1920, S. 35, Kat.-Nr. 97 m. Abb. (als „Georg Philipp Rugendas“).

MAYER 1931/32, S. 99, 117.

BRUGEROLLES 2012, S. 420, Abb. 3.

Das ehemals Georg Philipp Rugendas (1666–1742) zugeschriebene Blatt zeigt in der linken keilförmig angelegten Vordergrundsebene eine Ansammlung überwiegend barhäuptiger Krieger, die einander mit langen Schwertern und Lanzen zu töten versuchen. Nur wenige unter ihnen tragen einen Helm. Nach rechts fällt die Landschaft ab, im Tal sind weitere Krieger auf Pferden zu sehen. Im rechten Hintergrund erkennt man auf den Hügeln einige burgähnliche Gebäude. Weyers schwungvolle Zeichenweise mit den hinter der Gruppe parallel verlaufenden Lanzen, der knappen Skizzierung der Binnenstrukturen, dem austarierten Kontrast zwischen farbiger Lavierung und aufgesetzten Lichtern vermittelt eine Dynamik, welche die ganze den Kämpfern innewohnende Wucht und Gewalttätigkeit spürbar macht.

Mit Blick auf andere Gefechts- und Kampfdarstellungen liegt die Vermutung nahe, die Leidener Zeichnung entspringe ebenfalls der intensiven Beschäftigung Weyers mit der Druckgraphik des Antonio Tempesta. Doch ist auch auf einen 1562 datierten Kupferstich des Philips Galle nach Luca Penni hinzuweisen⁴²⁵, dem Weyer offensichtlich manche Anregungen verdankt: Einige der „Kämpfenden Gladiatoren“ (Abb. 38a) scheint Weyer für seine Kampfszene herauskopiert haben. So hat Weyers stehender Kämpfer links der Mitte, der mit ausholendem rechten Arm auf einen vor ihm am Boden liegenden Gegner einschlägt, sein unmittelbares Vorbild in der Gestalt des nackten Gladiators, der bei Galle/Penni, ebenfalls etwas nach links aus der Mitte gerückt, seinen Dolch schwingt, während er von dem ihm Unterlegenen an den Genitalien gepackt wird. Ebenso ist Weyers am Boden Liegender, der sich gegen den gerade geschilderten Angreifer zur Wehr zu setzen versucht, auf die männliche Figur Galles/Pennis zurückzuführen, die rechts im Vordergrund dem über ihr stehenden Angreifer mit der linken Hand einen Dolch in den Bauch gerammt hat. Mit der freien rechten Hand, die in Abwehr erhoben ist, versucht der Mann, den Angriff abzuwehren, während der über ihr Stehende seinen Kopf nach unten drückt. Alle anderen Figuren sowie den Hintergrund gestaltet Weyer frei.

Eine ähnliche Zweiergruppe mit einem Angreifer und einem Unterlegenen hat Weyer bereits in der etwa um 1614 entstandenen und Kain und Abel darstellenden Zeichnung festgehalten, die sich heute in Privatbesitz befindet (Z 38). Möglicherweise entstammt diese Darstellung ebenfalls dem Kupferstich nach Luca Penni, wengleich es auch Parallelen zu Tempesta gibt.

⁴²⁵ NHDF (Ph. Galle, III), 486, 339 x 467 mm.

Die Entstehungszeit der Leidener „Gefechtsdarstellung“ kann um 1617/18 angesetzt werden. Als Vergleiche hinsichtlich Stil und Figurentypus sind insbesondere die beiden Rückenfiguren zwischen Baumstamm und linkem Blattrand der 1618 datierten „Atalante und Hippomenes“-Zeichnung in Bordeaux (Z 160) sowie der in der Gesamtkomposition sehr ähnliche, ebenfalls undatierte Stuttgarter „Reiterkampf“ (Z 164) zu nennen.

***Z 166 Heereslager**

Abb. 166

Um 1618. Feder in Schwarz, grau, grünlich, rötlich und ocker laviert, weiß gehöht; am unteren Blattrand einige ergänzte Fehlstellen⁴²⁶, oben und links etwas beschnitten⁴²⁷; Wz. Wappen mit Kreuz und Krone.

Blattgröße: 240 x 400 mm.

Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Inv.-Nr. E.B.A. 7928.

Provenience: Galerie Gerda Bassenge, Berlin, 2007; Galerie Laura Pecheur, Paris, 2009.

Lit.: GALERIE GERDA BASSENGE, Berlin, Katalog zur Auktion am 8. Juni 2007, Nr. 6364, S. 168 m. Abb.

GALERIE LAURA PECHEUR, 2009: Flyer zur Ausstellung „Dessin au Quartier Drouot“ vom 19. bis 28. März 2009, Nr. 21 m. Abb.

Die Zeichnung zeigt zahlreiche Krieger oder Soldaten in einem Heereslager. In der Blattmitte fallen zunächst zwei von Kriegern umstandene Kanonen ins Auge, die von einem kleinen Hund im Mittelgrund beobachtet werden und für die eine gebückte Rückenfigur im Vordergrund Kugeln zusammenträgt. Die linke Kanone ist ebenfalls in der Darstellung „Mars und Bellona“ (Z 163) zu sehen. Links sind zwei bewaffnete Männer zu Pferd zu sehen, einer davon in Rückenansicht. Am rechten Blattrand erhebt sich ein Zelt, vor dem sich drei ebenfalls mit Lanzen oder Hellebarden bewaffnete Männer unterhalten. Weitere Bewaffnete und viele Lanzen sind im Mittel- und Hintergrund zu sehen, wo man auch noch andere Zelte ausmachen kann.

Das wogende Meer der Lanzen findet sich derselben Form auf den Kampfszenen in Stuttgart (Z 164) und Leiden (Z 165) sowie auf der großen Wolfegger „Reiterschlacht“ von 1619 (Z 167). Die Entstehung des „Heereslagers“ dürfte daher auch in den Zeitraum um 1618 fallen.

⁴²⁶ Laut Katalog Bassenge 2007.

⁴²⁷ Freundliche Information von Mme Laura Pecheur vom 26.05.2008 per E-Mail.

Z 167 Reiterschlacht**Abb. 167**

1619. Feder in Schwarz, grau, braun, grünlich und rötlich laviert, weiß gehöht; rechts unten „1619“ datiert; links neben dem Datum eine abgeriebene Stelle, wahrscheinlich wurde hier eine einstige Signatur entfernt; aus zwei etwa gleich großen, zusammengefügt Blättern bestehend, wobei das linke Blatt doubliert ist; oben, unten und rechts leicht beschnitten; vereinzelt Knickfalten, am rechten Blattrand kleine Fehlstelle; kein Wz. Blattgröße insgesamt: 327 x 768 mm.

Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg.

Lit.: GEISLER 1979/80, S. 232, Kat.-Nr. E 40 m. Abb.
 RAVENSBURG 2003, S. 190, Kat.-Nr. 83 m. Abb.
 STUTTGART 2007, S. 340, Anm. 2 (zu Kat.-Nr. 706).
 BRUGEROLLES 2012, S. 421, Abb. 4.

Auf der großformatigen, aus zwei zusammengesetzten querformatigen Blättern bestehenden Zeichnung ist eine unübersehbare Anzahl mit Lanzen bewaffneter Krieger zu sehen, die sich vor einem Rundbau im linken Mittelgrund bekämpfen und zum Teil überdimensional große Fahnen mit sich führen.⁴²⁸ Soweit erkennbar, sind die meisten Personen zu Pferde. Einige liegen bereits tot oder verwundet am Boden und werden von den Reitermassen überrannt. Ein abgetrennter Kopf im linken Vordergrund sowie die spürbare Vehemenz des Aufeinandertreffens zeugen von der Grausamkeit der Schlacht. Die Tracht der Krieger – orientalische Turbane tragen die einen, antik anmutende, mit Federn geschmückte Helme die anderen – lässt vermuten, dass es sich bei der Darstellung um eine alttestamentliche Schlacht handeln könnte; zu denken wäre beispielsweise an den Kampf der Israeliten gegen die Amalekiter⁴²⁹ oder auch an den Kampf der Israeliten unter Gideon gegen die Medianiter.⁴³⁰

Die zarten Aquarellfarben und die akzentuierend eingesetzten Weißhöhungen sowie die insgesamt sehr sorgfältige Ausarbeitung verleihen dem Blatt etwas Kostbares. Da bisher konkrete Hinweise auf eine Weiterverwendung der Zeichnung oder auf eine Vorlagenfunktion beispielsweise als Modello fehlen, muss man davon ausgehen, dass das Blatt als unabhängiges Kunstwerk zum Verkauf geschaffen wurde. Durch die parallele Anordnung der Lanzen, das Wehen der Umhänge der Reiter und die sich aufbäumenden Pferde wird eine Dynamik entfaltet, die die Zeichnung trotz der insgesamt etwas stilisierten Figurentypen und Gebäude und der uneinheitlichen Größenverhältnisse, die vor allem in den Fahnen zum Ausdruck kommt, sehr lebendig erscheinen lassen.

Auch bei dieser Zeichnung ist zu anzunehmen, dass Weyer sich von druckgraphischen Arbeiten Antonio Tempesta anregen ließ. So ist das wogende Fahnenmeer im Hintergrund auch auf vielen Blättern des Italieners in verschiedenen Variationen zu finden. Das Datum 1619, das das späteste nachweisbare Datum auf Zeichnungen Weyers ist, dürfte eigenhändig aufgetragen sein, was die abgeriebene Stelle links neben der Jahreszahl nahelegt, auf der sich wahrscheinlich einmal Weyers Monogramm „HE W“ oder auch seine ausgeschriebene Signatur „HE Weyer“ befunden haben mag.

Die dynamische Zeichnung ist, zumindest nach dem bisherigen Forschungsstand, vom Format her die größte des Coburger Künstlers und schließt sowohl dessen Beschäftigung mit den Themen „Reiterschlacht“ und „Gefecht“, welche um 1614 einsetzt, als auch Weyers Schaffensperiode überhaupt ab, denn nach 1619 datierte Blätter konnten bislang nicht nachgewiesen werden.

⁴²⁸ Der Text stützt sich auf die Ausführungen der Verf. in RAVENSBURG 2003, S. 190.

⁴²⁹ 1. Sam. 15,1–8.

⁴³⁰ 4. Mose 31,1–18.

2. Nicht überprüfbare/verschollene Zeichnungen

Hier werden Zeichnungen aufgeführt, von denen keine Abbildung erhältlich war. Meistenteils handelt es sich um Zeichnungen auf den Rückseiten von Blättern aus dem Kunsthandel, von denen lediglich die Rectoseiten mit Abbildung veröffentlicht und daher in Kapitel 1 behandelt wurden. Die Rückseiten stammen wahrscheinlich auch von Weyer selbst; ein Nachweis steht jedoch noch aus.

***V 1 Studien dreier Köpfe**

keine Abb. bekannt

Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz; über Wz. nichts bekannt.

Blattgröße: 167 x 206 mm.

(Recto: Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (Z 56).)

Verbleib unbekannt.

Lit.: SOTHEBY'S London, Katalog zur Auktion „Old Master Drawings“ vom 1. Juli 1991, S. 98f., Kat.-Nr. 143.

Die Blätter, deren Rückseiten Studienskizzen zeigen, gehörten offenbar ebenfalls zu einem Skizzenbuch. Dies beweisen auch die Vorderseiten, deren Darstellungen sich im Zeichenstil sehr ähneln und bestimmt demselben Zeitraum entstammen. Vielleicht wurden sie sogar als zusammengehörige Folge angelegt, deren Zwischenblätter inzwischen verschollen sind. Eine solche Vermutung könnte durch die Zeichnungen „Der Sündenfall“ (Z 36) und „Die Vertreibung aus dem Paradies“ (Z 37), beide als Recto und in gleicher Weise von einem Unbekannten numeriert, gestützt werden.

***V 2 Zwei männliche Kopfstudien**

keine Abb. bekannt

1611(?). Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz; laut Katalog „1611“ (?) datiert; über Wz. nichts bekannt.

Blattgröße: 169 x 205 mm.

(Verso: Der Sündenfall (Z 36).)

Verbleib unbekannt.

Lit.: SOTHEBY'S London, Katalog zur Auktion „Old Master Drawings“ vom 2. Juli 1990, S. 90, Kat.-Nr. 108.

Leider war von dieser Zeichnung, deren Verbleib seit der Auktion nicht ermittelt werden konnte, keine Abbildung der Rückseite zu bekommen. Daher kann zu der im Katalog notierten Datierung keine verbindliche Aussage gemacht werden.

V 3 Skizzen nach anatomischen Fragmenten*keine Abb. bekannt**

Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz (?); nichts Näheres bekannt.

Blattgröße: 166 x 210 mm.

(Recto: Diana und Callisto (Z 76).)

Verbleib unbekannt (laut WELTKUNST 1991 „eine deutsche Sammlung in Coburg“).

Lit.: KARL & FABER, München, Katalog zur Auktion 180 vom 28./29. November 1990, S. 48, Kat.-Nr. 249.

KUNSTANTIQUARIAT ARNO WINTERBERG, Heidelberg, Katalog zur Auktion 43 vom 11./12. Oktober 1991, Kat.-Nr. 893.

WELTKUNST, 23, 1991, S. 3728 (unter „Auktionen“: Auktion 11./12. Oktober 1991 bei Arno Winterberg, Heidelberg).

Da der Verbleib dieser Zeichnung nicht bekannt ist und eine Abbildung der Blattrückseite nicht veröffentlicht ist, können zu den Fragmentstudien keine näheren Angaben gemacht werden.

V 4 Studien zu drei Torsi*keine Abb. bekannt**

Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz; über Wz. nichts bekannt.

Blattgröße: 167 x 189 mm.

(Recto: Die Vertreibung aus dem Paradies (Z 37).)

Verbleib unbekannt.

Lit.: SOTHEBY'S London, Katalog zur Auktion „Old Master Drawings“ vom 2. Juli 1990, S. 90, Kat.-Nr. 109.

Über die Darstellung der „Drei Torsi“ kann keine Aussage gemacht werden, da die Zeichnung im Auktionskatalog nur ohne Abbildung veröffentlicht wurde und der heutige Aufbewahrungsort des Blattes nicht ermittelt werden konnte.

V 5 Noli me tangere*keine Abb. bekannt**

Feder in Schwarz, grau und braun laviert; auf dem Verso in der Handschrift des Sammlers „HW Hermann Weyer“; über Wz. nichts bekannt.

Blattgröße: 201 x 318 mm.

Textvorlage: Mk. 16,9; Joh. 20,14–17.

Ehem. Bremen, Kunsthalle (Kriegsverlust), Inv.-Nr. 1939/37.

Provenienz: Nichts bekannt.

Lit.: SALZMANN/HERZOGENRATH 1997, S. 146, Kat.-Nr. 810.

Von dieser im Krieg zerstörten Zeichnung existiert leider keine Abbildung, daher wurde sie in diesen Teil des Werkkatalogs aufgenommen, auch wenn die rückseitige Sammleraufschrift und das Format durchaus für eine Autorschaft des Coburgers sprechen. Eine weitere Darstellung des „Noli me tangere“ mit ähnlichen Maßen zeigt ein Blatt nach Weyer (F 3), das sich in Dresden befindet.

V 6 Johannes auf Patmos*keine Abb. bekannt**

Skizzenbuchblatt. Feder in Schwarz; über Wz. nichts bekannt.

Blattgröße: 160 x 207 mm.

(Recto: Die Auffindung des Moses (Z 43).)

Verbleib unbekannt.

Lit.: SOTHEBY'S Amsterdam, Katalog zur Auktion „Old Master Drawings“ vom 21./22. November 1989 (Sale 522), S. 30f.

SOTHEBY'S Amsterdam, Katalog zur Auktion „Old Master Paintings and Drawings“ vom 12./13. November 1991 (Sale 555), S. 148, Kat.-Nr. 303.

SOTHEBY'S New York, Katalog zur Auktion „Old Master Drawings“ vom 29. Januar 2014 (Sale N09101), Kat.-Nr. 137.

Da der heutige Aufbewahrungsort des Blattes nicht zu erfahren war und auch keine Abbildung zur Verfügung steht, kann über den „Johannes auf Patmos“ keine Aussage gemacht werden. Zum selben Thema gibt es eine etwas kleinere Zeichnung in Braunschweig, die 1612 datiert ist (Z 32).

V 7 Büßender Eremit*keine Abb. bekannt**

Feder in Schwarz und Braun, Näheres nicht bekannt; Wz.: undeutlich (Angaben aus Katalog Joseph Fach 1976).

Blattgröße: 203 x 321 mm.

(Recto: Versuchung Christi (Z 57).)

Verbleib unbekannt.

Provenienz: Joseph Fach oHG, Galerie und Kunstantiquariat, Frankfurt am Main, 1976.

Lit.: JOSEPH FACH OHG, Galerie und Kunstantiquariat, Frankfurt am Main, Katalog 11, 1976, S. 47, Kat.-Nr. 198.

Laut Katalog des Auktionshauses Joseph Fach in Frankfurt zeigt die Rückseite einen Eremiten in einer Waldlandschaft mit Gewässer; eine lesende Figur befindet sich im Hintergrund. Leider ist von dieser Darstellung keine Abbildung bekannt. Eine weitere Darstellung eines Eremiten von Weyer, die ebenfalls die Rückseite eines beidseitig bearbeiteten Blattes bildet, befindet sich in der National Gallery of Art in Washington (Z 129).

V 8 Hügelige Landschaft mit Stadt*keine Abb. bekannt**

Feder in Schwarz; Näheres nicht bekannt.

Blattgröße: 174 x 207 mm.

(Recto: Kampf zweier Reiter (Z 111).)

Verbleib unbekannt.

Lit.: SOTHEBY'S Amsterdam, Katalog zur Auktion „Old Master Drawings“ vom 21./22. November 1989 (Sale 522), S. 30f., Kat.-Nr. 27.

PHILLIPS London, Katalog zur Auktion „Old Master & 19th Century European Drawings“ vom 6. Dezember 1992, S. 8f., Kat.-Nr. 10.

BURLINGTON MAGAZINE, Oktober 1995, Anzeige zur Auktion „Fine Old Master & Modern Prints & Drawings“ der Hill-Stone Incorporated, New York.

Zur Landschaftsdarstellung kann keine Aussage gemacht werden, da auch dem Auktionshaus keine Abbildung bekannt ist und der Aufbewahrungsort der Zeichnung nicht ermittelt werden konnte.

3. Fragliche Zuschreibungen

Es werden im Folgenden einige Zeichnungen vorgestellt, die in Auktionskatalogen oder Museen (per Passepartoutvermerk o. ä.) mit Hermann Weyer Verbindung gebracht wurden, die ihm jedoch m. E. nicht zweifelsfrei zuzuschreiben sind.

F 1 Loth und seine Töchter

Abb. 168

1612(?). Feder in Schwarz, ocker und braun laviert, weiß gehöht; senkrechte Knickfalte in der rechten Hälfte, rechte obere Ecke beschädigt, Ölfleck am linken Blattrand; unten in der Mitte eine Preisnotiz in Schwarz (später hinzugefügt): „4 gl“ [= 4 Gulden]; rechts oberhalb dieser Notiz unter den wohl ebenfalls später angebrachten schwarzen Schraffuren noch ein schwaches Monogramm „PM“ (oder „SM“?) erkennbar sowie darunter, ebenfalls schwarz überzeichnet, die unterstrichene Jahreszahl „1612“; vollständig doubliert, daher kein Wz. sichtbar. Zuschreibung durch Heinrich Geissler und Tilman Falk (Passepartoutnotizen).

Blattgröße: 194 x 326 mm.

Textvorlage: 1. Mose 19,30–35.

Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv.-Nr. Z 545.

Provenienz: Alter Bestand.

Lit.: STUTTGART 2007, S. 339f., Anm. 2 (zu Kat.-Nr. 705).

Links im Vordergrund sitzt unter einem über zwei Äste gespannten Tuch Loth in Rückenansicht mit seinen beiden Töchtern, während in der Bildmitte die Silhouette der zur Salzsäule erstarrten Frau zu erkennen ist. Auf der rechten Seite ist im Tal das brennende Sodom zu sehen, das sich bis in den Bildhintergrund erstreckt.

Zwar vermutete Heinrich Geissler in einem Passepartoutvermerk die Hand Hermann Weyers, welche von Tilman Falk, ebenfalls in einer Notiz, zustimmend kommentiert wurde, doch weist das Blatt zahlreiche Eigentümlichkeiten auf, die die Zuschreibung fraglich erscheinen lassen:

Die Bauten in der fernen Stadt sind für Weyer eher untypisch; lediglich die Farbtöne der Lavierung könnten für Weyer sprechen. Die Figuren auf der linken Seite wirken eckig, zu muskulös und etwas ungenau. Gerade die Frauenfiguren mit ihren kräftigen kantigen Umrissen haben wenig gemein mit den weiblichen Gestalten in anderen Zeichnungen Weyers. Die Konturen des Coburger Blattes sind mit sehr breiten schwarzen Linien angelegt, die Gesichter entsprechen nicht der sonstigen Figurengestaltung Weyers.⁴³¹ Das nachträglich durch schwarze Schraffuren getilgte Monogramm mit der Jahreszahl lässt ebenfalls Zweifel aufkommen. Später hinzugefügte schwarze Schraffuren, die sich in der Intensität der Farbe von den darunterliegenden Linien abheben, finden sich auch auf den Felsen im Vordergrund.

Denkbar ist, dass diese Zeichnung, ehemals von einem unbekanntem Meister (PM?) nicht vollendet, von Weyer überarbeitet wurde, oder dass umgekehrt ein anderer Künstler (Schüler? Werkstattmitarbeiter?) die von Weyer angefangene Darstellung fertiggestellt hat. Für die letztere Möglichkeit spräche auch die Größe des Blattes, die anderen Werken Weyers entspricht.⁴³² Oder stammt das gesamte Blatt von einem engen Mitarbeiter Weyers, der dessen Stil gut zu imitieren wusste? Die ursprüngliche Datierung „1612“, die auch im Entstehungszeitraum der Weyerschen Blätter läge, scheint jedenfalls authentisch zu sein und ist wohl von derselben Hand wie das unbekanntete Monogramm.

⁴³¹ Vgl. z. B. die Wolfegger Zeichnung Z 141 mit derselben Thematik.

⁴³² Verwiesen sei beispielsweise auf Z 148 („Die Auferweckung des Lazarus“) in Coburg oder auch auf Z 158 („Diana und Aktäon“) in Paris.

F 2 Noli me tangere**Abb. 169**

Um 1616/17. Feder in Schwarz und Grau, grau, gelblich und rötlich (Hände und Gesichter) laviert, weiß gehöhlt; schwarze Einfassungslinie; in der rechten unteren Ecke mit brauner Feder eine alte Numerierung „n^o 142“; auf der Rückseite am unteren Rand in der Mitte die Aufschrift „Weyer“ in Röteln, darüber in Bleistift (später) „Weyer“; alle Ecken doubliert; Fragment eines Wz. (nicht mehr identifizierbar).

Blattgröße: 199 x 154 mm, schwarz eingefasste Darstellung: 184 x 150 mm.

Textvorlage: Mk. 16,9; Joh. 20,14–17.

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. Z 781.

Provenienz: Alter Bestand.

Lit.: MAYER 1931/32, S. 101, 116.

Die Zeichnung zeigt Christus und Maria Magdalena als Halbfiguren. Christus steht, mit einem Hut auf dem Kopf und die Gärtnerschaukel über seine linken Schulter gelegt, in der linken Bildhälfte vor einem kräftigen Baumstamm und blickt zu Maria Magdalena hinab. Deren ganze Körperhaltung drückt Erstaunen über die Auferstehung aus, ihre linke Hand ist etwas erhoben, die Rechte auf ein Salbgefäß gelegt. Der Blick in den Hintergrund führt durch eine leichte Senke und an flüchtig skizzierten Bäumen in Grau vorbei hin zum Horizont.

Der Zeichner hat sich bei seiner Darstellung sehr eng an einen Kupferstich angelehnt, der von Johann Sadeler I. nach einem inzwischen verschollenen Gemälde Bartholomäus Sprangers gestochen wurde (Abb. 169a).⁴³³ Sowohl die Position der Figuren als auch der Landschaftsausblick rechts in der Ferne hinter dem Tor, welches ebenfalls im Kupferstich vorgegeben ist, werden übernommen, auch wenn landschaftliche Details nicht näher ausgeführt werden.

Das Blatt gilt im Braunschweiger Museum als von Hermann Weyer stammend, doch lassen die recht steif wirkenden Strich- und Schraffurlagen Zweifel an der Autorschaft aufkommen. Die Art, mit der Christi Augen gestaltet sind, sprechen gegen Weyer. Augen mit Pupillen hat Weyer lediglich einmal in der Chicagoer Zeichnung dargestellt, die Venus in der Schmiede des Vulkan zeigt (Z 74); beim Vergleich der beiden Blätter wird jedoch der Unterschied evident. Weiterhin zeigen auch die Gewandfalten der Braunschweiger Zeichnung nicht die sonst bei Weyer ab etwa 1614 üblichen kleinen Schlaufen. Im Laub des Baumes sowie in der Landschaft im Hintergrund wird zwar die Strichführung Weyers imitiert, doch wirkt diese insgesamt nicht so dynamisch und frei. Die Farbgebung mit der grauen, gelblichen und rötlichen Lavierung ist ebenfalls den Blättern Weyers ähnlich, aber Hände und Gesicht sind intensiver mit rötlicher Farbe akzentuiert, als man es sonst von dem Zeichner kennt. Alles in allem sprechen diese Merkmale gegen Hermann Weyer, jedoch für einen Künstler, der Weyers Zeichnungen gekannt hat und dessen Stil nachzuahmen versucht hat. Denkbar ist auch, dass das Braunschweiger Blatt eine Kopie nach einem heute nicht bekannten Entwurf Weyers ist.

Die vermutlich von einem Sammler aufgetragene Numerierung „n^o 142“ ist in fast identischer Weise auf der Zeichnung in Leiden (Z 165) zu finden, die ein Reitergefecht zeigt.

⁴³³ TIB, Bd. 70 (J. Sadeler I., Part 1 (Supplement)), 7001.219, 288 x 206 mm.

F 3 Noli me tangere**Abb. 171**

Um 1617. Feder in Grauschwarz, graubraun laviert; fleckig; links unten der Stempel des Museums sowie die Inventar-Nr. in Bleistift; schwache Mittelknickfalte über die ganze Bildbreite, an den Rändern kleinere Einrisse, linke untere Ecke abgeschrägt, ringsum unregelmäßig beschnitten; kein Wz.

Blattgröße: 185 x 325 mm.

Textvorlage: Mk. 16,9; Joh. 20,14–17.

(Recto: Der Wettlauf zwischen Atalante und Hippomenes (K 2).)

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C 1963-1932.

Provenienz: Alter Bestand.

Lit.: Keine Veröffentlichung bekannt.

Die querformatige, undatierte Darstellung zeigt die kniende Maria Magdalena, der der auferstandene Christus als Gärtner erscheint, als sie an dessen Grab trauert. Sie ist im Profil gegeben, ihre ganze Körperhaltung drückt Ehrfurcht und Demut aus. Zaghafst streckt sie eine Hand nach Christus aus. Vor ihr steht ein Salbgefäß am Boden. Christus steht in der Bildmitte in Schrittstellung aufrecht vor ihr und neigt sein von einem Strahlenkranz umgebenes Haupt der Knienden zu. In seiner Linken hält er eine Schaufel, seine rechte geöffnete Hand ist auf Magdalena gerichtet und unterstreicht seine Weisung, ihn nicht zu berühren.

Die etwas fleckige Zeichnung ist mit den für Weyer typischen breiten Pinselstrichen laviert, die Gewandfalten mit den kleinen Schlaufen finden sich in zahlreichen anderen Darstellungen. Lediglich die Gestaltung des Laubs und die Struktur des Baumstamms sind ungewöhnlich, sie sind in dieser Weise auch auf der Vorderseite des Blattes zu sehen. Auch der Hintergrund mit den recht starren Schraffuren, die die Umzäunung und auch die vagen Gebäude dahinter andeuten, scheint nicht zu Weyers Zeichenstil zu passen. Daher ist es fraglich, das Blatt als eigenhändig anzusehen: Die Komposition des Gesichtes Christi mit den leer erscheinenden Augenhöhlen, die in Weyers Zeichnungen erst ab etwa 1616 auftreten, finden wir zwar beispielsweise wieder im Leipziger „Einzug in Jerusalem“ (Z 147) und in den um 1618/19 entstandenen Kopenhagener Blättern, doch der Gesamteindruck der Zeichnung lässt – auch im Hinblick auf die Rectoseite (K 2) – eine Kopie vermuten, die wohl von einem Zeichner aus Weyers Umkreis stammt und eine nicht überlieferte Zeichnung Weyers als Vorlage hatte. Die Entstehung der Vor- und Rückseite ist um oder nach 1617 anzusetzen.

F 4 Diana und Aktäon**Abb. 172**

Um 1617. Feder in Schwarzbraun, grau, braun und gelblich laviert, weiß gehöht (Weißhöhlen z. T. oxidiert und daher schwarz erscheinend); aus zwei zusammengesetzten Blättern: Naht geht durch den Rundbogenabschluss der Architektur; auf der Rückseite etwa in der Mitte auf dem unteren Blatt die Zahl „46“ in brauner Feder, darunter in Bleistift „Hermann E. Weyer (?“), darunter die Inv.-Nr., darunter der Hinweis auf Friedrich Thöne; auf dem oberen angestückten, ungerade zugeschnittenen Teil kopfüber einige Zeilen in Schwarz; darüber am oberen Blattrand in richtiger Leserichtung in brauner Feder „in ein Portale einzuschließen“(?), wobei das „i“ von „in“ von einem Aufstrich einer ehemals oberhalb befindlichen und heute abgetrennten Zeile durchkreuzt wird (eine ähnliche Aufschrift findet sich auf dem Verso der formatgleichen Z 163 mit der Darstellung der Lukretia); kein Wz.

Blattgröße insgesamt: 335 x 180 mm, angestückter oberer, ungerade zugeschnittener Teil: links 94 mm hoch, rechts 64 mm hoch.

Textvorlage: Ovid, *Metamorphosen*, III, 138–253.

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C 1968-153.

Provenienz: Alter Bestand.

Lit.: Keine Veröffentlichung bekannt.

Wie sein ebenfalls in Dresden aufbewahrtes Gegenstück (Z 162), dessen unterer Teil jedoch von Weyer selbst stammt, besteht auch dieses Blatt aus zwei aneinandergesetzten Teilen. Dass die Zeichnung, die Diana und ihre Gespielinnen darstellt, wie sie von Aktäon überrascht werden⁴³⁴, von Weyer stammt, ist bei genauerer Untersuchung nahezu ausgeschlossen. Zwar spricht die Gesamtfarbigkeit dafür, doch sind die Figuren vergleichsweise plump, und auch die Gesichter unterscheiden sich deutlich von denjenigen in Weyers anderen Zeichnungen. Die Gestaltung des Hintergrunds – bei eigenhändigen Zeichnungen Weyers leicht erkennbar durch stilisierte und mit senkrechten Schraffuren ausgeführte Gebäude- und Landschaftselemente – sprechen für eine fremde Hand. Möglicherweise war hier ein Nachahmer Weyers am Werk, der, vielleicht im Auftrag eines Sammlers oder des Eigentümers der Lukretia-Zeichnung (Z 162), aus beiden Zeichnungen zusammengehörige Blätter machen wollte. Diese waren möglicherweise von einem Besitzer einst als Vorlagen für eine Innenraumverzierung oder Türfüllung gedacht, wie der handschriftlich aufgetragene, bei beiden Zeichnungen ähnlich lautende Zusatz „Beÿde in Portale einzuschließen“ („Lukretia“) bzw. „in ein Portale einzuschließen“ („Diana und Aktäon“) nahelegt. Auf der Lukretia-Zeichnung liest man darüber hinaus den Vermerk „[?] Golt naußzuführen“[?], welcher ebenfalls für eine Weiterverwendung als Vorlage spricht. Siehe hierzu auch die Ausführungen zu Z 163.

Aufgrund der Ähnlichkeiten in Format und möglicher Zweckbestimmung wird auch für die nicht von Weyer stammende Diana-Zeichnung dieselbe Datierung wie für die „Lukretia“, d. h. um 1617, vorgeschlagen. Die Gestaltung der weiblichen Figuren erinnert etwas an die Zeichenweise des gebürtigen Rostockers Franz Cleyn (1582–1658)⁴³⁵ und mag vielleicht von ihm oder seinem Umkreis stammen.

⁴³⁴ Zur zeichnerischen Umsetzung des Themas durch Weyer vgl. die Ausführungen zu Z 158.

⁴³⁵ Vgl. das Blatt „Diana und Aktäon“, Feder in Braun, braun und stellenweise farbig laviert, 184 x 165 mm; Slg. Robert and Bertina Suida Manning, Kew Gardens, New York; siehe STUTTGART 1979/80, Band 2, S. 144, Kat.-Nr. N 29 m. Abb.; PRINCETON/WASHINGTON/PITTSBURGH 1982/83, S. 67, Kat.-Nr. 16.

F 5 Paris erhält von Merkur den Apfel**Abb. 172**

Um 1616. Feder in Schwarz, grau, ocker, grünlich und rötlich laviert, weiß gehöht; am unteren Rand in der Mitte in Schwarz signiert mit „HWeier“ (H und W ligiert; von fremder Hand?); stark beschnittenes Fragment, zum Viereck ergänzt; Rückseite gerötelt, wohl zum Ab-/Durchpausen; kein Wz.

Blattgröße (mit Ergänzungen): 232 x 247 mm.

Textvorlage: Homer, *Illias* 24, 25ff.

Privatbesitz.

Provenienz: Gerd Rosen Auktionen, Berlin, Auktion XXII, Mai 1954.

Lit.: Gerd Rosen Auktionen, Berlin, Katalog zur Auktion XXII, Mai 1954, S. 245, Nr. 2212.

Das stark beschnittene Blatt, laut Auktionskatalog „von alter Hand geschickt ergänzt“, zeigt auf der rechten Blattseite Merkur, erkennbar an seinem geflügelten Helm und dem Zauberstab, den er einst von Apollo erhielt, wie er dem auf dem Boden sitzenden Paris den goldenen Apfel der Eris übergibt, damit dieser ein Urteil fälle, wer von Minerva, Juno, Venus die Schönste sei. Eris, die Göttin der Zwietracht, hatte den goldenen Apfel mit der Aufschrift „Der Schönsten“ während der großangelegten Hochzeit von Peleus und Thetis, zu der sie vorzüglich nicht eingeladen worden war, in die Menge geworfen und dadurch sofort einen Streit zwischen Minerva, Juno und Venus entfacht. Bekanntermaßen entschied sich Paris für Venus, was im weiteren Verlauf der Geschichte den Trojanischen Krieg auslöste. Im Hintergrund der wiedergegebenen Szene ist noch ein Teil der Göttergesellschaft an einem Tisch sitzend zu sehen.

Es ist denkbar, dass hier ein Kupferstich oder auch ein Gemälde kopiert wurde. Von der Gestaltung der Figuren her zu urteilen, ist beispielsweise an Hendrick Goltzius zu denken, wenngleich eine unmittelbare Vorlage bisher fehlt. Interessant ist die rote Grundierung der Verso-seite, die vermuten lässt, dass die Komposition durchgepaust werden sollte.⁴³⁶ Möglicherweise handelt es sich daher bei dem Blatt um eine Vorlage für einen kunsthandwerklichen Gegenstand, auch wenn ein solcher bisher nicht gefunden werden konnte.⁴³⁷

Die Gesichter der Figuren unterscheiden sich von anderen Darstellungen Weyers und auch die pflanzliche Umgebung wird ungewohnt detailliert geschildert, so dass es fraglich bleiben muss, ob Weyer der Urheber der Zeichnung ist. Die Signatur „HWeier“ ist ebenfalls ungewöhnlich, jedoch möglicherweise von fremder oder späterer Hand aufgetragen.

⁴³⁶ MEDER 1919, S. 129.

⁴³⁷ Freundlicher Hinweis des Besitzers, der sich auf eine Annahme Dr. Bruno Busharts stützt.

F 6 Der Satyr beim Bauern*Abb. 173**

Um 1617/18. Feder in Schwarz; über Wz. nichts bekannt; auf der Rückseite oben mittig in Feder die Aufschrift „HE;W“, auf dem Auflagekarton die Aufschrift „SPRANGER del“ (alle Angaben aus dem Auktionskatalog 1990).

Blattgröße: 192 x 242 mm.

Verbleib unbekannt.

Provenienz: Sammlung Van Parijs (um 1800; L. 2531), Sammlerstempel unten links auf dem Auflagekarton; Verkauf in Amsterdam 11.–12. Januar 1878.

Lit.: ARCOLE Paris, Richelieu Drouot, Katalog zur Auktion „Collection de Monsieur X. – Important Ensemble de Dessins Anciens du XVIIe au XIXe Siècle“ vom 12. Dezember 1990, Kat.-Nr. 26 m. Abb. (als „Wtewael, Joachim, entourage de“).

Das dem Umkreis Joachim Wtewaels (1566–1638) zugeordnete und, laut Auktionskatalog, ehemals auch Abraham Bloemaert zugeschriebene Blatt stellt eine Begebenheit dar, die in Äsops Fabel vom Satyrn und dem Bauern geschildert wird. Die Geschichte war „am Anfang des 17. Jahrhunderts ein beliebtes Bildthema“⁴³⁸ und stets als Warnung vor der Doppelzüngigkeit des Menschen zu verstehen: Ein Satyr war zu Gast bei einem Bauern, um sich bei einer warmen Mahlzeit aufzuwärmen. Als der Satyr jedoch bemerkte, dass der Bauer sich zunächst mit seinem eigenen Atem die Hände zu wärmen und anschließend auf dieselbe Weise die Suppe zu kühlen suchte, war er derart abgestoßen, dass er das Bauernpaar umgehend verließ.

Eine ähnliche Szene zeigt eine 1611 datierte Zeichnung von Paulus Moreelse, die jener für das *Album Amicorum* des Arnoldus Buchelius (1590–1641) fertigte (Abb. 173a).⁴³⁹ Sowohl bei Moreelse als auch beim hier besprochenen Blatt sind die beiden aufeinanderfolgenden Szenen auf einem Blatt dargestellt: Der in die Hände blasende Bauer mit dem Satyr ist im Hintergrund, beide Figuren sind – bei unserer Zeichnung ergänzt um die Frau des Bauern – mit der Suppe im Vordergrund zu sehen. In dieser Szenenanordnung „zeigt sich noch der Einfluss der Simultanbühne des Theaters des 16. Jahrhunderts“.⁴⁴⁰

Die etwas „teigig“ wirkenden Figuren des Bauern und des Satyrs im Vordergrund verbinden das Blatt beispielsweise mit der Atalante-Zeichnung in Bordeaux (Z 160), die 1618 datiert ist, oder auch mit der „Taufe Christi“ in Darmstadt (Z 146), welche ebenfalls um 1618 angesetzt werden kann. Der Raum hinter dem Suppe löffelnden Bauern ist nicht klar definiert; doch die einrahmenden Baumstämme sowie die senkrechten Schraffuren der Häuser im Hintergrund sind in vielen Zeichnungen Weyers zu finden, so dass das Blatt vielleicht unserem Meister zugeschrieben werden kann. Die Aufschrift auf der Rückseite gibt möglicherweise den richtigen Hinweis auf die Autorschaft; ein genaues Urteil kann erst nach der Sichtung des Blattes erfolgen, dessen Verbleib nicht ermittelt werden konnte. Sollte das Blatt von Weyer stammen, könnte es in Anbetracht der Vergleichsblätter um etwa 1617/18 entstanden sein.

⁴³⁸ VIGNAU-WILBERG 1994, S. 253.

⁴³⁹ Feder in Braun über Kreide, 158 x 197 mm, signiert unten links „Pau. Moreelse An° 1611“; Leiden, Universiteitsbibliotheek, Ltk 902, Fol. 83r. VIGNAU-WILBERG 1994, S. 252f. m. Abb. DE JONGE 1938, S. 77, Kat.-Nr. 14.

⁴⁴⁰ VIGNAU-WILBERG 1994, S. 253.

F 7 Mythologische Szene*Abb. 174**

1617. Feder Schwarz, laviert; links unten „1617“ datiert; auf dem Verso „Hans Weger/1617/BJ“ vermerkt (diese Angaben aus dem Auktionskatalog 1993, Weiteres nicht bekannt).

Blattgröße: 191 x 130 mm.

Verbleib unbekannt.

Lit.: SOTHEBY'S New York, Katalog zur Auktion vom 22./23. Juli 1993, Sale 1436, Kat.-Nr. 5 m. Abb. („Attributed to Hermann Weyer“).

Auf dem hochformatigen Blatt erkennt man links zwei stehende Figuren, von denen die linke einen Helm trägt und mit einer Lanze bewaffnet ist. Der Blick der rechten Figur, deren entblößter Oberkörper sie als Frau zu erkennen gibt, geht zu einem auf einem Felsen sitzenden, wenig bekleideten Mann am rechten Blattrand. Diesem wendet sich eine weitere weibliche Figur zu, ihr linkes Bein hat sie über ein Bein des Sitzenden gelegt. Dieses Detail könnte für eine Verführungsszene sprechen. Zwischen beiden Figurengruppen steht ein kleines Kind, den Blick zu der sitzenden Männerfigur erhoben und eines seiner Beine festhaltend. In den rechten oberen Bildrand ragt diagonal eine Baumkrone, der Hintergrund ist, soweit erkennbar, nicht weiter aufgeführt.

Das 1617 datierte Blatt, das als „mythologische Szene“ angeboten wurde und von dem lediglich eine nicht befriedigende Fotokopie zu erhalten war, zeigt in den manieristisch anmutenden Figurentypen Weyers Handschrift und dürfte ihm möglicherweise zuzuschreiben sein. Letzte Gewissheit ergäbe eine genauere Untersuchung des nicht zu lokalisierenden Blattes, von dem überdies nur die vorliegende unbefriedigende Abbildung zu Verfügung steht.

F 8 Hirschjagd*Abb. 175**

Um 1614. Feder in Braun, graublau laviert auf grün grundiertem Papier; über Wz. nichts bekannt.

Blattgröße: 147 x 259 mm.

Zuletzt (April 2006): Triple Gallery, Bremgarten-Bern, Schweiz.

Lit.: Triple Gallery: Bilder einer Ausstellung 1+2/2006, Landschaften, Mensch und Tier in der Natur – die Sehnsucht nach Arkadien. Meisterzeichnungen von der Renaissance bis zur klassischen Moderne begegnen plastischen Werken der klassischen Antike. Im Fokus: Pferde und Reiter aus drei Jahrtausenden. Bremgarten-Bern 2006, S. 5, Kat.-Nr. 2 m. Abb.

Vor einer Stadt und einem Gewässer im Hintergrund ist hier eine Hirschjagd dargestellt: Ein nach rechts fliehendes Tier wird von zwei Reitern gehetzt, während ihm von rechts zwei Reiterinnen entgegenstürmen, um es auf diese Weise einzukreisen. Einer der von links kommenden Reiter hat seinen rechten Arm nach vorne ausgestreckt; womöglich hält er auch ein Gewehr, was jedoch nicht zweifelsfrei zu erkennen ist. Die vordere Reiterin hat ihren linken Arm erhoben. Die Szene wird sowohl am linken als auch am rechten Bildrand von einem Baum eingerahmt, dessen Blattwerk jeweils von den Blatträndern beschnitten wird. Am Himmel durchbrechen einzelne Sonnenstrahlen die Wolken.

Das mit der Zuschreibung an Weyer veröffentlichte Blatt ist mit flüchtigen Feder- und Pinselstrichen rasch entworfen, die Lavierung wird sehr summarisch aufgetragen. Die Farbgebung

mit Grün und Graublau ist außergewöhnlich; Weyers wenige grün grundierte Blätter sind weitaus malerischer und sorgfältiger ausgeführt. Die Architekturelemente im Hintergrund sowie das Blattwerk zeigen zwar entfernt Ähnlichkeiten mit denen Weyers, doch kann das Blatt aufgrund des Gesamteindrucks dem Coburger nicht zugeschrieben werden.

4. Kopien nach Weyer

K 1 Triumphzug des Todes

Abb. 176

Um oder nach 1617. Feder in Schwarz, in verschiedenen Brauntönen, grau und rötlich laviert, weiß gehöht; rechts unten in Schwarz das Monogramm „HE W“ (die Querbalken des „E“ nur angedeutet); Mittelknick, kleine Fehlstelle an der rechten unteren Ecke; linker Rand wahrscheinlich etwas beschnitten, da der Hund angeschnitten ist; kein Wz. sichtbar, weil fest eingerahmt und hinter Glas.

Blattgröße: 190 x 540 mm.

Privatbesitz.

Provenienz: Sammlung Baranowicz (Lugt 335); Sammlung L. Rouzé-Huet (Lugt 1742); Paul Prouté, Paris, 1975.

Lit.: PAUL PROUTÉ, Paris, Katalog „Dandré Bardon“ zur Auktion im Jahre 1975, S. 8, Kat.-Nr. 12 m. Abb. (als „H.W., Maniériste allemand“).

Diese Zeichnung ist eine detailgetreue, wahrscheinlich nicht eigenhändige Nachbildung des Münchner Blattes (Z 154), im Gegensatz zu diesem jedoch in der Breite um 210 mm erweitert.⁴⁴¹ Daraus lässt sich schließen, dass das Münchner Blatt, wie die unregelmäßigen Ränder belegen, um ein beträchtliches Stück beschnitten wurde und die Zeichnung in Privatbesitz die ursprüngliche Komposition wiedergibt. In Anbetracht der linken Blatthälfte erfährt die Thematik eine Änderung: Aus der übermütigen Fröhlichkeit der rechten Seite, der das Münchner Blatt den Titel „Bacchuszug“ verdankt, wird durch die dem Zug voranreitenden Personifikationen der Zeit und des Todes ein Triumphzug der Laster und des Todes und zugleich eine Mahnung an die Vergänglichkeit all jener Dinge, die auf diesem Blatt thematisiert sind: Völlerei und allgemeiner Überfluss, Trunksucht und Eitelkeit/Schönheit. Der Tod und die Zeit, die die Spitze des Zuges bilden, sind in ihrer Gesamtkomposition den beiden Reitern in Albrecht Dürers 1513 entstandenem Meisterstich „Ritter, Tod und Teufel“⁴⁴² verpflichtet.

Insgesamt hat die Nachbildung etwas von dem schwungvollen, leichten Duktus des Originals verloren, doch sie ist ein wertvolles Indiz für den ursprünglichen Zustand der Darstellung.

⁴⁴¹ Siehe auch die Ausführungen unter Z 154.

⁴⁴² Monogrammiert und 1513 datiert, 246 x 190 mm; MEDER 1932, Nr. 74, HG Nr. 74.

K 2 Der Wettlauf zwischen Atalante und Hippomenes**Abb. 177**

Nach 1618. Feder in Schwarz, in verschiedenen Brauntönen, grünlich und rötlich laviert, weiß gehöhlt; der Umhang der Atalante vermutlich später mit rosa und hellroter Kreide ausgemalt, rechts unten in schwarzer Kreide die Zahl „75“ (später); schwache Mittelknickfalte über die ganze Bildbreite, an den Rändern kleinere Einrisse, geklebter Winkelriss auf dem Umhang des Hippomenes, rechte untere Ecke abgeschrägt, ringsum unregelmäßig beschnitten; kein Wz.

Blattgröße: 185 x 325 mm.

Textvorlage: Ovid, *Metamorphosen*, X, 560–704.

(Verso: Noli me tangere (F 3).)

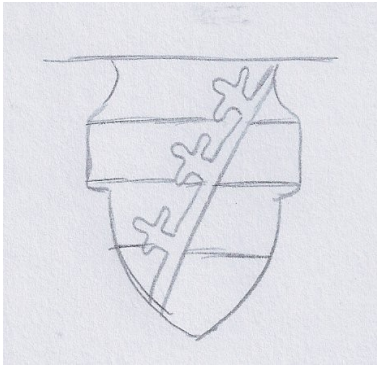
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C 1963-1932.

Provenienz: Alter Bestand.

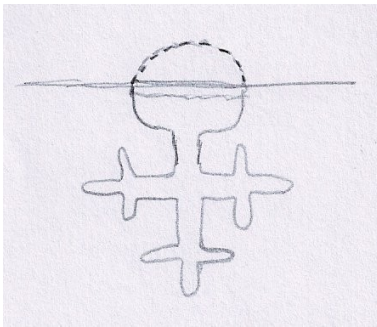
Lit.: Keine Veröffentlichung bekannt.

Bei dieser Zeichnung handelt es sich um eine Kopie nach Weyers Zeichnung in Bordeaux (Z 160). Die Darstellung ist exakt wiedergegeben, in den Details und in der Strichführung verrät sich jedoch der Kopist. Einzelheiten wie die Umrisse der wenig bekleideten Figuren sind sehr vereinfacht gezeichnet, so dass das Muskelspiel der Körper viel weniger organisch wirkt als bei Weyer. Auch die Landschaft im Hintergrund sowie der Baum rechts vorne sind nicht sehr lebendig dargestellt. Die schnelle und grobe Strichführung führt darüber hinaus zu einem Verlust an Raumwirkung. Die Rückseite zeigt die Begegnung der Maria Magdalena mit Christus (F 3); sie steht Weyer zumindest in der Figurendarstellung sehr viel näher und ist auch sorgfältiger ausgeführt als die Szene mit Atalante und Hippomenes. Doch die Gestaltung des Laubes weicht auf beiden Darstellungen sehr von der Weyers ab, so dass ein Kopist als Urheber beider Zeichnungen angenommen werden muss.

5. Wasserzeichen



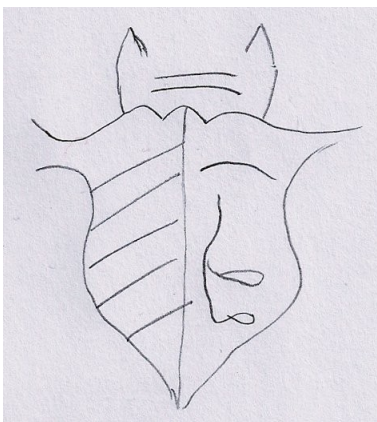
Wz. 1: Wappen des Herzogtums Sachsen-Coburg
(eigene Nachzeichnung)



Wz. 2: Kleeblattkreuz
(eigene Nachzeichnung)



Wz. 3: Blume mit 9 äußeren und 7 inneren Blütenblättern
(durchgepauste Zeichnung der Restaurierungswerkstatt des Städel Museums, Frankfurt am Main)



Wz. 4: Wappen mit Krone
(eigene Nachzeichnung)

V WEITERE WERKE

Zu den Werken, die neben den Zeichnungen noch mit Weyer in Verbindung gebracht werden und daher in dieser Arbeit Erwähnung finden sollen, gehören zwei Gemälde (G 1 und G 2), die Weyers Signatur tragen und an denen Weyer zumindest teilweise mitgearbeitet hat. Zwei weitere Gemälde aus dem Kunsthandel (G 3 und G 4), die schon im Künstlerlexikon THIEME/BECKER im Eintrag zu Hermann Weyer erwähnt werden⁴⁴³ und die Günther Heinz 1960 in seinem Katalog der Harrachschen Gemäldegalerie⁴⁴⁴ unter „Hermann Weyer?“ aufgeführt, werden besprochen, auch wenn Weyers Autorschaft nicht gesichert ist und die Monogrammierweise mit den bekannten Signaturen Weyers nicht in Einklang gebracht werden kann.

Des Weiteren werden sechs Aquarelle aus dem Scheibenbuch der Herzogs Johann Casimir von Coburg (S 1 bis S 6) sowie zwei Pergamentblätter mit Porträts (P 1 und P 2) diskutiert, deren dekorative Umrahmung möglicherweise von Weyers Hand stammt. Sowohl die Gemälde G 1 und G 2 als auch das Scheibenbuch sind bereits separat publiziert worden und werden daher nur kurz angerissen.⁴⁴⁵

⁴⁴³ THIEME/BECKER, Bd. XXXV, S. 479, unter Hermann Weyer.

⁴⁴⁴ HEINZ, GÜNTHER: Katalog der Graf Harrach'schen Gemäldegalerie, Wien 1960, S. 83, Nrn. 170 und 163.

⁴⁴⁵ Zum Scheibenbuch: KRAMER 1989. Zu den beiden Gemälden: GERMANN-BAUER 1996.

1. Gemälde

*G 1 Die Kreuzigung Christi in Neuhaus-Schierschnitz

Abb. 178

Öl auf Holz; bezeichnet „HERMAN WEIERS / AETATIS 13. IAR / 1609“; sehr nachgedunkelt, schlechter Erhaltungszustand.

Maße: 284 x 186,5 cm.

Neuhaus-Schierschnitz (Thüringen, Landkreis Sonneberg), Dreifaltigkeitskirche.

Lit.: LEHFELD 1899, S. 24 (hier Signatur nicht erwähnt).

NEUHAUS-SCHIERSCHNITZ 1993, S. 30.

GERMANN-BAUER 1996, S. 432–438, m. Abb.

BODNÁR 2009, S. 11–14.

GOTSMANN 2010, S. 386f., m. Abb.

Das hochformatige, in dunklen Erdtönen mit roten Akzenten gemalte Bild zeigt im oberen Teil die Kreuzigung Christi, die zwei Drittel der Bildfläche einnimmt. Die drei aufgestellten Kreuze erstrecken sich diagonal von links vorne nach rechts hinten in die Tiefe. Maria Magdalena kniet mit einer Geste der Fassungslosigkeit am Fuße des Kreuzes und hält sich mit ihrer Linken an diesem fest. Vorbild für die Gestik der trauernden Magdalena war offensichtlich ein Kupferstich Ägidius Sadeliers II., den dieser nach einer inzwischen verloren gegangenen Zeichnung des Christoph Schwartz stach und den Weyer auch für seine „Kreuzigung“ in Budapest (Z 121) als Vorbild nahm (Abb. 178a).⁴⁴⁶ Am linken Bildrand der Thüringer „Kreuzigung“ steht der weinende Johannes, während Maria rechts ohnmächtig zusammengesunken ist.

Im unteren Bereich des Gemäldes sitzen ein adeliger Stifter, seine Gattin sowie, zwischen ihnen, ihre beiden Töchter. Alle Personen bis auf die Tochter rechts tragen Kreuzeszeichen und sind somit als bereits verstorben gekennzeichnet. Links hinter dem Stifter hält ein Knappe dessen Pferd am Zügel, am Boden kniet ein kleiner Junge in weißer Gewandung, der ebenfalls ein kleines Kreuz in seiner Hand hält.

Die Identität der Stifterfamilie ist noch nicht geklärt, auch wenn einst vermutet wurde, es handle sich um Hans Friedrich Gottsmann, der 1592 den Neubau der Dreifaltigkeitskirche veranlasst hatte.⁴⁴⁷ Da Gottsmann erst 1611 verstarb, das Gemälde jedoch 1609 datiert ist und der kniende Stifter zu diesem Zeitpunkt durch das Kreuzeszeichen als bereits verstorben bezeichnet ist, wird das Kreuz posthum hinzugefügt worden sein. Das Wappen mit den rot-schwarz-silbernen Sparren, das ihm in der linken unteren Ecke zugeordnet ist und das zur Klärung seiner Identität beitragen könnte, wurde jedenfalls noch nicht entschlüsselt.⁴⁴⁸ Das Wappen der Frau jedoch, das sich in der rechten unteren Ecke befindet, aufgrund des nachgedunkelten Zustandes des Gemäldes jedoch nur schlecht sichtbar ist, ist bekannt: Es zeigt einen springenden schwarzen Steinbock auf goldenem Grund und ist das Wappen der Familie Gottsmann. Deren letzter männlicher Nachfahre, der bereits erwähnte Hans Friedrich Gottsmann, hatte den Bau der Kirche angeregt, die am ersten Adventssonntag des Jahres 1593 feierlich eingeweiht wurde.⁴⁴⁹ Diese Kirche, die zum Stadtteil Neuhaus gehörte und an deren Nordwand Weyers Gemälde hängt, wurde erst nach 1633 zur Pfarrkirche gemacht, nachdem die bisher für das gesamte Amt Neuhaus zuständige Schnierschnitzer Pfarrkirche während des Dreißigjährigen Krieges sehr beschädigt worden war.⁴⁵⁰

⁴⁴⁶ TIB, Bd. 72, (1), 7201.055, 514 x 364 mm.

⁴⁴⁷ NEUHAUS-SCHIERSCHNITZ 1993, S. 30.

⁴⁴⁸ GERMANN-BAUER 1996, S. 437.

⁴⁴⁹ NEUHAUS-SCHIERSCHNITZ 1993, S. 24.

⁴⁵⁰ BRÜCKNER 1853, S. 521.

Das stark nachgedunkelte Gemälde, das zu einem unbekanntem Zeitpunkt mit einer Lack-schicht überzogen wurde⁴⁵¹, wurde 1996 erstmals ausführlicher behandelt und aufgrund der Signatur mit den Werken Hermann Weyers in Verbindung gebracht.⁴⁵² Zwar weist die Signatur auf unseren Künstler hin, doch fällt es nicht leicht, das Gemälde oder einzelne Partien davon mit den stilistischen Merkmalen Weyers, die im Katalog der Zeichnungen erarbeitet werden konnten, in Einklang zu bringen. Die Figuren wirken insgesamt recht starr und die Gesichter für Weyer untypisch. Weyer war zum Zeitpunkt der Entstehung, 1609, erst 13 Jahre alt, hatte aber immerhin schon viele Seiten des Basler Skizzenbuchs mit 1607 und 1608 datierten Darstellungen gefüllt und so sein Können vertieft. Auch dort sind einige der frühen Figurendarstellungen noch ungenau, und so könnte die Malweise der „Kreuzigung“ seiner Jugend geschuldet sein. Eine weitere Möglichkeit besteht darin, dass Weyers Vater, Hans Weyer d. Ä., den Auftrag für das Gemälde erhalten hat und seinen Sohn Hermann an der Ausführung teilhaben ließ. Vielleicht war auch er es, der die Signatur anbrachte, um auf diese Weise seinen Sohn als Maler zu empfehlen und ihm die weitere Laufbahn als Künstler zu ebnen. Immerhin wurde Hermann Weyer aufgrund dieser frühen Signatur als „eine der erstaunlichsten Frühbegabungen auf dem Gebiete der bildenden Kunst“ angesehen.⁴⁵³

G 2 Die Rahmenmedaillons der „Ruhe auf der Flucht“

Abb. 179

Öl auf Holz, Rahmen aus Nadelholz.

Maße: 42,7 x 33,7 cm; Maße mit Rahmen: 67,3 x 52,3 cm; der Rahmen ist an den Seiten je 9,3 cm, oben und unten je 12,3 cm breit; die sechs ovalen Grisaille-Medaillons im Rahmen messen jeweils 130 x 70 mm.

Rahmenaufschrift in der rechteckigen Kartusche oben: *INVENI QVEM DILIGIT / ANIMA MEA TENVI / EVM NEC DIMITTAM / Cant. 3.*

Rahmenaufschrift in der querovalen Kartusche unten: *Quia respexit humiliatatem / ancillae suae Ecce enim ex hoc / beatam me dicent omnes generationes.*

Privatbesitz.

Provenienz: Familie Semlinger, Bamberg; 1910 an Familie Von Hoeßlin, Augsburg; von dort an die heutigen Besitzer.⁴⁵⁴

Lit.: GERMANN-BAUER 1996, S. 439–445, m. Abb.
BODNÁR 2009, S. 14.

Das hochformatige Gemälde zeigt die Heilige Familie in einer Landschaft.⁴⁵⁵ Die auf einer Rasenbank vor einigen Bäumen sitzende Maria ist im Profil dargestellt; sie trägt eine weiße Kopfbedeckung, ein rostrotes Kleid mit einem blauen Umhang und hält das Kind auf dem Schoß. Der insgesamt sehr dunkel gehaltene Josef steht schützend hinter ihnen, stützt sich dabei auf einen Stock und blickt auf die beiden herab. Umgeben ist die Familie von zahlreichen, teilweise fliegenden Putti und Cherubim. Zwei größere Engel, von denen der vordere einen leuchtend roten Umhang trägt, knien vor dem Jesuskind nieder und reichen ihm einen flachen

⁴⁵¹ GOTSMANN 2010, S. 386.

⁴⁵² GERMANN-BAUER 1996, S. 432–438. Sofern nicht anders vermerkt, basieren die Informationen zu dem Gemälde auf diesem Artikel, da ich das Gemälde nicht im Original ansehen konnte.

⁴⁵³ A. Bringmann hatte die Vermutung einer Frühbegabung Weyers zuerst geäußert (BRINGMANN 1972, S. 235); sie wurde später von P. Germann-Bauer als zutreffend bestätigt (GERMANN-BAUER 1996, S. 429).

⁴⁵⁴ Ich danke Herrn Dr. Peter Germann-Bauer herzlich für die Überlassung der Fotos sowie für die Gelegenheit, das Gemälde besichtigen zu können.

⁴⁵⁵ Sofern nicht anders vermerkt, stützen sich die folgenden Ausführungen auf den Text Germann-Bauers, der das Gemälde ausführlich besprochen hat.

Korb mit den Leidenswerkzeugen. Das Kind hat diesem ein kleines Kreuz und einen Nagel entnommen.

Während das Gemälde von Stil und Technik her nicht mit dem Figurenstil in Weyers Zeichnungen in Verbindung gebracht werden kann und wohl von einem unbekanntem Meister stammt, sind die sechs in Grisaille-Technik gemalten ovalen Rahmenmedaillons durchaus unserem Coburger Künstler zuzuordnen, auch wenn bei der Figurendarstellung, verglichen mit dem graphischen Werk, ein „Verlust an Lebendigkeit“⁴⁵⁶ festzustellen ist.

Der Rahmen aus Nadelholz zeigt eine reiche Ornamentierung mit „Roll- und Beschlagwerkformen in schwarzer Binnenzeichnung und einer zarten, lasierend aufgetragenen Kolorierung in Rot und Grün“ auf schwarzem Grund und enthält auf den Längsseiten je drei Medaillons in Grisailletechnik.⁴⁵⁷

Die mittleren beiden Medaillons der Vertikalseiten zeigen links die Verkündigung (Abb. 179a) und rechts die Heimsuchung (Abb. 179b). Unter der Verkündigungsszene ist die Inschrift *Aue gratia plena / dominus tecum* zu lesen, unter derjenigen der Heimsuchung *Benedicta tu in / mulieribus*. Die Figur der Maria mit dem über die Schulter zum Engel gewandten Kopf und den gefalteten Händen in der Verkündigung ist stilistisch eng verwandt mit der Maria in der „Anbetung der Könige“ in Sacramento (Z 145) oder auch mit dem Jünger Jesu der Berliner „Verklärung“ (Z 123), der mit gefalteten Händen auf der rechten Blatthälfte auf dem Boden sitzt.

In den Ecken sind die Tugendallegorien Humilitas, Pudicitia (beide oben, Abb. 179c und 179d), Contemplatio und Perseverantia (beide unten, Abb. 179e und 179f) zu sehen. Die beiden Tugenden in den oberen Ecken sind mit den entsprechenden Unterschriften *HVUMILITAS* und *PVDICITIA* unterhalb, die beiden Allegorien der unteren Ecken mit den Schriftzügen *CONTEMPLATIO* sowie *PERSEVERANTIA* oberhalb der Kartuschen kenntlich gemacht.

Die Humilitas/Demut (Abb. 179c) hält in ihrer Rechten ein Herz und in ihrer linken Hand einen Schäferstab; ihr Blick ist nach unten gerichtet, wo sich hinter ihrem linken Bein ein Lamm befindet. Die Pudicitia/Schamhaftigkeit (Abb. 179d) hat in der rechten Hand eine Lilie, im Haar einen Schleier und deutet mit ihrer linken Hand auf ein Taubenpaar, das sich hinter ihr auf dem Boden niedergelassen hat. Die Figur der Contemplatio/Betrachtung (Abb. 179e) ist in Schrittstellung und nach rechts gewandt gezeigt. Sie trägt ein in ihrer Mitte gerafftes Gewand, das sich hinter ihr bauscht. In ihrer Rechten hält sie einen Stab mit einem geflügelten Herz und in ihrer Linken eine Gesetzestafel, auf deren rechter, verschatteter Innenseite sich die Signatur „HE Weyer“ erkennen lässt (Abb. 179g), und zwar in der Schreibweise, wie man sie auch auf einigen Zeichnungen Weyers findet (z. B. Z 142, Z 152). Die Perseverantia/Beharrlichkeit (Abb. 179f) steht auf einem Steinquader und weist mit einem Kreuzstab den Teufel zurück, der sich, am Boden liegend, an ihr Gewand klammert.

Die Entstehung des Rahmens wird auf ca. 1620 angesetzt.⁴⁵⁸ Die Figuren der Medaillons sind stilistisch den späteren Zeichnungen vergleichbar; zudem kommt die Signierweise „HE Weyer“ überwiegend in den Zeichnungen ab 1617 vor. Daher können die Medaillons auf etwa 1617–1619 datiert werden, würden also der zeitlichen Einordnung des Rahmens entsprechen.

Ob die Ornamentierung ebenfalls von Weyers Hand stammt, muss ebenso ungewiss bleiben wie die Autorschaft des Gemäldes, welches der Rahmen umgibt. Doch ist zu vermuten, dass lediglich die Medaillons von ihm selbst geschaffen wurden, da er nicht den Rahmen als Ganzes, sondern lediglich eine der Figuren mit seiner Signatur versah und die Grisaille-Darstellungen seinem Gesamtwerk am nächsten stehen.

⁴⁵⁶ GERMANN-BAUER 1996, S. 442.

⁴⁵⁷ GERMANN-BAUER 1996, S. 439.

⁴⁵⁸ GERMANN-BAUER 1996, S. 439.

G 3 Allegorie der geistlichen Macht*Abb. 180**

Öl auf Eichenholz, signiert und datiert unten rechts mit „H HV W INVENE ET FECIT AO 1621“ (Angaben aus Katalog Sotheby's London).
Maße: 49,5 x 64,5 cm.

Verbleib unbekannt.

Provenienz: Ferdinand Bonaventura Graf von Harrach (1637–1706), Wien.

Lit.: RITSCHL 1926, S. 14, Kat.-Nr. 41 (als H. Weyer).
THIEME/BECKER, Bd. XXXV, S. 479, unter Hermann Weyer.
HEINZ 1960, S. 83, Kat.-Nr. 163 m. Abb. (als Hermann Weyer?)
SOTHEBY'S London, Katalog zur Auktion vom 12. Dezember 1990 („Property from the Harrach Collection, Schloss Rohrau“), Kat.-Nr. 75 m. Abb.

Auf diesem 1621 datierten Gemälde ist ein prächtiger, von Pferden von rechts nach links vorne gezogener Festwagen zu sehen; auf einem Pferd sitzt eine geflügelte Gestalt mit einem (Öl-?)Zweig im Arm. Auf dem Wagen thront der Papst, der segnend seine Rechte erhoben hat. Der vordere Teil des Wagens ist besetzt von einigen allegorischen weiblichen Figuren – so erkennt man unter dem mittleren Baum, auf den ein Mann geklettert ist zur besseren Sicht auf das Geschehen, eine Frau mit Waage in der Hand (Justitia) und rechts am Rand des Wagens eine Dame mit Füllhorn im Arm (Ceres). Unmittelbar vor dem Papst hält eine Figur ein dreitürmiges Kirchengebäude im Arm; möglicherweise muss hier an die Heilige Barbara oder an eine Stadtpatronin gedacht werden. Eine andere Frauengestalt, die ebenfalls rechts am Wagenrand sitzt, hält ein aufgeschlagenes Buch und scheint darin zu lesen. Zu den weiteren Attributen der übrigen Personen kann aufgrund der kleinformatischen, dunklen Abbildung keine Aussage gemacht werden. Vor den Pferden, die den Wagen ziehen, steht ein Trommler, der die Prozession musikalisch begleitet, sowie, am äußeren linken Bildrand, ein Träger, der ein Schild trägt mit der Aufschrift „PAX“. Im Mittelgrund sind zahlreiche Zuschauer zu sehen, den Hintergrund bilden Giebelhäuser, aus deren Fenstern Leute heraus Leute den Festzug beobachten.

Die Stadthäuser sowie die geschmückten Wagen lassen an Werke des Denijs van Alsloot, wie in den folgenden Ausführungen zu G 4 dargelegt werden soll.

G 4 Allegorie der weltlichen Macht*Abb. 181**

Öl auf Eichenholz, signiert und datiert unten rechts mit „H HV.W.1621“ (Angaben aus Katalog Sotheby's London).
Maße: 49,5 x 64,5 cm.

Verbleib unbekannt.

Provenienz: Ferdinand Bonaventura Graf von Harrach (1637–1706), Wien.

Lit.: RITSCHL 1926, S. 14, Kat.-Nr. 41 (als H. Weyer).
THIEME/BECKER, Bd. XXXV, S. 479, unter Hermann Weyer.
HEINZ 1960, S. 83, Kat.-Nr. 170 m. Abb. (als Hermann Weyer?).
SOTHEBY'S London, Katalog zur Auktion vom 12. Dezember 1990 („Property from the Harrach Collection, Schloss Rohrau“), Kat.-Nr. 75 m. Abb.

Vor einer Kulisse von Stadthäusern, aus denen die Gesichter Schaulustiger herausgucken, bewegt sich ein reich geschmückter und verzierter, von Pferden gezogener Festwagen nach rechts vorne. Auf dem Wagen sitzt eine bekrönte Königin auf einem Thron, umgeben von musizierenden weiblichen Figuren mit unterschiedlichen Musikinstrumenten. Der Wagen nimmt die gesamte linke Blatthälfte ein und wird von zahllosen Zuschauern bestaunt, die den Zug begleiten; einen Trommler, der vorne bei den Pferden mitgeht, finden wir auch hier.

Die Giebelhäuser der Stadtkulisse erinnern an die Prozessionen oder *ommegangen* des Denijs van Alsloot (um 1570–1626). Dieser war Hofmaler des Erzherzogpaares Isabella und Albert und hatte den Auftrag bekommen, die im Mai 1615 in Brüssel stattfindenden Feste und Prozessionen der Armbrustschützengilde in einem acht Gemälde umfassenden Zyklus für die Nachwelt festzuhalten. Sechs Gemälde sind allein dem großen *Ommegang* vom 31. Mai 1615 gewidmet.⁴⁵⁹ Aus diesem Zyklus zeigt das 1616 datierte Gemälde „Der Triumph Isabellas“ (Abb. 181a) im Hintergrund die Reihe der Giebelhäuser der *Grande Place* in Brüssel, die Weyers Stadtkulisse gegenübergestellt werden können, wenngleich bei Weyer keine identifizierbare Örtlichkeit gezeigt wird. Des Weiteren finden wir auf dem ebenfalls 1616 entstandenen Gemälde Van Alsloots „Die Prozession der Orden und des Klerus“ (Abb. 181b) eine große Anzahl an von Pferden gezogenen Prunk- oder Festwagen, die Weyer, so er denn tatsächlich der Maler der besprochenen beiden Allegorien sein sollte, als Anregung genutzt haben könnte. Dies setzt jedoch voraus, dass Weyer, dessen Niederlande-Aufenthalt um 1616 stattgefunden haben wird, beim in Brüssel wohnenden und tätigen Denijs van Alsloot Station gemacht hat und so Zugang zu den Bildern hatte. Nicht auszuschließen ist aber auch, dass Weyer bei einem der jährlich stattfinden *ommegangen* selbst zugegen war und so aus eigener Anschauung und Erinnerung heraus seine Gemälde schuf.

Die Gesichter aller Figuren, die insgesamt sehr schematisiert und kaum individuell ausgearbeitet sind, erinnern an die Figuren, die im Scheibenbuch zu sehen sind (vgl. S 1 bis S 6). Doch ist auch die Beteiligung Weyers am Scheibenbuch nicht belegt, so dass über die Autorschaft sowohl der beiden Allegorien als auch der in Frage kommenden Scheiben im Scheibenbuch lediglich Vermutungen angestellt werden können.

2. Weyer als Maler von Schützenscheiben?

Im Jahre 1989 erschien eine Publikation zum sogenannten „Coburger Scheibenbuch“ des Herzogs Johann Casimir von Sachsen-Coburg.⁴⁶⁰ Darin wurde erstmals angesprochen, ob Hermann Weyer, der hier als vermuteter „Mitarbeiter oder Schüler [Wolfgang] Birckners“ angeführt wird, als Maler einiger Aquarelle bzw. in Deckfarbenmalerei ausgeführter Schützenscheiben in Frage kommen könnte.⁴⁶¹ Die stilistische Ähnlichkeit einiger Illustrationen mit manchen Zeichnungen Weyers spricht durchaus dafür, auch wenn die Miniaturen „möglicherweise nach Vorlagen ausgeführt wurden“⁴⁶² und es keine konkreten schriftlichen Hinweise gibt. Im Folgenden sollen, nach einer kurzen Skizzierung des Scheibenbuchs, einige dieser Aquarelle zur Diskussion gestellt werden.

Das Scheibenbuch ist ein in Pergament gebundener Folioband mit Abbildungen gemalter Schießscheiben und dokumentarischer Auflistung der in Coburg stattgefundenen Scheibenschießen, der heute im Kupferstichkabinett der Veste Coburg aufbewahrt wird.⁴⁶³ Bei allen Schießen war der Herzog Johann Casimir, der das Herzogtum Coburg von 1586 bis 1633 regierte, anwesend und auch als Schütze selbst beteiligt. Nach 23 Blättern zu Beginn des Bu-

⁴⁵⁹ BRÜSSEL/LÖWEN 1998, Katalog-Band, S. 205.

⁴⁶⁰ KRAMER 1989.

⁴⁶¹ KRAMER 1989, S. 46.

⁴⁶² GERMANN-BAUER 1996, S. 431.

⁴⁶³ Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv.-Nr. Ms.6. Die folgende kurze Charakterisierung des Scheibenbuchs stützt sich im Wesentlichen auf die einleitende Beschreibung in: KRAMER 1989, S. 6–25.

ches, die als alphabetisches Register vorbereitet, als solches aber nicht benutzt worden sind, folgt eine Seite mit dem reich verzierten Wappen des Herzogs in Deckfarbenmalerei⁴⁶⁴, bevor das eigentliche Scheibenbuch beginnt. Auch einige der von Weyer für seine Zeichnungen benutzten Papiere tragen ein sächsisches Wappen als Wasserzeichen. Das Scheibenbuch besteht aus 233 nachträglich nummerierten Blättern und dokumentiert, mit gemalten Abbildungen der entsprechenden Schießscheiben, alle Schießen, die zwischen dem 9. Januar 1609 und dem 18. April 1631 stattfanden.⁴⁶⁵ Die nachträgliche Nummerierung der Seiten erfolgte ungeachtet der Tatsache, dass bereits damals einige Blätter fehlten, so dass manche Schießen nicht vollständig überliefert sind.⁴⁶⁶ Die meisten der Miniaturen, die die Scheibenschießen illustrieren, sind farbig aquarelliert und überwiegend kreisförmig. Die Thematik ist vielfältig und reicht von Jagdszenen, Darstellungen einzelner Handwerksberufe und Wappenabbildungen über Spottbilder bis hin zu derb anzüglich-erotischen Motiven. Meistens wurden die Scheiben von einem Stifter gestiftet, der sowohl das Thema der Scheibe bestimmte als auch den Preis mit der damit verbundenen Geldsumme für den besten Schuss und für den Ritterschuss festsetzte.⁴⁶⁷

Es sollen in diesem Kapitel insgesamt sechs Scheiben knapp vorgestellt werden, die in der oben erwähnten Veröffentlichung zum Scheibenbuch aufgeführt sind und meines Erachtens aufgrund stilistischer Merkmale möglicherweise mit Weyer assoziiert werden könnten. Der Schwerpunkt dieser kurzen Skizzierung liegt auf stilistischen Vergleichen mit anderen Zeichnungen Weyers, auch wenn der Entstehungszeitraum der Scheiben bzw. deren Datierung lange nach der letzten bekannten Zeichnung Weyers (1619) liegt. Nähere Angaben, wie beispielsweise zum Stifter der Scheibe sowie zur Interpretation des Themas, der Scheibenaufschrift oder der dargestellten Figuren, die in unserem Zusammenhang nur eine untergeordnete Rolle spielen, sind in Kramers Veröffentlichung von 1989 nachzulesen.

S 1 Scheibe des Herzogs Johann Casimir

Abb. 182

Position im Scheibenbuch: Blatt 160r.

Datierung: 25.10.1628.

Durchmesser: 9,2 cm.

Lit.: KRAMER 1989, S. 166f., Nr. 61, m. Abb.

Auffallend an dieser Scheibe, die eine im Kreis und gegen den Uhrzeigersinn angeordnete Jagddarstellung mit Tieren – Hirsch, Bär, Hirschkuh, Eber, zwischen ihnen zwei Hunde (links und rechts unten), ein Hase (unten mittig) und ein Fuchs (am oberen Bildrand) – zeigt, ist der mittig angelegte Baum, dessen durch Weißhöhungen optisch hervorgehobenes Laub in derselben Weise auf zahlreichen Kompositionen Weyers wiederzufinden ist. Zum Vergleich herangezogen werden können etwa – um nur zwei Beispiele herauszugreifen – die um 1614/15 entstandene „Flusslandschaft mit Kirche und geschwungener Brücke“ in Basel (Z 92) und das „Midasurteil“ von 1616 im Getty-Museum (Z 134). Es sind vor allem die Elemente des Hintergrundes wie Baumschlag und Architektur, die Reminiszenzen an Zeichnungen Weyers enthalten, wie auch in den folgenden Scheiben zu sehen sein wird.

⁴⁶⁴ Frontispiz; 31,25 x 19,5 cm. KRAMER 1989, Abb. S. 2.

⁴⁶⁵ KRAMER 1989, S. 6.

⁴⁶⁶ KRAMER 1989, S. 13.

⁴⁶⁷ KRAMER 1989, S. 14.

S 2 Scheibe des Hans Erhard von Bibra**Abb. 183**

Position im Scheibenbuch: Blatt 169r.

Datierung: 06.05.1629 (laut K.-S. Kramer evtl. Verschreibung für 06.03.1629).

Durchmesser: 9,5 cm.

Umlaufender Text: „Ich binde mir ein Krentzelein, Von ausserleßnen Blümmelein. Je lenger ie lieber ich bin allein, Treü vd glaub ist worden klein.“

Lit.: KRAMER 1989, S. 172f., Nr. 64 m. Abb.

Auf einer Erderhebung sitzt eine blonde Dame im hellroten höfischen Kleid mit geschlitzten Ärmeln und einem hohen Stehkragen. Sie trägt eine kleine Krone, ihr Kopf ist nach links geneigt, der Blick geht aus dem Bild heraus. In ihrer Linken hält sie einen Blumenkranz, in der rechten Hand eine blaue Blume. Der Blumenkranz scheint eben erst gebunden worden zu sein, denn es hängt noch ein Faden auf der Dame Schoß herab. Zu ihrer Rechten steht ein Korb mit gepflückten Blumen auf dem Boden und lässt, zusammen mit dem Blumengebinde, an Darstellungen der Flora denken. Der Typ der Frau mit dem zur Seite geneigten Haupt, dem leicht lächelnden Mund, den Schraffuren am Hals und dem zurückgesteckten Haar ist demjenigen auf Weyers Zeichnungen ähnlich, welchen er vor allem ab etwa 1616 auf zahlreichen Blättern einsetzt. Zu sehen ist die entsprechende weibliche Figur beispielsweise in der linken Blatthälfte vor einem Baum sitzend auf der Zeichnung in Bordeaux von 1618, die Hippomenes und Atalante beim Wettlauf zeigt (Z 161). Auch die Figur der Caritas in Rouen ist zum Vergleich heranzuziehen (Z 162). Vom Figurentypus abgesehen könnte der kleine Schlaufen aufweisende Faltenwurf des Gewandes auf Weyer hinweisen. Jedoch ist die Binnenzeichnung auf der Schießscheibe durchdachter und weniger spontan ausgeführt als auf den meisten Zeichnungen, so dass eine direkte Gegenüberstellung beispielsweise mit Z 145 („Anbetung der Könige“) oder mit den Gewändern auf Z 150 („Christus und die kanaanäische Frau“) nicht alle Zweifel ausräumen kann. Dass die Schießscheibe von Weyer gemalt wurde, kann daher nur vermutet, aber nicht bewiesen werden.

S 3 Scheibe des Hans Philip von Hutten**Abb. 184**

Position im Scheibenbuch: Blatt 181r.

Datierung: 29.04.1629.

Durchmesser: 9,15 cm.

Aufschrift bzw. Ausspruch der Dame: „Ach wie mus dz ein sanffter tott sein.“

Lit.: KRAMER 1989, S. 178f., Nr. 69 m. Abb.

Im Vordergrund deckt ein Hirsch eine Hirschkuh, während im Hintergrund links ein grün gekleideter Jäger mit seinem Gewehr auf die beiden Tiere schießt. Eine am rechten Darstellungsrand stehende junge Frau mit erhobenen Armen äußert bewundernd den oben erwähnten Ausruf, der in die Szene hineingemalt ist. Bei dieser Scheibe ist es wiederum das Blattwerk des großen Busches links im Hintergrund, der an Baumtypen Weyers gemahnt und vielleicht mit ihm in Verbindung zu bringen ist.

S 4 Scheibe des Veit Ulrich von Kürnitz**Abb. 185**

Position im Scheibenbuch: Blatt 191r.

Datierung: 04.06.1629.

Durchmesser: 10 cm.

Lit.: KRAMER 1989, S. 180f., Nr. 71 m. Abb.

Hier ist ebenfalls eine Jagdszene abgebildet: Ein stehender Jäger schießt von der linken Seite auf einen Bären, den er an dessen linker Schulter trifft. Die Mittelachse der Scheibe bildet ein Baum, dessen schlaufenförmiges Laub abermals an Weyer erinnert. Bei Bär und Jäger hingegen lassen sich keine Bezüge zu anderen Blättern Weyers herstellen.

S 5 Scheibe des Doktors Johan Friedrich Weiß**Abb. 186**

Position im Scheibenbuch: Blatt 230r.

Datierung: 23.12.1630.

Durchmesser: 11,8 cm.

Aufschrift: „Wie fein vnd lieblich ists, dass Brüder eintrechtig beÿ einander wohnen. / 1630“.

Lit.: KRAMER 1989, S. 202f., Nr. 82 m. Abb.

Dargestellt sind drei streitende barfüßige Männer, die mit den Fäusten aufeinander losgehen. Alle drei tragen ein weißes Hemd und eine über dem Knie endende, offensichtlich zerrissene Hose. Die Figur links ist darüber hinaus mit einer Weste bekleidet, der Mittlere trägt einen Hut. Die Szene wird links und rechts jeweils von einem dünnen Baumstamm mit weyertypischem, in kleinen Schlaufen gemaltem Laub gerahmt; im Hintergrund ist schemenhaft eine Stadt zu erkennen. Diese weist ebenfalls die charakteristischen Merkmale einer von Weyer gezeichneten Stadtsilhouette auf. Als Vergleich kommen beispielsweise die Hintergrundsarchitekturen im Stuttgarter „Augustinus“ von 1614 (Z 64) oder der „Flusslandschaft mit brennenden Wasserburgen“ in Basel (Z 89) in Betracht.

S 6 Scheibe des Veit Ulrich Marschalck, Greif genannt**Abb. 187**

Position im Scheibenbuch: Blatt 232r.

Datierung: 28.04.1631.

Durchmesser: 10,2 cm.

Aufschrift: „Affen Esawitter vnd Pfaffen. / Ratzen Meuß vnd katzen, / Filtz leuß vnd fleder meuß, / wo die nehmen vber handt, / So verderben sie leüdt vnd Landt.“

Lit.: KRAMER 1989, S. 204f., Nr. 83 m. Abb.

Diese Scheibenillustration nimmt deutlich Bezug auf die Unruhen während des Dreißigjährigen Krieges und ist eine „bildliche Umsetzung des Spruches, der während der Religionsunruhen in verschiedenen Fassungen kursierte“.⁴⁶⁸ Zwei Geistliche stehen sich im Gespräch einander gegenüber; der linke ist „durch seine Kopfbedeckung (...) bildlich als Jesuit gekennzeichnet“⁴⁶⁹; hierauf wird in der Aufschrift angespielt („Esawitter“ = Jesuiten). Zu ihren Füßen wuseln vier Mäuse herum, eine Katze mit einer toten Maus im Maul sitzt daneben. Links neben den Geistlichen sitzt ein Affe mit einem Apfel oder einer Birne in der Pfote; über den beiden Personen schweben zwei Fledermäuse in der Luft. Die Szene ist, wie die vorausgehende mit

⁴⁶⁸ KRAMER 1989, S. 204.⁴⁶⁹ KRAMER 1989, S. 204.

den drei streitenden Männern, links von einem, rechts von zwei Baumstämmen eingerahmt, aus denen Laub wächst, das sich auf zahlreichen Darstellungen Weyers wiederfinden lässt. Im Hintergrund ist auch hier eine in dunstigen Farben gemalte ferne Stadt zu sehen.

Auch Kramer wies darauf hin, dass der Maler dieser Scheibe wohl derselbe sein dürfte wie derjenige der zuvor besprochenen (S 5).⁴⁷⁰ Während die Figuren selbst mit Weyers bekannten Zeichnungen wenig gemein haben, ist die Ähnlichkeit der Hintergrundkomposition vermittels schematisch gemalter bzw. gezeichneter Stadtelemente frappierend.

2.1 Ergebnis der Scheibenbuch-Problematik

Ob Hermann Weyer tatsächlich für Herzog Johann Casimir von Sachsen-Coburg tätig gewesen war, muss offen bleiben, da sein Name auch im Scheibenbuch nicht genannt wird. Aufgrund stilistischer Merkmale ist es jedoch durchaus denkbar, dass Weyer nach seiner bis 1619 nachweisbaren Tätigkeit als Zeichner und einigen nach wie vor im Dunkeln liegenden Jahren gegen 1629/30 wieder in Coburg anzutreffen ist, wo er, wie andere Künstler aus der Region auch, kleinere Aufträge in Form von Illustrationen für das Schießscheibenbuch übernimmt. Vegetation und vor allem die schematisch wirkenden Architekturelemente im Hintergrund schlagen den Bogen zu Weyers Zeichnungen vor 1619, so dass es plausibel erscheint, für die erwähnten Schützenscheiben eine Autorschaft Weyers anzunehmen.

3. Zwei Pergamentblätter

P 1 Bildnis des Herzogs Johann Casimir

Abb. 188

Um 1615/20. Gold und Deckfarben auf Pergament.

Blattgröße: 328 x 253 mm.

Coburg, Bayerisches Staatsarchiv, Bildsammlung 12,1⁺, Pl. Sammlung VI/45.

Lit.: GEBHARDT 1965, S. 96–98 m. Abb.

BRINGMANN 1972, S. 235.

KRAMER 1989, S. 41 m. Abb.

SCHWARZ 1993/94, S. 95f.

SCHWARZ 1996, S. 255ff. m. Abb.

Im Staatsarchiv Coburg wird ein farbiges Pergamentblatt aufbewahrt, das in einem gemalten, mit Rollwerk-Elementen ausgestalteten Rahmen den Herzog Johann Casimir vor einer Stadtansicht Coburgs zeigt, unter ihm halten Putten sein Wappen. Im Rollwerkrahmen befinden sich auf jeder Seite drei Putti; jeweils einer in der oberen Ecke sitzend, den Blick dem Herzog in der Bildmitte zugewandt; darunter rechts ein stehender Genius, der einen Palmzweig in der Hand hält und einen Blätterkranz auf dem Haupt trägt. Auf der linken Seite hält der Putto einen langen Degen mit der Spitze nach oben in der Hand. Unter diesen beiden Genien wiederum sind wiederum je ein sitzender Putto mit kleinem Blumenstrauß und einem Pokal in den Händen wiedergegeben.

1965 wurde erstmals ein Zusammenhang mit Hermann Weyer und dem Pergamentblatt hergestellt. Wie Gebhard⁴⁷¹ berichtet, sind die Figuren auf dem Pergamentblatt denjenigen in einigen Zeichnungen Weyers eng verwandt, so dass ist nicht ausgeschlossen werden kann, dass Weyer an dem Blatt zumindest mitarbeitete. So lassen sich beispielsweise in der Gestaltung der Putten des Pergamentblattes und den Kinderfiguren, die die Caritas (Z 161) umgeben,

⁴⁷⁰ KRAMER 1989, S. 202.

⁴⁷¹ GEBHARDT 1965, S. 98.

deutliche Gemeinsamkeiten feststellen. Ob Weyer nur die Putten mit dem Rollwerkrahmen malte oder auch das Portrait des Johann Casimir, muss ungewiss bleiben.

Architektonische Besonderheiten der im Hintergrund sichtbaren Veste Coburg belegen, dass das Pergamentblatt vor dem Jahre 1626 entstanden sein muss. Aus diesem Jahr datiert ein aus fünf Druckplatten bestehender Kupferstich von Peter Isselburg (um 1580–1630/31), der bereits die bauliche Veränderung am so genannten Blauen Turm der Veste zeigt und die auf unserem Blatt noch nicht zu sehen ist.⁴⁷² „Bei Vollendung des Isselburg-Stiches war der Herzog 62 Jahre alt, auf dem Pergamentblatt ist Johann Casimir nach Wiedergabe des Malers nicht über die Mitte der fünfziger Jahre hinaus.“⁴⁷³ Somit ergäbe sich eine Entstehungszeit des Pergaments von 1615 bis vielleicht 1620, ein Zeitraum, der sich auch gut in die Schaffensperiode aller bisher behandelten Weyer-Zeichnungen einfügt. Der Künstler wäre dann – „nimmt man die Einstufung des Blattes mit 1615 an – 19 Jahre alt“ gewesen.⁴⁷⁴

*P 2 Bildnis des Herzogs Johann Ernst

Abb. 189

Um 1615/20. Gold und Deckfarben auf Pergament.

Blattgröße: 324 x 220 mm.

Eisenach, Kunstsammlungen der Wartburg, Inv.-Nr. G 782.

Lit.: SCHWARZ 1993/94, S. 95f., m. Abb.

SCHWARZ 1996, S. 255ff. m. Abb.

Der dargestellte Herzog Johann Ernst (1566–1638) war der jüngere Bruder von Herzog Johann Casimir, unter dem sich 1596 das Herzogtum Sachsen-Eisenach etablierte.⁴⁷⁵ Nach dem Tod seines Bruders Johann Casimir sollte er ab 1633 bis zu seinem eigenen Tod auch das Herzogtum Sachsen-Coburg mitregieren. Er ist vor der Wartburg zu sehen, deren umfangreiche Restaurierung er während seiner Regierungszeit vorantrieb.⁴⁷⁶

Das mittige Herzogporträt zusammen mit der reich verzierten Rahmung mit Putti, Rollwerk und Fruchtgebinden sowie die annähernd gleichen Maße verbinden die Darstellung mit dem Bildnis des Herzogs Johann Casimir, so dass man von Gegenstücken oder Pendants sprechen kann. Das Bildnis des Johann Ernst wurde dem Weimarer Hofmaler Christian Richter I. (1587–1667) zugeschrieben⁴⁷⁷, doch im Hinblick auf das Coburger Blatt „vermutet [man] am ehesten, dass es von dem Coburger Maler Hermann Weyer [...] um 1615 angefertigt sein könnte“.⁴⁷⁸ Ob das Bildnis selbst von Weyer stammt, kann im Moment kaum geklärt werden; in der Rahmung finden sich jedoch, wie schon bei P 1, Anknüpfungspunkte zu Weyers graphischem Werk. Die Darstellung der Wartburg im Hintergrund wurde vermutlich durch verschiedene gemalte und gestochene Vorbilder angeregt.⁴⁷⁹ So erscheint Schwarz' Annahme plausibel, dass „im Wartburgbild [...] vielleicht zwei Vorbilder miteinander vermischt [wurden]: Die Figur Johann Ernst nach Christian Richter vorn und hinten jene 3-Burgen-Komposition von den Ölbildern“⁴⁸⁰. Die Rahmung kann durchaus Weyer zugeordnet werden. Für die Entstehungszeit des Pergamentblattes wird daher dieselbe wie für das Bildnis seines Bruders Johann Casimir angenommen.

⁴⁷² GEBHARD 1965, S. 97f.; BRINGMANN 1972, S. 235.

⁴⁷³ GEBHARD 1965, S. 97.

⁴⁷⁴ BRINGMANN 1972, S. 235.

⁴⁷⁵ SCHWARZ 1993/94, S. 90.

⁴⁷⁶ SCHWARZ 1993/94, S. 90.

⁴⁷⁷ SCHWARZ 1996, S. 260.

⁴⁷⁸ SCHWARZ 1993/94, S. 97.

⁴⁷⁹ Zu den verschiedenen möglichen Vorlagen und Ansichten der Wartburg siehe SCHWARZ 1993/94.

⁴⁸⁰ SCHWARZ 1993/94, S. 97.

VI ZUSAMMENFASSUNG UND ERGEBNISSE

Da, wie aus der Untersuchung hervorgeht, die biographischen Daten Hermann Weyers nach wie vor lückenhaft sind, ist man auf stilistische und ikonographische Vergleiche angewiesen, um Weyers Stellung in der Kunst des Frühbarock im deutschsprachigen Raum festzumachen. Als Meister ist Weyer in den Urkunden und Dokumenten nicht zu finden; daher kann man davon ausgehen, dass er keine eigene Werkstatt betrieben hat und folglich auch keine Schüler unterrichtete. Nach einer zeichnerischen Ausbildung durch seinen Vater Hans Weyer d. Ä. kann in der Mitte der 1610er Jahre ein Aufenthalt in den Niederlanden als gesichert gelten, dessen Dauer jedoch nach wie vor unbekannt ist. Die letzte datierte Zeichnung stammt aus dem Jahre 1619 (Z 167), danach verliert sich Weyers Spur.

In seinem zeichnerischen Werk ist eine Entwicklung vom noch unseren Zeichenschüler zum souveränen Künstler festzustellen, die er innerhalb von nur etwa 10 Jahren durchläuft. Aufgrund dieser gut sichtbaren Entwicklung lassen sich auch die undatierten Zeichnungen in eine ungefähre chronologische Abfolge bringen. Der Ausführungsgrad stellt hier ein wesentliches Kriterium zur Datierung der vielfach unbezeichneten Blätter dar, da nur Zeichnungen ab 1616 sorgfältig und bildmäßig ausgeführt wurden. Die Jahreszahlen auf malerisch gezeichneten Blättern wie dem „Bacchuszug“ in München (Z 154), dem „Wetlauf zwischen Atalante und Hippomenes“ in Bordeaux (Z 160) und der „Antiken Reiterschlacht“ in Wolfegg (Z 167) sind daher wichtige Eckdaten für die zeitliche Einordnung zwischen 1617 und 1619.

Als Ergebnis kann festgehalten werden, dass Hermann Weyer zwar auch eigenständige Bilderfindungen hervorbringt, einen großen Teil seiner Darstellungen jedoch druckgraphischen Vorbildern verdankt, die er oft frei interpretiert. Hierbei sind neben den deutschsprachigen Künstlern des 16. Jahrhunderts, Jost Amman, Barthel Beham und Georg Pencz, vor allem die Reproduktionsstiche der Haarlemer Manieristen um Hendrick Goltzius, Jacob Matham und Jan Harmensz. Muller zu erwähnen. Weyer verfügte über umfassende Kenntnis dieser Blätter, von denen ihm sicher nicht wenige auch im Original vorlagen. Einige mag er auf seiner Reise in die Niederlande erworben haben, die um 1616 stattgefunden haben muss und durch eine Zeichnung nach Hendrick van Balen belegt ist (Z 134). Aus der Orientierung an diesen niederländischen Vorlagen aus dem späten 16. Jahrhundert resultiert auch Weyers Stil, der mit seinen gelängten und gestreckten Figuren dem manieristischen Figurenprinzip verhaftet ist. Doch während in der niederländischen Malerei der Zeit um 1600 die manieristische Überfülle an dargestellten Personen langsam abnimmt zugunsten klassizistischer, übersichtlicherer Kompositionen⁴⁸¹, geht Weyer den umgekehrten Weg: Ab ca. Mitte der 1610er Jahre werden seine Kompositionen detailreicher, mehr Personal bevölkert die Szenen. Er wählt zunehmend Themen aus, die die Darstellung vieler Figuren erfordern, wie beispielsweise die Kreuzigung, die Lazarus-Auferweckung, Reiterschlachten und Gefechtsdarstellungen. In diesen Blättern, die um 1616 einsetzen, tritt die Dynamik und Charakteristik von Weyers Zeichenstil am deutlichsten zutage. Dennoch steht Weyers Figurenstil auch in der Tradition der Kabinettmalerei, die durch Künstler wie Hans Rottenhammer, Hendrick van Balen und Joseph Heintz entscheidend geprägt wurde. In den späten Zeichnungen, vor allem den Kopenhagener Blättern, tritt sowohl im Stil als auch in der Farbigkeit eine „Tendenz zum poetisch Märchenhaften und Expressiven“⁴⁸² deutlich zutage, zu der sich in der Zeichenkunst um 1620 nichts Vergleichbares finden lässt. Augenfällig ist die Nähe einiger Blätter Weyers zu allerdings später entstandenen Zeichnungen Abraham Bloemaerts. Hier gibt es sowohl thematische als auch stilistische Verbindungen, wie einige Beispiele zeigen konnten (Z 142, Z 143).

Während H. Geissler noch von einem Aufenthalt Weyers in Antwerpen ausging⁴⁸³, ergab die Untersuchung, dass Weyer vielmehr in den nördlichen Niederlanden gewesen sein muss. Die

⁴⁸¹ AMSTERDAM U. A. 1994, S. 11.

⁴⁸² STUTTGART 1979/80, S. 230.

⁴⁸³ STUTTGART 1979/80, Band 1, S. 230.

erwähnte Nähe zu Abraham Bloemaert legt einen Aufenthalt in Utrecht nahe; vermutlich war Weyer längere Zeit im unmittelbaren Umfeld Bloemaerts, vermutlich sogar in dessen Werkstatt tätig, auch wenn er nicht als sein Schüler belegt ist.⁴⁸⁴ Weiterhin könnten stilistische Bezüge zu Pieter Lastman und seinem Umkreis (vgl. Z 59, Z 149) auch für eine Reise nach Amsterdam sprechen.

Bislang unterschätzt wurde die Rolle der italienischen Vorlagen; Antonio Tempesta's Radierungen spielen als Anregung eine wichtige Rolle für Weyers Œuvre. Zur Prager Hofkunst gibt es lediglich insofern eine Verbindung, als Weyer niederländische, nach Werken Bartholomäus Sprangers, Hans von Aachens oder Joseph Heintz' gestochene Kupferstiche als Vorbilder verwendete. Ein direkter Kontakt mit in Prag tätigen Künstlern ist nicht anzunehmen.

Hermann Weyer lässt sich nach dieser Untersuchung als ein wichtiger Vertreter der Landschaftszeichnung im deutschsprachigen Raum zu Beginn des 17. Jahrhunderts festmachen. Nach allem, was bisher festgestellt werden konnte, hat kaum ein Künstler, gemessen an der Gesamtanzahl seiner Werke, eine ähnlich große Anzahl an landschaftlichen Blättern aus dieser Zeit hinterlassen. Zwar befinden sich Weyers Landschaftsdarstellungen fast ausschließlich „nur“ auf den Blattrückseiten, doch hat er einige davon monogrammiert und mit Datum versehen und somit betont als eigenständige Werke herausgestellt.

Mit den beiden vorgestellten Gemälden G 1 und G 2 konnte gezeigt werden, dass Weyer neben seiner Tätigkeit als Zeichner auch mit der Ausführung gemalter Darstellungen beauftragt war. Ob die beiden Allegorien (G 3 und G 4) ebenfalls von Weyers Hand stammen, ist nach wie vor nicht eindeutig geklärt. Selbst wenn man davon ausgeht, dass sich im Laufe der Zeit noch andere Gemälde Weyer zuschreiben lassen, wird ihre Anzahl vermutlich überschaubar bleiben; Weyers Haupttätigkeitsfeld war die Zeichnung.

Sollte Hermann Weyer tatsächlich der Maler einiger der Coburger Schützenscheiben (S 1–S 6) gewesen sein, wie aufgrund stilistischer Gemeinsamkeiten zu seinen Zeichnungen vermutet werden kann, müsste sein Tätigkeitsfeld und infolgedessen seine Lebenszeit bis in die Zeit um 1628/31 ausgedehnt werden, auch wenn es keine archivarischen Nachweise gibt. Er wäre in diesem Fall nach seinem Aufenthalt in den Niederlanden früher oder später wieder in das Herrschaftsgebiet von Herzog Johann Casimir von Sachsen-Coburg zurückgekehrt; möglicherweise sind künftig noch weitere Schützenscheiben, Aquarellarbeiten oder Miniaturen von Weyer zu suchen und zu finden, die bislang unentdeckt geblieben sind. Dass er die Technik der Miniaturmalerei beherrschte, ist möglicherweise durch die Umrahmungen der beiden Herzogporträts auf Pergament (P 1 und P 2) belegt. Im Dunkeln bliebe dennoch die durch Kunstwerke nicht belegbare Zeit zwischen 1619 und der Entstehung der Schützenscheiben und auch das Datum seines Ablebens.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Hermann Weyer ein recht vielseitiger Künstler war. Vor allem in seinen späten, herausragenden Blättern tritt er als „ein origineller Zeichner“⁴⁸⁵ auf, dessen sehr expressiver Stil sich unterschiedlichen Vorbildern verdankt und der in seiner Zeit singulär erscheint.

⁴⁸⁴ Zu den Schülern Bloemaerts siehe Marten Jan Bok in: ROETHLISBERGER 1993, Bd. 1, S. 645ff.

⁴⁸⁵ MAYER 1931/32, S. 107.

VII BIBLIOGRAPHIE

AACHEN/PRAG/WIEN 2010/11 Hans von Aachen (1552–1615) – Hofkünstler in Europa. Katalog der Ausstellungen im Suermondt-Ludwig-Museum Aachen, in der Prager Burg und im Kunsthistorischen Museum Wien 2010/11. Berlin/München 2010.

ACHBERG/AUGSBURG 2012 Faszination Barock. Zeichnungen und Gemälde aus einer Augsburger Sammlung. Katalog der Ausstellungen im Schloss Achberg und im Schaetzlerpalais Augsburg 2012. Berlin/München 2012.

ADRIANI 1977 Adriani, Götz: Deutsche Malerei im 17. Jahrhundert. Köln 1977.

AMELUNG 1979/80 Amelung, Peter: Die Stammbücher des 16./17. Jahrhunderts als Quelle der Kultur- und Kunstgeschichte. In: STUTTGART 1979/80, S. 211–222.

AMMAN/METTLER 1971 Amman, Jost: Kunst- und Lehrbüchlein. Mit einer Einleitung von Ruth Mettler. Stuttgart 1971.

AMMAN/WERNER 1968 293 Renaissance Woodcuts for Artists and Illustrators. Jost Amman's Kunstbüchlin. With a new introduction by Alfred Werner. New York 1968.

AMSTERDAM/JERUSALEM/MÜNSTER 1994 Im Lichte Rembrandts. Das Alte Testament im Goldenen Zeitalter der niederländischen Kunst. Katalog der Ausstellungen im Joods Historisch Museum, Amsterdam, im Israel Museum, Jerusalem, und im Westfälischen Landesmuseum, Münster. Hrsg. Christian Tümpel. München/Berlin 1994.

ANDRESEN 1864/1973 Andresen, Andreas: Jost Amman, 1539–1591. Graphiker und Buchillustrator der Renaissance. Leipzig 1864 (Reprint Amsterdam 1973).

ANDREWS 1990 Andrews, Keith: „The Vision of St. Jerome“ attributed to Bartholomäus Reiter. In: Festschrift to Erik Fischer. European Drawings from six Centuries. Hrsg. Statens Museum for Kunst. Kopenhagen 1990.

AUGSBURG 1968 Augsburger Barock. Katalog der Ausstellungen im Augsburger Rathaus und im Holbeinhaus. Augsburg 1968.

AUGSBURG 1980 Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock. Katalog der Ausstellung im Zeughaus und im Rathaus zu Augsburg. 2 Bände. Augsburg 1980.

AUGSBURG 1987 Meisterzeichnungen des deutschen Barock aus dem Besitz der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg. Katalog der Ausstellung im Zeughaus Augsburg 1987. Bearb. Rolf Biedermann. Augsburg 1987.

AURENHAMMER 1958 Aurenhammer, Gertrude: Die Handzeichnung des 17. Jahrhunderts in Österreich. Wien 1958.

BASEL 1973 Zeichnungen des 17. Jahrhunderts aus dem Basler Kupferstichkabinett. Katalog der Ausstellung im Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel. Bearb. Tilman Falk. Basel 1973.

BASEL 1997/98 Peter und Samuel Birmann. Künstler, Sammler, Händler, Stifter. Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Basel 1997/98. Basel 1997.

BAUMGARTL/LAUTERBACH/OTTO 1993 Baumgartl, Edgar/Lauterbach, Gabriele/Otto, Kornelius: Maler in Franken. Leben und Werk von Künstlern aus fünf Jahrhunderten. Nürnberg 1993.

BECKER 1854 Becker, Carl: Jobst Amman. Zeichner und Formschneider, Kupferätzer und Stecher. Leipzig 1854.

BERLIN 1966 Deutsche Maler und Zeichner des 17. Jahrhunderts. Katalog der Ausstellung in der Orangerie des Schlosses Charlottenburg, Berlin 1966.

BERLIN 1988 Die Verführung der Europa. Katalog der Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Berlin SMPK. Berlin/Frankfurt am Main 1988.

BERLIN 1996 Zeichnungen des deutschen Barock. Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung des Kupferstichkabinetts Berlin SMPK. Bearb. Sibylle Groß. Berlin 1996.

BEVERS 1998 The Antwerp Sketchbook of the Bles Workshop in the Berlin Kupferstichkabinett. In: Herri met de Bles. Studies and Explorations of the World Landscape Tradition. Hrsg. Norman E. Muller/Betsy J. Rosasco/James H. Marrow. Princeton 1998, S. 39–50.

BISCHOFF 2007 Bischoff, Michael: Diana und Aktäon – eine ikonographische Erfolgsgeschichte in Venedig, Rom und Prag. In: BORGGREFE/LÜPKES/KONEČNÝ/BISCHOFF 2007, S. 73–88.

BOCK 1921 Bock, Elfried: Die deutschen Meister. Beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen (Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin. Hrsg. Max Friedländer). 2 Bände. Berlin 1921.

BODNÁR 2008 Bodnár, Szilvia: Bemerkungen zu Hermann Weyers Zeichnungen in Budapest. In: Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae, Bd. 50, 2009, S. 11–18.

BÖSCH 1899 Bösch, Hans: Die Nürnberger Maler, ihre Lehrlinge, Probestücke, Vorgeher usw. von 1596–1659. In: Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, 1899, S. 116–151.

BOLTEN 2007 Bolten, Jaap: Abraham Bloemaert c. 1565–1651 – The Drawings. 2 Bände (Bd. I: Textband, Bd. II: Abbildungen). Leiden 2007.

BORA/APPUHN-RADTKE 1991 Bora, Giulia/Appuhn-Radtke, Sibylle: The Drawings of Johann Christoph Storer. In: Drawing, XIII, 1, S. 1–8.

BORDEAUX 2010 Musée des Beaux-Arts de Bordeaux: guide des collections XVIe–XXe siècle. Hrsg. Guillaume Ambroise. Bordeaux 2010.

BORGGREFE/LÜPKES/KONEČNÝ/BISCHOFF 2007 Borggreffe, Heiner/Lüpkes, Vera/Konečný, Lubomír/Bischoff, Michael (Hrsg.): Hans Rottenhammer (1564–1625). Ergebnisse des in Kooperation mit dem Institut für Kunstgeschichte der Tschechischen Akademie der Wissenschaften durchgeführten internationalen Symposions am Weserrenaissance-Museum Schloß Brake (17.–18. Februar 2007) (= Studien zur Kultur der Renaissance, Band 4). Marburg 2007.

BORRIES 1994 Borries, Johann Eckart von: „Een Hoog-duytse linker-hand“. Johann Heinrich Schönfeld als linkshändiger Zeichner. In: *pinxit/sculpsit/fecit. Kunsthistorische Studien. Festschrift für Bruno Bushart*. Hrsg. Bärbel Hamacher/Christl Karnehm. München 1994, S. 122–129.

BRAUNSCHWEIG 1975 Deutsche Kunst des Barock. Katalog der Ausstellung im Herzog Anton Ulrich-Museum 1975. Braunschweig 1975.

BRINGMANN 1972 Bringmann, Adalbert: Betrachtungen über den Fund von vier Casimirianischen Miniaturen. In: *Jahrbuch der Coburger Landesstiftung*, 1972, S. 231–240.

BRÜCKNER 1853 Brückner, Georg: *Landeskunde des Herzogthums Meiningen*. Meiningen 1853.

BRÜNING/NIEWÖHNER 1995 BRÜNING, JOCHEN/NIEWÖHNER, FRIEDRICH (HRSG.): *AUGSBURG IN DER FRÜHEN NEUZEIT: BEITRÄGE ZU EINEM FORSCHUNGSPROGRAMM*. BERLIN 1995.

BRÜSSEL/LÖWEN 1998 Albert & Isabella 1598–1621. Katalog zur Ausstellung in den *Musées royaux d'Art et d'Histoire*, Brüssel, und der Katholieke Universiteit Leuven 1998. Hrsg. Luc Duerloo/Werner Thomas. 2 Bände: Katalog und Essays. Turnhout 1998.

BRUGEROLLES 2012 Brugerolles, Emmanuelle (Hrsg.): *Dürer et son temps – de la réforme à la guerre de trente ans. Dessins allemands de l'École des Beaux-Arts*. Paris 2012.

BRULLIOT 1832 Brulliot, François: *Dictionnaire des monogrammes, marques figurées, lettres initiales, noms abrégés etc.* München 1832.

BUDAPEST 1988 *Les plus beaux dessins de Léonard à Chagall*. Hrsg. Teréz Gerszi. Budapest 1988.

BUDAPEST 1999 *Dürer to Dalí. Master drawings in the Budapest Museum of Fine Arts*. Hrsg. Teréz Gerszi. Budapest 1999.

BUSHART 1967 Bushart, Bruno: *Deutsche Malerei des Barock*. Königstein im Taunus 1967.

CHRIST 1747 Christ, Johann Friedrich: *Anzeige und Auslegung der Monogrammatum, einzeln und verzogenen Anfangsbuchstaben der Nahmen, auch andere Züge und Zeichen, unter welchen berühmte Mahler, Kupferstecher, und andere dergleichen Künstler, auf ihren Wercken sich verborgen haben*. Leipzig 1747.

COBURG 1964 Herzog Johann Casimir von Sachsen-Coburg, 1564–1633. Katalog der Ausstellung in der Veste Coburg 1964. Coburg 1964.

COBURG 1970 *Ausgewählte Handzeichnungen von 100 Künstlern aus fünf Jahrhunderten, 15.–19. Jahrhundert, aus dem Kupferstichkabinett der Kunstsammlungen der Veste Coburg*. Katalog der Ausstellung in der Veste Coburg 1970. Coburg 1970.

COBURG 2002 *Das Kupferstichkabinett der Kunstsammlungen der Veste Coburg: Ein Blick in die Sammlung – Hundert ausgewählte Werke*. Bearb. Christiane Wiebel/Kristin Wiedau. Coburg 2002.

DARMSTADT 1928 Stift und Feder. Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett des Hessischen Landesmuseums zu Darmstadt. Hrsgg. von R. Schrey, ausgewählt und beschrieben von K. Freund. Heft 3 (Oktober 1928). Frankfurt am Main 1928ff.

DARMSTADT 1973 Die Kunst der Zeichnung III: Das Aquarell. Katalog der Ausstellung im Hessischen Landesmuseum Darmstadt. Bearb. Gisela Bergsträsser. Darmstadt 1973.

DARMSTADT 1974 Deutsche Handzeichnungen des 17. Jahrhunderts. Katalog der Ausstellung im Hessischen Landesmuseum Darmstadt. Bearb. Gisela Bergsträsser. Darmstadt 1974.

DEWES 2011 Dewes, Ewa: Freierprobe und Liebesapfel. Der Mythos von Atalante und Hippomenes in der Kunst und seine interdisziplinäre Rezeption. Petersberg 2011.

DICKEL 1987 Dickel, Hans: Deutsche Zeichenbücher des Barock. Eine Studie zur Geschichte der Künstlerausbildung. Hildesheim/Zürich/New York 1987.

DÖRING 1987 Döring, Thomas: Jan van Bijlert und die Ikonographie von Karneval und Fasten. In: Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert. Hrsg. Henning Bock/Thomas W. Gaehtgens. Berlin 1987, S. 61–90.

ERLANGEN 1929 Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen. Band 1: Textband, Band 2: Tafelband. Bearb. Elfried Bock. Frankfurt am Main 1929.

EWING 1986 Ewing, Dan: *The Baptism of Christ* by Hans Rottenhammer. In: *Muse. Annual of the Museum of Art and Archaeology University of Missouri-Columbia*, 20, 1986, S. 66–80.

FALK 1994 Falk, Tilman: Eine Gruppe von Zeichnungen des Hanns Ulrich Franck. In: *pinxit/sculpsit/fecit. Kunsthistorische Studien. Festschrift für Bruno Bushart*. Hrsg. Bärbel Hamacher/Christl Karnehm. München 1994, S. 111–121.

FISCHER 1951 Fischer, Otto: Geschichte der deutschen Zeichnung und Graphik (= Deutsche Kunstgeschichte, Band IV). München 1951.

FOUCART 1981 Foucart, Jacques: Du Palais-Royal au Louvre: *Le Jupiter et Danaé* de Joachim Wtewael. In: *Revue du Louvre*, 2, 1981, S. 114–123 (Acquisitions).

FRANKFURT 1973 Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main – Katalog der deutschen Zeichnungen: Alte Meister. Band 1: Textband, Band 2: Tafelband. Bearb. Edmund Schilling. München 1973.

FRANKFURT 2006 Im Detail die Welt entdecken – Adam Elsheimer 1578–1610. Hrsg. Rüdiger Klessmann. Katalog der Ausstellung im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main 2006. Frankfurt am Main 2006.

GANZ 1911 Ganz, Paul: Samuel Birmann und seine Stiftung. In: *Öffentlichen Kunstsammlung Basel, LXIII, Jahresbericht, N.F. VII, 1911*, S. 19–47.

GATENBRÖCKER 1996 Gatenbröcker, Silke: Michael Herr (1591–1661). Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs im 17. Jahrhundert. Mit Werkverzeichnis. Münster 1996 (Diss. Münster 1995).

GEBHARD 1965 Gebhard, Mini: Betrachtungen zu Bildnissen Herzog Johann Casimirs von Sachsen-Coburg und seiner beiden Gemahlinnen. In: Jahrbuch der Coburger Landesstiftung, 1965, S. 89–106.

GEISSLER 1969 Geissler, Heinrich: Zeichner am Württembergischen Hof um 1600. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, 6, 1969, S. 79–126.

GEISSLER 1980 Geissler, Heinrich: Zeichnung und Zeichner 1550–1620. In: Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock. Katalog der Ausstellung im Zeughaus und im Rathaus zu Augsburg. Band II. Augsburg 1980, S. 47–50.

GEISSLER 1983 Geissler, Heinrich: Die Zeichnungen des Augsburger Bildhauers Caspar Me-neller. Überlegungen zum Kopierwesen in Deutschland um 1600. In: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, XXXIV, 1983, S. 59–100.

GEISSLER 1987 Geissler, Heinrich: On Central European Drawing between the Renaissance and Baroque. In: Strauss, Walter L./Felker, Tracie (Hrsg.): Drawings Defined. With a preface and commentary by Konrad Oberhuber. New York 1987, S. 321–351.

GELDER 1920 Gelder, J. J. de: Honderd Teekeningen van oude Meesters in het Prentenkabinet der Rijks-Universiteit Leiden. Rotterdam 1920.

GERMANN-BAUER 1996 Germann-Bauer, Peter: Nachträge zum Werk des Coburger Malers Hermann Weyer. In: Jahrbuch der Coburger Landesstiftung, 1996, S. 429–445.

GERSZI 1960 Gerszi, Teréz: Dessins de peintres maniéristes de l'Allemagne du Sud. In: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 16, 1960, S. 77–88.

GERSZI 1988 Gerszi, Teréz: Les plus beaux dessins de Léonard à Chagall – Musée des Beaux-Arts de Budapest. Budapest 1988.

GOTSMANN 2010 Gotsmann, Reinhard: Die Herren von Gottsmann zu Neuhaus, Thurn, Büg und Brand. Norderstedt ²2010.

GREWENIG 1983 Grewenig, Jutta: Der Zeichner und Radierer Hans Friedrich Schrorer (1585–1654). Unveröffentlichte Magisterarbeit München 1983 (Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München, Signatur: D-Sc 3909/10 R).

GURATZSCH 1980 Guratzsch, Herwig: Die Auferweckung des Lazarus in der niederländischen Kunst von 1400 bis 1700. Ikonographie und Ikonologie. 2 Bände. Kortrijk 1980.

HAEMMERLE 1923 Haemmerle, Albert: Die Radierungen des Hanns Ulrich Franckh. Augsburg 1923.

HAMBURG 1992 Invenit et sculpsit. Zeichnungen und Graphik des niederländischen Manierismus. Katalog der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle 1992. Stuttgart 1992.

HAMBURG 2002 Die Masken der Schönheit – Hendrick Goltzius und das Kunsturteil um 1600. Katalog der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle 2002. Hamburg 2002.

HAMBURG 2008/09 Sturz in die Welt. Die Kunst des Manierismus in Europa. Katalog der Ausstellung im Bucerius Kunst Forum, Hamburg, 2008/2009. München 2008.

HAUTUMM 1987 Hautumm, Wolfgang: Die griechische Skulptur. Köln 1987.

HDF Hollstein, Friedrich Wilhelm Heinrich: Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts. Ca. 1450–1700. Band 1ff., Amsterdam 1949ff.

HEINS 1932 Heins, Walther: Coburg im Schwedenjahr 1632. Mit einer Darstellung der Politik des Herzogs Johann Casimir und einer Schilderung der Ereignisse in den Jahren 1631–1635. Coburg ²1932.

HEINS 1933 Heins, Walther: Die Bildnisse Johann Casimirs. In: Coburger Heimatblätter, 13, 1933, S. 1–10.

HEINZ 1960 Heinz, Günther: Katalog der Graf Harrach'schen Gemäldegalerie. Wien 1960.

HELD 1963 Held, Julius Samuel: The Early Appreciation of Drawings. In: Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art. Hrsg. Millard Meiss. Band III: Latin American Art, and the Baroque Period in Europe. Princeton 1963, S. 72–95.

HENKEL 1930 Henkel, Max Dittmar: Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert. In: Vorträge der Bibliothek Warburg. Vorträge 1926–1927. Berlin 1930, S. 58–144.

HENKEL/SCHÖNE 1967/1996 Henkel, Arthur/Schöne, Albrecht (Hrsg.): Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart 1967 (Taschenausgabe Stuttgart/Weimar 1996).

HG Hollstein, Friedrich Wilhelm Heinrich: German Engravings, Etchings and Woodcuts. Ca. 1400–1700. Amsterdam 1954ff.

IRMSCHER 2003 Irmscher, Georg: Die süddeutsche Goldschmiedekunst der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. In: PADERBORN 2003, S. 101–115.

JACOBY 2000 Jacoby, Joachim: Hans von Aachen 1552–1615. München/Berlin 2000.

JANSON 1937 Janson, Horst Woldemar: The Putto with the Death's Head. In: The Art Bulletin, 19, 1937, S. 423–449.

JEUTTER 1997 Jeutter, Ewald: Gabriel Weyer (1576–1632) aus Nürnberg als Zeichner. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1997, S. 31–69.

DE JONGE 1938 Jonge, Caroline Henriette de: Paulus Moreelse. Portret- en genreschilder te Utrecht 1571–1638. Assen 1938.

JOST 1963 Jost, Ingrid: Hendrick van Balen d. Ä. Versuch einer Chronologie der Werke aus den ersten zwei Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Kabinettbilder. In: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 14, 1963, S. 83–128.

JUDSON 1970 Judson, J. Richard: Dirck Barendsz. 1534–1592. Amsterdam 1970.

KAOK 1994 Kaok, Joachim: Rembrandts Grisaille „Johannes der Täufer predigend“ – Dekorum-Verstoß oder Ikonographie der Unmoral? Hildesheim 1994.

KASSEL/FRANKFURT 2004 Pan & Syrinx – Eine erotische Jagd. Peter Paul Rubens, Jan Brueghel und ihre Zeitgenossen. Mit Beiträgen von Justus Lange, Christine van Mulders, Bernhard Schnackenburg, Joost Vander Auwera. Katalog der Ausstellungen in der Gemäldegalerie Alte Meister, Schloss Wilhelmshöhe, Kassel, und im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main 2004. Kassel 2004.

KAUFMANN 1985 Kaufmann, Thomas DaCosta: A Census of Drawings from the Holy Roman Empire, 1540–1680, in North American Collections. In: Central European History, XVIII, 1985, S. 70–113.

KAUFMANN 2004 Kaufmann, Thomas DaCosta: Central European Drawings in the Crocker Art Museum, Sacramento. Turnhout 2004.

KELLER ⁷1991 Keller, Hiltgart L.: Reclams Lexikon der heiligen und der biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst. Stuttgart ⁷1991.

KEMP 1979 Kemp, Wolfgang: „...einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen“. Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870. Ein Handbuch. Frankfurt am Main 1979.

KIMPEL/WERCKMEISTER 2001 Kimpel, Harald/Werckmeister, Johanna (Hrsg.): Triumphzüge. Paraden durch Raum und Zeit. Marburg 2001.

KLOEK 1993 Kloek, Wouter Th.: Abraham Bloemaert en de ‚Prediking van Johannes de Doper‘. In: Antiek, Nr. 94, 1993, S. 196–203.

KOCKS 1979 Kocks, Dirk: Sine Cerere et Libero friget Venus. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, 24, 1979, S. 113–132.

KÖLN/UTRECHT 1985/86 Roelant Savery in seiner Zeit (1576–1639). Katalog der Ausstellungen im Wallraf-Richartz-Museum Köln und im Centraal Museum Utrecht 1985/86. Köln 1985.

KÖLN/ANTWERPEN/WIEN 1992/93 Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei. Hrsg. Ekkehard Mai/Hans Vlieghe. Katalog der Ausstellungen im Wallraf-Richartz-Museum Köln, im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen sowie im Kunsthistorischen Museum Wien 1992/1993. Köln 1992.

KÖLN 2000/01 Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel. Hrsg. Ekkehard Mai. Katalog der Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum 2000/2001. Köln 2000.

KONEČNÝ 1998 Konečný, Lubomír: Climbing the Rocky Path: Or, The Rudolfine Artist in Quest of Fame. In: Rudolf II, Prague and the World. Papers from the International Conference, Prague, 2–4 September, 1997. Hrsg. Lubomír Konečný/Beket Bukovinská/Ivan Muchka. Prag 1998, S. 192–200.

KONEČNÝ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1998 Konečný, Lubomír/Bukovinská, Beket/Muchka, Ivan (Hrsg.): Rudolf II, Prague and the World. Papers from the International Conference, Prague, September 1997. Prag 1998.

KRÄMER 1994 Krämer, Gode: Ein neu aufgefundenes Hauptwerk von Johann König. In: *pinxit/sculpsit/fecit. Kunsthistorische Studien. Festschrift für Bruno Bushart*. Hrsg. Bärbel Hamacher/Christl Karnehm. München 1994, S. 130–137.

KRAMER 1989 Kramer, Karl-Sigismund: Das Scheibenbuch des Herzogs Johann Casimir von Sachsen-Coburg. Coburg 1989.

LEEFLANG 2011 Leeftang, Huigen: “*Sine Cerere et Baccho friget Venus*“ ,after’ Barholomeus Spranger: An Early Parody of Style. In: *Aemulatio – Imitation, Emulation and Invention in Netherlandish Art from 1500 to 1800. Essays in honor of Eric Jan Sluijter*. Hrsg. Anton W. A. Boschloo/Jacquelyn N. Boutré. Zwolle 2011, S. 89–102.

LEHFELD 1899 Lehfeld, Paul: Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Heft XXVII: Herzogtum Sachsen-Meiningen, Kreis Sonneberg. Jena 1899.

LEMGO/PRAG 2008/09 Hans Rottenhammer: begehrt – vergessen – neu entdeckt. Hrsg. Heiner Borggreffe/Lubomír Konečný/Vera Lüpkes/Vít Vlnas. Katalog der Ausstellungen im Weserrenaissance-Museum Schloß Brake, Lemgo, und der Nationalgalerie in Prag 2008/09. München 2008.

LENINGRAD 1981 Ermitage: Westeuropäische Zeichnung. Einleitung und Zusammenfassung von Juri Kusnezow. Leningrad 1981.

LERIUS 1881 Leries, Theodore François Xavier van: Biographies d’artistes anversois. Antwerpen 1881.

LOTHE 1994 Lothe, José: L’œuvre gravé de François et Nicolas de Poilly d’Abbeville. Graveurs parisiens du XVIIe siècle. Paris 1994.

MAHN 1927 Mahn, Hanshubert: Lorenz und Georg Strauch. Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs im 16. und 17. Jahrhundert. Reutlingen 1927 (Diss. Tübingen 1927) (= Tübinger Forschungen zur Archäologie und Kunstgeschichte, Band 8).

MALIBU 1988 The J. Paul Getty Museum – European Drawings 1: Catalogue of the Collections. Bearb. George R. Goldner. Malibu 1988.

VAN MANDER/FLOERKE 1991 Carel van Mander: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615). Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 und Anmerkungen von Hanns Floerke. Worms 1991 (Neuausgabe).

VAN MANDER/MIEDEMA 1973 Den Grondt der edel vry schilder-const. 2 Bände. Hrsg. Hessel Miedema. Utrecht 1973.

VAN MANDER/MIEDEMA 1999 Karel van Mander: The lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters. Hrsg. Hessel Miedema. 6 Bände. Doornpijk 1994–1999.

MAYER 1931/32 Mayer, Hanna: H. E. Weyer. In: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Jahresberichte 1931–1932, S. 96–119.

MEDER 1919 Meder, Joseph: Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung. Wien 1919, ²1923.

MEDER 1932 Meder, Joseph: Dürer-Katalog. Ein Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen. Wien 1932.

MELION 1993 Melion, Walter S.: Love and Artisanry in Hendrick Goltzius's *Venus, Bacchus and Ceres* of 1606. In: *Art History*, 16, 1, 1993, S. 60–94.

METZINGEN 1991 Michael Herr 1591–1661. Ein Künstler zwischen Manierismus und Barock. Katalog der Ausstellung im Rathaus der Stadt Metzingen 1991. Metzingen 1991.

MICHALSKI 1995 Michalski, Sergiusz: Atalante und Augsburg. Zur Ovidrezeption in Augsburg und zu Johann Heinrich Schönfelds Bildern und Zeichnungen für die Augsburger Rathausausstattung. In: BRÜNING/NIEWÖHNER 1995, S. 403–419.

MOSKAU 2009 German, Austrian and Swiss Drawings. Volume I: XV–XVIII Centuries. Bestandskatalog des Pusckin Museums. Bearb. Galina Kislykh. Moskau 2009.

MUCHALL-VIEBROOK 1925 Muchall-Viebrook, Thomas: Deutsche Barockzeichnungen. München 1925.

MÜLLENMEISTER 1988 Müllenmeister, Kurt J.: Roelant Savery, Kortrijk 1576–1639 Utrecht. Hofmaler Kaiser Rudolf II. in Prag. Freren 1988.

MÜLLER HOFSTEDÉ 1962 Müller Hofstede, Justus: Nordische Meister des Manierismus. In: Pantheon, XX, 1962, S. 117–120.

MÜNCHEN 1983/84 Zeichnungen aus der Sammlung des Kurfürsten Carl Theodor. Katalog der Ausstellung zum 225jährigen Bestehen der Staatlichen Graphischen Sammlung München. München 1983.

MÜNCHEN 2000 Dialog über Jahrhunderte. Erwerbungen und Stiftungen 1990–2000 der Staatlichen Graphischen Sammlung München. Hrsg. Tilman Falk. München 2000.

MÜNCHEN 2004/05 Schatzhäuser Deutschlands. Kunst in adligem Privatbesitz. Hrsg. Wilfried Rogasch. Katalog der Ausstellung im Haus der Kunst, München, 2004/05. München 2004.

MÜNSTER/OSNABRÜCK 1998/99 1648 – Krieg und Frieden in Europa. Katalog der Ausstellungen in im Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, im Kulturhistorischen Museum und der Kunsthalle Dominikanerkirche Osnabrück 1998/1999. Hrsg. Klaus Bußmann/Heinz Schilling. 3 Bände: Ausstellungskatalog; Textband I: Politik, Religion, Recht und Gesellschaft; Textband II: Kunst und Kultur. Münster/München 1998.

MÜNSTER 2002 Heinrich Aldegrever. Kupferstiche aus der Sammlung des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Münster. Katalog zur Ausstellung im Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 2002 zum 500. Geburtstag Heinrich Aldegrevers. Münster 2002.

NAGLER (LEX.) Nagler, Georg Kaspar: Neues Allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc. 22 Bände. München 1835–1852.

NAGLER (MONOGR.) Nagler, Georg Kaspar: Die Monogrammistinnen und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen, welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figurlichen Zeichens, der Initialen des Namens, der Abkürzung desselben &c. bedienen haben. 5 Bände. München 1856–1878.

NAGLER 2010 Nagler, Oliver: Sechs Triumphe nach Petrarca (nach 1539) von Georg Pencz. In: Karl Möseneder (Hrsg.): Zwischen Dürer und Raffael. Graphikserien Nürnberger Kleinmeister. Petersberg 2010, S. 61–83.

NEUHAUS-SCHIERSCHNITZ 1993 400 Jahre Dreifaltigkeitskirche Neuhaus-Schierschnitz 1593–1993. Festschrift zum 400jährigen Jubiläum der Einweihung der Dreifaltigkeitskirche Neuhaus-Schierschnitz. Text von Stefan Löffler. Sonneberg 1993.

NEW YORK 1991 European Master Drawings from the 16th to the 20th Centuries. Katalog der Ausstellung in der Paul Drey Gallery, New York, 1991. Bearb. Thomas Williams und Lutz Riester. New York 1991.

NEW YORK 1996 A Catalogue of Drawings, Small Paintings & Oil Sketches (= Kate Ganz Ltd., Catalogue Number 10). Katalog der Ausstellung in der Jason McCoy Inc., New York. New York 1996.

NEW YORK 2012 Dürer and Beyond: Central European Drawings in the Metropolitan Museum of Art, 1400–1700. Katalog der Ausstellung im Metropolitan Museum of Art, New York 2012. Hrsg. Stijn Alsteens/Freyda Spira. New York 2012.

NÜRNBERG 1994 Kunst des Sammelns: Das Praunsche Kabinett. Meisterwerke von Dürer bis Carracci. Katalog der Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum. Nürnberg 1994.

NHDF The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700. Band 1ff. Roosendaal 1993ff.

NHG The New Hollstein German Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1400–1700. Band 1ff. Rotterdam 1996ff.

O'DELL-FRANKE 1977 O'Dell-Franke, Ilse: Kupferstiche und Radierungen aus der Werkstatt des Virgil Solis. Wiesbaden 1977.

O'DELL-FRANKE 1986 O'Dell-Franke, Ilse: Federkunststücke von und nach Jost Amman. In: Kunst & Antiquitäten, VI, 1986, S. 20–25.

OERTEL 1936 Oertel, Robert: Ein Künstlerstammbuch vom Jahre 1616. In: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 57, 1936, S. 98–108.

PAPENBROCK 2001 Papenbrock, Martin: Landschaften des Exils. Gillis van Coninxloo und die Frankenthaler Maler. Köln/Weimar/Wien 2001.

PADERBORN 2003 Wunderwerk. Göttliche Ordnung und vermessene Welt. Der Goldschmied und Kupferstecher Antonius Eisenhoit und die Hofkunst um 1600. Katalog der Ausstellung im Erzbischöflichen Diözesanmuseum Paderborn 2003. Hrsg. Christoph Stiegemann. Mainz 2003.

PARIS 1938 Musée du Louvre, Cabinet des Dessins – Inventaire Général des Dessins des Écoles du Nord (écoles allemande et suisse). Publié sous la direction de Louis Demonts. 2 Bände. Paris 1938.

PARIS 1971 Dessins du Musée de Darmstadt. Katalog der Ausstellung im Cabinet des Dessins du Musée du Louvre 1971. Bearb. Gisela Bergsträsser. Paris 1971.

PARIS 1984 Acquisitions du Cabinet des Dessins 1973–1983. Katalog der Ausstellung im Musée du Louvre 1984. Paris 1984.

PARIS (SUPPLÉMENT) 1988 Musée du Louvre, Cabinet des Dessins – Inventaire Général des Dessins des Écoles du Nord (écoles allemande, des Anciens Pays-Bas, flamande, hollandaise et suisse XVe–XVIIIe siècles). Supplément aux inventaires publiés par Frits Lugt et Louis Demonts. Bearb. Emmanuel Starcky. Paris 1988.

PARIS 1993 Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise. Katalog der Ausstellung im Grand Palais 1993. Paris 1993.

PÉE 1971 Pée, Herbert: Johann Heinrich Schönfeld – Die Gemälde. Berlin 1971.

PELTZER 1916 Peltzer, Rudolf Arthur: Hans Rottenhammer. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 33, 1916, S. 293–365.

PELTZER/SANDRART 1925 Peltzer, Rudolf Arthur (Hrsg.): Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künster von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister. München 1925.

PETER-RAUPP 1979/80 Peter-Raupp, Hanna: Zum Thema „Kunst und Künstler“ in deutschen Zeichnungen von 1540–1640. In: STUTTGART 1979/80, S. 223–230.

PFAFFENBICHLER 1995 Pfaffenbichler, Matthias: Das barocke Schlachtenbild – Versuch einer Typologie. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 91, 1995, S. 37–110.

VON PHILIPPOVICH 1981 Philippovich, Eugen von: Lorenz Spengler. Geboren 22. September 1720 in Schaffhausen, gestorben 20. Dezember 1807 in Kopenhagen. In: Schaffhauser Beiträge zur Geschichte, 58, 1981, S. 307–312.

PIGLER 1974 Pigler, Andor: Barockthemen. 3 Bände. Budapest ²1974.

PRAG 1986/87 Od Dürera k Davidovi [Von Dürer bis David. Zeichnungen aus dem Puschkimuseum Moskau]. Katalog der Ausstellung in der Národní-Galerie 1986/87. Prag 1986.

PRÉAUD U.A. 1987 Préaud, Maxime/Casselle, Pierre/Grivel, Marianne/Le Bitouzé, Corinne: Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime. Paris 1987.

PRINCETON/WASHINGTON/PITTSBURGH 1982/83

Drawings from the Holy Roman Empire 1540–1680. A Selection from North American Collections. Katalog der Ausstellungen im Art Museum, Princeton University, in der National Gallery of Art, Washington, und im Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh, 1982/83. Bearb. Thomas DaCosta Kaufmann. Princeton 1982.

RAUPP 1994 Raupp, Hans-Joachim: Marcel G. Roethlisberger. Abraham Bloemaert and His Sons. Paintings and Prints (Rezension). In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 57, 1994, S.704–716.

RAVENSBURG 2003

Europäische Meisterzeichnungen aus der Sammlung der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg. Katalog der Ausstellung in der Städtischen Galerie Ravensburg 2003. Bearb. Bernd M. Mayer/Tilman Falk. Ravensburg 2003.

RDK Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte. Hrsg. Otto Schmidt/E. Gall/L. H. Heydenreich. Band 1ff. Stuttgart 1937ff.

RENGER 1981 Renger, Konrad: Sine Cerere et Baccho friget Venus. Zu bacchischen Themen bei Rubens. In: Peter Paul Rubens – Werk und Nachruhm. Hrsg. Zentralinstitut für Kunstgeschichte und Bayerische Staatsgemäldesammlungen. München 1981.

REZNICEK 1961 Reznicek, Emil Karl Josef: Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius. 2 Bände. Utrecht 1961.

RIETHER 1996 Riether, Achim: Rudolf Meyer (1605–1638). Studien zum zeichnerischen Werk. Diss. Stuttgart 1996 (Microfiche).

RIETHER 1999 Riether, Achim: Zeichner im Hintergrund. Visierungen und Vorlagen für Zürcher Hinterglasmalerei. In: MÜNCHEN/ZÜRICH 1999/2000, S. 26–48.

RIETHER 2002 Riether, Achim: Rudolf Meyer (1605–1638): Schweizer Zeichenkunst zwischen Spätmanierismus und Frühbarock. Katalog der Handzeichnungen. München 2002 (Diss. Stuttgart 1996).

RITSCHL 1926 Ritschl, Hermann: Katalog der Erlaucht Gräfllich Harrach'schen Gemäldegalerie in Wien. Wien 1926.

ROETHLISBERGER 1993 Roethlisberger, Marcel G.: Abraham Bloemaert and His Sons. Paintings and Prints. 2 Bände. Doornspijk 1993.

ROLLOVÁ 1998 Rollová, Anna: Allegorie der Vergänglichkeit von Nicolaus Andreae im Stammbuch Sebald Plans. In: Rudolf II, Prague and the World. Papers from the International Conference, Prague, 2–4 September, 1997. Hrsg. Lubomír Konečný/Beket Bukovinská/Ivan Muchka. Prag 1998, S. 251–253.

ROTTERDAM 1974 Duitse Tekeningen 1400–1700. Catalogues van de verzameling in het Museum Boymans-van Beuningen. Rotterdam 1974.

ROUEN 1998/99 Autour d'Abraham Bloemaert. Le Maniérisme dans les Écoles du Nord. Dessins des collections de la Ville de Rouen (= Cahier du Cabinet des Dessins N° 1). Begleitheft der Ausstellung im Cabinet des Arts Graphiques du Musée des Beaux-Arts 1998/99. Rouen 1998.

RUDELIUS-KAMOLZ 1995 Rudelius-Kamolz, Marion: Der Augsburger Maler Anton Mozart (1572/73–1625). Köln/München/St. Fargeau-Ponthierry 1995 (Diss. Köln 1995).

SACRAMENTO 1971 Master Drawings from Sacramento. European Master Drawings from the Collection of Edwin Bryant Crocker (1818–1875) – The E. B. Crocker Art Gallery. Sacramento 1971.

SACRAMENTO 1972 Classical Narratives in Master Drawings. Selected from the Collections of the E. B. Crocker Art Gallery. Ed. by Seymour Howard. Sacramento 1972.

SACRAMENTO 1976

New Testament Narratives in Master Drawings. Katalog der Ausstellung in der E. B. Crocker Art Gallery 1976. Ed. by Seymour Howard. Sacramento 1976.

SALZMANN/HERZOGENRATH 1997 Salzmänn, Siegfried/Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): A Catalogue of the Works of Art from the Collection of the Kunsthalle Bremen Lost during Evacuation in the Second World War. Bremen ²1997.

SARASOTA/AUSTIN/NEW HAVEN 2006/08

Master Drawings from the Yale University Art Gallery. Katalog der Ausstellungen im John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, Florida, 2006–2007, im Blanton Museum of Art, Austin, Texas, 2007 sowie in der Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut 2008. New Haven 2006.

SCHLICHTENMAIER 1988 Schlichtenmaier, Harry: Studien zum Werk Hans Rottenhammers des Älteren (1564–1625). Maler und Zeichner. Mit Werkkatalog. Tübingen 1988 (Diss. Tübingen 1983).

SCHWARZ 1993/94 Schwarz, Hilmar: Zu den ältesten bildlichen Darstellungen der Wartburg. In: Wartburg-Jahrbuch, 2, 1993/94, S. 90–101.

SCHWARZ 1996 Schwarz, Hilmar: Zu zwei Bildern der sächsisch-ernestinischen Herzöge Johann Ernst und Johann Casimir. In: Wartburg-Jahrbuch, 5, 1996, S. 255–260.

SELING 1980 Seling, Helmut: Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529–1868. 3 Bände. München 1980.

SHEARMAN 1994 Shearman, John: Manierismus. Das Künstliche in der Kunst. Weinheim 1994 (Neuausgabe der 1988 in Frankfurt am Main erschienenen Ausgabe).

SITZMANN 1957–1976 Sitzmann, Karl: Künstler und Kunsthandwerker in Ostfranken. 4 Bände. Kulmbach 1957–1976 (Band 1: 1957; Bände 2 und 3: 1962; Band 4: 1976).

STARCKY 1985 Starcky, Emmanuel: Un dessin d'Herman Weyer (1596 – après 1621). In: La Revue du Louvre, 1, 1985, S. 21–24 (Acquisitions).

ST. PETERSBURG (FLORIDA) 2001 Abraham Bloemaert (1566–1651) and His Time. Katalog der Ausstellung im Museum of Fine Arts, St. Petersburg (Florida) 2001. St. Petersburg 2001.

STRAUSS 1972 Strauss, Walter L.: Hendrick Goltzius 1558–1617 – The Complete Engravings and Woodcuts. 2 Bände. New York 1972.

STRAUSS 1974 Strauss, Walter L.: The Complete Drawings of Albrecht Dürer. 6 Bände. New York 1974.

STRAUSS/FELKER 1987

Strauss, Walter L./Felker, Tracie (Hrsg.): Drawings Defined. With a preface and commentary by Konrad Oberhuber. New York 1987.

STRECH 1998 Strech, Annette: *Spranger inventor*: Überlegungen zu Entstehung und Funktion von Stichen nach Sprangers Werken. In: Rudolf II, Prague and the World. Papers from the International Conference, Prague, 2–4 September, 1997. Hrsg. Lubomír Konečný/Beket Bukovinská/Ivan Muchka. Prag 1998, S. 201–210.

STUTTGART 1964 Der barocke Himmel. Handzeichnungen deutscher und ausländischer Künstler in Deutschland. Katalog der Ausstellung der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart 1964. Stuttgart 1964.

STUTTGART 1979/80 Zeichnung in Deutschland – Deutsche Zeichner 1540–1640. 2 Bände. Katalog der Ausstellung der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart 1979/80. Bearb. Heinrich Geissler. Stuttgart 1979.

STUTTGART 1992 Alte Meister. Hrsg. Staatsgalerie Stuttgart. Mit Beiträgen von Gerhard Ewald, Rüdiger Klapproth und Edeltraud Rettich. Stuttgart 1992.

STUTTGART 1997/98 „Der Welt Lauf“ – Allegorische Graphikserien des Manierismus. Katalog der Ausstellung der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart 1997/98. Bearb. Hans-Martin Kaulbach/Reinhart Schleier. Ostfildern-Ruit 1997.

STUTTGART 2007 Deutsche Zeichnungen vom Mittelalter bis zum Barock. Bestandskatalog der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart. Bearb. Hans-Martin Kaulbach. Ostfildern 2007.

TACKE 1995 Tacke, Andreas: Nürnberger Barockmalerei. Zu einem Stiefkind kunsthistorischer Forschung. In: *Der Franken Rom*. Nürnbergs Blütezeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Hrsg. John Roger Paas. Wiesbaden 1995, S. 62–77.

TACKE 1997 Tacke, Andreas: Das tote Jahrhundert. Anmerkungen zur Forschung über die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 51, 1997, S. 43–70.

TACKE 2001 Tacke, Andreas (Hrsg.): „Der Mahler Ordnung und Gebräuch in Nürnberg“. Die Nürnberger Maler(zunft)bücher ergänzt durch weitere Quellen, Genealogien und Viten des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. Bearb. Heidrun Ludwig/Andreas Tacke/Ursula Timann. München/Berlin 2001.

VAN THIEL 1999 Thiel, Pieter J. J. van: Cornelis Cornelisz van Haarlem, 1562–1638. A Monograph and Catalogue Raisonné. Doornspijk 1999.

THIEME/BECKER Thieme, Ulrich/Becker, Felix (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. 37 Bände. Leipzig 1907–1950.

THÖNE 1938/39 Thöne, Friedrich: Der Maler Johann Christophorus Storer als Zeichner. In: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, XIII, 1938/1939, S. 212–234.

THÖNE 1960 Thöne, Friedrich: Ein deutschrömisches Skizzenbuch von 1609–11 in der Herzog-August-Bibliothek zu Wolfenbüttel. Berlin 1960.

TIB Strauss, Walter L. (Hrsg.): The Illustrated Bartsch. Band 1ff. New York 1978ff.

UTRECHT/SCHWERIN 2011/12 The Bloemaert Effect. Colour and Composition in the Golden Age. Katalog der Ausstellungen im Centraal Museum, Utrecht, und im Staatlichen Museum Schwerin 2011/12. Hrsg. Liesbeth M. Helmus/Gero Seelig. Petersberg 2011.

VIGNAU-WILBERG 1994 Vignau-Wilberg, Thea: Die Alba Amicorum des Arnoldus Buchellius. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, LV, 1994, S. 239–268.

VIGNAU-WILBERG 2006 Vignau-Wilberg, Thea: Registrierender Blick und enzyklopädischer Geist: der Miniaturist Joris Hoefnagel (1542–1600). In: Aspekte deutscher Zeichenkunst. Hrsg. Iris Lauterbach/Margaret Stufmann. München 2006, S. 85–94.

VLIEGHE 1998 Vlieghe, Hans: Flemish Art and Architecture 1585–1700. New Haven/London 1998.

VOLLMER 1999 Vollmer, H. (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig 1999.

WARNKE 1992 Warnke, Martin: Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur. München/Wien 1992.

WARSCHAU 1974 Muzeum Narodowe w Warszawie. Sztuka Baroku w niemczech. Ze zbiorów Herzog Anton Ulrich Museum w Brunszwiku. Warschau 1974.

WASHINGTON/CHICAGO/LOS ANGELES 1985 Leonardo to Van Gogh. Master Drawings from Budapest – Museum of Fine Arts, Budapest. Katalog der Ausstellungen in der National Gallery of Art, Washington, im Art Institute of Chicago und im Los Angeles County Museum of Art 1985. Chicago 1985.

WASHINGTON/CLEVELAND/BOSTON U. A. 1955/56 German Drawings – Masterpieces from five Centuries. Katalog der Ausstellungen in der National Gallery of Art, Washington, im Cleveland Museum of Art, Cleveland (Ohio), im Museum of Fine Arts, Boston, und im H. H. De Young Memorial Museum, San Francisco 1955/56.

WEGELE 1969 Wegele, Ludwig: Der Augsburger Maler Anton Mozart. Augsburg 1969.

WEIMAR 2001 Chiaroscuro. Italienische Farbholzschnitte der Renaissance und des Barock (= Im Blickfeld der Goethezeit IV). Hrsg. Dieter Graf/Hermann Mildener. Katalog der Ausstellung der Kunstsammlungen zu Weimar 2001. Berlin 2001.

WERCHE 2004 Werche, Bettina: Hendrick van Balen (1575–1632). Ein Antwerpener Kabinettmaler der Rubenszeit. 2 Bände. Turnhout 2004.

WIEN 1928 Die Zeichnungen der niederländischen Schulen de XV. und XVI. Jahrhunderts (= Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina, Band II). Bearb. Otto Benesch. Wien 1928.

WIEN 1933 Die Zeichnungen der deutschen Schulen bis zum Beginn des Klassizismus (= Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina, Bände IV (Textband) und V (Tafelband)). Bearb. Hans Tietze/Erika Tietze-Conrat/Otto Benesch u. a. Wien 1933.

WIEN 1967 Meisterzeichnungen aus dem Museum der Schönen Künste in Budapest. Katalog der Ausstellung in der Graphischen Sammlung Albertina 1967. Bearb. Iván Fenyő. Wien 1967.

WINDSOR 1994 The Dutch and Flemish Drawings of the Fifteenth to the Early Nineteenth Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle. Bearb. Christopher White/Charlotte Crawley. Cambridge 1994.

WINZINGER 1979 Winzinger, Franz: Wolf Huber. Das Gesamtwerk. 2 Bände. München 1979.

WOOD 1993 Wood, Christopher S.: Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape. London 1993.

ZIMMER 1971 Zimmer, Jürgen: Joseph Heintz der Ältere als Maler. Weißenhorn 1971.

ZIMMER 1988 Zimmer, Jürgen: Joseph Heintz der Ältere – Zeichnungen und Dokumente. München/Berlin 1988.

ZÜRICH 2000/01 Die Druckgraphik Lucas van Leydens und seiner Zeitgenossen. Katalog der Ausstellung in der Graphischen Sammlung der ETH Zürich 2000/01. Bearb. M. Matile. Basel 2000.

ZÜRICH 2003 Rudolf Meyer (1605–1638). Ein Zürcher Zeichner zwischen Manierismus und Barock. Katalog der Ausstellung im Kunsthaus Zürich 2003. Bearb. Achim Riether/Bernhard von Waldkirch. Zürich 2003.

VIII ABBILDUNGSNACHWEIS

- 1 H. Weyer: Jäger mit einem Hirsch am Halsband (Z 1)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Foto: Martin Bühler
- 1a J. Amman: Jäger mit einem Hirsch am Halsband**
Bildnachweis: TIB, Bd. 20 (2), 4.22 (368)
- 2 H. Weyer: Fähnrich mit Löwenbanner (Z 2)**
Bildnachweis: Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung
- 2a J. Amman: Fähnrich mit Löwenbanner**
Bildnachweis: TIB, Bd. 20 (2), 4.104 (368)
- 3 H. Weyer: Bacchus auf einem Fass sitzend (Z 3)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Foto: Martin Bühler
- 3a J. Amman: Bacchus auf einem Fass sitzend**
Bildnachweis: TIB, Bd. 20 (2), 4.30 (368)
- 4 H. Weyer: Medea (Z 4)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Foto: Martin Bühler
- 4a J. Amman: Medea**
Bildnachweis: TIB, Bd. 20 (2), 4.56 (368)
- 5 H. Weyer: Europa auf dem Stier (Z 5)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Foto: Martin Bühler
- 5a J. Amman: Europa auf dem Stier**
Bildnachweis: TIB, Bd. 20 (2), 4.57 (368)
- 6 H. Weyer: Flora (Z 6)**
Bildnachweis: The Metropolitan Museum of Art
- 6a J. Amman: Flora**
Bildnachweis: TIB, Bd. 20 (2), 4.77 (368)
- 7 H. Weyer: Geometria (Z 7)**
The Art Institut of Chicago, The Leonora Hall Gurley Memorial Collection
- 7a J. Amman: Geometria**
Bildnachweis: TIB, Bd. 20 (2), 4.65 (368)
- 8 H. Weyer: Justitia (Z 8)**
Bildnachweis: Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung
- 8a J. Amman: Justitia**
Bildnachweis: TIB, Bd. 20 (2), 4.60 (368)
- 9 H. Weyer: Zehn Männerköpfe (Z 9)**
Bildnachweis: Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung (Privatbesitz)
- 9a J. Amman: Zehn Männerköpfe**
Bildnachweis: TIB, Bd. 20 (2), 4.1 (368)

- 10 H. Weyer: Zwei Musikanten mit Trompete und Dudelsack (Z 10)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett
- 10a J. Amman: Zwei Musikanten mit Trompete und Dudelsack**
Bildnachweis: TIB, Bd. 20 (2), 4.41 (368)
- 11 H. Weyer: Fortuna auf der Weltkugel (Z 11)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett
- 11a J. Amman: Fortuna auf der Weltkugel**
Bildnachweis: TIB, Bd. 20 (2), 4.45 (368)
- 12 H. Weyer: Jupiter auf dem Adler (Z 12)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Foto:
Martin Bühler
- 12a J. Amman: Jupiter auf dem Adler**
Bildnachweis: TIB, Bd. 20 (2), 4.52 (368)
- 13 H. Weyer: Venus und Amor auf Wolken (Z 13)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett
- 13a J. Amman: Venus und Amor auf Wolken**
Bildnachweis: TIB, Bd. 20 (2), 4.54 (368)
- 14 H. Weyer: Venus mit Waffen und zwei Putti (Z 14)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett
- 14a J. Amman: Venus mit Waffen und zwei Putti**
Bildnachweis: TIB, Bd. 20 (2), 4.12 (368)
- 15 H. Weyer: Diana auf einem Hirsch (Z 15)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Foto:
Martin Bühler
- 15a J. Amman: Diana auf einem Hirsch**
Bildnachweis: TIB, Bd. 20 (2), 4.22 (368)
- 16 H. Weyer: Reiter mit zwei Pferden (Z 16)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Foto:
Martin Bühler
- 16a J. Amman: Reiter mit zwei Pferden**
Bildnachweis: AMMAN/WERNER 1968, Abb. 189
- 17 H. Weyer: Frau mit Dudelsack spielendem Bären (Z 17)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Foto:
Martin Bühler
- 17a J. Amman: Frau mit Dudelsack spielendem Bären**
Bildnachweis: TIB, Bd. 20 (2), 4.20 (368)
- 18 H. Weyer: Weibliche Figur mit Kind und Hunden (Z 18)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Foto:
Martin Bühler
- 18a J. Amman: Weibliche Figur mit Kind und Hunden**
Bildnachweis: TIB, Bd. 20 (2), 4.108 (368)
- 19 H. Weyer: Romulus und Remus (Z 19)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett

- 19a J. Amman: Romulus und Remus**
Bildnachweis: TIB, Bd. 20 (2), 4.9 (368)
- 20 H. Weyer: Der Heilige Hieronymus (Z 20)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Foto: Martin Bühler
- 20a J. Amman: Der Heilige Hieronymus**
Bildnachweis: TIB, Bd. 20 (2), 4.37 (368)
- 21 H. Weyer: Bischof mit Buch und Blumenvase (Z 21)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Foto: Martin Bühler
- 21a J. Amman: Bischof mit Buch und Blumenvase**
Bildnachweis: TIB, Bd. 20 (2), 4.82 (368)
- 22 H. Weyer: Bischof mit Buch und Bischofsstab (Z 22)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Foto: Martin Bühler
- 22a J. Amman: Bischof mit Buch und Bischofsstab**
Bildnachweis: TIB, Bd. 20 (2), 4.83 (368)
- 23 H. Weyer: Bischof mit aufgeschlagenem Buch (Z 23)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Foto: Martin Bühler
- 23a J. Amman: Bischof mit aufgeschlagenem Buch**
Bildnachweis: TIB, Bd. 20 (2), 4.87 (368)
- 24 H. Weyer: Segnender Bischof im Profil (Z 24)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Foto: Martin Bühler
- 24a J. Amman: Segnender Bischof im Profil**
Bildnachweis: TIB, Bd. 20 (2), 4.84 (368)
- 25 H. Weyer: Kniender Landsknecht mit Würfeln (Z 25)**
Bildnachweis: Stichting Jean van Caloen, Kasteel van Loppem
- 25a J. Amman: Kniender Landsknecht mit Würfeln**
Bildnachweis: TIB, Bd. 20 (2), 4.107 (368)
- 26 H. Weyer: Nach rechts vorn schreitender Landsknecht (Z 26)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett
- 26a J. Amman: Nach rechts vorn schreitender Landsknecht**
Bildnachweis: TIB, Bd. 20 (2), 4.109 (368)
- 27 H. Weyer: Trompeter auf einem Pferd (Z 27)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett
- 27a J. Amman: Trompeter auf einem Pferd**
Bildnachweis: TIB, Bd. 20 (2), 4.139 (368)
- 28 H. Weyer: Stehender Trommler (Z 28)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett
- 28a J. Amman: Stehender Trommler**
Bildnachweis: TIB, Bd. 20 (2), 4.111 (368)

- 29 H. Weyer: Rastendes Paar /Kopfstudien (Z 29)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett
- 29a G. Pencz: Rastendes Paar**
Bildnachweis: TIB, Bd. 16 (Meister I.B.), 36 (312)
- 30 H. Weyer: Mutter mit zwei Kindern/Figurenstudien (Z 30)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett
- 30a B. Beham: Mutter mit zwei Kindern**
Bildnachweis: TIB, Bd. 15 (Barthel Beham), 40-[1] (101)
- 30b B. Beham: Mors omnia aeqvat**
Bildnachweis: COBURG 2002, S. 75
- 31 H. Weyer: Zweiter Fischzug Petri (Z 31)**
Bildnachweis: AUGSBURG 1987, S. 179
- 32 H. Weyer: Johannes auf Patmos (Z 32)**
Bildnachweis: Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig,
Foto: J. Streitfellner
- 33 H. Weyer: Christi Himmelfahrt (Z 33)**
Bildnachweis: Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig,
Foto: J. Streitfellner
- 34 H. Weyer: Der Sündenfall (Z 34)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett
- 35 H. Weyer: Der Sündenfall (Z 35)**
Bildnachweis: The Art Institut of Chicago, Gift of Julius Lewis
- 35a J. Saenredam nach H. Goltzius: Der Sündenfall**
Bildnachweis: TIB, Bd. 4, 40 (234)
- 36 H. Weyer: Der Sündenfall (Z 36)**
Bildnachweis: © Sotheby's London
- 36a A. Tempesta: Der Sündenfall**
Bildnachweis: TIB, Bd. 35, 20 (128)
- 37 H. Weyer: Die Vertreibung aus dem Paradies (Z 37)**
Bildnachweis: © Sotheby's London
- 37a A. Tempesta: Die Vertreibung aus dem Paradies**
Bildnachweis: TIB, Bd. 35, 23 (128)
- 37b H. Aldegrever: Die Vertreibung aus dem Paradies**
Bildnachweis: MÜNSTER 2002, S. 46, B. 137
- 37c L. van Leyden: Die Vertreibung aus dem Paradies**
Bildnachweis: ZÜRICH 2000/01, S. 165, Nr. 145a
- 38 H. Weyer: Kain erschlägt Abel (Z 38)**
Bildnachweis: Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung (Privatbesitz)
- 38a P. Galle nach L. Penni: Kämpfende Gladiatoren**
Bildnachweis: NHD, Philips Galle, III, 486
- 38b A. Tempesta: Kain erschlägt Abel**
Bildnachweis: TIB, Bd. 35, 25 (128)

- 38c L. van Leyden: Kain erschlägt Abel**
Bildnachweis: ZÜRICH 2000/01, S. 151, Nr. 131a
- 39 H. Weyer: Loth und seine Töchter (Z 39)**
Bildnachweis: Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung
- 39a J. Saenredam nach H. Goltzius: Loth und seine Töchter**
Bildnachweis: TIB, Bd. 4, 41 (234)
- 40 H. Weyer: Loth und seine Töchter (Z 40)**
Bildnachweis: New York, Metropolitan Museum of Art,
<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/368315> (Zugriff am 06.03.2016)
- 40a J. H. Muller: Loth und seine Töchter**
Bildnachweis: NHD (The Muller Dynasty II), Nr. 64/II
- 41 H. Weyer: Loth und seine Familie verlassen Sodom (Z 41)**
Bildnachweis: Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Foto: E. Estel
- 42 H. Weyer: Joseph und Potiphars Weib (Z 42)**
Bildnachweis: © Hill-Stone Incorporated, New York
- 43 H. Weyer: Die Auffindung des Moses (Z 43)**
Bildnachweis: Sotheby's Amsterdam, Katalog zur Auktion "Old Master Drawings" vom 21./22. November 1989, S. 30f. Kat.-Nr. 28
- 44 H. Weyer: Die Auffindung des Moses (Z 44)**
Bildnachweis: MAYER 1931/32, S. 96–119, Tafel 12 u.
- 45 H. Weyer: Moses mit den Gesetzestafeln (Z 45)**
Bildnachweis: MAYER 1931/32, S. 96–119, Tafel 12 o.
- 46 H. Weyer: Zwei diskutierende Männer (Z 46)**
Bildnachweis: The Art Institute of Chicago, Gift of Julius Lewis
- 47 H. Weyer: Esther vor Ahasver (Z 47)**
Bildnachweis: © Hill-Stone Incorporated, New York
- 47a L. van Leyden: Esther vor Ahasver**
Bildnachweis: <http://www.zeno.org/nid/20004133684> (Zugriff am 26.02.2016)
- 47b H. Burgkmair: Esther vor Ahasver**
Bildnachweis: Alte Pinakothek München – Ein Rundgang durch die Sammlung.
Hrsg. Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Bearb. P. Eikemeier, G. Goldberg,
R. an der Heiden u. a. München 1991, S. 48
- 48 H. Weyer: Esther vor Ahasver (Z 48)**
Bildnachweis: Augsburger Privatbesitz
- 49 H. Weyer: Der Tod der fünf Amoriter-Könige (Z 49)**
Bildnachweis: MAYER 1931/32, S. 96–119, Tafel 16 re.
- 49a H. J. Muller: Der Tod der fünf Amoriter-Könige**
Bildnachweis: NHDF (The Muller Dynasty I), Nr. 27/II
- 50 H. Weyer: Jonas unter der Kürbisstaude (Z 50)**
Bildnachweis: Albertina, Wien

- 51 **H. Weyer: Judith und ihre Magd mit dem Haupt des Holofernes (Z 51)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett
- 52 **H. Weyer: Judith und ihre Magd mit dem Haupt des Holofernes (Z 52)**
Bildnachweis: Staatliche Graphische Sammlung München
- 53 **H. Weyer: Die Flucht nach Ägypten (Z 53)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett
- 54 **H. Weyer: Die Flucht nach Ägypten (Z 54)**
Bildnachweis: Emanuel von Baeyer, London, Katalog zur Auktion „Deutsche, Flämische und Holländische Druckgraphik und Handzeichnungen von 1550–1700“, 2000, S. 35, Kat.-Nr. 16
- 54a **P. Lastman: Die Flucht nach Ägypten**
Bildnachweis: FRANKFURT 2006, S. 245, Kat.-Nr. A7
- 55 **H. Weyer: Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (Z 55)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett
- 56 **H. Weyer: Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (Z 56)**
Bildnachweis: © Sotheby's London
- 57 **H. Weyer: Die Versuchung Christi (Z 57)**
Bildnachweis: Joseph Fach oHG, Galerie und Kunstantiquariat, Frankfurt am Main, „Aquarelle und Handzeichnungen“ (Katalog 11), 1976, S. 49, Kat.-Nr. 198
- 57-1 **H. Weyer: Die Versuchung Christi (Z 57A)**
Bildnachweis: Albertina, Wien
- 58 **H. Weyer: Christus und der Jüngling von Nain (Z 58)**
Bildnachweis: © Sotheby's Amsterdam
- 59 **H. Weyer: Die Auferweckung des Lazarus (Z 59)**
Bildnachweis: <http://artgallery.yale.edu/collections/objects/92847> (Zugriff am 09.04.2016)
- 59a **M. de Vos: Die Auferweckung des Lazarus**
Bildnachweis: GURATZSCH 1980, Bd. II, Abb. 96, Kat.-Nr. 188
- 59b **P. Lastman: Die Auferweckung des Lazarus**
Bildnachweis: GURATZSCH 1980, Bd. I, Taf. XIII, Kat.-Nr. 259
- 60 **H. Weyer: Die Auferstehung Christi (Z 60)**
Bildnachweis: Crocker Art Museum, Sacramento, E. B. Crocker Collection
- 61 **H. Weyer: Der Emmausgang (Z 61)**
Bildnachweis: C. G. Boerner, Düsseldorf, Neue Lagerliste 42, Düsseldorf 1966, Nr. 15
- 62 **H. Weyer: Die Auferstehung Christi (Z 62)**
Bildnachweis: Hessisches Landesmuseum, Darmstadt
- 63 **H. Weyer: Die Himmelfahrt Mariä (Z 63)**
Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Foto: J. Streitfellner
- 64 **H. Weyer: Der Heilige Augustinus (Z 64)**
Bildnachweis: Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung
- 65 **H. Weyer: Der Heilige Georg tötet den Drachen (Z 65)**
Bildnachweis: MAYER 1931/32, Tafel 14 li.

- 66 H. Weyer: Maria und Elisabeth mit Jesus und Johannes (Z 66)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett
- 66a J. Matham nach H. Goltzius: Die Heilige Familie mit Elisabeth und Johannes**
Bildnachweis: TIB, Bd. 4 (J. Matham), Nr. 256 (195)
- 67 H. Weyer: Die büßende Magdalena (Z 67)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett
- 67a J. Matham nach H. Goltzius: Die büßende Magdalena**
Bildnachweis: TIB, Bd. 4 (J. Matham), Nr. 114 (162)
- 68 H. Weyer: Der Heilige Lukas malt die Madonna (Z 68)**
Bildnachweis: Kate Ganz Ltd, Catalogue No. 10, 1996, S. 39
- 68a R. Sadeler I. nach B. Spranger: Der Heilige Lukas malt die Madonna**
Bildnachweis: HDF, Bd. XXII, Nr. 65
- 69 H. Weyer: Allegorie des Geruchssinnes (Z 69)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett
- 69a C. Cort nach F. Floris: Der Geruch**
Bildnachweis: STUTTGART 1997/98, S. 65, Nr. 12.5
- 69b B. Beham: Flora**
Bildnachweis: TIB, Bd. 15 (B. Beham), Nr. 21 (92)
- 70 H. Weyer: Odysseus und Circe (Z 70)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Foto: Martin Bühler
- 70a J. Amman: Odysseus und Circe**
Bildnachweis: TIB, Bd. 20 (2), 4.20 (368)
- 71 H. Weyer: Jason und Medea (Z 71)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett
- 71a J. Amman: Jason und Medea**
Bildnachweis: TIB, Bd. 20 (2), 4.18 (368)
- 71b H. Aldegrever: Jason und Medea**
Bildnachweis: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Medea_and_Jason.jpg (Zugriff am 01.03.2016)
- 71c G. Pencz: Jason und Medea**
Bildnachweis: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/Georg_Pencz_Jason_und_Medea.jpg (Zugriff am 01.03.2016)
- 72 H. Weyer: Venus, Amor und Satyr (Z 72)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett
- 72a J. Amman: Venus, Amor und Satyr**
Bildnachweis: TIB, Bd. 20 (2), 4.14 (368)
- 73 H. Weyer: Venus, Amor und Satyr (Z 73)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett
- 74 H. Weyer: Venus und Vulkan vor der Schmiede (Z 74)**
Bildnachweis: The Art Institute of Chicago, The Leonora Hall Gurley Memorial Collection

- 75 **H. Weyer: Sine Cerere et Baccho friget Venus (Z 75)**
Bildnachweis: Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden
- 75a **J. Matham nach H. Goltzius: Sine Cerere et Baccho friget Venus**
Bildnachweis: TIB, Bd. 4 (J. Matham), Nr. 280 (200)
- 76 **H. Weyer: Diana und Callisto (Z 76)**
Bildnachweis: Karl & Faber, Kunst- und Literaturantiquariat, München
- 76a **J. Heintz d. Ä.: Der Raub der Proserpina**
Bildnachweis: Harald Marx: Gemäldegalerie Dresden – Alte Meister. Führer. Leipzig 1994, S. 227
- 77 **H. Weyer: Diana mit Hunden (Z 77)**
Bildnachweis: The Metropolitan Museum of Art, New York, <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/334996> (Zugriff am 06.03.2016)
- 77a **J. Amman: Diana**
Bildnachweis: TIB, Bd. 20 (2), 4.80 (368)
- 78 **H. Weyer: Jäger mit Hunden (Z 78)**
Bildnachweis: Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung
- 78a **J. Amman: Jäger mit zwei Hunden**
Bildnachweis: TIB, Bd. 20 (2), 4.23 (368)
- 79 **H. Weyer: Cephalus und Aurora (Z 79)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett
- 79a **A. Tempesta: Cephalus und Aurora**
Bildnachweis: TIB, Bd. 38, 706 (151)
- 80 **H. Weyer: Fortuna auf einer Kugel auf dem Meer (Z 80)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett
- 81 **H. Weyer: Die Entführung der Europa (Z 81)**
Bildnachweis: Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Foto: H. Pfau
- 82 **H. Weyer: Minerva führt Scipio und Herkules zum Tempel der Tugend (Z 82)**
Bildnachweis: Crocker Art Museum, Sacramento, E. B. Crocker Collection
- 82a **J. H. Muller nach B. Spranger: Minerva führt Scipio und Herkules zum Tempel der Tugend**
Bildnachweis: HAMBURG 2002, S. 63
- 83 **H. Weyer: Der Opfertod des Marcus Curtius (Z 83)**
Bildnachweis: Kunstsammlungen der Veste Coburg
- 84 **H. Weyer: Bauernpaar vor einem Dorf (Z 84)**
Bildnachweis: MAYER 1931/32, Tafel 15 li.
- 85 **H. Weyer: Zwei Männer beim Fischfang (Z 85)**
Bildnachweis: MAYER 1931/32, Tafel 13 u.
- 86 **H. Weyer: Netzaufstellung zur Vogeljagd (Z 86)**
Bildnachweis: Fürstliche Kunstsammlungen zu Waldburg-Wolfegg

- 86a J. Amman: Netzaufstellung zur Vogeljagd**
Bildnachweis: TIB, Bd. 20 (2), 9.10 (371)
- 86b A. Tempesta: Netzaufstellung zur Vogeljagd**
Bildnachweis: TIB, Bd. 36 (A. Tempesta), 1008 (163)
- 87 H. Weyer: Landschaft mit Insel und Felsenburg (Z 87)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Foto: Martin Bühler
- 88 H. Weyer: Brennende Wasserburg (Z 88)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett
- 89 H. Weyer: Flusslandschaft mit brennenden Wasserburgen (Z 89)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Foto: Martin Bühler
- 90 H. Weyer: Brennende Stadt (Z 90)**
Bildnachweis: Staatliche Graphische Sammlung München
- 91 H. Weyer: Wald-Flusslandschaft mit Wanderer (Z 91)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett
- 92 H. Weyer: Flusslandschaft mit Kirchen und geschwungener Brücke (Z 92)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Foto: Martin Bühler
- 93 H. Weyer: Stadt am Fluss in bergiger Landschaft (Z 93)**
Bildnachweis: Besitzer der Zeichnung
- 93a A. Altdorfer: Landschaft mit großer Burg**
Bildnachweis: Albrecht Altdorfer – Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik. Katalog der Ausstellungen im Kupferstichkabinett Berlin SMPK und in den Museen der Stadt Regensburg 1988. Bearb. H. Mielke. Berlin 1988, S. 229, Kat.-Nr. 118.
- 94 H. Weyer: Flusslandschaft mit Steg und Wasserburg (Z 94)**
Bildnachweis: MAYER 1931/32, Tafel 13 o.
- 95 H. Weyer: Flusslandschaft mit Gebäuden und drei Bäumen (Z 95)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett
- 96 H. Weyer: Baumlandschaft mit spaziergehendem Paar (Z 96)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett
- 97 H. Weyer: Wald-Flusslandschaft mit Wanderern (Z 97)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Foto: Martin Bühler
- 98 H. Weyer: Waldige Landschaft mit Weg (Z 98)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Foto: Martin Bühler
- 99 H. Weyer: Baumlandschaft (Z 99)**
Bildnachweis: Kunstsammlungen der Veste Coburg
- 100 H. Weyer: Flusslandschaft mit Mühle und Eseltreiber (Z 100)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett
- 101 H. Weyer: Baumlandschaft mit Wasserburg und Vögeln (Z 101)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett

- 102 H. Weyer: Stadt am Fluss mit geschwungener Brücke (Z 102)**
Bildnachweis: <http://artgallery.yale.edu/collections/objects/92847> (Zugriff am 09.04.2016)
- 103 H. Weyer: Felsige Landschaft mit einer Stadt (Z 103)**
Bildnachweis: © Hill-Stone Incorporated, New York
- 104 H. Weyer: Landschaft mit Schloss (Z 104)**
Bildnachweis: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/368315> (Zugriff am 09.04.2016)
- 105 H. Weyer: Baumlandschaft mit Brücke (Z 105)**
Bildnachweis: © Sotheby's Amsterdam
- 106 H. Weyer: Landschaft mit Felsenburg (Z 106)**
Bildnachweis: Fürstliche Kunstsammlungen zu Waldburg-Wolfegg
- 107 H. Weyer: Flusslandschaft mit Inseln (Z 107)**
Bildnachweis: © Nasjonalgalleriet, Oslo, Foto: K. Ø. Nerdrum
- 108 H. Weyer: Ein Reiter am Fluss (Z 108)**
Bildnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett
- 109 H. Weyer: Reiterkampf (Z 109)**
Bildnachweis: MAYER 1931/32, Tafel 15 re.
- 110 H. Weyer: Bewaffnete Reiter (Z 110)**
Bildnachweis: Stichting Jean van Caloen, Kasteel van Loppem
- 111 H. Weyer: Kampf zweier Reiter (Z 111)**
Bildnachweis: Katalog Sotheby's Amsterdam „Old Master Drawings“, 21./22. November 1989, S. 31, Nr. 27
- 111a A. Tempesta: Das Eherne Zeitalter**
Bildnachweis: TIB, Bd. 36 (A. Tempesta), Nr. 642 (151)
- 112 H. Weyer: Hirschjagd (Z 112)**
Bildnachweis: © Hill-Stone Incorporated, New York
- 112a J. Amman: Hirschjagd**
Bildnachweis: NHG, Jost Amman Part 1, Nr. 144
- 113 H. Weyer: Gefechtsaufstellung (Z 113)**
Bildnachweis: Fürstliche Kunstsammlungen zu Waldburg-Wolfegg
- 114 H. Weyer: Berittene Krieger und zwei Paare (Z 114)**
Bildnachweis: Fürstliche Kunstsammlungen zu Waldburg-Wolfegg
- 115 H. Weyer: Berittene Krieger und zwei Paare (Z 115)**
Bildnachweis: © Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Foto: Jörg P. Anders
- 116 H. Weyer: Tobias und der Engel (Z 116)**
Bildnachweis: <https://images.nga.gov> (Zugriff am 13.03.2016)
- 117 H. Weyer: Judith und ihre Magd mit dem Haupt des Holofernes (Z 117)**
Bildnachweis: Albertina, Wien

- 118 H. Weyer: Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (Z 118)**
Bildnachweis: STUTTGART 1979/80, Bd. 1, S. 231 o. (E 39)
- 118a Unbekannter Holzschneider nach F. Barocci: Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten**
Bildnachweis: WEIMAR 2001, S. 105
- 119 H. Weyer: Die Heilige Familie mit Johannes dem Täufer, dessen Eltern und den Heiligen Katharina und Sebastian (Z 119)**
Bildnachweis: European Master Drawings. Katalog der Ausstellung in der Paul Drey Gallery, New York, 1991, S. 39
- 119a L. Büsinck nach A. Bloemaert: Die Heilige Familie**
Bildnachweis: MÜNCHEN 2000, S. 57
- 119b A. Andreani nach J. Ligozzi: Maria mit Jesus, Johannes und den Heiligen Katharina von Siena und Franziskus**
Bildnachweis: WEIMAR 2001 S. 117
- 120 H. Weyer: Christus und die Kinder (Z 120)**
Bildnachweis: Kunsthalle Bremen (Fotokopie)
- 121 H. Weyer: Die Kreuzigung (Z 121)**
Bildnachweis: BUDAPEST 1999, S. 137
- 121a Ä. Sadeler II. Nach Ch. Schwartz: Die Kreuzigung**
Bildnachweis: TIB Bd. 72 I (Supplement), S. 86, Nr. 7201.055
- 121b J. H. Muller: Christus am Kreuz mit Maria Magdalena**
Bildnachweis: NHDF (The Muller Dynasty II), Nr. 4/I
- 121c R. Sadeler nach M. de Vos: Christus am Kreuz**
Bildnachweis: © Trustees of the British Museum
- 122 H. Weyer: Christi Sieg über Tod und Satan (Z 122)**
Bildnachweis: Szépművészeti Múzeum, Budapest
- 122a T. Bernhart: Der auferstandene Christus**
Bildnachweis: AUGSBURG 1987, S. 19
- 122b M. Herr: Christus als Sieger über Tod und Teufel**
Bildnachweis: METZINGEN 1991, S. 80
- 123 H. Weyer: Die Verklärung Christi (Z 123)**
Bildnachweis: © Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Foto: Jörg P. Anders
- 124 H. Weyer: Die Verklärung Christi (Z 124)**
Bildnachweis: Kunsthalle Bremen, Foto: Lars Lohrisch
- 125 H. Weyer: Die Predigt Johannes des Täufers (Z 125)**
Bildnachweis: © Städel Museum, Frankfurt am Main
- 125a A. Bloemaert: Die Predigt Johannes des Täufers**
Bildnachweis: UTRECHT/SCHWERIN 2011/12, S. 91, Kat.-Nr. 19
- 125b H. van Balen: Die Predigt Johannes des Täufers**
Bildnachweis: WERCHE 2004, Bd. 2, S. 326, A 17
- 125c A. van Noort: Die Predigt Johannes des Täufers**
Bildnachweis: VLIEGHE 1998, S. 17, Abb. 5

- 126 H. Weyer: Die Enthauptung Johannes des Täufers (Z 126)**
Bildnachweis: © Städel Museum, Frankfurt am Main
- 127 H. Weyer: Zwei fliegende Engel (Z 127)**
Bildnachweis: Kunsthalle Bremen (Fotokopie)
- 128 H. Weyer: Der Heilige Christophorus (Z 128)**
Bildnachweis: <https://images.nga.gov> (Zugriff am 13.03.2016)
- 128a A. Dürer: Der Heilige Christophorus**
Bildnachweis: Albrecht Dürer – œuvre gravé. Katalog der Ausstellung im Musée du Petit Palais 1996, S. 291, Nr. 223 (B. 52/H. 52/M. 52)
- 129 H. Weyer: Eremit in einer Landschaft (Z 129)**
Bildnachweis: <https://images.nga.gov> (Zugriff am 13.03.2016)
- 130 H. Weyer: Sine Cerere et Baccho friget Venus (Z 130)**
Bildnachweis: © Nasjonalgalleriet, Oslo, Foto: K. Ø. Nerdrum
- 131 H. Weyer: Weibliche Figur mit Füllhorn (Ceres; Z 131)**
Bildnachweis: Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: E. Estel
- 132 H. Weyer: Die Entführung der Europa (Z 132)**
Bildnachweis: Musée du Louvre, Paris, Foto: © RMN-Grand Palais / image RMN-GP
- 132a B. Salomon: Die Entführung der Europa**
Bildnachweis: Die Verführung der Europa. Katalog der Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Berlin SMPK 1988, S. 110, Abb. 115
- 133 H. Weyer: Orpheus bei den Tieren (Z 133)**
Bildnachweis: Musée du Louvre, Paris, Foto: © RMN-Grand Palais / image RMN-GP
- 133a G. Weyer: Orpheus bei den Tieren**
Bildnachweis: BERLIN 1996, S. 55, Nr. 41
- 133b A. Tempesta: Orpheus bei den Tieren**
Bildnachweis: TIB, Bd. 36, Nr. 826 (155)
- 134 H. Weyer: Das Urteil des Midas (Z 134)**
Bildnachweis: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/138/hermann-weyer-the-judgment-of-midas-german-1616/?dz=0.5000,0.4089,0.73> (Zugriff am 04.04.2016)
Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.
- 134a H. van Balen: Das Urteil des Midas**
Bildnachweis: WERCHE 2004, Bd. 2, S. 387, A 100
- 134b H. Weyer: Das Urteil des Midas (Detail zu Z 134)**
Bildnachweis: Detail aus: <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?handle=detail&artobj=139&artview=63448> (Zugriff am 04.04.2016)
Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.
- 135 H. Weyer: Poseidon und Amphitrite (Z 135)**
Bildnachweis: ROTTERDAM 1974, Kat.-Nr. 76

- 135a H. F. Schorer: Der Triumphzug von Poseidon und Amphitrite**
Bildnachweis: STUTTGART 1979/80, Bd. 1, S. 267 o. (F 34)
- 136 H. Weyer: Poseidon und Amphitrite (Z 136)**
Bildnachweis: © Nasjonalgalleriet, Oslo, Foto: K. Ø. Nerdrum
- 137 H. Weyer: Stehende Frau in einer Landschaft (Z 137)**
Bildnachweis: ROTTERDAM 1974 , Kat.-Nr. 76vo
- 138 H. Weyer: Mann, eine Kuh hinter sich herziehend (Z 138)**
Bildnachweis: STUTTGART 1979/80, Bd. 1, S. 231 u. (E 39)
- 139 H. Weyer: Schlafender Putto mit Totenschädel (Z 139)**
Bildnachweis: © Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Foto: Jörg P. Anders
- 139a B. Beham: Schlafender Putto mit Totenschädel**
Bildnachweis: TIB, Bd. 15 (Early German Masters), S. 21, Nr. 31 (96)
- 139b N. Reusner: Schlafender Putto mit Totenschädel**
Bildnachweis: KONEČNÝ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1998, S. 253, Abb. 4
- 140 H. Weyer: Putto mit Wappenschild (Z 140)**
Bildnachweis: Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Foto: H. Pfau
- 141 H. Weyer: Loth und seine Töchter (Z 141)**
Bildnachweis: RAVENSBURG 2003, S. 189.
- 142 H. Weyer: Das Opfer Abrahams (Z 142)**
Bildnachweis: Staatliche Graphische Sammlung München
- 142a A. Bloemaert: Das Opfer Abrahams**
Bildnachweis: BOLTEN 2007, Bd. II, S. 23, Nr. 32
- 143 H. Weyer: Der Engel schlägt das Heer des Sanherib (Z 143)**
Bildnachweis: Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamlng,
Kopenhagen
- 143a A. Bloemaert: Der Engel schlägt das Volk**
Bildnachweis: ROETHLISBERGER 1993, Kat.-Nr. D25, Abb. 679
- 144 H. Weyer: Die Anbetung der Hirten (Z 144)**
Bildnachweis: © Universitätsbibliothek Erlangen,
<http://www.nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:29-bv040492617-3>
- 144a A. J. Stock nach A. Bloemaert: Die Anbetung der Hirten**
Bildnachweis: HDF, Bd. XXVIII, S. 90, Nr. 3
- 144b J. Matham nach A. Bloemaert: Die Anbetung der Hirten**
Bildnachweis: TIB, Bd. 4 (J. Matham), S. 57, Nr. 67 (148)
- 145 H. Weyer: Die Anbetung der Könige (Z 145)**
Bildnachweis: KAUFMANN 2004, S. 82
- 145a Ä. Sadeler II. Nach H. Speckaert: Die Anbetung der Könige**
Bildnachweis: TIB, Bd. 72, I, Supplement, Ägidius Sadeler II, S. 145, Nr.
7201.088
- 146 H. Weyer: Die Taufe Christi (Z 146)**
Bildnachweis: Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Foto: Sina Althöfer

- 146a J. H. Muller: Die Taufe Christi**
Bildnachweis: NHDF (The Muller Dynasty II), Nr. 3/III
- 146b Ä. Sadeler II. nach H. von Aachen: Die Taufe Christi**
Bildnachweis: NHG (Hans von Aachen), Nr. (7)
- 146c H. Rottenhammer: Die Taufe Christi**
Bildnachweis: LEMGO/PRAG 2008/09, S. 124, Nr. 29
- 147 H. Weyer: Jesu Einzug nach Jerusalem (Z 147)**
Bildnachweis: © Museum der bildenden Künste Leipzig, Foto: © Ursula Gerstenberger
- 147a Ä. Sadeler nach H. von Aachen: Jesu Einzug nach Jerusalem**
Bildnachweis: NHG (Hans von Aachen), Nr. (8)
- 148 H. Weyer: Die Auferweckung des Lazarus (Z 148)**
Bildnachweis: Kunstsammlungen der Veste Coburg
- 148a J. H. Muller nach A. Bloemaert: Die Auferweckung des Lazarus**
Bildnachweis: NHDF (The Muller Dynasty II), Nr. 27
- 149 H. Weyer: Die Auferweckung des Lazarus (Z 149)**
Bildnachweis: Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamling, Kopenhagen
- 149a J. Pynas: Die Auferweckung des Lazarus**
Bildnachweis: GURATZSCH 1980, Bd. II, Abb. 111, Kat.-Nr. 230
- 150 H. Weyer: Christus und die kanaanäische Frau (Z 150)**
Bildnachweis: Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamling, Kopenhagen
- 150a A. Bloemaert: Die Heilung der blutflüssigen Frau**
Bildnachweis: http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database/drawings_and_prints/christ_and_the_canaanite_women_abraham_bloemaert/objectview.aspx?page=1&sort=6&sortdir=asc&keyword=bloemaert&fp=1&dd1=9&dd2=0&vw=1&collID=9&OID=90002008&vT=1&hi=0&ov=0 (Zugriff am 01.04.2016)
- 151 H. Weyer: Die Verklärung Christi (Z 151)**
Bildnachweis: Fürstliche Kunstsammlungen zu Waldburg-Wolfegg
- 152 H. Weyer: Die Bekehrung Sauls (Z 152)**
Bildnachweis: Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamling, Kopenhagen
- 153 H. Weyer: Venus, Amor und Satyr (Z 153)**
Bildnachweis: Kunstsammlungen der Veste Coburg
- 154 H. Weyer: Bacchuszug (Z 154)**
Bildnachweis: Staatliche Graphische Sammlung München
- 154a Unbekannter Zeichner nach H. Weyer: Triumphzug der Laster**
Bildnachweis: Abbildung des Besitzers der Zeichnung
- 154b Sch. A. Bolswert nach B. A. Bolswert: Der Streit zwischen Karneval und Fasten**
Bildnachweis: DÖRING 1987, S. 75, Abb. 9

- 155 H. Weyer: Pan und Syrinx (Z 155)**
Bildnachweis: Joseph Fach oHG, Galerie und Kunstantiquariat, Frankfurt am Main, Katalog Nr. 24, 1982, Kat.-Nr. 3
- 155a H. Goltzius (Werkstatt): Pan und Syrinx**
Bildnachweis: KASSEL/FRANKFURT 2004, S. 119
- 156 H. Weyer: Orpheus und Eurydike (Z 156)**
Bildnachweis: LENINGRAD 1981, Kat.-Nr. 203
- 157 H. Weyer: Höllendarstellung (Z 157)**
Bildnachweis: MOSKAU 2009, S. 56
- 157a J. Sadeler I. nach D. Barendsz.: Höllendarstellung**
Bildnachweis: JUDSON 1970, Abb. 64
- 158 H. Weyer: Diana und Aktäon (Z 158)**
Bildnachweis: Musée du Louvre, Paris, Foto: © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Adrien Didierjean
- 158a Ä. Sadeler I. nach J. Heintz: Diana und Aktäon**
Bildnachweis: ZIMMER 1971, Abb. 38
- 158b H. van Balen: Diana und Aktäon**
Bildnachweis: WERCHE 2004, Bd. 2, S. 491, C 10
- 158c H. Rottenhammer und J. Brueghel d. Ä.: Diana und Aktäon**
Bildnachweis: LEMGO/PRAG 2008/09, S. 132, Nr. 36
- 158d J. Matham nach P. Moreelse: Diana und Aktäon**
Bildnachweis: TIB, Bd. 4 (J. Matham), Nr. 184 (176)
- 158e C. van de Passe nach G. Peckham: Diana und Aktäon**
Bildnachweis: PRINCETON/WASHINGTON/PITTSBURGH 1982/83, S. 126
- 159 H. Weyer: Pyramus und Thisbe (Z 159)**
Bildnachweis: Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig,
Foto: B.-P. Keiser
- 159a B. Salomon: Pyramus und Thisbe**
<http://www1.ku-eichstaett.de/SLF/Klassphil/grau/salpyr2.htm> (Zugriff am 31.03.2016)
- 160 H. Weyer: Der Wettlauf zwischen Atalante und Hippomenes (Z 160)**
Bildnachweis: Musée des Beaux Arts, Bordeaux
- 160a V. Solis: Atalante und Hippomenes**
Bildnachweis: TIB, Bd. 19 (1), Nr. 87 (255)
- 160b P. van der Borcht: Atalante und Hippomenes**
Bildnachweis: NHDF (P. van der Borcht IV), Nr. (1671)
- 161 H. Weyer: Caritas (Z 161)**
Bildnachweis: ROUEN 1998, S. 37, Nr. 29
- 161a J. Matham nach H. Goltzius: Caritas**
Bildnachweis: TIB, Bd. 4, Nr. 266 (199)
- 162 H. Weyer: Der Selbstmord der Lukretia (Z 162)**
Bildnachweis: Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Foto: H. Pfau

- 163 H. Weyer: Mars und Bellona (Z 163)**
Bildnachweis: Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamling, Kopenhagen
- 164 H. Weyer: Reiterkampf (Z 164)**
Bildnachweis: STUTTGART 2007, S. 22, Nr. 706
- 165 H. Weyer: Gefechtsdarstellung (Z 165)**
Bildnachweis: Universiteit Leiden, Prentenkabinet
- 166 H. Weyer: Heereslager (Z 166)**
Bildnachweis: BRUGEROLLES 2012, S. 417, Kat.-Nr. 74
- 167 H. Weyer: Reiterschlacht (Z 167)**
Bildnachweis: Fürstliche Kunstsammlungen zu Waldburg-Wolfegg
- 168 Umkreis H. Weyers (?): Loth und seine Töchter (F 1)**
Bildnachweis: Kunstsammlungen der Veste Coburg
- 169 Umkreis/Nachahmer H. Weyers (?): Noli me tangere (F 2)**
Bildnachweis: Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig,
Foto: J. Streitfellner
- 169a J. Sadeler I. nach B. Spranger: Noli me tangere**
Bildnachweis: TIB, Bd. 70 (J. Sadeler I., Part I), Nr. 7001.219
- 170 Nach H. Weyer (?): Noli me tangere (F 3)**
Bildnachweis: Kupferstich-Kabinet, Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Foto: E. Estel
- 171 Unbekannter Zeichner: Diana und Aktäon (F 4)**
Bildnachweis: Kupferstich-Kabinet, Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Foto: H. Pfaunder
- 172 Unbekannter Zeichner: Paris erhält von Merkur den Apfel (F 5)**
Bildnachweis: Foto des Besitzers der Zeichnung
- 173 Umkreis J. Wtewael (?): Der Satyr beim Bauern (F 6)**
Bildnachweis: Arcole Paris, Richelieu Drouot, Katalog zur Auktion „Collection de Monsieur X. – Important Ensemble de Dessins Anciens du XVIIe au XIXe Siècle“ vom 12. Dezember 1990, Kat.-Nr. 26
- 173a P. Moreelse: Der Satyr beim Bauern**
Bildnachweis: VIGNAU-WILBERG 1994, S. 252, Abb. 8
- 174 H. Weyer (?): Mythologische Szene (F 7)**
Bildnachweis: Sotheby's New York, Katalog zur Auktion vom 22./23. Juli 1993,
Sale 1436, Kat.-Nr. 5
- 175 Unbekannter Zeichner: Hirschjagd (F 8)**
Bildnachweis: Triple Gallery: Bilder einer Ausstellung 1+2/2006, Landschaften, Mensch und Tier in der Natur – die Sehnsucht nach Arkadien. Meisterzeichnungen von der Renaissance bis zur klassischen Moderne begegnen plastischen Werken der klassischen Antike. Im Fokus: Pferde und Reiter aus drei Jahrtausenden. Bremgarten-Bern 2006, S. 4, Kat.-Nr. 2
- 176 Unbekannter Zeichner nach H. Weyer: Triumphzug der Laster (K 1)**
Bildnachweis: Abbildung des Besitzers der Zeichnung

- 177 **Unbekannter Zeichner nach H. Weyer: Der Wettlauf zwischen Atalante und Hippomenes (K 2)**
Bildnachweis: Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Foto: H. Pfaunder
- 178 **H. Weyer: Die Kreuzigung (G 1)**
Bildnachweis: GERMANN-BAUER 1996, S. 433
- 178a **Ä. Sadeler II. Nach Ch. Schwartz: Die Kreuzigung**
Bildnachweis: TIB, Bd. 72 (Ä. Sadeler II., Part I (Supplement)), Nr. 7201.055
- 179 **H. Weyer (?): Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (G 2)**
Bildnachweis: PETER GERMANN-BAUER 1996, S. 435
- 179a **H. Weyer: Die Heimsuchung**
Bildnachweis: Foto des Besitzers des Gemäldes
- 179b **H. Weyer: Die Verkündigung**
Bildnachweis: Foto des Besitzers des Gemäldes
- 179c **H. Weyer: Humilitas**
Bildnachweis: Foto des Besitzers des Gemäldes
- 179d **H. Weyer: Pudicitia**
Bildnachweis: Foto des Besitzers des Gemäldes
- 179e **H. Weyer: Contemplatio**
Bildnachweis: Foto des Besitzers des Gemäldes
- 179f **H. Weyer: Perseverantia**
Bildnachweis: Foto des Besitzers des Gemäldes
- 179g **H. Weyer: Signatur Weyers (Detail von Abb. 179e)**
Bildnachweis: Detail-Scan von 179e
- 180 **H. Weyer (?): Allegorie der geistlichen Herrschaft (G 3)**
Bildnachweis: Katalog Sotheby's London zur Auktion vom 12. Dezember 1990
(„Property from the Harrach Collection, Schloss Rohrau“), Kat.-Nr. 75 B)
- 181 **H. Weyer (?): Allegorie der weltlichen Herrschaft (G 4)**
Bildnachweis: Katalog Sotheby's London zur Auktion vom 12. Dezember 1990
(„Property from the Harrach Collection, Schloss Rohrau“), Kat.-Nr. 75 A)
- 181a **D. van Alsloot: Der Triumph Isabellas**
Bildnachweis: BRÜSSEL/LÖWEN 1998, S. 207, Nr. 286
- 181b **D. van Alsloot: Prozession der Orden und des Klerus**
Bildnachweis: BRÜSSEL/LÖWEN 1998, S. 207, Nr. 287
- 182 **H. Weyer (?): Schießscheibe des Herzogs Johann Casimir (S 1)**
Bildnachweis: KRAMER 1989, S. 167
- 183 **H. Weyer (?): Schießscheibe des Hans Erhard von Bibra (S 2)**
Bildnachweis: KRAMER 1989, S. 173
- 184 **H. Weyer (?): Schießscheibe des Hans Philip von Hutten (S 3)**
Bildnachweis: KRAMER 1989, S. 179

- 185 H. Weyer (?): Schießscheibe des Veit Ulrich von Kürnberg (S 4)**
Bildnachweis: KRAMER 1989, S. 181 re.
- 186 H. Weyer (?): Schießscheibe des Dr. Johan Friedrich Weiß (S 5)**
Bildnachweis: KRAMER 1989, S. 203
- 187 H. Weyer (?): Schießscheibe des Veit Ulrich Marschalck, Greif genannt (S 6)**
Bildnachweis: KRAMER 1989, S. 205
- 188 H. Weyer (?): Pergamentblatt mit Bildnis des Herzogs Johann Casimir von Sachsen-Coburg (P 1)**
Bildnachweis: KRAMER 1989, S. 44
- 189 H. Weyer (?): Pergamentblatt mit Bildnis des Herzogs Johann Ernst von Sachsen-Eisenach (P 2)**
Bildnachweis: Fotothek der Kunstsammlungen der Wartburg

IX ABBILDUNGEN



Abb. 1 H. Weyer: Jäger mit Hirsch am Halsband (Z 1). Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 1a J. Amman: Jäger mit Hirsch am Halsband



Abb. 2 H. Weyer: Fähnrich mit Löwenbanner (Z 2). Stuttgart, Staatsgalerie



Abb. 2a J. Amman: Fähnrich mit Löwenbanner



Abb. 3 H. Weyer: Bacchus auf einem Fass (Z 3). Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 3a J. Amman: Bacchus auf einem Fass



Abb. 4 H. Weyer: Medea (Z 4). Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 4a J. Amman: Medea



Abb. 5 H. Weyer: Europa auf dem Stier (Z 5). Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 5a J. Amman: Europa auf dem Stier



Abb. 6 H. Weyer: Flora (Z 6). New York, The Metropolitan Museum of Art



Abb. 6a J. Amman: Flora



Abb. 7 H. Weyer: Geometria (Z 7). Chicago, The Art Institute



Abb. 7a J. Amman: Geometria



Abb. 8 H. Weyer: Justitia (Z 8). Stuttgart, Staatsgalerie



Abb. 8a J. Amman: Justitia



Abb. 9 H. Weyer: 10 Männerköpfe (Z 9). Privatbesitz

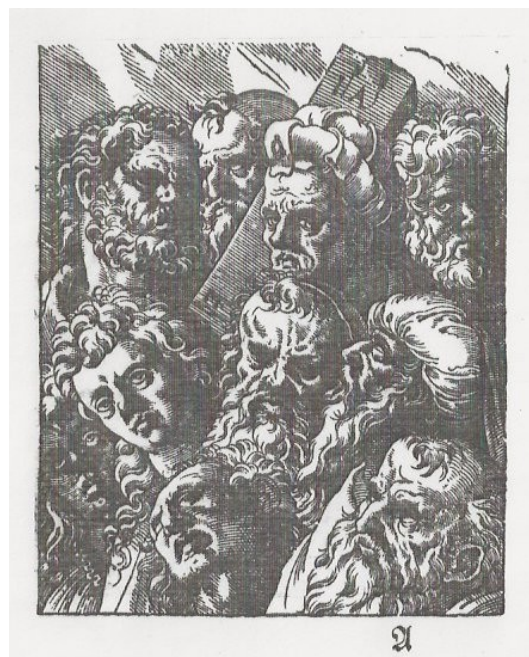


Abb. 9a J. Amman: 10 Männerköpfe



Abb. 10 H. Weyer: Musikantenpaar mit Trompete und Dudelsack (Z 10). Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 10a J. Amman: Musikantenpaar mit Trompete und Dudelsack



Abb. 11 H. Weyer: Fortuna auf der Weltkugel (Z 11). Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 11a J. Amman: Fortuna auf der Weltkugel



Abb. 12: H. Weyer: Jupiter auf dem Adler (Z 12). Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 12a J. Amman: Jupiter auf dem Adler



Abb. 13 H. Weyer: Venus und Amor auf Wolken (Z 13). Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 13a J. Amman: Venus und Amor auf Wolken



Abb. 14 H. Weyer: Venus mit Waffen und zwei Putti (Z 14). Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 14a J. Amman: Venus mit Waffen und zwei Putti



Abb. 15 H. Weyer: Diana auf einem Hirsch (Z 15). Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 15a J. Amman: Diana auf einem Hirsch



Abb. 16 H. Weyer: Bauer mit zwei Pferden (Z 16). Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 16a J. Amman: Bauer mit zwei Pferden



Abb. 17 H. Weyer: Frau mit Dudelsack spielendem Bären (Z 17).
Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 17a J. Amman: Frau mit Dudelsack
spielendem Bären



Abb. 18 H. Weyer: Frau mit Kind und Hunden (Z 18). Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 18a J. Amman: Frau mit Kind und Hunden



Abb. 19 H. Weyer: Romulus und Remus (Z 19). Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 19a J. Amman: Romulus und Remus



Abb. 20 H. Weyer: Der Heilige Hieronymus (Z 20). Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 20a J. Amman: Der Heilige Hieronymus



Abb. 21 H. Weyer: Bischof mit Buch und Blumenvase (Z 21).
Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 21a J. Amman: Bischof mit Buch und
Blumenvase



Abb. 22 H. Weyer: Bischof mit Buch und Bischofsstab (Z 22).
Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 22a J. Amman: Bischof mit Buch
und Bischofsstab



Abb. 23 H. Weyer: Bischof mit aufgeschlagenem Buch (Z 23).
Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 23a J. Amman: Bischof mit
aufgeschlagenem Buch



Abb. 24 H. Weyer: Segnender Bischof im Profil (Z 24). Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 24a J. Amman: Segnender Bischof im Profil



Abb. 25 H. Weyer: Kniender Landsknecht mit Würfeln (Z 25).
Kasteel van Loppem, Stichting Jean van Caloen



Abb. 25a J. Amman: Kniender Landsknecht mit Würfeln



Abb. 26 H. Weyer: Nach rechts vorn schreitender Landsknecht (Z 26).
Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 26a J. Amman: Nach rechts vorn schreitender Landsknecht



Abb. 27 H. Weyer: Trompeter auf einem Pferd (Z 27). Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 27a J. Amman: Trompeter auf einem Pferd



Abb. 28 H. Weyer: Stehender Trommler (Z 28). Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 28a J. Amman: Stehender Trommler



Abb. 29 H. Weyer: Rastendes Paar / Kopfstudien (Z 29). Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 29a G. Pencz: Rastendes Paar

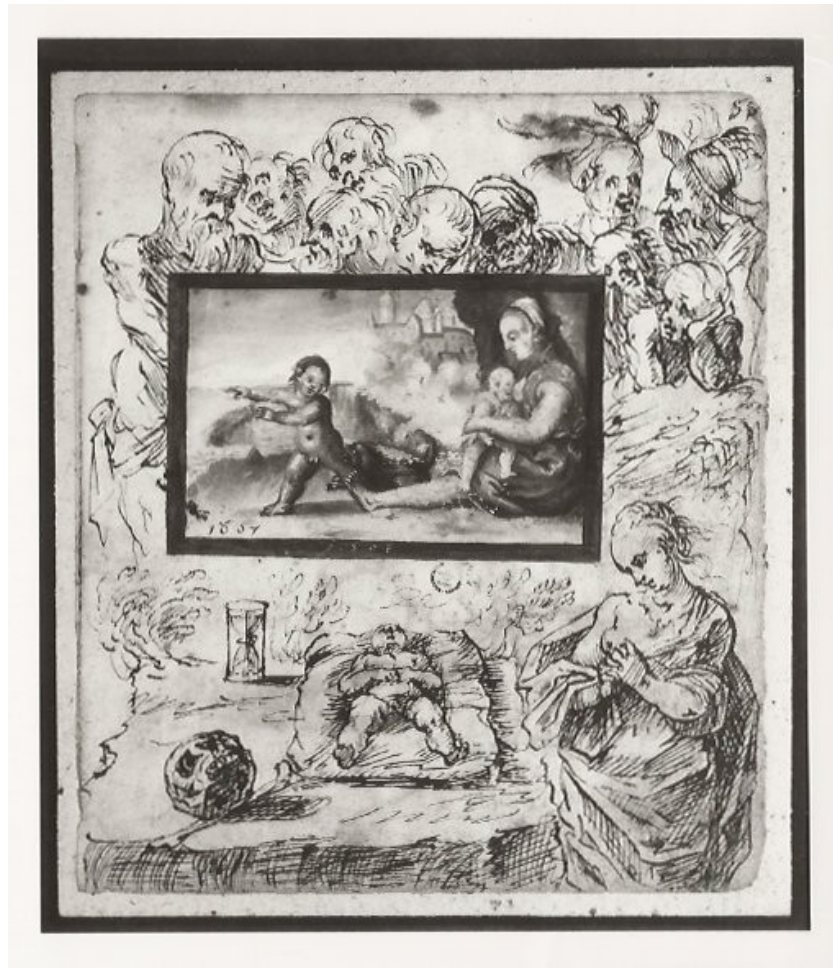


Abb. 30 H. Weyer: Mutter mit zwei Kindern / Figurenstudien (Z 30).
Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 30a B. Beham: Mutter mit zwei Kindern



Abb. 30b B. Beham: Mors omnia aequat



Abb. 31 H. Weyer: Zweiter Fischzug Petri (Z 31). Augsburg, Städtische Kunstsammlungen



Abb. 32 H. Weyer: Johannes auf Patmos (Z 32). Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum



Abb. 33 H. Weyer: Christi Himmelfahrt (Z 33). Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum



Abb. 34 H. Weyer: Der Sündenfall (Z 34). Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 35 H. Weyer: Der Sündenfall (Z 35). Chicago, The Art Institute



Abb. 35a J. Saenredam nach H. Goltzius: Der Sündenfall



Abb. 36 H. Weyer: Der Sündenfall (Z 36). Verbleib unbekannt



Abb. 36a A. Tempesta: Der Sündenfall



Abb. 37 H. Weyer: Die Vertreibung aus dem Paradies (Z 37). Verbleib unbekannt



Abb. 37a A. Tempesta: Die Vertreibung aus dem Paradies



Abb. 37b H. Aldegrever: Die Vertreibung aus dem Paradies



Abb. 37c L. van Leyden: Die Vertreibung aus dem Paradies



Abb. 38 H. Weyer: Kain erschlägt Abel (Z 38). Privatbesitz



Abb. 38a P. Galle nach L. Penni: Kämpfende Gladiatoren



Abb. 38b A. Tempesta: Kain erschlägt Abel



Abb. 38c L. van Leyden: Kain erschlägt Abel



Abb. 39 H. Weyer: Loth und seine Töchter (Z 39). Stuttgart, Staatsgalerie



Abb. 39a J. Saenredam nach H. Goltzius: Loth und seine Töchter



Abb. 40 H. Weyer: Loth und seine Töchter (Z 40). New York, The Metropolitan Museum of Art



Abb. 40a J. H. Müller: Loth und seine Töchter



Abb. 41 H. Weyer: Loth und seine Familie verlassen Sodom (Z 41).
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen



Abb. 42 H. Weyer: Joseph und Potiphars Weib (Z 42). Verbleib unbekannt

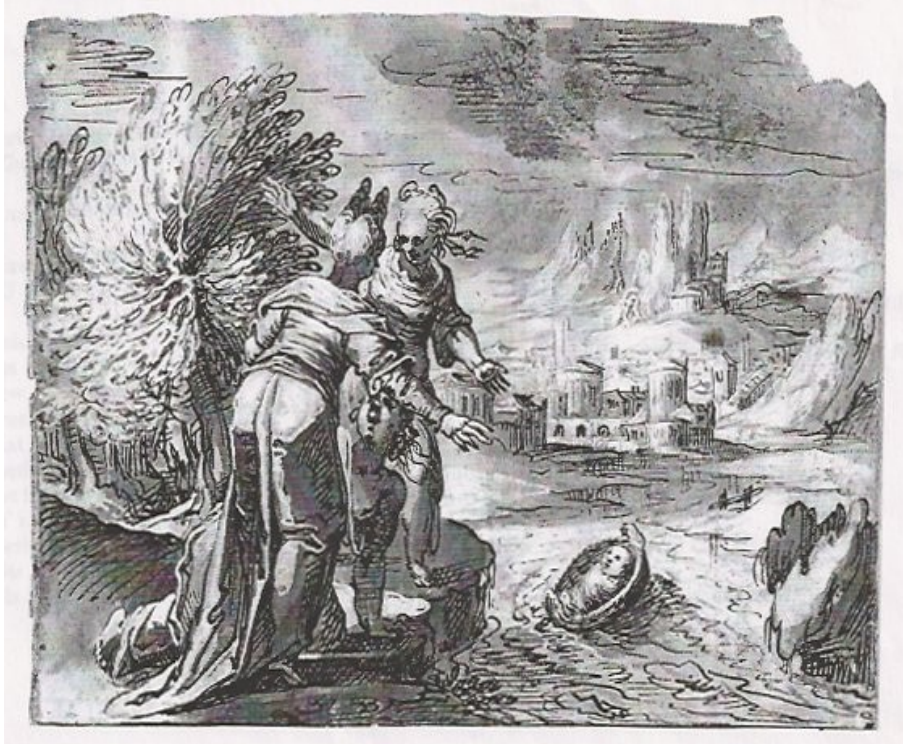


Abb. 43 H. Weyer: Die Auffindung des Moses (Z 43). Verbleib unbekannt



Abb. 44 H. Weyer: Die Auffindung des Moses (Z 44). Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg



Abb. 45 H. Weyer: Moses mit den Gesetzestafeln (Z 45). Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg



Abb. 46 H. Weyer: Zwei diskutierende Männer (Z 46). Chicago, The Art Institute



Abb. 47 H. Weyer: Esther vor Ahasver (Z 47). Verbleib unbekannt



Abb. 47a L. van Leyden: Esther vor Ahasver



Abb. 47b H. Burgkmair: Esther vor Ahasver. München, Alte Pinakothek



Abb. 48 H. Weyer: Esther vor Ahasver (Z 48). Augsburgur Privatbesitz



Abb. 49 H. Weyer: Der Tod der fünf Amoriter-Könige (Abklatsch; Z 49A). Wien, Albertina

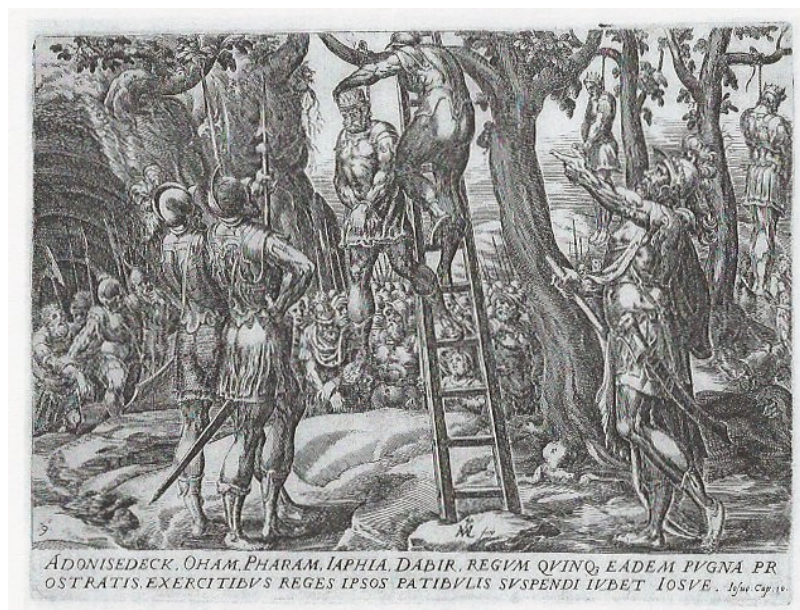


Abb. 49a H. J. Muller: Der Tod der fünf Amoriter-Könige



Abb. 50 H. Weyer: Jonas unter der Kürbisstaude (Abklatsch; Z 50A). Wien, Albertina



Abb. 51 H. Weyer: Judith und ihre Magd mit dem Haupt des Holofernes (Z 51). Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 52 H. Weyer: Judith und ihre Magd mit dem Haupt des Holofernes (Z 52). Staatliche Graphische Sammlung München



Abb. 53 H. Weyer: Die Flucht nach Ägypten (Z 53). Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 54 H. Weyer: Die Flucht nach Ägypten (Z 54). Augsburg, Privatbesitz



Abb. 54a P. Lastman: Die Flucht nach Ägypten. Rotterdam, Museum Boijmans-Van Beuningen



Abb. 55 H. Weyer: Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (Z 55). Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 56 H. Weyer: Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (Z 56).
Verbleib unbekannt



Abb. 57 H. Weyer: Die Versuchung Christi (Z 57). Verbleib unbekannt



Abb. 57-1 H. Weyer: Die Versuchung Christi (Abklatsch; Z 57A). Wien, Albertina



Abb. 58 H. Weyer: Christus und der Jüngling von Nain (Z 58).
Französische Sammlung



Abb. 59 H. Weyer: Die Auferweckung des Lazarus (Z 59). New Haven, Yale
University Art Gallery



Abb. 59a M. de Vos: Die Auferweckung des Lazarus. Vaduz, Sammlung des Fürsten von und zu Liechtenstein



Abb. 59b P. Lastman: Die Auferweckung des Lazarus. Den Haag, Mauritshuis



Abb. 60 H. Weyer: Die Auferstehung Christi (Z 60). Sacramento, Crocker Art Museum, E. B. Crocker Collection



Abb. 61 H. Weyer: Der Emmausgang (Z 61). Verbleib unbekannt



Abb. 62 H. Weyer: Die Auferstehung Christi (Abklatsch; Z 62A). Darmstadt, Hessisches Landesmuseum



Abb. 63 H. Weyer: Die Himmelfahrt Mariä (Z 63). Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum



Abb. 64 H. Weyer: Der Heilige Augustinus (Z 64). Stuttgart, Staatsgalerie



Abb. 65 H. Weyer: Der Heilige Georg tötet den Drachen (Z 65). Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 66 H. Weyer: Maria und Elisabeth mit Jesus und Johannes (Z 66).
Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 66a J. Matham nach H. Goltzius: Die Heilige Familie
mit Elisabeth und Johannes



Abb. 67 H. Weyer: Die büßende Magdalena (Z 67). Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 67a J. Matham nach H. Goltzius:
Die büßende Magdalena



Abb. 68 H. Weyer: Der Heilige Lukas malt die Madonna (Z 68). Verbleib unbekannt



Abb. 68a R. Sadeler I. nach B. Spranger: Der Heilige Lukas malt die Madonna



Abb. 69 H. Weyer: Allegorie des Geruchssinnes (Z 69). Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 69a C. Cort nach F. Floris: Der Geruch



Abb. 69b B. Beham: Flora



Abb. 70 H. Weyer: Odysseus und Circe (Z 70). Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 70a J. Amman: Odysseus und Circe



Abb. 71 H. Weyer: Jason und Medea (Z 71). Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 71a J. Amman: Jason und Medea



Abb. 71b H. Aldegrever: Jason und Medea



Abb. 71c G. Pencz: Jason und Medea



Abb. 72 H. Weyer: Venus, Amor und Satyr (Z 72). Basel, Öffentliche Kunstsammlung

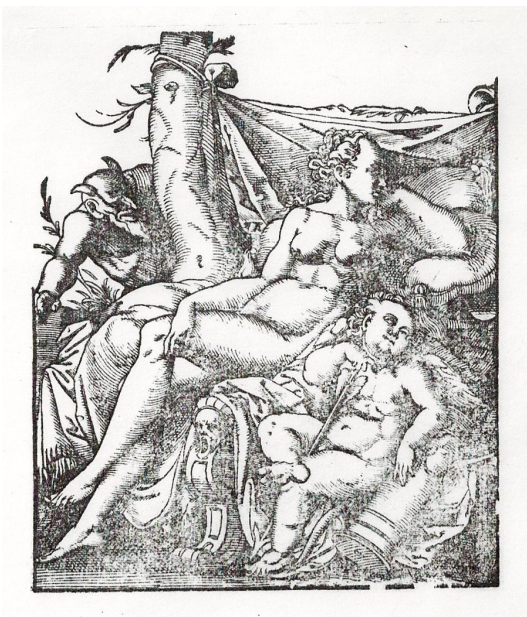


Abb. 72a J. Amman: Venus, Amor und Satyr



Abb. 73 H. Weyer: Venus, Amor und Satyr (Z 73). Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 74 H. Weyer: Venus und Vulkan vor der Schmiede (Z 74).
Chicago, The Art Institute



Abb. 75 H. Weyer: Sine Cerere et Baccho friget Venus (Z 75).
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen



Abb. 75a J. Matham nach H. Goltzius:
Sine Cerere et Baccho friget Venus

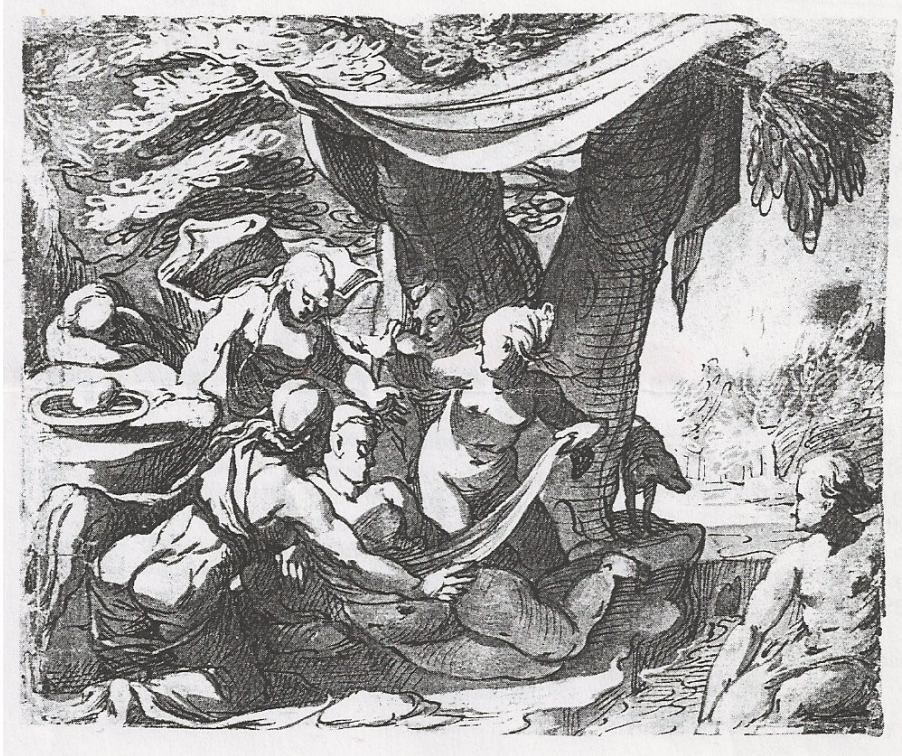


Abb. 76 H. Weyer: Diana und Callisto (Z 76). Verbleib unbekannt



Abb. 76a J. Heintz d. Ä.: Der Raub der Proserpina. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen



Abb. 77 H. Weyer: Diana mit Hunden (Z 77). New York, The Metropolitan Museum of Art



Abb. 77a J. Amman: Diana



Abb. 78 H. Weyer: Jäger mit Hunden (Z 78). Stuttgart, Staatsgalerie



Abb. 78a J. Amman: Jäger mit zwei Hunden



Abb. 79 H. Weyer: Cephalus und Aurora (Z 79). Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 79a A. Tempesta: Cephalus und Aurora



Abb. 80 H. Weyer: Fortuna auf einer Kugel auf dem Meer (Z 80).
Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 81 H. Weyer: Die Entführung der Europa (Z 81). Dresden,
Staatliche Kunstsammlungen



Abb. 82 H. Weyer: Minerva führt Scipio und Herkules zum Tempel der Tugend (Z 82). Sacramento, Crocker Art Museum, E. B. Crocker Collection



Abb. 82a J. H. Muller nach B. Spranger: Minerva führt Scipio und Herkules zum Tempel der Tugend



Abb. 83 H. Weyer: Der Opfertod des Marcus Curtius (Z 83). Kunstsammlungen der Veste Coburg



Abb. 84 H. Weyer: Bauernpaar vor einem Dorf (Z 84). Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 85 H. Weyer: Zwei Männer beim Fischfang (Z 85). Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 86 H. Weyer: Netzaufstellung zur Vogeljagd (Z 86). Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg



Abb. 86a J. Amman: Netzaufstellung zur Vogeljagd



Abb. 86b A. Tempesta: Netzaufstellung zur Vogeljagd



Abb. 87 H. Weyer: Landschaft mit Insel und Festung (Z 87).
Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 88 H. Weyer: Brennende Wasserburg (Z 88). Basel,
Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 89 H. Weyer: Flusslandschaft mit brennenden Wasserburgen (Z 89). Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 90 H. Weyer: Brennende Stadt (Z 90). Staatliche Graphische Sammlung München



Abb. 91 H. Weyer: Wald-Flusslandschaft mit Wanderer (Z 91).
Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 92 H. Weyer: Flusslandschaft mit Kirche und geschwungener
Brücke (Z 92). Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 93 H. Weyer: Stadt am Fluss in bergiger Landschaft (Z 93). Augsburger Privatbesitz



Abb. 94 H. Weyer: Flusslandschaft mit Steg und Wasserburg (Z 94). Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 95 H. Weyer: Flusslandschaft mit Gebäuden und drei Bäumen (Z 95). Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 96 H. Weyer: Baumlandschaft mit spazieren gehendem Paar (Z 96). Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 97 H. Weyer: Wald-Flusslandschaft mit Wanderern (Z 97).
Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 98 H. Weyer: Waldige Landschaft mit Weg (Z 98).
Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 99 H. Weyer: Baumlandschaft (Z 99). Coburg, Kunstsammlungen der Veste



Abb. 100 H. Weyer: Flusslandschaft mit Mühle und Eseltreiber (Z 100). Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 101 H. Weyer: Baumlandschaft mit Wasserburg und Vögeln (Z 101).
Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 102 H. Weyer: Stadt am Fluss mit geschwungener Brücke (Z 102). New
Haven, Yale University Art Gallery



Abb. 103 H. Weyer: Felsige Landschaft mit einer Stadt (Z 103). Verbleib unbekannt



Abb. 104 H. Weyer: Landschaft mit Schloss (Z 104). New York, The Metropolitan Museum of Art



Abb. 105 H. Weyer: Baumlandschaft mit Brücke (Z 105). Französische Sammlung

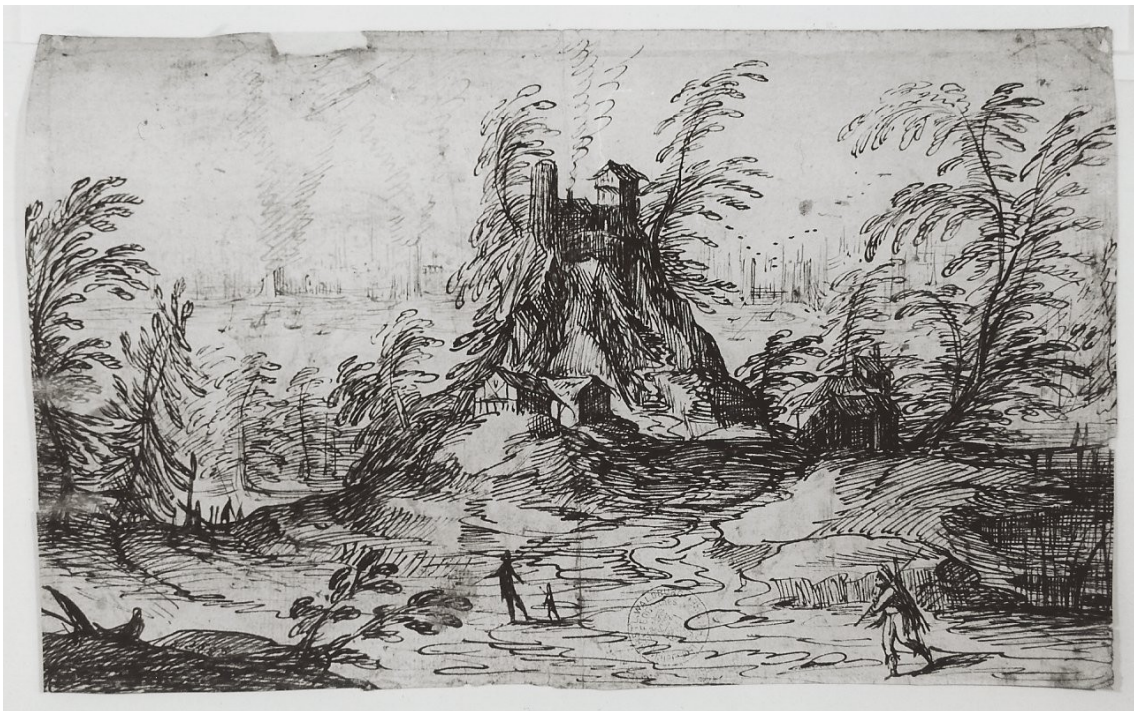


Abb. 106 H. Weyer: Landschaft mit Felsenburg (Z 106). Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg



Abb. 107 H. Weyer: Flusslandschaft mit Inseln (Z 107). Oslo, Nasjonalgalleriet



Abb. 108 H. Weyer: Ein Reiter am Fluss (Z 108). Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 109 H. Weyer: Reiterkampf (Z 109). Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 110 H. Weyer: Bewaffnete Reiter (Z 110). Kasteel van Loppem, Stichting Jean van Caloen



Abb. 111 H. Weyer: Kampf zweier Reiter (Z 111). Verbleib unbekannt



Abb. 111a A. Tempesta: Das Eherne Zeitalter (*Aetas ferrea*)



Abb. 112 H. Weyer: Hirschjagd (Z 112). Verbleib unbekannt



Abb. 112a J. Amman: Hirschjagd



Abb. 113 H. Weyer: Gefechtsaufstellung (Z 113). Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg



Abb. 114 H. Weyer: Berittene Krieger und zwei Paare (Z 114). Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg



Abb. 115 H. Weyer: Berittene Krieger und zwei Paare (Z 115). Berlin, Kupferstichkabinett SMPK



Abb. 116 H. Weyer: Tobias und der Engel (Z 116). Washington, National Gallery of Art



Abb. 117 H. Weyer: Judith und ihre Magd mit dem Haupt des Holofernes (Z 117). Wien, Albertina



Abb. 118 H. Weyer: Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (Z 118). Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum



Abb. 118a Unbekannter Holzschneider nach F. Barocci: Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten



Abb. 119 H. Weyer: Die Heilige Familie mit Johannes dem Täufer, dessen Eltern und den Heiligen Katharina und Sebastian (Z 119). Washington, National Gallery of Art



Abb. 119a L. Büsinck nach A. Bloemaert: Die Heilige Familie



Abb. 119b A. Andreani nach J. Ligozzi: Maria mit Jesus, Johannes und den Heiligen Katharina von Siena und Franziskus



Abb. 120 H. Weyer: Christus und die Kinder (Z 120). Ehem. Bremen, Kunsthalle (Kriegsverlust)



Abb. 121 H. Weyer: Die Kreuzigung (Z 121). Budapest, Szépművészeti Múzeum



Abb. 121a Ä. Sadeler II. nach Ch. Schwartz:
Die Kreuzigung

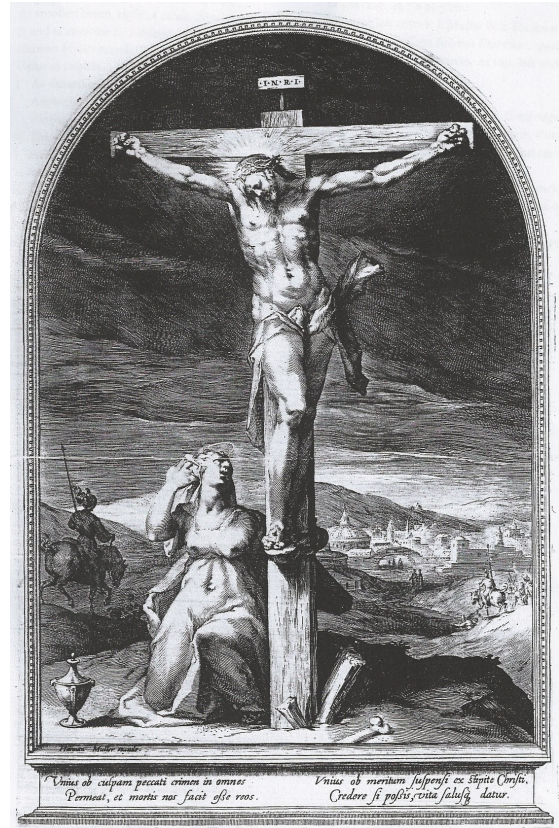


Abb. 121b J. H. Muller: Christus am Kreuz
mit Maria Magdalena

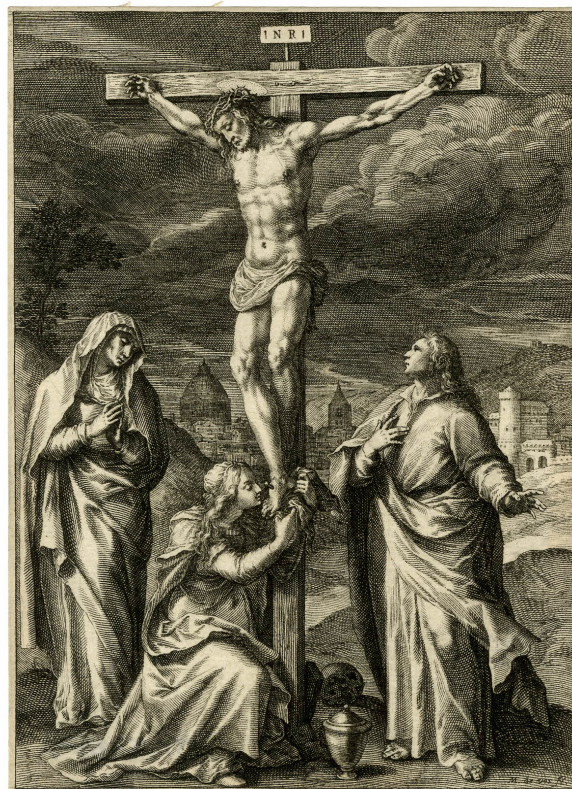


Abb. 121c R. Sadeler nach M. de Vos: Christus
am Kreuz



Abb. 122 H. Weyer: Christi Sieg über Tod und Satan (Z 122). Budapest, Szépművészeti Múzeum



Abb. 123 H. Weyer: Die Verklärung Christi (Z 123). Berlin, Kupferstichkabinett SMPK



Abb. 124 H. Weyer: Die Verklärung Christi (Z 124). Bremen, Kunsthalle



Abb. 125 H. Weyer: Die Predigt Johannes des Täufers (Z 125). Städel Museum, Frankfurt am Main



Abb. 125a J. Willinges: Die Predigt Johannes des Täufers. Stuttgart, Staatsgalerie



Abb. 125b H. van Balen: Die Predigt Johannes des Täufers. Verbleib unbekannt



Abb. 125c A. van Noort: Die Predigt Johannes des Täufers. Antwerpen, Rubenshuis



Abb. 126 H. Weyer: Die Enthauptung Johannes des Täufers (Z 126). Städel Museum, Frankfurt am Main



Abb. 127 H. Weyer: Zwei fliegende Engel (Z 127). Ehem. Bremen, Kunsthalle (Kriegsverlust)



Abb. 128 H. Weyer: Der Heilige Christophorus (Z 128).
Washington, National Gallery of Art



Abb. 128a A. Dürer: Der Heilige
Christophorus



Abb. 129 H. Weyer: Eremit in einer Landschaft (Z 129).
Washington, National Gallery of Art



Abb. 130 H. Weyer: *Sine Cerere et Baccho friget Venus* (Z 130). Oslo, Nasjonalgalleriet



Abb. 132 H. Weyer: Die Entführung der Europa (Z 132). Paris, Musée du Louvre



Abb. 132a B. Salomon: Die Entführung der Europa



Abb. 133 H. Weyer: Orpheus bei den Tieren (Z 133). Paris, Musée du Louvre



Abb. 133a G. Weyer: Orpheus bei den Tieren.
Berlin, Kupferstichkabinett SMPK



Abb. 133b A. Tempesta: Orpheus bei den Tieren



Abb. 134 H. Weyer: Das Urteil des Midas (Z 134). Malibu, The J. Paul Getty Museum



Abb. 134a H. van Balen: Das Urteil des Midas.
Stuttgart, Staatsgalerie



Abb. 134b H. Weyer: Das Urteil des Midas (Detail zu Z 134)



Abb. 135 H. Weyer: Poseidon und Amphitrite (Z 135). Rotterdam, Museum Boijmans-Van Beuningen



Abb. 135a H. F. Schorer: Der Triumphzug von Poseidon und Amphitrite. Zürich, Kunsthaus



Abb. 136 H. Weyer: Poseidon und Amphitrite (Z 136). Oslo, Nasjonalgalleriet



Abb. 137 H. Weyer: Stehende Frau in einer Landschaft (Z 137). Rotterdam, Museum Boijmans-Van Beuningen



Abb. 138 H. Weyer: Mann, eine Kuh hinter sich herziehend (Z 138).
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum



Abb. 139 H. Weyer: Schlafender Putto mit Totenschädel (Z 139). Berlin, Kupferstichkabinett SMPK



Abb. 139a B. Beham: Schlafender Putto mit Totenschädel



Abb. 139b N. Reusner: Schlafender Putto mit Totenschädel



Abb. 140 H. Weyer: Putto mit Wappenschild (Z 140).
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen

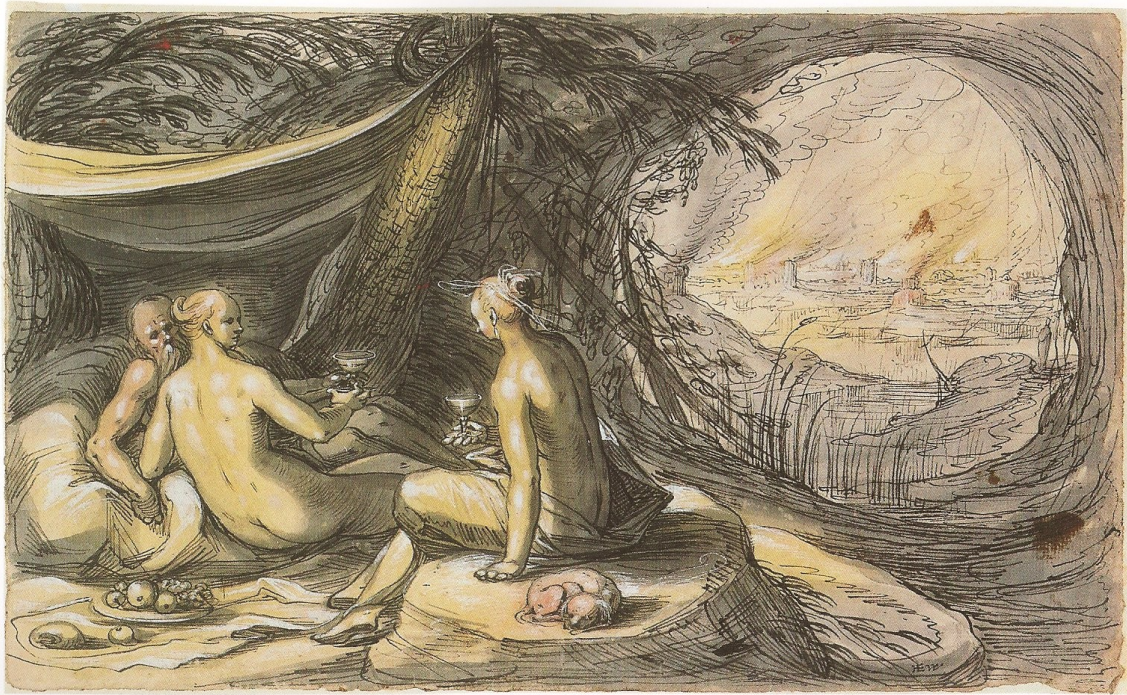


Abb. 141 H. Weyer: Loth und seine Töchter (Z 141). Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten
zu Waldburg-Wolfegg



Abb. 142 H. Weyer: Das Opfer Abrahams (Z 142). Staatliche Graphische Sammlung München



Abb. 142a A. Bloemaert: Das Opfer Abrahams. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen



Abb. 143 H. Weyer: Der Engel schlägt das Heer des Sanherib (Z 143). Kopenhagen, Statens Museum for Kunst



Abb. 143a A. Bloemaert: Der Engel schlägt das Volk. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen



Abb. 145 H. Weyer: Die Anbetung der Könige (Z 145).
Sacramento, Crocker Art Museum



Abb. 145a Ä. Sadeler II. nach H. Speckaert: Die
Anbetung der Könige



Abb. 146 H. Weyer: Die Taufe Christi (Z 146). Darmstadt, Hessisches Landesmuseum



Abb. 146a J. H. Muller: Die Taufe Christi



Abb. 146b Ä. Sadeler II. nach H. von Aachen: Die Taufe Christi



Abb. 146c H. Rottenhammer: Die Taufe Christi. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen



Abb. 147 H. Weyer: Jesu Einzug nach Jerusalem (Z 147). Leipzig, Museum der Bildenden Künste



Abb. 147a Ä. Sadeler II. nach H. von Aachen: Jesu Einzug nach Jerusalem



Abb. 149 H. Weyer: Die Auferweckung des Lazarus (Z 149). Kopenhagen, Statens Museum for Kunst



Abb. 149a J. Pynas: Die Auferweckung des Lazarus. Aschaffenburg, Staatsgalerie



Abb. 150 H. Weyer: Christus und die kanaanäische Frau (Z 150). Kopenhagen, Statens Museum for Kunst



Abb. 150a A. Bloemaert: Die Heilung der blutflüssigen Frau. New York, Metropolitan Museum



Abb. 151 H. Weyer: Die Verklärung Christi (Z 151). Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg



Abb. 152 H. Weyer: Die Bekehrung Sauls (Z 152). Kopenhagen, Statens Museum for Kunst



Abb. 153 H. Weyer: Venus, Amor und Satyr (Z 153). Coburg, Kunstsammlungen der Veste



Abb. 154 H. Weyer: Bacchuszug (Z 154). Staatliche Graphische Sammlung München



Abb. 154a Unbekannter Zeichner nach H. Weyer: Triumphzug der Laster (K 1). Privatbesitz



Abb. 154b Sch. A. Bolswert nach B. A. Bolswert: Der Streit zwischen Karneval und Fasten



Abb. 155 H. Weyer: Pan und Syrinx (Z 155). Verbleib unbekannt

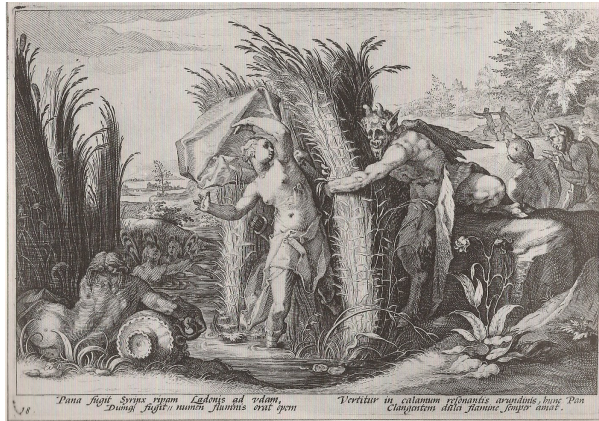


Abb. 155a H. Goltzius (Werkstatt): Pan und Syrinx



Abb. 156 H. Weyer: Orpheus und Eurydike (Z 156). St. Petersburg, Eremitage



Abb. 157 H. Weyer: Höllendarstellung (Z 157). Moskau, Puschkin-Museum



Abb. 157a J. Sadeler I. nach D. Barendsz.: Höllendarstellung



Abb. 158 H. Weyer: Diana und Aktäon (Z 158). Paris, Musée du Louvre

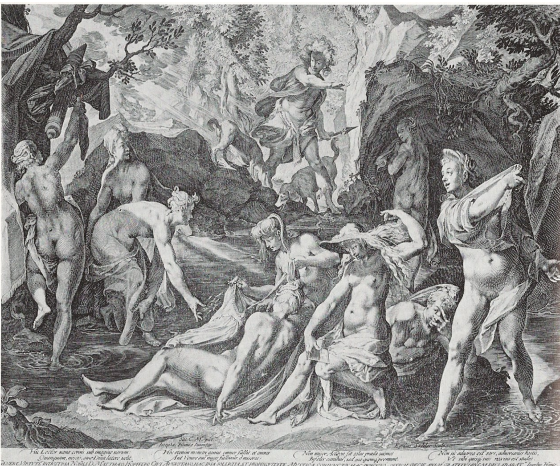


Abb. 158a Ä. Sadeler II. nach J. Heintz: Diana und Aktäon



Abb. 158b H. van Balen: Diana und Aktäon. Antwerpen, Museum Plantin-Moretus



Abb. 158c H. Rottenhammer und J. Brueghel d. Ä.: Diana und Aktäon. Stuttgart, Staatsgalerie



Abb. 158d J. Matham nach P. Moreelse: Diana und Aktäon



Abb. 158e C. van de Passe nach G. Pecham:
Diana und Aktäon



Abb. 159 H. Weyer: Pyramus und Thisbe (Z 159). Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum



Abb. 159a B. Salomon: Pyramus und Thisbe



Abb. 160 H. Weyer: Der Wettlauf zwischen Atalante und Hippomenes (Z 160). Bordeaux, Musée des Beaux-Arts



Abb. 160a V. Solis: Atalante und Hippomenes



Abb. 160b P. van der Borcht: Atalante und Hippomenes



Abb. 161 H. Weyer: Caritas (Z 161). Rouen, Bibliothèque municipale



Abb. 161a J. Matham nach H. Goltzius: Caritas



Abb. 162 H. Weyer: Der Selbstmord der Lucretia (Z 162). Dresden, Staatliche Kunstsammlungen



Abb. 163 H. Weyer: Mars und Bellona (Z 163). Kopenhagen, Statens Museum for Kunst



Abb. 164 H. Weyer: Reiterkampf (Z 164). Stuttgart, Staatsgalerie



Abb. 165 H. Weyer: Gefechtsdarstellung (Z 165). Leiden, Prentenkabinet van de Universiteit



Abb. 166 H. Weyer: Heereslager (Z 166). Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts



Abb. 167 H. Weyer: Reiterschlacht (Z 167). Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg



Abb. 168 Umkreis H. Weyers (?): Loth und seine Töchter (F 1). Coburg, Kunstsammlungen der Veste



Abb. 169 Umkreis/Nachahmer H. Weyers (?): Noli me tangere (F 2). Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum



Abb. 169a: J. Sadeler I. nach: B. Spranger: Noli me tangere



Abb. 170 Nach H. Weyer (?): Noli me tangere (F 3). Dresden, Staatliche Kunstsammlungen



Abb. 171 Unbekannter Zeichner: Diana und Aktäon (F 4). Dresden, Staatliche Kunstsammlungen



Abb. 172 Unbekannter Zeichner: Paris erhält von Merkur den Apfel (F 5). Privatbesitz



Abb. 173 Umkreis J. Wtewael (?): Der Satyr beim Bauern (F 6). Verbleib unbekannt



Abb. 173a P. Moreelse: Der Satyr beim Bauern. Leiden, Universiteitsbibliotheek



Abb. 174 H. Weyer (?): Mythologische Szene (F 7). Verbleib unbekannt



Abb. 175 Unbekannter Zeichner: Hirschjagd (F 8). Verbleib unbekannt



Abb. 176 Unbekannter Zeichner nach H. Weyer: Triumphzug der Laster (K 1). Privatbesitz



Abb. 177 Unbekannter Zeichner nach H. Weyer: Der Wettlauf zwischen Atalante und Hippomenes (K 2). Dresden, Staatliche Kunstsammlungen

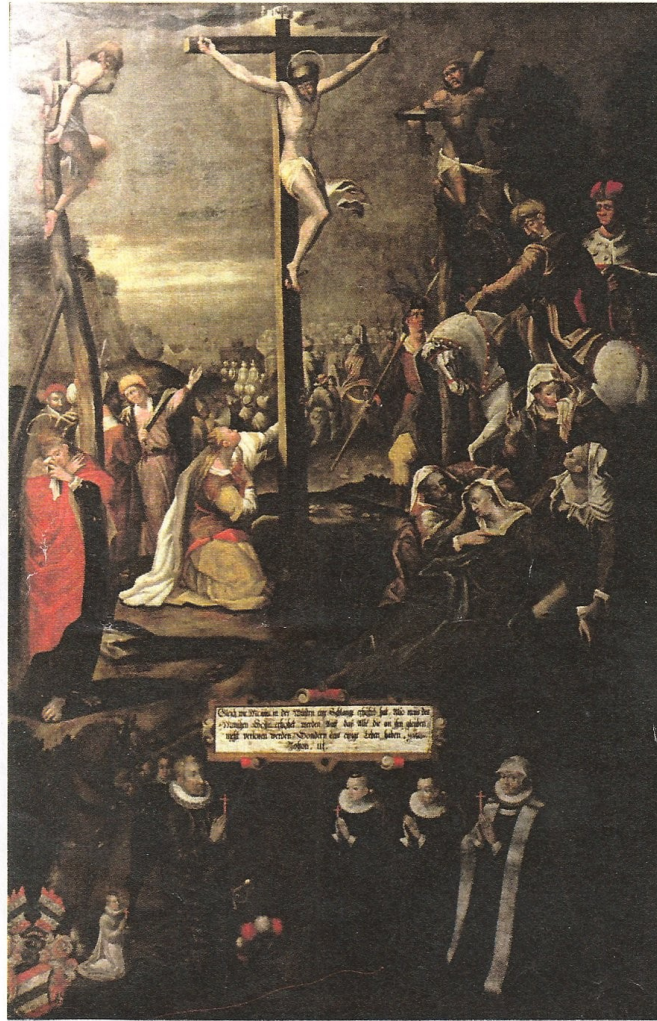


Abb. 178 H. Weyer: Die Kreuzigung (G 1). Neuhaus-Schierschnitz, Dreifaltigkeitskirche



Abb. 178a Ä. Sadeler II. nach Ch. Schwartz: Die Kreuzigung



Abb. 179 H. Weyer (?): Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (G 2). Privatbesitz



Abb. 179a H. Weyer: Die Heimsuchung



Abb. 179b H. Weyer: Die Verkündigung



Abb. 179c H. Weyer: Humilitas



Abb. 179d H. Weyer: Pudicitia



Abb. 179e H. Weyer: Contemplatio



Abb. 179f H. Weyer: Perseverantia



Abb. 179g H. Weyer: Signatur Weyers
(Detail von Abb. 179e)



Abb. 180 H. Weyer (?): Allegorie der geistlichen
Macht (G 3). Verbleib unbekannt



Abb. 181 H. Weyer (?): Allegorie der weltlichen
Macht (G 4). Verbleib unbekannt



Abb. 181a D. van Alsloot: Der Triumph Isabellas. London, Victoria and
Albert Museum



Abb. 181b D. van Alsloot: Die Prozession der Orden und des Klerus.
Madrid, Museo del Prado



Abb. 182 H. Weyer (?): Schießscheibe des Herzogs Johann Casimir (S 1). Coburg, Kunstsammlungen der Veste



Abb. 183 H. Weyer (?): Schießscheibe des Hans Erhard von Bibra (S 2). Coburg, Kunstsammlungen der Veste



Abb. 184 H. Weyer (?): Schießscheibe des Hans Philip von Hutten (S 3). Coburg, Kunstsammlungen der Veste



Abb. 185 H. Weyer (?): Schießscheibe des Veit Ulrich von Kürnberg (S 4). Coburg, Kunstsammlungen der Veste



Abb. 186 H. Weyer (?): Schießscheibe des Dr. Johan Friedrich Weiß (S 5). Coburg, Kunstsammlungen der Veste



Abb. 187 H. Weyer (?): Schießscheibe des Veit Ulrich Marschalck, Greif genannt (S 6). Coburg, Kunstsammlungen der Veste

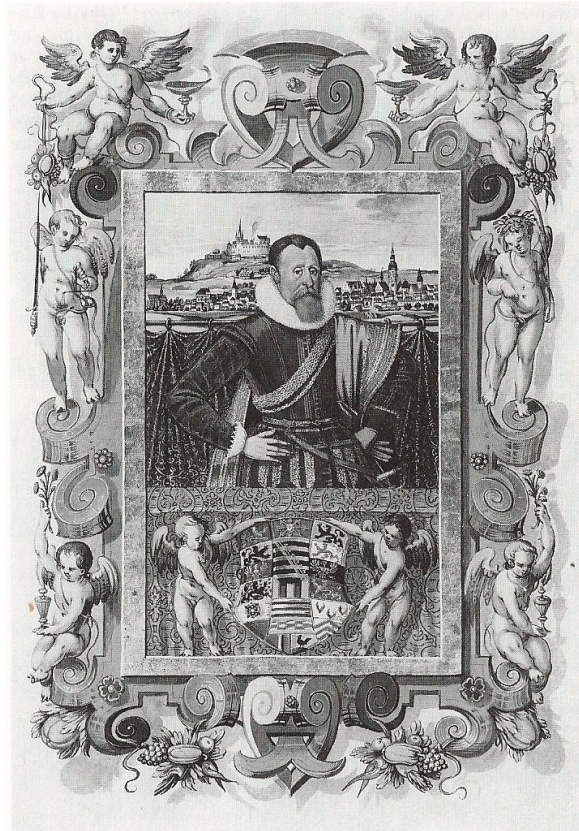


Abb. 188 H. Weyer (?): Pergamentblatt mit Bildnis des Herzogs Johann Casimir von Sachsen-Coburg (P 1). Coburg, Staatsarchiv



Abb. 189 H. Weyer (?): Pergamentblatt mit Bildnis des Herzogs Johann Ernst von Sachsen-Eisenach (P 2). Eisenach, Kunstsammlungen der Wartburg