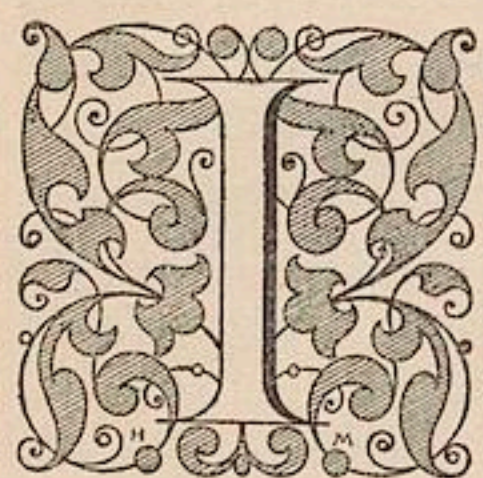


## DAS DIURNALE ODER GEBETBUCH DES KAISERS MAXIMILIAN I.

Von

Eduard Chmelarz.



In der Ueberschrift sind dem Buche, welchem diese Arbeit gilt, zwei Titel gegeben, obwohl es in Wirklichkeit gar keinen hat. Panzer hat es im Jahre 1801 zuerst in seinen «Annales typographici» IX, p. 380, bei Aufzählung der Augsburger Drucke unter Nr. 69 mit dem Titel «Diurnale seu liber Precum» angeführt, sich jedoch mit der allerkürzesten bibliographischen Notiz in 12 Zeilen begnügt, ohne des Bezugs zum Kaiser Maximilian zu erwähnen. Brunet («Manuel du libraire», II, col. 768) wusste bereits von diesem Verhältnisse, behielt aber den Titel «Diurnale» bei, und ich folgte ihm hierin gerne wegen der bibliographischen Tradition.

Uns Deutschen ist allerdings die Benennung: «Gebetbuch des Kaisers Maximilian» geläufiger, und sie wurde es zumeist dadurch, dass man unter demselben ausschliesslich das in München vorhandene Exemplar verstand. Dieses allein ist weltberühmt, wegen seiner Randzeichnungen von Albrecht Dürer, dem grössten und gedankenreichsten deutschen Künstler, und von Lucas Cranach, dessen Leistungen nicht an jene unseres Altmeisters hinanreichen, dessen Popularität aber, um nicht zu sagen Ruhm, durch Zusammenwirken verschiedener günstiger Umstände jenem Dürer's seinerzeit nicht viel nachstand.

Diese Randzeichnungen wurden im Laufe unseres Jahrhunderts zu wiederholten Malen reproducirt, und die Geschichte dieser Reproductionen ist recht gut zusammengefasst in Franz X. Stöger's Vorrede zu der 1883 bei Stägmeyr in München erschienenen neuen Ausgabe von «Albrecht Dürer's Randzeichnungen aus dem Gebetbuche des Kaisers Maximilian I. mit eingedrucktem Originaltexte». Diese Vorrede wurde bereits im Jahre 1845 geschrieben, bedarf also einiger Nachträge und zum Theil Berichtigungen.

Die Schilderung der Dürer'schen Zeichnungen in ihrer Herrlichkeit, ihrem geistreichen Bezug zum Texte, ihrem eigenartigen Humor als der schönsten Ausgestaltung jener burlesken Manier von Randverzierungen, wie sie in den französischen Livres d'heures längst in Uebung war, u. s. w. nach Stöger und vollends nach Thausing (Dürer, II. Aufl., Bd. II, 127 ff.) zu wiederholen, halte ich hier für überflüssig. Die weiteren Notizen Stöger's über Aretin's, Bernhart's, Heller's literarische Auslassungen betreffs des Horarium Maximilianum, wie er es genannt haben will, sind wohl erschöpfend, nur ist die Angabe unrichtig, dass sich das einzig bekannte vollständige Exemplar, jenes des Herrn von Josch aus Linz, jetzt in der Wiener Hofbibliothek befinde. Vielmehr ist dasselbe in das British Museum nach London gelangt.

Dann folgt bei Stöger die Aufzählung der verschiedenen Ausgaben: jener Strixner's auf Veranlassung des Freiherrn v. Aretin 1808, der englischen Copien bei M. Ackermann in London 1817, der Stuntz'schen Copien vom Jahre 1820 und dann wieder der von Stöger selbst bei Franz in München.

Alle diese Ausgaben enthielten nur Dürer's «christlich-mythologische Randzeichnungen» mit oder ohne eingedruckten Text, aber bei der Mehrzahl war der Originaltext durch die Oratio dominica in 38 Sprachen ersetzt. Die neue Stägmeyr'sche Ausgabe vom Jahre 1883 enthält nun den Originaltext. Die Cranach'schen Blätter des Münchner Exemplars erschienen zum ersten Male 1818 in der Zeller-

schen Officin in München, und neuestens (ebenfalls 1883) hat Georg Hirth die sämtlichen Randzeichnungen des Münchner Exemplars, also Dürer's und Cranach's, in phototypischer Nachbildung ohne Text veröffentlicht.

Die Beschreibung des Druckwerkes nach Seitenzahl, nach den Lagen zu je 3 Bogen gleich 6 Seiten, ferner nach den Typen des Textes in ihrem Bezug zu den Typen des Theuerdank vom Jahre 1517 ist bei Stöger vollständig zutreffend. Auch seiner Ansicht, dass der Kaiser sein Gebetbuch nicht bloß als Probe-druck für den Theuerdank betrachtete, vielmehr mit aller Sorgfalt und Liebe und mit möglichster Pracht ausgestattet haben wollte, schliesse ich mich vollständig an. Desgleichen theile ich seine Meinung, dass Maximilian selbst die Gebete und Psalmen ausgewählt, geordnet, theilweise vielleicht sogar selbst bearbeitet habe. Mindestens wurde, wenn die Arbeit von einem Andern geschah, dieselbe mit bestimmter Rücksicht auf die Person des Kaisers gemacht. Von den verschiedenen Stellen des Textes, welche zum Beweise dafür anzuführen wären, genüge folgende auf p. 26 v.: *O conditor celi et terre. Rex regum et dominus dominantium. Qui me exiguum creaturam tuam: vt populo tuo preessem ex nihilo constituisti* — sowie eine zweite, wo um Hilfe gegen zahlreiche mächtige Feinde gefleht wird, als Ausdruck demüthiger Unterordnung eines irdischen Herrschers unter den König der Könige. Nur dass Maximilian, stets reich an Plänen für künstlerische Unternehmungen, den Meister Dürer von der Vollendung der Randzeichnungen selbst abgehalten, ihn veranlasst habe, die Arbeit liegen zu lassen, um für Anderes, Neues freie Hand zu bekommen, das dürfte kaum zutreffen, und ich glaube im Folgenden unterstützende Gründe für eine andere Auffassung beibringen zu können.

Auch bei Heller: *Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's*, Bd. II, 1. Abth., p. 50 ff., ist der typographische Theil des Buches eingehend beschrieben, und für die genaue Analyse des Inhaltes nach dem Josch'schen, beziehungsweise Londoner Exemplar sei der Kürze halber gleichfalls dorthin verwiesen. In der Numerirung der Seiten ist daselbst ein Druckfehler: 154 in 156 zu corrigiren.

Inwieweit das früher Firmin-Didot'sche Exemplar complet ist, kann ich leider nicht aus eigener Anschauung angeben. Der Katalog dieser herrlichen Sammlung für die Vente des Jahres 1879 führt im ersten Bande das Diurnale unter Nr. 148 mit der vollständigen Anzahl von 157 Blättern an. Aber das genügt uns nach der traurigen Entdeckung, die wir bei unserem Exemplar in der k. k. Hofbibliothek machen mussten, nicht mehr zur Ueberzeugung von der Vollständigkeit. Wir freuten uns nämlich bisher auch des stolzen Bewusstseins, ein completes Exemplar dieses Musterdruckes zu besitzen. Dieser schöne Wahn wurde durch die genaue Untersuchung leider zerstört.

### Das Wiener Exemplar.

Dasselbe kam aus der Fugger'schen Bibliothek in die Hofbibliothek. Es ist ein schöner rother Schaflederband mit Goldpressung, im oberen Theile mit den Initialen des früheren Besitzers E. F., weiter unten mit der Jahreszahl MDLXVII. Es besteht gleichfalls wie das Londoner Exemplar aus Lagen zu 3 Bogen gleich 6 Blatt Pergament mit Ausnahme der vierten, welche bloß vier Blatt enthält. Blatt 1 und 2 sind leer, das erste mit recto auf den Buchdeckel aufgeklebt, und ohne besonderen Titel beginnt der Text auf dem dritten Blatte recto: *Oratio ad suum p̄p̄riū angelū*. Der Band enthält wie das vollständige Exemplar zu London, das wir der Kürze halber hinfür das Normalexemplar nennen wollen, 157 bedruckte Blätter mit je 14 Zeilen auf einer Seite, ohne Custoden und Signaturen, von späterer Hand mit Bleistift 1—157 foliirt. Auf 157 r. ist die Schlussschrift: *Joannes Schönsperger. Ciuis Augustanus imprimebat. Anno Salutis MDXIIIj. IIj Kalendas Ja[nuarij]*. Dies auf dem fünften Blatte der letzten Lage; die nächsten Seiten ganz leer, die letzte wieder an den Buchdeckel geklebt. Höhe 188:268 Mm.

Nun hat sich herausgestellt, dass uns die Blätter 81—86 des Normalexemplars, also eine volle Lage, fehlen. Das Unglück, wie wir diesen Ausfall wohl bezeichnen dürfen, geschah durch Flüchtigkeit beim Ordnen der Lagen. Weil zufällig das letzte Wort des Bl. 80 ziemlich gut in die Construction des ersten Satzes auf fol. 87 hineinpasst, so übersah man das Fehlen von Bl. 81—86. Dass gleichwohl die Blattzahl in

Wien mit dem Normalexemplar stimmt, erklärt sich dadurch, dass die Normallage Bl. 135—140 zweimal vorhanden, somit obiger Ausfall von Bl. 81—86 in der Gesamtzahl der Blätter gedeckt, beziehungsweise verdeckt ist. Das Duplicat der Lage 135—140 entbehrt jener schönen rothen gothischen Initialen, welche in der Höhe von zwei Zeilen sonst unser ganzes ausgezeichnet erhaltenes Exemplar schmücken.

Dasselbe weist übrigens gegen das Normalexemplar noch eine besondere Abweichung im Texte auf. Sie beginnt mit:

fol. 10 r. (ge)nibus flexis stare.

10 v. compensare— Quicunque hanc orationem deuote dixerit . . . consolationem prestat

11 r. O dulcissime domine iesu Christe

11 v. schliesst unten . . . dei patris sedendo. Pro-

12 r. missum sanctum spiritum discipulis mittere. Auf dieser 23. Seite ist in Wien jenes im Normalexemplar auf S. 26 vorkommende Gebet des Kaisers: O conditor celi et terre

12 v. schliesst unten: ac per easdem tuas sanctissimas penas

13 r. et mortem preciosissimam.

13 v. kommt unten das Gebet: Post elevationem corporis et sanguinis dñi nostri iesu christi. In presentia Corporis et sanguinis tui domine

14 r. Jesu christe tibi me comendo.

14 v. schliesst: cogitationibus quibus excogi-

15 r. tare potui — und fast mitten auf der Seite (9. Zeile) das Gebet: Pro bñfactorib' interpellatio

Dagegen im Normalexemplar nach dem homogenen Münchner Exemplare citirt:

10 r. (ge)nibus flexis coram te starē: ti-; letzte Zeile: . . . ni tēpore: tuā valeam gratan-

10 v. ter pfatam recognoscere: et re-; unten: In presentia Corporis et sanguinis tui domine

11 r. iesu christe tibi me commēdo; letzte Zeile: omībus delictis meis: ut pecca|

11 v. ta mea in hoc carnis ergascu|(lo deleam); unten: (co)gitationibus quibus excogi|tare potui: infelix ego homo;

12 r. innumerabilia delicta mea. Auf der achten Zeile: Quicunque hanc orationem etc. Die zwei letzten Zeilen: O Dulcissime domine ie|su Christe: qui hominē|

12 v. rectū ad similitudinem et ima|ginem tuam creasti; letzte Zeile: (Ala)pis: flagellis: arundine cedi:

13 r. facie velari: sputu conspui: spi|(nis) . . . letzte Zeile: (di)scipulis mittere et inde ventu=

13 v. rus es: iudicare viuos et mor|; letzte Zeile: (inuo)care: neque cogitare. Has salu=

14 r. berrime passionis tue comme|orationes: letzte Zeile: per merita: et preces beatissime|

14 v. semper virginis Marie omni|; letzte Zeile: (san)cta pace omniq, virtute me re|

15 r. ple: et in his usque ad mortem|

Und nun auf der 9. Zeile mit: Pro bñfactorib' interpellatio treffen wieder das Wiener und das Normalexemplar zusammen und stimmen textlich bis zum Schlusse, die obenerwähnten Lücken in Wien selbstverständlich ausgenommen.

Ich glaube diese Textverschiedenheit nicht anders erklären zu können als aus dem rein privaten Charakter dieses Buches für den Gebrauch des Kaisers in dessen speciellem Auftrage. In dem Wiener Exemplar wäre also vielleicht der Text der ersten Redaction zu ersehen, welcher in den späteren definitiven Prachtexemplaren an den oben citirten Stellen abgeändert wurde.

Um alles das Textliche vorweg zu absolviren, sei hier gleich eines merkwürdigen Büchleins der Wiener Hofbibliothek erwähnt, das ohne Titel, ja auch ohne Schlussschrift, nur dank dem ausserordentlichen Gedächtnisse und Scharfsinne des Vorstandes der Hofbibliothek, Herrn Hofrathes von Birk, der Vergessenheit entrissen wurde, in der es etwa noch in irgend einer andern Sammlung unbeachtet ruht.

Birk erkannte sofort, dass das Büchlein textlich mit dem kaiserlichen Diurnale fast congruent ist, und zwar mit dem Wiener Exemplar, inclusive der oben angeführten Abweichungen desselben vom Normale.

Der genauen Controle halber füge ich hier die Analyse dieses sogenannten Nachdruckes, welche noch mein dahingeschiedener Freund Schestag abgefasst hat, wörtlich ein:

### Nachdruck.

Es fehlen die folgenden rothen Ueberschriften der Prachtausgabe von Schonsperger:

- fol. 2v. Oratio ad beatissima(m) dei genitricem virginem Mariam  
 6v. Sui ipsius in deu(m) co(m)mendatio  
 9v. Proprie sue fragilitat(is) cu(m) gratiaru(m) actione in deu(m) cognitio.  
 10v. Quicu(n)que hanc oratio(n)em deuote dixerit: eadem oratio in agone mortis sue: sibi in memoria(m) veniet: et adiume(n)tum et consolationem prestabit.  
 15 Pro b(e)n(e)factorib(us) interpellatio  
 16 Weggelassen Text: Versi. Ne tradas bestiis animas confitentes tibi. Et animas pauperum tuoru(m) obliuiscaris in finem.  
 17v. Euangelium Joannis  
 18v. Text: Per euangelica dicta Delea(n)tur vniuersa nostra delicta.  
 19 Psalmus  
 21 Der Schonsperger'sche Druck enthält am Schlusse des Psalmes nur Gloria, der Nachdruck 8v. jedoch vollständig: Gloria patri et filio. et spiritui sancto. Sicut erat in principio et nunc et semper. et in secula seculorum Amen.

Die Ueberschrift des darauf folgenden Gebetes, Schonsperger fol. 21: Sancte et indiuidue trinitat(is) supplex inuocatio, fehlt im Nachdrucke fol. 9.

Der Nachdruck enthält nach der Oratio de sancto Georgio fol. 10v. noch ein sechszeiliges Gebet zu demselben Heiligen, welches im Schonsperger'schen Drucke fehlt: Alia oratio de s(an)cto Georgio. Die Seite 10r. ist leer, offenbar um einen Holzschnitt des heil. Georg aufzunehmen.

Ebenso ist fol. 11v. leer gelassen für einen Holzschnitt, und da die gegenüberstehenden Gebete an den heil. Andreas und den heil. Maximilian gerichtet sind, so war wohl die Abbildung eines dieser Heiligen auf dieser Seite in Aussicht genommen, und wir werden kaum irre gehen, wenn wir uns für den Namenspatron des Kaisers entscheiden.

Schonsperger 28, Nachdruck 12v. weicht die Ueberschrift etwas ab. Schonsperger 28 hat: Duo psalmi dicendi: Qua(n)do bellum adeundum est, der Nachdruck Duo psalmi dicendi ordinarie in bello.

Nachdruck 14v. fehlt Ueberschrift Quomodo Judei perterriti ceciderunt in terram. Der Text wird durch eine leere Seite fol. 15r. unterbrochen, welche für eine Abbildung bestimmt war.

Auf Nachdruck fol. 15v. fehlt nach Amen: Pater noster.

Schonsperger 35v. hat mitten im Texte den Titel Hore intemerate virginis Marie secundum vsum Romane curie. Ad matutinas. Beim Nachdruck enthält das ganze Blatt 16 nur den Titel der folgenden Abtheilung, und zwar abweichend vom Originale: Sequitur Cursus beate Marie virginis ad longum. Cursus b. M. v. fol. 16 bis fol. 31r., 6. Zeile stimmt textlich vollständig bis auf Abbreuiaturen u. dgl.

Nachdruck fol. 37 fehlt die Ueberschrift des Originals: Antiphona de beata virgine.

Im Nachdruck folgt auf die Oratio fol. 43r.: «Pretende domine famulis et famulabus tuis dexteram celestis auxiliij. vt te toto corde perquirant. et que digne postulant. consequi mereantur. Per christum dñm nostrum.» fol. 43v.: Missa sancte Marie Introitus. Salue sancta parens etc. 4 Seiten füllend bis auf 45r. Diese Gebete fehlen in dem Schonsperger'schen Drucke, fol. 117v., welcher nur den Schluss, den Hymnus: «Christe qui lux es et dies» enthält.

Auf diesen Hymnus folgt in beiden Drucken das Officium sanctissime crucis. Im Nachdrucke ist die Seite vor dem Beginne dieses Officiums, fol. 46v., für einen Holzschnitt leer gelassen.

12\*

Von Druckfehlern und kleinen Abweichungen, wie z. B. Nachdruck fol. 41, 4. Zeile von unten: *laudant omnes* statt wie im Prachtexemplar: *gaudent omnes angeli*, ist hiebei abgesehen. Nun ist aber gerade letztere Fassung gegenüber dem *laudant* als eine Correctur anzusehen. Dies, das Fehlen so vieler Ueberschriften und die für Aufnahme von Illustrationen leergelassenen Seiten, legen mir eine Vermuthung nahe, welche ich nur als solche mit Zurückhaltung auszusprechen wage. Ist dieser sogenannte Nachdruck nicht etwa gar ein Probedruck?

Er ist in gothischen Lettern auf Papier, nur 143:189 Mm. gross, wie schon erwähnt ohne Titel, Custoden, Paginirung, ohne Ort und Jahr und ohne den Namen des Druckers. Ist es zu gewagt, anzunehmen, dass ein solches Exemplar dem Kaiser, dessen selbstthätige Antheilnahme an literarischen Erzeugnissen aller Art, die mit seiner Person in Bezug standen, zur Genüge bekannt ist, zur Begutachtung vorgelegt wurde; dass erst darauf hin nach einigen textlichen Aenderungen und mit Verzicht auf die Holzschnitte Maximilian sich entschloss, sich zehn Prachtexemplare auf Pergament, mit grösseren Lettern und breitem Rande von Schonsperger in Augsburg herstellen zu lassen? Eines dieser Prachtexemplare sandte er dann an seinen Lieblingskünstler Dürer zur Ausschmückung mit Randzeichnungen; es ist das jetzt in der königl. Bibliothek in München befindliche, welches eben um seiner Herrlichkeit willen als auch dadurch, dass das Gebetbuch für den ausschliesslichen Gebrauch des Kaisers bestimmt war, weltberühmt wurde. Ist ja doch dieses kleine, in braunem gepressten Leder gebundene Büchlein der Hofbibliothek gleichsam zu einer Reliquie des Andenkens an Maximilian gestempelt durch dessen Porträt in fein ausgeführtem alt-colorirtem Holzschnitt, welcher vor dem ersten Textblatte eingeklebt ist. Es ist in kreisrundem Medaillon ein Brustbild des Kaisers, links hingewandt, mit langem Haar, Hut und Pelzkragen mit der Vliesskette. Ringsum die Inschrift: «Der Teur Furst K. Maximilian ist auff den xii tag des Jenners seins alters Im lix Jar saligklich von dyser Zeit geschaiden Anno dñi 1519.» Darunter in rahmenartiger Umfassung die rührend liebevollen Worte: «Du hattest wenig Rw in disem lebenn Darumb dir got yetz ewig Freudt hat geben.» (Durchmesser des Medaillons 75 Mm., Breite der Umrahmung desselben 10 Mm., jene des Raumes für die untere Inschrift 20 Mm. Der ganze Holzschnitt 103:137 Mm. Vergl. Passavant, Dürer Nr. 333, Heller 2160.)

Da dieser Holzschnitt dem Texte, wie schon erwähnt, blos vorgeheftet ist, so ist es fraglich, ob er sich auch in anderen Exemplaren dieser Büchleins vorfindet, und zwingt daher nicht zu der Annahme, dass dieses letztere wirklich erst nach der Prachtausgabe vom Jahre 1514 und nach des Kaisers Tode gedruckt wurde.

Wenn meine oben ausgesprochene Ansicht eben nur Vermuthung sein soll, welche aber nach unserer bisherigen Kenntniss der Quellen so wenig widerlegt, als jene andere bewiesen werden kann, dass Maximilian die Randzeichnungen Dürer's und Cranach's auf dem prächtigen Pergamentdrucke nur als Skizzen für später auszuführende Holzschnitte betrachtete, so ist es dagegen so viel als sicher, dass sich Kaiser Maximilian nur zehn Exemplare auf Pergament bei Schonsperger bestellte. Es erhellt dies aus einem Briefe, welchen ihm sein Vermittler mit den Augsburger Künstlern, der gelehrte Augsburger Stadtschreiber und kaiserliche Rath Conrad Peutinger, am 5. October 1513 schrieb. (Aufbewahrt im Augsb. Stadtarchiv., mitgetheilt von Herberger in seiner Monographie: Conrad Peutinger in seinem Verhältnisse zum Kaiser Maximilian I. Ein Beitrag zur Geschichte ihrer Zeit mit besonderer Berücksichtigung der literarisch-artistischen Bestrebungen Peutinger's und des Kaisers. Im XV. und XVI. combinirten Jahresberichte des historischen Kreis-Vereines im Regierungsbezirke von Schwaben und Neuburg für die Jahre 1849, 1850. Augsburg, 1851. 4. p. 56, Note 86.):

«Nachuolgend ist ain E. Kayss. Mt brieue, das datum stadt zu Terruanna auf XXIIj tag Augusti durch Vinsterwalder gefertiget mir auf XXIIj tag Septembris durch E. M. Singer, Vogts Bruder alhie geantwurt worden, in dem E. Mayss. M. Erstlich melden, als die mir beuolhen haben irer Mt zehen betbuechlin zuzeschicken mit beger dieselben buechlin auf das furderlichst E. K. Mt zuzeschicken, darauf Eur K. Gn. in aller vndertanigkait zu wissen fueg, wie woll mir derhalben nit sonder verschriben beuelh von E. M. zu komen so ich doch solch buechlin, das die getruckt werden solten, von dem Schonsperger vernomen, das Schonsperger bis zu verfertigung derselben für sich far, bisher allen fleis ankort hab, daruf ym auch Paumgartner XX gldn vmb Pirmment vnd annder notturft dargestreckt hat, Sagt aber der selb Schonsperger jetzo, das er mangel an den Pressen hab, darumb er noch in sechs Wuchen kaum gefertigt

werden mog, doch hat er mir ain moster auf Pirmont dauon geben, das E. Mt. ich hiemit zu schick vnd wirt demnach not, das E. M. an Paumgartner vnd an mich ernstlich beuelch geben, den Schonsperger anzuhalten, damit er die furderlich zu Ende fertige.»

Dieser Brief bedarf keines weiteren Commentars; und wie aus der Schlusschrift in dem Druckwerke Schonsperger's zu erschen, hat letzterer bezüglich der Vollendungszeit der vom Kaiser gewünschten zehn Exemplare des Gebetbuches sein Wort ziemlich gut eingehalten.

Nun dünkt es mir aber angezeigt, zur Betrachtung jenes Prachtexemplars überzugehen, welches sich Maximilian mit originalen Randzeichnungen von Künstlerhand ganz besonders ausschmücken liess und welches daher unser Interesse in weit höherem Grade in Anspruch nimmt als der immerhin meisterhafte Druck Schonsperger's allein. Ich meine zunächst also die Cimelie der königl. Bibliothek in München (Cim. V. a. 2).

### Das Münchner Exemplar.

Dasselbe ist ein Prachtband in schwarzem Leder, mit einem ziemlich grossen Mittelfeld von brauner und an den Ecken beschlägeartig eingesetzten Lederstücken von rother Farbe. Die Goldpressung zeigt zwischen Rädern und Filigranmustern im Mittelfelde und an den Ecken zartes Blattwerk, überdiess an den Seiten des Mittelfeldes je ein Vögelchen über einem Einhorn. Auf der Innenseite ist der Deckel mit rothem Leder überzogen und enthält in Golddruck das bairische Wappen; mit Goldschnitt, ziemlich scharf auf 195:280 Mm. beschnitten, ist der Einband wohl deutsche Arbeit vom Anfange des XVII. Jahrhunderts. Dem Texte sind zwei Blätter vorgebunden, deren zweites (foliirt mit 1<sup>a</sup>) auf der Stirnseite die sorgfältig mit Initialen in Schwarz und Gold ausgeführte Schrift enthält: Albrechten Dürers weitherhüembten Malers Handriiss Anno 1515. Die nächsten zwei Blätter sind bereits bedruckt (foliirt mit 1<sup>b</sup>, das nächste mit 2), aber als besonderer Bogen eingeklebt, und ebenso die Blätter 3 und 4. Die richtige Lagenfolge zu 6 Blatt beginnt erst mit fol. 5 und geht dann, mit Ausnahme der vierten Lage zu 4 Blatt, fort bis fol. 56, dem letzten von Dürer gezierten Blatte. Hierauf kommt eine Lage von vier Blatt, bezeichnet mit 56<sup>a</sup>, <sup>b</sup>, <sup>c</sup>, <sup>d</sup>; dieselben sind leer, nur auf der Stirnseite des 56<sup>d</sup> ist wieder die handschriftliche Notiz: Lucas Cronach berhüembten Malers Handriiss Anno 1515. Die volle Lage 57—62 schliesst den bedruckten Theil des Exemplars, welchem noch drei leere Pergamentblätter angeheftet sind. Es sind also im Ganzen 62 bedruckte Blätter, von denen 56 auf den Dürertheil, 6 auf jenen Cranach's entfallen. Die Initialen, für welche vom Drucker der Raum in der Höhe von zwei Zeilen ausgespart wurde, sind im Quadrat von 25 Mm. in Gold auf blauem oder braunrothem Grunde gemalt, aus breiten durch einander geschlungenen oder gefalteten Bändern gebildet. Dieselben wurden auffallender Weise erst nach den Dürer'schen Zeichnungen hineingemalt, denn sie decken einzelne Dürer'sche Striche zu; an anderer Stelle war der Rubricator rücksichtsvoller und hat z. B. auf fol. 39 v., wo der treffliche Herakles nach den stymphalischen Vögeln schießt, das Ende des Bogens, welches Dürer in das Initialfeld hineingezeichnet hatte, sorgfältig mit seiner Farbe umzogen. (Cf. das Aquarell im Nürnberger Germanischen Museum, Nr. 184; die Darmstädter Federzeichnung; Thausing, Dürer, II. Aufl., I, 195.)

Der Dürerzeichnungen sind im Ganzen 50, wovon allerdings fünf unbedeutende Schnörkel oder kleine Blümchen zur Ausfüllung einer Zeile, so dass in den Reproduktionen zumeist nur 45 Randzeichnungen aufgeführt werden. Da die verschiedenen neueren Ausgaben bloss die mit Zeichnungen gezierten Blätter bringen, so ergeben ihre Tafeln selbstverständlich nicht den zusammenhängenden Text des Gebetbuchs. Nach der bereits wiederholten Aufzählung und Beschreibung der Tafeln, welche in der ältern Stuntz'schen Ausgabe und nun wieder von Hirth in den Farben des Originals wiedergegeben sind (cf. auch Heller §. 45 und Thausing a. a. O.), brauche ich nichts weiter zum Preise dieser Zeichnungen hinzuzufügen, welche zu den kostbarsten Schöpfungen Dürer'schen Geistes gehören.

An der Autorschaft Dürer's wurde bei diesen Zeichnungen mit Recht nie gezweifelt, wenngleich sein Monogramm mit der Jahreszahl 1515 erst von späterer Hand hinzugefügt wurde. Dafür, dass diese Randverzierungen wirklich von Dürer sind, werde ich übrigens weiter unten noch einen anderen Beweis als

den von der Beurtheilung ihres künstlerischen Stiles beibringen. Diese Daten, Monogramm und Jahreszahl sind vielleicht von demselben Manne gemacht, welcher die Ziertitel der beiden Abtheilungen geschrieben hat, mit geschickter Wahl des Ortes, wo sie angebracht sind, und mit grosser Aufmerksamkeit über einer kalligraphisch schönen Bleistiftvorzeichnung nachgezogen, und zwar in genügender Uebereinstimmung mit der Farbe der Originalzeichnung Dürer's.

Aehnlich ist es wohl auch bei dem Drachen als Cranach-Monogramm, was jedoch nicht verhinderte, dass die acht Zeichnungen, welche sich auf der Lage 57—62 vorfinden, in neuerer Zeit, und zwar von Thausing, dem Cranach abgesprochen und dem Hans Springinklee, dem Hausgenossen Dürer's, zugewiesen wurden. Thausing fand mit dieser Ansicht nicht viele Anhänger, und so leid es mir thut, kann auch ich mich in dieser Frage meinem hochverehrten Lehrer nicht anschliessen. Der Detailbeweis für die Autorschaft Cranach's möge uns hier erlassen werden, dürfte übrigens auch für Jedermann überflüssig sein, welcher das Cranachwerk einigermaßen kennt. Es genügt der blosse Hinweis auf Cranach's Holzschnitt (Bartsch 1) und Cranach's Kupferstich (Bartsch 1), welche in ihren Hirschendarstellungen nur Varianten der Handzeichnungen in dem Münchner Codex aufweisen. Dass Thausing dieselben durchaus nicht dem Cranach belassen wollte, wird nur dadurch fasslich, dass er es für ganz unglaublich hielt, es wäre das Originalwerk dem Cranach zur Ausschmückung nach Wittenberg hinausgeschickt worden; es war bei ihm vorgefasste Meinung, dass die Verzierung des kaiserlichen Gebetbuches einzig durch Dürer oder einen seiner unmittelbaren Schüler in Nürnberg geschehen konnte, eine Anschauung, welche er allerdings hätte fallen lassen müssen, wenn er jene Blätter gesehen hätte, welchen eigentlich unsere Arbeit vorzugsweise gilt:

### Das Besançonner Exemplar.

Die erste Kunde von diesem Schatze, von welchem bishin Niemand eine Ahnung hatte, brachte der ebenso gelehrte, als mit feuriger Begeisterung und beneidenswerthem Erfolge in seinem Fache arbeitende Vorstand der Stadtbibliothek in Besançon, Mr. Auguste Castan, in einem Vortrage, welchen er bei dem Congresse der französischen Gelehrtenesellschaften an der Sorbonne in Paris im Jahre 1878 hielt. Ein Résumé dieses Vortrages ist enthalten in: *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*, V<sup>e</sup> Sér., III<sup>e</sup> vol., Besançon 1879, p. 17 ff. Der Scharfsinn, welcher Herrn Castan auszeichnet, liess ihn in einem Pergamentdruck mit Randzeichnungen von Burgkmair, Altdorfer, Hans Baldung Grien u. A. ein der Münchner Cimelie verwandtes Werk erkennen, und er äusserte sich darüber in seinem Vortrage folgendermassen: «Ce rapprochement tendrait à faire considérer notre volume comme un premier essai des collaborateurs d'Albert Dürer en vue de l'exécution du chef d'œuvre que le maître seul devait signer. . . . Dans tous les cas, si l'on a pu appeler l'exemplaire de Munich un trésor sans prix, j'avais en quelque sorte le devoir de faire connaître que la France possède un exemplaire analogue et qui pourrait bien être la clef de ce trésor.» Durch Besprechung mit Fachgenossen, wie Ephrussi in Paris, welchen er das Werk zeigen konnte, mit deutschen Gelehrten, welche zu dessen Besichtigung nach Besançon eilten, wie Bayersdorfer und Reber aus München, hat obige Anschauung einige Modification erfahren, aber nicht zu Ungunsten des Besançonner Exemplars. Wir wissen nun, dass dasselbe nicht blos der Schlüssel zu dem Münchner Schatze, sondern vielmehr ein integrierender Theil, ein zweiter, wir können leider nicht sagen der zweite Theil desselben ist; denn auch das Besançonner Exemplar ist nur ein Fragment.

Seine Excellenz der frühere Oberstkämmerer Graf Crenneville entschied sich alsbald dafür, den Besançonner Codex in die grossartig geplante Reproduction sämtlicher Denkmale literarisch-artistischer Bestrebungen des Kaisers Max einzubeziehen. Der Custos der Kupferstichsammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses, Herr Schestag, wurde mit der Abfassung des Textes betraut und hat auch in Besançon die Herstellung der Photographien auf Kosten des hohen Oberstkämmereramtes veranlasst. Als ihn der Tod uns entriss, wurde mir die ehrenvolle Aufgabe übertragen, Schestag's Arbeit zu vollenden. Ich musste dieselbe allerdings grösstentheils von vorne anfangen, aber für die oben angeführte Analyse des sogenannten Nachdruckes des Diurnale, sowie für die weiter unten verwerthete Concordanz des Textes zwischen dem

Normalexemplar mit jenen in Besançon, München und Wien, weiss ich dem Andenken des Dahingeschiedenen noch besonderen Dank. Dr. Bayersdorfer, der in einem Schreiben die Aufmerksamkeit der Wiener Fachkreise auf das Besançonner Werk gerichtet hatte, stellte mir bei meinem Besuche in Schleissheim mit vollster Rückhaltslosigkeit sein, für die von ihm geplante Publication bereits angesammeltes Materiale zur Verfügung, reich an den schätzbarsten Winken für raschere Vollendung der vorliegenden Arbeit. Ihm vor Allen, dann aber auch dem Herrn Oberbibliothekar der königl. Bibliothek in München und dem Herrn Castan in Besançon sei hier mein wärmster Dank ausgesprochen.

Der Besançonner Theil des kaiserlichen Gebetbuches, über welchen sich bereits Charles Ephrussi (*Dürer et ses dessins*. Paris, Quantin, 1882, p. 225 ff.) etwas ausführlicher, aber nicht ganz zutreffend ausspricht, ist nicht gebunden, sondern blos in einen Pergamentumschlag geheftet, ziemlich scharf beschnitten 196 : 280 Mm., mit Goldschnitt. Das Heft enthält 57 Blätter, welche ganz neu 1—57 numerirt sind. Ausserdem läuft aber rechts oben und links unten eine alte Foliirung, und zwar auf der ersten Lage oben mit Nr. 63—68, unten mit 69—74. Von Bl. 75—98 laufen die beiden alten Bezeichnungen parallel und auch weiter, wo einzelne Blätter ausgefallen sind, also 105, 107, 108, 110 und 117—122. Dann ist eine grosse Lücke von vier vollständigen Lagen. Wo der Text wieder einsetzt, mit unterer Bezeichnung 147, ist die obere wohl nur durch einen Zählfehler um eins voraus, also 148 und so fort bis zum Schlusse: neu 57, alt unten 163, oben 164. Ich verdanke diese Angaben noch der von Schestag mit gewohnter Geduld und Genauigkeit ausgearbeiteten Concordanz, deren Resultate sich bezüglich des Verhältnisses vom Besançonner zum Münchner und zum Normalexemplar folgendermassen zusammenfassen lassen:

In dem Münchner Exemplar schliesst sich der von Cranach ausgezierte Theil textlich nicht an den Dürer'schen an, es besteht vielmehr eine Lücke von einer Lage = 6 Blatt. Zu unserer grossen Freude fügt sich in diese Lücke gerade die erste Lage von Besançon Bl. 1—6 vollständig ein. Das letzte Dürerblatt in München (56) endigt nämlich mit dem Passus: «ipse fecit nos: et non ipsi nos» (Psalm 99, 3) und findet seine richtige Fortsetzung auf dem ersten Blatte in Besançon mit: «Populus eius et oues pascue eius». Und ebenso schliesst sich an die letzten Worte der ersten Lage in Besançon: «Exultabunt sancti in gloria» (Psalm 149, 5) die erste Zeile des Cranachtheiles in München an: «letabuntur in cubiculis suis». Der Schluss des Münchner Exemplars überhaupt (Fol. 62 v. = Normale 68 v.) hat dann wiederum seine genaue und nunmehr ununterbrochene Fortsetzung in Besançon von fol. 7—30, gleich dem Normale 69—92. Hierauf treten in Besançon leider einige sehr bedauerliche Lücken ein. Es fehlt gleich die nächste Lage des Normalexemplars, von der folgenden Lage der zweite Bogen, dann wieder eine ganze Lage und zuletzt die vollen vier Lagen des Normale (fol. 117—140). Der Schluss des Diurnale (Normale 141—157) ist vorhanden. Dass das Besançonner Exemplar als zum Münchner zugehörig zu betrachten ist, dafür werden sich uns noch besondere Beweise ergeben. Wenn die erste Lage von Besançon in die Lücke des Münchner Exemplars zwischen den Dürer- und den Cranachtheil eingeschoben wird, so fehlen zur Vollständigkeit vom Normale die Blätter 93—98, 100, 102, 105—110, 117—140, im Ganzen 38 Blätter von 157. Obwohl sich also aus beiden noch kein completes Diurnale zusammenstellen liesse, so stehen wir doch vor der Thatsache, welche alle Freunde der Kunst mit Jubel begrüessen werden: der grösste Theil des illustrierten Prachtexemplars vom Gebetbuche des Kaiser Maximilian ist gefunden! und zwar ist dasselbe, mit Randzeichnungen von einer ganzen Reihe von Künstlern geschmückt, in dieser Art wahrhaft einzig, des Kunstsinn eines Maximilian würdig.

Der Besançonner Theil ist nicht so reich geziert wie der Münchner, weder was die Zahl der Zeichnungen, noch die Fülle der Compositionen anbelangt. Es sind im ersteren 57 Blätter, also 114 Seiten, von denen 43 jeden Schmuckes entbehren und ihrer 8 blos mehr weniger bedeutende Schnörkel und Zeichnungen aufweisen. Zwei Randzeichnungen sind fast vollständig dadurch zerstört, dass einmal eine ziemlich dunkle Flüssigkeit über dieselben verschüttet wurde. So ergeben sich als Rest die 61 ornamentirten Seiten, welche in unseren Reproductionen für Kunstgenuss und Studium das getreueste Bild des Besançonner Exemplars darstellen.

Bezüglich der Meister, welchen die Ausschmückung dieser Blätter übertragen wurde, liegt die Frage ungleich schwieriger als bei jenen in München, weil die Künstler, welchen die Besançonner Blätter

zugeschrieben werden, in ihrer Art zu zeichnen viel weniger klar erkannt sind als Dürer und Cranach; ja zwei von ihnen treten mit den vorliegenden Zeichnungen zum ersten Male in der Kunstgeschichte auf. Drei Blätter tragen das Monogramm HB, d. h. Hans Burgkmair, acht sind bezeichnet mit dem Monogramme des Hans Baldung Grien, ebenso viele mit jenem Altdorfer's, 19 sind bezeichnet mit MA und 23 mit HD. Es muss allerdings bemerkt werden, dass von sämtlichen Monogrammen, welche auf der Reproduction zur Erscheinung kommen, einzig und allein das HB auf Tafel I (auf der Standarte rechts), und das Monogramm des Hans Baldung Grien auf den Tafeln VI, XII, XV, XVII alt und echt, d. h. von den Meistern selbst, gleich mit derselben Farbe, in welcher sie die Zeichnung ausführten, gemacht sind. Das Monogramm des Altdorfer auf Tafel VII, ferner sämtliche Monogramme MA und HD sind von späterer Hand ziemlich flüchtig mit schwarzer Tinte eingezeichnet, und wo sonst noch ein Monogramm sichtbar wird, da ist es bloß mit Bleistift gemacht, auf Tafel I und XII sogar neben der echten Künstlerbezeichnung.

Es ist nun zu entscheiden, ob diese Monogramme, wenn schon nicht echt, so doch richtig angebracht sind, ob der Mann, welcher dieselben später, etwa bald nach Vollendung der Zeichnungen, einsetzte, über die Autorschaft dieses oder jenes Künstlers gut unterrichtet war.

Ich will die Blätter der Vereinfachung halber gruppenweise behandeln und zunächst mit jenen Altdorfer's beginnen, dessen Autorschaft hier wohl von Niemand Kundigem auch nur einen Moment angezweifelt werden dürfte. Die Tafeln V, VII, IX, XXXIV—XXXVIII zeigen uns voll und ganz den Regensburger Meister, der mit weniger künstlerischer Energie, Phantasie und Formensinn, aber mit gemüthvollem, oft etwas romantisch angehauchtem Wesen begabt, uns ab und zu an Dürer gemahnt, dessen bekannte Darstellung des Löwen und des Rhinoceros er sich auch (Tafel XXXV und XXXVII) in naivster Zwanglosigkeit zu Nutzen machte. Seine Köpfechen erscheinen uns weder schön noch sehr geistvoll, aber mit dem Ausdruck von Gutherzigkeit, und wenn in der Mehrzahl seiner Darstellungen die künstlerische und gemüthsinnige Art der älteren deutschen Schule vorherrscht, so zeigt die lebenswürdige Brunnenscene doch auch seinen Anschluss an die Renaissance (cf. seinen Holzschnitt mit dem schönen Brunnen, B. 59 und das Bild, welches auf der Ausstellung von Gemälden alter Meister aus dem Wiener Privatbesitze im Jahre 1873 im Oesterr. Museum unter Nr. 201, dem Herrn Fr. Lippmann gehörig, zu sehen war). Die Tafeln VII, XXXVI und XXXVIII sind im Original violett, die übrigen fünf in Carmin.

In gleicher Weise dürfte es unanfechtbar sein, wenn ausser den von Hans Baldung Grien selbst mit seinem Monogramm versehenen Tafeln VI, XII, XV, XVII ihm auch noch die Tafeln IV und VIII durch eingezeichnete Bleistift-Monogramme zugeschrieben wurden. Diese letzteren zwei tragen des Meisters Art so unmittelbar zur Schau und alle zusammen stimmen so schlagend mit anerkannten Zeichnungen Baldung Grien's in verschiedenen Sammlungen: in der Schraffirung der Fleischtheile, der Vorliebe für Verkürzungen, wie in dem Körper des todtten Christus auf Tafel VI und in dem Körper der trunkenen Frau auf Tafel VIII, in der manchmal phantastischen Richtung seiner Conceptionen (Tafel IV, VIII, XII, XV), ja ich möchte sogar sagen in der gelbgrünen Farbe, in der diese Zeichnungen ausgeführt sind, zu dem hellen Gesamtton seiner Gemälde in Augsburg, Basel, Freiburg u. s. w., dass unsere Blätter in Hinkunft unbedenklich als Hilfsmaterial zum Beweise für Baldung's Autorschaft verwendet werden dürfen. Es ist in hohem Grade zu bedauern, dass jene zwei Zeichnungen Baldung's, welche fol. 4 in Besançon schmücken, wegen ihrer schlechten Erhaltung in gelbgrüner Farbe durchaus nicht mehr photographisch aufgenommen werden konnten. Auf der Stirnseite dieses Blattes erkennt man unten gerade noch die Darstellung eines wilden Kampfes mehrerer Pferde, die auf einander ausschlagen und sich verbeissen, dass der Kübel Wasser, den ein kleiner Amor von oben auf sie ausschüttet, wohl nicht genügen dürfte, ihre Kampfeswuth abzukühlen. Auf dem breiten Rande rechts ist in trefflichster Verkürzung, fast senkrecht gestellt, ein davonsprenzendes Ross mit einem Knaben auf dem Rücken. Kaum noch kenntlich ist die Darstellung auf der Rückseite: Putiphar's Frau und Josef.

Nach alledem muss das Monogramm Baldung's auf den Tafeln XI—XIII überraschen und uns gegen das Kennerauge dessen, welcher es dort anbrachte, einigermaßen misstrauisch machen. Selbst in unserer Reproduction macht sich der ganz andere Charakter dieser Zeichnungen auf den ersten Blick geltend.

•

Diese Verschiedenheit der künstlerischen Handschrift kann am besten auf Tafel XV bemerkt werden, wo im unteren Theile wirklich eine Zeichnung Baldung's mit seinem echten Monogramm, links oben aber die Frau mit Füllhorn und strahlendem Spiegel auf dem Drachen als von ganz anderer Hand erkennbar ist, auch in der Reproduction die schmutziggrüne Pflanzenfarbe verrathend, in welcher sie gegenüber dem hellen Ton der Blätter Baldungs gemacht ist. Mit derselben dunklen Farbe und in ganz gleichem Stile sind die Tafeln XI und XIII ausgeführt, deren Meister übrigens auch links unten mit MA bezeichnet ist und dessen Arbeiten für des Kaisers Gebetbuch uns noch sehr in Anspruch nehmen werden.

Man verzeihe mir die scheinbare Sprunghaftigkeit, wenn ich nun gleich jene 23 Blatt mit dem Monogramme HD zur Besprechung heranziehe. Es geschieht dies wegen des durchaus gleichartigen Charakters all dieser Tafeln von XXXIX bis LXI, und weil uns hier, jeden Zweifel ausschliessend, zum ersten Male eine künstlerische Persönlichkeit entgegentritt, von deren Existenz wir längst wussten, von deren Leistungen aber absolut keine bestimmte Kenntniss hatten. Es ist Niemand geringerer als Hans Dürer, der Bruder Albrechts, von dem wir hier auf einmal für die Kunstgeschichte ein klares Bild seines Denkens und Schaffens, wenngleich nur nach einer Seite hin, erhalten. Alle Fachgenossen, welche die Originale oder deren Wiedergabe zu Gesichte bekamen, waren in diesem Urtheile einhellig wie sonst nie. In der That kann die körperliche Aehnlichkeit zwischen Brüdern nicht auffallender sein, als es hier die künstlerische und geistige des Hans mit seinem älteren Bruder und Lehrer Albrecht Dürer ist. Wir wussten bisher blos, dass Albrecht seinen im Jahre 1490 gebornen Bruder im Hause und in seiner Werkstatt behielt, vermutheten, dass letzterer ihm bei dem Heller'schen Altarwerk 1507—1509 einen Theil der Flügelbilder gemalt haben mag und dann 1529 und 1530 als Hofmaler des polnischen Königs zu Krakau lebte. Aus der Zwischenzeit schreibt ihm Waagen (Kunstwerke in Deutschland, I, 127) ein in Pommersfelden befindliches Gemälde der heiligen Sippe vom Jahre 1518 mit dem Monogramme HD zu. Ich kenne das Bild nicht aus eigener Anschauung und weiss nicht, ob mit demselben, respective mit Hans Dürer das Brustbild eines alten Mannes und einer jungen Frau im germanischen Museum zu Nürnberg, Nr. 247, in Zusammenhang gebracht werden kann. Dieses Bild zeigt als Monogramm ein grosses Majuskel-H mit einem Minuskel-d unter dem Querbalken, also in ähnlicher Weise gebildet wie das allbekannte Dürerzeichen, und die Jahreszahl 1509; da es aber Porträte darzustellen scheint und in solchen der Künstler an das Vorbild gebunden ist, weniger seinen stilistischen Angewohnungen folgen darf, so erlaube ich mir kein definitives Urtheil auszusprechen. Der Name des D. Hübschmann als des Urhebers unserer Zeichnungen, brauchte von einer Seite blos ausgesprochen, um alsbald wieder fallen gelassen zu werden; an diesen verhältnissmässig späten Meister und seine durchaus verschiedene Zeichenmanier ist hier gar nicht zu denken erlaubt. Wir halten an Hans Dürer fest und harren getrost der allgemeinen Zustimmung. Nur die Blutsverwandtschaft, das stete Zusammenleben mit seinem geistig so viel mächtigeren Bruder lässt einen solchen gleichartigen Zug in den künstlerischen Leistungen entwickeln, wie er hier auf jeder Tafel begegnet. In mancher der Zeichnungen einen so liebenswürdigen Humor entfaltend wie sein älterer Bruder, steht Hans demselben an Ideenreichthum, Formengewandtheit und Schärfe der Zeichnung entschieden nach. Fast auf jedem Blatte finden wir Erinnerungen an Albrechts Zeichnungen, Stiche und Holzschnitte. Unter dessen unmittelbarem Einflusse neben ihm, der an der gleichen Aufgabe für des Kaisers Gebetbuch arbeitet, zeichnend, wetteifert Hans auch im Fleisse mit seinem Bruder, so dass einzig seine Blätter nach dem Reichthum der Randverzierungen jenen Albrechts im Münchner Exemplare zu vergleichen sind. Er zeichnete mit Vorliebe in Violett, einige Male mit stärkerem Stich zum Blau, blos Taf. XLIII und LVII sind in dunklem, LVIII in Gelbgrün ausgeführt. Noch soll darauf besonders aufmerksam gemacht werden, dass das Monogramm auf Taf. XXXIX links unten, eine von den übrigen abweichende Form, wieder ein grosses H mit kleinerem eingeschlossenen D zeigt, über einer älteren Vorzeichnung, so gut wie auf Taf. XLI links unten auch eine ältere Form DH (Dürer Hans) zum Vorschein kommt. Das Eingehen auf die stilistischen Eigenthümlichkeiten in der Zeichnung des Hans Dürer für Augen, Nase der dickwangigen Engelsköpfchen u. s. w. dürfte, wo sie sich dem Beobachter so offen darbieten wie hier, nicht nothwendig sein.

Nach diesen beziehungsweise klarliegenden Partien gelange ich nunmehr an einige schwer lösbare Entscheidungen, ja Räthsel. Die drei ersten Tafeln unserer Reproduction tragen das Monogramm des

Hans Burgkmair, echt allerdings nur auf Taf. I auf dem Standarten-Täfelchen rechts; mit Bleistift links unten auf Taf. I (roth) und II (violett) und an dem Palmenstamme unten auf Taf. III (grün). Gleichwohl scheinen diese Blätter nicht recht vereinbar für einen einzigen Meister. Dass Burgkmair die erste Zeichnung, eine Art Triumph der göttlichen Liebe, geliefert hat, daran zweifle ich trotz des etwas Befremdlichen in der Linienführung nicht. Die Zeichnung ist nicht ganz gut erhalten und in einem leichten Roth ausgeführt, was immer, besonders in den Reproduktionen, das Gesamtbild etwas alterirt. Aber die Compositionsweise ist jene Burgkmair's, wenn er figurenreiche Gruppen zu bewältigen hat, und ich wurde an diese Köpfe auch durch Bilder wie Nr. 7 und 8 der Augsburger Galerie erinnert. Vollends Burgkmairisch ist die Art der Randverzierung rechts, in ihrer antikisirenden, allegorisirenden Darstellung, deren Erklärung ich nicht zu geben vermag, welche mir jedoch einen Holzschnitt Burgkmair's in Erinnerung bringt: der grosse kaiserliche Adler (Passav. 120), unter dessen Fittichen die sieben freien Künste gedeihen, und daselbst besonders eine Gruppe mit Mercur und dem Parisurtheil. Mit dieser Zeichenmanier scheint jene der Taf. II und III zu widerstreiten, selbst wenn an das verschiedene Arbeitsmateriale und die Dünnschichtigkeit der Farbe starke Concessionen gemacht werden. Unter einander jedoch zeigen beide Blätter eine gewisse Uebereinstimmung, besonders in dem starken Strich, in der Landschaftsbehandlung, Schraffirung der Terrainwellen u. s. w. und stehen in dieser Hinsicht den anerkannt echten Zeichnungen Burgkmair's im Münchner Kupferstich-Cabinete zur Geschichte des Kaisers Max sehr nahe (Zeichnungen Nr. 2869 u. folg.). In den Holzschnitten zum «Weisskunig» stösst man zu wiederholten Malen auf ähnliche Landschaften, und die Zeichnung des geschuppten Palmenstammes mit der Krone, zwischen deren Fächerblättern die Früchte wie unsere Aepfel herauslugen, erinnert an Aehnliches auf der Radirung: «Venus und der schlafende Mercur», wenngleich nicht verschwiegen werden soll, dass Passavant dieses Blatt (Nr. 1) dem jüngeren Burgkmair zuschreibt, ohne jedoch zwingende Gründe für seine Bestimmung beizubringen. Die Sachlage ist also jedenfalls für die Zuweisung sämmtlicher drei Blätter an Burgkmair nicht ganz ungünstig, doch scheue ich mich eine präzise Entscheidung zu fällen.

In noch schlimmerer Situation befinde ich mich dem Meister der 19 Blätter gegenüber, welche den Rest der Besançon-Zeichnungen bilden. Sie sind durchwegs mit MA von späterer Hand bezeichnet, ohne dass es mir in den wenigen Wochen, welche mir zur vorliegenden Arbeit zur Verfügung standen, gelungen wäre, über den Künstler, welcher sich hinter diesen beiden Buchstaben verbirgt, klar zu werden.

Den Monogrammistin MA vom Bl. 20 in dem bei Adam Petri 1514 in Basel erschienenen Plenarium oder ewangelij buoch (Nagler, Monogr. IV, 1540) glaube ich als einen blossen Formschneider ansehen zu müssen. Jedenfalls ist unser Meister ein ganz eigenartiger Künstler, höchst ungleichmässig in seinem Schaffen, einmal ganz antikisirend, edel, dann wieder einem Naturalismus derbsten Schlages in seinen Bildungen huldigend. Die auffallende Verschiedenheit dieser beiden Richtungen lässt bei Betrachtung der mit MA bezeichneten Blätter auf den ersten Blick den Gedanken aufkommen, dass hier zwei ganz heterogene Künstler unter einer Marke unrichtig vereinigt sind. Gleichwohl ist dies nicht der Fall. Bei genauer Durchforschung des Originals in Besançon erklärte sich mir die scheinbare Verschiedenheit zweier Hände vollständig aus der Verschiedenheit des Zeichenmaterials. Sämmtliche Zeichnungen des M A, welche in unseren Reproduktionen mit breitem starken Striche erscheinen (also Taf. XIX, XX, XXIII, XXIV, XXV, XXIX, XXXI, XXXIII, wozu noch die fälschlich als Baldung Grien monogrammirten XI, XIII und der obere Theil von XV) sind mit schmutziggrüner, leicht verfließender Pflanzenfarbe gemacht, während seine übrigen Blätter in Roth, fast in der Feder noch trocknendem Roth, ausgeführt sind, so dass der Künstler selbst sich veranlasst sah, an einzelnen Stellen die Contouren mit etwas Schwärze verstärkend nachzuziehen. Bei dem Roth, dessen sich z. B. Altdorfer bediente, war solche Verstärkung nicht geboten. Ist dieses Bedingende des Zeichenmaterials zugestanden, so wird es nicht mehr schwer, die Einheit der Hand nach stilistischer Richtung auf den beiderlei Blättern zu beweisen. Der trauernde Engel, Taf. XIV und der Neptun, Taf. XVIII, sie gleichen dem Orpheus, Taf. XI, dem Arion, Taf. XIX, in der Gesichtsbildung, in Augen, Nase und Mund ganz genau, auch das kleine Gefältel in der Gewandung kehrt bei einer und der andern Figur wieder. Die Zeichnung der Füße mit hinaufgetriebener kleiner Zehe beim Herakles, Taf. XVI, Neptun (XVIII), Petrus (XXII) vergleiche man mit dem Mercur (XXIII), Simson (XXIV), sowie ich nicht

umhin kann, den Meister, welcher den Fuss des Einsiedlers (XXVI) gezeichnet hat, mit jenem der Caritas (XXVII) für ein und dieselbe Persönlichkeit zu halten; ein Gleiches gilt bezüglich der Frauengestalten auf den Taf. XV und XVIII, und die spitzfingerige Hand Davids (XXXII) vergleiche man mit jener Christi (XX), um sich diesem Urtheil anzuschliessen.

Die meisten der genannten Figuren weisen noch einen gewissen edlen Zug auf, geschult an der Antike oder wenigstens der italienischen Renaissance, wogegen manche andere, wie der Petrus (XXII), Christoph (XXVIII), Simson (XXIV), David (XXX), mit dem grellsten modernen Naturalismus behaftet sind. Dass dieser proteusartige Meister italienische Kunst durch eigene Anschauung der Originale oder aus Reproduktionen kannte, darüber kann wohl kein Zweifel obwalten, vollends nicht beim Anblick von Taf. XXI, einer echt oberitalienischen Pilasterfüllung, welche uns überdies durch die authentische Inschrift die Datirung des ganzen Codex ins Jahr 1515 feststellt. Bei seinem Arion gedachte ich des Neptun auf dem grossen Plane Venedigs von Barbari, sein Goliath rief sogleich Mantegneske Gestalten, sein Simson die Copie einer Pollajuolozeichnung im Venetianischen Skizzenbuche in der Erinnerung wach, ohne dass die Figuren eine vollständige Herübernahme der Formen verriethen. Bezüglich seines Namens muss ich leider die Antwort schuldig bleiben. Ephrussi war anfangs schnell mit der Deutung des M. A. auf einen Mathias Amberger zur Hand, von dessen Existenz aber die Kunstgeschichte, welche nur einen Christoph Amberger kennt, nichts weiss, den auch Ephrussi in seinem grossen Werke (*Dürer et ses dessins*, a. a. O.) sogleich wieder aufgab, um nun sämtliche Blätter mit M. A. dem Burgkmair zuzuschreiben, «comme l'atteste la comparaison avec la première page». Ich kann mich dieser Ansicht ebenso wenig anschliessen als jener, welche in dem Meister den Mathias Grünewald erblickt, weil derselbe unter Anderem auch mit Mathias Alamanus unterzeichnet habe. Ich meine ein Colorist ersten Ranges, als welcher Grünewald nach den mir bekannten Bildern in Colmar und Basel erscheint, müsste anders als unser M. A. zeichnen, mehr in grossen Flächen, wie es Tizian thut, oder eben in der Weise der Grünewaldzeichnung eines betenden Pilgers in der Albertina (cf. Niedermayer im *Repertorium f. Kunstwiss.*, VII, p. 261). Ueberdies muss ich die Anhänger der Deutung auf Grünewald noch auf einen Umstand aufmerksam machen, welcher in unseren Reproduktionen nicht genügend zur Geltung kommt, aber auf dem Original klar erkennbar ist. Auf unseren Tafeln XIII und XIV erscheint nämlich neben dem neueren M. A. noch die Spur einer älteren Bezeichnung, welche aber A. M. hiess, wie auf einigen gar nicht ornamentirten, aber offenbar unserem Meister zur Ausschmückung überwiesenen Blättern des Originals (fol. 20 r., 22 r., 24 r.) in den Ecken rechts unten deutlich zu Tage tritt. Dieses A. M. würde nun wohl nicht recht passen zur Deutung auf Mathias Aschaffenburgensis oder Mathias Alamanus. Wenn wir jedoch auch vorderhand die Lösung nicht gefunden haben, und unser Meister zunächst nur nach seinem Monogramme benennen können, so brauchen wir darum die Hoffnung noch nicht aufzugeben, dass der eifrigen Forschung die Lüftung des Schleiers gelingen werde. Dr. Bayersdorfer gestattete mir davon Mittheilung zu machen, dass er nach langem Suchen in den Archiven einen Marcus Asfahl aufgefunden habe, der im Jahre 1517 von der Stadt Reutlingen nicht weniger als 900 Gulden, eine für jene Zeit enorme Summe, für ein Altarwerk ausgezahlt erhielt. Ob nun dieser Künstler, dessen Gemälde Bayersdorfer zu kennen glaubt, der Zeichner unserer Blätter sei, das möge dieser gediegene Forscher selbst in Untersuchung ziehen.

Der Uebersicht halber stelle ich in folgendem die einzelnen Blätter des Besançonner Codex zusammen, um zu ersehen, wie sich die verschiedenen Meister auf die einzelnen Lagen = 3 Bogen vertheilen.

Lage	I (Blatt 1—6) . . . . .	Burgkmair und Hans Baldung Grien, <i>u. Altdorfer</i>
«	II ( « 7—12) . . . . .	Baldung und Altdorfer,
«	III ( « 13—18) . . . . .	Baldung und M. A.,
«	IV ( « 19—24) . . . . .	nur M. A.,
«	V ( « 25—30) . . . . .	nur M. A.,
«	VI ( « 31—34 nur 4 Blatt) . .	nur Altdorfer,
«	VII—X (35 bis zum Schlusse) . . . .	nur Hans Dürer.

13\*

Aus dieser Zusammenstellung erhalten wir einen Einblick in die Entstehungsgeschichte des kaiserlichen Gebetbuches und wie die einzelnen Lagen von demjenigen, der die Ausführung des kaiserlichen Willens in dieser Richtung zu leiten hatte, an die bedeutendsten Künstler jener Tage in Deutschland versandt werden mussten. Die beiden Dürer lebten in Nürnberg und ihnen war wohl nach Maximilians Weisungen der Haupttheil dieses Ehrenauftrages zugeordnet. Altdorfer war im Jahre 1515 in Regensburg, Cranach in Wittenberg, Burgkmair in Augsburg, Baldung Grien in Strassburg thätig; der Aufenthalt des MA. ist noch zu erforschen. Die Vermittlung zwischen den Künstlern und dem Kaiser lag diesmal bei Peutinger in Augsburg. Wir hatten diesen schon bezüglich des Druckes interveniren gesehen, und zum Beweise des Verkehrs mit den Künstlern können und müssen wir uns wieder an dem Bruchstücke eines Peutinger'schen Briefes an Albrecht Dürer genügen lassen (cf. Herberger a. a. O. p. 55, Note 84): «. . . guter frundt, ich schick Euch . . . ey trittern. An dem Ersten . . . soll vnden ain bedewtung . . . altigkeit artlicher weise ge . . . zu anfangs des selben gebets . . . romischer art, der mein herr . . . mein guter frundt Dyrer gut . . . 29 plat, der andern, . . . zu dem gepedt sant . . . obgemelter art, vnd . . . ain sandt Jorgen in vollem . . . Curisser mit dem trachen.» Es sind dies nur zwölf nicht ganz erhaltene Zeilen, aber es erhellt daraus doch, wie auch einem Meister von Dürer's Bedeutung nicht ganz freie Hand betreffs der Randverzierung gelassen ward. Dass dieser Brief sich wirklich auf die Ausschmückung des Gebetbuches bezieht, ist bei Durchsicht des Münchner Exemplars sofort zu ersehen. In den Reproduktionen erscheint (Strixner, Stägmeyr'sche Ausgabe und bei Hirth Tafel 15) in der That die Dreifaltigkeit und auf Tafel 16 der heil. Georg in voller Rüstung zu Pferd, gerade bei den betreffenden Gebeten conform den Peutinger'schen Anweisungen. Wenn nun schon dem anerkannten Grossmeister der deutschen Malerei, welche der Kaiser in seinem Gebetbuche vertreten haben wollte, solche bestimmte Richtung, wenigstens betreffs der Hauptbilder, für seine Arbeit gegeben wurde, so müssen wir ein gleiches Vorgehen um so mehr den übrigen Künstlern gegenüber voraussetzen. Den Bezug der Randzeichnungen zum Texte, welchen wir im Münchner Theile wegen seiner geistreichen Lösung durch Dürer zu bewundern Gelegenheit haben, finden wir auch im Besançonner Exemplar vielfach eingehalten: Sorgloser Schlummer in Gottes Hut (XII), Christi Verklärung (XX), Petrus bei dem bezüglichlichen Gebet (XXII), David beim Psalme 112 (XXX), Johannes auf Pathmos bei: Ave maris stella (XXXIII), die Darstellung im Tempel beim Canticus Symeonis (XXXIV), singende Engel bei dem Hymnus auf Maria (XXXVI), ähnlich (XLIII), der Christusknabe mit dem Kreuze bei: grauem ferendo humeris: crucem pro nobis miseris (XLIV), die Geisselungswerkzeuge bei: flagellauerunt me (XLVI), der Gekreuzigte bei: Crucem pro nobis subiit (XLVIII), kläffende Hunde bei Psalm 21, 17 circumdederunt me canes multi (XLIX), ein König mit Scepter und Krone (hier das Bild des Kaisers?) bei: introibit rex glorie (LIII), betende und musicirende Engel beim Hymnus: Magnificat anima mea dominum (LVII) und schliesslich Josephus bei: Tulit Joseph corpus Jesu: et involuit illud in sindone munda: et posuit eum in monumento (LIX). Bei letzterem beging der Künstler, Hans Dürer, wohl in Folge mangelhafter Kenntniss des Latein, den Irrthum, dass er die Stelle des Textes, welche sich auf die Bestattung Christi durch Joseph von Arimathäa bezieht, auf Joseph den Nährvater deutete und nun letzteren einmal Jesum auf den Armen tragend, das andere Mal gleich einer Mutter ihr Kind badend darstellt, während ein dienstfertiger Engel den Sindon, die reinen Linnen, in der Wiege für den kleinen Welterlöser zurechtlegt. Wegen des Liebreizes, mit welchem gerade dieses Blatt ausgestattet ist, freuen wir uns aber dieses Missverständnisses, zweifelnd, ob dem Hans Dürer das Hochtragische der Grablegung Christi in gleich trefflicher Weise geglückt wäre.

Was wir im Vorhergehenden über die Entstehungsgeschichte des kaiserlichen Gebetbuches erfahren haben, entbehrt leider des Schlusses. Wir wissen nicht, ob die geplante Ausschmückung desselben jemals vollständig geworden ist. Mehreres spricht dafür, dass dies nicht der Fall war, einmal schon die lückenhafte Ausfüllung des Besançonner Theiles, in welchem oft nur am unteren breiten Rande eine kleine Skizze hingesetzt ist und sich Blätter finden, welche dem Meister MA. zugewiesen waren, welche dieser aber gar nicht ausfüllte. Vielleicht ist das Fehlen von nicht weniger als sechs Lagen und einem Bogen in Besançon damit zu erklären, dass dieselben von den Künstlern, denen sie zugeschickt worden waren, gar nie abgeliefert wurden.

Nicht viel besser steht es mit unserer Kenntniss der Geschichte der einzelnen Theile in Besançon und in München. Waren sie jemals vereint? Man wäre fast geneigt dies anzunehmen, wenn wir bei einem spanischen Kunstschriftsteller ein begeistertes Lob eines Dürerbandes finden, und zwar bei Pacheco, *Arte de la pintura* (gedruckt 1646 in Sevilla, neue Ausgabe Madrid 1866; citirt von Justi: *Die spanische Brautfahrt des Prinzen von Wales im J. 1623 in Rodenberg's Rundschau* 1883, p. 196 ff.). Dasselbst heisst es bei Erwähnung der hohen Achtung, welche Dürer's Stichen und Zeichnungen von Karl V. und Philipp II. zu Theil wurde (Bd. II, p. 165): *Yo alcancé uno (dibujo) de su mano, de un libro que fué de Su Majestad, digno de suma veneracion*. Also Dürer's Zeichnung eines Buches im Besitze Philipps II., das kann wohl des Kaisers Maximilian illustriertes Gebetbuch sein, welches durch Karl V. nach Spanien gekommen wäre! Eine andere Stelle bei Pacheco, ebendort p. 341, spricht voll Bewunderung von der Zeichnung eines Crucifixus von Dürer. Einen Wink über das weitere Geschick des Gebetbuches glaubte ich aus Khevenhiller's, des Gesandten Rudolfs II. am spanischen Hofe, Berichten entnehmen zu können, gestehe aber offen, dass mir die bezüglichen Stellen nicht ganz auf unsern Fall zuzutreffen scheinen. Khevenhiller schreibt am 13. December 1586, also kurz nach dem Tode des Cardinals Granvella in Madrid, an seinen Kaiser: «Uebrigens ist mir ein anderes auch gedachten Cardinal gehörig zu Händen gestossen in fol Real Papiers und drin über 200 Albrechten Turers aigner Handt übrigens allerlei von andern gemacht enthalten sein.» Rudolf II. war bekanntlich ein eifriger Dürersammler, und er hätte wohl gerne den Band aus der Verlassenschaft Granvella's acquirirt, aber der geforderte Preis von 500 Ducaten scheint ihm doch zu hoch gewesen zu sein. In dem Verzeichnisse der am 30. December 1587 an ihn aus Madrid abgesandten Kunstwerke ist jenes Sammelbandes von Zeichnungen nicht gedacht. (cf. Ulrichs, *Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen und Sammlungen Kaiser Rudolfs II. in der Zeitschrift f. bild. Kunst*, V, p. 47 u. ff. 3. Abtheilung: *Die Sammlung Granvella*, p. 136.) Also auf einen Sammelband mit Zeichnungen aller Art, nicht aber auf das illustrierte Gebetbuch, scheint sich obiger Passus zu beziehen.

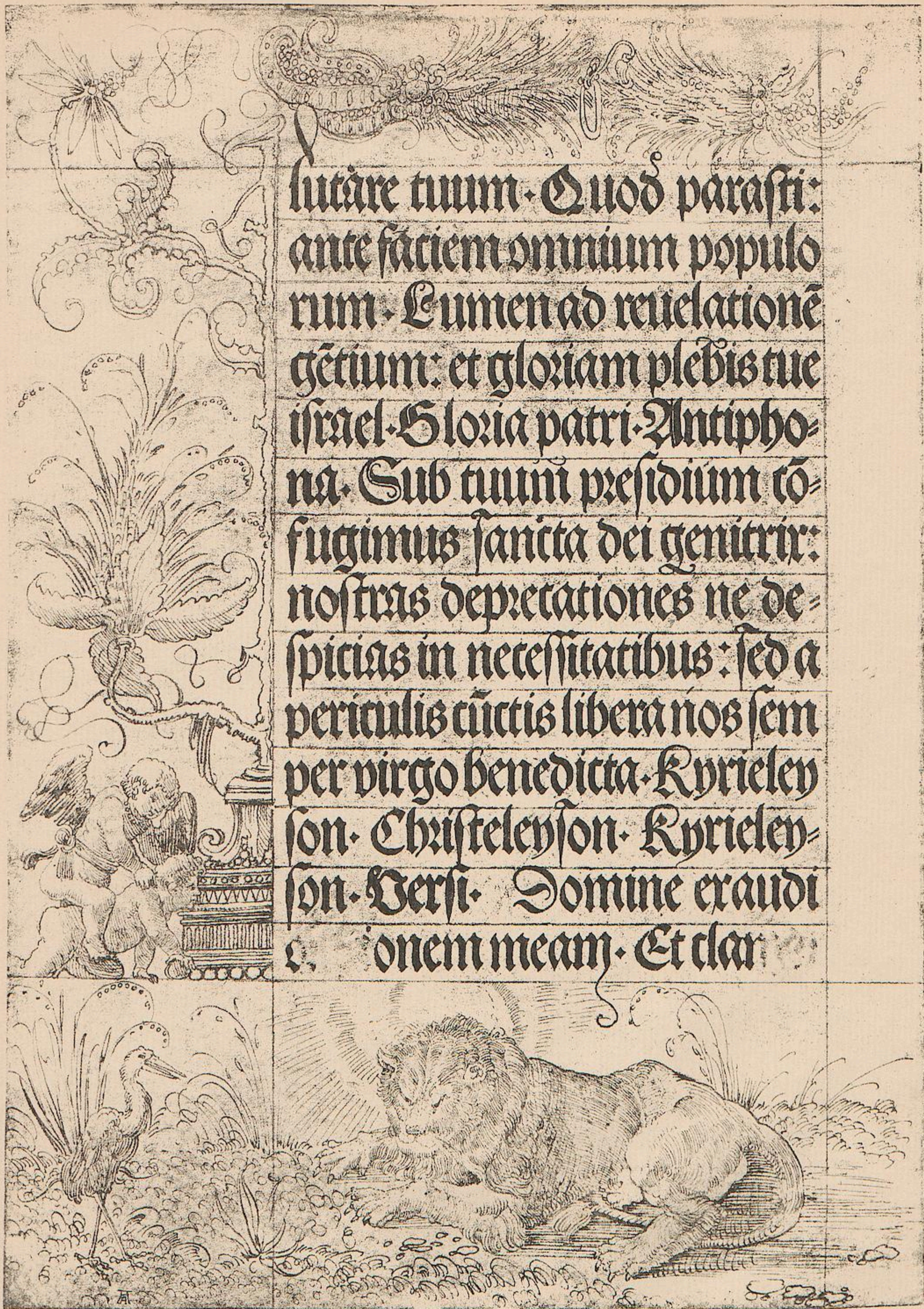
Nach alledem bleibt es noch immer unentschieden, wie und wann der eine Theil des kaiserlichen Gebetbuches nach München, der andere nach Besançon gelangte. Der Erste, welcher das Dürer-Cranach-Exemplar als in München befindlich erwähnt, ist Sandrart (cf. *Academia nobilissimae artis pictoriae. Norimbergae* 1683, fol., p. 212, 2. col.). Er preist es bei Aufzählung von Dürer's Werken in München: «Similiter in breviario quodam membranaceo apud Maximilianum Bavariae Electorem Alberti manu delineatos vidi omnes Sanctos cum variis ornamentis, foliorum gyris, et alabandaeis, partim calamo decussante, partim coloribus ingeniosissime expressis» und gibt weiter unten seiner Bewunderung für Dürer als Zeichner noch besonderen Ausdruck. Wir sind nun in der glücklichen Lage, dieses Exemplar doch weitere fünfzig Jahre in München zurückverfolgen zu können. Ein Bild in der Münchner Pinakothek (Nr. 1397) gibt uns darüber Aufschluss. Es ist die Darstellung der Gefangennahme Christi, gemalt von dem Augsburger Johann Georg Fischer 1633. Derselbe war Hofmaler und hat nun zu Gefallen oder in directem Auftrage des Kurfürsten Maximilian diese seine Composition durchwegs mit Dürer'schen Figuren, und zwar direct aus dem Gebetbuche zusammengestellt, mit Verwendung der Blätter (Strixner) 7, 16, 24, 25, 36, ähnlich wie in Schleissheim zwei grosse Bilder von ihm mit Dürerfiguren neu componirt erscheinen. Fischer rühmt sich auf dem Bilde der Pinakothek dieser seiner Arbeit nach dem Apelles Deuthonicus, was auch mit Rücksicht auf Maximilian geschehen sein mag, der bekanntlich mit Rudolf II. in der Verehrung für Dürer und im Ankauf seiner Werke wetteiferte. Also 1633 war der erste Theil des Gebetbuches bereits in bairischem Besitze.

Wie der andere Theil nach Besançon kam, darüber haben wir leider keine viel bessere Kunde. Nach dem Obengesagten liegt die Vermuthung nahe, dass er aus Granvella's Besitz stammt, dessen Familienpalast noch heute zu den Zierbauten Besançons zählt, wo auch der Cardinal lebte, als er sich in Folge der politischen Constellation für einige Jahre vom Staatsleben zurückzog. Die Bibliothek Granvella's (etwa 12000 Bände) kaufte der gelehrte Abt der Benedictiner zum heil. Vincenz in Besançon, Jean-Baptiste Boisot, und testirte diese Bücher wie seine übrigen Schätze an Bildern, Münzen und Antiken, welche er auf grossen Reisen angesammelt hatte, im Jahre 1694 seinem Kloster mit der Verpflichtung, dass diese Sammlung von den Mönchen gut verwaltet und zweimal wöchentlich dem Publicum zugänglich gemacht werde!

Die französische Revolution gestaltete die Kunstsammlung des Klosters zu Communaleigenthum, und so gelangte auch der besprochene Theil des kaiserlichen Gebetbuches in die Stadtbibliothek. Derselbe scheint jedoch nicht in der Boisot'schen Schenkung an das Benedictinerkloster gekommen zu sein, denn erstlich ist er in dem noch vorhandenen Inventar derselben nicht aufgeführt, und zweitens liebte es Boisot, all seine Bücher mit seinem «Ex libris» zu bezeichnen. Das Exemplar trägt vielmehr die Aufschrift, dass es wegen seiner Kostbarkeit und damit es nicht verloren gehe, in dem Kloster wohl verwahrt werde. Es ist nicht ausgeschlossen, dass Granvella das Werk aus Spanien mitgebracht und dem Kloster geschenkt habe. Nun haben sich die Zeiten geändert, aber auch an seinem neuen Platze in der Besançonner Stadtbibliothek ist der Schatz wohl verwahrt, treu gehütet, aber nicht verborgen gehalten von dem trefflichen Herrn Castan; ihm gebührt der Dank der kunstliebenden Welt dafür, dass er uns davon Kunde gab.

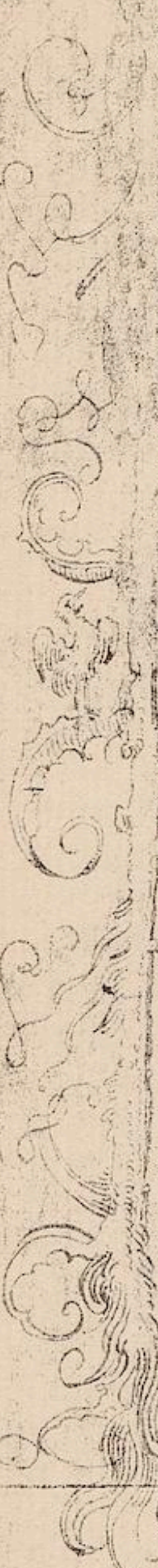


Aus den Randzeichnungen in den Zeugbüchern des Kaisers Maximilian I.



XXXV.

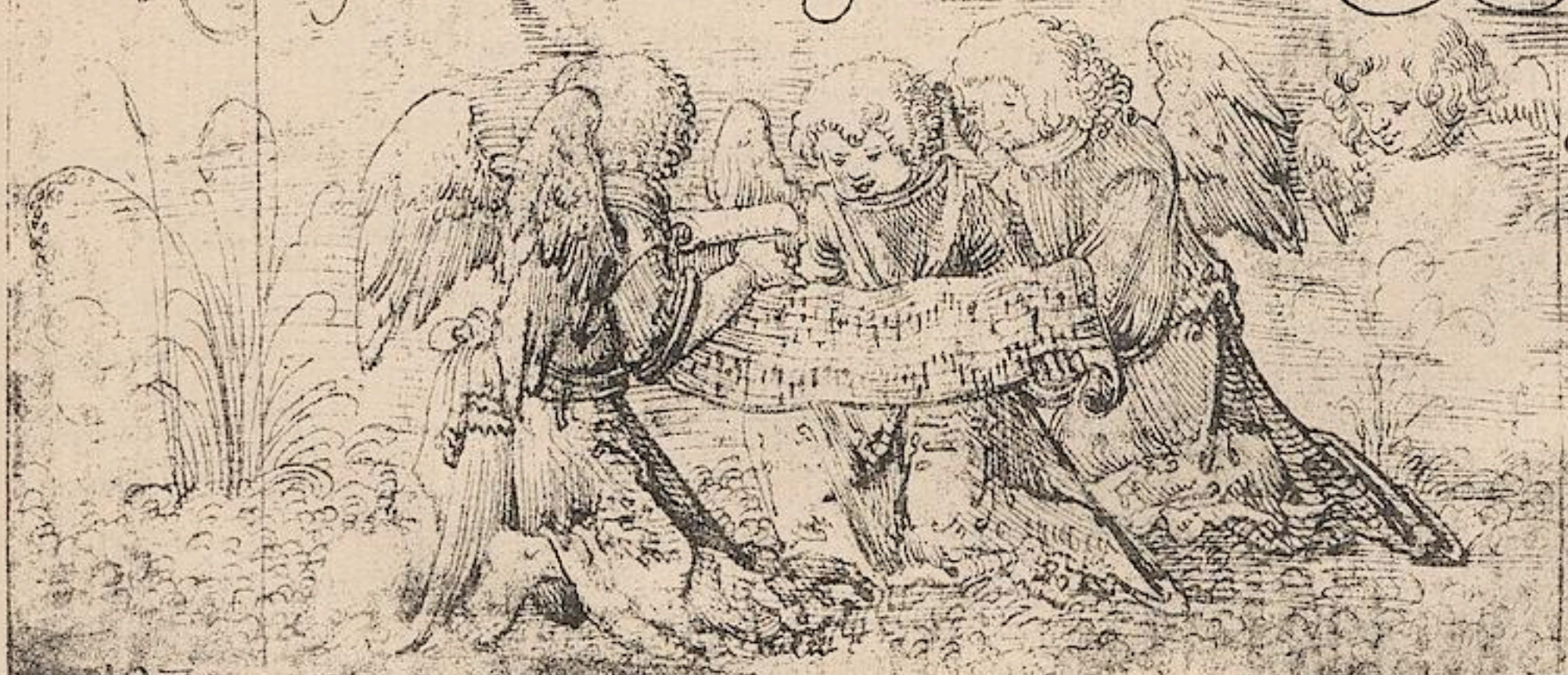
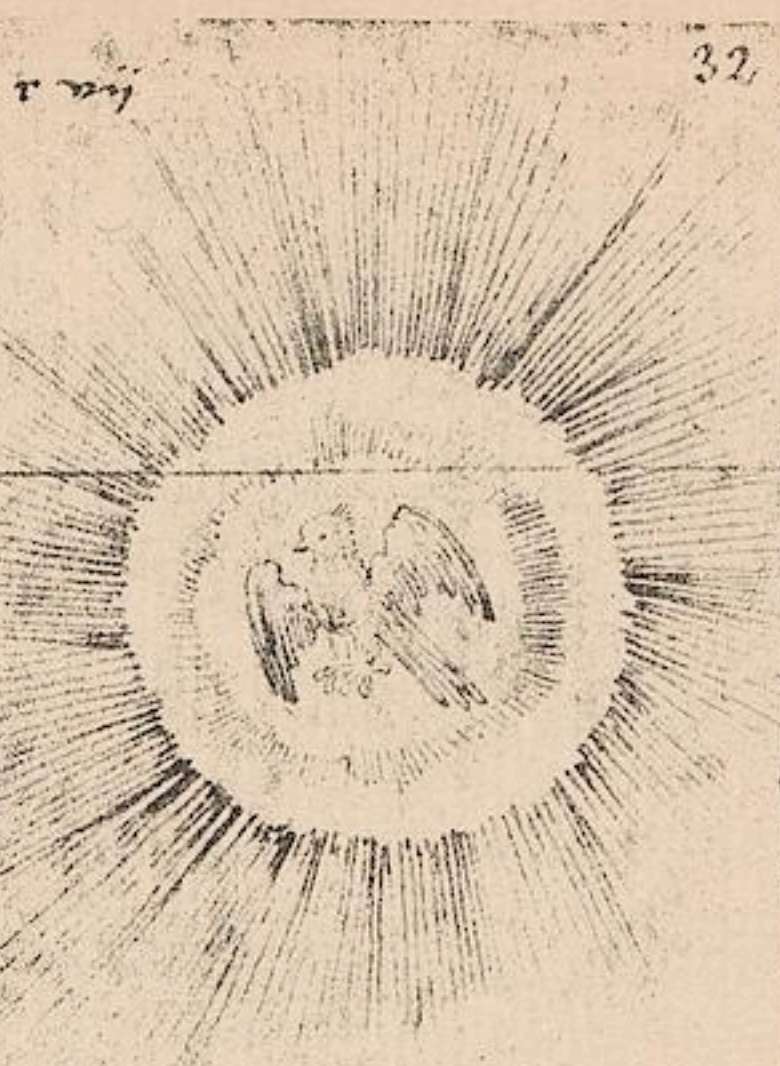
B. 31 v. — N. 99 v.




tates nostras: et omnium famulorum tuorum in salutis tue prosperitate dispone: benefactoribus nostris sempiterna bona retribue: et omnibus fidelibus defunctis: requiem eternam concede. Per dominum.


Antiphona de beata virgine.

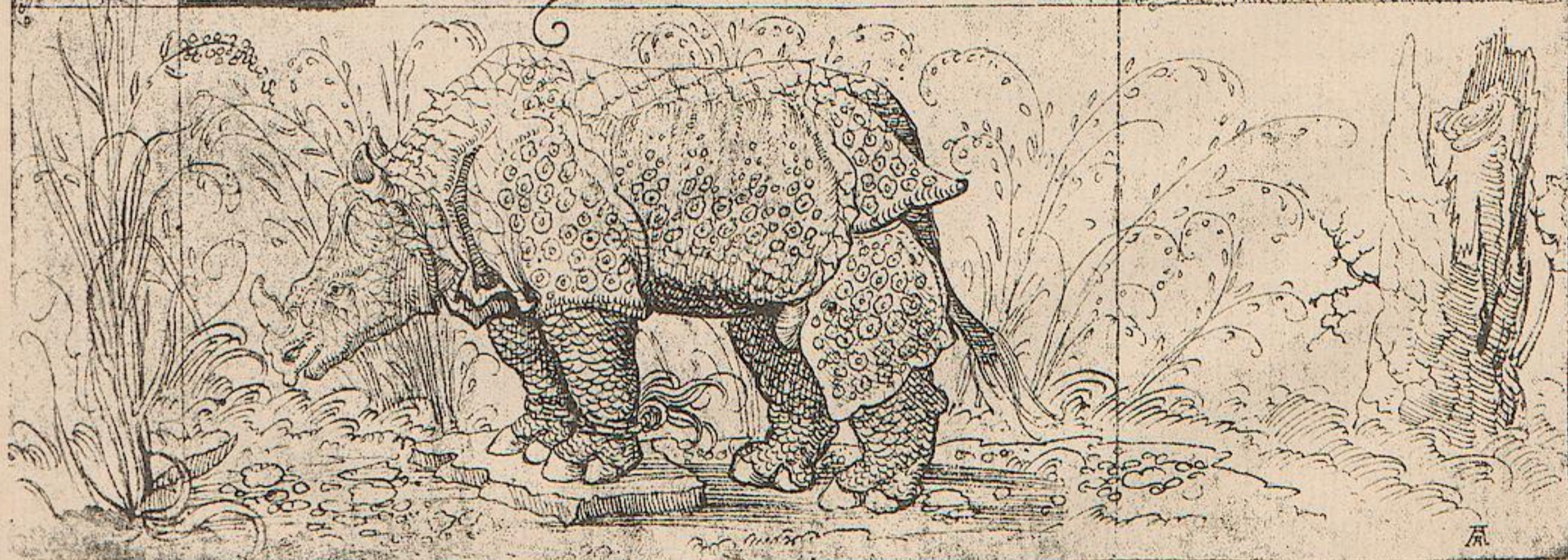
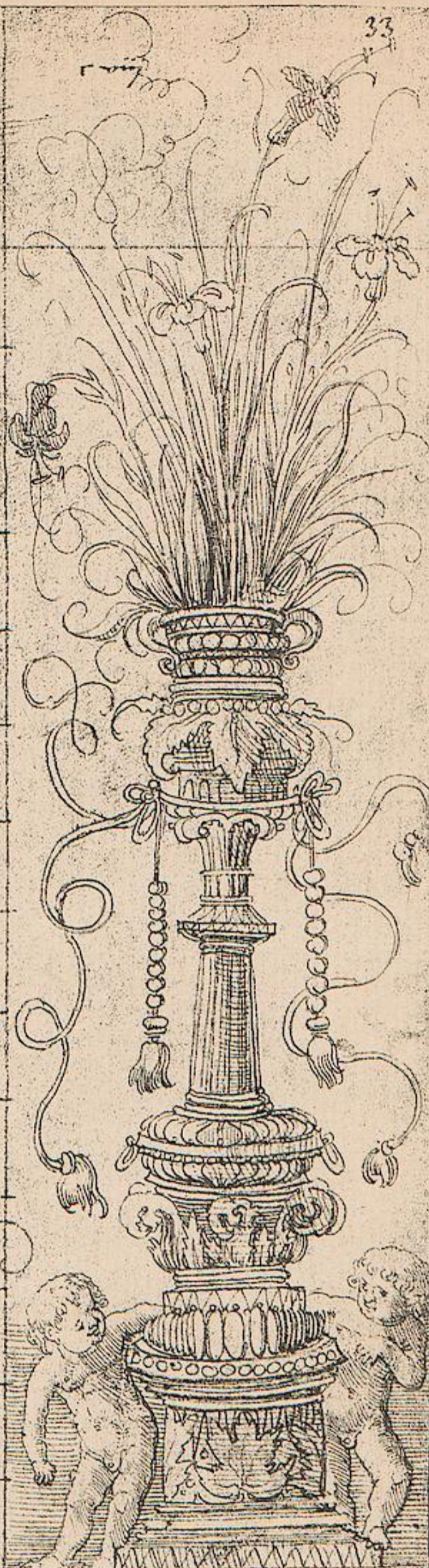
**A**llue regina misericordie: vita dulcedo et spes nostra salve. Ad te clamamus exules filii eue. Ad te suspiramus gemētes ⁊ flentes in hac lacrimarum valle. Eva ergo



33  
  
 sum effici mereretur: spiritu  
 sancto cooperante preparasti:  
 da ut tuus commemoratio-  
 ne letamur: eius pia intercessi-  
 one ab instatibus malis: et a  
 morte perpetua: et ab omni tri-  
 bulatione liberemur. Per eun-  
 de. christum dominum nostrum. Amen.  
 Anime omnium fidelium defun-  
 ctorum per misericordiam dei requi-  
 escant in pace Amen.

Psalmus.

 Quid misereatur nostri  
 et benedicat nobis: illu-



poralia : vt non amittamus  
eterna. Per dominū nostrū  
Iesum christum filium etc.

Pro fidelibus defunctis.

Psalmus.

**E**t profūdis clamaui  
ad te domine: domine  
exaudi vocem meam. Et iant  
aures tue intendentes: in vocē  
deprecationis mee. Si iniqui  
tates obseruaueris domine:  
domine quis sustinebit. Quia  
apud te propitiatio est: et pro-  
pter legem tuam sustinui te

XXXVIII.

B. 34. — N. 104.

## TAPETEN-ABBILDUNGEN.

(Fortsetzung.)

Inventar Nr. II. Darstellungen aus dem Leben des Patriarchen Abraham . . . . .	10 Tafeln.
Inventar Nr. XIX. Darstellungen aus dem Buche Josua . . . . .	8 Tafeln.
Inventar Nr. XXXI. Scenen aus dem Leiden Christi . . . . .	3 Tafeln.
Inventar Nr. XXXIII. Wappen Kaiser Carl V. . . . .	1 Tafel.
Inventar Nr. XLV. Baldachin nebst Plafondstück und Kränzen . . . . .	1 Tafel.

(Schluss folgt.)

