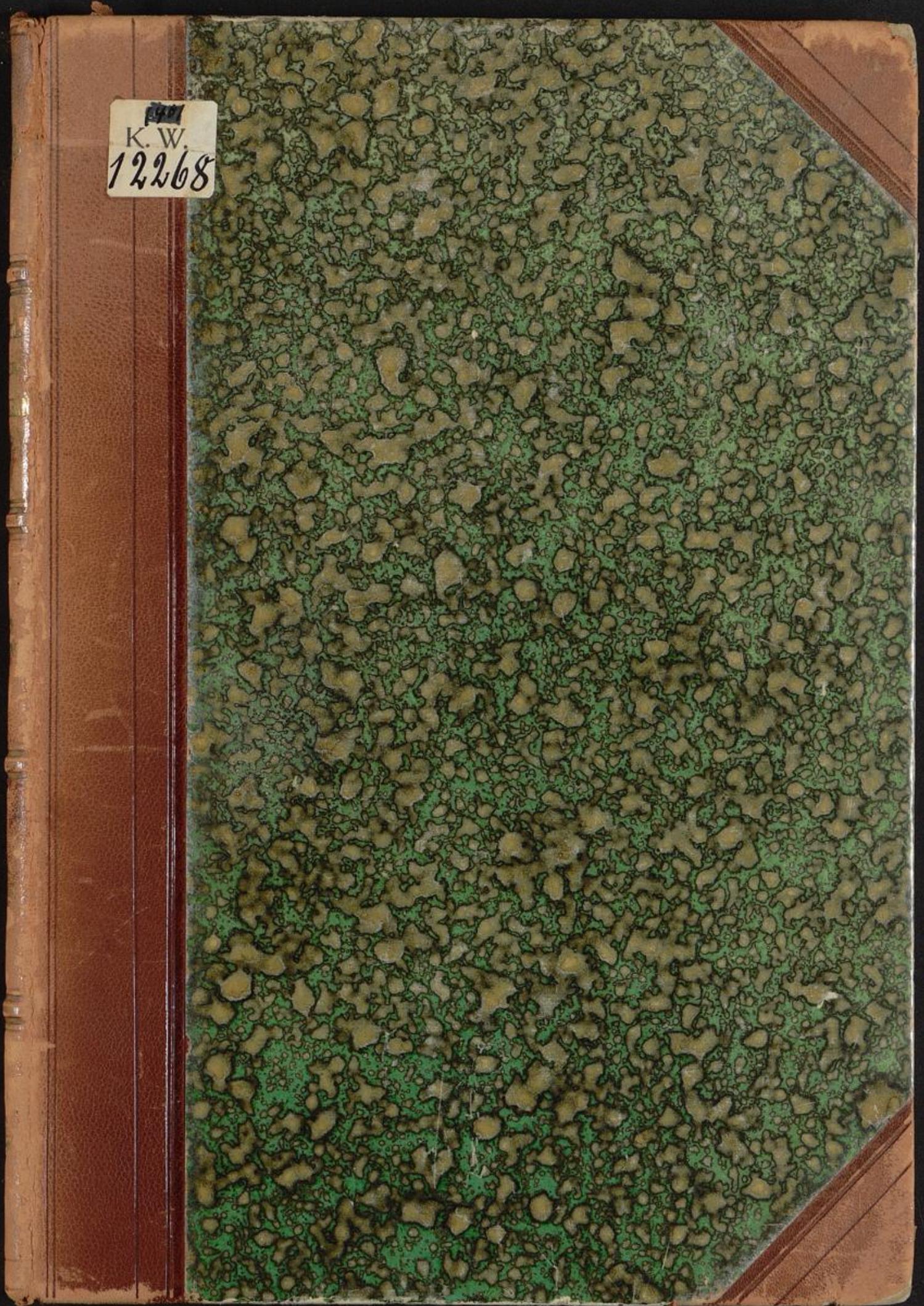


~~12268~~
K. W.
12268



424.

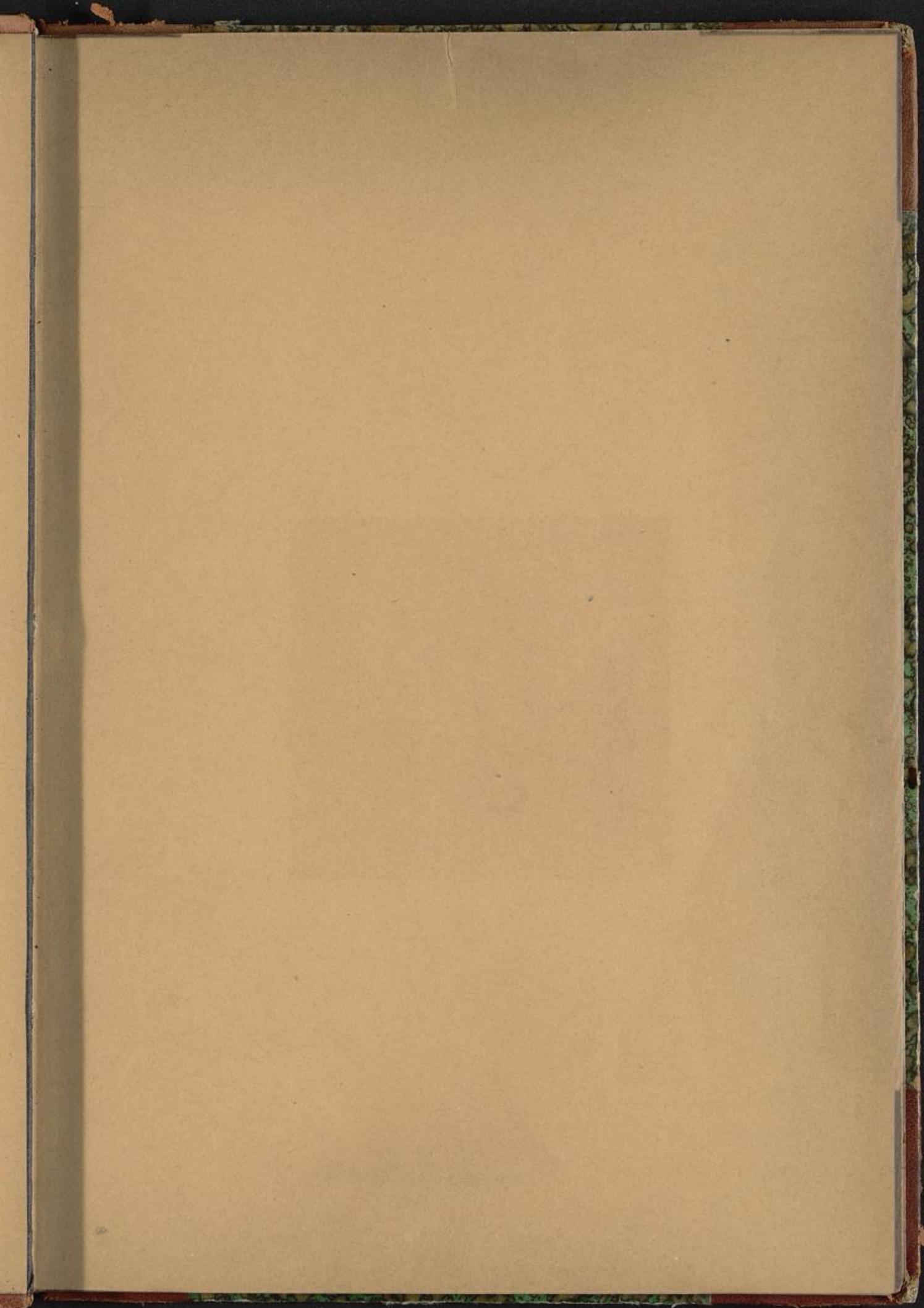


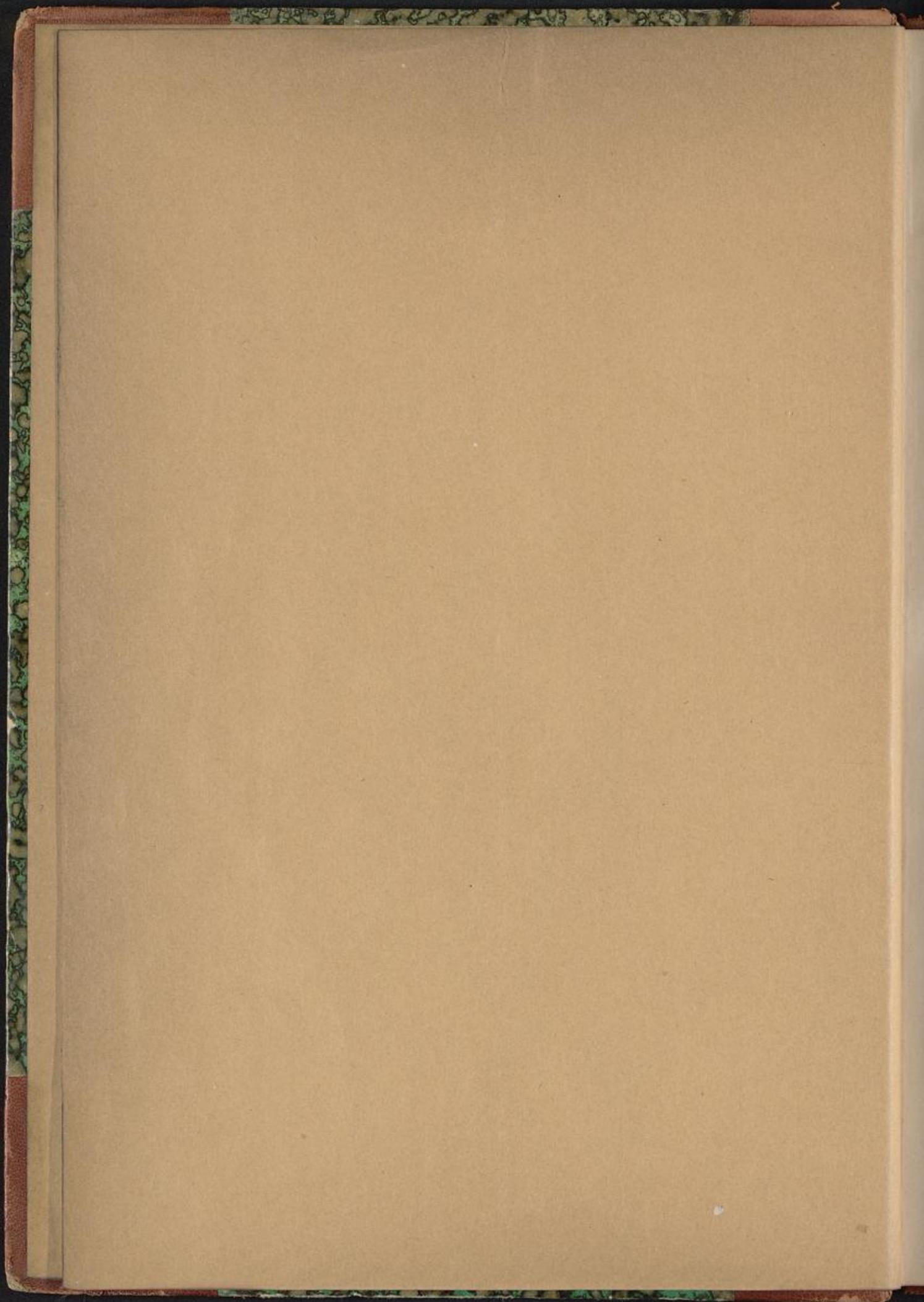
UB Düsseldorf

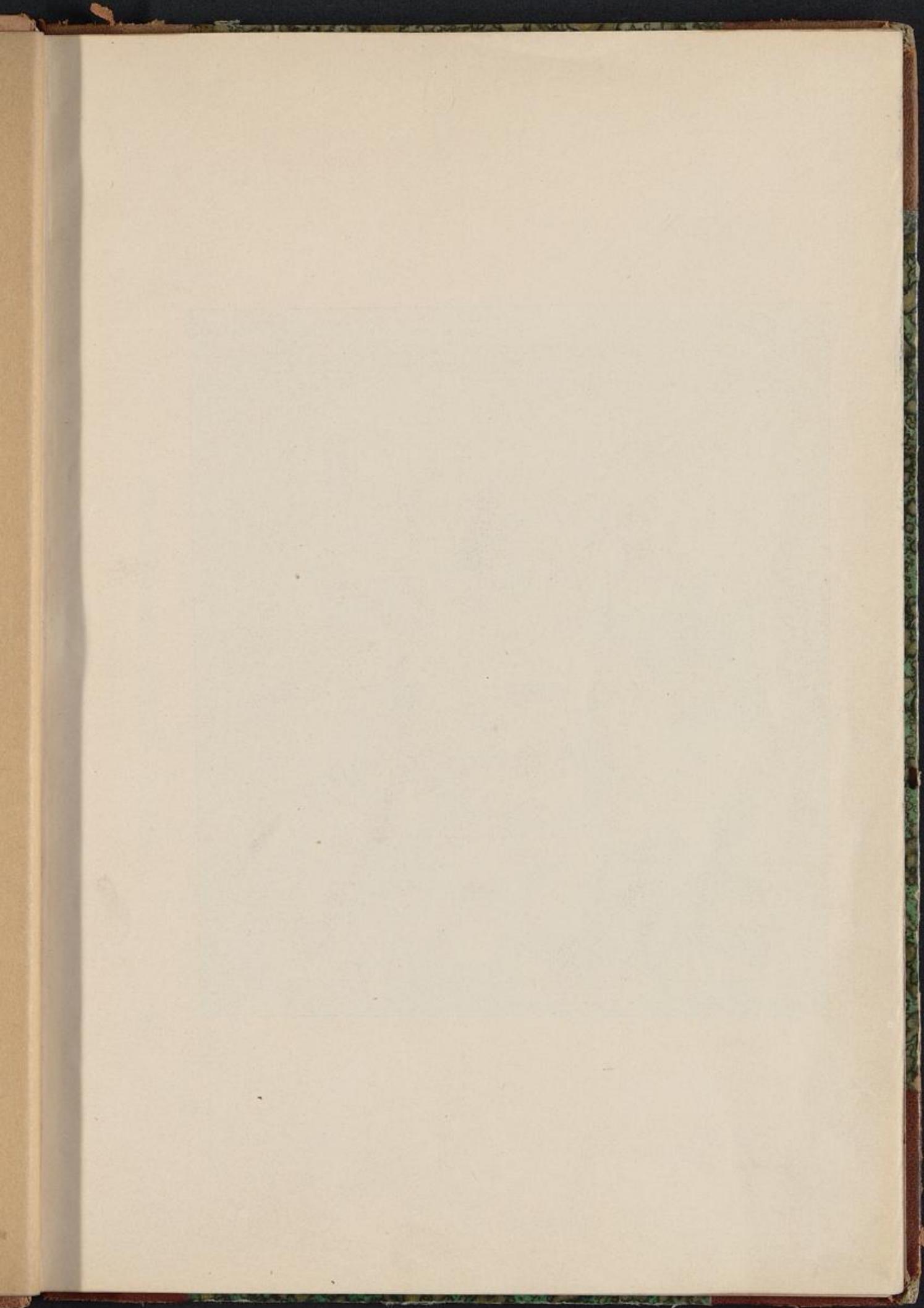
ULB Düsseldorf



+4117 127 01



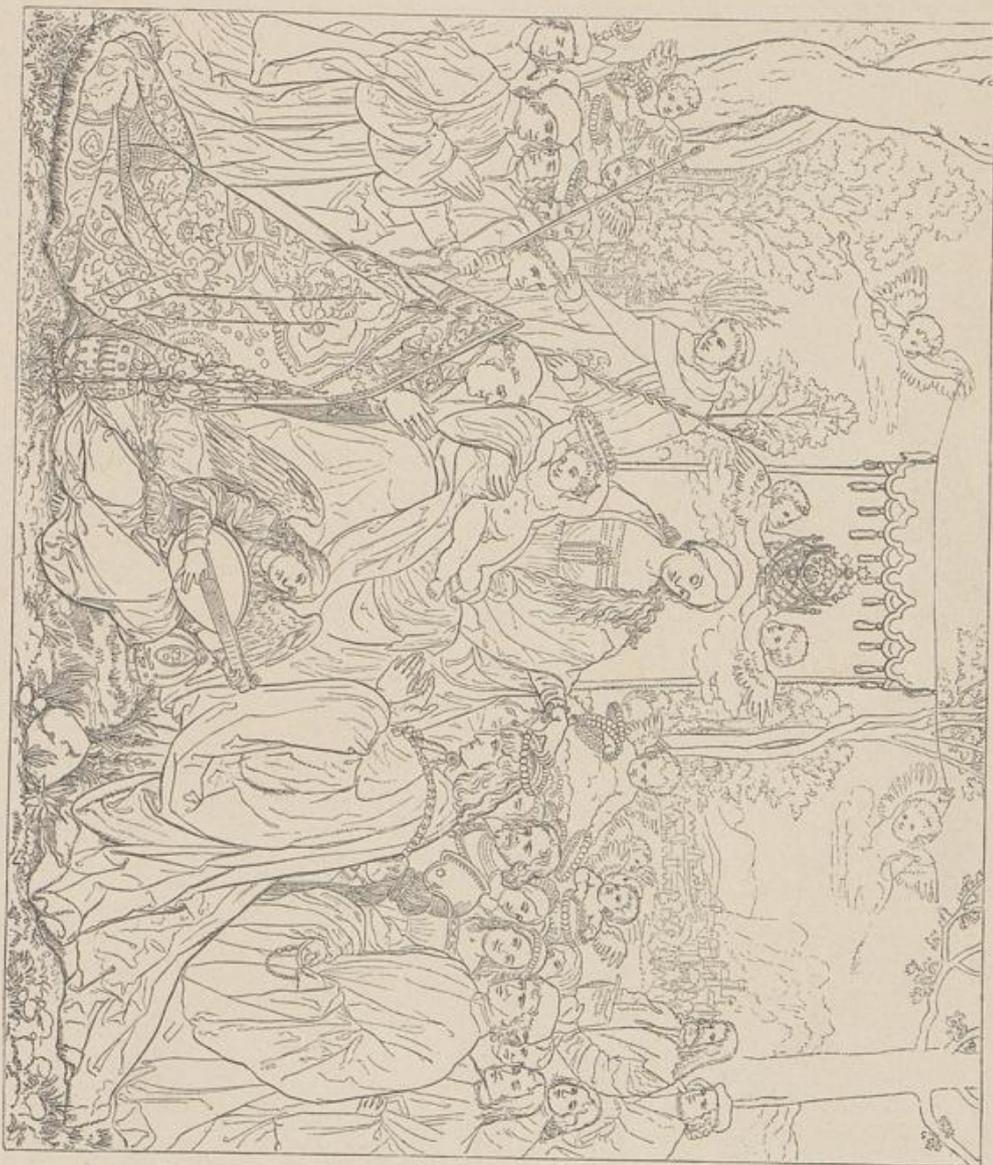






ALBRECHT DÜRERS ROSENKRANZFEST.

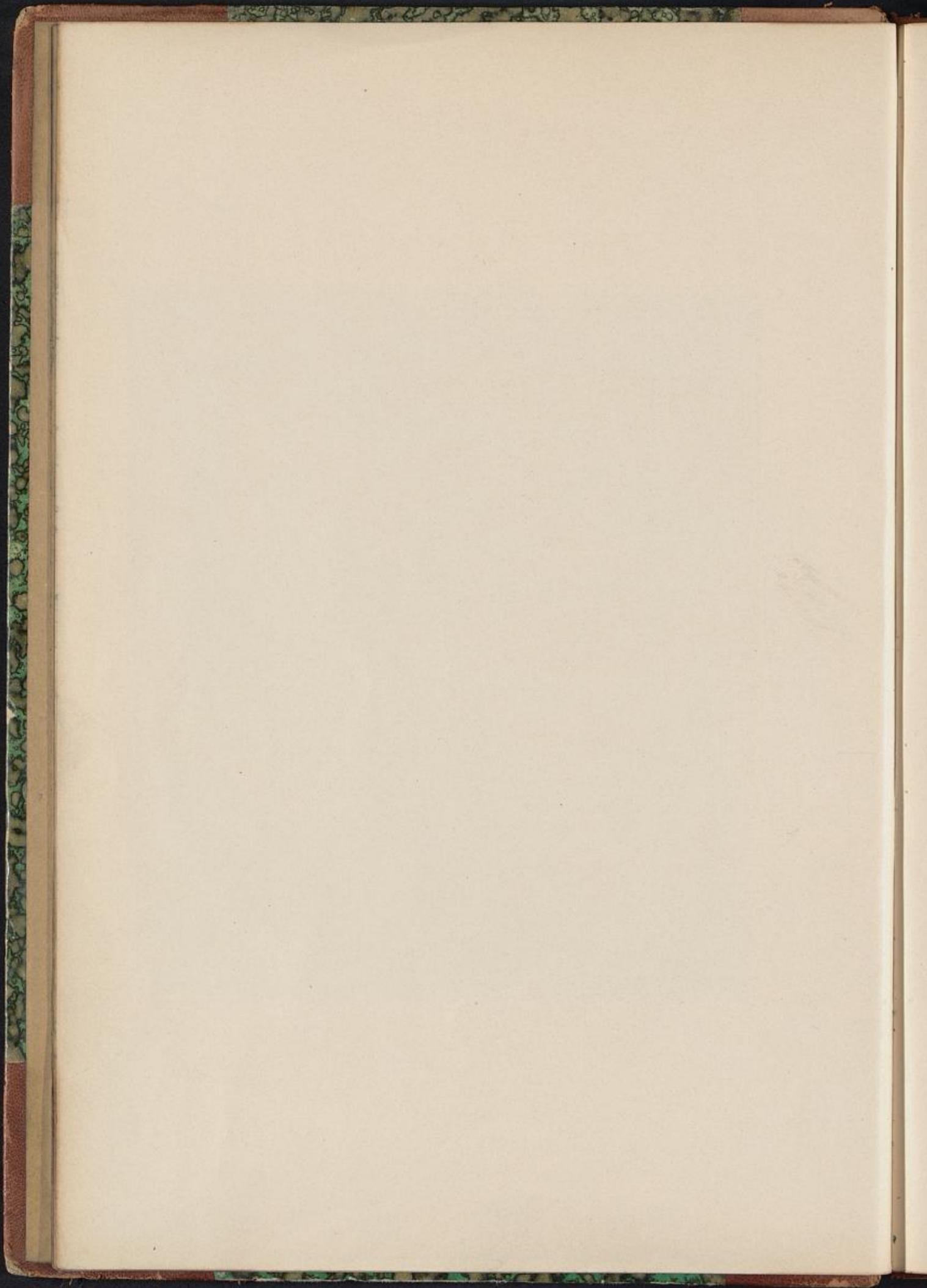
(STRAHOVER ORIGINAL.)



ALBRECHT DÜRERS ROSENKRANZFEST.

(STRAHOVER ORIGINAL.)

(Nach Moritz Thunising.)



ALBRECHT DÜRERS

ROSENKRANZFEST.

VON

DR. JOSEPH NEUWIRTH.

MIT ZWEI ABBILDUNGEN.

LEIPZIG:
G. FREYTAG.

1885.

PRAG:
F. TEMPSKY.

13, VIII

~~Bücherei
Heinkel~~
V. 85, 10 1/2

LKW 12268
1946

LANDES-
UND STADT-
BIBLIOTHEK
DÜSSELDORF

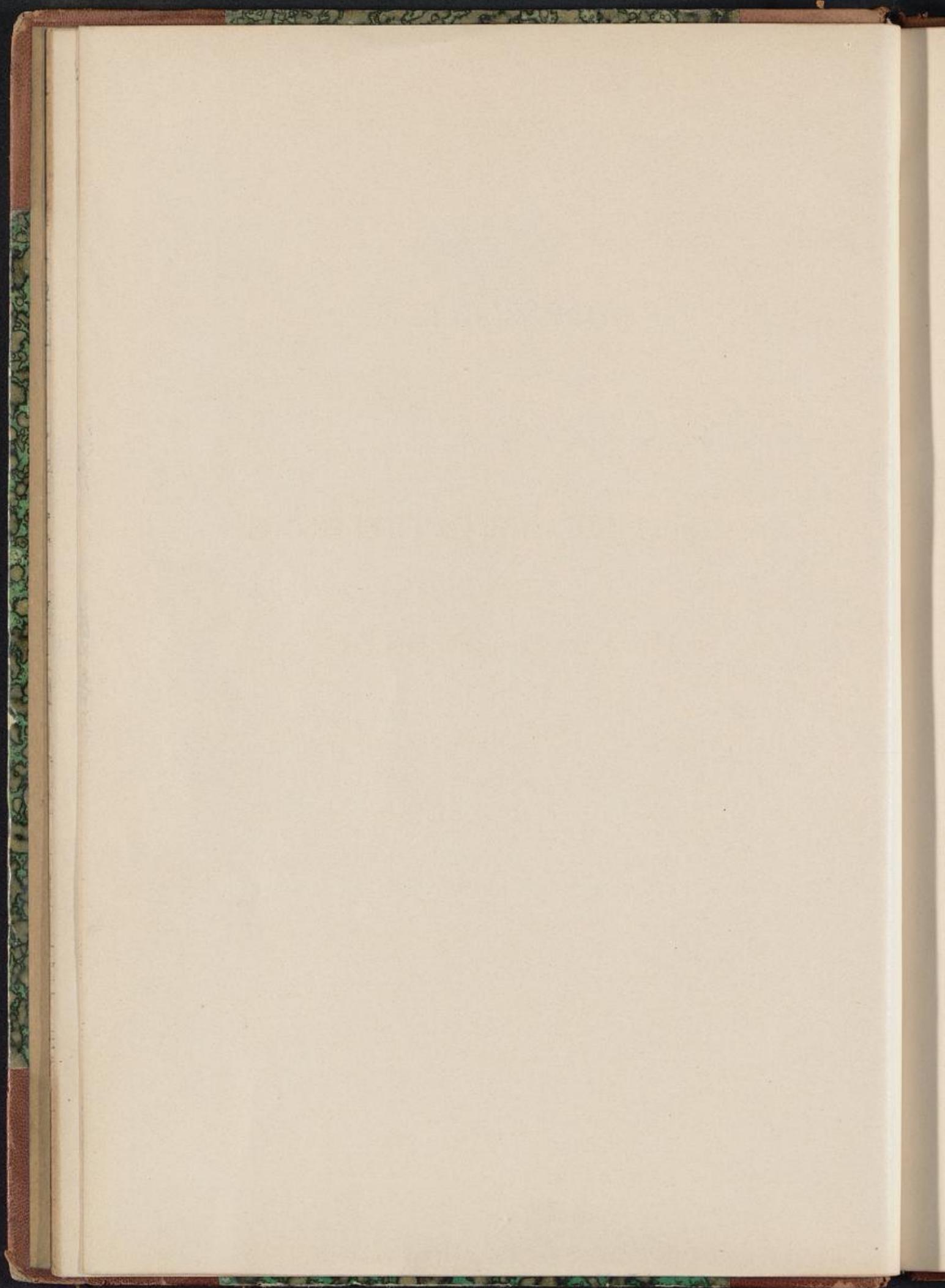
56. g. 1946

VORWORT.

Angesichts der eingehenden Besprechungen, welche Förster, Woltmann und Thausing dem Rosenkranzbilde Dürers zutheil werden liessen, mag eine Specialuntersuchung über dasselbe im ersten Augenblicke vielleicht überflüssig erscheinen. Hoffentlich gelingt es den Gesichtspunkten, die aus Dürers Briefen und andern bisher unberücksichtigten Quellen für die Geschichte des hochinteressanten Kunstwerkes hervorgehoben wurden, die Existenzberechtigung der folgenden Untersuchung darzuthun.

Für jederzeit freundliche und liebenswürdige Förderung derselben bin ich zum grössten Danke verbunden meinem hochverehrten Lehrer Herrn Dr. Alwin Schultz, ordentlichen k. k. Professor der Kunstgeschichte an der deutschen Universität zu Prag, sowie jenen Forschern und Vorständen von Sammlungen, deren im Laufe der Arbeit besonders gedacht ist. Dankend hebe ich auch die Zuvorkommenheit hervor, mit welcher Herr P. Sigismund Starý, Generalabt des Prämonstratenserordens und Prälat des Stiftes Strahov, und Herr Magistratsrath Dr. Johann Urban in Prag die photographische Aufnahme des Originales und der Copie gestatteten.

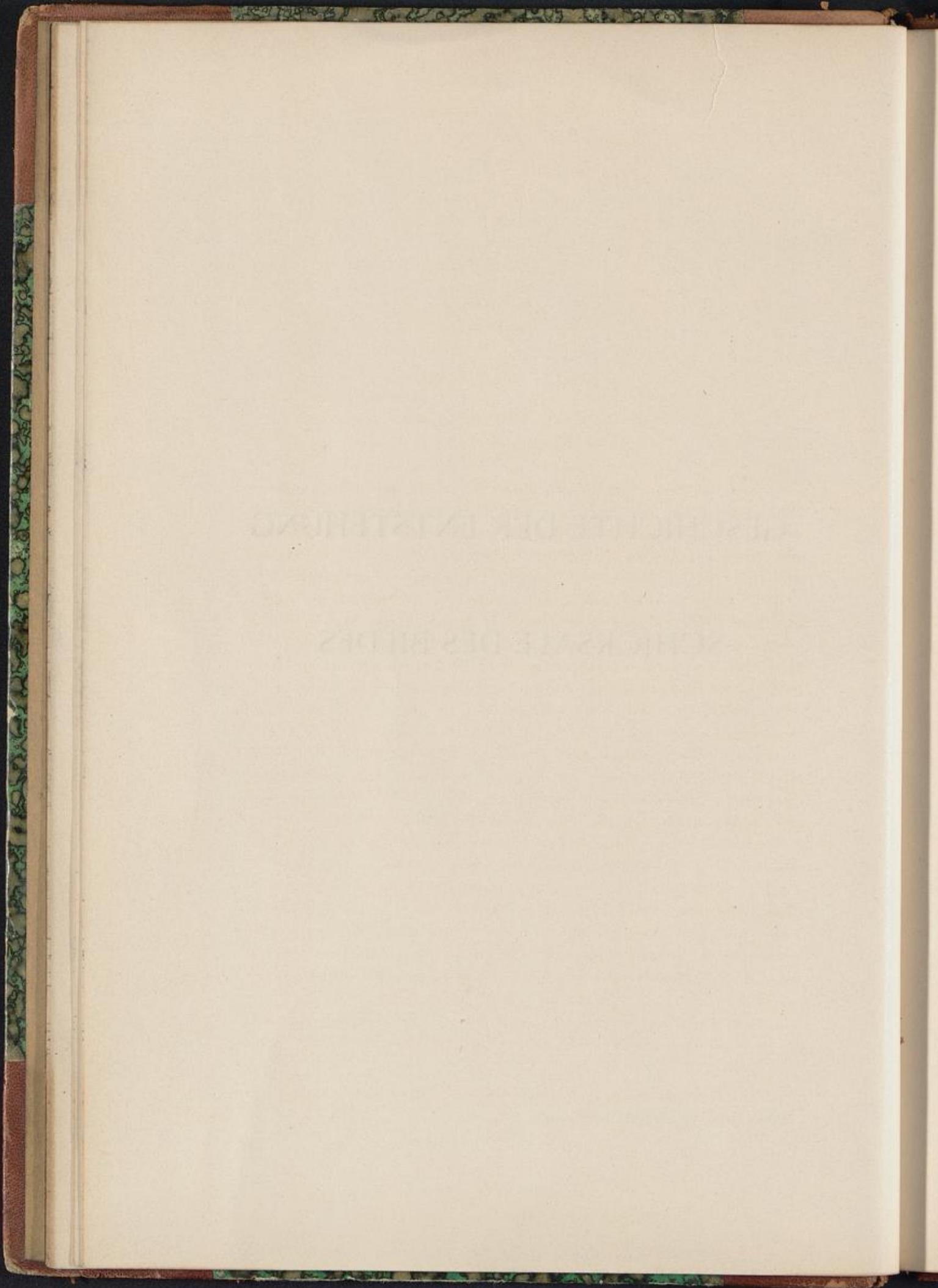
Prag, Weihnachten 1884.



GESCHICHTE DER ENTSTEHUNG

UND

SCHICKSALE DES BILDES.



Von den deutschen Malern am Schlusse des fünfzehnten und im ersten Decennium des sechszehnten Jahrhunderts ist urkundlich nachweisbar kein anderer zu Venedig und dessen Kunstleben in so nahe Beziehungen getreten als der grosse Meister Albrecht Dürer. Haben auch die in den Wanderschaftsjahren daselbst empfangenen Eindrücke, die in einzelnen seiner Schöpfungen nachklingen,¹ die eigenthümliche Entwicklung des dreiundzwanzigjährigen Malergesellen keineswegs Ausschlag gebend bestimmt, und steht die Persönlichkeit des Künstlers nach elf Jahren in ihrem sittlich tiefen und innigen Fühlen, der glaubenswarmen Stimmung und erhabenen Gewalt, die selbst einem wunderlichen, herben Faltenwurfe den Stempel des Grossartigen mit Ueberzeugung aufdrückt, als in sich vollendet und auf dem Gipfel künstlerischen Schaffens angelangt den italienischen Meistern und ihrer Manier als ziemlich unzugänglich gegenüber, so erscheint gerade der zweite Aufenthalt Dürers in Venedig von ganz besonderem Interesse für die Beurtheilung seines Schaffens, da während desselben eines seiner Hauptwerke — das heute in der Galerie des Prämonstratenser-Chorherrenstiftes Strahov in Prag befindliche sogenannte »Rosenkranzfest« — entstanden ist. Ueberreste eines Briefwechsels, den der Künstler in der Zeit seiner Anwesenheit in Venedig mit seinem Gönner, dem Nürnberger Patrizier und Rathsherrn Wilibald Pirkheimer, unterhalten hat, ermöglichen es, der Geschichte dieses interessanten Kunstwerkes bis zur Ertheilung des Auftrages an den Meister nachzugehen.

Der Scharfsinn des leider so früh uns entrissenen Dürerbiographen hat letztere mit der Baugeschichte des Fondaco dei Tedeschi

¹ Moriz Thausing, Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst, 2. Aufl. Leipzig, 1884, 2 Bde., I., S. 110 ff.

in Verbindung gebracht und als ganz bestimmte Veranlassung zu Dürers zweiter Reise nach Venedig mit zuverlässiger Wahrscheinlichkeit angenommen. Die Beziehungen, welche zwischen dem Neubau des Fondaco dei Tedeschi und dem Rosenkranzfest aufgestellt wurden, nöthigen hierorts auch zu einer Richtigstellung mancher Daten für die Geschichte des ersteren. Die Aufführung einer neuen Kaufhalle für die Deutschen wurde, da die alte im Winter 1504 auf 1505 ein Raub der Flammen geworden war, am 19. Juni 1505 von der Signoria dem deutschen Baumeister Hieronymus übertragen; letzterer war von den deutschen Kaufleuten wegen seiner gediegenen Kenntnisse wärmstens empfohlen und von der Regierung hauptsächlich auch deshalb berücksichtigt worden, weil bei Vergleichung der Modelle Spaventos und des Hieronymus sich zeigte » non esser gran differentia de spessa da l'una a l'altro,« womit keineswegs gesagt ist, dass zwischen denselben sonst keine grossen Unterschiede bestanden hätten. Ebenso unrichtig ist es, dass die Vertrauensmänner der deutschen Kaufleute die Bestimmung der Signoria, bei dem Neubau des Fondaco solle nichts von Marmor und in erhabener Arbeit ausgeführt, sondern nur roher Bruchstein verwendet werden, dadurch illusorisch zu machen suchten, indem sie die Aussenmauern des Gebäudes von den Meisterhänden des Giorgione und Tizian über und über mit herrlichen Fresken schmücken liessen. Denn als Hieronymus unter der Oberaufsicht des Marco Tiepolo den Bau 1508 vollendet hatte,¹ bestimmte die Regierung, dass sämtliche Façaden und sogar die dem Hofe zugekehrten Wandflächen mit Gemälden geschmückt werden sollten, deren Ausführung den oben genannten Künstlern übertragen wurde. Der äusserst kunstsinnige Doge Leonardo Loredano² wies die Nord- und Westseite, also die Wandflächen gegen den Rio del Fontico und den Canal grande, dem Pinsel Giorgiones, die Südfaçade über dem Haupteingange und die Ostseite gegen die Strasse der Hand Tizians zu; was hier der Genius beider Grosses und noch im letzten Jahrhunderte wiederholt Bewundertes geschaffen,³ ist bis auf geringe Ueberreste einer Gestalt über dem Haupteingange, sowie einer zweiten in reicher Kleidung gegen die Strassenecke zu und die Spuren einer nackten Figur, um deren Hüften ein Gewand lag, zwischen zwei Fenstern des ersten Stockwerkes in der Strasse selbst vollständig verschwunden.³

¹ Elze, Der Fondaco dei Tedeschi in Venedig. Ausland, 43. Jhg., 1870, Nr. 27, S. 625 uff.

² Carlo Ridolfi, Le maraviglie dell' arte. Venezia, 1648. I., S. 81 uf. und S. 138. Domenico Martinelli, Il ritratto di Venezia diviso in due parti. Venezia, 1684. S. 602 und 603.

³ Bardi, Delle cose notabili della città di Venetia, libri II. Venetia, 1587. S. 49. — Joachim v. Sandrart, L'Academia Todesca della Architettura, Scultura et Pittura: Oder

Aus der Anlage des Fondaco dei Tedeschi wurde auf Grund der angeblichen Thatsache, der Vorsitz an den beiden Tafeln im Fondaco sei damals den Augsburger und Nürnberger Handelsherren zugefallen, gefolgert, dass der Baumeister Hieronymus ein Augsburger Baumeister gewesen sein müsse, da die Bauart des Kauf- und Waarenhauses durchaus nicht auf Nürnberg deute, dessen grosser Maler Albrecht Dürer in Wahrung der Gleichberechtigung zur Ausführung einer Altartafel für die benachbarte Kirche San Bartolommeo herangezogen worden sei. Durch Anton Kolb, den bekannten Verleger und Herausgeber des lange auch Dürer zugeschriebenen Holzschnittes der Ansicht Venedigs von Jacopo de Barbari, sei der diesbezügliche Auftrag unter Vermittelung des ihm befreundeten Pirkheimer an Dürer gelangt, dessen ausgesprochener Zweck der zweiten venetianischen Reise somit festgestellt erscheine.¹ Allein beide Hypothesen lassen sich nicht halten. Die erste fällt mit der Thatsache, dass die Verhältnisse betreffs des Vorsizes an den Tafeln im Fondaco andere als die oben angeführten waren² und bei dem Umstande des Zurücktretens der Augsburger Kaufherren gegen die Nürnberger und Regensburger auch die Berücksichtigung Augsburger Bauten, — die freilich immer noch dem Meister Hieronymus vorgeschwebt haben könnten — gegen Thausings Annahme in den Hintergrund treten musste. Zudem scheint es auch sehr auffallend, dass die Regierung zu Venedig, einem seit Jahrhunderten damals schon bedeutenden Emporium des Welthandels, das Muster der Einrichtung eines

Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Malerei-Künste. Nürnberg, 1675. II., S. 90 und 150. — G. C. Rohn, Curiosa, deren sich ein Reisender durch Europa vermittelst eines richtigen Wegweisers und Beschreibung der vornehmsten Städte zu bedienen hat. 1695. S. 18. — Johann Georg Keyszers Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien, Lothringen. Hannover, 1751. S. 1119. — Italiae brevis et accurata descriptio. Ultrajecti, 1650. S. 398. — Federigo Cristiano, Forestiere illuminato intorno le cose più rare e curiose, antiche e moderne della citta di Venezia e dell' isole circonvicine. Venezia, 1761. S. 194. — Het Schilder-Boek... door Carel van Mander. Haerlem, 1604. Blatt 115 und 174^a. — Cochin, Voyage d'Italie. Paris, 1769. 3 Thle. III. S. 39. — Viridarii Adriatici Elysia oder des um den Venetianischen Golfo florierenden Lust-Gartens schönes Lust-Haus, so da ist die in selbigem liegende weltberühmte Grosse Haupt-Stadt und mächtige Republik Venedig. Augsburg, 1687. S. 22.

¹ Woltmann-Woermann, Geschichte der Malerei. Leipzig, 1879 und 1882, 2 Bde. II. S. 375 neigt dieser Ansicht zu, während Woltmann, Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte. Berlin, 1878, S. 39 die Bestellung des Bildes erst in Venedig selbst ansetzt; da die Ausführungen in dem letztgenannten Werke mit Woltmann, »Das Dombild von Mabuse und das Rosenkranzbild von Dürer in Prag« in Westermanns Jahrbuch der illustrierten deutschen Monatshefte, 41. B., Braunschweig 1877, S. 95 u. wörtlich übereinstimmen, wurde dieser Aufsatz nicht erst speciell citirt.

² Eine eingehende sachgemässe Klarlegung derselben steht binnen kurzem durch Herrn Dr. H. Simonsfeld, Docenten an der Universität in München, dem auch Verfasser für stets bereitwilligst ertheilte Auskünfte zu besonderem Danke verpflichtet ist, auf Grund umfassendster Quellenstudien in Aussicht.

deutschen Kauf- und Waarenhauses angenommen habe, während es natürlicher wäre, dass die Augsburger von dem praktischen Werthe der venetianischen Gebäudeanlage überzeugt, ihre heimischen Niederlagen der Bauart des Fondaco genähert hätten und eher von Venedig nach Augsburg als umgekehrt eine Einwirkung anzunehmen sein würde. Obzwar dieser Theil der Widerlegung zuletzt selbst theilweise Hypothese bleibt, so lässt sich dafür der andere Punkt, Dürer sei wegen des Bildes, das bei ihm die deutschen Kaufherren für San Bartolommeo bestellt hätten, nach Venedig gereist, mit des Künstlers eigenen Worten widerlegen.

Denn der erste Brief, den er am Dreikönigstage von Venedig aus als nachträglichen Neujahrswunsch an Pirkheimer schrieb, enthält folgende Stelle:¹ »Sobald mir Gott heim hilft, so will ich Euch ehrbar zahlen mit grossem Danke; denn ich habe den Deutschen eine Tafel zu malen, für welche sie mir hundert und zehn Gulden Rheinisch geben² — nicht für fünf Gulden Unkosten gehen drauf. Die werde ich noch innerhalb acht Tagen fertig bringen mit Grundiren und Abziehen. Sodann will ich gleich anfangen sie zu malen, denn sie soll, so Gott will, einen Monat nach Ostern auf dem Altare stehen.« Hält man die Bezeichnung »eine Tafel« des ersten Briefes neben »mein Bild« im zweiten,³ »der Deutschen Tafel« und »die Tafel« im fünften,⁴ »meine Tafel« im siebenten,⁵ achten⁶ und neunten,⁷ so zeigt das »eine« sofort, dass der Auftrag zur Fertigung des Bildes unzweifelhaft nicht vor dem Aufbruche Dürers zur zweiten Fahrt nach dem Süden erfolgt sein kann und an Pirk-

¹ Moriz Thausing, Dürers Briefe, Tagebücher und Reime nebst einem Anhang von Zuschriften an und für Dürer. Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, herausg. v. R. Eitelberger v. Edelsberg. III. Band, Wien, 1872, S. 4.

² Dursch, Aesthetik der christlichen bildenden Kunst des Mittelalters in Deutschland. Tübingen, 1854, S. 456 sagt ganz irrig, »dass Dürer in Venedig auf Bestellung des Kaisers Maximilian das Bild malte«.

³ Thausing, Dürers Briefe, S. 6. Und heute (d. i. am 7. Februar 1506) erst habe ich angefangen mein Bild zu entwerfen.

⁴ Thausing, Dürers Briefe, S. 11. Ihr sollt auch wissen, dass ich viel Geld gewonnen haben könnte, wenn ich der Deutschen Tafel nicht zu machen übernommen hätte. . . . Ich wollte es (näml. Geld) auch leicht gewinnen, wenn ich der Deutschen Tafel nicht zu machen hätte. S. 12. Denn die Tafel, die zu Pfingsten fertig wird, geht ganz auf für Zehrung.

⁵ Thausing, Dürers Briefe, S. 17. Wisset ferner, dass meine Tafel sagt, sie wollte einen Dukaten darum geben, dass Ihr sie sähet, sie sei gut und schön von Farben. . . . Der Herzog und der Patriarch haben meine Tafel auch gesehen.

⁶ Thausing, Dürers Briefe, S. 18. Wisset auch, dass meine Tafel fertig ist . . . Und deswegen damit ich nur bald heimkomme, habe ich, seitdem meine Tafel fertig ist, für mehr als 2000 Dukaten Arbeit ausgeschlagen.

⁷ Thausing, Dürers Briefe, S. 19. Wie ist uns beiden so wohl, wenn wir uns etwas Gutes dünken, ich mit meiner Tafel und Ihr con vostra Weisheit.

heimers Vermittelung nicht zu denken sei. Während der Künstler seine Tafel vom zweiten Briefe an stets als etwas seinem Gönner und Freunde Bekanntes behandelt, betont er in dem ersten durch das unbestimmte »eine«, dass die Bestellung für Pirkheimer etwas Neues und Fremdes sei; auch die Hoffnung, welche Dürer betreffs seiner Schuldenabzahlung daran knüpft, die genaue Angabe des ausbedungenen Lohnes und der voraussichtlichen Ausgaben für die Herstellung des Bildes finden nur in dem Umstande, dass er dem Fernen von etwas ihm Unbekanntem erzählte, das sein ganzes künstlerisches Denken und Schaffen eben in Anspruch zu nehmen begann, ihre einzige psychologische Begründung. Die erste Stelle des fünften Briefes, welche auf die Tafel Bezug nimmt, beweist durchaus nicht, dass Dürer durch eine vorläufige Abmachung über die Ausführung des Auftrages zur Reise bewogen worden sei.¹ Daraus, dass er sich der Schwierigkeit der Aufgabe während der Arbeit immer klarer wird,² erhellt nur die Thatsache, dass er einsah, was von der Vollendung seines Werkes für sein Ansehen als Künstler in Venedig, dessen Anforderungen an Kunstschöpfungen er während seines Verweilens durch Studium der daselbst geschaffenen würdigen lernte, abhängen würde. Sagt er doch selbst nach Vollendung der Arbeit:³ »Ich habe auch die Maler alle zum Schweigen gebracht, die da sagten, im Stechen wäre ich gut, aber im Malen wüsste ich nicht mit den Farben umzugehen«, woraus sein Streben nach Widerlegung der ihm angedichteten Mängel zur Genüge hervorgeht.

Da der Meister am 6. Januar 1506 vollauf mit den Vorarbeiten beschäftigt erscheint, so ist ihm der Auftrag der deutschen Kaufherren gewiss nicht lange vor dem Jahreswechsel zutheil geworden. Ist es doch nicht zu verwundern, dass die deutschen Handelsherren in Venedig bald nach des Künstlers Ankunft sich einer Schöpfung seines berühmten und auch damals schon in Italien hochgeschätzten Pinsels versichern wollten. Die deutschen Kaufleute sind dabei als eine Vereinigung der Vertreter grosser Häuser aus verschiedenen Städten Deutschlands zu betrachten, nicht aber als eine speciell »Nürnbergische Gemeinde«,⁴ welche es nie zu Venedig gegeben hat.

¹ Thausing, Dürer, I, S. 350.

² Thausing, Dürers Briefe, S. 11: Es ist doch eine grosse Arbeit daran und ich kann sie vor Pfingsten nicht völlig fertig machen.

³ Thausing, Dürers Briefe, S. 17.

⁴ Hermann Grimm, Albrecht Dürer in Venedig. »Ueber Künstler und Kunstwerke.« Berlin, 1865. I. Band. Nr. VII, VIII. S. 147. — Marggraff, Erinnerungen an Albrecht Dürer und seinen Lehrer Michael Wohlgemuth. München, 1840. S. 13, sagt entschieden richtiger »deutsche Gesellschaft«, welcher Ausdruck auch wieder begegnet bei Marggraff, Kaiser Maximilian I. und Albrecht Dürer in Nürnberg. Nürnberg, 1840. S. 73.

Ob das Gemälde wirklich für die Kirche San Bartolommeo bestimmt gewesen sei, hebt Dürer nicht ausdrücklich hervor. Doch ist es leicht zulässig anzunehmen, dass, weil die bastazi — die Pack- und Lastträger des Fondaco — daselbst ihre Gruft hatten,¹ ein Altar des dem Fondaco nahe gelegenen Gotteshauses ausdrücklich dazu bestimmt worden, es solle an ihm die Messe für die Deutschen, welche sich dann natürlich zur Schenkung eines Altarblattes verpflichtet glauben mussten, gelesen werden.² Dass Dürers Werk in San Bartolommeo und zwar auf dem altare della nazione Alemanna aufgestellt wurde, beweisen spätere Nachrichten, auf die wir weiter unten zu sprechen kommen.

Dass der Künstler nicht lange vor dem Ablaufe des Jahres 1505³ nach Venedig hinabgekommen sein mag, erhellt aus der Bemerkung seines ersten Briefes, er hoffe das Honorar für die Tafel fast ganz für die Begleichung seiner Schuld an Pirkheimer sparen zu können, da weder seine Frau noch Mutter, von ihm mit dem Nöthigen versehen, so bald einer Geldsendung bedürfen würden.⁴ Die detaillirten Angaben sprechen laut dafür, dass er dem Augenblicke der Ordnung seines Hauswesens für die Dauer seiner Abwesenheit nicht zu fern stand, und der Neujahrswunsch beweist, dass er den Jahreswechsel bereits in Venedig mitgemacht habe. Wie wenig er sich aber daselbst zu dieser Zeit eingelebt hatte, was entschieden nur der Kürze seines Aufenthaltes zugerechnet werden muss, erhellt aus der Art und Weise, in der er sich über das Venediger Leben und seinen Verkehr im zweiten und dritten Briefe ausspricht, deshalb am besten, weil sich im ersten keine gleich detaillirte Beziehungen finden. Dies Schweigen ist ein Beleg dafür, Dürer sei am Dreikönigstage 1506 in Venedig noch so fremd und unbeholfen gewesen, dass er meist nur persönliche Angelegenheiten berührte, und habe die Besorgung der Aufträge Pirkheimers erst kurz vorher vollzogen gehabt, wobei ihm »einige andere gute Gesellen«, an welche er sich etwas enger angeschlossen zu haben scheint, besonders betreffs des Einkaufes von Perlen und Edelsteinen mit Rath beistanden. Diese

¹ Briefliche Mittheilung des Herrn Dr. Simonsfeld.

² Woltmann-Woermann, Geschichte der Malerei, II., S. 375 spricht von einer bis jetzt urkundlich nicht nachweisbaren Kapelle im Fondaco selbst, für welche Dürer das Bild gefertigt habe.

³ Moriz Max. Mayer, Albrecht Dürer. Nürnberg, 1840, S. 6.

⁴ Thausing, Dürers Briefe, S. 4. Denn ich denke, ich brauche weder der Mutter noch der Frau sobald kein Geld zu schicken. — Die Angabe bei Schöber, Albrecht Dürers Leben etc., S. 18, dass Dürer erst 1517 nach Venedig gieng, widerlegt der Briefwechsel selbstverständlich gänzlich; desgleichen dieselbe Ansicht in dem »Ehrengedächtnisz unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers von einem kunstliebenden Klosterbruder«. Nürnberg, 1797, S. 5. (Aufsatz aus dem Journal Deutschland, VII. Stück, p. 59—73.)

Gesellen waren sicher nur Deutsche, da er sich ausdrücklich auf ihr Zeugnis, »man kaufe zu Frankfurt bessere Dinge zu geringerem Preise als zu Venedig«, beruft; solche Worte wären gewiss kaum aus dem Munde eines Venetianers gekommen. Wie viel weiss der Meister dagegen im zweiten und dritten Briefe von den »so vielen artigen Gesellen unter den Italienern zu erzählen, die sich je länger je mehr zu ihm gesellen, dass es einem wohl um's Herz sein möchte; vernünftige Gelehrte, gute Lautenschläger und Pfeifer, Kenner in der Malerei und Leute von viel edler Gesinnung«,¹ besonders von »Giambellin, der ihn vor den Edelleuten gar sehr gelobt hat,² welche ihm sehr wohlwollen und sich mit andern so um ihn drängen, dass er sich zu Zeiten verbergen muss.«³ Die Erwägung des Umstandes, dass diese Bemerkungen vier, beziehungsweise sieben Wochen nach dem ersten Schreiben fallen, macht es begreiflich, dass mit der Anschauung neuer Verhältnisse und dem Hineinleben in dieselben sich der Ton der Briefe änderte.

In den ersten Tagen des Jahres 1506 ist Dürer mit dem Zubereiten der für das von den Deutschen bestellte Bild bestimmten Tafel beschäftigt, mit der er am Dreikönigstage soweit gekommen ist, um in weiteren acht Tagen das Grundiren und Abziehen beenden zu können. Hatte er dabei der Hoffnung Ausdruck gegeben, nach dieser Zeit auf der wohlpräparirten Tafel mit dem Entwurfe beginnen zu dürfen, damit das Bild einen Monat nach Ostern auf dem Altare stehe, so hinderte ihn doch ein böser Ausschlag an den Händen, den er vertreiben lassen musste,⁴ an der Ausführung des Entwurfes bis zum 7. Februar. Daher darf es nicht Wunder nehmen, dass er trotz fleissiger Arbeit bald erkannte, er werde wohl vor Pfingsten nicht fertig werden; denn der um fast einen vollen Monat verschobene Beginn der Ausführung des Auftrages musste auch den Ablieferungstermin in gleicher Weise hinaufrücken. Der Zutritt in die Kreise venetianischer Künstler und Kunstfreunde, deren Gewogenheit dem deutschen Maler über den Neid der zünftigen Maler Venedigs hinweghalf, läuterte seine künstlerischen Anschauungen nach den örtlichen Verhältnissen, denen er nun auch theilweise in seinem Werke entsprechend Rechnung zu tragen entschlossen war; das musste natürlich für die Arbeit und deren Vollendung von grosser Bedeutung sein. Hatte er die Tafel in der Absicht übernommen, sie vielleicht

¹ Thausing, Dürers Briefe, S. 5.

² Ebendasselbst, S. 6.

³ Ebendasselbst, S. 7.

⁴ Ebendasselbst, S. 6. Und heute erst habe ich angefangen mein Bild zu entwerfen, denn meine Hände waren so grindig, dass ich nicht arbeiten konnte; aber ich hab's vertreiben lassen.

mit zwar redlichem Streben, aber nach gut deutscher, damals durchwegs mehr handwerksmässiger Manier zu vollenden, so kam ihm während der Ausführung die Ueberzeugung, dass er mit einem solchen Werke durchaus nicht die Erwartungen seiner Freunde und Auftraggeber erfüllen, noch die von den italienischen Malern geltend gemachten Zweifel betreffs seiner Fertigkeit der Farbengebung widerlegen würde. Letztere wurde ja von den Venetianern besonders berücksichtigt, denen damals vorzüglich Giovanni Bellini mit harmonischer Stimmung des Colorites eine schmelzende Carnation, schönen Faltenwurf und trefflich gearbeiteten Gefühlsausdruck bei schöner Bewegung der Figuren und Gruppen vermittelte. Das feine Verständnis und der hohe Geist dieses greisen Meisters, dessen mit unermüdetem Fleisse ausgeführten Werke voll innerer Gediegenheit sind, können auch auf den deutschen Maler, der ihn hoch verehrte, einigen Einfluss genommen haben.

Da sah Dürer gar bald ein, dass er die Erwartungen auf den Gewinn, den er bei der Ausführung der Tafel der Deutschen und anderer Arbeiten in Venedig zu machen gehofft hatte, herabmindern müsse, weil es jetzt galt, mit seinem Ansehen auch das deutsche Kunst gegen die Italiener zur Geltung und Anerkennung zu bringen. So flugs er arbeitete, ward ihm immer klarer,¹ dass er die Tafel vor Pfingsten nicht fertig bringen könne, obzwar es ihm leid that, über deren Vollendung manch' anderen Antrag, der ihm reichlicheren Lohn gebracht hätte, zurückweisen zu müssen. Dabei kam es dem Meister hart an, dass ihm noch während der Arbeit wegen Nichteinhaltens der contractlichen Ablieferungsfrist, wie Eye wohl richtig vermuthet,² an dem ausbedungenen Honorare ein Abzug gemacht und dasselbe von 110 Gulden Rheinisch auf 85 Dukaten herabgesetzt wurde.

Trotzdem gieng er im Anfange April 1506 an die Ausführung der Tafel selbst, zu welcher er vom 7. Februar an genaue Entwürfe und eingehende Studien gemacht hatte, die zum Theil noch erhalten sind und weiter unten in Betracht gezogen werden sollen. Des Meisters eigenhändige Angabe auf dem Bilde selbst »Exegit quinquemestri spatio Albertus Durer Germanus MDVL.« mit beigefügtem Monogramme lässt sich ziemlich entsprechend mit jenen Stellen seiner Briefe, an welchen er zum erstenmale an der Tafel arbeitend und dieselbe vollendend erscheint, in Uebereinstimmung bringen. Denn die Worte in dem Schreiben vom 7. Februar »Und heute erst habe ich angefangen mein Bild zu entwerfen«, sowie vom 28. desselben

¹ Thausing, Dürers Briefe, S. 7, 6—8; S. 11, 21—23.

² A. v. Eye, Leben und Wirken Albrecht Dürers. 2. Aufl. Nördlingen, 1869. S. 229.

Monates »Wisst denn, . . . dass ich flugs arbeite. Aber vor Pfingsten getraue ich mich nicht fertig zu werden«, zwingen nicht zur Annahme, dass er bereits an der Tafel gemalt habe, wenn er auch gleich nach dem Präpariren derselben ans Malen gehen wollte. Wenn er aber am 2. April selbst sagt: »Es ist doch eine grosse Arbeit daran und ich kann sie vor Pfingsten nicht völlig fertig machen«, so folgt daraus, dass er erst beim Beginne der Ausführung des sorgfältig gearbeiteten Entwurfes sich über die Grösse seiner Aufgabe klar wurde; denn das »doch« belegt, dass er sich dieselbe nicht so bedeutend vorgestellt habe und nun vollständig ermessen lerne, da die Hauptarbeit in Angriff genommen wurde. Nach dem Wortlaute der Inschrift ist vielleicht, wenn das »exegit« nur auf die Ausführung der Composition in Farben bezogen werden dürfte, auch hier nur noch die Uebertragung der Zeichnung auf die Tafel gemeint, da Dürer mit dem Aufsetzen der Farben erst um die Mitte April begonnen haben kann, wenn seine eigene Angabe »quinemestri spatio« richtig ist. Dass er gerade bei dem Rosenkranzfeste dem Colorite ganz besondere Aufmerksamkeit zugewandt habe, erhellt wieder aus des Meisters eigenen Worten im Briefe vom 8. September: »Ich habe auch alle die Maler zum Schweigen gebracht, die da sagten, im Stechen wäre ich gut, aber im Malen wüsste ich nicht mit den Farben umzugehen. Jetzt spricht jedermann, sie hätten schönere Farben nie gesehen;« thut er sich darin doch selbst auf die Farbengebung und die derselben gewordene Anerkennung nicht wenig zugute.

Vom 2. April bis zum 8. September fehlt jede Nachricht über das Fortschreiten der Arbeit; sicher sind die zwischen dem Briefe vom 25. April¹ bis zu jenem vom 28. August fallenden Correspondenzen verloren gegangen, da die Zeit des Stillschweigens gegen den Gönner doch eine verhältnismässig zu lange wäre und Dürer selbst am 28. August sagt: »Ich habe Euch kürzlich geschrieben durch den Boten Kannengiesser« und an gleichem Orte wiederholt auf einen vor kurzem erhaltenen Brief Pirkheimers Bezug nimmt.²

Erst am 8. September verbreitet sich der Meister voll Befriedigung über die der Vollendung nahe Tafel mit den Worten: »Wisset ferner, dass meine Tafel sagt, sie wollte einen Dukaten darum geben, dass Ihr sie sähet, sie sei gut und schön von Farben. Ich habe grosses Lob dadurch überkommen, aber wenig Nutzen. Ich könnte wohl 200 Dukaten in der Zeit gewonnen haben, und habe viel Arbeit ausgeschlagen, auf dass ich heimkommen könnte. Ich habe

¹ Thausing, Dürer. I., S. 376—377.

² Thausing, Dürers Briefe, S. 13, 20—22; S. 14, 14—31.

auch die Maler alle zum Schweigen gebracht« u. s. w. und betont voll Stolz: »Der Herzog und der Patriarch haben meine Tafel auch gesehen;« das »auch« bezeugt unstreitig, dass vor den beiden schon andere Kunstfreunde und Künstler, worunter gewiss manche durch die Farbenpracht zum Schweigen gebrachte Maler gewesen sind, das fast vollendete Werk besichtigt hatten. Sicher war aber der Besuch der beiden genannten Würdenträger ein Zeichen ganz besonderer Hochachtung, welche man in Venedig dem deutschen Künstler zollte, den die Regierung durch einen Jahresgehalt von 200 Dukaten für immer an die Lagunenstadt zu fesseln suchte,¹ woraus hervorgeht, dass Dürer trotz mancher Feindseligkeiten der venetianischen Maler² durch seine Werke sich allgemeine Anerkennung erwarb und den besten einheimischen Meistern gleich geachtet wurde. Möglich, dass die Signoria gerade durch den Umstand, Dürer dreimal über Betreiben der ihm aufsässigen Malergenossenschaft citiren und zur Zahlung von vier Gulden in ihre Kasse verurtheilen zu müssen, auf die aussergewöhnliche Bedeutung und Begabung des fremden Meisters aufmerksam geworden war.

So unstreitig es feststeht, dass unter dem Dürers Gemälde besichtigenden Herzoge der Doge Leonardo Loredano gemeint ist, welcher nicht nur ein grosser Kunstliebhaber, sondern auch ein specieller Gönner der deutschen Kaufleute war, was besonders beim Neubaue des Fondaco dei Tedeschi hervortrat, so lässt sich doch nicht behaupten, dass der ihn begleitende Patriarch unbedingt der hochgebildete Kunstkenner Domenico Grimani gewesen sein muss, welcher seit 13. Februar 1498 als Patriarch von Aquileia in Venedig seinen Sitz hatte.³ Denn wenn das Rosenkranzfest wirklich von allem Anfange an zur Aufstellung in der Kirche San Bartolommeo bestimmt war, ist es nicht nur möglich, sondern weit mehr als Thausings Annahme wahrscheinlich, dass dieser Patriarch eine ganz andere Persönlichkeit gewesen. Die Kirche San Bartolommeo stand nämlich unter dem Patriarchen von Venedig, welcher als Patron derselben das Recht hatte, einen Pfarrer mit dem Titel »Vicarius« für diese zu ernennen.⁴ Dieser Patriarch ist aber von dem andern

¹ Thausing, Dürers Briefe. Nr. XXVIII. S. 52. Ebenso hat mich die Regierung zu Venedig vor neunzehn Jahren bestallen und mir alle Jahre zweihundert Dukaten Gehalt geben wollen.

² Ebendasselbst, S. 6, 5—8; S. 7, 30; S. 11, 17—19.

³ Ebendasselbst, S. 194. — D. Jacopo Morelli, Notizia d'opere di disegno nella prima meta del secolo XVI. esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia scritta da un anonimo. Bassano, 1800. S. 215 uff.

⁴ Sansovino, Venetia citta nobilissima e singolare, descritta in XIII libri. In Venetia, 1581. Blatt 48^r: E sottoposta alla cura del Patriarca, il quale mette vn Rettore con titolo di Vicario. — Martinelli, Il ritratto di Venezia. S. 58. — Federigo

von Aquileia, welcher nur in Venedig den Sitz hatte, wohl zu unterscheiden;¹ er war das Haupt der venetianischen Geistlichkeit,² wurde aus dem venetianischen Adel durch die Pregadi erwählt und vom Papste bestätigt,³ seit Nicolaus V. am 8. October 1452 den Bischofssitz Venedig zu einem Patriarchat erhoben hatte.⁴ Es wäre nur natürlich, dass der das Patronat von San Bartolommeo besitzende Patriarch sich für Dürers Arbeit, die ja zum Schmucke dieses Gotteshauses bestimmt war, interessirt und die der Vollendung nahe mit dem Dogen besichtigt habe, das geistliche neben dem weltlichen Oberhaupte Venedigs, wie Thausing treffend, aber freilich mit unrichtiger Beziehung auf den Cardinal Grimani sagt. Denn von 1504 bis 1508 war der Karthäusermönch Antonius Surianus Patriarch von Venedig,⁵ der freilich nicht als gleicher Kunstfreund wie Grimani bekannt ist, aber unter der einfachen Bezeichnung Dürers »der Patriarch«, gemeint sein muss, weil für Venedig damals als Patriarch *κατ' ἐξουσίαν* nur Surianus gelten konnte. Sonst hätte wohl Dürer zur grösseren Deutlichkeit einen unterscheidenden, jeden Zweifel behebenden Zusatz angefügt, wie z. B. Megiserus, der nicht blos von des Patriarchen Grimani Kunstammer redet, sondern um jeder Missdeutung vorzubeugen berichtet,⁶ »des Patriarchen von Aglar Grimani Kunstammer sei so stattlich, dass König Heinrich von Frankreich und der Herzog von Ferrara einen ganzen Tag darin zugebracht haben mit Anschauen.«⁷ Daher ist der im siebenten Briefe erwähnte Patriarch wahrscheinlich eher Antonius Surianus als Domenico Grimani, obwohl des letzteren Interesse für Kunstwerke sicher eine Besichtigung des Dürer'schen Werkes nicht unbedingt ausschliessen lässt, zudem der Meister in seiner Sammlung nachweisbar vertreten war.⁸

Zwischen beiden auf die Tafel sich beziehenden Stellen des vom 8. September datirten Briefes finden sich ganz ausser allem

Cristiano, *Forestiére illuminato*. S. 72. — Hieronymus Megiserus, *Paradisus deliciarum*: das ist eigentliche und wahrhaftige Beschreibung der wunderbaren, mechtigen und in aller Welt hochberümbten Stadt Venedig. Leipzig, 1610. S. 61.

¹ Zedler, *Universalexikon*, XLVI. S. 1223.

² Ebendasselbst, S. 1235.

³ Ebendasselbst, S. 1214 und 1215.

⁴ Ebendasselbst, S. 1216.

⁵ Leonardo Alberti, *Descrizione di tutta Italia*. Venedig, 1557, Blatt 463^b oder lat. Ausgabe, Köln, 1567. S. 813. — Hieronymus Megiserus, *Paradisus*. S. 27. — Zedler, a. a. O. S. 1218. — Bardi, *Delle cose notabili della città di Venetia libri II*. Venedig, 1587. I. S. 113.

⁶ Megiserus, *Paradisus*, S. 143.

⁷ A. v. Binzer, *Venedig im Jahre 1844*. Pest, 1845, S. 324 erwähnt einen Besuch des Königs Heinrich III. von Frankreich in Venedig im Jahre 1574, der auch hier gemeint sein kann.

⁸ Morelli, *Notizia d'opere di disegno*, S. 77: Sono ivi ancora de Alberto Durer.

Zusammenhang die Worte: »Mein französischer Mantel lässt Euch grüssen und mein wälscher Rock auch«, welche deshalb wichtig sind, weil sich aus ihnen bestimmen lässt, wie weit die Tafel bis zu dem genannten Tage gediehen war. Da sich in den früheren Briefen über diese Kleidungsstücke, die der Meister sich erst in Venedig anschaffte, keine Erwähnung findet, so folgt daraus, dass der Ankauf derselben vor kurzer Zeit erfolgt sein musste, wofür auch das spricht, dass Dürer im nächsten Briefe¹ die Grüsse der Kleidungsstücke in der Freude über deren endlichen Besitz wiederholt. Ja auch seine Sorge, dass bei dem um den 13. October 1506 ausgebrochenen Feuer bei Peter Pender² ausser einem Stücke Tuch ihm auch der Mantel verbrannt sein könne,³ lässt vermuthen, ihm sei letzterer als neu und modern besonders werth und mit dem oben genannten identisch gewesen, den er erst zwischen dem 28. August und 8. September erworben haben kann, da im sechsten Briefe desselben noch nicht gedacht wird. Die auf des Meisters Kleidungsstücke Bezug nehmende Stelle scheint für den ersten Augenblick den Zusammenhang zu stören, da Dürer seinen Herzerguss über das fast vollendete Bild plötzlich abbricht und nach wenigen Zeilen wieder auf dasselbe zu sprechen kommt; allein sie ist vollkommen an ihrem Platze, da man daraus ersieht, dass die Tafel bereits bis auf das Selbstporträt Dürers in dem rothen, schwerfaltigen Gewande fertig war, an dessen Ausführung der Meister eben arbeitete. Es ist leicht begreiflich, dass der die letzte Figur des Bildes ausführende Meister bei der Angabe der Vorzüge seiner Tafel auch in Gedanken einen Augenblick länger und besonders bei jenem Theile verweilte, welcher gerade seine Thätigkeit in hohem Grade in Anspruch nahm. Dabei fiel ihm ein, dass er dem Freunde, welchem er alle Veränderungen seiner Lage und Habe mitzuthellen gewohnt war, Nachricht über die Anschaffung der Kleidungsstücke schuldig sei, mit welchen angethan, er sich auf dem Bilde präsentirte. Aus diesem rein psychologischen Zusammenhange des Briefes ergibt sich also, dass Dürer im Anfange September 1506 das Rosenkranzfest bis auf sein eigenes Porträt, das er als letzte Figur im Schmucke der neu erworbenen Kleidung einzeichnete und zwischen dem 8. und 23. September vollendete, fertig hatte.

¹ Thausing, Dürers Briefe. S. 19, 13—14.

² Herr Dr. Simonsfeld theilte dem Verfasser freundlichst mit, dass Thausings Aenderung in Pietro Venier ohne jede Berechtigung sei, da der Träger des Namens der Besitzer eines Gasthauses war, das vorwiegend von den nach Venedig kommenden Deutschen, welche nicht Kaufleute waren, besucht wurde und wo wahrscheinlich eben auch Dürer abgestiegen war.

³ Thausing, Dürers Briefe, S. 20, 29—32; S. 22, 18—19.

Am letztgenannten Tage schreibt der Meister über die nun vollendete Tafel seinem Gönner: »Wisset auch, dass meine Tafel fertig ist; auch ein anderes Quadro, desgleichen ich noch nie gemacht habe. Und wie Ihr Euch selbst wohlgefallet, ebenso gebe auch ich hiemit zu verstehen, dass es ein besseres Marienbild im Lande nicht gebe; denn alle Künstler loben dasselbe, so wie Euch die Herrschaften. Sie sagen, dass sie ein erhabeneres, lieblicheres Gemälde nie gesehen haben.« Dass die Vollendung vor den 23. September fällt, betont Dürer selbst dabei mit den Worten: »Und deswegen, damit ich nur bald heimkomme, habe ich, seitdem meine Tafel fertig ist, für mehr als 2000 Dukaten Arbeit ausgeschlagen«; sie schon auf den 8. September anzusetzen,¹ steht im Widerspruche mit dem Wortlaute des siebenten und achten Briefes. In letzterem hebt Dürer auch den Gegenstand der Darstellung zum erstenmale hervor, indem er die Tafel als ein »Marienbild« bezeichnet und so einen nicht genug hoch zu schätzenden Anhaltspunkt bietet, auf Grund dessen man die Geschichte des Bildes weiter verfolgen kann.

Die mit trefflichen Worten von Dürer geschilderte Farbenpracht des Werkes trug dem Meister so reiches Lob ein, dass er selbst darüber seiner Freude im neunten Briefe abermals Ausdruck verleiht, indem er sagt: »Wie ist uns beiden so wohl, wenn wir uns etwas Gutes dünken, ich mit meiner Tafel und Ihr con vostra Weisheit!« Damit schliessen die Bemerkungen, welche der Briefwechsel hinsichtlich der Tafel, die der Künstler für die deutschen Kaufleute zu Venedig gefertigt hatte, geboten, ohne dass wir erfahren, ob sie der ursprünglichen Bestimmung gemäss »auf dem Altare« und auf welchem aufgestellt wurde.²

Auch das erste Zeugnis, welches über Dürers Meisterwerk vorliegt und von der Hand eines für den Künstler hochbegeisterten Landsmannes stammt, gibt darüber keine Auskunft, bringt aber ein sehr bedeutsames Kriterium für das Bild selbst bei. Der gegenüber Dürers Vaterhause »unter der Vesten« geborene Christoph Scheurl, welcher in Bologna Zeuge des ehrenvollen Empfanges, den die dortigen Maler dem von Venedig Ende October 1506 kommenden Dürer bereitet, gewesen war,³ berichtet: »Germani Venetiis commorantes totius civitatis absolutissimum opus ab hoc (sc. Durero) perfectum monstrant, ita Caesarem exprimens, ut ei praeter spiritum

¹ Grimm, a. a. O. S. 166, Anm. 1.

² Wenn Dürer gleich im ersten Briefe nur »auf dem Altare« sagt, so scheint »der« Altar wohl identisch mit dem weiter unten wiederholt berührten altare della natione Alemanna in San Bartolomeo.

³ Chr. Scheurl, Commentarius de vita et obitu Dom. Antonii Kress, ed. Norimbergae 1515, abgedruckt bei Thausing, Dürer, I, S. 367, Anm. 2.

deesse videatur nihil.«¹ Das für die Deutschen Venedigs gefertigte Marienbild zeigte also auch die Gestalt des Kaisers, die nach der Bezeichnung »Caesarem« nur auf den regierenden Kaiser Maximilian den I. gedeutet werden kann, was, wie wir weiter unten sehen werden, genau zu dem Rosenkranzfesten stimmt.

Der nächste Gewährsmann für die Geschichte des letzteren ist ein anderer Landsmann Dürers, der Nürnberger Schreib- und Rechenmeister Johann Neudörfer, dessen kurze Bemerkung »Eine schöne Tafel machet er zu Venedig«² sich gewiss nur auf jene für die Deutschen gearbeitete beziehen kann, die ja der Künstler selbst als »schön von Farben« gepriesen. Wie viele Nürnberger mochten bei dem regen Handelsverkehre nach der Dogenstadt gekommen sein und die Grossartigkeit der Composition und die vom Anfange an bewunderte Leuchtkraft des Colorites gesehen haben; sie brachten Kunde von dem herrlichen Meisterwerke in ihre Heimat zurück, wo gewiss bald mancher von der »schönen Tafel« Dürers in Venedig zu erzählen wusste.

Dass aber nicht blos seine Landsleute, auf deren Localpatriotismus ein mit dem Gegenstande nicht näher Vertrauter die Erwähnung des Bildes beziehen möchte, sondern auch Angehörige anderer Nationen — und zwar Leute, die für Kunstwerke ein besonderes Interesse und Verständnis besaßen — Dürers Meisterwerk in San Bartolommeo hochschätzten, beweist die Erwähnung desselben bei Giorgio Vasari, dessen Werk 1550 in Florenz erschien. Bei Berührung des von Giovanni Bellini 1514 für den Herzog von Ferrara begonnenen Bacchanales³ sucht er die Steifheit in einigen Details des Faltenwurfes durch die Hinneigung zu dem Geschmacke deutscher Malerei zu begründen, indem er erklärend beifügt: »ma non è gran fatto, perchè imitò una tavola d'Alberto Duro fiammingo, che di què giorni era stata condotta a Venezia e posta nella chiesa di San Bartolomeo, che è cosa rara e pienadi molte belle figure fatte a olio.«⁴ Dies Urtheil ist um so wichtiger, da es aus dem Munde eines Mannes stammt, dem die hervorragend-

¹ Chr. Scheurl, *Libellus de laudibus Germaniae et ducum Saxoniae*. Lipsiae, 1508, abgedruckt bei Thausing, *Dürer*, I, S. 351, Anm. 1 und Eye, a. a. O., S. 503, Anm. 60.

² Dr. G. W. K. Lochner, *Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeister zu Nürnberg, Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus d. J. 1547. Quellen-schriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, herausg. von R. Eitelberger von Edelsberg. X. Band. Wien, 1875, S. 132.

³ Crowe und Cavalcaselle, *Giovanni Bellini*, in *Zahns Jahrbüchern für Kunstwissenschaft*. Leipzig 1871, 4. Jhg., S. 183.

⁴ *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari*, ed. Gaetano Milanesi. Firenze, 1878—1882. 8 Bde. VII., S. 433.

sten Werke italienischer Malerei wohl bekannt waren und dessen einem Fremden gespendetes Lob darum besondere Beachtung verdient.

Wo diese una tavola d'Alberto Duro in San Bartolommeo sich befand, belegt eine Nachricht aus dem Jahre 1552. Dieselbe ist erhalten in dem Briefe Donis an Simone Carnesecchi, wo mit den Worten: »L'istoria di Tiziano (uomo eccellentissimo) in Palazzo, la facciata della casa dipinta dal Pordenone sopra il Canal grande, una tavola d'altare d'Alberto Duro in San Bartolomeo«¹ den Sehenswürdigkeiten Venedigs das Werk des deutschen Künstlers gezählt wird. Diese Stelle knüpft mit »una tavola d'altare« an den ersten Brief Dürers an: »Sie soll, so Gott will, einen Monat nach Ostern auf dem Altare stehen.«

Welcher Altar damit gemeint sei, ist heute auch noch bestimmbar; denn zwei Angaben aus späterer Zeit bieten dafür ganz interessante Anhaltspunkte. Boschini² erwähnt bei der Kirche San Bartolommeo: »Nella capella alla sinistra, vi è la Tavola dell' Annonziata, di Gio: Rotnamer, in mancanza d'una di Alberto Duro, che fù portata via.« Dieser Angabe entspricht fast wörtlich jene im Guida von Venedig aus dem Jahre 1733 gemachte:³ »Nella capella alla sinistra vi è la tavola della Annonziata di Gio. Rothenhamer in vece d'una che fu rapita di Alberto Durer.« Diese Kapelle wird noch näher bezeichnet: »Nella capella alla sinistra della maggiore, v' è la tauola dell' Annonciata: mano di Guoanni Rotnamer«,⁴ worauf die noch spätere Nachricht⁵ passt: »In der Capelle zur Linken des Hauptaltares steht ein Gemälde mit der Verkündigung von Johann Rotenhammer aus Baiern, einem gelehrten Schüler des Tintoret, der sich nach den besten Bildern seiner Zeit gebildet hat.« Das Bild Rottenhammers stand aber auf dem der »deutschen Nation« bestimmten Altare in San Bartolommeo, da es heisst:⁶ »Per l'Altare della Nazione Alemanna in San Bar-

¹ Tre libri di lettere del Doni. Venezia, 1552. 2. Buch, S. 185. Die Stelle ist auch abgedruckt bei Morelli, Notizia d'opere di disegno, S. 224 und erwähnt bei Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und vereinigten Niederlanden. 4 Bände, Hannover, 1815—20. 2. Band, S. 341.

² Boschini, Le ricche Minere della Pittura Veneziana. Venezia, 1674. S. 108; auch abgedruckt in v. Murrs Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur. 10. Band (1781), S. 5, Anm. *)

³ Nach Waagen, Einige Bemerkungen über die Geschichte der deutschen Künste von Ernst Förster, nebst Nachträgen über denselben Gegenstand in Eggers »Deutsches Kunstblatt«, 5. Jhg., 1854, S. 200, Anm. 2.

⁴ Martinelli, Il ritratto di Venezia, S. 58.

⁵ Johann Christoph Maier, Beschreibung von Venedig. Leipzig, 1795—1796. 1. Band, S. 304.

⁶ Ridolfi, Le maraviglie dell' arte. 2. Band, S. 76.

Neuwirth, Albrecht Dürers Rosenkranzfest.

tolameo di Venetia dipinse nostra Signora Annuntziata con vna gloria d'Angeli sopra, lodata pittura« und »come nell' Altare della natione Alemanna L'Annuntziata con gloria d'Angelo di mano di Giovanni Rothamer.«¹ Die Lage dieses Altares ist durch die oben beigebrachten Stellen genau bestimmt.

Das mithin auch in der Kapelle zur Linken des Hauptaltars aufgestellte Marienbild Dürers wird nicht lange nach der Aufzeichnung Donis wieder und zwar mit äusserst schmeichelhaften Bezeichnungen genannt, die in ihrer Zusammenstellung auf das in des Künstlers Briefwechsel mit Pirkheimer wiederholt genannte Werk überraschend passen. Sansovino widmet demselben die Worte:² »Fu nobilitata pochi anni sono da Christoforo Foccaro Tedesco, il quale vi condusse vna palla di Nostra Donna, di mano d'Alberto Duro, di bellezza singolare, per disegno, per diligenza, et per colorito.« Wer dünkte da nicht an des Meisters Bemerkungen, dass es ein besseres Marienbild, bei dessen Lob die Künstler sagten, sie hätten ein erhabeneres und lieblicheres Gemälde nie gesehen,³ im Lande nicht gebe, dass er an der Tafel doch eine grosse Arbeit habe⁴ und dieselbe so gut und schön von Farben sei, dass jedermann versichere nie schönere Farben gesehen zu haben.⁵ Wichtig erscheinet die Beziehung des Werkes auf eine bestimmte Persönlichkeit, nämlich Christophorus Fugger, der dasselbe nach San Bartolomeo pochi anni ... condusse. Diese Angabe erscheint von etwas zweifelhafter Zuverlässigkeit, da bereits 1550 Vasari hinsichtlich der Tafel und ihres angeblichen Einflusses auf eines der letzten Werke Giovanni Bellinis sagt: »che di què giorni era stata condotta a Venezia e posta nella chiesa di San Bartolomeo«, 1552 die Altartafel Dürers als Sehenswürdigkeit der Kirche erwähnt wird und genau dieselben Worte pochi anni in gleichem Zusammenhange in der 1604 erschienenen zweiten Ausgabe sich vorfinden,⁶ in welcher ein pochi anni ganz andere Bedeutung als im Jahre 1581 haben musste. Auch die Persönlichkeit des Christophorus Fugger, der ohne allen Grund zu einem der Cottimieri von 1505 oder 1506⁷ gemacht, mit der Bestellung des

¹ Sansovino, Venezia. 3. Ausg. 1663, S. 125.

² Sansovino, Venetia citta nobilissima. 1581. I. Ausg. Blatt 48^b.

³ Thausing, Dürers Briefe. S. 18, 9—14.

⁴ Ebendasselbst, S. 11, 21—23.

⁵ Ebendasselbst, S. 17, 5—15.

⁶ Sansovino, Venetia descritta. 1604, 2. Ausg. S. 95.

⁷ G. M. Thomas, G. B. Milesios Beschreibung des Deutschen Hauses in Venedig, Abhandlungen der philosophisch-philologischen Classe der königl. bayerischen Akademie der Wissenschaften. München, 1882. 16. Band, 2. Abtheilung, S. 62, erwähnt zu den Jahren 1505 und 1506 andere Persönlichkeiten. — Crowe und Cavalcaselle, Giovanni Bellini in Zahns Jahrbücher für Kunstwissenschaft, 4. Jhg. S. 168.

Bildes in Verbindung gebracht¹ und selbst unter den darauf vorkommenden Personen gesucht wurde,² lässt sich kaum mit der Entstehung des Rosenkranzfestes in Zusammenhang bringen. Denn in Dürers Briefen wird nur Castulus Fugger³ aus der in Nürnberg auch ansässigen Linie der Fugger mit dem Reh⁴ genannt, während nirgends eines Christophorus Fugger gedacht wird, auf den der Künstler doch ein oder das anderemal zu sprechen zu kommen Gelegenheit gehabt hätte. In Venedig erscheint nachweisbar nur im Jahre 1519 Christ. Fugger, welcher eine Gradenigo heiratete;⁵ ob derselbe so lange lebte, damit das *pochi anni* des Sansovino auf ihn sinngemässe Anwendung findet, lässt sich beim Mangel der Nachrichten über ihn in der Pinacotheca Fuggerorum nicht ermitteln, deren Bildnisse überhaupt keinen Anhaltspunkt für eine Beziehung zu Dürers Rosenkranzfest bieten. So wenig als von dem obgenannten, ist etwas über das Verhältnis zu eruiren, in welchem der 1520 geborene und 1579 verstorbene Christophorus Fugger⁶ zu dem Bilde stehen könnte, zumal er sich am besten mit dem *pochi anni* in Verbindung bringen liesse; der Mangel an Belegen aus dem leider hart mitgenommenen Archive des Fondaco lässt die Beziehung des Rosenkranzfestes auf einen Fugger höchst zweifelhaft erscheinen, obzwar Milesio dieselbe wiederholt.⁷

Nicht minder wichtig und zugleich zeigend, dass die *palla di nostra donna* des Sansovino mit *una tavola d'altare* bei Doni identisch sei, erscheint die Stelle in Hans Georg Ernstingers Raisbuch vom Jahre 1593:⁸ »S. Bartholomeo da predigt man teutsch, ist auch ein schöner altar darinnen den Albert Dierer von Nüernberg gemalt.« Die Altartafel stand also noch 1593 in der Venediger Kirche, in welcher Sansovinos zweite Ausgabe von 1604 sie abermals erwähnt.

¹ Hirt, Albrecht Dürers Leben und Werke v. Heller und Reliquien von A. D. v. Campe, Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik. Berlin, 1829. 1. Band, S. 571.

² Waagen, a. a. O. in Eggers »Deutsches Kunstblatt«, S. 201. — Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen. 2 Theile, Stuttgart, 1862. I., S. 205. — Eye, a. a. O., S. 503, Anm. 61.

³ Thausing, Dürers Briefe. S. 5, 14—15.

⁴ G. W. K. Lochner, Die Personennamen in Albrecht Dürers Briefen aus Venedig. Nürnberg, 1870. S. 37.

⁵ Thomas, Milesios Beschreibung. S. 100.

⁶ Pinacotheca Fuggerorum s. r. i. comitum ac baronum in Khierchperg et Weissenhorn, editio nova multis imaginibus aucta. Ulmae apud Joan. Frid. Gaum, 1754. Nr. XVIII.

⁷ Thomas, Milesios Beschreibung. S. 46, 47, scheint auf Sansovino zurückzugehen, da er also berichtet: »fu nobilitata, da Christofforo Foccaro Mercante Todesco, che donò la palla fatta da Alberto Durero Tedesco famoso Pittore et intagliatore di stampe, di singolar bellezza, in cui vi è dipinta la Madonna.«

⁸ Herausgeg. v. Ph. A. F. Walther in der Bibliothek des literar. Vereines. Tübingen, 1877. 135. Band, S. 48.

Ob diese letztere Angabe zuverlässig sei, ist aus mehreren Gründen zu bezweifeln, zudem auch oben schon das pochi anni die Ungenauigkeit einer Stelle desselben Werkes dargethan hat. Denn in dem »Verzeichnüss derjenigen Sachen so auff dem Königlichen Prager Schloss, In der Römischen Kayserlichen Mayestät Schatz- vnd Kunst-Cammer befunden worden, Wie volgett«, — cod. Nr. 8196 der k. k. Hofbibliothek in Wien — dessen Abfassung an das Ende des 16. Jahrhunderts verlegt wird,¹ heisst es auf Blatt 32^b: »Ein gar schön Marien-Bildt, wie sie Kaiser Maximilianum Primum, einen Rosen-Krantz aufsetzt, vndt Sanct Dominicus mit vielen anderen Bildern vnd Engeln vom Albrecht Dürer, ein fürnemes Stück« und in der ersten Ausgabe des Schilder-Boeck des Carel van Mander von 1604² auf Blatt 209^a: »A^o 1506. een Mary-beeldt, boven welix hooft comen twee Enghelen, houdende eenen Roosencrans, als om haer to becroonen«, worauf nach Erwähnung anderer Werke Dürers also geschlossen wird: »Dese verhaelde weerdighe stucken staen, en zijn te sien to Praga, in t'Paleys van den Kayser, op de nieuw gallerije, daer der Duytscher en Nederlanders constige wercken plaetse hebben.« Mithin muss am Schlusse des 16. Jahrhunderts und gewiss bis 1603 das mit obigen Stellen genau specificirte Rosenkranzfest nach Prag gekommen sein, wo es seiner Schönheit wegen ausdrücklich als eine Perle der kaiserlichen Sammlung hervorgehoben wird.

Die Geschichte der Erwerbung für letztere ist ziemlich unklar und verworren, zudem mit einemale aus dem Marienbilde, das der Meister für die Deutschen Venedigs gemalt hat, ein Bild des heiligen Bartholomäus wird, als welches sich dasselbe bis zum Jahre 1829 in allen Werken über Dürer erhalten hat, bis Hirt³ den Gegenstand der Darstellung der Tafel neuerdings eingehend richtig stellte. Schuld an dieser Verwirrung, die entschieden mit Unrecht der Autorität van Manders zugerechnet wird,⁴ scheint der bekannte Kunstschriftsteller Joachim von Sandrart getragen zu haben, der Folgendes über das vom Kaiser Rudolf II. aus Venedig erworbene Dürerbild erzählt:⁵ »Als er (Dürer) zu Venedig war . . . mahlte er

¹ A. Ritter v. Perger, Studien zur Geschichte der k. k. Gemädegallerie im Belvedere zu Wien, in den Berichten und Mittheilungen des Alterthumsvereines zu Wien. Wien, 1864. 7. Band, S. 104.

² Het Schilder-Boeck . . . door Carel van Mander, Schilder, tot Haerlem, 1604.

³ Hirt, a. a. O. S. 571. Vor ihm wies bereits Fiorillo, Geschichte der zeichn. Künste, II., S. 341 nach, dass die von Dürer für San Bartolommeo gemalte Tafel mit jener identisch sei, deren Sansovino gedenkt, hält dieselbe aber dessenungeachtet für eine Marter des h. Bartholomäus, was ja die Worte Sansovinos schon verbieten.

⁴ Grimm, a. a. O. S. 147; in der Ausgabe von 1604 steht nichts von einer Marter des h. Bartholomäus, woraus sich die Grundlosigkeit dieser Behauptung von selbst ergibt.

⁵ Sandrart, Teutsche Academie, II., S. 223.

alda für etliche des Teutschen Hauses curiose Kaufleute eine kunstreiche Tafel von S. Bartholome, so auch in die nächst an dem Teutschen Hauss stehende Kirche dieses Namens aufgerichtet worden, wodurch wie auch andere Werke sein herrliches Lob allenthalben erschollen und den Höchst-Ruhmwürdigsten und Kunstliebenden Kayser Rudolphum II.¹ bewogen, dass er nicht nachgelassen, biss ihm solches Blat aus der Kirche verwilliget worden gegen so hoher Bezahlung, als man begehrt, und ist nachmalen mit Teppichen und vielfältiger Baumwoll eingewickelt, in gewixtes Tuch eingeballt und damit es auf dem Wagen nicht hart gestossen, gerüttelt oder verletzt würde auf ergangenen Kayserlichen Befehl von starken Männern an Stangen den ganzen Weg biss in die Kayserliche Residenz zu Prag getragen worden.« Die Deutung der Tafel Dürers auf einen h. Bartholomäus hängt offenbar damit zusammen, dass das Bild der diesem Heiligen geweihten Kirche entnommen und als Tafel von San Bartolommeo in eine des h. Bartholomäus umgetauft worden sein mag. Dabei muss es doch Verwunderung erregen, dass gerade Sandrart diesen Bericht liefert, der ja Gelegenheit gehabt hatte, das Rosenkranzfest in Prag zu sehen,² da er als sechszehnjähriger Jüngling den hochberühmten kaiserlichen Kupferstecher Aegidius Sadeler (1622)³ in Prag aufgesucht, der ihm gewiss die verschiedenen Kunstwerke gezeigt hat und bei seiner langen Dienstzeit auch Auskunft über die Art und Weise der Erwerbung einzelner geben konnte. Ueberdies wäre es Sandrart auch leicht gewesen, bei seinem Aufenthalte in Venedig, wo er viele Tage mit der Besichtigung dessen verbrachte »wo etwas Vortreffliches in Palatien, Kirchen und Sälen und Schulen zu sehen«,⁴ sichere Kunde über die Fortschaffung des Rosenkranzfestes zu erlangen. Dass er seinen Bericht einer von ihm selbst eingeholten Erkundigung verdankt, ergibt der Hinblick auf die Thatsache, dass er nur bei der Aufzählung der Dürer'schen Werke in der Prager Galerie sich an Carel van Mander hält,⁵ welcher von der gewiss Aufsehen erregenden Uebertragungsweise des Bildes gar nichts weiss. Sandrart kann seine Nachricht entweder in Prag oder

¹ Förster, Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei. Leipzig, 1863, VIII. Band, 3. Abth., S. 19, lässt es ganz gegen alle Chronologie durch Kaiser Leopold II. von Venedig erwerben.

² Sandrart, Teutsche Academie. II., S. 224, erwähnt unter den Prager Bildern »wiederum von anno 1506 ein Marien Bild, über dessen Haupt zwei Engel schweben, so einen Rosen-Kranz halten, ob wollten sie dasselbe krönen«.

³ Ebendasselbst, II. S. 356. — Vergl. dazu Lebenslauf und Kunstwerke des wolledlen und gestrengen Herrn Joachim v. Sandrart auf Stockau ... von desselben dienst-ergebenen Vettern und Discipeln. Nürnberg, 1675. S. 5.

⁴ Lebenslauf Sandrarts, S. 7.

⁵ Sandrart, Teutsche Academie. II., S. 224. Carel van Mander, Schilder-Boeck, Blatt 209^a.

Venedig oder in Nürnberg, wo er ja ausserordentlich gut bekannt war, eruiert haben; jedenfalls muss an der Geschichte des sonderbaren Transportes etwas Wahres sein, das vielleicht nur auf Grund der leider so arg mitgenommenen Archivschätze des Fondaco dei Tedeschi gelöst werden könnte. Auch über das Jahr und die Bedingungen, unter welchen das Rosenkranzfest erworben wurde, ist vorläufig nichts Sicheres bestimmbar; so viel steht fest, dass es zwischen 1593 und 1603 nach Prag gekommen ist.

Die Uebertragung fällt nämlich in die Zeit des Aufenthaltes des Malers Johann Rottenhammer in Venedig, der ein Schüler Tintoretto's¹ war, und auch nach dem Tode dieses Meisters wahrscheinlich bis zum Jahre 1607² daselbst blieb und heiratete.³ Von der Hand desselben stammte die Annunziata, welche schon im siebenzehnten Jahrhunderte in San Bartolommeo auf dem Altare der Deutschen erwähnt wird. Ob der Künstler dieselbe über Befehl Rudolfs II., für den er ja andere Werke auch gearbeitet,⁴ ausgeführt hat, muss unentschieden bleiben. Es ist immerhin möglich, dass die Beistellung eines neuen Altarbildes bei der Ueberlassung des Rosenkranzfestes ausdrücklich verlangt wurde, wie ja auch die Nürnberger im Jahre 1584 vor jener des Dreifaltigkeitsbildes vom Kaiser forderten »die tafel auff Ihren costen abcontrefaitten zulassen vnd das Contrefait gegen veberantwortung der haubttafel an die statt zu geben.«⁵ Ja es ist sogar denkbar, dass die Venediger Deutschen eine gleiche Forderung gestellt haben und Rottenhammer überdies eine Copie des Bildes in Venedig selbst gearbeitet hat, nämlich jene, die später im Palazzo Grimani-Spago sich befand, jetzt aber verschollen ist.

Da nämlich Rottenhammer den Kopf Dürers aus dem Rosenkranzfest copirte und später Lucas Kilian zu einem Stiche überliess,⁶ so gewinnt es den Anschein, dass er sich eingehend mit dem Originale beschäftigt und dasselbe copirt habe; damit liesse sich auch

¹ Ridolfi, *Le maraviglie dell' arte*, II., S. 76. — Fuezzi, *Allgemeines Künstlerlexikon*. Zürich, 1779. I., S. 567. — De Piles, *Abregé de la vie des peintres etc.* Paris, 1715, S. 381. — *Abregé de la vie de plus fameux peintres par M****. Paris, 1762. I., S. 245. — Lipovsky, *Baierisches Künstlerlexikon*. München, 1810. II., S. 48. — Lanzi, *Geschichte der Malerei in Italien*, übers. v. Quandt. Leipzig, 1831. II., S. 125.

² Paul v. Stetten, *Kunst-, Gewerb- und Handwerksgegeschichte der Reichstadt Augsburg*. 1779—88. I., S. 286.

³ Carel van Mander, *Schilder-Boek*, Blatt 296^a. — Sandrart, *Teutsche Academie*. II., S. 288.

⁴ Ridolfi, *Le maraviglie dell' arte*, II., S. 76. — Sandrart, *Teutsche Academie*. 2. Ausg., VII., S. 281. — Lipovsky, *Künstlerlexikon*, II., S. 49.

⁵ *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*. Leipzig, 1868. I., S. 223.

⁶ Heinrich Conrad Arend, *Das gedechtnis der ehren eines derer vollkommnen künstler seiner und aller nachfolgenden zeiten, Albrecht Dürers usw.* Goslar, 1728. E 3^b. §. 12.

theilweise die Ansicht Waagens, der die verschollene Copie im 16. Jahrhunderte entstanden glaubt,¹ in Verbindung bringen.

Dass ausser einem Ersatzbilde den Deutschen Venedigs noch eine bedeutende Geldsumme übermittelt worden sein mag, ist leicht einzusehen, da dieselben den Werth des Kunstwerkes wohl zu würdigen verstanden; doch dürfte der Kaiser immerhin dabei noch mehr das Ansehen seiner Person als klingende Münze in die Wagschale geworfen haben, wie die Erwerbung anderer Kunstschatze wiederholt zeigt.

Wenn die Annales Strahovienses zum Jahre 1793 gelegentlich der Erwerbung des Rosenkranzfestes bemerken: »Altera (sc. imago) vero olim a Norimbergensibus 20000 fl. comparata et Imperatori tempore Coronationis dono data postea Pragam ad Imperatoris residentiam delata«, so widerlegt die Hauptsache dieser Angabe der Umstand, dass Rudolf II. bereits am 1. November 1575 zu Regensburg gekrönt wurde, ohne dass eines Krönungsgeschenkes der Stadt Nürnberg gedacht wird.² Das Bild selbst ist aber 1581 und 1593 noch in Venedig gewesen, kann also auch nicht um den ohnehin in seiner Höhe äusserst fraglichen Preis von den Nürnbergern bereits früher erworben worden sein.

Die Angabe der Strahover Annalen, dass die Nürnberger dem Kaiser das Rosenkranzfest als Geschenk übermittelten, scheint mit Wills Nachricht, es sei unter Dürers Werken »1) Ein Rosenkranz in einem Altarblatt zu den Allerheiligen in Nürnberg, der Kaiser Rudolph II. von E. H. Rath ist verehret worden«,³ im Zusammenhange zu stehen. Allein die Bezeichnung »Altarblatt zu den Allerheiligen« klärt die unrichtige Beziehung sofort auf, da der Nürnberger Rath dem Kaiser allerdings letzteres überliess, das bekanntlich nicht das Rosenkranzfest, sondern das »Allerheiligenbild« — mehr als »die Anbetung der Dreifaltigkeit« bekannt — der Wiener Belvederegalerie ist. Der zweite Theil der Strahover Notiz lehnt sich an Sandrart an und lässt in seiner hauptsächlichlichen Uebereinstimmung, dass das Bild nach Prag getragen worden sei, annehmen, dass Sandrart an diesem Orte selbst, wo sich noch 1793 die verblasste Tradition erhalten hatte, seine Nachricht betreffs des Transportes geschöpft hat, die somit entschieden an Wahrscheinlichkeit gewinnt. Die Preisangabe mag vielleicht ein Zusatz des Chronisten sein; denn für die Zeit Rudolfs II. wäre die Summe selbst für ein Hauptwerk Dürers zu hoch gegriffen.

¹ Waagen, a. a. O. in Eggers »Deutsches Kunstblatt«, S. 201.

² Priem, Geschichte der Stadt Nürnberg. Nürnberg, 1875, S. 196.

³ Will, Der Nürnbergischen Münz-Belustigungen Erster Theil. Altdorf, 1764, S. 391. Die Angabe bei Schöber, Albrecht Dürers Leben, S. 159, beruft sich auf Will.

Obzwar das Rosenkranzfest sicher seit 1603 in der Rudolfinischen Sammlung sich befand, taucht in manchen Reiseberichten des 17. und 18. Jahrhunderts in San Bartolomeo immer wieder ein »schönes Marienbild«¹ oder eine »stattliche² Tafel«³ von Dürers Hand auf. Dieser Irrthum ist darauf zurückzuführen, dass die Angaben Sansovinos⁴ mehr als die persönliche Ueberzeugung durch Besichtigung die Grundlage der Reisehandbücher gebildet haben.

Die Schicksale des Rosenkranzfestes lassen sich, so lange es der kaiserlichen Sammlung in Prag angehörte, auf Grund der über letztere zu verschiedenen Zeiten aufgenommenen Inventare durch fast zweihundert Jahre verfolgen.⁵ Jene beiden, welche über kaiserlichen Befehl vom 14. April 1635 und 7. Juni 1644 angefertigt wurden, bezeichnen das Werk Dürers bereits als ruinirt. Obzwar beide nicht mehr selbst vorliegen, ist man im Hinblick auf das im Wrangl'schen Schlosse Stokloster erhaltene »Verzeichniß. Wass sich in Ihrer Kays. Majst. Kunstkamer zu Prag befundten«⁶ zu diesem Schlusse berechtigt, da letzteres wahrscheinlich mit einem derselben identisch ist.⁷ Da in diesem Verzeichnisse das Rosenkranzbild, das unter Nr. 77 als »Maria mit dem Kindl, dorbey viel Engl« gemeint sein mag,⁸ nicht mehr unter den ausgezeichneten Stücken der Sammlung genannt wird, obwohl solche wie 152. Ein Vornembes stück, 179. Ein Vornembes stück, 230. Eine schene Landschaft, 238. Ein schenes stück, 363. Ein schene grosse Daffel besonders hervorgehoben sind und Nr. 152 mit der Bezeichnung des älteren Inventares Blatt 36^b »Eine fürneme Taffel darauff Trojanische Historien, v. Julio Romano«,

¹ Hieronymus Megiserus, *Paradisus deliciarum*, S. 61. — *Viridarii Adriatici Elysia* oder des um den Venetianische Golfo florierenden Lust-Gartens schönes Lust-Haus, so da ist die in selbigem liegende Weltberühmte Grosse Haupt-Statt und mächtige Republic Venedig. S. 26.

² Martin Zeiller, *Itinerarium Italiae nov-antiquae*. Frankfurt, 1640. S. 65, Sp. 2.

³ Joannis Henrici a Pflaumern, *Mercurius Italicus hospiti fidus per Italiae praecipuas regiones et urbes*. Augsburg, 1625. S. 42. — *Les delices de l'Italie*. 3 Bde. Leyden, 1706. I., S. 81.

⁴ Pflaumern beruft sich bei seiner Angabe mit »inquit Sansovinus« ausdrücklich darauf.

⁵ Eduard R. v. Engerth, *Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses: Gemälde*, I. Band. Wien, 1882, S. XIV bis XLII, bietet auf Grund der Inventare und jener Acten, welche das Prager k. k. Statthaltereiarhiv über die ehemaligen Sammlungen der k. Burg auf dem Hradschin bewahrt, die verlässlichsten Anhaltspunkte für dieselben. Für ausserordentlich lebenswürdige Ertheilung wichtiger Auskünfte schuldet Verfasser dem genannten Herrn den verbindlichsten Dank.

⁶ Dudik, *Die Rudolphinische Kunst- und Raritätenkammer in Prag*, Mittheilungen der k. k. Centralcommission, Wien, 1867. XII., S. XXXV uf.

⁷ Engerth, a. a. O. S. XX.

⁸ Dudik, a. a. O. S. XXXVIII.

sachlich genau übereinstimmt, muss der Grund dieses Uebergehens unzweifelhaft in dem veränderten Zustande des Bildes gesucht werden; denn wenn dasselbe wohl erhalten geblieben wäre, hätte man ihm sicher wie Nr. 152 die ehrende Bezeichnung eines »fürnehmen« Stückes gelassen. Die Beschädigungen, welche das Gemälde erlitten, scheinen aber nicht gar bedeutend gewesen zu sein, weil es nicht wie Nr. 503 als »gering stück« bezeichnet wird und in dem Inventare vom 29. Juli 1650 sich bei Erwähnung des Rosenkranzbildes kein darauf Bezug nehmender Zusatz findet. Sie mögen aus jener Zeit stammen, als 1631 die kostbarsten Stücke der Prager Sammlungen nach Wien und ein Theil nach Budweis in Sicherheit gebracht wurden, um nach ihrer theilweisen Rückübertragung nach Prag im Jahre 1633 gleich wieder geflüchtet zu werden; die Eile des Fortschaffens liess wohl mitunter die nöthige Vorsicht ausser Acht, welche ein so leicht zu beschädigendes Kunstwerk wie die Tafel des Rosenkranzfestes unbedingt erheischt hätte. Als die Schweden 1648 alle besseren Stücke der Prager Sammlungen, soweit dieselben nicht bei Seite geschafft waren, nach Schweden in grosser Menge fortschleppten, blieb das Dürer'sche Werk in Prag zurück, weil es sich wohl unter den vor dem Einzuge der Feinde beim Maler und beim Schatzmeister versteckten Bildern befunden hat. Denn es ist nicht wahrscheinlich, dass die Beschädigungen der Tafel, deren eben gedacht wurde, damals schon so schwere gewesen seien, um den Feinden den Besitz des Meisterwerkes nicht begehrenswerth erscheinen zu lassen. Verlangt doch der bekannte böhmische Maler Carl Scretta im Juli 1663 für die Restaurirung einiger Gemälde, welche bei der am 21. Februar 1661 befohlenen Ausfütterung des Bilderganges mit Holz durch die Tischler gelitten hatten, blos 25 bis 30 Gulden, wobei auch ein Bild Albrecht Dürers — wahrscheinlich das ruinirte Rosenkranzfest — besonders genannt wird, das demnach nicht so arg zugerichtet gewesen sein kann, dass die Schweden achtlos daran vorübergegangen wären. Der kaiserliche Schatzmeister Miseron fertigte über hohen Befehl mit den dazu besonders bestimmten Commissären Molitor und Diezler 1650 ein neues Inventar der vor den Feindeshänden geretteten Ueberreste der ehemaligen Kunstkammer. Diese »Specification Derienigen Sachen, welche bey der, auf der Löbl. Böhm. Camer beschehene gnedige Verordnung, den 29. July Anno 650 gehaltenen Inventur, in der Kaysl. Schatz- und Kunst-Camer, befunden, und wie hernach folget beschrieben worden« erwähnt unter den »In beeden Gallerien oder Bilder-Gängen« verzeichneten Bildern »1 Altes Bildt auf Holz gemahlt, wie vnser Fraw, Rosen-Kränz, ausztheilet«, welches nur auf Dürers Rosenkranzfest bezogen werden kann. Dass der

berühmte Arzt Carl Patin, welcher selbst die Prager Sammlungen gesehen hat und voll Ueberschwenglichkeit die daselbst befindlichen Werke Tizians und Raffaels fast verzehnfacht,¹ desselben nicht gedenkt und Bullart² und Felebien,³ trotz Bezugnahme auf andere damals nicht mehr in Prag vorhandene Werke des Meisters, die sie noch daselbst suchen, kein Wort dafür haben, darf nicht Wunder nehmen, da sie ja meist aus nicht immer zuverlässigen Quellen schöpften. Hat doch auch Filippo Baldinucci mit der Beschreibung des Bildes⁴ gleichsam den Ort der Aufstellung desselben und anderer Dürerbilder⁵ direct aus Carel van Mander herübergenommen, obzwar manches damals schon thatsächlich sich geändert hatte. Am 8. April 1718 fertigen »Andreas Thadaeus Göz vice Buchhalter, Johann Wentzel Dietzler Raitt Rath, Johann Balthasar Seiler Bauschreiber«, sowie der Schatzmeister »Wentzel von Streitberg, wirkl. Kays. Truchsäss, böhm. Königl. Cammer Rath, und Schatz Meister zu Prag« ein neues »Inventarium Über die in der Allhiesigen Kays. Schatz- und Khunst-Cammer Befundenen Mahlereien und Anderen Sachen. Nembl.«, in welchem ausser zwei anderen (Nr. 49 und 145) Dürer zugerechneten Bildern detaillirt beschrieben wird: »300. Alb. Durero, Unsser Liebe Frau sambt dem Kindlein Jesu sitzend, sambt vielen Geistlichen, und Weltlichen Knienden Figuren, original, so ganz verdorben«. Mit denselben Worten und der Bemerkung »so ganz ruinirt«, sowie dass es auf Holz gemalt ist, wird das Rosenkranzfest unter Angabe der mit den Dimensionen des Bildes wirklich übereinstimmenden Masse in dem 1737 aufgenommenen Inventare, welches der Schatzmeister Wenzel von Streitberg gleichfalls fertigte, neuerdings erwähnt.⁶ Ueber einen am 10. August 1762 von Wien erlassenen Befehl, ein neues Inventar anzulegen, unterzogen sich Johann Frantz Singer, Königl. Böhm. Cammer-Buchhalterei-Registrator und Elias Richter, Übergelher, dieser Aufgabe und fertigten das neue Verzeichniss für die Königl. Böhm. Cammer-Buchhaltung,

¹ Patin, Relations historiques, Basle, 1673, übersetzt v. Seidl im Austriakalender, 1848, S. 110.

² Bullart, Academie des Sciences et des Artes. Brüssel, 1695, 2 Bde. II, S. 384.

³ Felebien, Entretiens sur les vies et sur les ouvrages de plus excellens peintres anciens et modernes. Amsterdam, 1706. II. S. 196.

⁴ Filippo Baldinucci, Notizie de professori del disegno. Milano, 1811. III, S. 212 . . . 1506 fece una Madonna, sopra la quale eran due Angeli in atto di coronarla con una corona di pose.

⁵ Ebendasselbst, S. 215. Queste belle opere pervennero tutte nelle mani dell' Imperadore, che diedi loro luogo nel palazzo di Praga, nominato la Galleria nuova.

⁶ S. 20: »Nr. 200. Vnsser Liebe Frau sambt dem Kindl Jesu sitzend, mit vielen Geistl. und Weltl. Knienden Figuren, so gantz ruinirt. 2 Ellen 18 Zoll hoch, 3 Ellen 6 Zoll breit. Holz, Original Albrecht Dürer.«

den 20^{ten} Octobris 1763; darin wird das Rosenkranzfest wiederum mit dem früheren Zusatze »ganz ruinirt« angeführt.¹ Bevor das Bild bis zum Jahre 1782 verschwindet, taucht es 1764 auf Grund einer eingesandten Notiz in Wills Münzbelustigungen² in dem Verzeichnisse der Werke Dürers abermals mit den Worten auf: »43. Eine Maria zu Prag«.

Auffallend ist nun, dass die 1773 und 1777 angelegten Inventare kein Wort über dasselbe verlieren; denn die vom 13. Jänner 1777 datirte briefliche Versicherung, welche Ambrosi, der Verfasser des zweiten, dem Oberstkämmerer in Wien giebt, dahin lautend, er habe alles, wie er es gefunden, nach allen Regeln der Ordnung specificirt, lässt ein Uebersehen von Seite des selbst als Maler bekannten Fachmannes nicht annehmen, der das Verzeichnis mit peinlicher Genauigkeit und möglichster Ausführlichkeit angelegt hat. Das Rosenkranzfest scheint demnach zwischen 1764 und 1773 aus den Sammlungslocalitäten entfernt worden zu sein; die Annahme, dass es in irgend einem Regierungsgebäude, vielleicht in einer Hauskapelle verwendet worden, da der Oberstburggraf die Wiederauffindung nach Wien berichtet, machen die jedenfalls argen Beschädigungen des Bildes, das dem damaligen Geschmacke ohnehin nicht entsprochen hätte, recht zweifelhaft. Wohin das Bild gekommen, ob es nicht einfach aus Unverstand in eine Rumpelkammer gestellt und erst bei der Bestimmung der von Prag nach Wien zu sendenden Bilder 1782 vermisst und gesucht wurde, ist nicht mehr zu eruiren; doch wäre es in einem Regierungsgebäude immer leichter zu finden gewesen und nicht so bald gänzlich aus den Inventaren verschwunden. Es ist möglich, dass die 1840 noch in Strahov erhaltene Tradition, das Bild habe einst in der Burg als Vorsatzstück einer Dachlucke gegen den Regen gedient, auf die Verwendung der Tafel zwischen 1764 bis 1782 zurückgieng.

Die Anregung, das aus dem Gesichtskreise der Kunstfreunde entrückte Bild wieder aufzusuchen, ist bereits früher erfolgt, als die für brauchbar erkannten Bilder von Prag und Troia 1782 nach Wien gesandt wurden, aber von letzterem Orte ausgegangen. Im Jahre 1780 gibt der vom Kaiser Josef II. zur Ordnung der Wiener Bildergalerie berufene Kupferstecher Christian von Mechel³ fast wörtlich

¹ S. 10: Nr. 84 mit demselben Texte.

² Georg Andreas Will, Der Nürnbergischen Münz-Belustigungen Erster Theil, S. 392. Dieselbe Angabe bei Schöber, Albrecht Dürers Leben, S. 161, ist nur ein Abdruck nach Will, und kann daher nicht gut als Nachweis dienen, dass das Rosenkranzfest 1769 den Kunstkreisen noch bekannt war.

³ Grimm, a. a. O. S. 149 ändert den Namen in »von Machate«, was unzulässig ist, da es in v. Murrs Journal zur Kunstgeschichte und allgemeinen Litteratur, Band 10,

übereinstimmende Beschreibungen zweier Copien des Rosenkranzfestes der Wiener Sammlung und schliesst die in v. Murrs Journal zur Kunstgeschichte und allgemeinen Litteratur, 9. Band, S. 54—55, abgedruckte mit den Worten (S. 56): »Sollte jemand wissen, wo das Original ist, so würde ich für dessen Bekanntmachung sehr verbunden sein«. Auch die andere in dem 1780 zu Erfurt ausgegebenen fünften Hefte der »Miscellaneen artistischen Inhalts« von Johann Georg Meusel, S. 63—64, enthaltene bringt die Bemerkung: »Man wünschte zu erfahren, ob das Original davon nicht irgendwo in Deutschland verborgen sein möchte«. Wäre das Rosenkranzfest damals wirklich in einem Regierungsgebäude, vielleicht in einer Hauskapelle, in Prag gewesen, so würde es an der Hand so ausführlicher Beschreibungen wohl leicht aufgefunden worden sein, zudem gerade in jener Zeit eine Menge kunstsinniger Männer in Prag lebte, denen gewiss die Anfragen Mechels nicht unbekannt geblieben sein konnten.

Obwohl letzterer ohne die gewünschte Auskunft blieb und im folgenden Jahre die in v. Murrs Journale publicirten »Vertrauten biedermännischen Briefe Albrecht Dürers an den berühmten Rathsherrn Wilibald Pirckheimer in Nürnberg« kennen lernte, die ja Anknüpfungspunkte¹ an das Gemälde boten, so dass v. Murr in Rücksicht auf die oben citirte Stelle bei Baldinucci es als das von Dürers Hand stammende Original erklärte,² konnte er sich immer noch nicht entschliessen, dieser Ansicht beizutreten,³ sondern scheint seine Forschungen nach dem fraglichen Originale fortgesetzt zu haben; ob er aber von dem endlichen Auffinden desselben Kenntniss erhielt, muss fast bezweifelt werden, da er sonst sicher das wenn auch schwer beschädigte Kunstwerk für die Wiener Sammlung gewonnen hätte.

Dasselbe taucht plötzlich im Jahre 1782 und zwar erst nach der vom 12. bis 17. Mai desselben Jahres abgehaltenen Versteigerung der als unbrauchbar erklärten und ausgeschiedenen Reste der Prager Sammlung wieder auf; damit widerlegt sich von selbst die Behauptung, dass das Rosenkranzfest bei dieser Gelegenheit vom Stifte

S. 16 heisst: Eine Krönung Mariä. Dies Gemälde ist jetzt in der kaiserlichen Gallerie in Wien im Belvedere und eben das, von welchem Herr von Mechel eine Beschreibung schickte, welche IX. 54—55 abgedruckt ist.

¹ Thausing, Dürers Briefe, S. 18, 8—14.

² v. Murr, Journal zur Kunstgeschichte und allgemeinen Litteratur. Nürnberg, 1781, 10. Band, S. 16.

³ Christian v. Mechel, Verzeichniss der Gemälde der k. k. Bilder-Gallerie in Wien. Wien, 1783, S. 234, sagt: Nach Albrecht Dürer u. s. w. Da Mechel mit keinem Worte des 1782 zu Prag aufgefundenen Originale gedenkt, hat er sicher nichts über den Fund erfahren.

Strahov käuflich erworben wurde.¹ Im Namen des Fürsten von Fürstenberg, des Prager Oberstburggrafen, fragte am 17. Juni 1782 der Kanzleidirector des Oberstkämmereramtes Vesque von Püttlingen schriftlich bei dem Oberstkämmerer, dem Grafen von Rosenberg, an, »ob und wie das aufgefundenene Originalgemälde von Albrecht Dürer von 1506, die Madonna und den Kaiser Maximilian vorstellend, in Gemässheit Dero Excellenz gefälligen Note vom 30. Mai nach Wien gebracht werden soll«. Aus der Beziehung auf das vom 30. Mai datirte Schreiben des Oberstkämmerers, welches offenbar auf einen früher eingesandten Bericht über die Auffindung des Bildes und auf eine Anfrage betreffs der Massnahmen mit demselben erfolgt ist, ergibt sich, dass das Rosenkranzfest wohl erst im Mai 1782 wieder aufgefunden, aber keineswegs unter die zu versteigernden Gemälde eingereiht wurde. Denn man trug sich nach der Anfrage vom 17. Juni unzweifelhaft mit dem Gedanken, das von Mechel gesuchte Original Dürers nach Wien zu schaffen, kam aber aus nicht näher bestimm- baren Gründen, die wohl in den ausserordentlichen Beschädigungen des Bildes gelegen haben mögen, davon ab und beschloss unzweifel- haft es zu verkaufen. Bei dieser Gelegenheit erwarb es der Oberpostdirector Fillbaum, dessen Erben das Rosenkranz- fest um den Preis von 22 Dukaten im Jahre 1793 ohne den erst später um 100 Gulden erworbenen Rahmen dem Abte des Prämonstratenserchorherrnstiftes Strahov in Prag, P. Wenzel Mayer, verkauften. Ueber diese Erwerbung berichten die Annales Strahovienses zum Jahre 1793 in eingehender Weise Folgendes: »Non praetereundae sunt duae praestantissimae imagines a R^{mo} ac amplissimo abbate hoc anno (1793) comparatae et quidem 1^{ma} picta a Raphaele Urbino exhibens Beatam Virginem cum Iesulo et ex parte S. Ioannem qua parvulum supplicem cum lista pretiosa inaurata, altera congregationem Rosarii exhibens picta a celebri illo pictore Durer 1507. Sed merentur plane ut referam qua occasione Canoniae nostrae obvenerint. (Nun folgt die Geschichte der Erwerb- ung des ersten Bildes, an welche die des zweiten in folgender Weise anschliesst:) Altera vero olim a Norimbergensibus 20000 fl. comparata et Imperatori tempore coronationis dono data postea Pragam ad Imperatoris residentiam delata et nescio qua fortuna in

¹ Karl Preyszner in dem Telegraph v. Prag, Bohemia v. 26. Juni 1836, Nr. 77. — Waagen, a. a. O. in Eggers d. Kunstblatt, S. 200. — Waagen, Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen. I, S. 206, Anm. 2. — Grimm, a. a. O. S. 148. — Woltmann, Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte, S. 40. — Eye, a. a. O. S. 224. — Förster, Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei, VIII, 3, S. 19. — Woltmann, Das Dombild von Mabuse und das Rosenkranz- bild von Dürer in Prag, in Westermanns Jahrbuch der illustrierten deutschen Monatshefte, 41. Band. S. 96.

manus D. Fillbaum supremi Postae praefecti devenerit a cuius heredibus postea RR^{mus} dominus abbas eandem viginti duobus aureis absque lista serius a RR^{mo} D. abbate 100 fl. comparata emit. Utraque tamen non nisi e peculio quasi castrensi, quod R^{mo} domino abbati ab inclyta deputatione statuum obtigit pro ornamento Strahoviae, ut amantibus artis pictoriae hospitibus praestantes quaequam etiam imagines exhiberi possint, comparata fuit.¹ Schon die Bezeichnung »congregationem Rosarii exhibens« lässt keinen Zweifel darüber aufkommen, dass mit dem Werke Dürers nur das im September 1506 für die Deutschen Venedigs vollendete Marienbild gemeint sein kann, da die nicht mit der Tafelinschrift stimmende Jahreszahl 1507 nur einem lapsus calami zugerechnet werden darf. Dass dasselbe aber seit 1782 wiederum vollständig aus dem Gesichtskreise der Kunstfreunde verschwunden war, beweist der Umstand, dass der um die kunstgeschichtliche Literatur Böhmens so verdiente Dlabacz — bekanntlich selbst Strahover Prämonstratenser — bei der Erörterung der Frage »Hat der berühmte Maler Albrecht Dürer für den böhmischen König Wenzel IV. einige Gemälde verfertigt?«² trotz ausdrücklicher Beziehung auf das frühere Vorhandensein mehrerer Werke des Meisters in der Prager Galerie³ der Existenz des Rosenkranzfestes, das allein davon in Prag zurückblieb, mit keinem Worte gedenkt. Letzteres hätte ihm ja gerade durch seine Inschrift mit der Jahreszahl einen höchst wichtigen Beleg für die Richtigstellung der landläufigen irrigen Ansicht geboten.

Die Erwerbung des Rosenkranzfestes durch den Strahover Prälaten Wenzel Mayer scheint aber mit demselben bald in Vergessenheit gerathen zu sein. Es ist ausserordentlich auffallend, dass ziemlich eingehende Reisebeschreibungen, wie die von Fischer,⁴ v. d. Hagen,⁵ Bischoff,⁶ trotz Bezugnahme auf manche andere Sehenswürdigkeit Strahovs gleich den in Prag selbst gefertigten und ver-

¹ Die endliche Aufhellung dieses Punktes in der Geschichte des Bildes und die glückliche Eruirung der höchst wichtigen und interessanten Notiz ist den Bemühungen des rastlos schaffenden Strahover Stiftsbibliothekars, des hochwürdigen Herrn P. Dominicus Čermák, zu danken, welcher diesen urkundlichen Beleg zur ersten Publication mit grösster Liebenswürdigkeit und Uneigennützigkeit dem Verfasser überliess. Dadurch ist die Grundlosigkeit der Nachricht dargethan, welche Oscar Berggruen, *La Chronique des arts et de la curiosité, supplément à la Gazette des Beaux-Arts*, Année 1881, Paris, S. 231, bezüglich dieses Punktes beibringt.

² Dlabacz, *Berichtigung einiger historischen Daten für Böhmen*. Görlitz, 1792. Nr. 2.

³ Dlabacz, a. a. O. S. 15.

⁴ Fischer, *Reisen durch Oesterreich, Ungarn, Steiermark, Venedig, Böhmen und Mähren in den Jahren 1802 und 1803*. 3 Theile, Wien, 1803. III., S. 68.

⁵ v. d. Hagen, *Briefe in die Heimat*. 4 Theile, Breslau, 1818—1821. I, S. 18.

⁶ Dr. Bischoff, *Reise durch die Königreiche Sachsen und Böhmen in den Jahren 1822 und 1823*. Leipzig, 1825. S. 176, 180, 194, 195.

legten Werken Schieszlers¹ und Griesels² bis in das vierte Decennium unseres Jahrhunderts mit keinem Worte des Dürerbildes gedenken. Doch noch überraschender ist die Thatsache, dass Hirt, welcher 1829 den Nachweis geliefert, dass Dürer nicht eine Marter des heil. Bartholomäus, sondern ein Marienbild, dessen Copie in Wien sei, für die Deutschen Venedigs malte, in seinen 1830 erschienenen »Kunstabmerkungen auf einer Reise über Wittenberg und Meissen nach Dresden und Prag« bei der Besprechung der Prager Merkwürdigkeiten nichts von dem Rosenkranzfeste erwähnt, obwohl er in Strahov selbst gewesen ist. Erst im Jahre 1835 trat das Meisterwerk Dürers plötzlich in den Vordergrund und fesselte in den nächsten sechs Jahren das Interesse aller Kunstfreunde und Kunstkenner in ganz ausserordentlicher Weise an sich, weshalb es auch in den verschiedenen »Führern durch Prag« regelmässig erscheint.³ Die zweite Neujahrsentschuldigungskarte vom Jahre 1835, welche von L. Friese mit einem Fleisse und einer Treue gezeichnet war, dass trotz »des verjüngten Massstabes der unerschöpflich tiefe Geist des deutschen Altmeisters seelenvoll wiedergegeben ist und die sehr vielen Köpfe, die meist Porträte sind, an ihrer Aehnlichkeit nichts verloren haben«,⁴ bot in dem von Josef Battmann sorgfältigst ausgeführten Stahlstiche auch weiteren Kreisen eine Vorstellung der Schöpfung des berühmten Nürnberger Malers und liess den Wunsch laut werden, »davon auch ein grösser ausgeführtes Blatt zu besitzen, an dem der vielerprobte Künstler zeigen müsste, wie befreundet ihm Dürers Geist und Zeit sei«. Letzterem Verlangen wurde schon im folgenden Jahre Rechnung getragen, indem in der Anstalt Karl Hennigs die Lithographie von Arkoles ausgeführt wurde,⁵ welche dem Grafen Christian von Waldstein gewidmet und in den doppelten Dimensionen des Battmann'schen Stahlstiches gehalten war.⁶ Bis hieher erhielten sich auch die Spuren der Geschichte der Erwerbung des Rosenkranzfestes durch den Abt Wenzel Mayer, um später vollständig sich zu verlieren und endlich in ganz unbegründeter Tradition an den Abt Milo Grün (1804—1816) anzuknüpfen,

¹ Schieszler, Prag und seine Umgebungen. 2 Bde., Prag, 1812, bespricht I, S. 52—54, sowie II, S. 58—59 die Stiftskirche und Bibliothek; II, S. 77 erwähnt er kurz das Bilderkabinet in der Prälatur, ohne Einzelnes hervorzuheben.

² Griesel, Neuestes Gemälde von Prag. Prag, 1825. S. 43 und 96, erwähnt aber S. 98 unter den Prager Gemäldesammlungen nicht die des Stiftes Strahov.

³ Dr. Legis, Topographischer Grundriss von Prag. Prag, 1835. S. 112. — Stefano Radamanto Filipini, Praga illustrata fornita di Vedute e Schiarimenti storici. Prag, 1836, in dem Artikel Chiesa del Capitolo detto Strahov.

⁴ Bohemia v. 31. Juli 1835, Nr. 91.

⁵ Karl Preyszner im Telegraph v. Prag der Bohemia v. 26. Juni 1836, Nr. 77.

⁶ Angezeigt im Kunstblatt vom 15. August 1837, Nr. 65.

bei dessen Wahl das Bild schon ein Decennium hindurch sich im Stifte befand.

Die auf einmal dem Gemälde gewonnene Aufmerksamkeit selbst auswärtiger Kunstfreunde zeigte sich darin, dass Waagen 1837 angeblich infolge eines Angebotes an das Berliner Museum im Auftrage der preussischen Regierung nach Prag kam, um mit dem Prälaten über die Erwerbung des Bildes zu unterhandeln.¹ Er fand das Bild in einem ausserordentlich desolaten Zustande, welcher besonders dadurch herbeigeführt worden war, dass ein Liebhaber — angeblich ein Graf Sternberg —, welchem das Bild vom Kloster zum Copiren geliehen worden war, es lange Zeit an einer feuchten Wand stehen liess, worauf sehr grosse Stücke der Farben mit dem Kreidegrunde absprangen und eine Ergänzung nothwendig machten, die man vor der Rückstellung des Gemäldes an das Kloster durch einen Stümper besorgen liess. Denn ob dieselbe im Stifte Strahov durch eine unfähige Hand nicht lange vor 1837 vorgenommen wurde, muss mit Rücksicht auf das gleich weiter unten zu berührende handschriftliche Materiale über die Geschichte der letzten Restauration mit Recht bezweifelt werden; letzteres enthält auch keine Andeutung, dass das Bild je zum Verkaufe ausgetobt wurde und die Erwerbung für das Berliner Museum sich nur an der Höhe der vom Prälaten geforderten Summe zerschlug. Doch hat Waagen das Rosenkranzfest sicher vor seiner letzten Restauration gesehen und das schwer mitgenommene Kunstwerk sehr eingehend studirt;² es ist möglich, dass man dasselbe für Berlin erwerben wollte, aber eben so gewiss, dass der kunstfreundliche Prälat Hieronymus v. Zeidler, der ja eigentlich gerade um dieselbe Zeit mit der Anlegung einer Gemäldegalerie in der Prälatur begann,³ sich nie mit dem Plane befasste, einen der grössten Kunstschatze seines Stiftes zu verkaufen. Denn seit er die Würde eines Abtes bekleidete, trug man sich im Kloster wiederholt mit dem Gedanken, durch eine verständige Restauration »dem Stifte eine unschätzbare Zierde zu bewahren«. Die handschriftlichen Aufzeichnungen des genannten Prälaten geben über die endliche Durchführung der letzten Restauration die eingehendste und sicherste Nachricht, wie folgt:

»23. Juli 1839. Der Geschichts- und Landschaftsmaler Grusz Johann aus Leitmeritz übernimmt und beginnt die Restaurirung des Albrecht Dürer'schen Rosenkranzbildes. Dieses Bild war schon so

¹ Woltmann, Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte, S. 40.

² Waagen, Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, I., S. 205, spricht in einer Weise von den 1837 noch erhaltenen Theilen, dass Verfasser diese nicht mit der so absprechenden Woltmanns in einen Causalnexus bringen kann.

³ Franz Klutschak, Führer durch Prag, 1843, S. 89; Ausgabe v. 1838, S. 58.

sehr destruiert, dass sich der Kreidengrund beinahe auf dem ganzen Bilde hob und die Farbe sich durchaus abzulösen begann, so dass zu befürchten stand, das Bild werde kaum mehr noch 30 oder höchstens 50 Jahre dauern, binnen welcher Zeit es aber in der Gänze zugrunde gehen wird. Seit den fünf Jahren, seit ich nämlich Abt bin, wurde die Sache vielmal besprochen, und es bildeten sich zwei Parteien, deren eine dafür hielt, es wäre, wenn das Bild nicht ganz verloren werden soll, hohe Zeit, dasselbe von einem tüchtigen Maler restauriren zu lassen; die andere Partei aber opponirte mit allen Kräften dieser Meinung und war der Ansicht, eine Restauration dürfte dem Gemälde mehr nachtheilig als vortheilhaft sein; man solle daher das Bild lieber in Ruhe lassen und durchaus nichts damit versuchen, sondern lieber, um es wo möglich noch länger zu erhalten, es von der Wand herabnehmen, wagerecht auf einen Tisch legen und in der Gänze mit etwas verdecken, um sowohl das weitere Abspringen der Farben, als auch das Darauffallen des Staubes zu verhindern. Da jedoch auf diese Weise das Bild einerseits nicht einmal hätte angesehen, daher auch Niemanden gezeigt werden dürfen, und sonach gar keinen Genuss gewährt hätte, andererseits aber auch selbst bei aller dieser ruhigen Haltung dennoch seiner gänzlichen Zerstörung um so mehr entgegen gegangen wäre, als auch der Holzwurm darin sein Unwesen trieb: so glaubte ich dennoch besser zu thun, wenn ich mich für die Restaurirung des Bildes entschied, denn ich kalkulirte so: Das Bild ist am Rande seiner Auflösung, es zerstört sich von Stunde zu Stunde immer mehr, und muss schlechterdings in kurzem zugrunde gehen, wenn nichts zur Erhaltung desselben gethan wird. Es ist also in diesem Falle für das Stift verloren. Dagegen, wenn es zur Restaurirung gegeben wird, so ist es wohl auch möglich, dass es, wenn nicht die gehörige Umsicht und der nöthige Fleiss darauf gewendet wird, noch schlechter wird als es schon ist, und daher ebenfalls zugrunde geht. Allein es ist ebenso gut möglich, dass, wenn es an jener Umsicht und jenem Fleisse nicht fehlt, das Bild vollkommen hergestellt und dann noch für Jahrhunderte erhalten, zugleich aber auch dem Stifte eine unschätzbare Zierde bewahrt werden würde. Es ist daher sicherlich immer besser, die Restaurirung einzuleiten als sie zu unterlassen; denn gelingt sie nicht und das Bild geht zugrunde, so hat man sich wenigstens nicht den Vorwurf zu machen, zu seiner Erhaltung nichts beigetragen und seine Zerstörung durch die Nichtanwendung möglicher Mittel noch befördert zu haben; ob es nun, da es einmal ohne Rettung ist, um zehn oder zwanzig Jahre früher oder später zugrunde geht, daran liegt ohnehin nichts. Gelingt aber die Restaurirung, so hat man die Freude, ein kostbares Meisterwerk dem unvermeidlichen Ver-

derben entrissen und gerettet zu haben. Ich wendete mich nun in dieser Beziehung an einen meiner ehemaligen Mitschüler in der Philosophie, Johann Grusz, welcher sich seit einigen Jahren in Leitmeritz aufhielt, und nach dem Rufe ein ebenso fleissiger und tüchtiger Maler, als nach meiner Ueberzeugung ein rechtlicher und rechtschaffener Mann war, und ersuchte ihn, ob er nicht die Restaurirung über sich nehmen wollte. Ich fand ihn dazu bereitwillig, wiewohl er unumwunden gestand, dass ihm vor der Unternehmung etwas bange, weil die Beschädigungen gar so gross und gar so häufig waren; und er versprach mir, allen nur möglichen Fleiss darauf wenden zu wollen, um es nach Möglichkeit wieder herzustellen und die Gegner der Restaurirung zufrieden zu machen. Am heutigen Tage begann er die Arbeit, bei welcher ihm auch sein Sohn Johann¹ behilflich war. Er arbeitete ohne Unterbrechung mit unermüdlichem Fleisse und einer bewunderungswürdigen Geduld daran, bis endlich das Werk vollendet und das Gemälde hergestellt war. Die Herstellung kostete — — — (Die Angabe der Summe fehlt; die zwei letzten Sätze sind später hinzugefügt.)

10. Mai 1840. . . . Tags vorher, d. i. am 9. Mai 1. J. Abends kam nach Verlauf von mehr als acht Monaten der Historien- und Landschaftsmaler Johann Grusz wieder in Strahov an, um die Restauration des Albrecht Dürer'schen Gemäldes (Rosenkranzfest genannt) zu vollenden. Da es sich jedoch ergab, dass dieses Bild, respective dasjenige, was mit demselben im vergangenen Herbst vorgenommen worden ist, nämlich die Oeleintränkung von der Rückseite und Auskittung der mangelbaren Stellen noch nicht ganz trocken geworden ist, so musste die weitere Arbeit einstweilen bis zum gänzlichen Trockenwerden unterbleiben, und Grusz nahm indessen einige andere Herstellungen an den im Convente und in der Abtei vorhandenen Oelgemälden vor.²

Daraus ergibt sich, dass Grusz am 23. Juli 1839 mit der Restauration des Bildes, die er zwar mit Bangen übernommen hatte, aber in gewissenhaftester Weise durchzuführen entschlossen war, begann und nach Auskittung der abgesprungenen Theile die morsche Tafel mit Oel eintränkte. Ende August oder Anfang September musste er die Arbeit unterbrechen, zu deren Wiederaufnahme er »nach Verlauf von mehr als acht Monaten« am 9. Mai 1840 aber-

¹ Derselbe lebt heute noch in Leitmeritz als k. k. Conservator und Director des Gewerbemuseums.

² Für die liebenswürdige Besorgung der Abschrift dieser Notizen, welche der hochwürdigste Herr Prälat von Strahov, P. Sigismund Starý, aus den Papieren des Herrn Prälaten Hieronymus von Zeidler selbst gütigst dem Verfasser hervorsuchte, schuldet letzterer besonderen Dank dem hochwürdigen Herrn P. Lohelius Schmidt, Secretär des Stiftes Strahov.

mals nach Strahov kam, wo er, weil die Tafel noch nicht ganz trocken war, nicht gleich an die eigentliche Restauration gehen konnte. Letztere ist jedoch erst gegen Ende October 1841 vollständig durchgeführt, bis zu welcher Zeit Grusz ausserdem eine getreue Copie des Bildes gemalt hatte. Die beiden Gemälde — Original und Copie — waren vom 31. October 1841 an durch acht bis zehn Tage täglich von 9 bis 10 Uhr Vormittags und 2 bis 4 Uhr Nachmittags zur Besichtigung »gegen den übrigens geringen Erlag von sechs Kreuzer C. M. zum Besten der Hradschiner Kleinkinderbewahranstalt, damit mit dem Kunstgenusse auch eine wohlthätige Handlung verbunden werde«,¹ ausgestellt.

Ueber die Art und Weise, in welcher der Maler Grusz die Restauration des Bildes vornahm, sowie theilweise über den Zustand desselben weiss der heute noch lebende, zuverlässigste Augenzeuge derselben, Herr Conservator Johann Grusz, Folgendes zu berichten.

Die arg beschädigte Tafel, auf welcher der Kopf der auch sonst hart mitgenommenen Madonna ganz fehlte, der die Laute schlagende Engel und das Christuskind, sowie zwei der Engelsköpfchen überaus defect waren, zeigte die Spuren einer zweifachen Restauration. Während die eine dem Originale nicht zu sehr in schädigender Weise nahe getreten war, hatte die zweite aus augenscheinlicher Nachlässigkeit mehrere Stellen derart verdorben, dass wohl erhaltene Theile des alten Gemäldes unter einer bräunlichen, wachartigen Masse verborgen waren, mit welcher einzelne ausgesprungene Stellen ausgekittet, beziehungsweise ausgefüllt erschienen. Denn, als diese Masse vorsichtig entfernt wurde, zeigte es sich, dass mit derselben nicht bloß die Ränder der Schäden, sondern auch ganze, noch gut erhaltene Stellen des Originals übergegangen waren, welche letztere Theile mithin durch die von Grusz durchgeführte Restauration dem Werke Dürers aufs Neue wiedergegeben wurden; Herr Conservator Grusz schätzt die also dem Originale geretteten Stellen fast auf den vierten Theil des Bildes. Nachdem diese übermalten Schäden herausgehoben waren, wurde im Beisein des damaligen Akademiedirectors, des Malers Tkadlik, aber nicht von ihm selbst² eine Bause des ganzen Gemäldes mit genauester Angabe der schadhaften Stellen angefertigt, um gegenüber der Mit- und Nachwelt zu constatiren, welche Theile restaurationsbedürftig gewesen; diesen wichtigen Beleg für die Geschichte des Rosenkranzfestes übernahm der hochwürdigste Herr Prälat Hieronymus von Zeidler in eigene Verwahrung und liess für

¹ Bohemia vom 29. October 1841, No. 130.

² Thausing, Dürer, I., S. 354.

die Bergung desselben eine aus zwei zusammenschiebbaren Theilen bestehende Kapsel anfertigen. Vor der eigentlichen Restauration nahm Grusz jun. eine zweite Bause von dem Originalen Dürers ab, welche er im Anfange der siebziger Jahre über Zureden des ihm verwandten Dürerbiographen Thausing der Albertina überliess.

Die ausgesprungenen Stellen des Bildes wurden mit einem Kitte, der hauptsächlich aus Bologneser Kreide mit Oelversetzung bestand, ausgefüllt und die Rückseite der ganzen Tafel mit Oel eingetränkt, was mit Zeidlers Berichte genau wie das Weitere stimmt. Als Grusz 1840 wieder in Strahov erschien und in Erwägung des Umstandes, dass die Tafel noch nicht trocken war, die Arbeit an derselben durchaus nicht in Angriff nehmen wollte, drang der Prälat, nachdem er den Maler durch mehrere Wochen, damit indes die Tafel austrockne, anderweitig beschäftigt hatte, wiederholt und inständigst in letzteren, dass er endlich die eigentliche Restauration des Rosenkranzfestes beginnen möge. Grusz weigerte sich anfangs entschieden, dies zu thun, da er erklärte, dies in Anbetracht der Kostbarkeit des Objectes und des immer noch etwas nassen Zustandes der Tafel nicht verantworten zu können. Allein da diese Erklärung zuweilen sogar zu heftigen Auftritten mit dem Auftraggeber führte und letzterer immer bestimmter seiner Meinung Ausdruck verlieh, das Bild müsse bald fertig werden, da das Publicum, dessen Aufmerksamkeit seit mehr als Jahresfrist auf die Restauration gerichtet sei, sonst ungeduldig werden möchte, gab der Maler — und hierin kann ihm nach dem Urtheile des eigenen Sohnes einzig und allein ein Vorwurf gemacht werden — endlich nach und begann versuchsweise einige Stellen zu malen; da es sich aber zeigte, dass das Ganze noch zu fettig war, wurde die weitere Arbeit bis 1841 hinausgeschoben, in welchem Jahre sie auch vollendet wurde. Bereits 1840 wurde die Copie entworfen, an deren Ausführung Grusz gleichzeitig mit der Restauration des Originalen während des Trocknens gemalter Stellen arbeitete.

Dass dem Restaurator nicht rundweg der Vorwurf der Sorglosigkeit und Unfähigkeit gemacht werden darf, ergibt sich daraus, dass er sich mit tüchtigen Fachmännern über den Restaurationsmodus eingehend besprach. Tkadlik, der nicht minder als Grusz die grosse Verantwortlichkeit der mit der Restauration übernommenen Aufgabe erkannte, war in allem mit letzterem einverstanden und erklärte, als er in Strahov selbst dem Putzen der Tafel zuzusehen Gelegenheit hatte, dass Grusz mit der denkbar möglichsten Vorsicht und gewissenhaftester Anwendung aller ihm damals zugebote stehenden Mittel das zu retten suche, was halbwegs zu erhalten sei. Auch Waagen, welcher während der Durchführung der Restauration

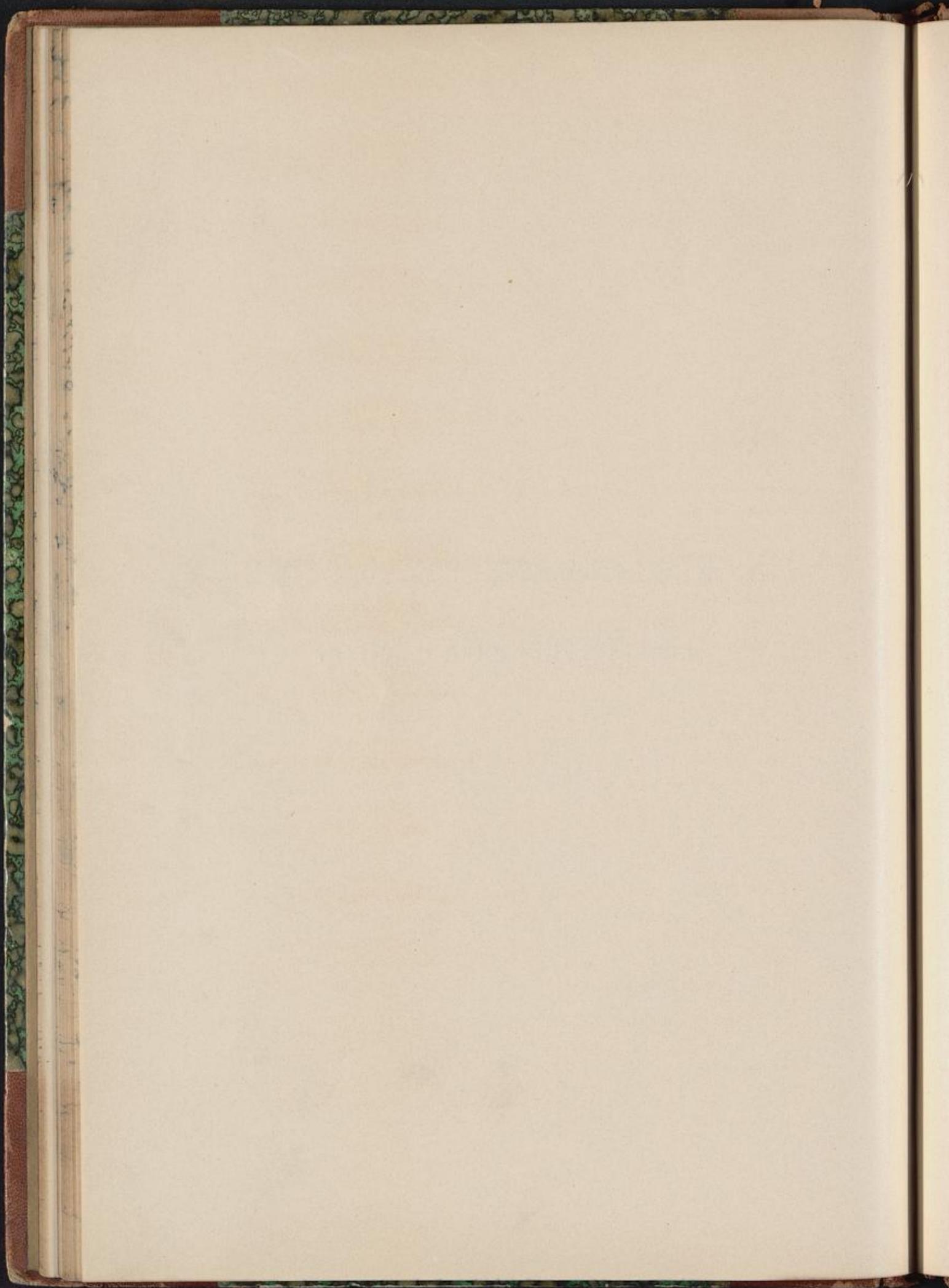
wiederum in Strahov verweilte und mit Grusz über letztere gesprochen, hat sich nicht gerade absprechend über den von diesem gewählten Modus geäußert, und wie damals allgemein im Kloster erzählt wurde, dem Prälaten abermals einen hohen Preis für das Rosenkranzfest geboten. Dadurch erscheint auch die Angabe, Waagen habe den Zustand des Bildes schon 1837 so trostlos gefunden, »dass er weder auf die hohe Forderung des Prälaten eingehen, noch auch den Ankauf um eine geringere Summe befürworten konnte«, theilweise widerlegt, da er sogar während der Restauration, welche es angeblich ganz zugrunde richtete, das Rosenkranzfest für die Berliner Galerie immer noch acquirirungsfähig gehalten haben muss. Für die Gewissenhaftigkeit des Restaurators bürgt auch der Umstand, dass er die beschädigten Theile nicht nach eigenem Gutdünken ergänzte, sondern sich dabei, wie z. B. bei der Madonna,¹ an Dürers Holzschnitte und Kupferstiche gehalten haben soll, um aus diesen für seine Ergänzungen entsprechende Motive herauszufinden und die Restauration dem Geiste des Meisters anzunähern.

Während die Publicationen über die Merkwürdigkeiten Prags von nun an stets auf das Rosenkranzfest Dürers als eine der bedeutendsten Sehenswürdigkeiten der Hauptstadt Böhmens Bezug nahmen, derentwegen allein schon mancher Fremde den Weg nach dem Stifte Strahov gemacht hat, wo mit aner kennenswerthester Zu vorkommenheit die Besichtigung des Meisterwerkes gestattet wird, hat die kunstgeschichtliche Literatur sich besonders in der letzten Zeit — theilweise vielleicht über Gebühr — gegen das restaurirte Bild ausgesprochen und dasselbe als »eines der traurigsten Beispiele von Verwüstung hingestellt, die je ein Werk des Genius durch Sorglosigkeit und Unfähigkeit erlitten hat«. Die Aufzeichnungen des Prälaten von Zeidler widerlegen unzweifelhaft den Vorwurf der Sorglosigkeit, da aus seinen Worten gerade das Gegentheil hervorklingt; dass aber die für ihre Zeit gewissenhafteste Restauration eines in der ärgsten Weise beschädigten Kunstwerkes dasselbe nicht in alter Schönheit wiederzaubern konnte, darf entschieden nicht allein auf die Unfähigkeit des Mannes gesetzt werden, der seine besten Kräfte an die Lösung der von ihm selbst als schwierig erkannten Aufgabe verwandte. Denn nicht mit Mühe, sondern mit Leichtigkeit findet guter Wille bei einiger Sachkenntniss noch heute ganz bedeutende Theile des Bildes heraus, die Dürers Zeichnung und Farbengebung tragen und bei der Besprechung des Gemäldes selbst hervorgehoben

¹ Letztere bietet im Gesichtsausdrucke freilich keine Anklänge an Dürer und soll, wie einige Strahover Herren versichern, Aehnlichkeit mit der Tochter des Restaurators zeigen.

werden sollen. Sie lassen freilich keineswegs den Wunsch unterdrücken, dass eine kunstverständige und geübte Hand mit Vorsicht die Firnissschichte von jenen Stellen entferne, an denen der Pinsel des letzten Restaurators nicht ergänzend und selbstschaffend dem Geiste und Colorite eines der grössten deutschen Maler nahe treten musste.

DAS ROSENKRANZFEST IN SEINEM
HEUTIGEN ZUSTANDE.



Die Unbestimmtheit über die Wahl des Gegenstandes auf der für die Deutschen Venedigs gearbeiteten Tafel behebt der Meister selbst in dem die Vollendung derselben meldenden Briefe vom 23. September 1506 mit den Worten:¹ »Ebenso gebe auch ich hie mit zu verstehen, dass es ein besseres Marienbild im Lande nicht gebe«. Bald darauf bezeichnete Dürers gelehrter Landsmann und Verehrer Christoph Scheurl das Werk noch genauer mit dem Hinweise: »Germani Venetiis commorantes totius civitatis absolutissimum opus ab hoc (sc. Durero) perfectum monstrant, ita Caesarem exprimens, ut ei praeter spiritum deesse videatur nihil.«² Beide Angaben stellen sicher, dass die Tafel der Deutschen ein Marienbild mit dem getreuen Porträte des Kaisers, der als Caesar κατ' ἐξοχήν nur auf den regierenden Kaiser Maximilian I. bezogen werden darf, gewesen sein muss. Dass dieselbe für die Sammlung Rudolfs II. gewonnen wurde, erhellt aus der oben citirten Inventarsangabe,³ die den eben vorgebrachten Kennzeichen noch hinzufügt: »wie sie Kaiser Maximilianum Primum, einen Rosenkrantz aufsetzt, vndt Sanct Dominicus mit vielen anderen Bildern vnd Engeln«; dies stimmt genau zu dem im Stifte Strahov aufbewahrten Originale.

Den Worten Sansovinos entgegen, der in San Bartolommeo nur »vna palla di Nostra Donna« von Dürers Hand kennt, wurde mit einemmale im 17. Jahrhunderte aus dem von dort stammenden Marienbilde »eine kunstreiche Tafel von S. Bartholome, so auch in die nächst an dem Teutschen Hauss stehende Kirche dieses Namens

¹ Thausing, Dürers Briefe, S. 18.

² Chr. Scheurl, Commentarius de vita et obitu Dom. Antonii Kress.

³ Siehe oben S. 20. Auffallend ist es, dass das Bild in den über die Erwerbungen Rudolfs II. bisher bekannten Acten nicht genannt wird; vgl. dazu Urlichs »Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen und Sammlungen Rudolfs II.« in der »Zeitschrift für bildende Kunst«, V. und Adolfo Venturi »Zur Geschichte der Kunstsammlungen Kaiser Rudolfs II.« im »Repertorium für Kunstwissenschaft«, VIII., 1. Heft.

aufgerichtet worden.¹ So sehr auch diese Annahme den thatsächlichen Verhältnissen widersprach und jeder Begründung entbehrte, wurde sie doch von Allen, welche über die von Dürer den Deutschen Venedigs gemalte Tafel und deren Erwerbung für die Sammlung Rudolfs II. berichteten, ohne weitere Prüfung der Richtigkeit einfach herübergenommen² und selbst nach eingehender Widerlegung³ theilweise noch festgehalten.⁴

Die Möglichkeit, dass Dürer für den Altar in San Bartolommeo, welcher als der »della natione Alemanna« bezeichnet wird, eine Marter des heil. Bartholomäus gemalt habe, widerlegt die Thatsache, dass dieser Altar nicht der Hauptaltar der Kirche war, auf welchem allein eine derartige Darstellung des Patronen begründet erscheinen würde, sondern in der Capelle zur Linken des Hauptaltars sich befand.⁵

So gewiss es auch feststeht, dass der Meister ein Marienbild der oben bezeichneten Art den Deutschen Venedigs gefertigt hat, will es doch im ersten Augenblick fast befremden, wie er gerade zu einer Composition greifen konnte, welche an die Rosenkranzandacht sich anlehnte. Hiebei scheinen ihm unzweifelhaft der Wunsch seiner Auftraggeber und die Rücksicht, dass das Bild in einem dem heil. Bartholomäus geweihten Gotteshause aufgestellt werden sollte, massgebend gewesen zu sein. Da nämlich der fromme Glaube die

¹ Sandrart, Teutsche Academie, II., S. 223.

² Arend, Das gedechtnisz der ehren . . . Albrecht Dürers, §. 16, F 7^b—F 8^a. — Joh. Hieronymus Lochner, Sammlung merkwürdiger Medaillen. Nürnberg, 1740. IV., S. 292 und 294. — Zedler, Universallexikon, VII., S. 1562. — Schöber, Albrecht Dürers, eines der grössten Meister und Künstler seiner Zeit Leben, Schriften und Kunstwerke. Leipzig-Schleiz, 1769. S. 75. — Köremons, Natur und Kunst in Gemälden, Bildhauereien, Gebäuden und Kupferstichen. 2 Theile, Leipzig-Wien, 1770. II., S. 341. — Will, Der Nürnbergischen Münz-Belustigungen Erster Theil. Altorf, 1764. S. 390. — J. Dobrowsky, Böhmische Litteratur auf das Jahr 1779. Prag, 1779. I. B., 3. Stück, S. 219. — v. Murr, Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur, X., S. 5, Anm. *). — Roth, Leben Albrecht Dürers, des Vaters der deutschen Künstler, S. 23 und 95. — Dlabacz, a. a. O., S. 15. — Campe, Reliquien von Albrecht Dürer. Nürnberg, 1828. S. 11. — Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste, II., S. 341. — Adam Weise, Albrecht Dürer und sein Zeitalter. Leipzig, 1819. S. 46 und 95. — Nicht erwähnt ist die Tafel blos bei Anton Klein, Leben und Bildnisse der grossen Deutschen. Mannheim, 1785, in dem Artikel über Albrecht Dürer.

³ Hirt, a. a. O., S. 571.

⁴ Joseph Heller, Das Leben und die Werke Albrecht Dürers, II., S. 239. — Weickert, Dürer im Munde seines Volkes. Nürnberg, 1840. S. 11. — Ersch-Gruber, Encyclopädie der Wissenschaften und Künste, I. Sect., 28. Theil, S. 393. — Nagler, Albrecht Dürer und seine Kunst. München, 1837. S. 17 und 84, erwähnt aber nebstbei S. 18 als in Venedig gemalte Werke eine Madonna und die Krönung der heil. Jungfrau mit der Jahrzahl 1506, die er auf die Wiener Copie Mechels bezieht. — Albrecht Dürers Lebensbeschreibung. Nürnberg, 1840. S. 12.

⁵ Siehe oben S. 17, Anm. 2 bis 5.

Begründung des Rosenkranzcultus auch vom heil. Bartholomäus ableitete,¹ wird die Wahl einer Darstellung, welche an die Rosenkranzandacht sich anlehnte, leicht begreiflich, weil dieselbe mit dem Hauptheiligen der Kirche in sachlichem Zusammenhange stand. Allein die Durchführung des Gemäldes zeigt mehr die besonders der deutschen Anschauung über die Rosenkranzandacht² zugrunde liegende Tradition, welche an die legendarische Einsetzung dieser Andachtsübung durch den heil. Dominicus anknüpft, hinter welchem die minder bekannte Beziehung auf den heil. Bartholomäus zurücktreten musste. Waren doch in Deutschland seit Begründung der ersten Rosenkranzbrüderschaft durch den Dominicaner Jacob Sprenger in Köln (1475)³ an verschiedenen Orten gleiche Vereinigungen entstanden, welche ihre Mitglieder zur täglich ein- oder mehrmaligen Abbetung des Rosenkranzes verpflichteten, und sowohl Dürer als seinen Auftraggebern bekannt, von denen einige wohl selbst einer solchen religiösen Verbindung angehörten. Daher ist es nicht zu verwundern, dass die gerade am Schlusse des 15. und am Beginne des 16. Jahrhunderts sich besonders ausbreitende Idee der Rosenkranzbrüderschaft⁴ auch in der bildenden Kunst ihre Realisirung forderte und zu ganz eigenartigen Schöpfungen leitete, als deren unmittelbare Vorstufe die den deutschen Malern des 15. Jahrhunderts geläufige Darstellung der Madonna mit dem Kinde zwischen Heiligen und musicirenden Engeln in einem Rosenhage zu betrachten ist. Bezeichnet doch das Wort *rosarium* einen Rosengarten oder Rosenhag, dessen Blumen den einzelnen Theilen der Rosenkranzandacht zu vergleichen wären; da letztere hauptsächlich der Marienverehrung galt, so erhalten die rothen und weissen Rosen in ihrer Beziehung auf die Leiden und Freuden der heil. Jungfrau eine besondere Bedeutung.

Dass Dürer diese Blumen zu Kränzen vereint, welche auf einen Reif gebunden sind, zeigt von des Meisters hingebendem und innigem

¹ Zedler, *Universalexikon*, XXXII., S. 898 s. Rosenkranz. — Coppenstein, *Beatus Alanus de Rupe redivivus de psalterio seu Rosario Christi et Mariae eiusdemque fraternitate Rosaria*. Campidonae, 1691. S. 22: »Inde porro S. Bartholomaeus Apostolus quaque eam et die centies et centies nocta frequentasse proditur cum totidem adgeniculationibus. Quo in numero quatuor insunt Quinquagenae, quarum tres sic oratae, Psalterium Christi Jesu constituunt ex C. et L. Dom. Orationibus constans: sicut illud ex totidem Angel. Salutationibus dictis Mariae efficit Psalterium. Quartam vero Quinquagenam adiecit Apostolus ob devotionis causam, ipsi Deoque notam.«

² Herzog, *Real-Encyclopädie der theologischen Wissenschaft*, Artikel »Rosenkranz«.

³ Coppenstein, *De fraternitate s. Rosarii B. V. Mariae*. Campidonae, 1691. S. 90, nennt das Jahr 1476.

⁴ Eustachius Mayer, *Jesu vnd Mariae Ertzbrüderschaft*. (Da dem in der Prager Universitätsbibliothek befindlichen Exemplare das Titelblatt fehlt und Verfasser kein zweites Exemplar zur Bestimmung der Angabe des Druckortes und Jahres aufreiben

Versenken in die Idee der Rosenkranzandacht, betreffs welcher ihm folgende Anschauung vorgeschwebt haben mag: »Dieses Gebett wird ein Rosenkrantz genannt / weiln es sich mit den krantzten / so aus Rosen gemacht werden / vergleicht / dann wie man pflegt manches wohlriechende Blümblein vnd Rösslein auss den Lustgärten zu nehmen / fein ordenlich auff ein Reifflein zu binden / vnd ein Krantzlein daraus zu machen / also werden auss dem Edelsten Lustgarten der H. Schrift die aller Edelsten Gebett vnd fürnemste Geheimbnussen als ausserwöhlte Rosen aussklaubt vnd in gewisser Anzahl und Ordnung zusammen gesetzt / vnnd der Rosenkrantz darauss gemacht / den wir Gott dem Allmächtigen bevor / vnd folgendes auch der gebenedeyten Jungfrawen Maria / zu sonderlichem Lob vnnd Ehren pflegen auffzuopffern«¹ und »Secundo vocatur ab aliquibus et praecipue in Gallia Fraternitas de Serto. Cuius ratio hominis forte ista est, quia sicut ex multis materialibus rosis praecipue L. potest fieri materiale sertum, sic procul dubio ex L. Salutationibus velut ex L. rosis offerimus Beatae Virgini Spirituale Sertum«.²

Von diesem Standpunkte aus muss auch die Composition des Dürerschen Rosenkranzbildes beurtheilt werden, in welcher der Meister sich viel freier als seine Vorgänger der Darstellung der Maria im Rosenhage bewegt und es wunderbar versteht, sein Werk mit Wahrung der edelsten Harmonie, mit Hervorkehrung der schönsten Symmetrie, feierlicher Ruhe und massvoll bewegten Gruppen zu einer ganz eigenthümlich herrlichen Schöpfung zu gestalten. Alle Repräsentanten des geistlichen und weltlichen Standes, soweit dieselben für die Deutschen Venedigs in jenen Tagen berücksichtigungswerth waren, vereinigen sich vor dem im Mittelgrunde zuschauenden Künstler in andachtsvoller Verehrung zu einer Rosenkranzbrüderschaft; als Mitgliedern derselben werden ihnen von Maria, dem Christuskinde und dienenden Engeln, sowie von dem heil. Dominicus³ Kränze von weissen und rothen Rosen gleichsam zum Abzeichen aufs Haupt gedrückt, dem Beschauer kündend, dass Maria und ihr Sohn die Vertreter der geistlichen und weltlichen Macht als eine

konnte, verweist er darauf, dass die dem Buche vorausgeschickte Widmung von 1631 (datirt ist.) S. 62 uf.

¹ Mayer, a. a. O., S. 51—52.

² Coppenstein, De fraternitate s. Rosarii, S. 34; vgl. dazu an demselben Orte, S. 86, eine theilweise gekünstelerte, mystische Deutung.

³ Die Figur dieses Heiligen, des Stifters der Rosenkranzandacht, ist bei der Errichtung der Brüderschaft nöthig nach Mayer, a. a. O., S. 75: »Hat derhalben völligen Gewalt, die Brüderschaft aufzurichten / Altär für dieselbe zu deputirn, die Rosenkrantz zu weihen / die Personen einzuschreiben / der Oberste vnd General Magister gemeltes Ordens / (— nämlich der Dominicaner —) vnd denen es derselbe oder sein Vicarius oder Stathalter bewilliget«.

grosse Rosenkranzbrüderschaft zum gläubigen Versenken in die freudigen und schmerzhaften Geheimnisse der heil. Jungfrau berufen haben. Wie diese Kränze zugleich die Rosenkranzandacht selbst bedeuten, so sind sie auch eine ideal schöne und passende Symbolisirung des folgenden Brauches der zu einer solchen vereinigten Brüderschaft: »Nit unbillich pflegen Sie Gott vnd Mariae seiner h. Mutter zu ehren / eusserliche Kennzeichen nemblich die Rosenkrantz zutragen.«¹

Die von der grössten Sorgfalt zeugende Ausführung der Einzelheiten des Gemäldes ist nicht minder grossartig, geistreich und localen Verhältnissen in wahrhaft genialer Weise Rechnung tragend als die eben erläuterte Idee des Ganzen.

Schon die Mittelgruppe, deren Pyramide auf der einen Seite durch den vom Kopfe des Papstes zu dem Engel sich aufwärts erstreckenden Lilienstengel in der Hand des heil. Dominicus abgeschlossen wird, ist ein Meisterstück vollendeter Gleichmässigkeit, das für sich allein bewundernswerth bleibt. Freilich kann der Mittelpunkt dieses Theiles, nämlich Maria mit dem Kinde, dabei weniger in Betracht kommen, weil gerade diese Partie des Bildes am meisten gelitten hat; denn der Kopf der Madonna fehlte beim Beginne der letzten Restauration bereits ganz² und von der übrigen Figur, dem Kinde und dem die Laute schlagenden Engel waren grosse Stücke des Kreidegrundes abgefallen, die sich heute noch nach den Rändern der ergänzten Stellen genau bestimmen lassen. Dagegen ist die Figur des Papstes fast ganz erhalten,³ da nur ein schmaler, vor dem Ohre herablaufender Streifen in der Wange und einige nicht gerade bedeutende Theile des Mantels dem Restaurator zuzurechnen sind, der der scharf ausgeprägten Eigenthümlichkeit dieses Kopfes nichts genommen hat. Vollständig erhalten und kaum merklich geputzt ist der Kaiser, dessen Kopf und Hände nach Uebereinstimmung der Bausen intact sind, nebst der über ihm den Kranz haltenden Madonnahand; auch der in schweren Falten fliessende Mantel mit seinem gesättigten tiefen Roth hat nur wenig gelitten.⁴ Die zwischen Steinen im Vordergrund aufschliessenden Gräser, sowie die neben der Tiara sich erhebende Staude sind mit Ausnahme einiger Stellen von sehr

¹ Mayer, a. a. O., S. 131.

² Förster, Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei, VIII., 3, S. 19, schiebt dem Restaurator ungerechter Weise zu, dass er den Kopf abgeschliffen habe, der nach dem Zeugnisse des Herrn Conservators Grusz überhaupt nicht mehr vorhanden war, was auch der heutige Zustand dieser Stelle mit ihrer Umgebung bestätigt.

³ v. Eye, a. a. O., S. 503, Anm. 61, behauptet »doch ist dieser Kopf ganz neu«, was zurückzugehen scheint auf die gleiche Bemerkung Waagens, a. a. O., in Eggers d. Kunstblatte, S. 201.

⁴ Waagen, a. a. O., in Eggers d. Kunstblatt, S. 201.

geringem Umfange in ursprünglicher Vollendung und Farbenfrische erhalten.¹

Wie symmetrisch ist die Anordnung zu beiden Seiten der Mittelgruppe; jede der hinter dem Papste erscheinenden Figuren findet ihr Gegenstück in einer jener hinter dem Kaiser. Die eine Seite repräsentirt die geistliche Macht mit ihren für die venetianischen Verhältnisse wichtigsten Persönlichkeiten, unter welchen die zwei in gleichem schwarzen Barette vielleicht Kirchenvorsteher von San Bartolommeo darstellen sollen, die andere zeigt ausser dem Kaiser als Vertreter der weltlichen Gewalt und ausser dem Ritter die hervorragendsten Männer und Frauen der Deutschen Venedigs, der Stifter des Bildes. Die Köpfe der einzelnen Figuren sind bis auf wenige Ergänzungen grösstentheils gut erhalten, nur zum Theil geputzt und verrathen in jedem Zuge die Hand des gottbegnadeten Künstlers;² denn nur einige derselben sind stark geputzt und re-touchirt,³ wogegen die vier hinter dem Kaiser und Papst sichtbaren Männer⁴ sehr wenige ergänzte Stellen ausweisen. Auch die Frauenköpfe haben grösstentheils ihren ursprünglichen Charakter bewahrt, indes Dürer und sein Nachbar durchaus unverändert sind. Am meisten haben unter der Restauration die Engel, besonders die zwei, welche die Krone halten, gelitten; ihre Köpfchen sind stellenweise neu ergänzt und stark übergangen. Die Baumgruppen des Mittel- und Hintergrundes und die in prächtiger Luftperspective behandelte Landschaft tragen durchaus den Stempel ihres Schöpfers;⁵ denn nur geringe Theile dieser ausgezeichnet gearbeiteten Partie erheischen eine Ergänzung.

Die Feinheit und Grossartigkeit der Composition Dürers tritt auch heute noch auf dem Rosenkranzfest mit zwingender Augenscheinlichkeit jedem Beschauer entgegen. Wie wusste der Meister in dem knapp bemessenen Raume eine Menge lebensvoller Gestalten mit Wahrung strengster Symmetrie schön einzureihen, jeder Figur neben charakteristischer Eigenthümlichkeit Leben zu verleihen und auch im kleinsten Detail seiner hohen Aufgabe getreu zu bleiben! Ueberall tritt ein seltenes Gefühl für Feinheit schöner Linien, welche durch reiche Mannigfaltigkeit der Einzelheiten das Strenge der Gleichmässigkeit harmonisch zu beleben versteht, so dass letztere

¹ Woltmann, Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte, S. 43.

² Förster, Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei, VIII., 3, S. 22.

³ Woltmann, Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte, S. 40, geht zu weit mit der Angabe »fast sämtliche«, da dies höchstens von sieben überhaupt mit Zuverlässigkeit behauptet werden kann.

⁴ Waagen, a. a. O., in Eggers d. Kunstblatt, S. 201.

⁵ Woltmann, Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte, S. 40 und 43.

den Beschauer nur im höchsten Grade fesselt, und eine peinliche Genauigkeit in der künstlerisch vollendeten Ausführung der Hände, Haare, Gewänder, Bäume, Blumen, Steine und des landschaftlichen Hintergrundes zutage. Lässt sich irgendwo in der Composition italienischer Einfluss annehmen, so würde darauf vor allem der in Kopf und Oberleib heute neue, die Laute schlagende Engel zurückzuführen sein, der bei Giovanni Bellini und andern wiederholt begegnet. Es ist nicht bestimmt zu entscheiden, ob diese Figur nur Bellinis Vorbilde zu danken oder dem Künstler schon seit seiner Bekanntschaft mit Jacopo de Barbari nicht mehr fremd war, der 1500 bis 1504 in Nürnberg weilte¹ und auf Dürer, wie dieser in der Einleitung zur »Proportionslehre« selbst betonte und in vor 1505 fallenden Werken, z. B. der säugenden Maria in der kaiserlichen Galerie in Wien, erkennen lässt, bedeutenden Einfluss ausgeübt. Denn sowohl die Werke des venetianischen Altmeisters der Malerei, als auch die Schöpfungen Jacopos de Barbari, der eine Zeit lang kaiserlicher Hofmaler war, bieten Anklänge an Dürers Engel; doch neigt derselbe sich mehr dem Typus Bellinis zu,² dessen Genius der deutsche Maler durch Einfügung dieser Figur eine sinnige Huldigung bereitet zu haben scheint. Namentlich das 1505 für San Zaccaria in Venedig vollendete Altarwerk des genannten venetianischen Künstlers bietet den auf den Stufen des Thrones die Geige spielenden Engel³ in einer ausserordentlichen Aehnlichkeit der Auffassung, woraus mit Wahrscheinlichkeit auf den Einfluss dieses Vorbildes geschlossen werden darf. Die verschiedenen Engelsköpfchen, die leider nur zu den beiden Seiten mehr unversehrt geblieben sind, scheinen nicht minder der Anlehnung an die Venetianer ihren besonders lieblichen und weichen Charakter verdanken zu sollen. Die geschmackvolle Freiheit des Faltenwurfes von unruhig wirkenden Details und Härten, die Dürer selbst in den grossen Gewandmotiven seiner vollendetesten Leistungen nicht ganz zu meiden imstande war, mag dem für schön und weich fliessende Linien zugänglichen Künstlerauge zuzurechnen sein, das an den Leistungen einer vorgeschritteneren Schule sein Schönheitsgefühl eben mehr geläutert hatte. Das ist aber auch alles, was bei Hervorkehrung aller Punkte für den Nachweis des Einflusses der Venetianer auf Dürers Composition des Rosenkranzfestes gewonnen werden kann; denn in dem Ausdrucke der charaktervollen Gesichter, in der Ordnung der Gewandung im allgemeinen und der Gruppierung der Massen, wie in dem symmetrisch strengen und doch überaus anmuthenden Aufbau des Ganzen spricht zu dem Beschauer

¹ Thausing, Dürer, I, S. 291.

² Crowe und Cavalcaselle, Giovanni Bellini, a. a. O., S. 168—169.

³ Woltmann-Woermann, Geschichte der Malerei, II, S. 293.

mit seiner ganzen künstlerischen Beredsamkeit der grösste Nürnberger Maler ohne Beihilfe fremdartiger Elemente — durchaus er selbst in höchster Vollendung.

Doch auch das Colorit erinnert stellenweise noch heute an den in venetianischer Sonnengluth feuriger gewordenen Farbensinn des Meisters, der ja nach eigenem Geständnisse durch die Leuchtkraft seines Pinsels auf dem Rosenkranzfest die Vorwürfe seiner Gegner, dass er mit Farben nicht umzugehen verstünde, so glänzend widerlegte und die Anerkennung Aller, nie schönere Farben gesehen zu haben, als wohlverdienten Lohn davontrug. Die ebenso feine, als freie und geistreiche Pinselführung verlieh der Farbe neben einem tüchtigen Impasto doch auch eine ungemeine Klarheit, liess bei sehr flüssiger Behandlung den Auftrag überaus durchsichtig hervortreten und Einzelheiten sehr fleissig durchbilden; die grösste Naturwahrheit spricht ebenso aus der Färbung der herrlichen Köpfe, wie dem energisch tiefen Tone der Gewandung. Wie prächtig zeigt die helle Luft über der weiten Landschaft und den himmelan strebenden Bergen mit den sehr licht behandelten Baumgruppen im Vordergrund des Meisters tiefgehendes Verständnis der Luftperspective, das für den Beschauer um so beachtenswerther wird, weil gerade dieser Theil der Tafel die wenigsten Beschädigungen erlitten hat und fast ganz intact ist.

Man begreift, wenn man alle erhaltenen Partien herausgefunden und jede abgedeutelt und dann im Vereine mit den andern auf sich einwirken lässt, dass jedermann der Leuchtkraft des ganzen Bildes, auf welchem der Meister so Ton neben Ton setzte, dass die Farbe den Geist der Composition lebendig widerspiegelte und ihre prächtigen Details in eine harmonische, heitere Einheit ausklingen liess, seine volle Bewunderung zollte und die an Werken der berühmtesten Maler so reiche Sammlung Rudolfs II. das Rosenkranzfest zu ihren grössten Schätzen zählte. Aus ihm tönt ja die ganze Stimmung Dürers hervor, die seine Briefe aus Venedig athmen. Nicht so sehr der Künstler, als der Mensch an sich, der Grosses zu leisten entschlossen war, weil er in Verhältnisse gekommen, wo man grossen Schöpfungen des Genius bereitwilligst Bewunderung und Anerkennung zollte, stand unter dem Einflusse der Venetianer, die ihn so schätzten, wie er es nie bisher in der Heimat erfahren hat. Bei der Betrachtung der Schöpfungen derselben und im eigenen Schaffen hatte Dürer sich selbst über dem Rosenkranzfest gefunden und war zum Bewusstsein seines künstlerischen Werthes derart vorgedrungen, dass er in die Worte ausbrach: »O, wie wird mich nach der Sonne frieren; hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer.«¹ Und diese heitere,

¹ Thausing, Dürers Briefe, S. 22.

herzerhebende Stimmung, in die der Künstler sich unter der venetianischen Sonne hineingelebt hatte, liegt reizend über der ganzen Composition ausgebreitet; denn Dürer »nahm die rechte Proportion in allen Figuren, welche die Seele in diesen Kunstwerken ist, recht inacht«¹ und wusste auch das Colorit derart zu beseelen, dass beide Seelen harmonisch in eine uns durch hohe Schönheit entzückende verschmolzen.

Von den zu dem Rosenkranzfest gemachten Studien hat sich ein Theil erhalten; dieselben sind auf hellblauem, das Wasserzeichen eines Ankers tragenden Naturpapiere in Tusche mit dem Pinsel in Strichlagen vorzüglich ausgeführt und in Weiss gehöht. Von diesen fast durchweg die echte Jahreszahl 1506 tragenden Blättern besitzt die Albertina in Wien: die Halbfigur des heil. Dominicus ganz in gleicher Stellung, den unmittelbar hinter dem Papste knieenden geistlichen Würdenträger mit gefalteten Händen, — irrthümlich auf einen Stifter des Bildes gedeutet,² — sowie den als Vorstudie für den Engel zu Marias Füßen dienenden Lockenkopf eines jugendlichen Sängers mit sanftem Aufblicke und die etwas mehr als auf dem Bilde von einander gehaltenen Hände des Kaisers. Die mit 1514 falsch datirte, in Braun, Gelb und Violett auf weissem Papier lavirte Farbenskizze des päpstlichen Mantels gehört derselben Sammlung an, welche auch einen schönen Frauenkopf mit glatt aufgebundenen Haaren, nach links gewendet, besitzt, der aber weder zu dem Madonnentypus der Copien noch des Battmann'schen Stiches passt und daher kaum als Studie für den Madonnenkopf des Rosenkranzfestes gelten kann. Das Studienblatt zum h. Dominicus (Inv. Nr. 148 der Albertina)³ ist im Innenlichte 0.415^m hoch und 0.29^m breit und zeigt über dem unten in der Mitte stehenden Monogramme die Jahreszahl 1506, welche in gleicher Weise auf dem 0.22^m hohen und 0.255^m breiten Blatte mit den Händen des Kaisers (Inv. Nr. 163) erscheint. Bei dem aufwärtsblickenden Lockenkopfe (Inv. Nr. 155), dessen Blatt 0.27^m hoch und 0.208^m breit ist, steht dieselbe Zeitangabe über dem in der Mitte des linken Randes erscheinenden Künstlerabzeichen. Ohne Jahreszahl steht das Monogramm

¹ Joh. Gabr. Doppelmayr, Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern. Nürnberg, 1730. S. 183.

² Thausing, Dürer, I, S. 355.

³ Die Angaben der Grösse und Bezeichnung der einzelnen Blätter verdankt der Verfasser dem überaus freundlichen und liebenswürdigen Entgegenkommen des Erzherzoglichen Galerie-Inspectors, des Herrn J. Schönbrunner in Wien, nach dessen brieflicher Mittheilung aber besonders hervorzuheben ist, dass die Masse der Zeichnungen allerdings nur den willkürlich angenommenen Rand der Montirung, d. h. Umrahmung im Innenlicht angeben, welche in starken, ziemlich dicken Strichen mit Farben (Tusche, Röthel, Blau u. s. w.) hergestellt ist, und dass man bei der kaum je gestörten Stabilität der Sammlung unentwegt von den angegebenen Dimensionen sprechen könne.

Neuwirth, Albrecht Dürers Rosenkranzfest.

oben auf der linken Seite des 0,295^m hohen und 0,235^m breiten Blattes (Inv. Nr. 146), das den betenden Mann hinter dem Papste bietet, und unten an der rechten Seite des emporschauenden Frauenkopfes. Die mit 1514 unrichtig bezeichnete Mantelstudie (Inv. Nr. 191), welche 0,425^m hoch und 0,29^m breit ist, trägt in der Mitte des Oberrandes neben einander in gleicher Flucht Jahreszahl und Monogramm. Die Sammlung Holford in London soll die Studie zu dem hinter Max knieenden, auf Fugger gedeuteten¹ Donator des Bildes besitzen. In dem k. Kupferstichcabinette zu Berlin ist eine in oben geschilderter Manier ausgeführte Pinselzeichnung,² die in dem hageren Manne mit dem Winkelmaasse den Meister Hieronymus vorführen soll; sie befand sich früher im Besitze des M. Jean Gigoux³ und wurde 1882 von der oben genannten Sammlung erworben. Die Nationalbibliothek in Paris besitzt zwei gleich behandelte Blätter, deren erstes den auf ausgebreitetem Tuche sitzenden nackten Jesusknaben zeigt, dessen Oberleib von einem Kissen etwas gestützt wird; da der Blick gleichzeitig nach rechts abwärts gerichtet ist und die sanft emporgehobenen Arme den Rosenreif halten, erscheint die Beziehung zu dem Christuskinde des Rosenkranzfestes sichergestellt. Die aus den Wolken in verschiedener Situation hervorragenden drei Engelsköpfe mit hohen Stirnen auf dem zweiten Blatte kehren in der Gruppe zur Linken der Madonna wieder.⁴ Endlich ist noch der kaum Dürer selbst zuzurechnende Kopf des Kaisers Maximilian I.⁵ im Berliner k. Kupferstichcabinette vielleicht hierorts einzureihen, dessen nach einer Münze oder Medaille vergrösserte, heute unklare und verwischte Zeichnung einmal der Hand eines Augsburger Meisters,⁶ das anderemal der eines Italieners⁷ zugeschrieben wird; erstere Annahme wäre die durch den Charakter der Ausführung begründetere und auch deshalb wahrscheinlicher, weil Dürer sich kaum bezüglich einer Vorlage für den Kopf des Kaisers an einen der ihm ohnehin fast durchwegs neidischen und aufsässigen Maler Venedigs gewandt haben würde. Die in der rechten Ecke unten von Dürers Hand beigesetzte Jahreszahl 1507 über dem Namen des

¹ Charles Ephrussi, *Albert Dürer et ses dessins*. Paris, 1882. S. 116.

² Dr. Friedrich Lippmann, *Zeichnungen von Albrecht Dürer*, Berlin, 1883, Abth. 1—4, Nr. 10. S. 3 wird mit augenscheinlicher Anlehnung an Thausings Deduction diese Zeichnung als das Bildniss des Baumeisters Hieronymus von Augsburg erklärt. Abbild. in *Gazette des Beaux-Arts* 1879, I., zu S. 278, Ephrussi, a. a. O., z. S. 117 und Lippmann, a. a. O., Nr. 10.

³ Ephrussi, a. a. O., S. 117.

⁴ In der französischen Ausgabe des Thausingschen Werkes beide Blätter in Holzschnittreproductionen von Huyot.

⁵ Lippmann, *Zeichnungen von Albrecht Dürer*, Nr. 17 und S. 4.

⁶ Thausing, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, VII., 2. Heft, S. 206.

⁷ Wickhoff, *Zeitschrift für bildende Kunst*, XIX., S. 167.

Dargestellten, unter welchem das Monogramm des Meisters sich findet, lässt es jedoch zweifelhaft erscheinen, ob Dürer dieses Blatt in der That bereits für das Rosenkranzfest verwendet hat; denn der heute noch in der Zeichnung unversehrte und nur etwas geputzte Kopf des Kaisers ist auf dem Originale weit ausdrucksvoller und lebendiger als auf der fraglichen Skizze, deren geistiger Typus bedeutend tiefer steht als die stimmungsvolle, innige Andacht, welche über dem Antlitze Maximilians liegt.

Die auch von 1506 datirten Studienblätter der Kunsthalle in Bremen, der fast lebensgrosse Seraph, welcher nach rechts emporblickt, und das auf einem reich gemusterten Brocat sitzende Christuskind, dessen Hände ein Kreuz halten,¹ gehören nicht dem Rosenkranzfest an, dessen Gestalten keine Beziehung zu denselben herstellen lassen.

Seit der Durchführung der Restauration und dem Hinweise Kuglers² auf das Strahover Bild ist das Rosenkranzfest in seine nunmehr unbestrittenen Rechte einer Originalarbeit Dürers eingetreten und präsentirt sich heute also.

Die 1'62^m hohe und 1'945^m breite Tafel, deren Rückseite mit Leinwand überzogen ist und ausser der alten verticalen Leiste noch drei neuere horizontale Leisten trägt, zeigt Maria mit dem Kinde sitzend vor einem dunkelgrünen Teppich mit purpurfarbenem Saume, der von zwei fliegenden Engeln³ an einer in gleichen Quasten endigenden Schnur emporgehalten wird; über dem Haupte der heil. Jungfrau ist in den Händen zweier anderer Engel eine in feinem Flechtwerk gearbeitete goldene Krone, welche mit verschiedenfarbigen Steinen reich besetzt ist, sichtbar. Das blonde Haar fällt aufgelöst über den blauen Mantel herab, der, nur leicht auf den Schultern liegend, das gleichfarbige Kleid mit der breiten Borte über der Brust, an welcher eine Brosche im Feuer bunter Steine herüberstrahlt, recht schön hervortreten lässt. Um das Gelenk der linken Hand, welche den Kranz über des Kaisers Haupte hält, legt sich der feingearbeitete goldene Saum des Aermels und an blauer Schnur eine Reihe weisser Perlen. Auf dem weissen Tuche, das über dem Schosse liegt, ruht, von der Rechten der Mutter gehalten, das nackte Kind; dasselbe wendet sich huldvoll dem rechts vor ihm knieenden Papste zu, um einen Rosenkranz, den die Kinderhände anmuthig emporhalten, auf sein Haupt zu setzen. Zu der Madonna Füßen schlägt ein en

¹ Abbild. in der Gazette des Beaux-Arts, 1877, II., zu S. 438.

² Kugler, Handbuch d. Gesch. d. Malerei, II., S. 212, Anm. 1 (frühere Ausgabe, II., S. 95).

³ Das Antlitz beider ist stark mitgenommen und bietet nur schwache Spuren des ursprünglichen Gesichtsausdruckes.

face dem Beschauer zugekehrter Engel die Saiten der Laute; die Lippen sind halb zur Begleitung der Weise geöffnet. Das goldgelbe Gewand mit den violetten Ärmeln und weissen Ellenbogenpuffen fällt in schöner, zum Theil weicher Faltengebung über die unter ihm vorblickenden Füße.

Neben Maria kniet rechts mit gefalteten Händen der durch die vor ihm stehende gelbe Tiara bezeichnete Papst, in welchem schon lange Papst Julius II. vermuthet¹ und nunmehr durch Vergleichung mit dem Kopfe auf der von Caradosso zur Grundsteinlegung von St. Peter geprägten Denkmünze sichergestellt worden ist.² Der auf zartem Rosa mit Gold und reicher Perlenstickerei gezierte Mantel, unter dessen breiter Schliesse die behandschuhten Hände andächtig gefaltet sind, zeigt auf einem breiten Rande zwischen Weinlaubgewinden einen Pelikan und den heil. Petrus, welcher in graubraunem Mantel über gelbem Unterkleide erscheint und einen mächtigen Schlüssel in der Rechten, das Buch aber in der Linken trägt.

Ueber ihm erscheint aufrecht stehend, doch etwas nach vorn geneigt der heil. Dominicus in der Kleidung seines Ordens; während die Linke desselben einen Lilienstengel trägt, drückt die Rechte des Gründers des Rosenkranzcultus einen Rosenkranz auf das Haupt des hinter dem Papste erscheinenden Cardinales Domenico Grimani, dessen Person durch den Vergleich mit dem Kopfe der Medaille von Vittore Gambello unzweifelhaft nachgewiesen ist. Die Hände in feinen Handschuhen, von welchen wie beim Papste kleine Quasten herabhängen, umfassen das Patriarchenkreuz, welches Domenico Grimani, dem Patriarchen von Aquileia, als Abzeichen seiner Würde zukam. Der Cardinalshut hängt an den purpurfarbenen Schnüren im Nacken und das Lichtblau des an den Armen sichtbaren Unterkleides hebt sich scharf von dem Uebrigen ab.³

Gleichfalls hinter dem Papste und neben Grimani mehr im Vordergrund kniet ein Mann mit gefalteten Händen in violettem Talare, über welchem ein in lichterem Tone gehaltener Ueberwurf mit breitem, einfachem Saumstreifen liegt; ein schwarzes Barett bedeckt diesen nur unbedeutend in der vorderen Partie des Unterkiefers ergänzten Kopf. Da diese Kleidung so ausserordentlich an jene gemahnt, in welcher der Bischof, wenn er nicht in pontificalibus sich zeigt, zu erscheinen pflegt, und der in derselben Abgebildete hinter dem Papste

¹ Karl Preyszner in der Bohemia v. 26. Juni 1836, Nr. 77; die Aehnlichkeit bestritten Passavant, Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst, I., S. 88, v. Eye, a. a. O., S. 503, Anm. 61 und Förster, Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei, VIII., 3., S. 21.

² Thausing, Dürer, I., S. 352 mit beigegebener Abbildung.

³ Woltmann-Woermann, Geschichte der Malerei, II., S. 376 erklärt diese Figur für einen »Pilger«, was schon die Tracht widerlegt.

und neben dem Cardinale Grimani kniet, so ist in dieser Figur gewiss das Oberhaupt der geistlichen Verhältnisse Venedigs, der Patriarch Antonius Surianus, porträtirt, der als Patron von San Bartolommeo mit vollem Rechte die Einreihung seines Bildes in die Composition beanspruchen konnte; denn er durfte unter den Repräsentanten der geistlichen Macht nicht fehlen.

Zu beiden Seiten des genannten Würdenträgers gewahrt man je einen Mann im schwarzen Barett. Der zur Linken, hinter welchem noch ein tonsurirter Kopf neben einem zweiten scharf markirten mit dem Barte herüberblickt, trägt einen grauen Mantel, der zurückgeschlagen den unter dem Halse durch eine Art Nestel zusammengehaltenen schwarzen Rock oder Talar über dem blendend weissen Hemde sehen lässt. Der hinter der rechten Schulter des Venediger Kirchenoberhauptes sichtbar Werdende, zu welchem der unbedeckte schöne Greisenkopf sich wendet, erscheint in einem grauschwarzen Talare; die Gesichtspartie um das rechte Auge desselben ist theilweise ergänzt. Da beide neben dem Patron von San Bartolommeo eingereiht sind, mögen sie wohl zu letztgenanntem Gotteshause auch im Verhältnisse von Schutz gewährenden Personen stehen und die Procuratoren oder Kirchenvorsteher desselben bedeuten sollen.¹ Die blaue, roth gefütterte Infel mit goldgelbem Titulus und das Pedum, dessen Ornamente mit lichtem Gelb auf bräunlich schimmerndem Golde gehöhnt sind, gehören vielleicht dem damaligen Primicerius von San Marco an,² dessen Persönlichkeit, wie die des Patriarchen, unzweifelhaft zu den Vertretern der kirchlichen Verhältnisse Venedigs gehörte. Neben den genannten Insignien sind zwei Köpfe sichtbar, die nur sehr wenig zwischen dem bärtigen Greise und der Infel, sowie über dem Kirchenvorsteher am Rande emportauchen.

Ueber der Gruppe hinter dem Papste schweben zwei Engel, deren einer den beiden neben Surianus sichtbaren Gestalten Kränze aufs Haupt legt, während der andere drei Reife mit rothen und weissen Rosen in den Armen herbeiträgt; den Hintergrund bildet ein schöner Baumschlag in wohlhaltener, feiner Ausführung.

Zur Linken der Madonna, die mit fein ausgeführter Hand den Kranz umfasst, kniet in purpurrothem, mit braunem Pelze besetztem Mantel Kaiser Maximilian I., die Hände in inniger Andacht und Ehrfurcht von einander haltend; eine schwere, goldene Kette reicht bis tief auf die Brust und den Rücken hinab und neben dem die Laute schlagenden Engel steht die mit farbigen Steinen besetzte Krone.

¹ Da es Verf. leider nicht möglich war, persönlich in den Archiven Venedigs nachzuforschen, müssen dieselben vorläufig unbenannt bleiben.

² Zedler, Universallexikon, XLVI, S. 1215.

Hinter dem Kaiser fesselt am meisten die prächtige Gestalt des graubärtigen Ritters, über dessen schön gearbeiteter Rüstung eine schwere Ehrenkette liegt; die farbigen Bänder des Armes in Grün, Weiss, Roth, Gelb und Blau fallen tief herab. Diese Figur ist auf den Herzog Erich von Braunschweig, Maximilians Feldhauptmann, gedeutet worden;¹ ob diese Annahme berechtigt sei, konnte nicht eruiert werden. Vom linken Auge zieht sich bis zu der Stelle, wo die Rüstung am Halse anliegt, eine schmale, ausgesprungene Partie, die der Ergänzung bedurfte.

Neben Marias Hand sind zwei Männerköpfe, von denen nur der untere, dem Kaiser zugekehrte deutlich hervortritt, zu sehen; zwischen Maximilian und dem Ritter tragen ein bärtiger Greis und über diesem zwei nur wenig hervorragende Frauenköpfe Rosenkränze.

Hinter dem Ritter wendet sich ein schöner Frauenkopf, dessen blondes Haar in grauem Netze steckt, zu der lieblichen Frau in blauem, mit breiter Brustbordüre versehenem Kleide; in den herabfallenden Haaren der letzteren prangt ein Rosenkranz. Diese Frauengestalt ist mit entschiedener Grundlosigkeit auf Maximilians zweite Gemahlin Blanka Maria bezogen worden, was auch schon aus der Composition des Bildes selbst folgt, in welchem die Kaiserin sogar hinter den Ritter gerückt ist, mithin zuviel in den Hintergrund treten würde. Ueber dieser Figur werden zwei in graue Tücher gehüllte Frauenköpfe sichtbar, deren einer, ziemlich versteckt, eben von einem Engel mit einem Rosenkranze bedacht wird.

Vorn kniet hinter dem Kaiser und Ritter ein Mann in lichtblauem Gewande, das an den theilweise ergänzten Aermeln ein rosafarbenes Futter sehen lässt, mit schwarzer Mütze auf dem Haupte; nur der Vordertheil des Unterkiefers und zwei kleine Stellen unter dem Halse verrathen noch die nachbessernde Hand des Restaurators. Das Costüm ist entschieden venetianisch, wie ein Vergleich mit Talar und Mütze auf den Bildern von Gentile Bellini, Vittore Carpaccio und venetianischen Medaillen darthut. Die mit Ringen geschmückten Hände lassen die rothen Perlen eines Rosenkranzes durch die Finger gleiten. Aus diesem Attribute kann man vielleicht schliessen, dass diese Person zur Stiftung des Bildes in einer besonderen Beziehung stehe; da das Bild für die Deutschen Venedigs gemalt wurde, darf man wohl annehmen, dass mit der in Rede stehenden Figur einer der Cottimieri von 1505 oder 1506 — letzteres wäre wahrscheinlicher — gemeint sei; dann könnte es nur Gio. Mosanner oder Sinibaldo Kneissel sein.² Wäre dies der Fall, so müsste man eher

¹ Christian v. Mechel, Verzeichniss der Gemälde der k. k. Bilder-Gallerie in Wien, Wien, 1783, S. 234. — Heller, Leben und Werke Albrecht Dürers, II., S. 254.

² Thomas, Milesios Beschreibung, S. 62.

an ersteren denken, der ja, da er auch schon 1505 Cottimier gewesen und 1507 abermals diese Würde bekleidete, eines ganz besondern Ansehens sich erfreut zu haben scheint.

Doch lässt auch der Briefwechsel Dürers möglicherweise eine andere Deutung dieser Figur zu. Im siebenten Briefe gedenkt nämlich der Künstler des Bernhard Hirschvogel, der eben einen Sohn verloren hatte, von dem Dürer selbst sagt:¹ »Der artigste Bube, den ich alle meine Tage gesehen habe.« Demnach muss wohl Bernhard Hirschvogel,² der seit 1493 mit Conrad Imhofs und der Katharina Kamermeisterin Tochter Barbara verheiratet war, sich mit seiner Familie in Venedig aufgehalten haben, wo er eines so hohen Ansehens sich erfreute, dass der Nürnberger Rath durch ihn das an den Dogen Leonardo Loredano gerichtete Schreiben vom 6. Juni 1506, worin er um Mittheilung der Vormundschaftsordnung Venedigs bat, überreichen liess. Dieser Mann scheint identisch mit dem einen der Cottimieri vom Jahre 1505, nämlich Francesco Hirschfegl, dessen Taufname von dem nicht durchaus zuverlässigen Milesio aus Bernhard geändert sein könnte; dann wäre auch die Figur desselben³ auf dem Bilde berechtigt, dessen Bestellung der Meister von ihm, als dem einen der Cottimieri, übernommen haben dürfte. Die weibliche Gestalt neben ihm müsste dann auf seine Gemalin Barbara bezogen werden.

Hinter ihm erscheint am Rande des Bildes der Baumeister Hieronymus mit dem Winkelmaasse in der Linken; über dem schwarzen Gewande tritt nur um den Hals ein schmaler, weisser Streifen vor. Zwischen Hieronymus und seinem Vordermanne blickt ein breites, gutmüthiges Gesicht über schwarzem, talarartigem Rocke hervor, das dem Typus nach in die Reihe der Gastwirte zu gehören scheint und demnach wohl auf Dürers venetianischen Herbergsvater Peter Pender gedeutet werden könnte. Ueber ihm und Hieronymus lehnt ein jugendlicher Männerkopf mit blonden Locken, welche auf einen Mantel niederfallen, der dem Gewande des Fondacobaumeisters gleich ist; mit letzterem hat diese Figur ausserdem eine theilweise über das linke Auge gehende und den Nasenflügel durchschneidende, schmale Ergänzung, die bis zum Kinne hinabgeht, gemeinsam.

Ueber der letzterwähnten Gruppe steht im Mittelgrunde gleichsam als Zuschauer des Ganzen Dürer selbst mit einem jungen Manne unter einem Baume. In einem schweren, mit braunem Pelze besetzten

¹ Thausing, Dürers Briefe, S. 16.

² Lochner, Personennamen in A. Dürers Briefen aus Venedig, S. 27.

³ Nr. 25 der angezweifelten Berliner Dürer-Zeichnungen, die mit »Bernhardt Hürssvogel« bezeichnet ist und von Zahn »Die angezweifelten Dürer-Zeichnungen in Berlin, Bamberg und Weimar« in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, IV., S. 242 erwähnt wird, konnte Verf. nicht selbst vergleichen.

Mantel, unter welchem ein am Halse leicht anliegender brauner Rock zu sehen ist, den ein Knopf zusammenhält, erscheint der Meister, unter und über dessen Auge zwar Sprünge, aber keine übermalten Stellen nachweisbar sind; die blonden, theilweise in die Stirn reichenden Haare wallen in schönen Linien auf die Schultern herab. Die weiten, bauschigen Aermel wechseln in Roth und Schwarz und fallen bis auf die in einander gelegten Hände, in welchen das oben etwas umgeschlagene weisse Blatt mit der in Schwarz ausgeführten Inschrift

Exegit quinque-
mestri spatio Albertus
Durer Germanus
·M·D·VI·



ruht; der Daumen der linken Hand deckt eine Ecke des Monogrammes.

Hinter Dürers linker Schulter taucht ein junger Mann auf, dessen blondgelocktes Haar in reicher Fülle unter einem schwarzen Barett hervorquillt. Ein schmaler, weisser Hemdstreifen steht am Halse über dem rothen Unterkleide hervor, das sich scharf von dem etwas zurückgeschlagenen, schwarzen Mantel mit braunem Pelzbesatze abhebt. Diese Figur, deren linke Wange ein wenig ergänzt und nicht zu stark übergangen worden, ist seit Mechel¹ als Dürers Freund und Gönner Willibald Pirkheimer erklärt worden.² Allein die Vergleichung mit den Bildnissen, die Dürer von demselben gefertigt, besonders mit der in der Sammlung Hausmann zu Braunschweig erhaltenen, um 1504 angesetzten Profilskizze³ ergibt die Thatsache, dass diese Beziehung jeder Begründung entbehrt. Denn das Original des Rosenkranzfestes gibt den Nachbar des Künstlers jugendlicher und in den Gesichtszügen weicher, sanfter und weniger energisch blickend, als Pirkheimer bekannt ist; die Modellirung der Nase, die Partie des Mundes und Kinnes weichen vollständig von einander ab. Das Gesicht ist überhaupt jugendfrischer gehalten, als daß des zur

¹ v. Murr, Journal zur Kunstgeschichte und allgemeinen Literatur, IX., S. 55. — Meusel, Miscellaneen artistischen Inhalts, 1780, S. 64. — Mechel, Verzeichnis der Gemälde d. k. k. Bilder-Gallerie in Wien, S. 235.

² v. Sacken, Die k. k. Ambraser Sammlung. Wien, 1855. II., S. 77, Anm. 1, möchte dieselbe mit Giovanni Bellini identificiren. Abgesehen davon, dass der Gesichtstypus nicht der eines Italieners, sondern echt deutsch ist, spricht gegen diese Annahme in Hinsicht auf die mehr jugendfrische Gestalt auch das Alter Bellinis, auf welches Dürer im zweiten Briefe selbst zu sprechen kommt: »Er ist sehr alt und ist noch immer der beste in der Malerei;« vgl. Thausing, Dürers Briefe, S. 6.

³ Thausing, Dürer, I, S. 330, mit Abbildung.

Zeit der Vollendung des Bildes fast 36-jährigen Nürnberger Lebmannes sein konnte; noch weniger darf man an Giovanni Bellini denken, dessen erste künstlerische Leistung bereits auf 1456 angesetzt wird.¹ Zudem erscheint es auch wunderbar, dass sich in dem Briefwechsel gar kein Anhaltspunkt findet, da es doch ganz natürlich gewesen wäre, dass Dürer seinen Gönner von der Einfügung seines Bildes in die Composition und deren Wirkung unterrichtet hätte, wozu sich bei den Angaben über die erlangte Anerkennung gewiss Anlass gefunden haben würde; vor allen andern hätte die Stelle: »Wisset ferner, dass meine Tafel sagt, sie wollte einen Dukaten darum geben, dass Ihr sie sähet, sie sei gut und schön von Farben«² und »Wie ist uns beiden so wohl, wenn wir uns etwas Gutes dünken, ich mit meiner Tafel und Ihr con vostra Weisheit! Wenn man uns glorificirt, so strecken wir die Hälse in die Höhe und glauben es«³ zu einer dahin abzielenden Bemerkung den Meister geradezu herausgefordert. Ueberhaupt würde sich auch das Einbeziehen Pirkheimers in das Rosenkranzfest durch keinen Grund rechtfertigen lassen, da den Deutschen Venedigs die Beziehungen Dürers zu dem Nürnberger Patricier gewiss sehr gleichgiltig sein konnten, und sie kaum die Porträtirung desselben auf einer von ihnen bestellten Tafel geduldet hätten. Vielmehr scheint eine andere Annahme möglich.

Der hinter dem sich als »Germanus« bekennenden Meister sichtbare junge Mann ist entschieden ein Deutscher, der durch die Zugesellung zu dem Meister mit diesem zu den übrigen Personen in ein gleiches Verhältnis tritt und nur zum Zuschauer der Scene wird; er hat keinen Antheil an der Stiftung des Bildes der Venediger Deutschen, die der Künstler im Vordergrunde porträtirte, sondern wird neben Dürer zu einem nur zufällig damals in der Lagenstadt sich aufhaltenden Landsmanne, der bei den Deutschen Venedigs nicht nur als Dürer nahestehend bekannt, sondern auch persönlich beliebt war. Zur Sicherstellung desselben bietet wiederum des Meisters Briefwechsel beachtenswerthe Punkte, die sich auf die Person des seit Februar 1506 in Venedig weilenden jungen Nürnbergers Andreas Künhofer⁴ beziehen. Ueber ihn berichtet der vierte Brief:⁵ »Andreas Künhofer lässt Euch seine Ergebenheit melden — er wird Euch mittlerweile schreiben — und bittet Euch, Ihr wollet es für ihn, wens Noth thäte, bei den Herren verantworten,

¹ Crowe und Cavalcaselle, Giovanni Bellini, a. a. O., S. 139.

² Thausing, Dürers Briefe, S. 17.

³ Ebendasselbst, S. 19.

⁴ Ebendasselbst, S. 8.

⁵ Ebendasselbst, S. 10.

dass er nicht länger in Padua bleiben will; er sagt, es sei dort der Lehre halben gar nichts für ihn.« Während seiner Krankheit in Venedig¹ hat Dürer demselben getreu zur Seite gestanden und später wohl auch mit einem Geldvorschusse aus der Noth geholfen; denn in der Nachschrift des sechsten Briefes heisst es:² »Andreas ist hier, er lässt Euch seine Ergebenheit melden; er ist noch nicht am kräftigsten und hat Mangel an Geld, denn seine lange Krankheit und frühere Schuld hat es ihm alles aufgezehrt. Aber sagt niemanden davon, dass es ihm nicht zu Ohren komme. Er könnte sonst denken, ich sage es aus Misstrauen. Ihr sollt auch wissen, dass er sich eines so ehrbaren und besonnenen Wesens befleisst, dass ihm jedermann wohl will.« Dürer nimmt sich des jungen Mannes, der Studien halber — wir wissen nicht welcher — nach Italien gegangen war und den er persönlich hoch geschätzt haben muss, so warm an, dass die Auftraggeber seiner Tafel, die ja wahrscheinlich auch zu Künhofers Gönnern gehörten, gewiss nichts dagegen einzuwenden hatten, wenn der Meister seinen Schützling im Bilde sich beigeesellte und beide Figuren als ein Zusammengehöriges von der übrigen Composition sonderte.

Hinter dem Baume, unter welchem Dürer und sein Nebenmann stehen, steigen hohe Berge über den Thürmen und Dächern einer mittelalterlichen Stadt empor; letztere stellen angeblich die Nürnberger Veste von der Westseite dar.³ Gegen den Sitz der Maria hin schiebt sich eine prächtig behandelte Baumgruppe harmonisch ein.

Unter letzterer erscheint ein Engel mit drei Kränzen im linken Arme und hält einen vierten mit der Rechten über dem Kopfe des hinter dem Kaiser knieenden Ritters; neben ihm ist eine Gruppe von drei Engelsköpfchen. Der vordere dieser Engel fasst mit beiden Händen einen Kranz über dem weniger hervortretenden Frauenkopfe in grauem Tuche.

Mehr noch aus der Zeichnung als aus der Farbengebung, die an geputzten und ergänzten Theilen die von dem Meister verliehene Leuchtkraft eingebüsst hat, spricht auch heute der Geist Dürers in fesselnder und überzeugender Weise zu dem Beschauer des Rosenkranzfestes, der nicht nöthig hat, »beim ersten Anblicke über den Zustand des Bildes in einen Schrecken zu gerathen, von dem er sich nur mit Mühe erholen könnte, um die Spuren Dürerscher Arbeit, die noch vorhanden sind, herauszubuchstabiren.«⁴

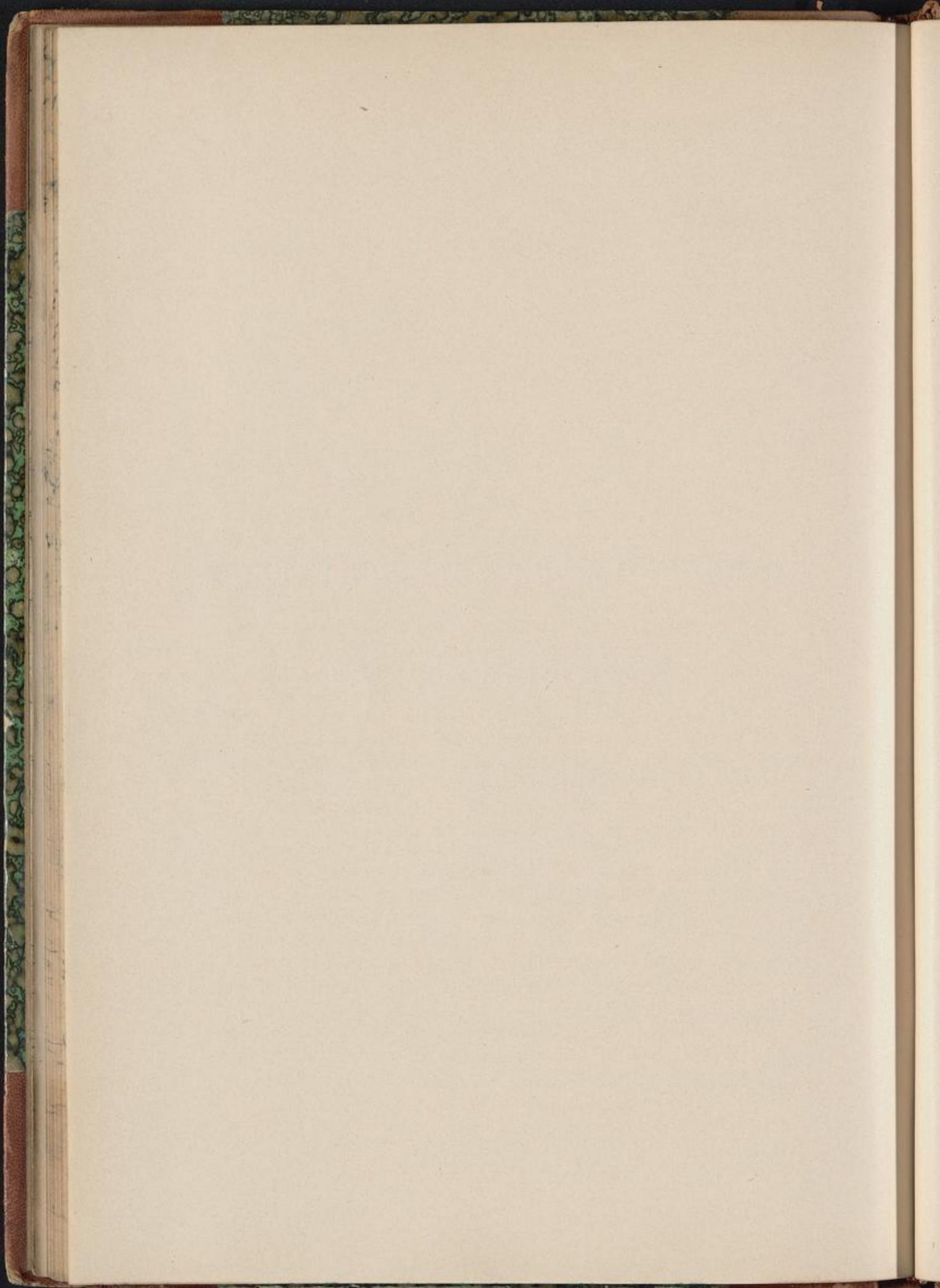
¹ Thausing, Dürer, I., S. 377. Der Brief vom 25. April 1506 meldet: »Andres Kunhofer ist thottlich krank, itz ist mir die pottschaft kum.«

² Thausing, Dürers Briefe, S. 15.

³ Thausing, Dürer, I., S. 285 und 353.

⁴ Woltmann, Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte, S. 40.

DIE
COPIEN UND ANDERE REPRODUKTIONEN
DES
ROSENKRANZFESTES.



Es ist nicht zu verwundern, dass das Rosenkranzbild Dürers, welches ausdrücklich unter den Sehenswürdigkeiten Venedigs erwähnt und als »ein fürnemes Stück« der Rudolfinischen Sammlung gepriesen wurde, Kunstfreunde derart fesselte und ansprach, dass sie eine Copie des Werkes sich anfertigen liessen. Diese Copien muss man jedoch in zwei Gruppen scheiden, deren erste mit einem verschollenen und zwei erhaltenen Exemplaren, dem Originale genau entsprechend, vertreten ist, während die drei der zweiten ziemlich bedeutende Abweichungen von Dürer zeigen. In letzteren ist hauptsächlich die heil. Katharina, deren Figur unzweifelhaft aus dem letzten Blatte des Marienlebens entlehnt ist, an die Stelle des Papstes getreten, der heil. Dominicus dagegen verschwunden und statt desselben ein mehr gegen den Rand gerückter Engel hinter einer gekrönten Frau, die den Surianus des Originales verdrängte, eingefügt. Diese Aenderung einem protestantischen Einflusse zuzuschreiben,¹ ist wohl nicht gut denkbar, da nicht einzusehen ist, weshalb ein protestantischer Maler oder Besteller den ihm nicht zusagenden Papst durch eine seinen religiösen Anschauungen ebensowenig entsprechende Heilige ersetzt wissen wollte. Vielmehr ist die eine dieser Copien unstreitig ein Motivbild, in welches über Befehl der porträtirten gekrönten Frau das Bild ihrer Namenspatronin im Geiste Dürers eingefügt wurde; die beiden andern sind wieder von diesem Bilde copirt.

Unter den Copien der ersten Art scheint die älteste jene heute ganz verschollene² zu sein, die nach der Beschreibung sich getreu

¹ Thausing, Dürer, I., S. 356.

² Ebendasselbst, Anm. 1.

an das Originalgemälde Dürers hielt¹ und auch irriger Weise für letzteres ausgegeben wurde. Sie befand sich noch 1821 im Palazzo Grimani-Spago in Venedig und wird von Heller mit den Worten beschrieben:² »Gallerie Grimani 1821. Maria mit vielen Engeln, welche grösstentheils Kränze von Rosen halten; sie sitzt mit dem Kinde in der Mitte. Maria ist umgeben von dem heiligen Dominicus, mehreren Mönchen, Kaisern, Päbsten und Bischöfen. Im Hintergrunde steht auch Albrecht Dürer mit langen Haaren, er hat ein rothes mit Pelz ausgeschlagenes Kleid an und hält ein Papier in der Hand. Unten ist ein Engel mit einer Cyther und über dem Haupte der Maria zwei fliegende Engel mit einer Krone. Es ist auf Leinwand gemalt und scheint von einem italienischen Meister nach einem Gemälde Dürers copirt.« Die Annahme Waagens, dass dieselbe offenbar im 16. Jahrhunderte ausgeführt worden sei, gewinnt umso mehr Wahrscheinlichkeit, als das Original ja nur bis gegen das Ende dieses Zeitraumes in Venedig war und somit ein Italiener oder Rottenhammer leicht Gelegenheit hatten dasselbe zu copiren. Hatte diese Copie vielleicht gar schon der grosse Kunstfreund Cardinal Domenico Grimani bald nach Vollendung des Rosenkranzfestes selbst von einer tüchtigen, heimischen Hand anfertigen lassen, da es von seiner Sammlung 1521 heisst:³ »Sono ivi ancora de Alberto Durer?« Für die Beurtheilung des Rosenkranzfestes und den genauen Nachweis, in wie weit sich der Restaurator an den wirklich ergänzungsbedürftigen Stellen vom Originale entfernt hat, wäre die Eruirung dieser Copie von grosser Bedeutung, da sie, wenn wirklich schon im 16. Jahrhunderte und wahrscheinlich in Venedig entstanden, die beste Vorstellung von dem ehemaligen Zustande des Originales geben könnte.

Letzteren vermag man auch durch Vergleichung mit jener Copie zu ermitteln, welche sich in der Belvederegalerie zu Wien befindet und genau dem Originale entspricht.⁴ Sie ist gleichfalls auf Leinwand gemalt, 1'61^m hoch und 1'915^m breit und weder Mechel,⁵ Heller⁶ noch Thausing⁷ bekannt. Da dieselbe jedoch bereits im vorigen Jahrhunderte in die Depots des Belvederes, wo sie urkundlich

¹ Waagen, a. a. O. in Eggers d. Kunstblatt, S. 201.

² J. Heller, Das Leben und die Werke Dürers. Leipzig, 1831. II., S. 248.

³ Morelli, Notizia d'opere di disegno, S. 77.

⁴ Für freundlichste Uebermittlung der dieselbe betreffenden Daten schuldet Verf. vielfachen Dank dem Herrn Wilhelm von Warteneck, k. k. Custos der Gemädegalerie des Belvederes in Wien.

⁵ v. Mechel, Verzeichnis der Gemälde der k. k. Bilder-Gallerie in Wien. S. 234 bis 238, S. 257.

⁶ Heller, Das Leben und die Werke Dürers, II., S. 238 uf.

⁷ Thausing, Dürer, I, S. 355—356.

nachweisbar zum erstenmale im Inventare von 1796—1803¹ erscheint und bis jetzt aufbewahrt worden ist, gelangt sein soll, so ist es ausgeschlossen, sie mit der verschollenen aus dem Palazzo Grimani zu identificiren. Obzwar sie von geringem Kunstwerthe ist, beansprucht sie doch heute besonderes Interesse, weil sie die einzige dem Originale vollkommen entsprechende und wohl erhaltene Copie des Bildes vor der letzten Restauration ist.

Wie die Wiener Copie heute die genaueste Vorstellung von dem Zustande des Bildes im vorigen Jahrhunderte zu vermitteln imstande ist, so entspricht eine zweite in Prag befindliche, welche gleichzeitig mit der Restauration ausgeführt wurde, vollkommen dem Rosenkranzfest, wie es sich dem Beschauer heute darbietet.

Diese zweite Copie der ersten Gruppe wurde von dem letzten Restaurator Johann Grusz bei Durchführung der Restaurationsarbeiten angefertigt und im October 1841 vollendet;² sie ist eine recht fleissige und saubere Leistung von nicht besonderem Kunstwerthe, deren Details aber davon Zeugnis geben, dass der Künstler die Gelegenheit bei der Restauration den Geist und die Technik Dürers zu studiren, sich liebevoll in dieselben zu vertiefen und ihnen im eigenen Schaffen nach Möglichkeit nahe zu kommen, nicht unbenützt vorübergehen liess. Die Dimensionen und Farbengebung stimmen wie die Composition des Ganzen genau mit dem Originale im heutigen Zustande überein. Heute hängt das Bild in der Prälatur des Stiftes Strahov und zwar in dem Vorzimmer zu den Gemächern des hochwürdigsten Herrn Prälaten, woraus es sich vielleicht erklären lässt, dass der Existenz dieser mit Dürers Werke sich vollständig deckenden Copie nirgends Erwähnung gethan wird und selbst Thausing dieselbe nicht kennt.³

Als Grundtypus der zweiten Copiengruppe des Rosenkranzfestes, die in einigen Haupttheilen stark vom Originale abweicht, muss das im Museum zu Lyon befindliche Gemälde umsomehr betrachtet werden, als es sogar auch für eine Originalarbeit Dürers ausgegeben wurde.⁴

Dasselbe weicht mit einer Höhe von 1.57^m und mit der 1.37^m messenden Breite⁵ schon von den Dimensionen der Strahover Tafel ab, von der es sich noch in folgenden Punkten unterscheidet.⁶

¹ Die Ermittlung dieser Notiz verdankt Verf. der zuvorkommendsten und liebenswürdigsten Mittheilung des Herrn Regierungsrathes Ed. Ritter von Engerth, Directors der Gemäldegalerie des Belvederes in Wien.

² Bohemia vom 29. October 1841, Nr. 130.

³ Thausing, Dürer, I., S. 356.

⁴ Grimm, a. a. O., S. 159.

⁵ Stark, Städteleben, Kunst und Alterthum in Frankreich. Jena, 1855. S. 571.

⁶ Grimm, a. a. O., S. 150 uff.

Die vor einem die Scene durchschneidenden dunklen Baumstamme sitzende Madonna ist in schwarzen Sammt ohne Lichter auf den Falten gekleidet; die über der Brust hinlaufende breite Borte ist grünlich gehalten. Das auf Marias Schosse liegende Kind hält den Kranz über der zur Rechten der Gottesmutter knieenden heil. Katharina, die eine niedrige Krone auf dem Haupte trägt und die Rechte auf dem mit Stacheln besetzten, vor ihr stehenden Rade ruhen lässt, indes sie mit der über dem Gürtel hervortretenden linken Hand den Griff des vor ihr aufrecht stehenden Schwertes umfasst. Wie sie den Papst des Originals verdrängte, so ist an Stelle des unmittelbar hinter diesem sichtbaren kirchlichen Würdenträgers auf der Lyoner Copie eine gekrönte Frau in knieender Stellung getreten, welche die Hände vor der Brust in heiliger Inbrunst zusammenlegt; sie ist jugendlicher als die Heilige vor ihr, doch etwas zu steif gerathen und hat durch die stark verzeichneten Augen nicht viel besonders Anziehendes. Ueber dem im Teint der vortrefflich gearbeiteten Gesichtspartien dunkler erscheinenden Träger des Patriarchenkreuzes steht seitwärts von Maria ein geflügelter Engel in dunkelrothem Gewande; der Zeigefinger der erhobenen Rechten deutet gegen Himmel, indes die Linke einen Lilienstengel hält.¹ Der darüber sichtbare Engel, dessen Kopf nur über ein Wölkchen hervorlugt, streut mit beiden Händen, die nicht wie auf der Strahover Tafel das eine Schnurende des Baldachins zu halten haben und somit für eine andere Beschäftigung zu verwerthen waren, Lilien und rothe Blumen herab. Zwischen der heil. Katharina und der Gottesmutter tritt ein schöner Frauenkopf etwas zurück; hinter dem Patriarchen sind drei gute Männerköpfe sichtbar, während die zwei auf dieser Seite neben Maria selbst Kränze herbeitragenden geflügelten Engelein vom Rande des Originals in die Mitte gerückt sind und die beiden Randfiguren Dürers, der Mann mit dem Barett und der schöne Kopf des Greises, zur Rechten und Linken des Kopfes der gekrönten Frau erscheinen.

Während die Seite zur Rechten Marias nur Abweichungen von den Figuren des Rosenkranzfestes zeigte, begegnen geradezu weitgehende Auslassungen zur Linken der Gottesmutter, wo die in Schwarz gekleidete junge Frau, welche hinter dem Ritter erscheint, bereits an den Rand des Bildes rückt. Damit entfallen auch die erst hinter ihr sichtbaren vier männlichen Figuren, darunter die so prächtige Gestalt mit dem Rosenkranze in den Händen und das Porträt des Meisters Hieronymus, während Dürer mit seinem Nach-

¹ Diese Figur ist gegen den im Originale unmittelbar neben Maria stehenden heil. Dominicus an den Rand der Copie verschoben, wobei auch die hinter dem Heiligen sichtbare Baumpartie ganz wegfiel.

bar mehr gegen Maria hinrücken und die landschaftliche Zwischenpartie trotz Fehlens der Baumgruppe hinter dem ersten Kränze vertheilenden Engel sich etwas verengen musste.

Es erübrigt nun, die Ansicht, dass die Lyoner Tafel auch theilweise eine Originalarbeit Dürers sei, auf die Richtigkeit ihrer Gründe zu prüfen, zudem Thausing trotz entgegengesetzter Meinung sich darüber mit Grimm nicht auseinandergesetzt hat.

Letzterem ist nichts natürlicher als die Annahme, Dürer habe behufs Ausführung des Auftrages, den ihm die Deutschen in Venedig ertheilt hatten, die Lyoner Tafel zuerst begonnen, bis auf einen gewissen Punkt — nämlich die noch fehlenden Figuren der heil. Katharina, der hinter derselben knieenden gekrönten Frau und des lilientragenden Engels — fertig gebracht, dann liegen gelassen und eine neue grössere Tafel begonnen. Hält man diese Ansicht neben jene Thausings, so ergibt sich für das Strahover Bild, das Dürer nach Beiseitstellung der fast vollendeten Lyoner Tafel zur Effectuirung derselben Bestellung begonnen hätte, als Ausgangspunkt der Arbeit des Meisters der Beginn des Monates April, an dem hinsichtlich Dürers eigenhändiger Aufzeichnung im Bilde selbst immer festgehalten werden muss. Aus letzterer sucht auch Grimm, obwohl er nur das »*quinquemestri spatio*« der Strahover Tafel in den Vordergrund stellt, seine Hypothese zu begründen. So richtig nämlich der Schluss ist, dass diese Zeitangabe den Beginn der eigentlichen Arbeit von Lichtmess um zwei Monate später hinaufrücke, so wenig erscheint dann aber dasselbe »*quinquemestri spatio*« für die Lyoner Tafel zulässig, wenn dieselbe wirklich von Dürer stammen soll.

Da gerade die Partie des Gemäldes, welche die Figur des Meisters und des neben ihm stehenden Mannes füllen, als die beste des Lyoner Bildes, somit unzweifelhaft als eigenhändige Arbeit Dürers bezeichnet wird,¹ so muss wohl auch die darauf befindliche Inschrift als von ihm herrührend betrachtet werden. Dieselbe nöthigt in Rücksicht auf den Anfang der Arbeit nach Lichtmess zur Annahme, dass der Künstler bis zum Beginne des Monates Juli daran gearbeitet und trotz des Abzuges an Honorar sogar bei in naher Aussicht stehender Vollendung des Werkes dasselbe nochmals in grösserem Masstabe und mit gesteigerter Sorgfalt in Angriff genommen habe. Fasst man dabei ins Auge, dass die Lyoner Tafel noch gar nicht vollendet, sondern drei wichtige Figuren noch auszuführen waren, so ist es über alle Massen auffallend, dass Dürer noch vor Vollendung derselben eine Inschrift angebracht haben soll, deren »*exegit*« dem Sachverhalte nicht entsprach. Denn wenn gerade

¹ Grimm, a. a. O., S. 153.

Neuwirth, Albrecht Dürers Rosenkranzfest.

nicht bedeutungslose Theile erst der Ausführung harrten, durfte der Meister nicht bereits bei vorläufiger Beiseitstellung der Tafel sich durch die Inschrift die ganze Ausführung zusprechen, für welche er umsoweniger unbestrittenen Anspruch hatte, wenn er die Ergänzung des Fehlenden unter gewissen Bedingungen einem geringeren Künstler überliess. Ausserdem ist es befremdend, dass Dürer wichtige Bestandtheile der Composition unausgeführt gelassen, aber verhältnissmässig nebensächliche, wie seine und seines Nebenmannes Figur, die zum Hauptbilde in gar keiner unlöslichen Beziehung stehen und daher naturgemässer Weise die letzten des Werkes hätten sein müssen, früher vollendet habe; jedenfalls durfte aber die Inschrift mit dem erhaltenen Wortlaute erst dann eingesetzt werden, wenn alles fertig war.

Dass die Lyoner Tafel nicht ein bis zum Juli 1506 fast vollendetes Werk Dürers mit dem Bilde des Meisters in dem rothen schwerfaltigen Gewande sein kann, das genau mit dem auf der Strahover Tafel übereinstimmt, beweist ein schon oben erörterter Umstand. Grimm vermuthet, der Meister habe sich vielleicht hier in dem französischen Mantel darstellen wollen.¹ Allein letzteren konnte Dürer nicht bereits beim Beginne des Juli einem Selbstporträte als besondern Staat begeben, da seine Erwerbung auf Grundlage des Briefwechsels mit Pirkheimer erst zwischen den 28. August und 8. September fällt.² Mit diesem Mantel präsentirt sich der Künstler auf der Strahover Tafel und die Lyoner müsste daher wohl dies Costüm letzterer entlehnt haben. Denn dass Dürer sich in ausgeliehenem Gewande nach dem Spiegel darauf gemalt habe, ist bei einer so durchaus deutschen, ehrlichen und braven Künstlernatur, wie er war, nicht gut anzunehmen. Daraus folgt mithin auch, dass das Lyoner Bild nicht bereits im Anfang Juli 1506 bis auf die oben erwähnten Figuren fertig gewesen sein kann, wofür noch weitere Belege sich finden.

Wenn Dürer bei der Fertigstellung der Strahover Tafel in der Mitte September den Zeitraum von fünf Monaten als Arbeitszeit ausdrücklich angibt, so muss mithin der Beginn der eigentlichen Ausführung in die zweite Hälfte des Monates April fallen, worüber sich freilich in den erhaltenen Briefen Dürers nichts Bestimmtes findet. Hält man die Lyoner Tafel, an der dieselbe Zeit gearbeitet zu haben der Künstler gleichfalls besonders hervorhebt, mit Grimm daneben, so wäre man gezwungen fünf Monate weiter zurückzuzählen und vielleicht anzunehmen, dass der Meister bereits in der zweiten

¹ Grimm, a. a. O., S. 153.

² Siehe oben S. 14.

Hälfte des Monates November 1505 mit dem Entwurfe derselben begonnen hätte, was wieder im Widerspruche zu dem Wortlaute des ersten und zweiten Briefes stünde, wo das Präpariren der Tafel erst in die ersten Januartage 1506 und der Beginn des Entwurfes auf den 7. Februar von Dürer selbst angesetzt wird. Zwischen letzterem Termine und der Mitte April müsste man, wenn man Grimms Ansicht beipflichten wollte, die Ausführung der Lyoner Tafel — mithin auf etwas über zwei Monate — ansetzen; wie stimmt dies zu dem »quinquemestri spatio«, dessen Hälfte somit kaum für das Lyoner Bild zu eruiren wäre? Nähme man aber an, dass für dasselbe wirklich fünf Monate zu gelten hätten und es im Juli beiseite gestellt wäre, so wäre es unstreitig noch wunderbarer, dass der Künstler eine ungleich vollendetere und ausgedehntere Schöpfung in der Hälfte der Zeit, die ihm kaum zu einem weniger edlen und nur theilweise ausgeführten Werke genügt hatte, fertig gestellt haben sollte.

Somit ergibt die auf der Strahover und Lyoner Tafel fast ganz gleichlautende Inschrift »Exegit quinquemestri spatio Albertus Durerus Germanus MDVI« nebst des Künstlers Monogramme, nur in »Durer« gegen »Durerus« abweichend, keineswegs jenen Anhaltspunkt für die Beurtheilung der beiden Werke, den Grimm darin sucht. Denn es findet sich keine Erklärung dafür, wie die beiden Stücke, deren jedes innerhalb fünf Monaten ausgeführt sein soll, in die Zeit vom 7. Februar bis in die zweite Hälfte des Monates September 1506, also in etwas über sieben Monate eingestellt werden sollen; auf einem müsste die Angabe unrichtig sein. Die noch mögliche Annahme, Dürer habe nur durch eine gewisse Zeit zugleich an beiden Tafeln, an jeder aber im Ganzen fünf Monate gearbeitet, scheint durch des Künstlers eigene Worte im ersten Briefe an Jakob Heller widerlegt, wenn er sagt:¹ »Denn ich fange nicht gern zu viel mit einander an, damit ich nicht verdrossen werde«. Ueberdies muss es auch begründetes Bedenken erregen, dass Dürer, dem ja nach seinen Briefen viel an Gelderwerb zur Tilgung seiner Schulden lag, trotz des Abzuges am Honorare eine fast fertige Arbeit beiseite gestellt habe, um für dieselben Auftraggeber eine neue, weit kunstreichere Tafel zu schaffen.

Endlich fällt, falls Grimm richtig gelesen hat, auf der Lyoner Tafel die Latinisirung des Familiennamens des Meisters umsomehr auf, als die Strahover nur »Durer« bietet, was allein mit der von dem Künstler stets gebrauchten Signirungsweise seiner Werke von 1506 und der folgenden Jahre übereinstimmt. Wie die dem Rosenkranz-feste gleichaltrige Madonna mit dem Kinde, von zwei Engeln mit

¹ Thausing, Dürers Briefe, S. 24—25.

einem Kranze geschmückt und überdies noch mit einem Engel auf jeder Seite, im Besitze des schottischen Marquis of Lothian mit »Albertus durer ger(m)anus faciebat post virginis partum 1506 Δ «¹ bezeichnet ist, das Brustbild des jungen Deutschen in der Galerie Brignole-Sale in Genua in Goldbuchstaben die damit wortgetreue übereinstimmende Signirung,² die Tafel mit Adam und Eva im kön. Museum zu Madrid, im Palazzo Pitti in Florenz und in Mainz die Inschrift »Albertus durer almanus faciebat post virginis partum. 1507«,³ die Marter der Zehntausend im Belvedere zu Wien »Iste faciebat anno domini 1508 Albertus Durer Alemanus«,⁴ die Himmelfahrt Mariä »ALBERTUS DURER ALEMANUS FACIEBAT POST VIRGINIS PARTUM 1509«,⁵ der gegen die Philister wüthende Samson »ALBERTUS DURER NORIMBERGENSIS FACIEBAT POST VIRGINIS PARTUM 1510«,⁶ welche wortgetreu auf der zu demselben Diptychon von 1510 gehörenden Auferstehung wiederkehrt,⁷ die Anbetung der Dreifaltigkeit im Wiener Belvedere »ALBERTUS DURER. NORICUS. FACIEBAT. ANNO. A. VIRGINIS. PARTU. 1511«,⁸ also Dürers Werke aus der Zeit der Vollendung des Rosenkranzfestes und aus den unmittelbar anschliessenden Jahren consequent nur »Durer« ausweisen, so weicht auch die Strahover Tafel darin nicht ab, wogegen das »Durerus« der Lyoner sehr verdächtig erscheinen muss. Weshalb sollte Dürer, dessen Werke in dem anschliessenden Zeitabschnitte den unveränderten Familiennamen ausweisen, letzteren gerade hier latinisirt haben, während er ihn im Anfange des sechsten Briefes an der aus venetianischem Dialecte und Latein zusammengesetzten Stelle,⁹ wo eine Assimilation desselben gleich der des Taufnamens am nächsten lag, rein beibehält?

Somit spricht die Inschrift der Lyoner Tafel mit der vielleicht dem Copisten zuzurechnenden Aenderung des Familiennamens entschieden dagegen, dass in dem Werke eine Originalarbeit Dürers vorliege. Denn dasselbe kann höchstens als eine ganz eigenmächtig geänderte Copie des Rosenkranzfestes angesehen werden, die dort, wo sie dem Originale treu blieb, sich diesem auch in der Farbengebung eng anschloss, in den abweichenden Theilen aber deutlich

¹ Kunstchronik, 18. Jhg. 1883, Nr. 45, S. 762.

² Thausing, Dürer, I, S. 372.

³ Ebendasselbst, II, S. 5, Anm. 1.

⁴ Ebendasselbst, II, S. 7.

⁵ Ebendasselbst, II, S. 16, Anm. 1.

⁶ Ephrussi, a. a. O., S. 164.

⁷ Thausing, Dürer, II, S. 60.

⁸ Ebendasselbst, II, S. 33, Anm. 1.

⁹ Thausing, Dürers Briefe, S. 13. Il vostro servitore, lo schiavo Alberto Dürer dice salute etc.

genug verräth, wie weit des Copisten eigenes Können gieng und wie wenig er sich zur idealen Höhe der Anschauung Dürers empor-schwingen konnte, deren einheitliche Conception auf der Strahover Tafel gegenüber den Aenderungen der Lyoner ganz aufgehoben erscheint.

Die Aufrechthaltung der Ansicht, Dürer habe die Arbeit dem Pinsel eines anderen Malers geringerer Kategorie zu Vollendung überlassen, dessen Leistungen nach den abweichenden Stücken des Lyoner Bildes, welche seiner Hand zuzuschreiben wären,¹ nicht gerade besonders hervorragend gewesen sein könnten, ist unbedingt erschüttert durch die Erwägung des Umstandes, dass der Meister, dessen Sorgfalt in der Arbeit und dessen Achtung vor dem Urtheile der Welt über seine Werke aus dem Briefwechsel mit Jakob Heller wiederholt hervortritt, einem gegen ihn so wenig leistenden Maler die Ergänzung des Fehlenden anvertraut haben sollte. Zunächst musste er sich selbst sagen, dass die Hand eines anderen Malers der unvollendeten Tafel gewiss mehr Eintrag thun würde, als wenn er sie vorläufig beiseite stellte und nach Vollendung des Rosenkranzfestes selbst ergänzt hätte, zudem er bei seinem Ansehen in Venedig und dem Drängen, eine Arbeit von ihm zu erlangen, unzweifelhaft leicht Abnehmer des Bildes gefunden hätte; und was für einem Maler sollte er die Arbeit anvertrauen? Vielleicht einem der Venetianer, die ihm ja ohnehin fast durchaus nicht gewogen waren? Denn nach Nürnberg hätte Dürer die unvollendete Tafel, wie aus Grimms Worten hervorgeht, kaum mitgenommen, so dass die Arbeit der zweiten Hand für Venedig angesetzt werden müsste; doch spricht sich in den abweichenden Figuren keine Anlehnung und Beziehung zu den besseren venetianischen Malern jener Zeit aus. Die Aeusserung Dürers zu Jakob Heller: »Es soll auch kein anderer Mensch keinen Strich daran malen, als ich«² beweist, dass Dürer an bedeutenden Arbeiten, von denen auch sein Ruf theilweise abhieng, fremde Hände gewiss nicht mitarbeiten liess; ja die Versicherung, welche er demselben Auftraggeber brieflich am 19. März 1508 gibt: »Nachher will ich Eure Arbeit anfangen und auch kein anderes Gemälde machen, bis dass sie fertig ist, wie dies denn meine Gewohnheit ist. Und insbesondere will ich Euch das mittlere Blatt mit meiner eigenen Hand fleissig malen«³ spricht noch entschiedener dagegen, dass Dürer die Lyoner Tafel nur bis zu einem gewissen Punkte fertig gemacht und die Ergänzung einer andern Hand überlassen.

¹ Grimm, a. a. O., S. 153—154, 158.

² Thausing, Dürers Briefe, S. 26.

³ Ebendasselbst, S. 25.

Dass der Hinweis »wie dies denn meine Gewohnheit ist« nicht eine blosse Phrase ist, zeigt des Meisters consequentes Vorgehen, wenn man den ersten Brief an Jakob Heller mit den Stellen: »Darum habt Geduld mit Eurer Tafel, die ich nach Abschluss dieser Arbeit, wenn obgenannter Fürst (Kurfürst Friedrich von Sachsen) befriedigt ist, sogleich machen und mich befeissen werde« und »Ich habe bisher noch nichts darauf nehmen wollen, bis ich sie anfangs zu malen, was denn, so Gott will, das Nächste nach des Fürsten Arbeit sein soll. Denn ich fange nicht gern zu viel mit einander an«¹ neben den zweiten und dritten hält.

Somit bleibt die Strahover Tafel unzweifelhaft das einzige von Dürer für die deutschen Kaufleute in Venedig gefertigte Bild, dessen Geschichte eingehend dargelegt wurde; die Lyoner kann demnach nur als freie Copie desselben gelten,² deren Abweichungen vom Originale auch durch Thausings Ansicht nicht in befriedigender Weise erklärt werden. Sie müssen unstreitig aus ganz bestimmten Gründen entstanden sein, welche aber bei dem Mangel urkundlicher Belege für die Geschichte der Lyoner Copie nicht mehr zu eruiren sind. Die Ansicht Waagens, dass letztere etwa um 1600 angefertigt sei,³ ist durch keinen anderen Grund zu erklären, als dass die Kleidung der heil. Katharina und der hinter ihr knieenden gekrönten Frau auf diese Entstehungszeit zu deuten scheint. Die von Stark⁴ aufgeworfene Frage, ob das verschwundene Wiener Bild, nach welchem Heller 1821 vergebens gesucht hat,⁵ unter Napoleon weggeführt und wie so manche in Provinzialmuseen vertheilte Bilder nicht zurückgegeben worden sei, findet ihre Beantwortung in dem urkundlich belegbaren,⁶ also ganz richtig vermutheten Sachverhalte, womit sich von selbst die angeblich einfachere Annahme widerlegen lässt, dass die Lyoner Tafel ein erst in den zwanziger Jahren aus Wien verschwundenes Bild sei.⁷ Dass infolge des Transportes, der jedenfalls

¹ Thausing, Dürers Briefe. S. 24, 7—10; 17—19 und S. 25, 1.

² Dass das Lyoner Bild durchaus nur den Eindruck einer Copie mache, welcher Thausing den gebührenden Platz angewiesen habe, bestätigte dem Verf. über briefliche Anfrage in zuvorkommendster Weise Herr Professor Dr. Karl Woermann in Dresden, dessen gewiss allseitig anerkanntes Urtheil sich auf genaue Besichtigung der Lyoner Tafel gründet. Auch Waagen erklärt letztere als Copie; desgleichen sagt Stark, Städteleben, Kunst und Alterthum in Frankreich, S. 9: »Im Ausdruck der Gesichter, in der mangelnden Schärfe der Umrisse macht es bei seiner dunklen Färbung den Eindruck einer dem Geiste des Originalen gleichstehenden Copie.«

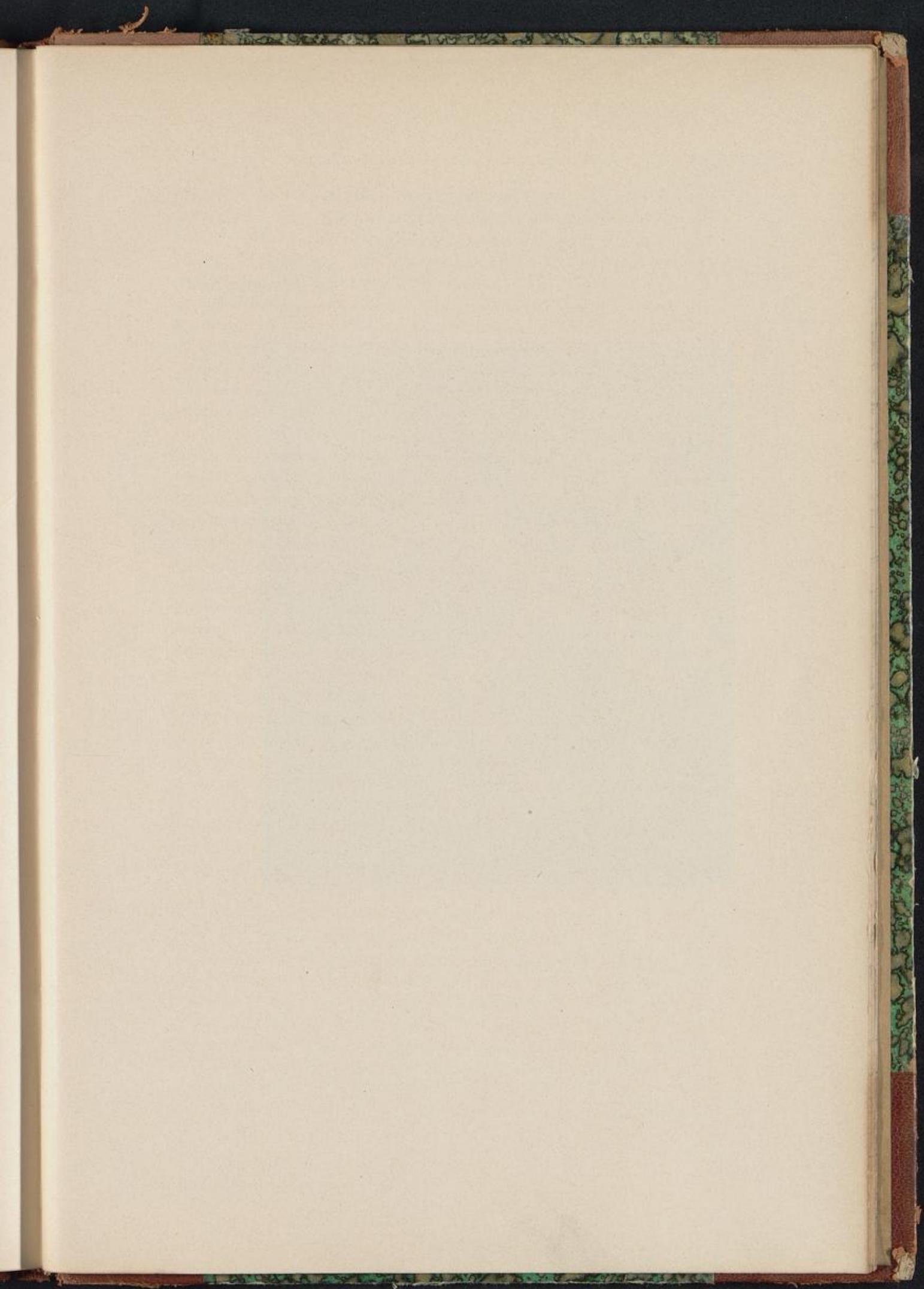
³ Crowe und Cavalcaselle, Giovanni Bellini, a. a. O., S. 168, Anm. 3 verweisen die Copie in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. — Waagen, Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, I, S. 206.

⁴ Stark, Städteleben, Kunst und Alterthum in Frankreich, S. 571.

⁵ Heller, Das Leben und die Werke Dürers, II, S. 225.

⁶ Ris, Les Musées de province, II, S. 379.

⁷ Grimm, a. a. O., S. 154.





ALBRECHT DÜRERS ROSENKRANZFEST.

(COPIE URBAN.)

über München gieng, sich die Tradition ausbilden konnte, das Gemälde sei in den Napoleonischen Kriegen aus München nach Paris und von da nach Lyon gekommen, ist erklärlich, aber gleichfalls theilweise unrichtig; die Lyoner Tafel dürfte sonach mit der bei Mechel erwähnten Copie identisch sein.

Von besonderem Interesse ist es, dass Prag ausser dem Rosenkranzeste und einer ganz getreuen Copie desselben auch noch eine gute Copie der zweiten Gruppe, für welche die Lyoner Tafel als Typus aufgestellt wurde, aufzuweisen hat; dieselbe ist im Besitze des pensionirten Herrn Magistratsrathes Dr. Johann Urban, der äusserst liebenswürdig die Besichtigung des Bildes gestattet.

Dasselbe ist 1.752^m hoch und 1.435^m breit, auf Leinwand, unter welcher noch eine zweite Leinwand gespannt ist, ausgeführt und weicht wieder in einigen Kleinigkeiten von der Lyoner Tafel ab. Das Kleid der Gottesmutter ist blau mit schwachen Lichtern auf den tiefdunkel gelegten Falten, jenes der heil. Katharina in einem reichen golddurchwirkten rosafarbenen Brocat von etwas ähnlichem Muster wie der Mantel des Papstes auf dem Originale gehalten und zeigt an Schultern und Ellbogen weisse Puffen. Die hinter der heil. Katharina knieende Frau erscheint in Blauschwarz, unter welchem an den Aermeln ein rothes Unterkleid sichtbar wird; die schöne, um den Hals liegende Kette ist nicht so perlenschnurartig wie auf dem Lyoner Bilde. Der Träger des Patriarchenkreuzes steht im Gesichtsausdrucke zwischen dem letzteren und dem Strahover, neigt aber mehr zu dem Lyoner hin. Der über ihm emporragende Engel ist in ein braunes Gewand, unter dessen Aermeln eine Alba hervorzquellen scheint, gehüllt, während an den Armen des vor Maria sitzenden Engels ein rother Stoff unter dem goldgelben Kleide hervorschimmert. Die junge Frau hinter dem Ritter erscheint in Blau und das Inschrifttäfelchen in des Künstlers Hand, dessen Buchstaben in der Form von der Strahover abweichen, plumper und steifer sind, weist nur »Durer« aus.

Die Ausführung des Bildes, das allerdings kein besonderes hochstehendes Kunstwerk ist, lässt immerhin eine sorgfältig arbeitende Hand durchblicken, welche nur die Halspartie der Maria und der hinter dem Ritter sichtbaren Frau zu stark mit Schatten bedacht hat, während die heil. Katharina und zum Theil die gekrönte Frau hinter ihr eine durchsichtige Carnation gegen die Lyoner Tafel aufweisen. Die beiden letztgenannten Figuren, sowie der stehende Engel sind auch nicht alles Lebens bar, keineswegs übertrieben hölzern, obzwar ihnen etwas mehr Bewegung entschieden wohlthäte.

Ueber diese Copie erfährt man zum erstenmale etwas am 18. October 1836, also in jener Zeit, da die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde

und des Publicums überhaupt in erhöhtem Maasse dem Meisterwerke Dürers sich zugewendet hat. »Der Telegraph von Prag« berichtet in Nr. 126 der »Bohemia« Folgendes: »Von Albrecht Dürers Rosenkranzfesten, einem Bilde, welches wie bekannt das hiesige Prämonstratenserstift Strahov zu besitzen so glücklich ist, befindet sich auch eine frei ausgeführte, grosse Copie in unserer Hauptstadt. Sie ist auf Leinwand mit Oelfarben gemalt, hat ein Alter, das offenbar bis in das 16. Jahrhundert hinaufreicht und muss augenscheinlich zur Classe der sogenannten »Votivbilder« gezählt werden. Der Zimmermaler Guwirž brachte dies Kunststück vor Jahren nach Prag und überreichte es hier vor noch nicht langer Zeit an seinen gegenwärtigen Besitzer. Dieser, der bürgerliche Seifensieder Herr Leopold Savoi, wohnhaft im 2. Stocke des Annahofes über der Thaborschen Buchdruckerei, liess es säubern und reinigen und auf frische Leinwand aufspannen, wodurch es natürlicher Weise unendlich gewann und nun fast in seiner ursprünglichen Farbenpracht zu sehen ist. Kunstkennern und Freunden, die sich davon überzeugen, sowie überhaupt das Gemälde kennen lernen wollen, gestattet Herr Savoi mit Vergnügen die Besichtigung«. Aus des Genannten Besitze kam es an seinen heutigen Eigenthümer und verdient unstreitig für jene, welche der Kunst besonderes Interesse entgegenbringen, wegen seiner eigenthümlichen Beziehungen zu dem Originalen Dürers in Strahov unter die Merkwürdigkeiten Prags gezählt zu werden.

Woher der Zimmermaler Guwirž das Bild nach Prag brachte, ist nicht mehr zu eruiren; der weiss aufgeklebten Numerirung nach zu schliessen, die links oben an dem Rande zu sehen ist, hat es vielleicht einer Privatsammlung angehört, aus der es Guwirž erworben hat. Ob diese Art von Copien wirklich als Votivbilder zu betrachten sind, wird vielleicht erst dann entschieden werden können, wenn zwischen der hinter der heil. Katharina knieenden gekrönten Frau und einer Fürstin eine entsprechende Aehnlichkeit constatirt werden kann, da nur von dieser Figur aus eine Lösung der Frage möglich wäre, warum die Aenderungen vorgenommen wurden, und in welche Zeit die erste derartige Arbeit fällt.

Weniger eingehend als die Lyoner Copie und die des Herrn Urban, welche für das Rosenkranzfest sowohl kunstgeschichtliche als auch locale Bedeutung hatten, da erstere auch für eine von Dürer in demselben Auftrage fast vollendete Arbeit ausgegeben wurde, letztere mit dem Originalen sich in derselben Stadt befindet, braucht die ohnehin wieder nur in Kleinigkeiten abweichende Copie, welche zur zweiten Gruppe gehört und in der k. k. Ambraser-Sammlung in Wien sich findet, besprochen zu werden. Die Dimensionen stimmen

ziemlich genau überein¹ und die Aenderungen gegenüber dem Originale sind dieselben wie auf den bisher besprochenen Copien. Das Gewand der Madonna, welches ehemals blau war, sieht jetzt im nachgedunkelten Zustande wie das ursprünglich gleichfalls blaue Kleid der jungen Frau hinter dem Ritter grün aus. Die heil. Katharina erscheint in mehr rothem Goldbrocat und der aufrechtstehende Engel in einem gegenwärtig rothbraunen Gewande, das die Nachdunkelung eines früher mehr kirschrothen sein mag. Als Entstehungszeit des Bildes hat in Rücksicht auf die Maltechnik die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts zu gelten.² Diese freie Nachbildung des Dürerschen Werkes ist in den Inventaren der Sammlungen von Ambras durch lange Zeit nachweisbar.³ Die Angabe Hellers, dass sie auf Holz ausgeführt sei,⁴ ist gegenüber der Primisser, welche sie »eine auf Leinwand gemalte Wiederholung des Bildes von Albrecht Dürer« nennt,⁵ als richtig aufrecht zu erhalten.

Diesen in Farben ausgeführten Reproductionen des Rosenkranzfestes darf man wohl zunächst die beiden Bausen anschliessen, welche bei Gelegenheit der letzten Restauration noch vor Beginn der eigentlichen Ergänzungsarbeit von dem Originale abgenommen wurden. Die von dem Restaurator im Beisein seines Sohnes dem hochwürdigsten Herrn Prälaten von Zeidler übergebene, in einer Pappendeckelkapsel verwahrte, ist heute im Stifte Strahov nicht mehr zu finden, während die zweite, von Grusz jun. ausgeführte durch Thausing im Jahre 1870⁶ für die Albertina gewonnen wurde. Dieselbe ist für die Beurtheilung des Zustandes des Bildes vor der Restauration entschieden von grosser Wichtigkeit und zeigt einige Lücken, die sich heute bei sorgfältiger Betrachtung des Originalen noch genau nachweisen lassen, z. B. einige Stellen im Gewande des Unterleibes des heil. Domenicus, sowie der untere Theil des hinter dem Papste knieenden geistlichen Würdenträgers. Die Kaiserkrone und einzelne Stellen der Gräser sind minder hart mitgenommen gewesen, desgleichen die Füllfigur hinter dem im Kopfe ganz unversehrten Baumeister Hieronymus; der landschaftliche Hintergrund ist ganz intact und die Köpfe sind im allgemeinen ziemlich unverletzt, was zu den oben bereits behandelten Punkten genau stimmt. In dem

¹ Sacken, Die k. k. Ambraser Sammlung, II., S. 77 gibt die Höhe mit 5' 1" und die Breite mit 4' 5" an.

² Für freundlichst ertheilte Auskünfte hat Verf. dem Herrn Dr. Theodor Frimmel in Wien bestens zu danken.

³ Engerth, a. a. O., S. XLII, Anm. 1.

⁴ Heller, Das Leben und die Werke Dürers, II., S. 259.

⁵ Primisser, Die k. k. Ambraser Sammlung, Wien, 1819, S. 152.

⁶ Briefliche Mittheilung des Erzherzoglichen Galerie-Inspectors Herrn J. Schönbrunner.

Besitze des Herrn Conservators Joh. Grusz sind heute überdies noch zwei andere Bausen, die freilich nur kleinen Theilen des Bildes abgenommen sind, aber vom kunstgeschichtlichen Standpunkte aus hierorts nicht übergangen werden dürfen; die eine bietet den Kaiser Maximilian bis zu den schön gearbeiteten Händen, die andere Dürer und seinen Nachbar.

Von den nach dem Rosenkranzfesten gearbeiteten Stichen wäre zunächst ein von dem bekannten Lucas Kilian gestochenes Bildnis Dürers hervorzuheben, das nach einer von Johann Rottenhammer¹ ausgeführten Copie gearbeitet wurde. Rottenhammer, der ja zum Rosenkranzfesten dadurch in Beziehung trat, dass an Stelle desselben in San Bartolommeo seine Annunziata kam, hat das Bild Dürers wohl in Venedig selbst vor der Fortschaffung des Originalen gefertigt und bald nach seiner bleibenden Niederlassung in Augsburg (1607)² dem ihm jedenfalls befreundeten Lucas Kilian überlassen. Der von ihm copirte Kopf des Künstlers wurde von Verhelst 1782 in Kupfer gestochen³ und ist dem Aufsätze Anton Kleins⁴ über Albrecht Dürer beigegeben.

Von besonderer Bedeutung für die Geschichte des Bildes sind auch, wie oben gezeigt wurde, der Stahlstich von Battmann aus dem Jahre 1835 und die von Arkoles und Klaar 1837 vollendete Lithographie,⁵ da beide vor der letzten Restauration entstanden und somit für die Beurtheilung des Zustandes, in welchem sich das Bild befand, immerhin gewisse Anhaltspunkte gewähren.

Der erstere, zu welchem L. Friese die Zeichnung geliefert hat, ist 0'169^m hoch und 0'2035^m breit und zeichnet sich vor der zweitgenannten Reproduktion durch grössere Schärfe aus, welche sich bemüht, dem Geiste Dürers nach Möglichkeit gerecht zu werden; nach diesem Stiche wurde die dem Aufsätze Grimms beigegebene photographische Reproduktion des Rosenkranzfestes in verjüngtem Maassstabe geschaffen.⁶

¹ Joh. Ferdinand Roth, *Leben Albrecht Dürers, des Vaters der deutschen Künstler*, S. 106: Hanc effigiem offert Lucas Kilianus 1608. Ab Johanne Rotenhamero depict. — A Luca Kiliano Aug. sculpta. — Huber-Rost, *Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler über die vornehmsten Kupferstecher und ihre Werke*. Zürich, 1796 uff. I., S. 243.

² Lipovsky, *Baierisches Künstlerlexikon*, II., S. 50. — Paul v. Stetten, *Kunst-Gewerb- und Handwerks-geschichte der Reichsstadt Augsburg*, I., S. 286.

³ Joh. Roth, *Leben Albrecht Dürers, des Vaters der deutschen Künstler*, S. III.

⁴ Anton Klein, *Leben und Bildnisse der groszen Deutschen*, Mannheim, 1785.

⁵ v. Eye, a. a. O., S. 224, setzt beide auf 1835 und nennt noch einen zweiten Stahlstich von Battmann aus demselben Jahre, der aber weder Karl Preyssner (in Nr. 77 der *Bohemia* vom 26. Juni 1836) noch Thausing bekannt ist; auch Verf. vermochte trotz langer und eingehendster Nachforschung davon nichts zu eruiiren.

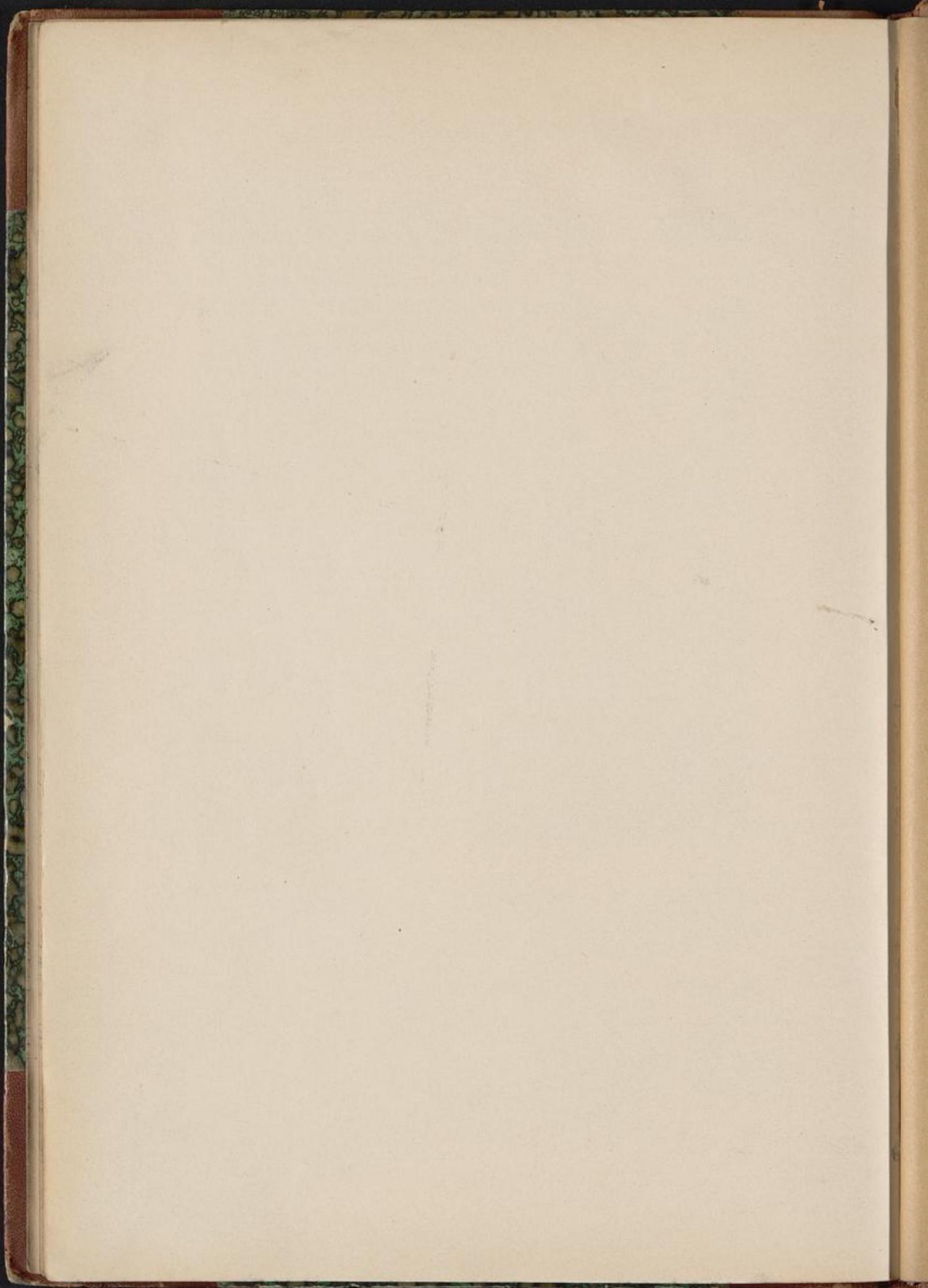
⁶ Grimm, a. a. O., S. 155.

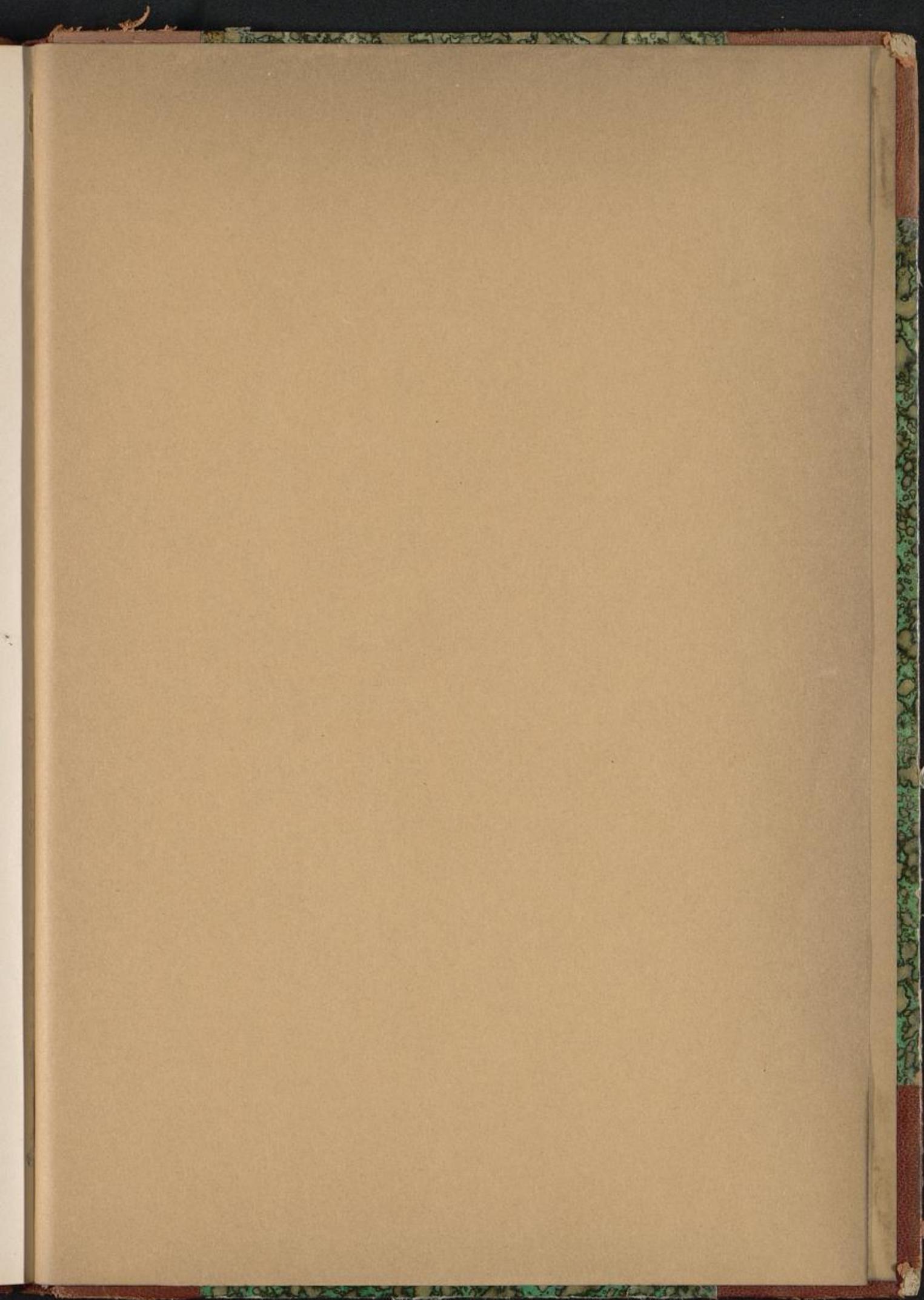
Die erwähnte Lithographie, welche aus der Anstalt Karl Hennigs hervorgieng, ist in den doppelten Dimensionen des Battmannschen Stiches gehalten, kommt aber dem Originale nicht so nahe als dieser. Noch weniger entspricht demselben der nicht durchaus zuverlässige Stich H. Waldes,¹ welcher nach einer Zeichnung E. Försters gefertigt und 0,214^m hoch und 0,26^m breit ist; die Gesichter der Männer, z. B. des am linken und der vier am rechten Rande, sowie Dürers und seines Nachbarn erscheinen zu alt. Der Kopf der Madonna entspricht nicht dem heutigen des Originales, kommt aber unzweifelhaft dem ursprünglichen, von Dürers Hand geschaffenen näher als dieser; denn er ist nach einer von dem Director der Wiener Belvedere-Galerie, Herrn Regierungsrath R. v. Engerth, besorgten Bause des Madonnenkopfes der in genannter Galerie befindlichen Copie in die Composition des Strahover Bildes hineingänzt, dessen Reproduction bei Förster somit in dieser Beziehung dem ursprünglichen Zustande des Rosenkranzfestes mehr entspricht als jede andere.

Der Holzschnitt bei Thausing, Dürer, I., S. 352, welcher hauptsächlich nach der Bause der Albertina ausgeführt ist und somit dem Originale vor seiner letzten Restauration am meisten nahekommen strebt, ist schon in der ersten Auflage 0,129^m hoch und 0,152^m breit und nähert sich stark dem vor der letzten Restauration des Bildes hergestellten Battmannschen Stiche.

Die für Thausings Werk ausgeführte Reproduction wurde auch zur Illustration des Woltmannschen Aufsatzes »Das Dombild von Mabuse und das Rosenkranzbild von Dürer in Prag« in Westermanns Jahrbuch der illustrierten deutschen Monatshefte, 41. Band, S. 97 benutzt, wie in den ersten Zeilen der Anzeige, die derselbe Band über Thausings Arbeit bringt, ausdrücklich betont wird.

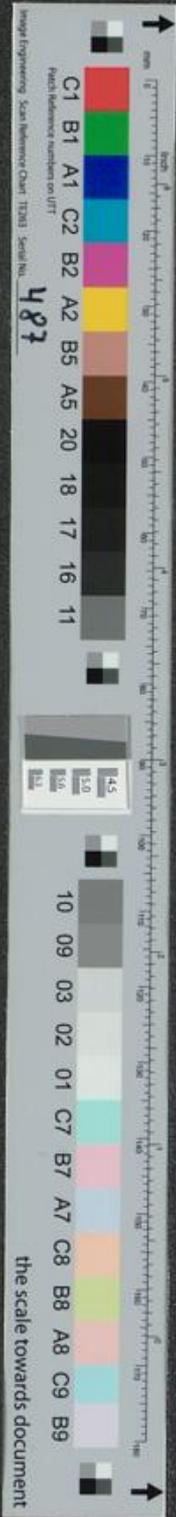
¹ E. Förster, Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei, VIII., 3., Abbildung zu S. 19 uff.





350

3.50



487

