GESCHICHTE DER ENTSTEHUNG

UND

SCHICKSALE DES BILDES.

Von den deutschen Malern am Schlusse des fünfzehnten und im ersten Decennium des sechszehnten Jahrhundertes 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 Entwickelung 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 uff.

in Verbindung gebracht und als ganz bestimmte Veranlassung zu Dürers zweiter Reise nach Venedig mit zuverlässiger Wahrscheinlichkeit angenommen. Die Beziehungen, welche zwischen dem Neubaue des Fondaco dei Tedeschi und dem Rosenkranzfeste 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 essser 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 Neubaue 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 sämmtliche 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 Loredano[2] 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 Architetura, 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 Vorsitzes an den Tafeln im Fondaco andere als die oben angeführten waren[2] 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 Mahlerei-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 Keyszlers 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 174ᵇ. — 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-Statt 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 illustrirten deutschen Monatshefte, 41. B., Braunschweig 1877, S. 95 uf. 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 geben[2] — 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] achten[6] 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 Anhange 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 Unbekannten 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 natione Alemanna aufgestellt wurde, beweisen spätere Nachrichten, auf die wir weiter unten zu sprechen kommen.

Dass der Künstler nicht lange vor dem Ablaufe des Jahres 1505[3] 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 Zeugniss, »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] Ebendaselbst, S. 6.

[3] Ebendaselbst, S. 7.

[4] Ebendaselbst, 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 deutscher 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 MDVI.« 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 »quinquemestri 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. April[1] 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 Maler[2] 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] Ebendaselbst, S. 6, 5—8; S. 7, 30; S. 11, 17—19.

[3] Ebendaselbst, 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 XIIII libri. In Venetia, 1581. Blatt 48ᵇ: 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' ἐξοχήν 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 Kunstkammer redet, sondern um jeder Missdeutung vorzubeugen berichtet,[6] »des Patriarchen von Aglar Grimani Kunstkammer 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, Forestiere illuminato. S. 72. — Hieronymus Megiserus, Paradisus deliciarum: das ist eigentliche und wahrhafftige Beschreibung der wunderbaren, mechtigen und in aller Welt hochberümbten Stadt Venedig. Leipzig, 1610. S. 61.

[1] Zedler, Universallexikon, XLVI. S. 1223.

[2] Ebendaselbst, S. 1235.

[3] Ebendaselbst, S. 1214 und 1215.

[4] Ebendaselbst, 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 Briefe[1] 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 Pender[2] 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 Herzenserguss 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 mitzutheilen 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 Zeugniss, 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 Dürrer 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 Bartolommeo.

[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 Rosenkranzfeste 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 Bacchanales[3] 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 fratto, 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. Quellenschriften 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 architetori 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 enthalten in dem Briefe Donis an Simone Carnesecchi, wo mit den Worten: »L'istoria di Tiziano (uomo eccellentissimo) in Palazzo, la faciata 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 zugezählt 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. Boschini[2] 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 Anonziata 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 Nachricht[5] 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 Natione 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.

tolameo di Venetia dipinse nostra Signora Annuntiata con vna gloria d'Angeli sopra, lodata pittura« und »come nell' Altare della natione Alemanna L'Annuntiata 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 Hauptaltares 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 Foccari 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 dächte 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 habe[4] 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 Bartolommeo 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 1506[7] gemacht, mit der Bestellung des

---

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

[2] Sansovino, Venetia citta nobilissima. 1581. 1. Ausg. Blatt 48b.

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

[4] Ebendaselbst, S. 11, 21—23.

[5] Ebendaselbst, 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 gebracht[1] 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 Fugger[3] aus der in Nürnberg auch ansässigen Linie der Fugger mit dem Reh[4] 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 Fugger[6] 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 Foccari 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. Jahrhundertes 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 1604[2] auf Blatt 209[a]: »A° 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. Jahrhundertes 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 einemmale 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 Hirt[3] 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. Gemäldegallerie 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.

allda 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] Ebendaselbst, II. S. 356. — Vergl. dazu Lebenslauf und Kunstwerke des wol-edlen und gestrengen Herrn Joachim v. Sandrart auf Stockau ... von desselben dienstergebenen 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 209a.

Venedig oder in Nürnberg, wo er ja ausserordentlich gut bekannt war, eruirt 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 Tintorettos[1] war, und auch nach dem Tode dieses Meisters wahrscheinlich bis zum Jahre 1607[2] 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 Rosenkranzfeste 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. — Fuezzli, 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 Handwerksgeschichte der Reichstadt Augsburg. 1779—88. I., S. 286.

[3] Carel van Mander, Schilder-Boek, Blatt 296a. — 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 vollkommnesten künstler seiner und aller nachfolgenden zeiten, Albrecht Dürers usw. Goslar, 1728. E 3b. §. 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 Kunstschätze wiederholt zeigt.

Wenn die Annales Strahovienses zum Jahre 1793 gelegenheitlich 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 hauptsächlichen 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. Jahrhundertes in San Bartolommeo immer wieder ein »schönes Marienbild«[1] oder eine »stattliche[2] Tafel«[3] von Dürers Hand auf. Dieser Irrthum ist darauf zurückzuführen, dass die Angaben Sansovinos[4] 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 Hinblicke auf das im Wrangl'schen Schlosse Stokloster erhaltene »Verzeichniiss. 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 Landschafft, 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, 1. Band. Wien, 1882, S. XIV bis XLII, bietet auf Grund der Inventare und jener Acten, welche das Prager k. k. Statthaltereiarchiv über die ehemaligen Sammlungen der k. Burg auf dem Hradschin bewahrt, die verlässlichsten Anhaltspunkte für dieselben. Für ausserordentlich liebenswürdige 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 wohlerhalten geblieben wäre, hätte man ihm sicher wie Nr. 152 die ehrende Bezeichnung eines »fürnemen« 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 Screta 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 Bullart[2] 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 Bildes[4] gleichsam den Ort der Aufstellung desselben und anderer Dürerbilder[5] 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 Streittberg, wirkl. Kays. Truchsäss, böhm. Königl. Cammer Rath, und Schatz Meister zu Prag« ein neues »Inventarium Uber die in der Allhiesigen Kays. Schatz- vnd 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, Uibergeher, 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, Entretiéns 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] Ebendaselbst, 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 20ten 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 Münzbelustigungen[2] 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 Mechel[3] 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 Machat«, 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 Pirkheimer in Nürnberg« kennen lernte, die ja Anknüpfungspunkte[1] 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 Originales 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 aufgefundene 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 bestimmbaren Gründen, die wohl in den ausserordentlichen Beschädigungen des Bildes gelegen haben mögen, davon ab und beschloss unzweifelhaft es zu verkaufen. Bei dieser Gelegenheit erwarb es der Oberpostdirector Fillbaum, dessen Erben das Rosenkranzfest 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 1ma 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 Erwerbung 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 Rosenkranzbild von Dürer in Prag, in Westermanns Jahrbuch der illustrirten 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 quaepiam 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 Galerie[3] 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 Schieszlers[1] und Griesels[2] 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 »Kunstbemerkungen 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 Strahow.

[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 Anbotes 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 ausgeboten 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 Kunstschätze 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 Durchfühung 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 destruirt, 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 Johann[1] 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 l. 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 Herbste 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, wachsartigen 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 blos die Ränder der Schäden, sondern auch ganze, noch gut erhaltene Stellen des Originals übergangen waren, welch 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 selbst[2] 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 Originale Dürers ab, welche er im Anfange der siebenziger 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 Originales 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 anerkennenswerthester Zuvorkommenheit 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.