DAS ROSENKRANZFEST IN SEINEM HEUTIGEN ZUSTANDE.

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

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

---

[1] Thausing, Dürers Briefe, S. 18.

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

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

aufgerichtet worden«.[1] So sehr auch diese Annahme den thatsächlichen Verhältnissen widersprach und jeder Begründung entbehrte, wurde sie doch von Allen, welche über die von Dürer den Deutschen Venedigs gemalte Tafel und deren Erwerbung für die Sammlung Rudolfs II. berichteten, ohne weitere Prüfung der Richtigkeit einfach herübergenommen[2] und selbst nach eingehender Widerlegung[3] theilweise noch festgehalten.[4]

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

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

---

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

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

[3] Hirt, a. a. O., S. 571.

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

[5] Siehe oben S. 17, Anm. 2 bis 5.

Begründung des Rosenkranzcultus auch vom heil. Bartholomäus ableitete,[1] wird die Wahl einer Darstellung, welche an die Rosenkranzandacht sich anlehnte, leicht begreiflich, weil dieselbe mit dem Hauptheiligen der Kirche in sachlichem Zusammenhange stand. Allein die Durchführung des Gemäldes zeigt mehr die besonders der deutschen Anschauung über die Rosenkranzandacht[2] zugrunde liegende Tradition, welche an die legendarische Einsetzung dieser Andachtsübung durch den heil. Dominicus anknüpft, hinter welchem die minder bekannte Beziehung auf den heil. Bartholomäus zurücktreten musste. Waren doch in Deutschland seit Begründung der ersten Rosenkranzbrüderschaft durch den Dominicaner Jacob Sprenger in Köln (1475)[3] an verschiedenen Orten gleiche Vereinigungen entstanden, welche ihre Mitglieder zur täglich ein- oder mehrmaligen Abbetung des Rosenkranzes verpflichteten, und sowohl Dürer als seinen Auftraggebern bekannt, von denen einige wohl selbst einer solchen religiösen Verbindung angehörten. Daher ist es nicht zu verwundern, dass die gerade am Schlusse des 15. und am Beginne des 16. Jahrhundertes sich besonders ausbreitende Idee der Rosenkranzbrüderschaft[4] auch in der bildenden Kunst ihre Realisirung forderte und zu ganz eigenartigen Schöpfungen leitete, als deren unmittelbare Vorstufe die den deutschen Malern des 15. Jahrhundertes geläufige Darstellung der Madonna mit dem Kinde zwischen Heiligen und musicirenden Engeln in einem Rosenhage zu betrachten ist. Bezeichnet doch das Wort rosarium einen Rosengarten oder Rosenhag, dessen Blumen den einzelnen Theilen der Rosenkranzandacht zu vergleichen wären; da letztere hauptsächlich der Marienverehrung galt, so erhalten die rothen und weissen Rosen in ihrer Beziehung auf die Leiden und Freuden der heil. Jungfrau eine besondere Bedeutung.

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

---

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

[2] Herzog, Real-Encyklopädie der theologischen Wissenschaft, Artikel »Rosenkranz«.

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

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

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

Von diesem Standpunkte aus muss auch die Composition des Dürerschen Rosenkranzbildes beurtheilt werden, in welcher der Meister sich viel freier als seine Vorgänger der Darstellung der Maria im Rosenhage bewegt und es wunderbar versteht, sein Werk mit Wahrung der edelsten Harmonie, mit Hervorkehrung der schönsten Symmetrie, feierlicher Ruhe und massvoll bewegten Gruppen zu einer ganz eigenthümlich herrlichen Schöpfung zu gestalten. Alle Repräsentanten des geistlichen und weltlichen Standes, soweit dieselben für die Deutschen Venedigs in jenen Tagen berücksichtigenswerth waren, vereinigen sich vor dem im Mittelgrunde zuschauenden Künstler in andachtsvoller Verehrung zu einer Rosenkranzbrüderschaft; als Mitgliedern derselben werden ihnen von Maria, dem Christuskinde und dienenden Engeln, sowie von dem heil. Dominicus[3] Kränze von weissen und rothen Rosen gleichsam zum Abzeichen aufs Haupt gedrückt, dem Beschauer kündend, dass Maria und ihr Sohn die Vertreter der geistlichen und weltlichen Macht als eine

---

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

[1] Mayer, a. a. O., S. 51—52.

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

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

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

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

Schon die Mittelgruppe, deren Pyramide auf der einen Seite durch den vom Kopfe des Papstes zu dem Engel sich aufwärts erstreckenden Lilienstengel in der Hand des heil. Dominicus abgeschlossen wird, ist ein Meisterstück vollendeter Gleichmässigkeit, das für sich allein bewundernswerth bleibt. Freilich kann der Mittelpunkt dieses Theiles, nämlich Maria mit dem Kinde, dabei weniger in Betracht kommen, weil gerade diese Partie des Bildes am meisten gelitten hat; denn der Kopf der Madonna fehlte beim Beginne der letzten Restauration bereits ganz[2] und von der übrigen Figur, dem Kinde und dem die Laute schlagenden Engel waren grosse Stücke des Kreidegrundes abgefallen, die sich heute noch nach den Rändern der ergänzten Stellen genau bestimmen lassen. Dagegen ist die Figur des Papstes fast ganz erhalten,[3] da nur ein schmaler, vor dem Ohre herablaufender Streifen in der Wange und einige nicht gerade bedeutende Theile des Mantels dem Restaurator zuzurechnen sind, der der scharf ausgeprägten Eigenthümlichkeit dieses Kopfes nichts genommen hat. Vollständig erhalten und kaum merklich geputzt ist der Kaiser, dessen Kopf und Hände nach Uebereinstimmung der Bausen intact sind, nebst der über ihm den Kranz haltenden Madonnahand; auch der in schweren Falten fliessende Mantel mit seinem gesättigten tiefen Roth hat nur wenig gelitten.[4] Die zwischen Steinen im Vordergrunde aufschiessenden Gräser, sowie die neben der Tiara sich erhebende Staude sind mit Ausnahme einiger Stellen von sehr

---

[1] Mayer, a. a. O., S. 131.

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

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

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

geringem Umfange in ursprünglicher Vollendung und Farbenfrische erhalten.[1]

Wie symmetrisch ist die Anordnung zu beiden Seiten der Mittelgruppe; jede der hinter dem Papste erscheinenden Figuren findet ihr Gegenstück in einer jener hinter dem Kaiser. Die eine Seite repräsentirt die geistliche Macht mit ihren für die venetianischen Verhältnisse wichtigsten Persönlichkeiten, unter welchen die zwei in gleichem schwarzen Barette vielleicht Kirchenvorsteher von San Bartolommeo darstellen sollen, die andere zeigt ausser dem Kaiser als Vertreter der weltlichen Gewalt und ausser dem Ritter die hervorragendsten Männer und Frauen der Deutschen Venedigs, der Stifter des Bildes. Die Köpfe der einzelnen Figuren sind bis auf wenige Ergänzungen grösstentheils gut erhalten, nur zum Theil geputzt und verrathen in jedem Zuge die Hand des gottbegnadeten Künstlers;[2] denn nur einige derselben sind stark geputzt und retouchirt,[3] wogegen die vier hinter dem Kaiser und Papst sichtbaren Männer[4] sehr wenige ergänzte Stellen ausweisen. Auch die Frauenköpfe haben grösstentheils ihren ursprünglichen Charakter bewahrt, indes Dürer und sein Nachbar durchaus unverändert sind. Am meisten haben unter der Restauration die Engel, besonders die zwei, welche die Krone halten, gelitten; ihre Köpfchen sind stellenweise neu ergänzt und stark übergangen. Die Baumgruppen des Mittel- und Hintergrundes und die in prächtiger Luftperspective behandelte Landschaft tragen durchaus den Stempel ihres Schöpfers;[5] denn nur geringe Theile dieser ausgezeichnet gearbeiteten Partie erheischten eine Ergänzung.

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

---

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

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

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

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

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

den Beschauer nur im höchsten Grade fesselt, und eine peinliche Genauigkeit in der künstlerisch vollendeten Ausführung der Hände, Haare, Gewänder, Bäume, Blumen, Steine und des landschaftlichen Hintergrundes zutage. Lässt sich irgendwo in der Composition italienischer Einfluss annehmen, so würde darauf vor allem der in Kopf und Oberleib heute neue, die Laute schlagende Engel zurückzuführen sein, der bei Giovanni Bellini und andern wiederholt begegnet. Es ist nicht bestimmt zu entscheiden, ob diese Figur nur Bellinis Vorbilde zu danken oder dem Künstler schon seit seiner Bekanntschaft mit Jacopo de Barbari nicht mehr fremd war, der 1500 bis 1504 in Nürnberg weilte[1] und auf Dürer, wie dieser in der Einleitung zur »Proportionslehre« selbst betonte und in vor 1505 fallenden Werken, z. B. der säugenden Maria in der kaiserlichen Galerie in Wien, erkennen lässt, bedeutenden Einfluss ausgeübt. Denn sowohl die Werke des venetianischen Altmeisters der Malerei, als auch die Schöpfungen Jacopos de Barbari, der eine Zeit lang kaiserlicher Hofmaler war, bieten Anklänge an Dürers Engel; doch neigt derselbe sich mehr dem Typus Bellinis zu,[2] dessen Genius der deutsche Maler durch Einfügung dieser Figur eine sinnige Huldigung bereitet zu haben scheint. Namentlich das 1505 für San Zaccaria in Venedig vollendete Altarwerk des genannten venetianischen Künstlers bietet den auf den Stufen des Thrones die Geige spielenden Engel[3] in einer ausserordentlichen Aehnlichkeit der Auffassung, woraus mit Wahrscheinlichkeit auf den Einfluss dieses Vorbildes geschlossen werden darf. Die verschiedenen Engelsköpfchen, die leider nur zu den beiden Seiten mehr unversehrt geblieben sind, scheinen nicht minder der Anlehnung an die Venetianer ihren besonders lieblichen und weichen Charakter verdanken zu sollen. Die geschmackvolle Freiheit des Faltenwurfes von unruhig wirkenden Details und Härten, die Dürer selbst in den grossen Gewandmotiven seiner vollendetesten Leistungen nicht ganz zu meiden imstande war, mag dem für schön und weich fliessende Linien zugänglichen Künstlerauge zuzurechnen sein, das an den Leistungen einer vorgeschritteneren Schule sein Schönheitsgefühl eben mehr geläutert hatte. Das ist aber auch alles, was bei Hervorkehrung aller Punkte für den Nachweis des Einflusses der Venetianer auf Dürers Composition des Rosenkranzfestes gewonnen werden kann; denn in dem Ausdrucke der charaktervollen Gesichter, in der Ordnung der Gewandung im allgemeinen und der Gruppirung der Massen, wie in dem symmetrisch strengen und doch überaus anmuthenden Aufbaue des Ganzen spricht zu dem Beschauer

[1] Thausing, Dürer, I., S. 291.
[2] Crowe und Cavalcaselle, Giovanni Bellini, a. a. O., S. 168—169.
[3] Woltmann-Woermann, Geschichte der Malerei, II., S. 293.

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

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

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

[1] Thausing, Dürers Briefe, S. 22.

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

Von den zu dem Rosenkranzfeste gemachten Studien hat sich ein Theil erhalten; dieselben sind auf hellblauem, das Wasserzeichen eines Ankers tragenden Naturpapiere in Tusche mit dem Pinsel in Strichlagen vorzüglich ausgeführt und in Weiss gehöht. Von diesen fast durchweg die echte Jahreszahl 1506 tragenden Blättern besitzt die Albertina in Wien: die Halbfigur des heil. Dominicus ganz in gleicher Stellung, den unmittelbar hinter dem Papste knieenden geistlichen Würdenträger mit gefalteten Händen, — irrthümlich auf einen Stifter des Bildes gedeutet,[2] — sowie den als Vorstudie für den Engel zu Marias Füssen dienenden Lockenkopf eines jugendlichen Sängers mit sanftem Aufblicke und die etwas mehr als auf dem Bilde von einander gehaltenen Hände des Kaisers. Die mit 1514 falsch datirte, in Braun, Gelb und Violett auf weissem Papier lavirte Farbenskizze des päpstlichen Mantels gehört derselben Sammlung an, welche auch einen schönen Frauenkopf mit glatt aufgebundenen Haaren, nach links gewendet, besitzt, der aber weder zu dem Madonnentypus der Copien noch des Battmann'schen Stiches passt und daher kaum als Studie für den Madonnenkopf des Rosenkranzfestes gelten kann. Das Studienblatt zum h. Dominicus (Inv. Nr. 148 der Albertina)[3] ist im Innenlichte $0{\cdot}415^{m}$ hoch und $0{\cdot}29^{m}$ breit und zeigt über dem unten in der Mitte stehenden Monogramme die Jahreszahl 1506, welche in gleicher Weise auf dem $0{\cdot}22^{m}$ hohen und $0{\cdot}255^{m}$ breiten Blatte mit den Händen des Kaisers (Inv. Nr. 163) erscheint. Bei dem aufwärtsblickenden Lockenkopfe (Inv. Nr. 155), dessen Blatt $0{\cdot}27^{m}$ hoch und $0{\cdot}208^{m}$ breit ist, steht dieselbe Zeitangabe über dem in der Mitte des linken Randes erscheinenden Künstlerabzeichen. Ohne Jahreszahl steht das Monogramm

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

[2] Thausing, Dürer, I., S. 355.

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

oben auf der linken Seite des 0·295^{m} hohen und 0·235^{m} breiten Blattes (Inv. Nr. 146), das den betenden Mann hinter dem Papste bietet, und unten an der rechten Seite des emporschauenden Frauenkopfes. Die mit 1514 unrichtig bezeichnete Mantelstudie (Inv. Nr. 191), welche 0·425^{m} hoch und 0·29^{m} breit ist, trägt in der Mitte des Oberrandes neben einander in gleicher Flucht Jahreszahl und Monogramm. Die Sammlung Holford in London soll die Studie zu dem hinter Max knieenden, auf Fugger gedeuteten[1] Donator des Bildes besitzen. In dem k. Kupferstichcabinette zu Berlin ist eine in oben geschilderter Manier ausgeführte Pinselzeichnung,[2] die in dem hagern Manne mit dem Winkelmaasse den Meister Hieronymus vorführen soll; sie befand sich früher im Besitze des M. Jean Gigoux[3] und wurde 1882 von der oben genannten Sammlung erworben. Die Nationalbibliothek in Paris besitzt zwei gleich behandelte Blätter, deren erstes den auf ausgebreitetem Tuche sitzenden nackten Jesusknaben zeigt, dessen Oberleib von einem Kissen etwas gestützt wird; da der Blick gleichzeitig nach rechts abwärts gerichtet ist und die sanft emporgehobenen Arme den Rosenreif halten, erscheint die Beziehung zu dem Christuskinde des Rosenkranzfestes sichergestellt. Die aus den Wolken in verschiedener Situation hervorragenden drei Engelsköpfchen mit hohen Stirnen auf dem zweiten Blatte kehren in der Gruppe zur Linken der Madonna wieder.[4] Endlich ist noch der kaum Dürer selbst zuzurechnende Kopf des Kaisers Maximilian I.[5] im Berliner k. Kupferstichcabinette vielleicht hierorts einzureihen, dessen nach einer Münze oder Medaille vergrösserte, heute unklare und verwischte Zeichnung einmal der Hand eines Augsburger Meisters,[6] das anderemal der eines Italieners[7] zugeschrieben wird; erstere Annahme wäre die durch den Charakter der Ausführung begründetere und auch deshalb wahrscheinlicher, weil Dürer sich kaum bezüglich einer Vorlage für den Kopf des Kaisers an einen der ihm ohnehin fast durchwegs neidischen und aufsässigen Maler Venedigs gewandt haben würde. Die in der rechten Ecke unten von Dürers Hand beigesetzte Jahreszahl 1507 über dem Namen des

---

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

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

[3] Ephrussi, a. a. O., S. 117.

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

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

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

[7] Wickhoff, Zeitschrift für bildende Kunst, XIX., S. 167.

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

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

Seit der Durchführung der Restauration und dem Hinweise Kuglers[2] auf das Strahover Bild ist das Rosenkranzfest in seine nunmehr unbestrittenen Rechte einer Originalarbeit Dürers eingetreten und präsentirt sich heute also.

Die $1{\cdot}62^{m}$ hohe und $1{\cdot}945^{m}$ breite Tafel, deren Rückseite mit Leinwand überzogen ist und ausser der alten verticalen Leiste noch drei neuere horizontale Leisten trägt, zeigt Maria mit dem Kinde sitzend vor einem dunkelgrünen Teppich mit purpurfarbenem Saume, der von zwei fliegenden Engeln[3] an einer in gleichen Quasten endigenden Schnur emporgehalten wird; über dem Haupte der heil. Jungfrau ist in den Händen zweier anderer Engel eine in feinem Flechtwerk gearbeitete goldene Krone, welche mit verschiedenfarbigen Steinen reich besetzt ist, sichtbar. Das blonde Haar fällt aufgelöst über den blauen Mantel herab, der, nur leicht auf den Schultern liegend, das gleichfarbige Kleid mit der breiten Borte über der Brust, an welcher eine Brosche im Feuer bunter Steine herüberstrahlt, recht schön hervortreten lässt. Um das Gelenk der linken Hand, welche den Kranz über des Kaisers Haupte hält, legt sich der feingearbeitete goldene Saum des Aermels und an blauer Schnur eine Reihe weisser Perlen. Auf dem weissen Tuche, das über dem Schosse liegt, ruht, von der Rechten der Mutter gehalten, das nackte Kind; dasselbe wendet sich huldvoll dem rechts vor ihm knieenden Papste zu, um einen Rosenkranz, den die Kinderhände anmuthig emporhalten, auf sein Haupt zu setzen. Zu der Madonna Füssen schlägt ein en

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

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

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

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

Neben Maria kniet rechts mit gefalteten Händen der durch die vor ihm stehende gelbe Tiara bezeichnete Papst, in welchem schon lange Papst Julius II. vermuthet[1] und nunmehr durch Vergleichung mit dem Kopfe auf der von Caradosso zur Grundsteinlegung von St. Peter geprägten Denkmünze sichergestellt worden ist.[2] Der auf zartem Rosa mit Gold und reicher Perlenstickerei gezierte Mantel, unter dessen breiter Schliesse die behandschuhten Hände andächtig gefaltet sind, zeigt auf einem breiten Rande zwischen Weinlaubgewinden einen Pelikan und den heil. Petrus, welcher in graubraunem Mantel über gelbem Unterkleide erscheint und einen mächtigen Schlüssel in der Rechten, das Buch aber in der Linken trägt.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

[2] Zedler, Universallexikon, XLVI., S. 1215.

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

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

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

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

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

[2] Thomas, Milesios Beschreibung, S. 62.

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

Doch lässt auch der Briefwechsel Dürers möglicherweise eine andere Deutung dieser Figur zu. Im siebenten Briefe gedenkt nämlich der Künstler des Bernhard Hirschvogel, der eben einen Sohn verloren hatte, von dem Dürer selbst sagt:[1] »Der artigste Bube, den ich alle meine Tage gesehen habe.« Demnach muss wohl Bernhard Hirschvogel,[2] der seit 1493 mit Conrad Imhofs und der Katharina Kamermeisterin Tochter Barbara verheiratet war, sich mit seiner Familie in Venedig aufgehalten haben, wo er eines so hohen Ansehens sich erfreute, dass der Nürnberger Rath durch ihn das an den Dogen Leonardo Loredano gerichtete Schreiben vom 6. Juni 1506, worin er um Mittheilung der Vormundschaftsordnung Venedigs bat, überreichen liess. Dieser Mann scheint identisch mit dem einen der Cottimieri vom Jahre 1505, nämlich Francesco Hirschfegl, dessen Taufname von dem nicht durchaus zuverlässigen Milesio aus Bernhard geändert sein könnte; dann wäre auch die Figur desselben[3] auf dem Bilde berechtigt, dessen Bestellung der Meister von ihm, als dem einen der Cottimieri, übernommen haben dürfte. Die weibliche Gestalt neben ihm müsste dann auf seine Gemalin Barbara bezogen werden.

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

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

---

[1] Thausing, Dürers Briefe, S. 16.

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

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

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

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

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

Hinter Dürers linker Schulter taucht ein junger Mann auf, dessen blondgelocktes Haar in reicher Fülle unter einem schwarzen Barett hervorquillt. Ein schmaler, weisser Hemdstreifen steht am Halse über dem rothen Unterkleide hervor, das sich scharf von dem etwas zurückgeschlagenen, schwarzen Mantel mit braunem Pelzbesatze abhebt. Diese Figur, deren linke Wange ein wenig ergänzt und nicht zu stark übergangen worden, ist seit Mechel[1] als Dürers Freund und Gönner Willibald Pirkheimer erklärt worden.[2] Allein die Vergleichung mit den Bildnissen, die Dürer von demselben gefertigt, besonders mit der in der Sammlung Hausmann zu Braunschweig erhaltenen, um 1504 angesetzten Profilskizze[3] ergibt die Thatsache, dass diese Beziehung jeder Begründung entbehrt. Denn das Original des Rosenkranzfestes gibt den Nachbar des Künstlers jugendlicher und in den Gesichtszügen weicher, sanfter und weniger energisch blickend, als Pirkheimer bekannt ist; die Modellirung der Nase, die Partie des Mundes und Kinnes weichen vollständig von einander ab. Das Gesicht ist überhaupt jugendfrischer gehalten, als das des zur

---

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

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

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

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

Der hinter dem sich als »Germanus« bekennenden Meister sichtbare junge Mann ist entschieden ein Deutscher, der durch die Zugesellung zu dem Meister mit diesem zu den übrigen Personen in ein gleiches Verhältnis tritt und nur zum Zuschauer der Scene wird; er hat keinen Antheil an der Stiftung des Bildes der Venediger Deutschen, die der Künstler im Vordergrunde porträtirte, sondern wird neben Dürer zu einem nur zufällig damals in der Lagunenstadt sich aufhaltenden Landsmanne, der bei den Deutschen Venedigs nicht nur als Dürer nahestehend bekannt, sondern auch persönlich beliebt war. Zur Sicherstellung desselben bietet wiederum des Meisters Briefwechsel beachtenswerthe Punkte, die sich auf die Person des seit Februar 1506 in Venedig weilenden jungen Nürnbergers Andreas Künhofer[4] beziehen. Ueber ihn berichtet der vierte Brief:[5] »Andreas Künhofer lässt Euch seine Ergebenheit melden — er wird Euch mittlerweile schreiben — und bittet Euch, Ihr wollet es für ihn, wenns Noth thäte, bei den Herren verantworten,

[1] Crowe und Cavalcaselle, Giovanni Bellini, a. a. O., S. 139.
[2] Thausing, Dürers Briefe, S. 17.
[3] Ebendaselbst, S. 19.
[4] Ebendaselbst, S. 8.
[5] Ebendaselbst, S. 10.

dass er nicht länger in Padua bleiben will; er sagt, es sei dort der Lehre halben gar nichts für ihn.« Während seiner Krankheit in Venedig[1] hat Dürer demselben getreu zur Seite gestanden und später wohl auch mit einem Geldvorschusse aus der Noth geholfen; denn in der Nachschrift des sechsten Briefes heisst es:[2] »Andreas ist hier, er lässt Euch seine Ergebenheit melden; er ist noch nicht am kräftigsten und hat Mangel an Geld, denn seine lange Krankheit und frühere Schuld hat es ihm alles aufgezehrt. Aber sagt niemanden davon, dass es ihm nicht zu Ohren komme. Er könnte sonst denken, ich sage es aus Misstrauen. Ihr sollt auch wissen, dass er sich eines so ehrbaren und besonnenen Wesens befleisst, dass ihm jedermann wohl will.« Dürer nimmt sich des jungen Mannes, der Studien halber — wir wissen nicht welcher — nach Italien gegangen war und den er persönlich hoch geschätzt haben muss, so warm an, dass die Auftraggeber seiner Tafel, die ja wahrscheinlich auch zu Künhofers Gönnern gehörten, gewiss nichts dagegen einzuwenden hatten, wenn der Meister seinen Schützling im Bilde sich beigesellte und beide Figuren als ein Zusammengehöriges von der übrigen Composition sonderte.

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

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

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

---

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

[2] Thausing, Dürers Briefe, S. 15.

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

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