DIE

COPIEN UND ANDERE REPRODUCTIONEN

DES

ROSENKRANZFESTES.

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

Unter den Copien der ersten Art scheint die älteste jene heute ganz verschollene[2] zu sein, die nach der Beschreibung sich getreu

---

[1] Thausing, Dürer, I., S. 356.
[2] Ebendaselbst, Anm. 1.

an das Originalgemälde Dürers hielt[1] und auch irriger Weise für letzteres ausgegeben wurde. Sie befand sich noch 1821 im Palazzo Grimani-Spago in Venedig und wird von Heller mit den Worten beschrieben:[2] »Gallerie Grimani 1821. Maria mit vielen Engeln, welche grösstentheils Kränze von Rosen halten; sie sitzt mit dem Kinde in der Mitte. Maria ist umgeben von dem heiligen Dominicus, mehreren Mönchen, Kaisern, Päbsten und Bischöfen. Im Hintergrunde steht auch Albrecht Dürer mit langen Haaren, er hat ein rothes mit Pelz ausgeschlagenes Kleid an und hält ein Papier in der Hand. Unten ist ein Engel mit einer Cyther und über dem Haupte der Maria zwei fliegende Engel mit einer Krone. Es ist auf Leinwand gemalt und scheint von einem italienischen Meister nach einem Gemälde Dürers copirt.« Die Annahme Waagens, dass dieselbe offenbar im 16. Jahrhunderte ausgeführt worden sei, gewinnt umsomehr Wahrscheinlichkeit, als das Original ja nur bis gegen das Ende dieses Zeitraumes in Venedig war und somit ein Italiener oder Rottenhammer leicht Gelegenheit hatten dasselbe zu copiren. Hatte diese Copie vielleicht gar schon der grosse Kunstfreund Cardinal Domenico Grimani bald nach Vollendung des Rosenkranzfestes selbst von einer tüchtigen, heimischen Hand anfertigen lassen, da es von seiner Sammlung 1521 heisst:[3] »Sono ivi ancora de Alberto Durer?« Für die Beurtheilung des Rosenkranzfestes und den genauen Nachweis, in wie weit sich der Restaurator an den wirklich ergänzungsbedürftigen Stellen vom Originale entfernt hat, wäre die Eruirung dieser Copie von grosser Bedeutung, da sie, wenn wirklich schon im 16. Jahrhunderte und wahrscheinlich in Venedig entstanden, die beste Vorstellung von dem ehemaligen Zustande des Originales geben könnte.

Letzteren vermag man auch durch Vergleichung mit jener Copie zu ermitteln, welche sich in der Belvederegalerie zu Wien befindet und genau dem Originale entspricht.[4] Sie ist gleichfalls auf Leinwand gemalt, 1·61^{m} hoch und 1·915^{m} breit und weder Mechel,[5] Heller[6] noch Thausing[7] bekannt. Da dieselbe jedoch bereits im vorigen Jahrhunderte in die Depots des Belvederes, wo sie urkundlich

---

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

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

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

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

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

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

[7] Thausing, Dürer, I., S. 355—356.

nachweisbar zum erstenmale im Inventare von 1796—1803[1] erscheint und bis jetzt aufbewahrt worden ist, gelangt sein soll, so ist es ausgeschlossen, sie mit der verschollenen aus dem Palazzo Grimani zu identificiren. Obzwar sie von geringem Kunstwerthe ist, beansprucht sie doch heute besonderes Interesse, weil sie die einzige dem Originale vollkommen entsprechende und wohl erhaltene Copie des Bildes vor der letzten Restauration ist.

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

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

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

Dasselbe weicht mit einer Höhe von $1{\cdot}57^{m}$ und mit der $1{\cdot}37^{m}$ messenden Breite[5] schon von den Dimensionen der Strahover Tafel ab, von der es sich noch in folgenden Punkten unterscheidet.[6]

---

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

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

[3] Thausing, Dürer, I., S. 356.

[4] Grimm, a. a. O., S. 159.

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

[6] Grimm, a. a. O., S. 150 uff.

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

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

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

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

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

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

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

[1] Grimm, a. a. O., S. 153.

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

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

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

---

[1] Grimm, a. a. O., S. 153.
[2] Siehe oben S. 14.

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

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

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

[1] Thausing, Dürers Briefe, S. 24—25.

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

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

---

[1] Kunstchronik, 18. Jhg. 1883, Nr. 45, S. 762.
[2] Thausing, Dürer, I., S. 372.
[3] Ebendaselbst, II., S. 5, Anm. 1.
[4] Ebendaselbst, II., S. 7.
[5] Ebendaselbst, II., S. 16, Anm. 1.
[6] Ephrussi, a. a. O., S. 164.
[7] Thausing, Dürer, II., S. 60.
[8] Ebendaselbst, II., S. 33, Anm. 1.
[9] Thausing, Dürers Briefe, S. 13. Il vostro servitore, lo schiavo Alberto Dürer dice salute etc.

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

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

---

[1] Grimm, a. a. O., S. 153—154, 158.
[2] Thausing, Dürers Briefe, S. 26.
[3] Ebendaselbst, S. 25.

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

Somit bleibt die Strahover Tafel unzweifelhaft das einzige von Dürer für die deutschen Kaufleute in Venedig gefertigte Bild, dessen Geschichte eingehend dargelegt wurde; die Lyoner kann demnach nur als freie Copie desselben gelten,[2] deren Abweichungen vom Originale auch durch Thausings Ansicht nicht in befriedigender Weise erklärt werden. Sie müssen unstreitig aus ganz bestimmten Gründen entstanden sein, welche aber bei dem Mangel urkundlicher Belege für die Geschichte der Lyoner Copie nicht mehr zu eruiren sind. Die Ansicht Waagens, dass letztere etwa um 1600 angefertigt sei,[3] ist durch keinen anderen Grund zu erklären, als dass die Kleidung der heil. Katharina und der hinter ihr knieenden gekrönten Frau auf diese Entstehungszeit zu deuten scheint. Die von Stark[4] aufgeworfene Frage, ob das verschwundene Wiener Bild, nach welchem Heller 1821 vergebens gesucht hat,[5] unter Napoleon weggeführt und wie so manche in Provinzialmuseen vertheilte Bilder nicht zurückgegeben worden sei, findet ihre Beantwortung in dem urkundlich belegbaren,[6] also ganz richtig vermutheten Sachverhalte, womit sich von selbst die angeblich einfachere Annahme widerlegen lässt, dass die Lyoner Tafel ein erst in den zwanziger Jahren aus Wien verschwundenes Bild sei.[7] Dass infolge des Transportes, der jedenfalls

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

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

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

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

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

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

[7] Grimm, a. a. O., S. 154.

ALBRECHT DÜRERS ROSENKRANZFEST.

(COPIE URBAN.)

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

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

Dasselbe ist 1·752^{m} hoch und 1·435^{m} breit, auf Leinwand, unter welcher noch eine zweite Leinwand gespannt ist, ausgeführt und weicht wieder in einigen Kleinigkeiten von der Lyoner Tafel ab. Das Kleid der Gottesmutter ist blau mit schwachen Lichtern auf den tiefdunkel gelegten Falten, jenes der heil. Katharina in einem reichen golddurchwirkten rosafarbenen Brocat von etwas ähnlichem Muster wie der Mantel des Papstes auf dem Originale gehalten und zeigt an Schultern und Ellbogen weisse Puffen. Die hinter der heil. Katharina knieende Frau erscheint in Blauschwarz, unter welchem an den Aermeln ein rothes Unterkleid sichtbar wird; die schöne, um den Hals liegende Kette ist nicht so perlenschnurartig wie auf dem Lyoner Bilde. Der Träger des Patriarchenkreuzes steht im Gesichtsausdrucke zwischen dem letzteren und dem Strahover, neigt aber mehr zu dem Lyoner hin. Der über ihm emporragende Engel ist in ein braunes Gewand, unter dessen Aermeln eine Alba hervorzuquellen scheint, gehüllt, während an den Armen des vor Maria sitzenden Engels ein rother Stoff unter dem goldgelben Kleide hervorschimmert. Die junge Frau hinter dem Ritter erscheint in Blau und das Inschrifttäfelchen in des Künstlers Hand, dessen Buchstaben in der Form von der Strahover abweichen, plumper und steifer sind, weist nur »Durer« aus.

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

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

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

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

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

ziemlich genau überein[1] und die Aenderungen gegenüber dem Originale sind dieselben wie auf den bisher besprochenen Copien. Das Gewand der Madonna, welches ehedem blau war, sieht jetzt im nachgedunkelten Zustande wie das ursprünglich gleichfalls blaue Kleid der jungen Frau hinter dem Ritter grün aus. Die heil. Katharina erscheint in mehr rothem Goldbrocat und der aufrechtstehende Engel in einem gegenwärtig rothbraunen Gewande, das die Nachdunkelung eines früher mehr kirschrothen sein mag. Als Entstehungszeit des Bildes hat in Rücksicht auf die Maltechnik die zweite Hälfte des 17. Jahrhundertes zu gelten.[2] Diese freie Nachbildung des Dürerschen Werkes ist in den Inventaren der Sammlungen von Ambras durch lange Zeit nachweisbar.[3] Die Angabe Hellers, dass sie auf Holz ausgeführt sei,[4] ist gegenüber der Primissers, welche sie »eine auf Leinwand gemalte Wiederholung des Bildes von Albrecht Dürer« nennt,[5] als richtig aufrecht zu erhalten.

Diesen in Farben ausgeführten Reproductionen des Rosenkranzfestes darf man wohl zunächst die beiden Bausen anschliessen, welche bei Gelegenheit der letzten Restauration noch vor Beginn der eigentlichen Ergänzungsarbeit von dem Originale abgenommen wurden. Die von dem Restaurator im Beisein seines Sohnes dem hochwürdigsten Herrn Prälaten von Zeidler übergebene, in einer Pappendeckelkapsel verwahrte, ist heute im Stifte Strahov nicht mehr zu finden, während die zweite, von Grusz jun. ausgeführte durch Thausing im Jahre 1870[6] für die Albertina gewonnen wurde. Dieselbe ist für die Beurtheilung des Zustandes des Bildes vor der Restauration entschieden von grosser Wichtigkeit und zeigt einige Lücken, die sich heute bei sorgtältiger Betrachtung des Originales noch genau nachweisen lassen, z. B. einige Stellen im Gewande des Unterleibes des heil. Domenicus, sowie der untere Theil des hinter dem Papste knieenden geistlichen Würdenträgers. Die Kaiserkrone und einzelne Stellen der Gräser sind minder hart mitgenommen gewesen, desgleichen die Füllfigur hinter dem im Kopfe ganz unversehrten Baumeister Hieronymus; der landschaftliche Hintergrund ist ganz intact und die Köpfe sind im allgemeinen ziemlich unverletzt, was zu den oben bereits behandelten Punkten genau stimmt. In dem

---

[1] Sacken, Die k. k. Ambraser Sammlung, II., S. 77 gibt die Höhe mit 5′ 1″ und die Breite mit 4′ 5″ an.

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

[3] Engerth, a. a. O., S. XLII, Anm. 1.

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

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

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

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

Von den nach dem Rosenkranzfeste gearbeiteten Stichen wäre zunächst ein von dem bekannten Lucas Kilian gestochenes Bildnis Dürers hervorzuheben, das nach einer von Johann Rottenhammer[1] ausgeführten Copie gearbeitet wurde. Rottenhammer, der ja zum Rosenkranzfeste dadurch in Beziehung trat, dass an Stelle desselben in San Bartolommeo seine Annunziata kam, hat das Bild Dürers wohl in Venedig selbst vor der Fortschaffung des Originales gefertigt und bald nach seiner bleibenden Niederlassung in Augsburg (1607)[2] dem ihm jedenfalls befreundeten Lucas Kilian überlassen. Der von ihm copirte Kopf des Künstlers wurde von Verhelst 1782 in Kupfer gestochen[3] und ist dem Aufsatze Anton Kleins[4] über Albrecht Dürer beigegeben.

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

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

---

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

[2] Lipovsky, Baierisches Künstlerlexikon, II., S. 50. — Paul v. Stetten, Kunst-Gewerb- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg, I., S. 286.

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

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

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

[6] Grimm, a. a. O., S. 155.

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

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

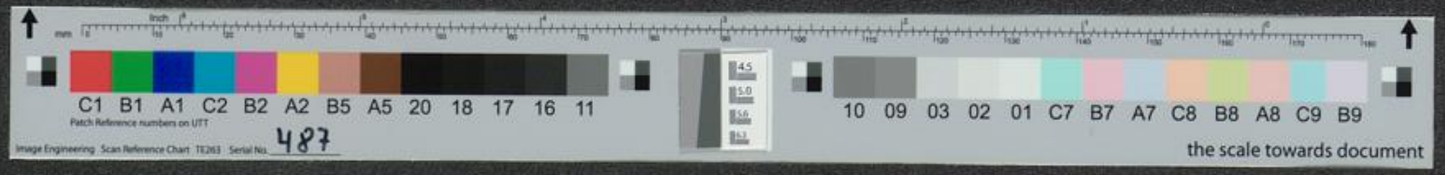
Die für Thausings Werk ausgeführte Reproduction wurde auch zur Illustration des Woltmannschen Aufsatzes »Das Dombild von Mabuse und das Rosenkranzbild von Dürer in Prag« in Westermanns Jahrbuch der illustrirten deutschen Monatshefte, 41. Band, S. 97 benutzt, wie in den ersten Zeilen der Anzeige, die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

---

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

Druck von ADOLF HOLZHAUSEN in Wien,
K. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKER.

3.50


C1 B1 A1 C2 B2 A2 B5 A5 20 18 17 16 11
Patch Reference numbers on UTT
Image Engineering Scan Reference Chart TE263 Serial No. 487
10 09 03 02 01 C7 B7 A7 C8 B8 A8 C9 B9
the scale towards document

3.50