



## Bestandskatalog

Heinz Widauer (2008)

1506/07 hielt sich Albrecht Dürer zum zweiten Mal in Venedig auf. Er überließ seine gutgehende Werkstatt der Obhut seiner Frau Agnes, die das Unternehmen mit großem Geschäftssinn weiterführte. Vermutlich hatte Dürer schon vor seiner Abreise in den Süden der Auftrag erteilt, für die Niederlassung der deutschen Kaufmannschaft im Fondaco dei Tedeschi in der Bartholomäuskirche in Venedig das so genannte "Rosenkranzbild" zu malen. In Venedig angekommen, arbeitete Dürer an diesem Bild und gleichzeitig an dem sich heute in der Sammlung Thyssen-Bornemisza in Madrid befindlichen Gemälde "Christus und die Schriftgelehrten". Die beiden Studien der Albertina, "Kopf des Laute spielenden Engels" und "Kopf des Jesusknaben" (inv. 3106), bereiteten die Köpfe der jeweiligen Protagonisten der beiden betreffenden Gemälde vor.

Beide Studien waren ursprünglich auf einem Blatt vereint und wurden zu einem späteren, uns heute unbekanntem Zeitpunkt auseinandergeschnitten. Der Engelskopf befand sich links neben dem Kopf des Jesusknaben. Der die ursprüngliche Studie in zwei Hälften teilende Schnitt erfolgte durch die Schulter des Engelsporträts, sodass ein Teil davon auf der Studie mit dem Kopf des Jesusknaben in der linken unteren Ecke erkennbar ist. Die Zusammenschau beider Blatthälften zeigt, dass die beiden Köpfe durch ihre Blickrichtungen miteinander und mit dem Betrachter kommunizierten. Zweifellos hat Dürer die beiden porträthaften Köpfe nach lebenden Modellen gezeichnet. Vor allem der lebendige Gesichtsausdruck und der Blick des Engelskopfes sprechen für diesen Umstand; der Blick des Jesusknaben scheint demgegenüber etwas gebrochen, was auf eine Retusche, die mit der Trennung der Zeichnung in Zusammenhang stehen könnte, zurückzuführen ist.

Albrecht Dürer hat während seines zweiten Aufenthaltes in Venedig fast ausschließlich blaues venezianisches Papier für die Vorstudien zu seinen Gemälden verwendet. Die blaue Farbe der so genannten Carta azzura ermöglichte es dem Künstler, Helldunkelkontraste aus einem Mittelton anschaulich herauszuarbeiten. Mit feinem Pinsel hat Dürer die hellen und die dunklen Werte des Haupthaars differenziert und mittels Kreuzlagen und parallelen Linien die Rundungen der Wangen, die Wölbung der Stirn und das hervortretende Kinn modelliert.

Ursprünglich von der italienischen Künstlerschaft mehr als hervorragender Grafiker geschätzt, überzeugte Dürer mit dem "Rosenkranzbild" so eindrücklich, dass er in Italien ab nun auch als glänzender Maler angesehen wurde. Das Gemälde befindet sich heute in der Prager Nationalgalerie, nachdem es von Kaiser Rudolf II. 1606 erworben und nach Prag gebracht worden war, wo es dann im Dreißigjährigen Krieg durch die schwedischen Plünderungen und durch unsachgemäße Restaurierungen sehr gelitten hat. Kaum bekannt sind hingegen die Umstände um die Entstehung und Geschichte des Madrider Bildes "Christus und die Schriftgelehrten". Erst ab 1634 ist das Bild in der Sammlung Barberini in Rom nachweisbar. Dieser Umstand und die im Zuge einer 1958/59 durchgeführten Restaurierung erfolgte Freilegung einer Beschriftung, die heute nicht mehr vorhanden ist, ließen an eine Ausführung des Bildes in Rom denken. Diese Annahme wird heute ebenso angezweifelt, wie Dürers auf dem Gemälde schriftlich festgehaltene Behauptung, wonach er das Bild in nur fünf Tagen ausgeführt hätte.

## Katalogtext

Heinz Widauer (2003)

Bald nach Dürers Anknuff in Venedig 1505 erging an ihn der Auftrag, für die deutsche Gemeinde in der Lagunenstadt ein Altarbild für San Bartolomeo zu malen. Anfang 1506 begann er mit den Vorarbeiten, und nach nur wenigen Monaten Arbeitszeit berichtete er Willibald Pirckheimer im September 1506 von der Fertigstellung der Tafel. Dürer legte seinen ganz besonderen Ehrgeiz in die Ausführung des Bildes; nicht nur begegnete ihm die venezianische Künsterschaft mit Argwohn und kleinen Schikanen, sondern man wollte Dürer nur sehr zögernd Anerkennung für seine malerischen Qualitäten entgegenbringen, da er hier in erster Linie als vortrefflichen Grafiker bekannt war. Die Ausführung strafe alle Vorbehalte Lügen; das Tafelbild ist hinsichtlich seiner farblichen Ausstrahlung von außerordentlicher Wirkung und Brillanz: Eine in hellem Licht leuchtende Alpenlandschaft ist der Hintergrund eines Geschehens im gedämpften Rot-Blau-Goldbraun-Akkord. Das Thema des Bildes war ikonografisch und kompositorisch durch einen Holzschnitt aus Jakob Sprengers 1475 erscheinender "Rosenkranzschiff" vorgegeben: Die Jungfrau thronet in der Mitte unter einem Baldachin und wird von geistlichen und weltlichen Würdenträgern flankiert, deren Anführer, Papst und Kaiser, jeweils mit einem Rosenkranz bekrönt werden. Im Papst wird von der Forschung - nicht unwidersprochen - Julius II. vermutet; der Kaiser trägt die Züge von Maximilian I., und im rechten Hintergrund ist Dürers Selbstporträt zu erkennen. Die Anspielung auf Papst und Kaiser nimmt eine vermutlich geplante und dann nicht stattgefundene Begegnung zwischen Kaiser und Papst vorweg. Im März 1506 wurden in Venedig Gerüchte um eine bevorstehende Rückeroberung des Kirchenstaates durch Julius II. bekannt, sodass die Venezianer zu Recht fürchteten, der Kaiser würde seine Reise zu den Krönungsfeierlichkeiten in Rom nicht antreten.

1606 gelang es Kaiser Rudolf II., das Tafelbild zu erwerben. Darauf folgte eine Odyssee mit schwer wiegenden Folgen für das Bild. Sorgfältig verpackt, wurde es von Männern zu Fuß von Venedig nach Prag getragen, wo es unbeschädigt ankam. Dort musste die Tafel 1631 vor den in Prag einstürmenden Schweden nach Olmütz in Sicherheit gebracht werden, wodurch so starke Schäden entstanden, dass das Bild trotz mehrerer Renovierungsversuche heute als Ruine gilt. Das Tafelbild gelangte aus dem Kloster Strahov in das Prager Nationalmuseum. Wir kennen dazu mehrere vorbereitende Studien, unter anderem in der Albertina.

Dürer hat die Tafel sehr sorgfältig vorbereitet: Er verlagerte die in seinem Frühwerk unmittelbar auf die grundrierte Tafel aufgebrachte, detaillierte und präzise Vorzeichnung seit seinem Italienaufenthalt auf blaues Papier, um sich, ausgehend von dessen Mittelton, die linearen Strukturen der Komposition zu erarbeiten. Mit einem System von Kreuz- und Parallelschraffuren, aufgetragen mit grauem oder weißem Pinsel, nimmt der Künstler die Schatten und Lichter des Gemäldes vorweg. Diesem bleibt nur mehr die Umrisszeichnung vorbehalten; die modellierende Binnenzeichnung, deren Funktion die vorbereitenden Studien auf Papier übernehmen, tritt zurück oder fehlt zur Gänze. Der Grundstein zur Detailstudie wurde aber bereits in Nürnberg gelegt. In den Jahren vor seiner zweiten Reise nach Italien, ab circa 1500, sind zahlreiche Studien nach der Natur entstanden; folgerichtig wendet Dürer nun diese Methode auch für die Tafelbildvorbereitung an. Jedes eine Figur ausmachende Detail der großen Altarbilder des Venedig-Aufenthaltes sowie der danach entstandenen Werke wurden in einzelnen Studien festgehalten. Zahlenmäßig halten Kopf-, Hand- und Gewandstudien einander dabei die Waage. Der heutige Eindruck der großen Zahl an Einzelstudien täuscht etwas: Man muss davon ausgehen, dass Dürer seine Studien zumindest paarweise auf einem circa 32 x 45 cm großen Halbbogen gezeichnet hat, der dann zu einem späteren Zeitpunkt von fremder Hand getrennt wurde. Für insgesamt acht Einzelstudien können wir eine solche paarweise Anordnung nachweisen. Es zeigt sich, dass Dürer auf ein und demselben Bogen Studien sowohl für das "Rosenkranzbild" als auch für das nahezu zeitgleich ausgeführte Gemälde "Christus unter den Schriftgelehrten" festgehalten hat (inv. 3104, inv. 3103 und inv. 3099, inv. 3106). Deren ursprüngliche Verbindung auf einem Bogen lässt erkennen, dass Dürer auch auf dem Papier kompositionelle Überlegungen nicht außer Acht ließ, selbst wenn die betreffenden Studien schließlich für verschiedene Gemälde verwendet und somit in einem anderen Zusammenhang gestellt wurden. Diese Auffassung scheint sich bei den Vorstudien für den "Heller-Altar", die Dürer nach seiner Rückkehr nach Nürnberg machte, etwas zu verändern (inv. 3112, inv. 3113, inv. 3114 und inv. 4836).

Schwierig ist es, den Zeitpunkt zu bestimmen, zu dem die Studien getrennt wurden. Alle vorgestellten Blätter kamen aus der Sammlung Imhoff über die kaiserliche Schatzkammer in den Besitz von Herzog Albert von Sachsen-Teschen. Für einige lassen sich Nachzeichnungen und Reproduktionsstiche nachweisen, die auf eine bereits sehr früh erfolgte Trennung, möglicherweise noch während ihrer Aufbewahrung in der Sammlung Imhoffs, hinweisen; andere wiederum, vor allem jene für den "Heller-Altar", lassen wiederum den Schluss zu, dass sie erst in der Sammlung des Herzogs auseinander geschnitten wurden. Die Gründe für die Trennung liegen im Bereich der Spekulation: Willibald Imhoff könnte angesichts des Verkaufs an Kaiser Rudolf II. gehofft haben, für eine größere Zahl an Dürer-Zeichnungen einen höheren Preis zu erzielen. Ein finanzielles Interesse kann man auch den die herzogliche Sammlung während der napoleonischen Besatzungszeit in Wien betreuenden Kustoden unterstellen, die sich in einigen Fällen nachvollziehbar durch den unrechtmäßigen Verkauf von Kunstwerken aus der Sammlung Alberts bereichert haben.

Die beiden Studien (inv. 3099 und 3106) befanden sich ursprünglich auf einem Foliobogen und bereiteten den Engelskopf (inv. 3099) des zu Füßen der Madonna sitzenden, lautenspielenden Engels auf Dürers 1506 ausgeführtem "Rosenkranzbild" sowie den Kopf des jungen Jesus auf dem Tafelbild "Christus unter den Schriftgelehrten" (inv. 3106) vor. Mit feinstem Pinsel gezeichneten Parallel- und teilweise auch Kreuzschraffuren hat Dürer, ähnlich wie im Kupferstich, die Gesichter modelliert und das Helldunkel im Haar der beiden Köpfe differenziert. Führt man sich den ursprünglichen Zusammenhang der beiden Blätter vor Augen, dann erkennt man, wie Dürer seine auf einem Bogen befindlichen Studien aufeinander bezog, selbst dann, wenn sie Protagonisten zweier unterschiedlicher Tafelbilder vorwegnahmen. In beiden Fällen mögen Knaben als Modell gestanden haben, deren Köpfe in einem gewissen räumlichen Zueinander gezeichnet wurden. Der den 12-jährigen Jesus vorbereitende Kopf blickt über die Schulter des Engels, dessen Kopf einerseits mit dem Jesu korrespondiert und andererseits den Betrachter anblickt; kleine, erst später mit Tusche angebrachte Retuschen in den jeweils rechten Pupillen verfälschen unseren Eindruck etwas. Sieht man davon ab, lassen unsere Beobachtungen darauf schließen, dass Dürer der Studienzeichnung größeren Eigenwert zumaß, als uns heute die auseinander geschnittenen Blätter vermitteln können. Schon deshalb erweist sich die Trennung dieser Studienblätter als schwerer, nicht wieder rückgängig zu machender Eingriff, verunklärt er doch Dürers ursprüngliche Auffassung des Mediums Zeichnung. Die linke Schulter und einzelne Haarlocken des Engelskopfes sind noch auf der Studie des Jesuskopfes erkennbar; er wurde demnach rechts neben dem Engelskopf gezeichnet. Die Blickrichtung des Jesuskopfes führt in die linke Blatthälfte und verbindet auf diese Weise beide Teile zu einer Einheit. Vielleicht ist die genannte Retusche im rechten Auge des Jesusknaben eine Folge der Trennung, um so den ursprünglichen Zusammenhang abzuschwächen und dem Jesuskopf eine bessere Wirkung als Einzelstudie zu verleihen. Beide Studien lassen sich in die Sammlung Willibald Imhoff zurückverfolgen. Dort waren sie in einem so genannten Kunstbuch integriert, das 1588 Kaiser Rudolf II. zum Kauf angeboten wurde. Obwohl das Inventarverzeichnis der Sammlung Imhoff von 1573 und das Nachlassverzeichnis der dem Kaiser angebotenen Imhoffschen Sammlung von 1580 die beiden Kopfstudien auf einem Bogen vermerken und sie irrtümlich als Studien zu Köpfen der Maria und des Johannes ("Maria und Johannes in Grau") identifizieren, belegen Kopien des Hans Hoffmann in Budapest und Kupferstichreproduktionen des Ägidius Sadeler eine jeweils voneinander isolierte Kenntnis der Kopfstudien gegen

Ende des 16. Jahrhunderts. Auch ein handschriftliches Verzeichnis Herzog Alberts von Sachsen-Teschen gibt eine bereits früher erfolgte Trennung des Blattes zu erkennen. Aus anderen Quellen wissen wir, dass später getrennte Blätter auf seidenen Seiten in einem Kunstbuch des Kaisers eingnäht waren. Von dort sind sie in der Sammlung des Herzogs auf "neue geschmackvolle Untersatzbögen" aufgebracht worden. Einstichlöcher wie bei anderen Studien fehlen hier. Sie könnten einer Beschneidung zum Opfer gefallen sein, oder die Blätter waren schon seit ihrer Aufbewahrung in der Imhoff'schen Sammlung getrennt.

**Künstler/in**

Albrecht Dürer (Nürnberg 1471 - 1528 Nürnberg) (Alternativ: Albrecht Durer/Albrecht Durer/Альбрехт Дюрер)

**Land / Region**

Deutschland

**Titel**

Kopf des Laute spielenden Engels (Detail aus dem "Rosenkranzfest")

**Datierung**

1506

**Objektbezeichnung**

Zeichnung

**Technik / Bildträger**

Pinself in Grau und Schwarz, grau laviert, mit Deckweiß gehöht, auf blauem Papier

**Maße**

27 x 20,8 cm

**Inventarnummer**

3099

**Permalink**

[http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[3099\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[3099]&showtype=record)

**Weitere Informationen****Signatur / Monogramm / Datierung**

M.I. "1506 " und Dürer-Monogramm "AD"

**Stempel / Zeichen**

Lu. Herzog Albert von Sachsen-Teschen (Lugt 174)

**Provenienz**

Willibald Imhoff (1519-1580), Nürnberg (Kunstbuch, Verzeichnis 1588, Zeichnung 15a: "Maria und Iohannes in Grau."); 1588 an Kaiser Rudolf II.; Kaiserliche Schatzkammer; seit 1783 Kaiserliche Hofbibliothek; 1796 an Herzog Albert von Sachsen-Teschen

**Katalog / Verzeichnis**

, 78; Winkler 385; 1506/19

**Literatur**

AK Albertina 1971, Nr. 57; AK Master Drawings from the Albertina Vienna. Art Gallery of South Wales u. a., 1977, S. 56-57, Nr. 20; Rowlands/Bartrum 1993, S. 80 (unter Nr. 169); Budde 1996, Z/15; AK Pittsburgh u. a. 2002, Nr. 2; AK Albertina 2003, Nr. 104 (H. Widauer); Price 2003, S. 176-178; Luber 2005, S. 18, 77-125; AK Prag 2006, zu den Zeichnungen bes. S. 78-81, Cat. I./11, I./12 (H. Widauer); AK Durero y Cranach, Museo Thyssen-Bornemisza/Fundación Caja Madrid, Madrid 2007, S. 105 (Beitrag Juan Luis González García); Schröder 2008, Nr. 9 (H. Widauer); Lübbecke 2009 (v. a. zum Hinweis auf die 5-monatige Herstellung); Oakes 2009; Silver/Smith 2010, S. 22-23, 110-111; Widauer 2010, S. 162, fig. 10, 11 (Rekonstruktion mit Inv. 3106); Wolf 2010, S. 137, 146-148, 252-253, Kat. K26; Schauerte 2012, S. 135-141; Smith 2012, S. 164-181; Strieder 2012, 116-124; AK Washington 2013, S. 157-159, Nr. 48 (H. Widauer); Anja Grebe, Dürer. Die Geschichte seines Ruhms, Petersberg 2013, S. 87; Andrea Bubenik, Reframing Dürer. The Appropriation of Arts, 1528-1700, Farnham 2013, S. 106-107

---

**Zitieren aus Sammlungen Online****Eintrag mit Autor:**

Name des Autors / Künstler, Titel des Objekts, Inventarnummer, Art und Datum des Dokuments / Name der Datenbank, URL, Datum des Zugriffs

**Beispiel:**

Achim Grann, Leonardo da Vinci: Zwei groteske Köpfe im Profil, Inv. 66, Katalogtext 2008. In: Sammlungen Online <http://www.albertina.at/Sammlungenonline> (Zugriff/access 28.3.2012)

**Eintrag ohne Autor:**

Künstler, Titel des Objekts, Inventarnummer, Art und Datum des Dokuments / Name der Datenbank, URL, Datum des Zugriffs