

REZENSIONEN

S. J. FREEDBERG, *Andrea del Sarto*. Cambridge (Mass.), The Belknap Press of Harvard University Press 1963. Textband: XVI und 107 S., 242 Abb. auf 196 S.; Katalogband: XII und 302 S., 196 Abb. auf 21 S.

Freedbergs zweibändiges Werk über Andrea del Sarto erfüllt alle Erwartungen und Forderungen, die man heute an eine Künstlermonographie stellt. Die vom Verlag vorzüglich ausgestattete und gedruckte Publikation ist in ihrer Gesamterscheinung, in ihrer inneren Ökonomie, vor allem aber in der Zusammenstellung der beiden Abbildungsteile und in der Ausarbeitung des Kataloges mustergültig. Die Monographie ist – nach Freedbergs eigenen Worten – zwar nicht als Nebenprodukt aus den fast fünfzehnjährigen Vorbereitungen der Publikation über „Painting of the High Renaissance in Rome and Florence“ hervorgegangen (vgl. die Rezension in: *Kunstchronik* 17. Jg., 1964, S. 96 – 107); immerhin haben die im Rahmen dieser Vorbereitungen notwendigen Studien der Werke des Andrea del Sarto und die damit verbundene Verarbeitung der Spezialliteratur die ersten Voraussetzungen für das Zustandekommen des Buches geschaffen. Es verdankt seine Entstehung im letzten aber der Anregung und dem Zuspruch von Bernhard Berenson, dessen Andenken Freedberg das erwähnte Werk über die Hochrenaissancemalerei gewidmet hat.

Der Verfasser hat mit Erfolg versucht, in Anlehnung an das bei dieser früheren Publikation gewählte Darstellungsschema auch für die Gattung der Künstlermonographien eine neue Form zu finden. Er legt einen Textband vor, der den Werdegang und das (im gleichen Band abgebildete) Oeuvre des Malers beschreibt, ohne auf Literatur, strittige Probleme der Datierung oder Zuschreibung einzugehen. Diese ganzen Fragenkomplexe, die mehr die Spezialforscher, die Sammler und die Museenverwaltungen interessieren, sind im Katalogband in konzentrierter Form behandelt. Hier enthalten die oft mehrere Seiten füllenden Abschnitte zu den einzelnen Gemälden alle Angaben über Technik, Erhaltung und Maße, eine gute Farbbeschreibung, eine Zusammenstellung und Auswertung der auf das Bild zu beziehenden Dokumente und Urkunden, eine Übersicht über die verschiedenen Bewertungen und Datierungen der Werke in der Literatur, Hinweise auf etwaige Vorbilder, Stichvorlagen oder Anregungen aus anderen Werken. Außerdem werden alle bekannt gewordenen Repliken oder Kopien, die vorbereitenden Zeichnungen, auch die mutmaßlichen Kopien nach verlorenen Entwürfen katalogmäßig erfaßt und angeführt. Diese Angaben und Bemerkungen werden dann nochmals ergänzt durch Fußnoten, die im Textband völlig fehlen.

In dem ersten Katalogteil, der „The Authentic Paintings“ betrifft, sind auch verlorene, durch Quellen bezeugte Werke aufgenommen, soweit uns Kopien, erhaltene Entwurfszeichnungen oder Kopien solcher Entwürfe eine Vorstellung des Bildes vermitteln. Gemälde, die in wichtigen Quellen, d. h. im Codex Magliabechiano, bei Vasari, bei Borghini oder in den frühen Inventaren erwähnt werden, ohne daß wir diese Erwähnung mit einer irgendwie überlieferten Komposition in Verbindung bringen können, sind in dem dritten (vom Register leider nicht erschlossenen) Katalogteil zusammengestellt, der

die Werke in der chronologischen Folge der Quellschriften aufführt. Der zweite Teil ordnet die „Authentic Unassociated Drawings“ in der alphabetischen Folge ihrer Aufbewahrungsorte; es sind dies jene Zeichnungen, die sich nicht mit Bestimmtheit bekannten Bildkompositionen als Entwurf zuordnen lassen und darum nicht im ersten Teil aufzunehmen waren. Teil IV enthält die nach Meinung des Verfassers zu Unrecht zugeschriebenen Gemälde, während Teil V „The Untraceable Attributed Paintings“ aufführt, d. h. alle in jüngerer Zeit dem Meister zugeschriebenen Bilder, über die sich der Verfasser kein Urteil bilden konnte, da Fotos oder Abbildungen nicht existieren oder jedenfalls nicht erreichbar waren. Im sechsten Teil erfolgt dann die Zusammenstellung der fälschlich zugeschriebenen Zeichnungen. Ihm schließt sich ein ausführlich kommentierter Dokumentenanhang zur Biographie des Künstlers an, der es ermöglicht, auch in den biographischen Abschnitten des Textbandes ohne jede Fußnote auszukommen. Es folgt eine umfangreiche Bibliographie und der 196 Abbildungen umfassende Bildteil des Katalogbandes, der im wesentlichen Vergleichsmaterial, ergänzende Situations- und Zustandsaufnahmen zu den Freskenzyklen und weitere Abbildungen von Zeichnungen enthält. – Textband und Katalogband haben voneinander unabhängige Indices, die jeweils nur ihren Band aufschlüsseln. Das bedeutet zwar, daß man, um Freedbergs Meinung über ein Bild zu erfahren, in beiden Indices nachschlagen muß; es erlaubt aber zugleich, die beiden Bände gegebenenfalls völlig unabhängig voneinander zu benutzen, was in der Praxis oft von großem Vorteil ist.

Die Rezension soll sich hier nun auf die stilkritischen Ergebnisse, auf die Fragen der Zuschreibung und der Datierung beschränken. Auch bei Andrea del Sarto bietet die Auffindung und zeitliche Ordnung der Frühwerke für die Forschung eines der Hauptprobleme. Freedberg schafft einen neuen wichtigen Ansatzpunkt in der überzeugenden Zuschreibung der Ikarus-Darstellung (Florenz, Palazzo Davanzati) an den Künstler. Das kleine Leinwandbild, das Ikarus auf einer Erhöhung stehend, zwischen dem greisen Daedalus und einer Frauengestalt vor einer weiten Landschaft zeigt, war bisher unveröffentlicht; nur ein anonymer Artikel im *Bolletino d'Arte* 1951 hatte es als Arbeit des Granacci erwähnt. Das Bild gibt sich eindeutig als Frühwerk des Andrea zu erkennen, einmal durch seine noch enge Beziehung zur Kunst des Piero di Cosimo und zu Franciabigios etwa gleichzeitigen Werken, zum andern aber durch die starken Übereinstimmungen, die die Ikarusfigur in Form und Proportionierung mit dem Christus des Tauffreskos im Scalzo zeigt (hocheingezogene Taille, zu mächtige, etwas formlose Hüftpartie). Die Formenidentität geht bis in die Details, wie etwa auch der Vergleich von rechtem Unterarm und Hand des Daedalus mit den entsprechenden Partien des Taufchristus zeigen kann. Vor diese Ikarus-Darstellung ordnet Freedberg als frühestes bekannt gewordenes Werk des Künstlers das zuerst von Venturi Sarto zugeschriebene „Modello“ zu einer *Sacra Conversazione*, das sich im Louvre befindet und das doch wohl etwas später als das Florentiner Bildchen entstanden ist. Ihm schließt sich die Madonna der Galleria Nazionale in Rom an, die schon im 18. Jahrhundert als Werk Sartos galt, von Venturi und Berenson jedoch Franciabigio gegeben wurde, während Longhi die alte Zuschreibung aufnahm und das Bild zusammen mit der Predella der

Galleria Borghese 1507 datierte. Freedberg setzt das Madonnenbild 1508 an, doch gehört es offenbar in jene Gruppe, die durch Albertinellis signierte und datierte Madonna der Slg. des Earl of Harewood, Franciabigios Verlobung der hl. Katharina in der Galleria Borghese und das signierte und 1509 datierte Madonnenbild des gleichen Künstlers in der Galleria Nazionale in Rom gebildet wird. Die Halbfigur einer weiblichen Heiligen auf dem Fragment im Metropolitan Museum ist von Berenson und im Museumskatalog von 1931 Franciabigio zugeschrieben worden (vgl. dessen oben genannte Bilder); davon sollte man nicht abgehen. Das Werk ist auch kaum so früh entstanden, denn das Gesicht des Heiligen zeigt schon jenen sinnierenden, betroffenen Gesichtsausdruck, der in den Werken Franciabigios und Sartos nicht vor 1510 zu finden ist. Das kleine Freskobild der von Engeln getragenen Magdalena in Or San Michele, das Migliore 1684 als Werk Andreas erwähnt und das nach seinen ausführlichen Angaben von Niccolò della Tosa testamentarisch gestiftet und von dem Künstler nach dem Abendmahl in San Salvi gemalt wurde, kann auch seiner stilistischen Erscheinung nach nicht zu den Frühwerken gezählt werden. Der Magdalenenkörper hat nichts mit dem unsicher gezeichneten, schlecht proportionierten Ikarus des Florentiner Bildchens oder mit dem Taufchristus gemein. Warum sollte man sich nicht auch in der Datierung an den hier offenbar sehr gut informierten Migliore halten? Aus ähnlichen Gründen sind auch bei dem Verkündigungsfresko aus Or San Michele (jetzt in der Foresteria von S. Marco) Bedenken gegen eine zeitliche Ansetzung um 1508 – 1509 anzumelden, die der Verfasser in der Hauptsache nun gerade mit dem Hinweis auf die von ihm beobachtete „interchangeability of the types of angels“ zwischen Verkündigungs- und Magdalenenfresko stützt. Die Frühdatierung des Magdalenenfreskos wird vorher übrigens mit dem gleichen Hinweis begründet. Die Verkündigung wird vom Codex Magliabechiano und von Vasari nach den Benizzi-Fresken und nach den Tondi in San Salvi erwähnt und nach diesen, in unmittelbar zeitlicher Nähe des EpiphaniASFreskos der Annunziata, läßt sie sich auch stilistisch am ehesten einordnen. – Das Tauffresko im Chiostro dello Scalzo, das nach Vasaris Bericht von Andrea als eine Art Probestück ausgeführt wurde – einige Jahre bevor man den übrigen Freskenzyklus zu malen begann –, wird von Freedberg wieder ganz für Andrea del Sarto in Anspruch genommen. Das Werk galt lange als Gemeinschaftsarbeit von Andrea und Franciabigio, die neuere Forschung hatte sich dann Berensons Meinung angeschlossen, der das Fresko als selbständige, nach 1514 entstandene Arbeit Franciabigios anführt. Das Bild unterscheidet sich in technischer Hinsicht von allen späteren Fresken Sartos: die Figurenzeichnung ist in allen Details, bis in die kleinsten Haarlocken und Gewandfalten hinein, vom Karton auf die Wand gepaust; die Punktierung ist am Original noch überall zu sehen. Dies und vor allem der genau erkennbare Verlauf der einzelnen Tagwerke haben Freedberg bestimmt, Vasaris Überlieferung zu folgen und das Fresko als ganzes in das frühe Oeuvre Sartos einzuordnen. „There are inconsistencies, but these are of a young personality in rapid evolution, not the result of two personalities“ (Katalog S. 17 oben). Diese Bewertung des Freskos und seine Datierung um 1509/10 überzeugen. Auch der von Freedberg vorgeschlagenen chronologischen Ordnung der Benizzi-Fresken in der Annunziata

kann man folgen. Durch die bei jedem dieser Wandbilder neu beginnende Auseinandersetzung mit Kompositionen aus der älteren Florentiner Freskomalerei, vor allem aus Ghirlandaios Freskenzyklen, gelingt es Sarto allmählich, der zunächst ungewohnten Aufgabe gerecht zu werden. Der Verfasser schildert diese Vorgänge sehr eindrucksvoll: wie unbeholfen der Künstler anfangs noch dem großen Bildformat, den Problemen der monumentalen Figurenkomposition und der Gestaltung der architektonischen Szenerie gegenübersteht und wie er dann nach und nach die eigenen neuen Möglichkeiten erkennt und nutzt. Diese Entwicklung vollzieht sich nicht in einer klaren, sofort faßbaren Folgerichtigkeit, sondern in verschiedenartigen Ansätzen und in mehr oder weniger starken Schüben. Bei dem letzten der fünf Fresken, der Bekleidung des Aussätzigen, kann man sich an das Noli-me-tangere-Fresko des Fra Angelico in San Marco erinnert fühlen; die so eigentümliche Anordnung des Heiligen, seine Schrittstellung und Armhaltung erscheinen dort in der Figur Christi vorgeprägt. Sollte hier wirklich eine Beziehung bestehen, so wäre dies kein Zufall, da Sarto in der Zeit der Benizzi-Fresken, also um 1510, auch seinen Noli-me-tangere-Altar für die Kirche S. Gallo entworfen und gemalt haben muß, in dem dann allerdings auch starke Leonardo-Eindrücke verarbeitet sind. Das Altarbild zeigt eine auffällige Dämpfung und Verschmelzung der Landschaftselemente gegenüber den letzten beiden Benizzi-Fresken.

Das Wandbild der Prozession der Heiligen Drei Könige im Vorhof der Annunziata ist durch Dokumente als Werk des Andrea aus dem Jahre 1511 gesichert. Als vorbereitende Studie zu diesem Fresko bespricht der Verfasser die Uffizien-Zeichnung no. 667 E, die die Komposition einer Anbetung der Könige entwirft. Das Blatt ist von der älteren Sarto-Forschung seit 1893 für den Künstler in Anspruch genommen worden. Fraenckel (1935), der sich besonders intensiv mit dem zeichnerischen Oeuvre des Andrea beschäftigte, hat den Entwurf allerdings ausgeschieden; das Blatt ist übrigens schon 1911 einmal von Di Pietro als Arbeit eines umbro-toskanischen Eklektikers angesprochen worden. Daß es nicht von Sarto stammt, kann schon der Vergleich mit der Zeichnung Uffizien no. 334 F lehren, die nun tatsächlich eine Kompositionsstudie zum Dreikönigsfresko darstellt. Nicht nur die Proportionen der Figuren, ihre Art sich zu bewegen, die skizzierte Form ihrer Waden und Füße sind in beiden Entwürfen sehr verschieden, auch die Zeichnungstechnik weist die Blätter als Arbeiten verschiedener Künstler aus. Zudem zeigt Uffizien no. 667 E eine Landschaftsdarstellung, die kaum später als in den achtziger Jahren des Quattrocento entstanden sein kann und die mit der Landschaft des Annunziata-Freskos wenig gemein hat. Das Blatt, das auch in den Uffizien als „umbrische Schule“ katalogisiert ist, stammt offenbar aus dem Kreis der Maler der Bernardinstäfelchen in der Galleria Nazionale dell'Umbria in Perugia und zeigt vor allem zu der Szene der „Befreiung des Gefangenen“ in diesem Zyklus enge Beziehungen.

Schwierig bleibt nach wie vor die Beurteilung des signierten Dresdener Bildes der Verlobung der hl. Katharina und des Wiener Raphael-Altars; bei beiden Werken hat Freedberg 1961 noch eine stärkere Beteiligung Puligos an der Ausführung vermutet, während er nun – m. E. zu Unrecht – Puligo als Mitarbeiter ausscheidet. Die unbe-

stimmte Modellierung der Gesichter, die correggieske Lieblichkeit des Ausdrucks, die Proportionierung der Kinderkörper mit ihren kurzen, dicken Beinen und den viel zu kleinen Füßen – all das läßt sich schwerlich sonst in den zwischen 1511 und 1513 entstandenen Werken Sartos, etwa in der Heiligen Familie in Leningrad, finden. Das Madonnenbild no. 336 der Galleria Borghese ist selbst im Kompositionsentwurf kaum auf Andrea zurückzuführen. Das nicht bewältigte Sitzmotiv der Maria, ihre wenig durchgeformte Beinpartie mit den verzeichneten Füßen, wie überhaupt die ganz unräumliche bzw. räumlich unklare Gruppierung der Figuren lassen an einen schwächeren Maler denken, etwa an Bacchiacca, dessen Figuren oft auch diesen eigentümlichen Gesichtsausdruck (mit den in den inneren Winkeln stark beschatteten Augenhöhlen) zeigen.

Zur Klärung der vielschichtigen Problematik um Sartos künstlerische Entwicklung innerhalb der zwanziger Jahre kann Freedberg wesentlich beitragen. Die verschiedenartigen Ansätze und Modulationen vollziehen sich bei Sarto auf der Ebene des Klassischen, deren Grenze er mehrfach berührt, ohne dann über sie hinauszustreben, d. h. ohne sich einerseits dem Manierismus, dessen Einfluß er sich nicht entziehen kann, oder andererseits einem akademischen Klassizismus bewußt zuzuwenden. Gerade durch die begründete Kritik, die der Verfasser manchen Werken zuteil werden läßt, gelingt es, den Bereich der künstlerischen Möglichkeiten Sartos schärfer zu umreißen. Von der Luco-Pietà im Palazzo Pitti heißt es u. a.: „The ambition of illusion, as strong as that to an intellectuality of form, has perhaps been too well realized in this picture. Exact presences in the clear and shining light, these figures form an *Existenzbild* of wonderful conviction, with superb painterly *morçeaux*, but they convey no correspondingly convincing human meaning“ (S. 69).

Als eine der großartigsten Schöpfungen Sartos entstand um 1525 die Lünette der Madonna del Sacco, in deren unmittelbarer zeitlicher Nähe dann aber – um 1524 – das Isaaksopfer in Cleveland anzusetzen ist. Freedberg datiert dieses Bild zu spät, nämlich zusammen mit den veränderten Fassungen in Dresden und Madrid nach dem Abendmahl in San Salvi. Bei dem Zeichnungsmaterial zum Isaaksopfer ist klar zu unterscheiden zwischen den locker und schwungvoll gezeichneten, ganz durchlichteten Studien zum Bild in Cleveland (Uffizien no. 317 F r. + v.) und den etwas pedantisch modellierten, sachlich kühlen Studien zum Isaakskörper (Uffizien no. 339 F), die mit Sicherheit nicht die (starke Umrißpentimenti aufweisende) Figur in der Cleveland-Fassung, sondern wahrscheinlich jene des späteren Dresdener Bildes vorbereiten. Freedbergs Meinung, das Bild in Cleveland sei unvollendet geblieben, weil sich während der Ausführung am oberen Bildrand die Fläche für den Engelsputto als zu knapp erwies, überzeugt keineswegs. Hier wie auch bei der Assunta des Palazzo Pitti müssen äußere Ereignisse das Schicksal der Werke bestimmt haben. Ein Bild, bei dem sich sogar für die Nebenfiguren im Hintergrund Studien erhalten haben, muß auch in der Gesamtanlage durch Kompositionsskizzen und -entwürfe sorgfältig vorbereitet worden sein. Daß die mächtige Figur des Abraham in der Cleveland-Fassung oben fast den Bildrand berührt, ist kein Kompositionsfehler, sondern ein wichtiges Stilmerkmal in

diesem Werk, das ja auch in Anordnung und Ausdruck des Isaakkopfes, in der farblichen Behandlung des Inkarnats des Knabenkörpers und in der Wiedergabe der Draperien (vor allem der Ärmel Abrahams) engste Berührungspunkte zur Kunst des Pontormo zeigt. Man vergleiche gerade auch den Engelsputto (Abb. 182, 183) mit Pontormos Knabenstudie für die Lünette in Poggia a Cajano (Freedberg 1961, Abb. 677).

Bei der Behandlung der Spätwerke bleibt unverständlich, warum der Verfasser die Prozessionsfahne mit der Darstellung des hl. Jakobus (Uffizien) im Text nicht erwähnt. – Freedbergs „Andrea del Sarto“ eilt einer von John Shearman vorbereiteten zweiten Monographie über den Künstler voraus, von der eine weitere Klärung der noch strittigen Fragen zu erwarten ist. Beide Forscher haben offenbar, als sie sich ihrer problematischen, wenn auch nicht allzu seltenen Situation gegenübersehen, aus der Not eine Tugend gemacht und sind in einen regen Gedanken- und Materialaustausch getreten, dessen Freedberg voller Genugtuung und Dankbarkeit in seinem Vorwort gedenkt.

Günter Passavant

NEUE BEITRÄGE AUS EUROPÄISCHEN HANDZEICHNUNGSSAMMLUNGEN

OTTO BENESCH (unter Mitarbeit von Eva Benesch), *Meisterzeichnungen der Albertina. Europäische Schulen von der Gotik bis zum Klassizismus*. 380 Seiten mit 327 einfarbigen und 25 mehrfarbigen Tafeln. Ganzleinen. Verlag Galerie Welz, Salzburg 1964. DM 98, – .

Otto Benesch, heute einer der besten Handzeichnungskenner, insgesamt fast vierzig Jahre an der Albertina tätig, von 1947 bis 1961 als deren Direktor, schuf hier – anknüpfend an eine entsprechende Veröffentlichung der Staatlichen Graphischen Sammlung München (S. 9, Vorwort) – einen für die Albertina neuen Typ der Publikation.

Der Überblick über die Geschichte der Handzeichnungen vom Beginn des 15. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts enthält u. a. eine Auswahl des Schönsten und Wichtigsten, das die Sammlung bieten kann. Die Einleitung über die Geschichte der Sammlung, die zugleich ein Lebensbild ihres Gründers, des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen, und seiner Sammeltätigkeit zeichnet, gibt auch die traurige Gewißheit, daß über sie hinaus mit einer weiteren wissenschaftlichen Erhellung auf diesem Gebiet nicht mehr zu rechnen ist, da das Familienarchiv, noch niemals systematisch durchgearbeitet, auf Schloß Halbturn im Burgenland 1949 verbrannte.

Beneschs kommentierende Texte am Schlusse des Bandes erweisen seine Betätigung und Bewährung als Spezialist auf auseinanderliegenden Gebieten der Geschichte der Handzeichnung und Graphik. Das Buch hat bei aller Wissenschaftlichkeit einen ganz persönlichen Charakter und ist irgendwie auch ein Rechenschaftsbericht. Einmal bringt Benesch eine Reihe von Blättern, die während der Zeit seiner Tätigkeit an der Albertina oder von ihm als Direktor erworben werden konnten, wie „Christus und die zwölf Apostel“ von Bernh. Strigel (77), die Selbstbildnisse Hans Burgkmairs als Bräutigam