

ZU ANDREA DEL SARTO'S «OPFER ABRAHAM'S»

Von Isolde Härth

Dass Andrea del Sarto die Landschaft innerhalb seines Werkes in einer für die gleichzeitige Florentiner Malerei ungewöhnlich sorgfältigen Weise gestaltet, ist oft beobachtet worden, ebenso, dass dies nicht ohne Kenntnis Dürerscher Landschaftsformen geschieht.¹ Das gilt vor allem für die Fresken im Vorhof der SS. Annunziata in Florenz. Auch in einem Spätwerk des Künstlers, dem gegen 1530 im Auftrag des Giovanni Batt. della Palla für den König von Frankreich gemalten „Opfer Abrahams“ in der Dresdener Galerie vollzieht sich das Geschehen in einer landschaftlichen Umgebung, die der figürlichen Szene in ihrer Flächen- und Tiefenwirkung als wichtiger kompositioneller Faktor beigeordnet ist.²

Das Gemälde (Abb. 1 u. 3) schildert den Augenblick, in dem der Knabe, mit seinem rechten Bein auf der Erde stehend, mit dem linken auf dem Opferstein kniend, angstvoll sein Schicksal erwartet, während dem Vater, der bereits zum Todesstoss ausholt, ein kleiner, herabfliegender Engel in seinem Tun Einhalt gebietet. Diese in Form eines spitzwinkligen Dreiecks aufgebaute Opferszene spielt sich in einer vorderen Bildzone ab, welche durch den reichbewegten Gewandkontur Abrahams und den felsigen Rand der Anhöhe von der rückwärtigen Landschaft scharf abgegrenzt wird. Hier übernimmt die verkürzte Folge mittelalterlicher Gebäude die tiefenräumliche Erschliessung des Hintergrundes und dämpft zugleich die sehr ausgeprägte Diagonale, die durch die angedeutete Zusammenfassung der figürlichen Komposition die Darstellung bestimmt.

¹ Vgl. *Theodor Hetzer*, Das deutsche Element in der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts, Berlin 1929, S. 129 ff. Die ältere Literatur ebda. Anmerkung 76.

² Von der Komposition des „Opfers Abrahams“ sind fünf Fassungen bekannt. Als das ursprüngliche, im Auftrage von G. B. della Palla gemalte Exemplar darf wohl mit Sicherheit das Dresdener Bild gelten (Vas.-Mil., V, 50 u. Die Staatliche Gemäldegalerie zu Dresden. I., Die Romanischen Länder, Dresden 1929, Nr. 77, S. 39). Eine kleinere Wiederholung malte Sarto für Paolo da Terrarossa (Vas.-Mil., V, 52), als diese wird allgemein das Gemälde im Prado zu Madrid identifiziert. Sie ist in der räumlichen Disposition leicht verändert, indem die Gruppe von Abraham und Isaak näher an den vorderen Bildrand gerückt und von der rückwärtigen Szene mit dem weidenden Esel und dem Diener (zu dem hier ein zweiter hinzugekommen ist) nicht so entschieden abgegrenzt wird.

Alfred von Reumont (A.d.S., Leipzig 1835, S. 182 ff.) spricht von einer weiteren, eigenhändigen, nicht ganz vollendeten Wiederholung, die aus dem Besitz der Familie Montalvi in Florenz in das Haus Zondadori gekommen sei. Es handelt sich offensichtlich um dasselbe Bild, das 1882 auf der „Loan Exhibition“ in London ausgestellt war. Es gehörte damals H. Cornwall Legh (*H. Guinness*, A.d.S., London 1901, S. 74) und befindet sich heute im Cleveland Museum of Art (Abgebildet: „Paintings in the Cleveland Museum of Art“, Picture Book N. 1, 1945, S. 52). Dieses Bild ist in der enger gefassten Räumlichkeit der Opferszene dem Madrider Bild verwandt. Die Landschaft wird rückwärts nach links erweitert. In der Nähe des weidenden Esels erscheinen zwei Diener in offenbar schlafender Haltung.

Von dieser Fassung geht eine zeitgenössische Kopie aus, die sich in der Villa Poggio Imperiale in Florenz befindet (den Hinweis auf dieses Bild verdanke ich Dr. Peter Anselm Riedl) und die Komposition Sartos in wenig qualitätvoller Weise abwandelt. Der landschaftliche Teil ist stark verändert und hat seine Raumhaltigkeit weitgehend eingebüsst. Möglicherweise könnte es sich bei diesem Gemälde um die von Vasari 1533 im Auftrag von Ottaviano de' Medici gemalte Kopie nach dem Bild Sartos handeln (*Karl Frey*, Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris, München 1923, I. S. 25/6).

Eine Replik des Abrahams Opfers im Museum zu Lyon schliesslich entspricht dem Dresdener Bild fast genau in den Massen und folgt ihm in der Komposition am getreuesten. Als Autor wurde gelegentlich Pontormo vorgeschlagen (*Crowe-Cavalcaselle*, A History of Painting in Italy, VI, London 1914, S. 193).



1 Andrea del Sarto, Das Opfer Abrahams. Dresden, Gemälde-Galerie.



2 Antwerpener Meister um 1520, Beweinung. Berlin, Staatliche Museen.

Vasari erwähnt bei der Beschreibung dieses Gemäldes ausdrücklich den Hintergrund. Er bezeichnet ihn als „un paese tanto ben fatto, che quel proprio dove fu il fatto, non poteva esser più bello né altrimenti“.³ Form und Gruppierung der in diesem Bildteil erscheinenden Gebäude lassen vermuten, dass sich der Künstler auch hier durch ein nordisches Vorbild hat anregen lassen. Am ähnlichsten vorgeprägt findet man solche nach rückwärts stark verkürzte, mittelalterliche Gebäudegruppen beim linken Innenflügel des Brüsseler Altars von Quentin Massys.⁴ In der Folgezeit dienen Hintergrundsarchitekturen dieser Art, verbunden mit einem Zentralbau, in der Antwerpener Malerschule oft zur Darstellung der Stadt Jerusalem in Zusammenhang mit Passionsdarstellungen. So entspricht die Architekturperspektive von Jerusalem im Hintergrund der Beweinung Christi von Joos van Cleve (Louvre, Paris) mit den nach der Stadt zurückkehrenden Reitern dem bei Sarto aufgegriffenen Typus fast genau.⁵

³ Vas.-Mil., V, 51. Vgl. auch R. Borghini, *Il Riposo*, Firenze 1584, p. 425: „... e un paese tanto ben fatto, quanto l'arte possa fare“.

⁴ „Joachim empfängt die Botschaft des Engels“ abgebildet bei M. J. Friedländer, *Die Altniederländische Malerei*, Bd. VII, Taf. III.

⁵ M. J. Friedländer, op. cit., Bd. IX, Taf. XXII. Vgl. auch die Zeichnungen zu einer Kreuztragung Christi im Berliner Kupferstichkabinett und die damit in Verbindung stehenden Gemälde bei Julius Held, *Notizen zu einem Niederländischen Skizzenbuch in Berlin*, in *Oud Holland*, L, 1933, S. 273 ff.



3 Andrea del Sarto, Das Opfer Abrahams. Dresden, Gemälde-Galerie. Ausschnitt.

4 Antwerpener Meister um 1520, Beweinung. Berlin, Staatliche Museen. Ausschnitt.



5 Andrea del Sarto (?), Zeichnung Uffizien dis. 1648o F.

Ein im Handzeichnungskabinett der Uffizien aufbewahrtes Blatt, das offensichtlich als Vorstudie zum „Opfer Abrahams“ entstanden ist, bestätigt die Annahme einer solchen Motivübernahme (Abb. 5). Die Zeichnung gibt den Hintergrund des Gemäldes bis in alle Einzelheiten, nur wird im Bild anstelle des steilen Felshanges, der auf der Zeichnung neben den beiden Reitern abfällt, ein von Häusern und Bäumen bestandener Hügel eingeschoben und aus dem Randbaum rechts bildet Sarto eine stilisierte Palme. Dass das Uffizienblatt nur Vermittler dieser Hintergrundlösung ist, darüber lassen einige skizzenhafte Kompositionsrudimente keinen Zweifel.

Vor der Felsenformation auf der linken Blatthälfte erscheint eine jugendliche, nur mit einem Lententuch bekleidete männliche Figur, die Arme sind am Rücken zusammengenommen, der zurückgebeugte Kopf ist stark nach rechts geneigt. Vom Rücken der Gestalt löst sich unmotiviert ein flatterndes Gewandstück. Für die Beinhaltung ist keine eindeutige Lösung angegeben, doch scheint die Parallelstellung durch Überkreuzung ersetzt. Die Figur ist durch kein Attribut näher gekennzeichnet. Der links daneben eingezeichnete Vertikalbalken und zwei, rechts unterhalb der Jünglingsgestalt in ihren Umrissen leicht angedeutete weibliche Gestalten mit klagenden Gebärden legen die Vermutung nahe, das Blatt könne den Reflex einer Passionsdarstellung bilden.

In der Tat erweist sich die Zeichnung als abhängig von der Komposition einer „Beweinung Christi“, dem Mittelbild eines kleinen Flügelaltars der Antwerpener Malerschule aus dem 2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, der sich heute in den Staatlichen Museen in Berlin befindet⁶ (Abb. 2 u. 4). Die Übereinstimmung in den Landschafts- und Architekturformen des Hintergrunds zwischen der Zeichnung und ihrem niederländischen Vorbild ist von pedantischer Genauigkeit. Neben dem durch eine senkrechte Linie bezeichneten Bildabschluss werden rechts am Rande des Blattes zwei Gebäudedetails leicht vergrößert herausgezeichnet: das von Rundtürmen flankierte Tor, in das der Weg mündet, und ein weiteres, welches weiter rückwärts in der Ebene liegt. Von der figürlichen Darstellung sind die Umriss der Maria und einer dahinter leicht erhöht knienden weiblichen Gestalt sichtbar. Der rechts vom Kreuzstamm stehende Johannes aber wurde nicht nur nachgezeichnet, sondern erfuhr inhaltlich und formal eine Umdeutung. Das proportionale Verhältnis zur Landschaft, Kopfhaltung und Blickrichtung entsprechen noch dem Jünger aus der Beweinung, auch das vom Rücken sich lösende Gewand ist in die Zeichnung übernommen. Aber aus dem Johannes, der das Ende der Passion Christi mitleidend erlebt, ist eine Gestalt geworden, die selbst zum Opfer werden soll. Es liegt nahe, in ihr den ersten Gedanken für den Isaak des Opfers Abrahams zu sehen. Die vom niederländischen Vorbild aufgenommene flächenhafte Konzeption des Johannes-Isaak und seine passive Haltung sind allerdings dann im Gemälde zugunsten eines komplizierteren Bewegungsmotivs aufgegeben, das aus dem Zustand des Knaben zwischen Furcht und Auflehnung resultiert und eher Anregungen aus plastischen Vorbildern aufnimmt.⁷

Die landschaftliche Szenerie im Hintergrund erscheint bei Sarto, ebenso wie bei der niederländischen Beweinung, ohne klar fassbaren räumlichen Zusammenhang mit dem Schauplatz der Handlung auf der rechten Bildseite.

⁶ Im Katalog der Staatl. Museen, Berlin, 9. Aufl., 1931, S. 334, Nr. 630 D mit der Bezeichnung „Niederländisch um 1520“. Max J. Friedländer, Die Antwerpener Manieristen von 1520, in Jahrbuch der Preuss. Kunstsammlungen, Bd. 36, Berlin 1915, als zur „Gruppe der Mailänder Anbetung“ gehörig, in Bd. XI der Altniederländischen Malerei bringt der gleiche Verfasser das Altärchen in Verbindung mit dem Antwerpener Meister Jan de Beer.

⁷ Für die Figur des Isaak benutzte Sarto eine Zeichnung nach dem rechten Knaben der Laokoon-Gruppe: Uff. dis. 339 F. (Bernard Berenson, The Drawings of the Florentine Painters, London 1903, II, S. 5, Nr. 84). Für den Zusammenhang mit der Campanile Gruppe „Abraham und Isaak“ von Donatello (Florenz, Domopera) vgl. H. Kauffmann, Donatello, 2. Aufl., Berlin 1936, Anm. 99.

Die Frage, ob Sarto seine Anregung unmittelbar dem heute in Berlin befindlichen Altärchen entnommen hat, kann nicht beantwortet werden, da sich dessen Provenienz nur wenig zurückverfolgen lässt.⁸ Vielleicht ist der Berliner Hausaltar die Kopie einer grösseren, bekannteren Darstellung, der er dann aber auch farblich genau folgen würde, denn es scheint, als ob Sartos kräftiger Farbakord in der Gewandung des Abraham nicht ohne Erinnerung an den Johannes der Beweinung zustande gekommen sei. In beiden Fällen kontrastiert ein tiefes Grünblau des Untergewandes mit dem kräftigen Rot des Mantels bei Abraham bzw. des flatternden Manteltuches bei Johannes.

Die bisher besprochene Uffizienzeichnung ist nicht die einzige zeichnerische Vorstudie für das Opfer Abrahams. Ausser einer Zeichnung nach dem rechten Knaben der Laokoon-Gruppe⁹ existiert im Britischen Museum eine Studie zu dem weidenden Esel des Bildhintergrundes.¹⁰ Beides sind Rötzelzeichnungen mit dem für Sarto charakteristischen, die plastische Form deutlich begrenzenden Umriss und der sparsamen und klaren Binnenmodellierung. Dagegen zeigt unser Blatt recht andersartige Merkmale, die es auch vom übrigen zeichnerischen Werk Sartos deutlich unterscheiden.

Das Zeichenmaterial des in den Uffizien mit dem Namen Puligo verbundenen Blattes ist schwarze Kreide.¹¹ Die Formen der Gebäude und des dahinterliegenden Höhenzuges werden in sehr malerischer, weicher Weise wiedergegeben, die Kreide ist hier mit einer grossen Mannigfaltigkeit der Tonwerte gewischt, während bei dem linken Felsmassiv hinter der Jünglingsgestalt die Strichführung offener wird. Schraffuren, enggefügte und lockere Kreuzlagen beschreiben die räumliche Gliederung dieses Gebirgszuges, der sich mit einem scharf betonten Rand vor den mit fast kleinlicher Genauigkeit durchgezeichneten Architekturkomplex schiebt. Während die beiden trauernden Frauen nur mit summarischen, treffsicheren Linien in ihrer Haltung und Stellung innerhalb der Komposition skizziert sind, umschreibt der Kontur der Johannesgestalt, an verschiedenen Stellen korrigierend verdoppelt, die Körperform in weichen, bogigen, mehrfach abgesetzten Linien, wodurch eine starke Kurvigkeit des Umrisses entsteht, der wenig von der Sicherheit und Bestimmtheit Sartoscher Konturen besitzt, wie wir sie von anderen Blättern kennen. Andererseits finden sich die engmaschigen, überlagerten und gewischten Kreuzschraffuren, die den felsigen Vorsprung modellieren in sehr verwandter Weise auf Gewandstudien Sartos wieder, wie auch das Folieren von Figuren durch breite, parallele Strichlagen. Die an Zeichnungen Pontormos erinnernde, durch wenige rundbogige Linien in der Untersicht gekennzeichnete, flächenhafte Gesichtsbildung findet sich ähnlich bei der Skizze eines Knaben mit dem Sitzmotiv der Assunta von 1519.¹²

Wenn man von solchen Einzelzügen ausgehend, Andrea del Sarto als Autor der Zeichnung annehmen will, so hauptsächlich deshalb, weil man sich die Umwandlung der Gestalt des Johannes-Isaak in dieser Form wohl nur vom Künstler selbst und kaum von einem Werkstattmitglied vollzogen denken wird. Dabei wird in skizzenhaft flüchtiger Weise die wie als körperloses Ornament empfundene Johannesfigur des Antwerpener Manieristen in einen Jünglingsakt transformiert, dessen wie tastend gewonnene Körperlichkeit man aus der Linienführung nachempfinden zu können glaubt.

⁸ Das Altärchen kam als Geschenk der Firma Lepke im Jahr 1909 in die Berliner Museen. Es stammt aus der Slg. Charles Turner London. Katalog der Staatl. Museen Berlin, 9. Aufl., S. 334.

⁹ Vgl. Anmerkung 7.

¹⁰ British Museum, London. Fawkener 5211-19. *H. Guinness*, Andrea del Sarto, London 1901, S. 74.

¹¹ Florenz, Uffizien, dis. 16 480 F : h. 275 br. 398 mm. Die Kenntnis der Zeichnung verdanke ich Prof. Ulrich Middeldorf.

¹² Florenz, Uffizien, dis. 323 F v.



6 Jacopino del Conte, Madonna (Detail).
Florenz, Uffizien.

kendekoration oder mit schweren Fruchtgirlanden und enthalten in den Ecken das Wappen des Olivetanerordens. In allen vier Fällen ist der Name offensichtlich von der gleichen Hand eingetragen, wobei er dreimal mit *ch* einmal mit *c* geschrieben erscheint, bei einer der Zeichnungen wird er durch die Jahreszahl 1553 ergänzt. Namen und Art der Eintragung lassen eine Künstlersignatur unwahrscheinlich erscheinen und eher an die Möglichkeit einer Sammlerinschrift denken. Da solche Besitzerangaben nach Lugt¹⁶ frühestens Ende des 15., Anfang des 16. Jahrhunderts auftreten, würde es sich hier um eines der ersten Beispiele dieser Art handeln, um eine Sammlung, welche etwa gleichzeitig mit dem berühmten „Libro dei Disegni“ des Vasari entstanden sein müsste. Der Name Francesco Brancadori kann nur vermutungsweise mit einem nach der Mitte des 16. Jahrhunderts tätigen Maler gleichen Namens verbunden werden, über dessen Wirkungsbereich oder Bedeutung die wenigen zeitgenössischen Quellen keine Auskunft geben.¹⁷

Die Übernahme nordischer Landschaftsmotive in florentinische Bilder, für die der hier vorgestellte Zusammenhang zwischen der niederländischen Beweinung, dem Opfer Abrahams von Andrea del Sarto und der vermittelnden Zeichnung ein besonders anschauliches Beispiel ist, entspricht einer Tradition, die wenigstens in das letzte Drittel des 15. Jahrhunderts zurück-

Von den beiden Inschriften, die das Blatt an auffallender Stelle trägt, verdient die eine besondere Beachtung. In der rechten unteren Ecke steht in ziemlich heller, gelblich-grüner Tinte „*p̄ amicista*“¹³, etwas unterhalb der Blattmitte, doch ebenfalls im Schriftcharakter des Cinquecento „*Di franc^o branchadori*“. Überraschenderweise hat sich letztere Namensinschrift auf drei weiteren Zeichnungen identifizieren lassen: auf der Rötelzeichnung eines Frauenkopfes von Andrea del Sarto in der Albertina in Wien¹⁴ und auf zwei dem Francesco da Sangallo zugeschriebenen Ornamentzeichnungen in der Uffiziensammlung¹⁵. Bei den letzteren handelt es sich vermutlich um Rahmenentwürfe für Schrifttafeln. Die Rahmenleisten sind gefüllt in der Art der Grotes-

¹³ „*per amicizia*“.

¹⁴ Rötelzeichnung. Inv. Nr. 4867.

¹⁵ Florenz, Uffizien, dis. 1535 O und 1536 O. Den Hinweis auf das erstere der beiden Blätter erhielt ich von Prof. Ulrich Middeldorf.

¹⁶ *Frits Lugt*, Les Marques de Collections. Supplément, La Haye 1956, S. 422, Nr. 2990^a-2990^g.

¹⁷ Zur Biographie des Francesco Brancadori ergeben sich folgende Daten:

Taufe: „*Domenica adì IIII di maggio 1533 Giovanfranc^o placito et Romolo di Tomaso di Nicolo branchadorj p^o di S. Felice impiazza N. adì III. h XXIII*“ (Opera del Duomo — Archivio — Libri dei Battezzati. Maschi [1533-1542]).

Aufnahme in die Zunft der Medici e Speciali im Jahr 1560 (Florenz, Archivio di Stato, Arte Medici e Speciali, n^o 12 Matr., c. 153 verso).

Vermählung mit Alessandra di Giulio Bagnesi in Jahr 1561 (Florenz, Archivio di Stato, Carte Ancisa 650). Als „*infermiere*“ in den Akten der Accademia del Disegno für die Zeit von Oktober 1563 bis April 1564 als — Francesco di Tomaso Bracadorj pitore — genannt (*H. W. Frey*, Neue Briefe von Giorgio Vasari, Burg b. M. 1940, S. 206).

reicht. Bei der Verkündigung von 1488 in den Uffizien etwa gibt Botticelli in der Art der Niederländer einen durch Architektur begrenzten Durchblick auf eine Flusslandschaft mit Felsenburg. In ähnlicher Weise ist in eine Gruppe von Madonnenbildern aus der Schule des Lorenzo di Credi, wie Degenhart nachgewiesen hat, ein Landschaftsmotiv Memlings unverändert übertragen.¹⁸ Bei Piero di Cosimo und seinem Schüler Andrea del Sarto sind die Gestalten häufig in eine offene Landschaft versetzt, die Einflüsse nordischen Naturempfindens spiegelt.

Man möchte darüberhinaus eine Absicht darin erkennen, dass Sarto das Opfer Abrahams, welches ein alttestamentlicher Vorläufer für den Opfertod Christi ist, mit einer für den Norden typischen Passionslandschaft verbindet. Eine Sinnverknüpfung, welche jedenfalls sogleich verloren geht, wenn die Hintergrundlandschaft des Abrahamsopfers mit ihrer Architekturperspektive in einem kurz nach 1530 entstandenen Bild des Sarto-Schülers Jacopino del Conte, der Madonna mit Christus- und Johannesknaben in den Uffizien, nochmals entlehnt wird¹⁹ (Abb. 6).

Im Jahr 1578 wird in einer nachträglichen Aufstellung der an dem Festapparat anlässlich der Vermählung von Francesco de' Medici mit Giovanna d'Austria (1565) beteiligten Künstler unter den noch Lebenden ein Francesco di Tommaso Brumadori del Bastiere angeführt (*Principe P. Ginori Conti, L'Apparato per le Nozze di Francesco de' Medici e di Giovanna d'Austria, Florenz 1936, S. 143*). Im gleichen Zusammenhang erscheint ein „Francesco del Bastiere“ im Brief des Borghini vom 5. April 1565 (*Bottari-Ticozzi, Raccolta di Lettere., Vol. I, Milano 1822, S. 196*). Für Hinweise bzw. Mitteilungen von Urkundenzitaten danke ich Dr. H. Keutner und Mr. Edward Sanchez.

¹⁸ *B. Degenhart, Die Schüler des Lorenzo di Credi, in Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, N. F., Band IX (1932), S. 139, Abb. 33 u. 34. Vgl. auch B. Degenhart, Dürer oder Basaiti?, in Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, V. Heft 6, (1940), S. 427, Abb. 4 und 5.*

¹⁹ *Zu Zuschreibung und Datierung des Bildes vgl. F. Zeri, Salviati e Jacopino del Conte, in Proporzioni, II, 1948, S. 180 ff.*

RIASSUNTO

Nel paesaggio di sfondo del quadro rappresentante „Il sacrificio di Abramo“ di Andrea del Sarto appare un gruppo di edifici medievali di carattere nordico in una natura montagnosa.

Come studio preparatorio per questa realizzazione deve aver servito evidentemente il disegno segnato Uff. dis. 16480 nel quale avanzi o tracce di una composizione figurativa permettono di riconoscere il legame con una rappresentazione della Passione.

Si è inoltre trovato l'archetipo di questo disegno in una Lamentazione che costituisce il centro di un piccolo altare con sportelli della scuola di Anversa del secondo decennio del XVI sec., conservato nel Museo di Stato di Berlino.

Questo esempio documenta validamente e con una sequenza straordinaria come la pittura fiorentina del Rinascimento tragga ispirazione dalla pittura nordica per i suoi motivi paesaggistici.