



Abb. 1. M. Basaiti, Landschaft. Aquarell. Florenz, Uffizien

DÜRER ODER BASAITI?

Zu einer Handzeichnung der Uffizien

In dem aus dem Jahr 1784 stammenden handschriftlichen Inventar der Zeichnungssammlung der Uffizien von Giuseppe Pelli Bencivenni, dem frühesten, das wir besitzen und das kaum Neuzuschreibungen enthält, sondern auf älteren Benennungen fußen dürfte, ist das hier abgebildete Landschaftsaquarell als „Basaiti“ beschrieben mit den Worten: „veduta a colori di un luogo solitario con scogli presso l'acqua“. Das Blatt selbst — No. 1700 F des heutigen Inventars — trägt auf seiner Rückseite eine dem 17. oder späten 16. Jahrhundert angehörige Inschrift: „Marco Basaiti“ (Abb. 1).

Unter Ablehnung des Namens Basaitis als des möglichen Autors und mit der Vermutung, diese Aufschrift könnte einen Besitzvermerk darstellen, wurde die Zeichnung vor kurzem als Dürer in die Literatur eingeführt¹. Da wir aber in diesem Fall dazu neigen, der Tradition recht zu geben — denn der spezifische Wert des Aquarells erscheint uns nicht dürererisch, sondern venezianisch — sei im Folgenden das Für und Wider der Frage, wie sie sich uns darstellt, nochmals abgewogen.

Es wird nicht in Abrede gestellt, daß die Studie der Uffizien dürererische Elemente enthält: Gewisse Farbtöne, wie besonders das Grünblau des Buschwerks, die strahlende Licht-

¹ H. Tietze und E. Tietze-Conrat in *Old Master Drawings*, XI, 1936, S. 34 f.

heit des Himmels, die auf der Wirkung des ungedeckten Weiß des Papiergrunds beruht, gehen auf Dürer zurück. Bestechend für eine unmittelbare Zurückführung der Studie auf ihn könnte und dürfte vor allem der Umstand gewesen sein, daß aus dem späten 15. Jahrhundert Landschaftsaquarelle dieser Art bisher von keinem anderen Künstler bekannt waren.

Geht man jedoch weiter und wägt die Dürer fremden gegen die auf ihn weisenden Züge ab, so verlieren die letzteren an Bedeutung bis zu dem Grad, daß die Studie zwar undenkbar bleibt ohne Dürer, aber — innerhalb seiner Einflußsphäre — in einen ganz anderen Schulzusammenhang gerückt wird. Und das ist eben, bei der traditionellen Namengebung nicht überraschend, der venezianische.

Zwei Beobachtungen weisen in diese Richtung: Erstens ist die Pinselführung (nicht das Kolorit als solches) nicht deutsch, sondern italienisch, speziell venezianisch. Zweitens sind die Formelemente im einzelnen und die Gesamtanordnung der Felskulisse ausgesprochen bellinesk.

Fühlt man sich ein in den Aufbau Dürerscher Skizzen, deren Wirkung ganz, wie bei dem in Frage stehenden Florentiner Blatt, auf der Anwendung des Pinsels beruht, so erscheint dieses in grundlegendem Gegensatz zu jenen. Gerade wenn man, um den Vergleich möglichst eng zu gestalten, Dürersche Aquarelle heranzieht, auf denen gleichfalls Felspartien erscheinen², zeigt sich, daß Dürers Pinsel, auch wenn er noch so sehr malerisch schön wirkt, durchaus zeichnend vorgeht, daß der Deutsche das ihm eigentümliche künstlerische Denken in der langgezogenen, schwingenden Linie auch auf dieses Darstellungsmaterial überträgt. Die Schönheit seiner Farbe wird dadurch nicht beeinträchtigt. Wie in den ihm gemäßeften Ausdrucksmitteln, der Druckgraphik und der reinen Zeichnung, wie selbst in zahlreichen Details seiner Gemälde bleibt Dürer auch in seinen Aquarellen weitgehend Graphiker, flicht mindestens überall graphische Bezirke und sogar spielerische Schnörkel ein: Der Hintergrund im Löwenaquarell von 1494 (Hamburg; Winkler 65) ist dafür ebenso bezeichnend wie die Felsbildung auf der Darstellung von Arco (Louvre; W. 94), wo langhinziehende Konturen und gewellte Innenlinien Stein und Erdboden in graphische Akkorde umsetzen. Auch wo, wie in den Aquarellen in Hannover, Bremen (W. 97, 98), der Pinsel breitflüssig angewendet wird, strömt er immer wieder in lange, spitze Linien aus, ist wenigstens sein Kontur langhin gewellt (Zeichnungen in Oxford, Braunschweig; W. 99, 101, 104).

Nichts von alledem enthält die Zeichnung der Uffizien. Nicht eine schwingende Linie erscheint dort, kaum daß eine Gerade länger durchgezogen wird. Die Pinselführung ist kurzstrichelig und im Verhältnis zur geringen Länge der Schraffen vergleichsweise breit. Tendenz zur gleichmäßigen Auflösung des ganz in sich ruhenden Strichs offenbart sich in den Felspartien, mehr noch in der Begrenzung des Schattens im Wasser. Gelegentlich werden die kurzen Schraffuren zu reinen Punkten.

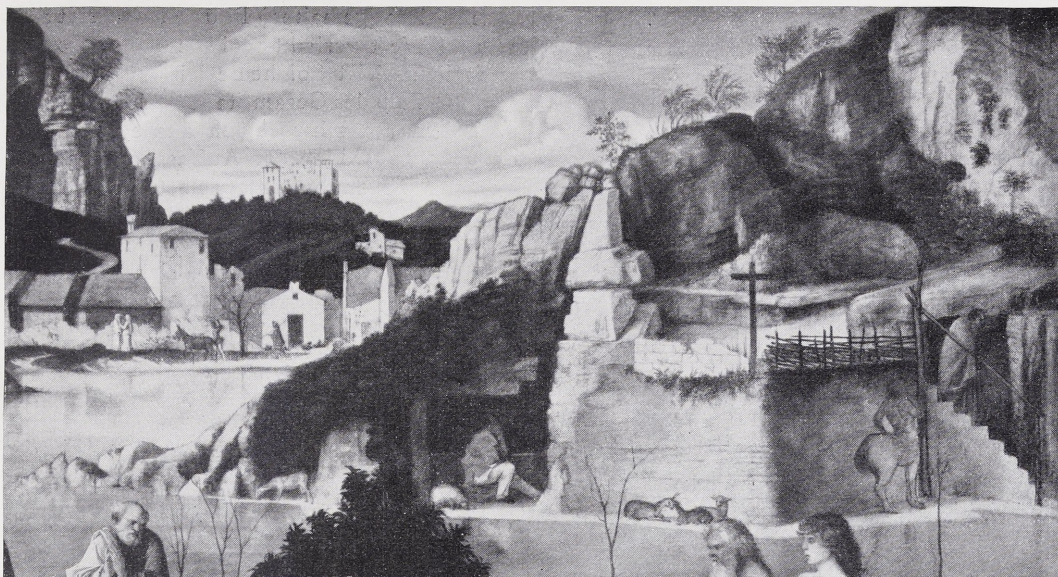
Diese Sehweise ist rein venezianisch. Ich habe sie als solche schon früher ausführlich beschrieben und beschränke mich darauf, auf das dort Gesagte und die gegebenen Beispiele zu verweisen³. Pinselzeichnungen Basaitis kennen wir im übrigen nicht⁴. Jedoch zeigen die in zwei Tönen (grau und weiß) durchgeführten Pinselstudien seiner Zeitgenossen und Anreger Carpaccio, Giovanni Bellini, Lazzaro Bastiani, Alvise Vivarini⁵ aufs deutlichste, daß die Handschrift unserer Zeichnung in denselben Schulkreis gehört. Wir treffen überall dieselben relativ breiten, gleichmäßig betonten, häufig senkrechten Schraffuren, die in dem Blatt der Uffizien die Formen bilden und Dürer völlig fremd sind. Vor allem zum Vergleich heranzuziehen wären die kleinen Felspartien auf Cimas Orpheuszeichnung in den Uffizien (Hadeln 75), ferner Giovanni Bellinis Türkenkopf (Uffizien; H. 65), seine unvollendete Be-

² F. Winkler, Die Zeichnungen A. Dürers, Bd. I, Berlin 1936, No. 65, 94—104.

³ Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana I, 1937, p. 270 ff., besonders 271—274 und Abb. 219, 222, 228 ff.

⁴ Hadeln, Venezianische Zeichnungen des Quattrocento, Berlin 1925, Tafel 81 f.

⁵ Hadeln l. c. 10, 80.



bb. 2. Ausschnitt aus Giov. Bellinis „Christlicher Allegorie“. Florenz, Uffizien

weinung in der Galerie der Uffizien (Gronau, *Klassiker der Kunst* 100) und seine Sebastianszeichnung im Britischen Museum (Hadeln 54); besonders auch Teile der Landschaft und des Thronunterbaus in Carpaccios Zeichnung einer *Santa Conversazione* (Dresden; H. 46) und zahlreiche andere Studien Carpaccios⁶.

So unstatistisch aber im allgemeinen das graphische Detail in der venezianischen Zeichnung gegenüber den Brechungen des Italienischen in anderen Kunstkreisen ist, wird der (gesamt-)italienische Charakter der Zeichnung der Uffizien gegenüber Dürers Landschaftsstudien sofort deutlich, sobald man die Betrachtung auf größere Formverbände verlagert: Innerhalb dieser erscheint sie — verglichen mit Dürer — unverwechselbar kubisch und „gebaut“. Er hat nirgends diese Würfelform des Felsens, die der Zeichnung in den Uffizien ihren typischen Ausdruck gibt. Die ebenmäßigen, wie behauen erscheinenden Felsstücke, die auf dem Hauptfelsens rechts gelagert sind, deren Parallelität zur Bildfläche durch den Lattenzaun über ihnen noch gesteigert wird, wirken im selben Sinn italienisch „plastisch“. Hier wird jene „Begrenztheit“, „plastische Klarheit“ spürbar, die Wölfflin auf den ersten Seiten seines Buchs „Italien und das Deutsche Formgefühl“ schildert und schon beim Betreten italienischen Bodens als eindringliches Erleben südlicher Landschaft beschreibt.

Dieselbe Einstellung offenbaren der Ausschnitt, die ganze Zusammenordnung der Florentiner Skizze. Niemals würde es Dürer wagen oder anstreben, eine Landschaftsstudie abzuschneiden, wie es hier am rechten Rand, ein Stück vor der Blattbegrenzung, geschehen ist. Seinen Landschaftsaquarellen ist eine andere Bildhaftigkeit eigentümlich, die sie nach allen Seiten hin ausschwingen läßt⁷. Wenn er einzelne Naturgegenstände herausgreift, dann gilt für sie das gleiche — oder sie „schweben“ mitten im Blatt⁸, so daß ihre gegenständliche Begrenzung der Gesamtskizze wieder den für Dürer typischen graphischen, linienbetonten Charakter verleiht⁹. Das Blatt der Uffizien aber hat dafür eine unmittelbare Verbindung

⁶ Hadeln l. c. 17—20, 34, 41—45.

⁷ Winkler l. c. 94—100, 114 f.

⁸ Winkler 107.

⁹ Besonders Winkler 110, ferner 112, 121; vgl. 347 ff.

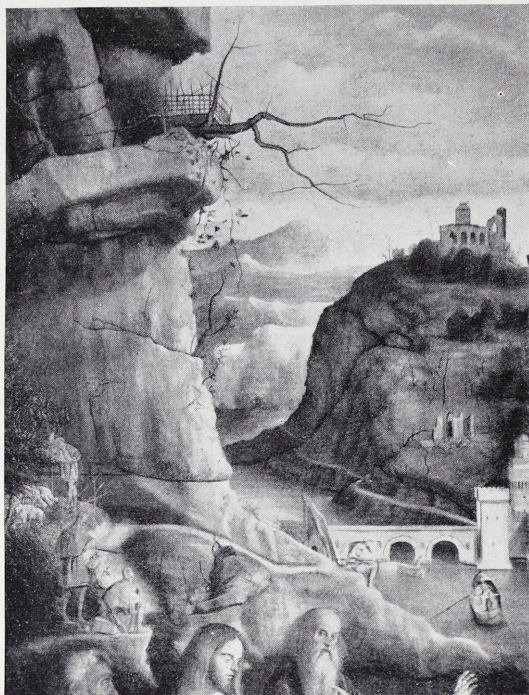


Abb. 3. Ausschnitt aus Basaitis „Berufung der Söhne des Zebedäus“. Venedig, Akademie

links überleitet. Der Vergleich mit diesem Bild allein wäre schon Beweis genug für den venezianischen Ursprung der Skizze.

Basaitis starke Beeinflußbarkeit ist bekannt. Aus Alvise Vivarinis Werkstatt kommend, schließt er sich nahe an Giovanni Bellini an, um dann „in launenhafter Mannigfaltigkeit“¹³ Carpaccio, Palma und anderen zu folgen. Dadurch gewinnt nun die alte Zuschreibung dieser bellinesken Zeichnung an ihn ausschlaggebende Bedeutung. Da er in Bildern, wie der „Berufung der Söhne des Zebedäus“ (Abb. 3) und dem Ölberg in der Akademie von Venedig, dem Sebastian der Gal. Doria in Rom und sonst öfters¹⁴ Felskulissen zeigt, die mit der Studie der Uffizien aufs beste zu vereinen sind, glauben wir, daß wir uns mit Recht auf den angedeuteten Wegen zu einer Anerkennung der ursprünglichen Taufe der Zeichnung führen lassen können — ein Resultat, das in den meisten Fällen erfreulich ist.

Gleichgültig, ob man in der Datierung der „Christlichen Allegorie“ Bellinis Dußler oder Gronau und Berenson folgt — 1490/95 bzw. Ende der 80er Jahre —, wird man Basaitis Studie in die Zeit der ersten Italienreise Dürers, 1494/95, versetzen. Denn trotz der grundlegenden Verschiedenheiten zwischen dieser Skizze und Dürers Aquarellen, auf die wir das Hauptgewicht legten, um Basaitis Zeichnung von Dürer zu trennen und sie auf den rechten Platz stellen zu können, muß natürlich daran festgehalten werden, daß sie dürererische Ele-

mit dem (gemalten) Bild, die ihm erst Sinn und Wert verleiht und die ausgesprochen italienisch ist. Solche Beziehung bleibt zwar innerhalb des Gesamtitalienischen in Oberitalien am schwächsten ausgeprägt, wird aber, sobald sie der Auffassung des Nordens gegenübertritt, selbst in Venedig evident¹⁰.

All diese formalen Momente der Zeichnung der Uffizien lassen sich nun durch Beispiele aus der venezianischen Quattrocentomalerei belegen in Giovanni Bellinis Pesaroaltar¹¹, seinen Hieronymusdarstellungen (Gronau 82f. u. 159)¹², dem hl. Franziscus der Slg. Frick (Gr. 84). Auch der der Bildfläche parallele Lattenzaun ist ein im Bellinikreis häufiges Motiv (Verklärung Christi, Neapel; Gr. 66 u. a.). Am deutlichsten aber offenbart die „Allegorie der Seelen im Fegfeuer“ (Uffizien; Gr. 88, Dußler 34) den Zusammenhang, künstlerischen Sinn und Zweck der Florentiner Skizze (Abb. 2). Hier ist rechts eine Landschaftskulisse aufgebaut, die alle Elemente der Zeichnung enthält von der dreieckigen Gesamtform bis zu dem Felskubus rechts mit Einzelsteinen und Zaun darauf, der Buschgruppe, die zu der Felsnase

¹⁰ Vgl. Kunstgeschichtl. Jahrb. der Bibl. Hertziana I. c.

¹¹ Predellatafeln mit hl. Franz und Hieronymus; Gronau, Giov. Bellini, Klassiker d. Kunst 1930, 52.

¹² Vgl. auch die dünnen Bäumchen oben.

¹³ Crowe, Cavalcaselle, ed. Jordan V, 1873, S. 273 ff.

¹⁴ Beweinung Christi, München und Budapest.



Abb. 4. Landschaft in Memlings Madonna mit zwei Engeln. Florenz, Uffizien



Abb. 5. Aquarell im Zibaldone des Buonaccorso Ghiberti. Florenz, Bibl. Nazionale

mente enthält, die nur durch direkten Einfluß erklärt werden können. Die Unterschiede sind notwendige Umbildungen, die Basaiti sicher selbst nicht klar waren im Verhältnis zu seinem Wunsch, hier gleich Dürer ein Landschaftsaquarell zu schaffen und sich sogar im Farblichen von ihm leiten zu lassen. Es ist die Zeit, in der die ersten wesentlichen Landschaftsaquarelle Dürers eben entstanden waren (W. 63 bis 104). Bei Carpaccio ist von denselben Jahren ab eine Basaiti ähnliche Handhabung des Pinsels zu verfolgen (Studie in Wien von 1494; Hadeln 11). Also auch von Seiten der venezianischen Kunst her steht dieser zeitlichen Ansetzung nichts im Wege. Die Daten sind gut vereinbar mit der Annahme eines in seinen Anfängen unter Bellinis und Carpaccios Einfluß stehenden und hier auch von Dürer beeindruckten jungen Basaiti, der sich dann, auf Grund dieser Eindrücke, zu der Landschaftsauffassung des Zebedäusbildes in Wien entwickelte (1510).

Daß gerade in der Landschaftsschilderung der Norden auf den Süden wirkt, überrascht nicht. Ich habe schon früher auf Kopien florentinischer Quattrocentisten nach der Landschaft in Memlings Bild einer Madonna mit zwei Engeln in den Uffizien (Abb. 4) verwiesen¹⁵ und trage hier ein Beispiel zu dieser Kopierserie nach, weil es einen sehr bezeichnenden Beitrag zur Fragestellung der vorliegenden Untersuchung bildet: Im Zibaldone des Buonaccorso Ghiberti in der Nationalbibliothek, Florenz, befindet sich¹⁶ zwischen Blättern, die den Glockenguß betreffen, eine weitere exakte Kopie derselben Landschaft Memlings,

¹⁵ Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst IX, 1932, S. 139 f., mit Abbildungen.

¹⁶ Fol. 35 recto. Der Zibaldone ist publiziert von R. Corweh in Florentiner Mitteilungen I, 156. Das Aquarell ist aber nicht erwähnt. Corweh datiert den Ghiberticodex in die Zeit zwischen 1472 und 1483.

deren Übertragung in dem Zusammenhang des Skizzenbuchs durch Hinzufügen zweier Schmelzöfen im Vordergrund nur notdürftig motiviert wird (Abb. 5). In Wirklichkeit ließ dasselbe Interesse für nordische Landschaftsdarstellung Ghiberti wie Basaiti zum Aquarell greifen. Der Fall der Dürernachbildung ist damit nicht vereinzelt, wenn auch die Umstände verschieden sind und Basaitis Skizze infolge der angedeuteten Zusammenhänge ein wesentlich interessanteres Problem stellt: Einerseits ist sie das erste reine Aquarell Venedigs. Andererseits bildet sie einen ungewöhnlichen Beitrag zu den wechselseitigen Beziehungen der Graphik Venedigs und Dürers. Es bestätigt sich dabei wieder, daß jede Übernahme in einen anderen Kunstkreis einer Umbildung im Wesenskern gleichkommt.

Bernhard Degenhart

EINE DEINOKRATESDARSTELLUNG DES FRANCESCO DI GIORGIO

I

Auf fol. 27 verso des in der Florentiner Biblioteca Nazionale bewahrten Architekturtraktates von Francesco di Giorgio findet sich die bisher nicht gedeutete Zeichnung eines stehenden nackten Jünglings, über dessen Schultern ein Löwenfell liegt und der in der Rechten eine Schale, in der Linken ein Burgmodell hält¹ (Abb.). Der Text des Traktates neben der Zeichnung behandelt das in der Renaissance häufig auftauchende Problem der Vergleichbarkeit der Proportionen eines Gebäudes mit denen des menschlichen Körpers und seiner Teile. Francesco di Giorgio erhebt diese Vergleichbarkeit zum Postulat und begründet das damit, daß der menschliche Körper besser organisiert und vollkommener als jeder andere sei². Im Traktat heißt es weiter: „Mit ähnlichen Überlegungen reiste Deinokrates (zu Alexander d. Gr.), dem es zu Ohren gekommen war, daß Alexander eine neue Stadt bauen wolle; er hatte einen Entwurf gemacht, in dem er einen Berg namens Athos der menschlichen Gestalt verglichen und in der linken Hand eine Stadt, in der Rechten eine Quelle gebildet hatte, die alle Wasser des erwähnten Berges auffing“³. Das Projekt sei von Alexander zwar gelobt, seine Ausführung jedoch abgelehnt worden, weil eine derartige Stadt des Landes ermangeln müsse, von dem ihre Bewohner ernährt werden könnten. Der König habe die Stadt mit einem Kinde verglichen, das ohne Muttermilch aufwachsen müsse. Eine Stadt müsse nicht nur einem Gliede des Körpers, sondern seiner Ganzheit ähnlich sein.

Francesco di Giorgio benutzt hier die von Vitruv und Plutarch⁴ überlieferte Anekdote von dem Architekten, der den Athos in Menschengestalt und in deren Hand eine Stadt von zehntausend Einwohnern formen wollte⁵. Die antike Erzählung wird in Francesco di Giorgios

¹ Florenz, Bibl. Naz. Cod. Magl. II — I — 141. Vgl. C. Promis, *Vita di Francesco di Giorgio Martini*, Turin 1841, 116 ff. Wahrscheinlich handelt es sich bei dem Florentiner Codex nicht um eine eigenhändige Abschrift. Die Literatur nimmt jedoch seit Promis an, daß die Zeichnungen des Codex von der Hand Francesco di Giorgios stammen. — Unsere Zeichnung abgebildet und stilkritisch untersucht von B. Degenhart, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, IV (1935), 107 (Abb. 10, als „Jüngling mit Burgmodell“).

² „... essendo il corpo del homo meglio orghanizzato che alcuno altro chome più perfetto...“

³ „... Questo chonsiderando Denocrates di Macedonia architecttore essendo all'orecchie sue pervenuto come Alexandro magnio intendeva nuova ciptta edificare, si mosse avendo factto uno disegno nel quale uno monte chiamato Aton haveva comparato al corpo humano; et in la mano stanca havea formato una ciptta et in la dexstra una fonte in la quale tuctte l'acque del predicto monte si ducevano...“

⁴ Vitruv, *De Architectura*, Einleitung zum zweiten Buch. Plutarch, *Alexandervita*.

⁵ Vgl. W. Körte, „Deinokrates und die barocke Phantasie“, *Die Antike* XIII (1937), 290 ff., wo das antike Projekt und die Anregungen, die die moderne Kunst seit Michelangelo aus ihm geschöpft hat, ausführlich untersucht sind.