

of paintings assembled in Ferrara in the early seventeenth century by Roberto Canonici. This collection, which had a bizarre history, included Dosso's problematic *Bacchanal* in the National Gallery, London. Mattaliano also proposed that this picture originally came from the same room as the *Bacchanals* by Titian and Bellini. This suggestion raises a number of problems, not least the fact, pointed out by Joyce Plesters, that it was painted on a canvas of a wholly different type. Manca, in a wide-ranging contribution, discussed the Ferrarese precedents for the mythological ensemble commissioned by Alfonso d'Este, and emphasised the notable degree of licence, both in speech and literary production, at the Ferrarese court.

The proceedings of the conference will be published in a future volume of the *Studies in the History of Art*, to be edited by Joseph Manca.

Charles Hope

Ausstellungen

DOMENICO BECCAFUMI E IL SUO TEMPO

Malerei, Skulptur und Fresken: Chiesa di Sant'Agostino, Pinacoteca Nazionale, Dom, Palazzo Pubblico, Oratorio di San Bernardino, Spedale di Santa Maria della Scala und Palazzo Bindi Sergardi in Siena, 16. Juni bis 4. November 1990. Graphik: Pinacoteca Nazionale in Siena, 16. Juni bis 16. September 1990.

Katalog gewidmet Giovanni Previtali, herausgegeben von Elemond Editori Associati und dem Comitato Promotore Mostra, erschienen im Electa Verlag, Mailand 1990, mit Beiträgen zahlreicher Autoren, 733 Seiten, zahlreiche farbige und schwarzweiße Abbildungen.

(mit sechs Abbildungen)

Ursprünglicher Anlaß dieser ersten Beccafumi-Ausstellung war wohl der 500. Geburtstag des Malers, Bronzebildners, Graphikers und Dekorateurs Domenico di Giacomo di Pace, genannt Beccafumi oder Mecarino. Als Geburtsjahr gab man bisher aufgrund der von Vasari notierten Vita des Künstlers und einer Quelle im Archiv der Sienser Domopera das Jahr 1486 an. Demnach hätte sich das Ausstellungskomitee verspätet. Es aktualisierte jedoch ganz im Gegenteil so manche Forschungsposition zu Beccafumi, sogar das Geburtsdatum. Carla Zarilli hatte im Archivio di Stato di Siena die Nachricht von der Taufe des Söhnchens Domenico des genuesischen Arbeiters Iacomo di Giovanni am 2. Oktober 1484 entdeckt. Name und Beruf dieses Iacomo decken sich mit den Angaben Vasaris zu Beccafumis Familie. Stefano Moscadelli, der diese Quelle im Anhang des Ausstellungskataloges veröffentlicht (S. 680), hält es deshalb „bei gebührender Vorsicht“ für gerechtfertigt, sie auf den Künstler zu beziehen. Domenico Beccafumi wäre demnach bereits 1484 geboren worden.

Die Ausstellung war auf sieben Orte in Siena verteilt; darüber hinaus empfahl eine Kurzbroschüre den Besuch von fünf weiteren Standorten mit Werken Beccafumis, della Pacchias und Sodomias. In der Pinakothek gab man einen chronologisch dargebotenen Überblick über das graphische Schaffen Beccafumis: Zeichnungen, Ölstudien, Radie-

rungen, Holzschnitte, sowie Kartons zum Dompaviment und deren Entwürfe. Hinzu kamen zehn Zeichnungen von Sodoma, Peruzzi, Riccio und Marco Pino.

Am Hauptausstellungsort der Malerei, in der Kirche Sant'Agostino, hatte das Ausstellungskomitee unter der Ägide von Piero Torriti umsichtig eine alle Schaffensperioden des Künstlers beleuchtende und die wissenschaftliche Diskussion belebende Auswahl seiner Werke versammelt: 37 Tafelbilder, einen Ölbozzetto, eine illuminierte Handschrift und eine Beccafumi neu zugeschriebene Terrakotta-Verkündigungsgruppe. Darunter befanden sich Hauptwerke, etwa das Trinitätstriptychon, die „Stigmatisation der hl. Katharina von Siena“, die „Natività“ aus San Martino, beide Versionen des Michael, die „Geburt Mariens“, und „Christus in der Vorhölle“. Zwei der von Vasari ausdrücklich lobend erwähnten Predellentäfelchen des „Carmine-Michael“ waren nach Siena zurückgekehrt. Sonst schwer zugängliche Arbeiten aus Privatsammlungen und die „Verkündigung“ aus der Kirche der hll. Martin und Victoria in Sarteano waren in die Ausstellung aufgenommen worden. Erstmals war im Westen die „Mystische Vermählung der hl. Katharina von Alexandrien“ der Leningrader Ermitage zu sehen. Im Gegensatz zu den übrigen, in der Mehrzahl erst kürzlich restaurierten Werke weist sie noch eine honiggelbe Patina auf, die erahnen läßt, wie sehr säubernde Eingriffe die bisherige Einschätzung der Farbigkeit Beccafumis verändern.

18 Zeitgenossen Beccafumis waren in der Ausstellung mit Fresken, Tafelbildern, Marmor- und Holzskulpturen sowie Terrakottaplastiken vertreten; darunter neben Sodoma, Peruzzi, Riccio und Berruguete auch Bartolomeo di David, Genga, del Vaga, Giovanni di Lorenzo mit einer bemalten Seidenstandarte und Marco Bigio mit einer Biccherna-Tafel — leider wurde die in der Zuschreibung an Beccafumi umstrittene Biccherna-Tafel von 1548 nicht neben letzterer gezeigt (vgl. Donato Sanminiatielli, *Domènico Beccafumi*, Mailand 1967, S. 173).

Die Ausstellungsarchitektur orientierte sich an den Bedingungen des Kirchenschiffes, wovon der Besucher außerordentlich profitierte. Die großformatigen Tafelbilder waren über den Altären des Langhauses von Sant'Agostino angebracht — eine Hängung, die ihren ursprünglichen Originalstandorten ansprechend nahekam und es ermöglichte, die Gemälde aus größerer Distanz zu betrachten. Daß die Ausstellung kein Werkgruppenkonzept verfolgte, geschah wohl aufgrund konservatorischer Bedenken. Durch die räumliche Separierung der Graphik blieb es dem Besucher versagt, Entwürfe oder Studien direkt neben dem schließlich ausgeführten Werk zu sehen.

Tatsächlich bedauernswert aber war, daß man wohl Werke von Sodoma in der Piccolomini-Kapelle, dem Originalstandort seiner „Anbetung der Hl. Drei Könige“, zeigte, doch dem in der gleichen Kapelle 1944 aufgedeckten Fresko einer Maestà, dessen Zuschreibung an Ambrogio Lorenzetti durch Raffaello Niccoli (*Scopertura di un capolavoro. La Maestà di Ambrogio Lorenzetti nella Chiesa di San Agostino in Siena*, Florenz 1946) von Max Seidel (*Mitt. des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 22, 1978, S. 185—252) bestätigt wurde, kein Hinweis vergönnt war. Die Capella Bichi mit ihren 1977 bzw. 1978 wiederentdeckten Fresken von Francesco di Giorgio und Luca Signorelli war durch Stellwände versperrt. Dabei hätte sich gerade hier die Möglichkeit geboten, Kunstwerke der Zeit, in die Beccafumi hineingeboren wurde, unmittelbar am Hauptausstellungsort zu präsentieren. Diesen Mangel machte der in der Kapelle der hl.

Rita aufgestellte Monitor, über den beständig eine RAI-Produktion von Sergio Tau über Beccafumi flimmerte und durch das Kirchenschiff rumorte, nicht wett.

Die zusätzlich angeratenen Ausstellungsorte aufzufinden, gestaltete sich mit dem kleinen Plan der Broschüre recht schwierig. Die für ihren naturgemäß knappen Raum überraschend umfangreiche Information fand an den einzelnen Standorten selbst keine wesentliche Bereicherung. So blieb dem interessierten Besucher das Mitschleppen des über dreieinhalb Kilogramm schweren Kataloges nicht erspart. Dessen Handhabung verkomplizierte sich vor Ort allerdings dadurch, daß ausschließlich für die in der Pinakothek und Sant'Agostino ausgestellten Werke Katalognummern vergeben worden waren und die 733 Seiten des Kataloges durch kein Register erschlossen werden.

In den Hauptkapiteln des Kataloges behandeln verschiedene Autoren die Malerei, Andrea De Marchi die Graphik und Alessandro Bagnoli die Plastik Beccafumis. Die Katalognummern zu den einzelnen Exponaten wurden nach ihrer Chronologie zu Gruppen zusammengefaßt, denen Fiorella Sricchia Santoro, Roberto Bartalini, Alessandro Angelini, Anna Maria Guiducci und Cecilia Alessi einleitende Bemerkungen voranstellten. Als Grenzen einzelner Schaffensperioden vertreten sie die Jahre 1513 (dokumentierte Tätigkeit Beccafumis an der Cappella del Manto des Ospedale), 1519 (weiterer Romaufenthalt und Beginn der Arbeiten am Dompaviment), 1528 (mit der „Mystischen Hochzeit der hl. Katharina“ einsetzende stilistische Konsolidierung bei Wiederaufnahme klassischer Kompositionsschemata) und 1537 (einsetzender Spätstil). Besonders informativ gelang Bartalinis Überblick über die Jahre 1513–18 (S. 84–93). Er rückt eine 1980 bei Sotheby in Florenz versteigerte und seither in einer Privatsammlung befindliche Tafel eines „Jesusknaben mit Kreuz“ (S. 88, Abb. 6) aufgrund stilistischer und ikonographischer Überlegungen unmittelbar an Beccafumi heran. Ferdinando Bologna hatte die Tafel Pedro Machuca um 1515 zugeschrieben (*Prospettiva* 53–56, *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, 1988–89, S. 353–361).

Von den Aufsätzen im Katalog seien stellvertretend einige besonders wichtige herausgehoben. Nicole Dacos, „Beccafumi und Rom“, sichert die bereits seit längerer Zeit kursierende Annahme mehrerer Reisen des Künstlers nach Rom anstelle des von Vasari überlieferten längeren zusammenhängenden Aufenthaltes. Besondere Würdigung verdienen auch Bagnolis Neuergebnisse zu Bartolomeo di David (S. 312 ff., Kat.-Nr. 63 ff.) und Bartalinis Forschungen zu Marco Pino (S. 384 ff.), in denen er u. a. die Zuschreibung einer ehemals Beccafumi zugeordneten „Hl. Familie mit Franziskus“ [Kat.-Nr. 79] an dessen Schüler propagiert. Rätselhaft bleibt, warum bei den einzelnen Katalognummern erst die Nummern 24 und 26 ff. Notizen über den Erhaltungszustand regelmäßig im Vorspann aufnehmen. Die Bibliographie am Ende des Kataloges ist umfassend, einige Titel, etwa Esther Nyholm, *Arte e teoria del Manierismo, I. Ars Natura*, Odense 1977, hätten noch aufgenommen werden können. Gewünscht hätte man sich auch Beiträge zum Charakter der Werkstatt Beccafumis und v. a. Artikel, die sein Verhältnis zur zeitgenössischen Kunst in Genua, in Florenz wie in Oberitalien und somit seine Rolle als „Manierist“ thematisiert hätten. Stattdessen richteten mehrere Autoren ihr Augenmerk auf das Frühwerk Beccafumis; vermutlich nicht zuletzt aufgrund des nun zurückverlegten Geburtsdatums und der Kenntnis eines von Stefano Moscadelli bereits im Vorfeld der Ausstellung veröffentlichten (*Mitt. des Kunsthistorischen Institutes Florenz*

23, 1989, S. 394 f.; im Katalog S. 680 ebenfalls abgedruckt) archivalischen Neufundes, der Domenico Beccafumi bereits 1507 als anerkannten „*pictor de Senis*“ bezeugt.

Sricchia Santoro sieht sich veranlaßt, dem Beccafumi eben jener Jahre 1507—1508 eine 1976 bei Sotheby in Florenz versteigerte und sich heute in einer Florentiner Privatsammlung befindende Tafel einer Madonna mit Kind und hl. Johannes als Kind zuzuordnen [Kat.-Nr. 1]. Die tänzerische Haltung des Jesusknaben erkennt sie beim Ascanius (den sie wohl versehentlich als Astyanax benennt) in Girolamo Gengas Fresko der Flucht des Aeneas (ehemals Siena, Pal. Petrucci, heute Siena, Pinakothek) wieder und postuliert deshalb Einflüsse Beccafumis auf Genga, deren Existenz auch De Marchis Zuschreibung einer zweiten, durch ein Foto bekannten Version dieser florentinischen Tafel an Genga bewies (Andrea De Marchi in: Ausstellungskatalog *Da Sodoma a Marco Pino. Pittori a Siena nella prima metà del Cinquecento*, Siena 1988, S. 85). Im Erscheinen begriffenen Überlegungen von Mina Gregori (*Un inedito del Beccafumi e alcune considerazioni sul suo periodo giovanile*, Vortrag aus Anlaß der Studientage zu Ehren von Sylvie Béguin, Florenz 24.—26. Oktober 1989) stimmt sie bedingt zu, indem sie diese Tafel an den Anfang nicht nur des Kataloges, sondern aller erhaltenen Tafelbilder des Künstlers stellt. Gemeinsam mit Cecilia Alessi, die mit der letzten Katalognummer zur Malerei Beccafumis [Kat.-Nr. 39] dem späten Beccafumi um 1546—48 aufgrund stilistischer Überlegungen eine heute in einer Privatsammlung in Orvieto aufbewahrte Madonna mit Kind und den Heiligen Johannes als Kind, Sebastian und Josef zugeschrieben hatte, definiert Sricchia Santoro somit den zeitlichen Rahmen des erhaltenen malerischen Werkes Beccafumis neu: Er umfaßt jetzt die Jahre von 1507—1508 bis 1546—1548.

Die den jungen Beccafumi prägenden künstlerischen Einflüsse zu bestimmen, versuchen mehrere Autoren. Das künstlerische Vermächtnis Baldassarre Peruzzis, dessen persönliches Freundschaftsverhältnis zu Beccafumi Vasari hervorhob, dokumentierten in der Ausstellung leider nur eine Tafel [Kat.-Nr. 40] und ein Entwurf [Kat.-Nr. 183]. Im Katalog gehen ihm Sricchia Santoro mit einem knappen monographischen Beitrag (S. 222—225), De Marchi mit Katalogartikeln zum Fassadenprojekt für die Casa Borghesi von Beccafumi [Kat.-Nr. 85], dessen Nähe zu Peruzzi Erwin Panofsky bereits 1930 (*Städel-Jahrbuch* 6, S. 65—72) unterstrichen hatte, und zum von Beccafumi verändert ausgeführten Apsisprojekt des Domes [Kat.-Nr. 183], sowie Dacos (S. 44—59) nach.

Letztere erklärt Beccafumis Veranlassung, nach Rom zu gehen, aus dessen Konkurrenz zu Sodoma. Bisherige Versuche, künstlerische Spuren Beccafumis in und um Rom zu identifizieren, verwirft Dacos. So lehnt sie die von Gabriele Borghini (*Quaderni di Palazzo Venezia* 1, 1981, S. 11—50, bes. S. 30) geäußerte These einer möglichen Beteiligung des jungen Beccafumi an den im Auftrag des Kardinals Raffaele Riario zwischen 1511 und 1513 im Bischofspalast von Ostia entstandenen und dort erst 1979 wiederentdeckten Fresken ab. Borghinis Untersuchung hätte jedoch — nach Dacos — die „*indubbia comunanza di cultura*“ des noch anonymen Künstlers mit Beccafumi erwiesen: es könnte sich bei ihm um denjenigen handeln, in dessen Haus nach der Überlieferung Vasaris Beccafumi während seines Romaufenthaltes wohnte (Dacos im Katalog, S. 56).

Auch die von Borghini (1981, S. 30) und von Rosalia Varoli Piazza (*ebd.*, 1, 1981, S. 57—68) aufgrund von Vergleichen mit Dekorationsformen der Cappella del Manto po-

stulierte Autorschaft Beccafumis bei den mit Kandelabermotiven in Grisailletechnik bemalten Wandpfeilern der Loggia di Galatea weist Dacos zurück.

Beccafumi war Dacos' Ansicht nach nicht an der Farnesina beteiligt: Weder in der Loggia noch in der Sala delle Prospettive lasse sich seine Hand erkennen. Sie lehnt die von Clemente Marsicola (*Antologia di Belle Arti* 15—16, 1980, S. 149—164) vorgetragene Zuschreibung der Musen in den Fensteraussträgungen der Sala delle Prospettive an Beccafumi ab. Die dort unter eine der Musen eingeritzte Inschrift „OPUS.I. MECRLINO.DE.SENIS“ hätte keinerlei Bezug zu Beccafumi, argumentiert Dacos unter Verweis auf Archivforschungen Roberto Guerrinis (*Bullettino Senese di Storia Patria* 89, 1982, S. 155—195, v. a. S. 191 und 193). Als bereits anerkannter Meister hätte sich, so Dacos, Beccafumi nicht unter einfache Arbeiter mischen können. Sie scheint sich hier, ohne es auszusprechen, auf die in der Datierung umstrittene sog. Mitarbeiterliste des Peruzzi in den Uffizien zu beziehen, welche von Varoli Piazza, die den dort genannten Domenico mit Beccafumi identifiziert, als Beweis für eine Beteiligung Beccafumis an der Farnesina herangezogen wurde (1981, S. 67).

Der unzweifelhaft eminente Einfluß der Farnesina zeichnet sich im Werk Beccafumis allerdings deutlich ab. Judey wies ihn im Dekorationschema der Decke des Saales im Palazzo Bindi Sergardi nach (Jacob Judey, *Domenico Beccafumi*, phil. Diss., Freiburg 1932, S. 61; *Abb. I*). Für die Ausstattung eben dieses Saales durch Beccafumi überraschte nun Angelini mit einer heraldisch-historisch begründeten Neudatierung. Seine Argumente veröffentlicht Antonio Pinelli unter Ankündigung einer ausführlichen Darlegung durch Angelini selbst (angekündigt unter dem Titel „Il Beccafumi e la volta dipinta della camera di casa Venturi: l'artista e i suoi committenti“ für das *Bullettino Senese di Storia Patria* 1990) in Grundzügen im Ausstellungskatalog (S. 623—636). Bisher ging die Forschung davon aus, daß der heute der Familie Casini Casuccini gehörige, aber v. a. unter dem Namen Bindi Sergardi bekannte Palazzo von Beccafumi im Auftrag Marcello Agostinis ausgestattet worden sei, den Vasari als Eigentümer des Palazzo rühmte. Ohne mit stilkritischen Argumenten Übereinstimmung zu erzielen, datierte man die Fresken auf 1524—25 (E. Romagnoli ca. 1830, H. Trotta-Treyden 1932, A. Venturi 1932, M. Gibellino-Krasceninnicowa 1933, D. Sanminiatielli 1967, oder gegen Ende des dritten Jahrzehnts: L. Dami 1919, J. Judey 1923, G. Vigni 1936, L. Becherucci 1944).

Angelini unterzog jetzt endlich den Bestand einer genauen Überprüfung. Er stellte fest, daß das im repräsentativen Zentrum des Deckenspiegels angebrachte Wappen mit drei Rosetten und horizontalem Band nicht das der Agostini war, sondern den Venturi, einer der *familiae novae* im Umkreis Francesco Petruccis, gehörte. Und er benannte einen äußerst wahrscheinlichen Anlaß für die Ausstattung des Saales: die für 1519 überlieferte Heirat Alessandro Venturis mit Bartolomea Luti. 1519 stellt damit nach Angelini den *terminus ante quem* der Fresken dar.

Pinelli (S. 630 f.) verweist zur Bestärkung dieser These auf Roberto Guerrini, der 1981 die Familie in ihrem Verhältnis zum Staat als Hauptthema des Programmes erkannt hatte (Guerrini, *Studi su Valerio Massimo* [=Biblioteca di Studi antichi 28], Pisa 1981, S. 110), und führt als weiteres Argument an, eine Reihe von Darstellungen erschienen ebenfalls in dem aus Anlaß einer Hochzeit ausgestatteten „Gabinetto del Magnifico“ des Palazzo Petrucci (vgl. hierzu jetzt auch Giovanni Agosti und Vincenzo Farinella im Aus-

stellungskatalog, S. 590 und 592). Beim Versuch, das Programm zu rekonstruieren, folgt Pinelli Guerrinis Vorschlag, die einzelnen Darstellungen nach der Abfolge der zugehörigen Texte bei Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia*, zu ordnen (Ausstellungskatalog S. 634 und Schema S. 626 f.). Dieser ergibt zwar tatsächlich eine alle Oktogone und die zentralen Felder nacheinander berührende Leserichtung, vielleicht wird Angelini jedoch auch die bisher noch nicht identifizierten Szenen zu klären vermögen und die Tondi in ein Programmschema einbeziehen können. Stilistisch fügt sich die Frühdatierung Angelinis auf vor 1519 nach Pinelli in die Phase anticlassischen Experimentierens, welche sich von 1518 bis 1522 beobachten ließe. Zudem schließe diese Datierung keineswegs eine Farnesina-Rezeption aus; sie beweise vielmehr, wie rasch sich Beccafumi von der Loggia der Psyche, „dem neuesten und bewundernswertesten, was in Rom anlässlich einer Hochzeit und noch dazu einer sienesischen gemalt wurde“ (Angelini, Ausstellungskatalog, S. 126), inspirieren hätte lassen. Angelinis Neudatierung und Neuinterpretation der Deckenfresken des Palazzo V e n t u r i zählt zu den hervorragenden Forschungsergebnissen dieser Ausstellung.

„*Beccafumi e il suo tempo*“ bot auch erstmals die Chance, beide heute in der Pinakothek (*Abb. 2a*) und San Niccolò al Carmine (*Abb. 2b*) aufbewahrte Versionen des „Michael, der die rebellierenden Engel vertreibt“ unmittelbar zu vergleichen; sie waren einander gegenüber im Mittelschiff von Sant’Agostino ausgestellt. Die Existenz zweier in den Maßen fast identischer Michaelstafeln hatte zu mancherlei Spekulationen Anlaß gegeben. Anna Maria Guiducci gibt im Ausstellungskatalog unter Bezugnahme auf die „tradizione storiografica“ die populäre These einer Zurückweisung der zeitlich ersten Fassung — welche heute allgemein mit der in der Pinakothek aufbewahrten Tafel identifiziert wird — von Seiten der Auftraggeber, die sich an der Darstellung so vieler Nackter gestört hätten, wieder (S. 168, Kat.-Nr. 25). Diese Annahme findet in den bekannten Quellen allerdings keine Stütze. Tatsächlich scheint die „*avantatezza dei nudi*“ nach den Zeugnissen der Überlieferung erst um 1700 zum Problem geworden zu sein, als — wie Girolamo Macchi notiert — die nach dem Tode Beccafumis in das Ospedale verbrachte Version anlässlich des angekündigten Besuches des Erzbischofes aus der Kirche entfernt und über dem Hof der Infirmerie angebracht wurde (Daniela Gallavotti Cavallero, *Lo Spedale di Santa Maria della Scala in Siena*, Pisa 1985, S. 285).

Vielleicht kann ein genauer Vergleich beider Versionen zur Klärung des Problems beitragen. Die zweite Fassung scheidet nicht allein die — wie häufig angeführt — den klassischen Gesetzen des *Decoro* eher entsprechende und um eine Bildarchitektur bereicherte Komposition von der ersten. Gottvater ist in dieser zweiten Fassung nicht mehr an den oberen Rand entrückt — er bekommt Raum: Mächtig thront er unter den Engeln und gibt mit seiner Haltung die zum Schwertstreich ausholende Bewegung des Michael vor. Der Erzengel ist nicht mehr der anmutig tänzelnde Jüngling der ersten Version, sondern wirkt zorniger und kräftiger. Das Geschehen auf der zweiten Tafel wird von Beccafumi luministisch inszeniert: Zwischen den braunschwarzen Leibern und Felsen im unteren Bilddrittel erhellt er geisterhaft leere, in die Tiefe führende Höllenschlünde und Gangsysteme, grell werden Kopf und Klaue des Ungeheuers beleuchtet. Farblich vermittelt die Gestalt des Michael, dessen flatternder blauer Umhang sich fahl vor einer Zwischensphäre abhebt, mit dem Gelb seines an der rechten Schulter freigelegten Unter-

gewandtes hinauf zur in den Farbwerten helleren himmlischen Szene. Diese kulminiert farblich im Mantel Gottvaters, dessen flammendes Rot das gesamte Bild beherrscht.

Angesichts solch tiefgreifender gestalterischer Veränderungen sollte vielleicht doch der Überlegung Gallavotti Cavallero (1985, S. 286) mehr Beachtung geschenkt werden, die eine Redaktion des Bildes durch den, unabhängig von Einflüssen der Auftraggeber, selbst mit der ersten Fassung unzufriedenen Maler erwägt. Diese Hypothese könnte in Vasaris lakonischem Bericht „Questa tavola [gemeint ist die erste Version, d. V.], essendo rimasa imperfetta ... e nel carmine, ..., ne fu posta un' altra” (Giorgio Vasari, *Le Vite*, hrsg. v. Milanesi, Bd. V, S. 638) Bestätigung finden. Stilistische Untersuchungen beschränkte Alessandro Angelini bei der ersten Tafel auf die wiederholt konstatierten Bezüge zu Raffael und Michelangelo. Die von Sanminiatielli beobachteten motivischen Verbindungen zur lokalen sienesischen Tradition, etwa zur 1491 datierten „Himmelfahrt Christi” von Benvenuto di Giovanni (Sanminiatielli 1967, S. 199, Anm. 37), diskutiert er nicht. Bei der Datierung behält er die allgemein akzeptierte Annahme 1524–1525 bei. Die zweite Fassung datiert Guiducci in Hinblick auf die irrationale und szenographische Lichtführung in zeitliche Nähe zur „Mystischen Verlobung der hl. Katharina” [Kat.-Nr. 23], demnach um 1528.

Zur „Begegnung Joachims und Annas an der Goldenen Pforte” (Abb. 4), bzw. zur Gesamtausstattung der ehemaligen Cappella del Manto des Ospedale di Santa Maria della Scala war keine eigene Katalognummer vergeben worden. Über den Band verstreut äußern sich Bartalini im Katalogartikel zum Trinitätstriptychon [Kat.-Nr. 3], das für diese Kapelle in Auftrag gegeben worden war, ders. in seiner Einführung zum Schaffen Beccafumis in den Jahren 1513–18 (S. 84 f. und 92), Sricchia Santoro (S. 61) und De Marchi [Kat.-Nr. 86, S. 427 f. und Kat.-Nr. 95 f., S. 435 f.]. De Marchi geht davon aus, daß Beccafumi in der Cappella del Manto zwei Lünetten freskierte, wovon nur die Darstellung der „Begegnung an der Goldenen Pforte” erhalten wäre, wogegen das zweite Bogenfeld, das eine „Heimsuchung”, gezeigt hätte, 1798 zerstört worden sei. Sein Verweis auf Judey entbehrt an dieser Stelle der Berechtigung. Judey nahm als Thema eines zweiten Lünettenfreskos keine „Heimsuchung”, sondern eine „Auferweckung des Lazarus” an (1932, S. 29). Völlig zu Recht unterstreicht De Marchi dagegen die kompositionellen Unterschiede einer bereits von Luisa Becherucci (*Manieristi toscani*, Bergamo 1944, S. 33) mit dem postulierten Heimsuchungsfresko in Zusammenhang gebrachten, heute in den Uffizien aufbewahrten Zeichnung [Kat.-Nr. 86] (Abb. 5) zur erhaltenen Freskodarstellung: Das Blatt zeigt weder eine solch aufwendige Architektur noch rahmende Heiligenfiguren. Ob es zusammen mit einer Beccafumi zugeschriebenen, im Katalog abgebildeten Oxforder Zeichnung einer „Begegnung an der Goldenen Pforte” (Ausstellungskatalog, S. 428, Abb. 1) einen frühen Projektstand der Ausstattung in der Cappella del Manto wiedergibt, bleibt fragwürdig, da auch diese beiden Zeichnungen untereinander erhebliche kompositorische Differenzen aufweisen. Die Ausführung einer „Heimsuchung” in Freskotechnik, wie sie Sricchia Santoro und De Marchi annehmen, beweisen die Zeichnungen nicht. Vielleicht sollte der aufgrund einer kritischen Sichtung der Quellen von Daniela Gallavotti Cavallero (*Storia dell'Arte* 38–40, *Studi in onore Di Cesare Brandi*, 1980, S. 228 f., wiedererschienen in: dies., 1985, S. 268 f.) vorgebrachten Hypothese mehr Beachtung geschenkt werden. Sie nimmt eine in den Quellen

irrtümlicherweise erfolgte Benennung des Freskos der „Begegnung an der Goldenen Pforte“ als „Heimsuchung“ an, welche in den Beeinträchtigungen des Erhaltungszustandes durch Feuchtigkeitsschäden und Übermalungen sowie in einer Verwechslung der Ikonographie ihre Ursache gehabt haben könnte.

Auch Sienas Dom war in die Ausstellung einbezogen. Für sein in commesso marmoreo gearbeitetes Paviment hatte Beccafumi laut Zahlungsbelegen zwischen 1519 und 1547 mehrere Felder entworfen. 1535 hatte er den Auftrag erhalten, die Domapsis zu gestalten. 1547 begann er ebenfalls auf Rechnung der Opera del Duomo die Bronzeengel für den Dom. Ihnen widmete im Katalog Bagnoli einen „La scultura di Domenico Beccafumi“ betitelten Aufsatz (S. 520—535). Mit der Kat.-Nr. 188 wiederholt Bagnoli seine Neuzuschreibung einer 1983 im Depot der Sieneser Opera del Duomo wiederentdeckten Terrakotta-Verkündigungsgruppe samt ihrer ersten Fassung an Beccafumi (zuerst: *Quaderni dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze* Heft 1, 1989, S. 196 f.). Mit stilkritischen Beobachtungen, wie etwa der malerischen Gewanddrapierung, der Lockengestaltung, den zarten runden Gesichtern und dem erstaunten Ausdruck letzterer, begründet er seine Zuordnung der Gruppe. Über Bagnolis Vergleich mit dem malerischen Werk Beccafumis, u. a. der 1546 datierten Verkündigungspala von Sarteano, und die in Sant'Agostino erfolgte Gegenüberstellung einer um 1534 datierten hölzernen Verkündigungsgruppe des Marrina [Kat.-Nr. 192] hinaus sollte hier vielleicht noch der Vergleich mit zeitgenössischen Ton-Verkündigungen durchgeführt werden.

Der Sala del Concistoro im Palazzo Pubblico mit ihren 1529 begonnenen und erst nach längerer Schaffenspause in reduziertem Umfang 1535 vollendeten Fresken Beccafumis widmete sich im Katalog Pinelli (S. 636—651) (*Abb. 3*). Marianna Jenkins (*Art Bulletin* 54, 1972, S. 430—451) scharf attackierend, bringt Pinelli die Fresken in Zusammenhang mit den damals aktuellen politischen Ereignissen. Jenkins' Schlußwort, die sich in der Sala del Concistoro abzeichnende Begeisterung der Sienesen für die republikanischen Tugenden offenbare einen mangelnden politischen Realitätssinn (Jenkins 1972, S. 451), kontert Pinelli mit dem Hinweis, daß sich die später erfolgte Übernahme Sienas durch Florenz zu diesem Zeitpunkt noch nicht hätte ahnen lassen. Nervös hätten die Sienesen der späten zwanziger und der frühen dreißiger Jahre die von ihnen als bedrohlich empfundene Annäherung von Kaiser und dem ehemaligen Gegner der Stadt, Papst Clemens VII., beobachtet. Karl V. forderte von ihnen als Gegenleistung für seine Schutzmachtfunktion die Stationierung einer spanischen Garnison innerhalb der Mauern der Stadt und Veränderungen in den Statuten Sienas zugunsten einer Reintegration der in der Schlacht an der Porta Camollia unterlegenen Noveschi.

Im Kaiser sieht Pinelli den Adressaten des Deckenprogrammes: Beispiele republikanischer Tugenden aus Valerius Maximus und die Proklamation von *Justitia*, *Mutua Benevolentia* und *Patriae Amor* als Grundfesten der städtischen Gemeinschaft auf dem durch ein gemaltes Gesims illusionierten Deckenspiegel beinhalteten nicht nur ein Bekenntnis zu republikanischer Würde und Ablehnung der Tyrannei, sondern spielten auch auf die Annahme der kaiserlichen Bedingungen durch Siena an. Pinelli bezieht die Gestalt der *Mutua Benevolentia* und die dem Eingang gegenüber angebrachte Szene der „Versöhnung von Lepidus und Flaccus“ auf die Wiedereinsetzung der Noveschi in ihre politischen Rechte. Das Zitat „*per me reges regnant*“ auf dem Schriftband, das der Putto

unter der *Justitia* hält, ist *Prov.* 8,15 entnommen und dort der Weisheit zugeordnet. Es fand sich auch auf der Krone des Kaisers (für diesen Hinweis danke ich Prof. Schüßler). Der Programmverfasser mag beabsichtigt haben, den als Besucher des Raumes gedachten Kaiser zu erinnern, bei seinen Entscheidungen über die Geschicke der Stadt den fundamentalen Grundsätzen seines hohen Amtes zu entsprechen, bzw. ihm zu vergegenwärtigen, daß auch er ihnen „untersteht“.

Insgesamt gesehen war es eine herausragende Ausstellung mit für die Beccafumi-Forschung sensationellen Neuergebnissen, mehreren Neuzuschreibungen und einzigartigen Gelegenheiten, da einige der heute weit verstreuten Arbeiten des Künstlers erstmals wieder vereint zu sehen waren. Als dritte nach den kürzlich vorangegangenen Ausstellungen *Da Sodoma a Marco Pino* in Siena 1988 und *Painting in Renaissance Siena 1420—1500* in New York 1988/89 (vgl. *Kunstchronik* 42, 1989, S. 657—664) belegt *Domenico Beccafumi e il suo tempo* ein gestiegenes öffentliches Interesse an der sienesischen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts, protegiert durch entsprechende PR-Maßnahmen der fördernden Monte dei Paschi-Gruppe. Der im Electa-Verlag erschiene Katalog, die aktuellste und aufwendigste Monographie zu Beccafumi, zeichnet sich durch eine hervorragende Ausstattung aus. Alle ausgestellten Werke wurden reproduziert, die Malerei samt und sonders mit Farbabbildungen. Äußerst verdienstvoll ist der von Stefano Moscadelli und Carla Zarrilli bearbeitete, kritische Quellenanhang. Er umfaßt alle bisher bekannten und noch nachweisbaren Dokumente zu Beccafumi, zu Bartolomeo und Ludovico di David, zu Giovanni di Lorenzo, zu Giovanni Andrea di Carlo Galetti und zu den Arbeiten an Orgel, Kanzel und Hochaltar des Domes.

Leider nur firmierte die Ausstellung unter irreführendem Titel. Nicht Beccafumi und seine Zeit wurden gezeigt, sondern Beccafumi und — abgesehen von einer „Madonna mit Kind“ von Perino del Vaga [Kat.-Nr. 84] und einer „Madonna mit Kind und hl. Johannes“ von Alonso Berruguete [Kat.-Nr. 83] — vorwiegend sienesisische Künstler des 16. Jahrhunderts. Es gelang zwar, den Besucher an den Werken Beccafumis nachvollziehen zu lassen, was Torriti im Katalogvorwort angekündigt hatte, nämlich, daß die Serie von Hauptwerken Beccafumis nach der „Stigmatisation der hl. Katharina“ die neue Sprache der „maniera italiana“ vernehmen lasse (S. 13), sein Diktum allerdings, jene Sprache lasse sich vielleicht sogar „con un poco di anticipo rispetto alla stregate bizzarrie di un Rosso Fiorentino e alle ossessive gigantesche forme di un Pontormo“ (ebd.) hören, entbehrte des Beweises. Dazu war die Auswahl der Werke zu sienesisch. Vielleicht hätte man schwierigen Ausleihbedingungen und nicht möglichen bzw. nicht mehr vertretbaren Transporten durch den Rückgriff auf Dias begegnen können. So erfuhr Robert Oertels anläßlich der Ausstellung *Il Pontormo e il primo manierismo fiorentino* ehe dem in der *Kunstchronik* geäußerter Satz, Beccafumi bleibe neben Rosso und Pontormo eine provinzielle Erscheinung (9, 1956, S. 218), in der Ausstellung keinen optischen Widerspruch.

Doris Gerstl