

## EIN SIENESER WEG ZUM HIMMEL

Peter Anselm Riedl

Zu festlichen Gelegenheiten Lorbeerkränze zu winden, ist gewiß nicht mehr zeitgemäß. Erlaubt sei aber, lieber Max, eine Gabe, die nicht nur mit unserer gemeinsamen wissenschaftlichen Wahlheimat Siena, sondern im Hinblick auf ihre geometrische Verfassung und ihre zeremonielle Funktion auch etwas mit einem Kranz zu tun hat.

In der *Rube auf der Flucht* von Rutilio Manetti, einem 1621 datierten, großformatigen Altarblatt in San Pietro alle Scale in Siena wird man hauptsächlich das Echo zeitgenössischer realistischer Tendenzen entdecken (Abb. 1)<sup>1</sup>. Noch stand der Sieneser Maler in diesen Jahren nicht so im Banne des Caravaggismus, wie das an einigen wenig später entstandenen Werken abzulesen ist. Indessen lassen die Natürlichkeit der Figurenauffassung, die Entschiedenheit der Modellierung und die Dramatik des Helldunkels keine Zweifel an der von Manetti eingeschlagenen Richtung. Um so merkwürdiger wirkt der Puttenreigen in der Höhe. Als wollten die drei Engelkinder demonstrieren, wie sich ein Kreis in Schräguntersicht annimmt, verketteten sie ihre Arme zu einer dem Oval angehörenden Figur. Der Sinn ist klar, denn der Ring der Oberkörper und Arme grenzt den Bereich aus, in dem himmlisches Licht die Wolken durchbricht; aber das Latent-Geometrische der Anordnung bleibt gleichwohl befremdlich – weil mit dem stilistischen Ansatz des Künstlers schwer vereinbar.

Weniger fällt diese Diskrepanz auf einer rund zwanzig Jahre älteren Komposition auf. Ihr Autor ist der wichtigste Sieneser Maler der vom späten Manierismus zum Frühbarock überleitenden Generation, Francesco Vanni, ihr Gegenstand die Kanonisierung der hl. Katharina von Siena durch Papst Pius II. (Abb. 2)<sup>2</sup>. In der *Nicchia dei Governatori* (der Nische des Bruderschaftsvorstands) des Oratorio della Cucina in Siena entwirft Vanni ein Szenarium, das ein Ereignis des Jahres 1461 rekonstruiert: Katharina liegt hoch aufgebahrt, der Piccolomini-Papst vollzieht im Kreise von Klerikern und anderen weltlichen Würdenträgern die Heiligsprechung. Über dem Ganzen verbünden sich sieben Putten zu einem Ring, in dessen Mitte die Taube des Hl. Geistes erscheint. Ein Wolkenkranz scheidet den Innenraum – gemeint ist Alt-St. Peter – von der strahlenden Glorie im Zenit. Obgleich die Komposition einer absidalen Nische eingeschrieben ist, kann der Reigen die Krümmung der Halbkuppel nicht eigentlich nutzen. Es bedarf vielmehr einer erheblichen perspektivischen Verkürzung, um ihm in der Halbkalotte Geltung zu verschaffen. Die Vorzeichnungen, wie die im Museum von Montreal, machen dies besonders sinnfällig<sup>3</sup>.

Verwandt ist, was die Geordnetheit des Reigenes angeht, eine durch ein Uffizienblatt überlieferte Komposition

Vannis: Über der Szene des sogenannten *Perdono di Assisi* schließen sich acht Putten um das Haupt Christi zu einem säuberlichen, in der Verkürzung als Oval wahrnehmbaren Ring zusammen (Abb. 3)<sup>4</sup>. Wieder hat man den Eindruck, als würde die dem Reigen inhärente abstrakte Form absichtsvoll vor Augen geführt. Statt der epochentypischen malerischen Wolken- und Körpermassen herrscht der *ordo* einer altertümlichen und in seiner Perspektivstruktur eher schulmeisterlich anmutenden Figuration. Natürlich gibt es auch bei anderen Malern der Zeit, etwa bei Federico Barocci, verkürzt dargestellte Himmelsdurchbrüche mit zentrisch gruppierten Engeln, aber die geometrisierende Ausdrücklichkeit, wie sie den beiden Formulierungen Vannis eigentümlich ist, wird man kaum wiederfinden.

Ich will die Genese des für das frühe Seicento eigentümlichen Motivs nicht Schritt für Schritt zurückverfolgen, sondern gleich die vermutliche indirekte Quelle nennen, um von ihr aus weitere kunstgeschichtliche Folgen zu erschließen.

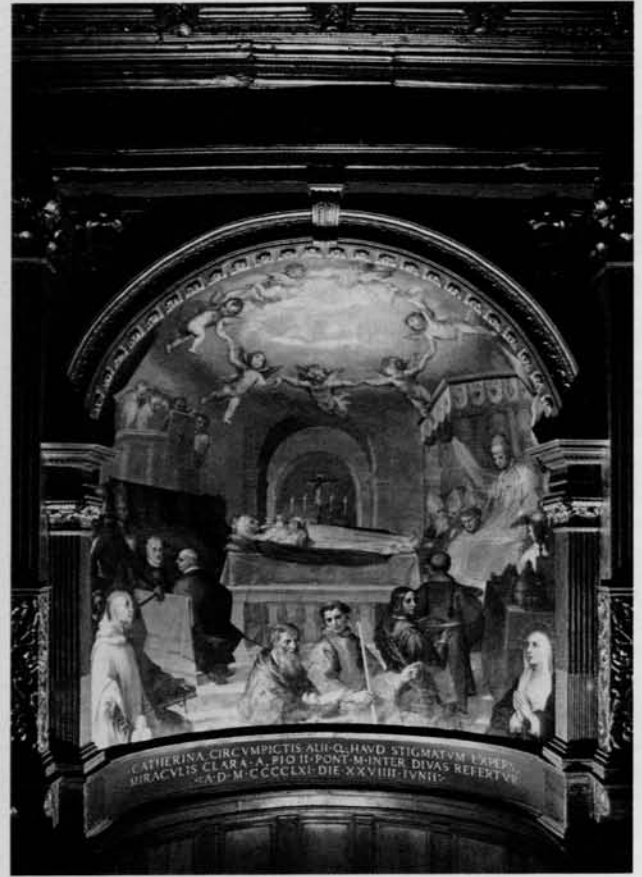
Man kennt die stilistische Beharrungskraft der Sieneser Quattrocentomalerei. Bis weit hinein ins 15. Jahrhundert behauptete sich gotisches Erbe gegen die Neuerungen der Renaissance. Dem Geist Florentiner Rationalität und Weltoffenheit setzte Siena Bekundungen der Phantasie und der Spiritualität entgegen, die ihre Verwurzelung in der mittelalterlichen Tradition freimütig zeigen. Wo Florentinisches adaptiert ist, erscheint es meist Eigenem anverwandelt. Ausnahmen bestätigen diese Regel. Etwa jene 1433 von Domenico di Bartolo gemalte *Madonna dell'Umiltà*, die dem Vorbild Masaccios und der Florentiner Frührenaissanceplastik näher ist als viele zeitgleiche Florentiner Werke<sup>5</sup>. Der Heiligenschein über der Madonna ist auf eine Weise wiedergegeben, die selbst einem Paolo Uccello Ehre machen würde: Geradezu programmatisch ist der ornamentbesetzte und geflügelte Nimbus in Schräguntersicht gebracht und mit einem Schriftband behängt, welches das Kunstreiche der Verkürzung noch betont. Vergleicht man damit beispielsweise Nimben auf wesentlich später entstandenen Altargemälden eines Sano di Pietro oder Giovanni di Paolo, wird einem das Moderne der verräumlichenden Darstellung Domenicos ganz bewußt.

Im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts wandelten sich in Siena die Verhältnisse. Die Formenwelt der Renaissance verdrängte mehr und mehr die gotischen Erinnerungen, Fremdanregungen strömten von verschiedenen Seiten ein. In Francesco di Giorgio Martini erwuchs Siena ein Maler, Plastiker, Architekt, Ingenieur, Antikenkenner und Theoretiker, der das Ideal des *uomo universale* ähnlich vollkommen verkörperte wie Leonardo da Vinci in



1. Rutilio Manetti, *Ruhe auf der Flucht*, Siena, San Pietro alle Scale

Florenz. Das malerische Hauptwerk aus Francesco's Frühzeit, die 1472 für die Abtei Monteoliveto geschaffene, heute in der Sieneser Pinakothek bewahrte *Marienkronung*, bezeugt eine eigenwillige Auseinandersetzung vor allem mit der zeitgenössischen Florentiner Malerei (Abb. 4, 5)<sup>6</sup>. So sehr Figurentypen, Zeichnung und Kolorit an Filippo Lippi, Verrocchio, die Pollaiuolo oder den jungen Botticelli denken lassen, so sehr bleibt die Gesamtdisposition des Bildes älteren Sieneser Gewohnheiten verbunden: Dicht drängen sich die Figuren in einer relativ flachen, durch das Plattenmuster des Fußbodens und die – weitgehend verdeckte – Altar- oder Thronarchitektur wenig wirksam definierten Raumschicht; seitlich staffeln sich die Heiligengestalten auf eine durch die äußeren Bedingungen nicht motivierte Weise. Überdies zwingt die Fülle der Figuren den Betrachter zu einer gewissermaßen buchstabierenden Aneignung der Bildinformationen; es fehlt eine übergreifende Struktur, die eine rasche Erfassung möglich machen würde. Vielmehr: Eine solche Struktur ist vorhanden, nur setzt sie sich, namentlich in den unteren und mittleren Bildbereichen, recht zaghaft gegen die reliefähnliche Reihung und Schichtung durch. Es handelt sich um eine zentralaxiale, monstranzartige Türmung, die unten mit den Gestalten der hl. Katharina von Siena und des hl. Sebastian ansetzt, mit dem Stengel der Lilie der hl. Katharina einen präzisen Achsenverweis bietet und sich



2. Francesco Vanni, *Die Kanonisierung der hl. Katharina von Siena durch Papst Pius II.*, Siena, S. Caterina in Fontebranda, Oratorio della Cucina

darüber als kleine Seraphimwolke manifestiert, auf der zwei jugendliche Engel stehen, die ihrerseits zusammen mit zwei Cherubim einen von geflügelten Engelsköpfchen umgürteten Wolkenteller stützen; dieser trägt die Gruppe von Christus und Maria. Darüber bietet sich in der Verlängerung der Achse ein merkwürdiges Bild: Im Himmelsblau tut sich ein kreisrunder Okulus auf, in dem, von einem durchsichtigen Wirbel umgeben, Gottvater erscheint; die Laibung des Durchbruchs ist in acht Streifen gegliedert, auf denen die Symbole von Mond, Merkur, Venus, Sonne, Mars, Jupiter und Saturn sowie der den Fixsternhimmel repräsentierende Zodiakus auszumachen sind; jenseits der Öffnung sieht man, vom goldenen Licht des Emyreum überflutet, die Unterkörper stehender Engel. Man hat längst erkannt, daß in der Oberzone der Tafel der Himmel nach Prinzipien dargestellt ist, wie sie Dante, mittelalterlicher Astrologie ptolemäischen Ursprungs verpflichtet, im dritten Hauptteil der *Divina Commedia* beschreibt und ausdeutet<sup>7</sup>. Die Epiphanie des allbewegenden Gottes, die Ordnung der Weltspähren, die Hierarchie der Engel, die verzehrende Helligkeit des Emyreum – alles das findet sich im *Paradiso* geschildert. Aber die Frage der Beziehung zu Dante und die ikonographischen Besonderheiten der Altartafel überhaupt sind hier weniger von Belang als das Faktum, daß die Himmelserscheinung so ausgedeutet ist, als handle es sich um ein in der Zenitöffnung

und jenseits der Schale einer Kuppel wahrnehmbares Phänomen. Ist in den unteren Bereichen des Gemäldes Räumlichkeit durch gegensinnige Werte relativiert, so kommt sie in der Lünette um so markanter zur Geltung. Daß der physische Himmel als eine gewölbte Masse verstanden ist, aus der sich einfach ein Rund ausstanzen läßt, entspricht im Prinzip mittelalterlichem Denken, daß sich die Öffnung mit ihrem Figurenensemble aber in reinstem *da sotto in su*, also in perspektivischer Untersicht, darbietet, ist Ausdruck neuzeitlicher Erfahrungsweise. Das Interesse des Architekten Francesco di Giorgio, dem später so großartige Kuppelbauten wie S. Maria del Calcinaio bei Cortona und geistreiche Zentralbauentwürfe zu verdanken sind, scheint die Befangenheiten des Malers zu überwinden. Erst in der obersten Region geht das Kalkül des axialen Aufbaus wirklich auf, löst sich Illusionsräumlichkeit aus den Fesseln der Reliefbindung. Das ist nicht als Kritik im Zeichen kunstgeschichtlicher Fortschrittsideologie gemeint: Selbstverständlich macht gerade die Mischung konservativer und innovativer Elemente den eigentümlichen Reiz von Francescos Frühwerk aus; nur ist unübersehbar, daß der Künstler dem Perspektivsystem eine wichtige, durch die ikonographische Vorgabe der großen Figurenanzahl sichtlich behinderte Rolle zumißt; erst in der Höhe ergibt sich die Chance zu einer ostentativen Anwendung des Wissens um die Perspektivregeln.

Wie ernst Francesco diese Regeln nimmt, belegt die sorgfältige Verkürzung der Grundrißkreise zu Ovalen. Ähnlich präzise konstruiert sind die geometrischen Figuren auf einer um 1490 entstandenen Zeichnung im Braunschweiger Herzog Anton Ulrich-Museum, welche Atlas als Himmelsträger zeigt: Der Titan steht auf der Erdscheibe und stützt die Himmelskugel mit ihren Tierkreis- und Gestirnszeichen (Abb. 6)<sup>8</sup>. Die Mittelpunkte der beiden radial untergliederten geometrischen Figuren liegen auf derselben Vertikalachse, so daß sich die untere zur oberen sozusagen wie der Grundriß eines Rundbaus zu einem Horizontalschnitt in Kuppelhöhe verhält; die proportionale Verkleinerung des oberen Ovals entspricht, etwas übertreibend, dem durch den tiefen Augpunkt gegebenen, die Größe des Riesens akzentuierenden *da sotto in su*. Perspektivität erweist sich nicht nur als Mittel logischer Formorganisation, sondern zugleich als Instrument zur Intensivierung der inhaltlichen Aussage. So gewinnt auch auf der *Marienkrönung* der himmlische Okulus im Bildgefüge optisch ein erstaunliches, seinen Sinngehalt unterstreichendes Gewicht.

Mit dem Anbruch der Hochrenaissance waren die Tage für eine derartige schulmäßig-geometrisierende Ausdeutung gedachter metaphysischer Sachverhalte gezählt. Die aufkommende, von Andrea Mantegna vorformulierte Quadraturalerei nutzte zwar aufs kühnste die Möglichkeiten perspektivischer Illusionierung, aber von neuen Prämissen des Umgangs mit der Stofflichkeit aus: Luft und Wolken waren jetzt wohl als physische Massen modellierbar und als tragfähige Medien einsetzbar, doch nicht mehr wie feste Substanzen zu bearbeiten oder in abstrakte Formeln zu überführen; architektonische Interpretation des Jenseits bedeutete fortan vertikale Verlänge-



3. Francesco Vanni, *Il Perdono di Assisi*, Zeichnung, Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

rung irdisch-konkreter Architekturformen oder deren Transponierung in den Idealbereich des Oben.

Domenico Beccafumi, als Maler der originellste Sieneser Repräsentant der in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts geborenen Generation, war mit den neuen Prinzipien wohlvertraut: Was ihm in der frühen Jugend nicht in der Toskana vermittelt worden war, erschloß sich ihm in Rom vor allem unter dem Eindruck Michelangelos, Raffaels und des Raffaelkreises. Die in den dreißiger Jahren des Cinquecento gemalten Deckenfresken der Sala del Concistoro des Sieneser Palazzo Pubblico bieten brillante Beispiele illusionistischer Raumüberhöhung. Die *Justitia*-Darstellung im mittleren Deckenkompartiment bedient sich der Vorspiegelung eines von schräg unten gesehenen, seitlich durchfensterten und oben offenen Tambours, der, so real er anmutet, nach Ausweis der ihn bevölkernden Putten nicht einfach der irdischen Architektur zuzuschlagen ist<sup>9</sup>. Vollends ist die über ihm auf Wolken thronende *Justitia*-Figur der Erdsphäre enthoben. Ein Putto mit einem Schriftband schwebt als eine Art Gelenk zwischen Realraum und suggeriertem Idealraum auf Höhe des Tambouransatzes. Alles in allem eine protobarock stimmige und im übrigen zeichnerisch und koloristisch meisterhafte Lösung!



4 Francesco di Giorgio Martini, *Marienkrönung*, Siena, Pinacoteca Nazionale

Ganz ähnlich ist die Darstellung des *Sturzes des Markus Manlius vom Kapitol* an der benachbarten Deckenkehle ein Bravourstück dramatischer *da sotto in su*-Inszenierung: Der römische Patrizier, einst siegreicher Volksheld, jetzt der Neigung zur Tyrannei verdächtig, fällt kopfüber auf den Betrachter zu; in einer Scheitelöffnung im Gewölbe des Gebäudes, durch die er offensichtlich in die Tiefe befördert worden ist, sind ausschnitthaft die Soldaten des Exekutionskommandos zu sehen<sup>10</sup>. Ein Okulus inmitten eines Kreuzgratgewölbes ist architektonisch nicht sonderlich sinnvoll – dramaturgisch ist er an dieser Stelle indes motiviert. Jedenfalls mehr als auf der Pendantszene mit der *Entauptung des Spurius Cassius*, wo im Scheitelrund Kinder mit Ruten zu erblicken sind, den Werkzeugen der dem Köpfen vorangegangenen Auspeitschung<sup>11</sup>. (In Klammern gesagt: Beccafumi hat das Motiv des baulich strukturwidrigen Rundfensters nicht erfunden, sondern wahrscheinlich von Sodoma übernommen.) Rund anderthalb Jahrzehnte vor den Fresken der Sala del Concistoro hat Beccafumi eine runde Lichtöffnung allerdings noch auf ganz andere Weise eingesetzt. Ich denke an den *Marietod*, also an eines jener beiden Wandbilder



5 Francesco di Giorgio Martini, *Marienkrönung*, Detail, Siena, Pinacoteca Nazionale

Beccafumis im Oratorio di San Bernardino in Siena, die zusammen mit den Fresken von Jacopo Pontormo und Rosso Fiorentino im Vorhof der SS. Annunziata in Florenz aufs erregendste die Anfänge des toskanischen Manierismus dokumentieren (Abb. 7)<sup>12</sup>. Der vermutlich 1518 gemalte *Marietod* siedelt das Ereignis in einem Innenraum an, der sich links mit einem Arkadengang zum Freien hin öffnet. Die Gottesmutter liegt, eher dem Mittelgrund als dem Vordergrund zugeordnet, bildflächenparallel auf dem Sterbebett; die Jünger und zahlreiche Frauen sind um sie versammelt. Oben füllen dunkle Wolkenmassen den Raum, doch in der obersten Zone tut sich ein kreisrundes, in der Verkürzung als gestrecktes Oval erscheinendes Loch auf. Rötliches Licht läßt in ihm Engelsköpfchen aufleuchten, gelbe Strahlen durchheilen es ausfächernd nach unten. Durch die Öffnung ist Christus mit weit ausgebreiteten Armen zu Maria herabgeschwebt. Seltsam kontrastiert die stark bildeinwärts verkürzte, an einen Vogel im Gleitflug oder einen Schwimmer erinnernde Figur mit den breitengreifenden Bildelementen des Himmelsovals und der Aufgebahnten; seltsam auch nimmt sich der Gegensatz der schwirrenden Bewegtheit der eskortierenden Putten zum Fluggestus der Christusgestalt aus. Diese Spannungen sind ebenso anticlassisch, wie es die gedrängte Figurenfülle, das Gegeneinander flächen- und raumbetonender Werte, das unruhige Hell-dunkel und das vom Widerspiel bunt-transparenter und dunkel-opaker Farben lebende Kolorit sind. Die vergleichsweise neutrale Helligkeit, die zahlreiche Vordergrundfiguren überfängt, weist dem warmen himmlischen Licht mystische Qualität zu.

Es paßt zur komplexen stilistischen Verfassung des Freskos, daß der Illusionismus der Schwebhaltung Christi zur Geometrie der – ja ihrerseits illusionistisch verkürzten – Himmelsöffnung in Bezug gesetzt ist. Ob sich Beccafumi, was die Gestalt des Himmelsdurchbruchs angeht, direkt von Francesco di Giorgio inspirieren ließ, sei dahingestellt; daß er der älteren heimischen Tradition insgesamt sehr viel verdankt, liegt klar zutage und ist ein



6. Francesco di Giorgio Martini, *Atlas*, Zeichnung, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum



7. Domenico Beccafumi, *Marientod*, Siena, Oratorio di San Bernardino

wichtiger Schlüssel zum Verständnis seiner eigensinnigen Umdeutung jüngerer florentinischer und römischer Er rungenschaften.

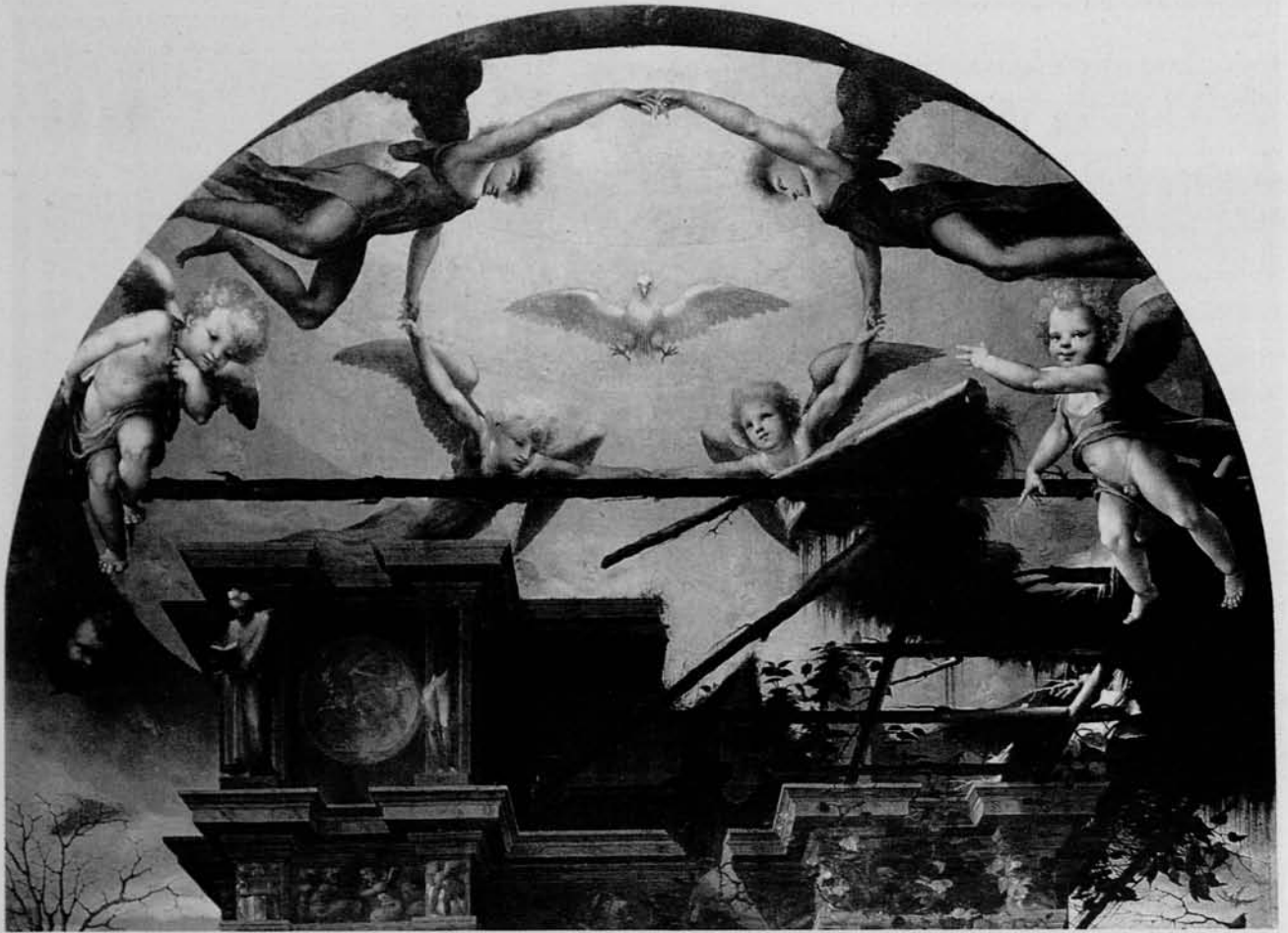
Wenige Jahre nach dem *Marientod*, nämlich um 1522, hat Beccafumi eines seiner faszinierendsten Altarbilder geschaffen: die *Anbetung des Kindes* in San Martino zu Siena (Abb. 8, 9)<sup>19</sup>. Die Adoration spielt sich in der vorderen Raumschicht ab. Den Mittelgrund beherrscht ein römischer Triumphbogen, an dessen verfallenerer Hälfte das Lattendach der Krippe angezimmert ist; diese Anspielung auf die Überwindung der heidnischen Welt durch die neue Welt des Christentums hat in Siena eine eigene, vor Beccafumi am packendsten von Francesco di Giorgio ausgelegte Bildtradition<sup>14</sup>. Differenziert bewältigt Beccafumi die formalen und chromatischen Gegensätze: Das Aus sich-heraus-Strahlen des Jesuskindes und die abendliche Beleuchtung der Landschaft im Hintergrund, die fließende Stofflichkeit der Gewänder und die Massivität des Bauwerks – sie sind ebenso zu spannungsvoller Wechselwirkung gebracht wie die oszillierende Buntheit der Kleider und der sonore Braun-Grau-Klang des Gemäuers. Das Halbbrund der oberen Bildpartie erfüllt eine in hohem

Maße aufmerksamkeitsregende, schon von Vasari als «ballo d'angeli bellissimo» gelobte Himmelsglorie. Inmitten eines von vier konzentrisch fliegenden Engeln gebildeten Kreises erscheint die Taube des Hl. Geistes; zwei Putten an den Flanken und Cherubinsköpfchen vervollständigen das Ensemble. Zum Zenit hin steigert sich die Farbigeit von rötlichem Braunocker über Orangerot zu leuchtendem Gelb.

Was man erst bei genauerer Betrachtung erkennt, ist die geometrisierende Ausformung der Himmelsregion. An den Seiten und unter dem Kulminationspunkt der Tafel zeichnet sich die exakte Fußlinie eines – zum Oval verkürzten – Kreises ab, dem innerhalb des Durchblicks nach oben weitere, scharf in den Bildgrund geritzte Kreise folgen: Der Himmel baut sich demnach in Schichten auf, die sich dem Blick erschließen wie die Höhenzonen eines zunehmend lichthaltigen Rundschachtes. Das fast kontinuierliche Fortschreiten der Helligkeit kann auch an einen steilkuppelartigen Aufbau denken lassen. Die Vorderfront des luftigen Gebäudes wird durch den waagrechten Krippenbalken markiert, der in der Vertikalprojektion annähernd die Tangente zum Saumkreis der



8. Domenico Beccafumi, *Anbetung des Kindes*, Siena, San Martino



9. Domenico Beccafumi, *Anbetung des Kindes*, Detail, Siena, San Martino

Himmelsöffnung ergibt. Wohl um seine zirkuläre Grundstruktur besonders augenfällig zu machen, ist der Engelsreigen gegenüber dem empyreischen Schacht perspektivisch etwas verkippt. Diese Abweichung dient zugleich der Dämpfung der Tiefenräumlichkeit zugunsten einer kompositionellen Flächenverwebung.

Das Motiv des Engelsreigen als solches hat Beccafumi, wie man wahrscheinlich gemacht hat, von Rosso Fiorentino übernommen<sup>15</sup>. In Rossos *Himmelfahrt Mariä* im Vorhof der SS. Annunziata in Florenz ist die aufschwebende Gottesmutter von Putten umringt, die sich zur straffen Kreisformation an den Händen fassen. Auch hier tut sich ein lichter Himmelschacht auf, aber viel lockerer und ungeometrischer als bei Beccafumi. Im übrigen stützt sich Rosso selber auf eine vorklassische Tradition, denn sein Engelsreigen entwickelt im illusionistischen Sinne Vorbilder weiter, wie sie bei Botticelli oder Perugino begegnen – dort allerdings ornamentaler und heraldischer angelegt. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, daß sich beim späten Botticelli einmal ein Engelsreigen in Verbindung mit einer kreisrunden Himmelsöffnung findet, nämlich auf jener *Mystischen Geburt Christi* in der Londoner National Gallery, in der sich die apokalyptischen Ängste und Hoffnungen des Meisters in mystischen Formulierungen kundtun. Die abstrahierende Deutung des Him-

melseingangs hat zweifellos mit den Dante-Erfahrungen Botticellis zu tun, die in den Zeichnungen zur *Divina Commedia* ihren umfassenden Ausdruck gefunden haben; für die Stilstufe um 1500 wäre sie ansonsten in Florenz kaum vorstellbar.

Beccafumi weiß das Abstrakte seiner Himmelsicht mit Beweisen starker physischer Präsenz zu verknüpfen: Die Putten und die jugendlichen Engel sind bestimmt modelliert und wirken sogar um Grade belebter als die sensibel-elegischen Figuren der Anbetungsgruppe; auch die Taube des Hl. Geistes ist naturnah charakterisiert. Andererseits setzen die Symmetrie- und Zentralitätskräfte den realistischen Momenten Entfaltungsgrenzen. Der – anatomisch durchaus plausible – Ring der Engelsarme nimmt demonstrative Züge an, selbst die Haltung des linken Puttos läßt sich als Reverenz gegenüber der Kreisfigur (oder besser: deren Distorsionsspielart des Ovals) lesen. Wirklichkeit und abstraktes Prinzip sind nicht miteinander versöhnt, wie das im allgemeinen für Werke der klassischen Hochrenaissance gilt; vielmehr wird gerade ihr dualistisches Verhältnis zur wesentlichen Ausdrucksquelle.

Beccafumi hat das Motiv des geometrisch organisierten Himmels in späteren Jahren nur noch sporadisch und eher zurückhaltend aufgegriffen. In der Oberzone der um 1528 entstandenen zweiten Fassung des *Michaelskampfes*



in San Niccolò al Carmine in Siena deutet es sich in der scharfen, aber leicht wellig verlaufenden Oberkante des Wolkenhalbrings an, auf dem die untere Engelsgruppe sitzt<sup>16</sup>. Aber hier schlägt stärker das von Fra Angelico eingeführte und von Fra Bartolomeo und Raffael im Geiste der Hochrenaissance elaborierte Bildmuster der halbkreisförmigen Figurenordnung durch, das wohl etwas mit himmlischer Hierarchie, weniger aber mit einer inhärent geometrischen Struktur des Himmels zu tun hat<sup>17</sup>. Die Wolken sind, ihrer Trägeraufgabe gemäß, gleichsam von außen zurechtmodelliert, ohne ihre spezifische Materialität zu verlieren. Bezeichnenderweise sind die oberen Wolkenregister auch lockerer gebildet als das basisartige untere. Dagegen suggeriert der lichte Bogen hinter dem Haupt Gottvaters eine empyreische Scheitelöffnung.

Auf der ersten Fassung des *Michaelskampfes*, etwa 1524 gemalt und heute in der Sieneser Pinakothek, füllt zerrissenes Gewölk den Himmelsraum<sup>18</sup>. Ganz oben erscheint, übermächtig groß, aber ganz durchlichtet, Gottvater mit weit ausgebreiteten Armen. Die dem Bogen angeschmiegte, extrem verkürzte Gestalt erinnert von fern an den schwebenden Christus des *Marietodes*; zugleich mutet sie in ihrer stilisierten Immaterialität – Adolfo Venturi hat vom «Dio delle nevi» gesprochen<sup>19</sup> – wie eine Blake-Vorahnung an. Indessen ist bei der Beurteilung der malerischen Qualitäten des Gemäldes, das unzweifelhaft den Gipfelpunkt des Sieneser Manierismus repräsentiert, insofern Vorsicht geboten, als das Bild aus unbekanntem Gründen vom Künstler nicht vollendet worden ist.

Auf das Motiv der kreisrunden Himmelsöffnung hat Beccafumi ein letztes Mal um 1530 zurückgegriffen, und zwar im Kontext einer dekorativ auf besondere Weise gebundenen Darstellung. Auf der Fußbodenintarsie mit Szenen des Moses auf dem Sinai im Sieneser Dom – auch die Kartons zu dieser weitläufigen Folge haben sich glücklicherweise erhalten! – ist oben in der Mitte der Empfang der Gesetzestafeln verbildlicht (Abb. 10)<sup>20</sup>. Knapp unter dem Bildrand tut sich ein perspektivisch zum gestreckten Oval verzerrtes Rund auf, das unten dunkel gesäumt und von radiälen Strahlen umgeben ist. Der Betrachter gewahrt nur die mäßig dicke Laibung der Öffnung, in die der Kopf und die nach der Doppeltafel greifenden Hände des Propheten hineinragen, und einen schmalen, indifferenten Ausschnitt des himmlischen Jenseits. Die farbliche Unterscheidung der Steinsorten sorgt für den Eindruck von oben einströmender Helligkeit. Obgleich die Szene mit mehreren anderen figurenreichen Begebenheiten konkurriert, behauptet sie im Bildfeld eine buchstäblich herausgehobene Position: Der in der Mitte aufwachsende Fels schafft Moses einen monumentalen Sockel und der Okulus gibt nicht nur der Breitendimension, sondern auch der Tiefenausdehnung eine Mitte. Auf eigenartige Weise gewinnt das runde Himmelsauge noch einmal eine Bedeutung, die an seine bildzentralisierende und -überhöhende Rolle bei Francesco di Giorgio zurückdenken läßt.

So gewiß ptolemäisch-mediävale Himmelsvorstellungen weit über Kopernikus und über Galilei hinaus den Segen der Kirche behielten: Der Prozeß der Verdrängung des geometrisch-abstrahierenden Darstellungsmodus durch



10. Domenico Beccafumi, *Moses empfängt die Gesetzestafeln*, Detail der Fußbodenintarsie mit Moses-Szenen, Siena, Dom

das Prinzip plausibel-sinnlicher Vergegenwärtigung war nicht aufzuhalten. Die zentralperspektivische Erfassung der imaginären Himmelsgestalt war ein erster Schritt der Versinnlichung, das seit der Hochrenaissance immer phantasievoller entfesselte malerische *Theatrum sacrum* ein zweiter. Was in Siena bis ins Seicento nachschwingt, ist nur die verleiblichte Geometrie des Engelreigens Beccafumis. Denn die himmlischen Formationen von Vanni und Manetti sind nichts anderes als Erinnerungen an den Reigen auf der *Anbetung des Kindes* in San Martino – freilich abgelöst von der metaphysischen Apsis, die bei Beccafumi, um es paradox zu sagen, als Illusion von Vorillusionistischem aufscheint.

<sup>1</sup> Vgl. A. Bagnoli, *Rutilio Manetti 1571-1639*, Ausstellungskatalog, Siena (Palazzo Pubblico) 1978, Firenze 1978, S. 97f. (mit Bibliographie). Bagnoli weist auf die Ähnlichkeit des Engelsreigens mit der entsprechenden Partie von Beccafumis Altargemälde in San Martino hin.

<sup>2</sup> Vgl. *Die Kirchen von Siena*, hrsg. v. P.A. Riedl u. M. Seidel, 9 Bde., München 1985-1996, Bd. 2.1.1., 1992, S. 217-219, Bd. 2.2., 1992, Farbt. II u. Abb. 219.

<sup>3</sup> Vgl. *Die Kirchen von Siena*, 1985-1996 (wie in Anm. 2), Bd. 2.2, 1992, Abb. 220-222.

<sup>4</sup> Es handelt sich um das Blatt Uff. 1694 E; vgl. P.A. Riedl, *Disegni dei Barocceschi senesi (Francesco Vanni e Ventura Salimbeni)* (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 46), Firenze 1976, S. 22f. u. Abb. 2.

<sup>5</sup> Vgl. P. Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo*, Genova 1978, S. 344 u. Abb. 419.

<sup>6</sup> *Ibid.*, S. 394-397 u. Abb. 477-478; *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, Ausstellungskatalog (Siena) 1993, hrsg. v. L. Bellosi, Milano 1993, S. 300-304 (Artikel von A. De Marchi, mit Bibliographie).

<sup>7</sup> Torriti, 1978 (wie in Anm. 5), S. 394.

<sup>8</sup> Es handelt sich um das Blatt Z 292; vgl. *Francesco di Giorgio*, 1993 (wie in Anm. 6), S. 306f. (Artikel von A. de Marchi).

<sup>9</sup> Vgl. A. Pinelli, «Il picciol vetro e il maggior vaso. I due grandi cicli profani di Domenico Beccafumi in Palazzo Venturi e nella Sala del Concistoro», in: *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, Ausstellungskatalog (Siena) 1990, Milano 1990, S. 622-651; *Justitia*-Darstellung: S. 20 Abb. 2 u. S. 641 Abb. 11. Vgl. auch *Palazzo Pubblico di Siena: vicende costruttive e decorazione*, hrsg. v. C. Brandi, Cinisello Balsamo 1983, S. 250, Abb. 327.

<sup>10</sup> Vgl. Pinelli, 1990 (wie in Anm. 9), S. 645, Abb. 16; *Palazzo Pubblico di Siena*, 1983 (wie in Anm. 9), S. 246, Abb. 317.

<sup>11</sup> Vgl. Pinelli, 1990 (wie in Anm. 9), S. 643, Abb. 13; *Palazzo Pubblico di Siena*, 1983 (wie in Anm. 9), S. 247, Abb. 320.

<sup>12</sup> Vgl. L. Martini, «L'Oratorio di San Bernardino», in: *Domenico Beccafumi*, 1990 (wie in Anm. 9), S. 600-621; zum *Marientod* bes. S. 613 u. S. 616 Abb. 23.

<sup>13</sup> Vgl. *Domenico Beccafumi*, 1990 (wie in Anm. 9), S. 146-149, Detail der Oberzone: S. 55, Abb. 14.

<sup>14</sup> Vgl. das Fresko in der Bichi-Kapelle in Sant'Agostino in Siena: *Die Kirchen von Siena*, 1985-1996 (wie in Anm. 2), Bd. 1.1., 1985, S. 75f., u. Bd. 1.2., 1985, Abb. 155f.

<sup>15</sup> Vgl. *Domenico Beccafumi*, 1990 (wie in Anm. 9), S. 146.

<sup>16</sup> Vgl. *ibid.*, S. 168-171.

<sup>17</sup> Ich denke an Fra Angelicos *Jüngstes Gericht* im Museo di San Marco in Florenz, an das von Fra Bartolomeo konzipierte *Jüngste Gericht* im Refektorium von San Marco, an die von Raffael begonnene und von Perugino ergänzte *Trinität mit Heiligen* in San Severo in Perugia und schließlich an Raffaels *Disputa* in der Stanza della Segnatura des Vatikans.

<sup>18</sup> Vgl. *Domenico Beccafumi*, 1990 (wie in Anm. 9), S. 152 u. Abb. S. 153.

<sup>19</sup> *Ibid.*, S. 152.

<sup>20</sup> Vgl. M. Collareta, «'Pittura commessa di bianco e nero'. Domenico Beccafumi nel pavimento del Duomo di Siena», in: *Domenico Beccafumi*, 1990 (wie in Anm. 9), S. 652-676; Abb. der *Storie di Mosè sul Sinai*: S. 667; Abb. des Kartons im Besitz der Pinacoteca Nazionale in Siena: S. 506.