

Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich
Herausgeber: Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Zürich
Band: 1 (1994)

Artikel: Korrosionsfiguren : zu einer Gruppe von Zeichnungen von Domenico Beccafumi
Autor: Maurer, Emil
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-720114>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Korrosionsfiguren

Zu einer Gruppe von Zeichnungen von Domenico Beccafumi

Emil Maurer

¹ *Disegno* hier im formalen Sinn als *lineamento* und skulpturale Kohärenz verstanden. Zum *disegno*-Begriff siehe Kemp, Wolfgang, *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, in: Marburger Jahrbuch zur Kunstwissenschaft 19, 1974, 219–241. *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Il primato del disegno*. Ausstellungskatalog Florenz 1980.

² Sachgemässe Untersuchungen liegen erst seit 1989 vor. Pike Gordley, Barbara, *The Drawings of Beccafumi*, Phil.Diss. Princeton, Ann Arbor 1989. Domenico Beccafumi e il suo tempo, Ausstellungskatalog Siena 1990, Mailand 1990, darin de Marchi, Andrea, *Beccafumi e la sua 'maniera'. Difficoltà del disegno senese*. - Die ältere Literatur bietet lediglich Hinweise (vgl. Bibliographie im oben genannten Ausstellungskatalog Siena 1990, 469 und 716–732), so Trotta Treyden 1913, Judey 1932, Gibellino-Krasenicowa 1933, Sanminiati 1967, Briganti/Baccheschi 1977, ferner die Florentiner Ausstellungskataloge *Mostra dei Disegni dei Primi Manieristi Italiani* 1954 und *Mostra dei Chiaroscuri Italiani* 1956. - Charakterisierend: nur Brandi, Cesare, *Disegni inediti di Domenico Beccafumi*, in: Bollettino d'arte XXVII, 1934, 360, wo von Beccafumis "opera grandiosa di disegnatore [...] fra i prodotti più manieristici" die Rede ist.

³ Feder laviert. Zum Auftrag siehe Sanminiati (wie Anm. 2), 114, und Ausstellungskatalog Siena 1990 (wie Anm. 2), 68, 196 und 467 (Nr. 133). Vasari (*Vite*, ed. Milanesi, Florenz 1906, V, 651) beschreibt das Bildprogramm, wie es sich vor der Dezimierung durch ein Erdbeben 1798 präsentierte. Demnach zu ergänzen: in der Mittelachse, zwischen den beiden Apostelgruppen, Maria mit Petrus und Paulus, darüber der Himmelfahrts-Christus mit Engeln. Die in unseren Zeichnungen vorbereiteten zwei Apostelgruppen sind erhalten, doch restauriert. (Abb. im Ausstellungskatalog Siena 1990, 196 und 197, dazu 194 und 198). Vorbereitung und Ausführung zogen sich von 1535 bis 1544 hin (Fresko seit 1540). Zwischen den erhaltenen Entwürfen und der definitiven Redaktion in den Fresken erfolgten beträchtliche Änderungen.

⁴ Nach dem Quattrocento nur noch selten als Thema gewählt (von der "Auferstehungs"-Darstellung verdrängt). Vgl. Schiller, Gertrud, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Bd. 3, *Die Auferstehung und Erhöhung Christi*, Gütersloh 1971, 141. Réau, Louis, *Ikongraphie de l'art chrétien*, II, Paris 1957, 582.

⁵ Der Bau ist in der Freskiausführung zu einer bergenden Säulenhalle entwickelt. Architektonische Szenerie seit romanischen Darstellungen (Arkadenreihe auf Türstürzen) nicht mehr gebräuchlich.

Im zeichnerischen Oeuvre des Sienesen Domenico Beccafumi (1486 bis 1551) fällt eine Kategorie von Blättern auf, deren Figurenbildung ausserhalb des zeitgemässen *disegno*-Verständnisses steht.¹ Zwar zeichnet auch Beccafumi, um anspruchsvolle Werke vorzubereiten - Gemälde, druckgraphische Blätter, Bodenbilder in Marmor - gemäss der damals üblichen Werkpraxis. Aber seine gezeichneten Figuren bewegen sich nicht dienstfertig auf dem Weg zum *capolavoro*; sie könnten so, wie sie skizziert sind, nicht in der Öffentlichkeit der Bildmedien auftreten. Sie agieren vielmehr in einer eigenen exzentrischen Entwurfszone: in einem Bereich der Experimentierung und der prekären Daseinshypothesen. Erst in den letzten Jahren hat sich ihnen eine bescheidene wissenschaftliche Aufmerksamkeit zugewandt.²



Das Skizzenblatt 1261 F (recto und verso) der Uffizien, Florenz, kann den Ansatz Beccafumis innerhalb einer traditionellen Aufgabe zeigen. Erprobt wird die Darstellung der Apostel in der "Himmelfahrt Christi", gemäss dem Auftrag für die Chorfresken im Dom von Siena, 1535/44, also eine exponierte Aufgabe.³ Die Ikongraphie der "Himmelfahrt Christi" zeigt damals ("normalerweise") die Apostel als Zeugen, kniend oder stehend, als Kollegium, aufgereiht im Zustand der Anbetung und des Erstaunens.⁴ Beccafumi geht in seinen Entwürfen weit darüber hinaus, indem er die Emotionen von Person zu Person differenziert und bis ins äusserste steigert. Nicht auf die gemeinsame Demut im Knien und Aufblicken, nicht auf die Würde des Dastehens kommt es an. Die Jünger treten in einer Erregung auf, die die üblichen Normhaltungen durchbricht. Mit weit geöffneten Gesten der Überraschung, des Erschreckens, der Fassungslosigkeit, nach oben blickend oder breit nach unten gebeugt, einige kauern und liegend: so reagieren sie auf die Erscheinung Christi in der Höhe. Einzig Paulus, mit einem Riesenschwert und einem Buch, steht ragend da, abseits zur Rechten, wie das verwiterte Monument eines Heroen (die Figur gehört wohl zur ehemaligen Mittelgruppe mit Maria). Nicht eine gemeinsame Aktivität wird sichtbar; die hin und her, zueinander und voneinander und aufwärts gezogenen Gestalten sind Ergriffene in den verschiedensten Reaktionen. Eine portikusartige Architektur ist, mit ihrem genauen Taktmass, als Kontrastmotiv in Szene gesetzt; Architektur, obgleich die Apostelgeschichte (1, 9–12) den Ölberg als Ort des Geschehens angibt.⁵

Für die Intensivierung der Emotionen entwickelt der Zeichner eine neu- und einzigartige Figurenhypothese. Sie weicht von den akademischen Normalien seiner Zeit gründlich ab.



Abb. 1: Domenico Beccafumi, *Apostelgruppe und Heiliger Paulus*, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe, 1261 F recto.

Zunächst in Negationen und Verweigerungen: Die Gewandfigur geht nicht aus dem *ignudo* hervor; sie wird als kompakte, ununterscheidbare Masse von Figur und Gewand entworfen. Nicht Muskulaturen und anatomische Artikulationen sind zugrunde gelegt; nicht aus ihnen, als ein funktionales Gliederwerk im Sinne der *macchina umana*, baut die Figur sich auf. Ebenso wenig wird auf geregelte Proportionsverhältnisse, auf Modellierungen, auf kompositionelle Verbindungsnetze geachtet. Die Bewegungen, in heftigen Impulsen, vollziehen sich ausserhalb der etablierten Modelle. Und die Linie schafft nicht Umrisse, nicht Begrenzungen und Klarheiten, wie sie einer *quasi scultura* entsprächen. Im ganzen ist der Kodex der Gestaltbildung, wie Beccafumi ihn in seinen Bildungsjahren antraf, wohl vorausgesetzt, aber zugunsten exzentrischer Absichten ausser Kurs gesetzt.

Beccafumis Ausdrucksziele sind in seiner Notationstechnik unmittelbar ersichtlich. Kurze, offene Anschläge sind ihr Grundbestand, meist nur Punkte und Kommastriche, Kringel und Haken, oft verbunden durch feine Zickzacklinien, eingebettet in Schraffurnetze von sehr verschiedener Textur. In den Mitteltönen - sowohl in den Figuren wie auch im Ambiente - ergeben sich hiermit flimmernde, fluktuierende Wirkungen, in wechselnden Transparenzen, als Helldunkel von flackernder Unruhe. Mit Nachdruck sind die Schattenpartien gesetzt, zum Teil als Schlagschatten - die auf ein mächtiges Licht in der Höhe hinweisen -, zum Teil als flottierende Flecken, in vielerlei Verdichtungen, von heftigen Kratzern bis zu dunklen, grauschwarzen Nestern aus Lavierungen.

Entscheidend ist, dass der Strich nicht als Duktus umreisst, nicht verbindet, nicht teilt. Er hat keine akademisch intellektuellen Regulierungen zu passieren und kennt keine

Emil Maurer



Abb. 2: Domenico Beccafumi, *Apostelgruppe*, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe, 1261 F verso.

disegno-Formeln. Der Zeichner lässt vielmehr in seinem Strichbild das Licht agieren. Helldunkel-Aktionen schaffen Zusammenhänge und Kohärenzen. Wie auf einer Membran sammeln sich Spuren von hellerer oder dunklerer Struktur, in verschiedenen optischen Schimmerungen.

Man sieht Gestalten mehr oder weniger in Erscheinung treten, schemenhaft, als Schattenbewegungen im Lichtraum. Ihre Identifikation erfolgt nicht anhand von Umrissfiguren und Gliederungen. Die Formsignale denotieren keine figürlichen Gewissheiten; z.B. kann ein Kopf aus einer Kombination weniger Kringel bestehen. Es verwundert nicht, dass Vasari (1550) und Della Valle (1782/86) selbst in der Freskoverision die Köpfe lamentabel fanden.⁶

Vollends als Figur im Licht deklariert Beccafumi den Apostel Paulus (für die Mittelgruppe) in einer Variante auf dem Blatt 1262 F der Uffizien.⁷ Die erhobene Linke, nach oben auf die Himmelfahrt Christiweisend, der schmale Leib und der Kontrapost der Beine verlängern und verflüssigen die Standfigur im Sinne einer *figura serpentinata*. Ein rieselndes Strichgewebe - offen und mit sehr hellen Lavierungen versehen - umspielt die Gestalt in lockeren Andeutungen. Deshalb ist ihr Gesamtbild lichter und schwebender, diffuser und weniger wuchtig als auf dem Blatt 1261 F. Das Licht ist so durchdringend, dass sich keine Schattenlöcher ergeben - eher ein Traumbild als eine solide Standfigur.

⁶ "Un ariaccia di volti spaventata" (Vasari). "Teste barboggie e da scimmioiti" (Della Valle). Nach Ausstellungskatalog Siena 1990 (wie Anm. 2), 469.

⁷ Feder, mit leichter Lavierung. Ausstellungskatalog Siena 1990 (wie Anm. 2), Nr. 134, mit Bibliographie. Mit Recht wird hier das Attribut in der Rechten als Schwert (nicht als Kreuz) gedeutet.

Abb. 3: Domenico Beccafumi, *Heiliger Paulus*, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe, 1262 F.



130

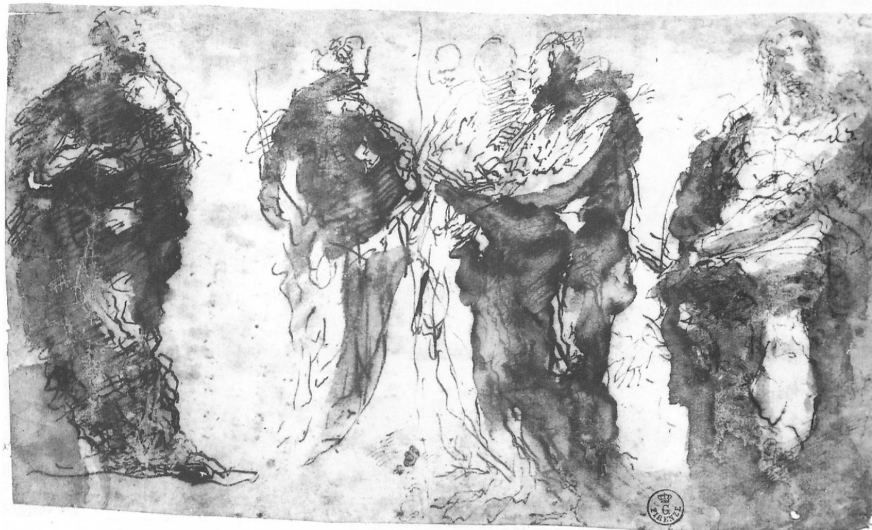
Zu Beccafumis zweiter Kathedralchordekoration, in Pisa (1536/38), mit den vier Evangelisten (oder zu einer Apostelserie im Schiff des Sieneser Doms [um 1540/45]) gehört das Blatt 10747 F der Uffizien⁸: vier Standfiguren, repräsentativ, ohne narrativen Zusammenhang. Obgleich stehend, in voller Würde, scheinen sich die Figuren in sich selber zu winden, in weiten Drehungen und Schwüngen. Durch die hochliegenden Akzente der Aquarellierung ist ihr Kontakt mit dem Boden fast aufgehoben; sie haben, trotz ihrer Massigkeit, keinen entsprechenden Stand. Eine lichte Schleppe oder ein Verrieseln des Gewandes lassen die Gestalten nach unten ausfließen oder, umgekehrt, nach oben abheben. Dabei sind fixierende Motive wie Frontalitäten oder Achsialitäten gemieden. Dieses Ziehen und Wenden entspringt nicht bestimmten willentlichen Impulsen, es ist eine Bewegtheit in den Strömungen einer allgemeinen Erregung.

Am meisten fällt auf, dass das Strukturbild der Oberflächen so beschaffen ist, dass es Unstabilität und Verwandlung, Anfälligkeit und Zersetzung anzeigt. Was die Figuren umgibt und über ihnen ist - ein übermächtiges Raumlicht -, macht sie undicht und mürbe; es bricht sie auf und dringt in sie ein. Buckel, Krusten, Klumpen, Löcher, wolkige Dunkelheiten versetzen die *bella materia umana* in einen Zustand der Verwitterung. Die leibliche Substanz - Körper samt Gewändern, auch hier ununterscheidbar - ist einer allgemeinen

⁸ Feder, mit Bister laviert. Briganti/Baccheschi (wie Anm. 2), Nr. 25 bis 28. Sanminiatielli (wie Anm. 2), Nr. 48. Ausstellungskatalog Siena 1990, Nr. 140. Pike Gordley (wie Anm. 2). Die Apostelserie im Sieneser Dom: erwähnt von Vasari.

Emil Maurer

Abb. 4: Domenico Beccafumi, *Evangelisten (oder Apostel)*, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe, 10747 F.

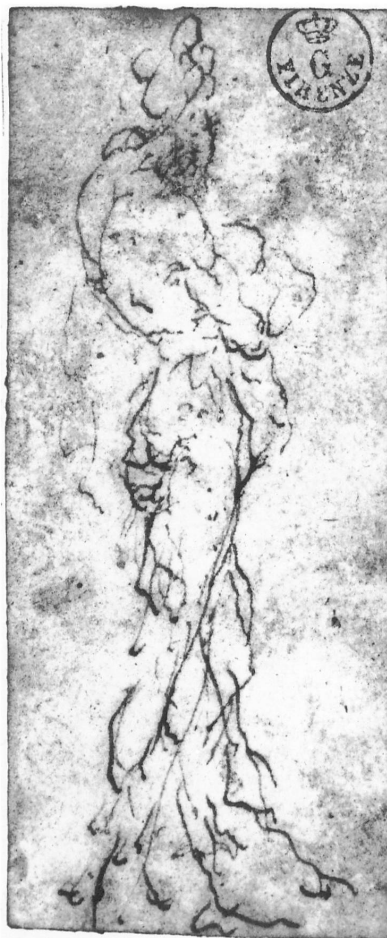


131

Korrosion ausgesetzt. Der Jünger oder Evangelist zur Rechten steht da wie ein ruinöses Felsmotiv, fast ohne organische Artikulation, porös geworden und erodiert, jedoch unbeirrt, in seiner breiten Wucht und seiner Kopfbewegung nach oben. Es kommt hinzu, dass die rieselnden und zuckenden Linienzüge - besonders in den mittleren Figuren - Erfahrungen der Vorläufigkeit und Wandelbarkeit in Sicht bringen. Das Gestaltgebilde

Korrosionsfiguren

Abb. 5: Domenico Beccafumi, *Männlicher Akt*, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe, 10746 F.



132

scheint sich in Transformation zu befinden, sein Aggregatzustand ist labil. Die Körpermasse besteht aus einem metamorphischen, metaphorischen Stoff: Er tendiert zum Stalaktitischen und rauchig Wolkigen. Da ist der Begriff der *statua*, insofern er die Konsistenz und Präzision der Figur meint, verlassen.

Das Äusserste an zeichnerischer Auflösung ist in dem kleinen Blatt 10746 F der Uffizien gewagt.⁹ Der seitlich gesehene männliche Akt setzt sich aus kritzeligen Linien und Kringeln zusammen, deren Einzelformen mit den anatomischen Fakten nichts zu tun haben; nur aus ihrem Zusammenspiel, oft verkoppelt, oft überkreuzt, ergibt sich der Eindruck eines muskulösen *ignudo*. Das Strichgebilde scheint sich eben zu formieren, veränderlich und vorläufig. Wieder ist es die unterste Partie, von den Knien an, wo offene Spuren vielerlei Möglichkeiten andeuten. Am kühnsten sind die paar freien kleinen Bögen, die zusammen eine Haube suggerieren sollen. Im ganzen führt das Strichgewimmel nicht auf eine Definition der Gestalt, sondern auf eine ephemere

⁹ Feder, Sanminiatielli (wie Anm. 2), Nr. 47 (zur Zeit der Ausstattung des Palazzo Bindi-Sergardi in Siena). Der Zyklus in diesem Palazzo, damals Venturi, ist neuerdings auf 1519 datiert (Ausstellungskatalog Siena 1990, 622). Eine so frühe Datierung scheint uns für die Zeichnung nicht gegeben. Nicht im Ausstellungskatalog 1990.

Emil Maurer

Gestalthypothese hin. Insofern gelangt Beccafumi, stilgeschichtlich gesehen, um 1535/40 zu Gegenbildern der Perfektion im Sinne jenes hochklassischen Figurenideals, das er in Rom (und wohl auch in Florenz) kennengelernt hatte.

Beccafumi, Sienese von auffallender Beharrlichkeit, konnte in seiner Stadt mindestens zwei vergleichbaren Explorationen begegnen, beide merkwürdigerweise Werke der Skulptur. Propheten und Sibyllen, die in einem übermächtigen Umraum stehen und in ihm ihre Gestalt aussetzen, hatte schon Giovanni Pisano geschaffen, am Dom, ohne jedoch die plastische Konsistenz in Frage zu stellen.¹⁰ Die Korrodierbarkeit der Gestalt, durch Alter und Schicksal beglaubigt, war dann dem späten Donatello zum Thema geworden, so im Johannes d.T. des Doms.¹¹

Aber erst in der Gartenplastik der zweiten Manieristengeneration, im späteren Cinquecento, finden sich genauere Analogien zu Beccafumis prekären Existenzen: in den *rustica*-Figuren der Grotten, die, ihrer Unterweltlichkeit gemäss, aus Stalaktiten, Tuff, porösem Gestein und Muscheln bestehen, und, mit Flechten, Moos und Borken besetzt, eine dämmerige Stellung "zwischen Gestein und Gestalt" einnehmen.¹² Ferner ist auf eine Entwurfsgattung der manieristischen und barocken Skulptur, die Bozzetti, hinzuweisen, deren Oberflächen einen ähnlichen *status nascendi* suggerieren.¹³

Beccafumis Aussagen zur "Himmelfahrt Christi" und zu den Aposteln und Evangelisten sind nicht allein beim Schlussprodukt der Fresken und Ölbilder ernst zu nehmen. Seine Entwürfe sind eigenwillige und eigenwertige Stationen in der Ikonographie dieser Themen. Darüber hinaus haben sie als Erkundungen an den Grenzen der Gestaltidentität zu gelten, ohne literarische Rückbindungen, ausser- und unterhalb der akademischen Traditionen. Die Zeichnung nützt ihren Freiheitsraum, ungeachtet der stilgeschichtlichen Situation "um 1530/40". Es verwundert nicht, dass Beccafumis Experimente nicht ohne Revisionen und Normalisierungen in die Publikumsmedien der Sieneser und Pisaner Domchormalereien übergegangen sind. Die Erwartungen der Auftraggeber und der Konsumenten verwehrten den Einfluss solcher Aporien.

133

¹⁰ Vgl. Keller, Harald, *Giovanni Pisano*, Wien 1942. Pope-Hennessy, John, *Italian Gothic Sculpture*, London 1955. Die sienesisische Verbindung Giovanni Pisano-Beccafumi: bei Brandi (wie Anm. 2), 352.

¹¹ Zudem in der Maria Magdalena des Baptisteriums in Florenz und in den Bronzekanzeln von S. Lorenzo ebendort. Vgl. Kauffmann, Hans, *Donatello*, Berlin 1935. Janson, Horst W., *The Sculpture of Donatello*, Princeton 1957. *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, Ausstellungskatalog Siena 1993, 170.

¹² Dazu Maurer, Emil, *Zwischen Gestein und Gestalt. Zur Grossen Grotte im Boboli-Garten in Florenz*, Neue Zürcher Zeitung, 11./12. Juni 1977 (mit Literaturangaben).

¹³ Brinckmann, Albert E., *Barock-Bozzetti*, Frankfurt 1922/25. Bozzetto, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, II, Stuttgart 1948, Sp. 1081-1098. *Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik*, Ergänzungsband zum Ausstellungskatalog des Bayerischen Nationalmuseums in München, München 1986.

