

1. Einleitung

Forschungsgegenstand der vorliegenden Dissertation ist der 1477 im Piemont geborene, jedoch größtenteils in der toskanischen Stadt Siena tätige Künstler Giovanni Antonio Bazzi, genannt Sodoma. Dieser prägte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entscheidend die Sieneser Kunstszene. Dass er schon zu Lebzeiten über die Grenzen dieser Stadt hinaus hoch geschätzt wurde, zeigt sich neben prestigeträchtigen Aufträgen wie beispielsweise jenem für Papst Julius II. in der Stanza della Segnatura (1508/09) auch in den Erwähnungen zu seiner Person innerhalb der zeitgenössischen Literatur. So findet sich eine erste literarische Nennung Sodomas bereits in der 1527 erschienenen *Raphaelis Urbinatis Vita* des Humanisten Paolo Giovio (1483–1552), der den Maler als einen Erben Raffaels präsentiert.¹ Der Ferrareser Mathematiker Sigismondo Fanti (1514–1527 dokumentiert) zählt ihn in seinem ebenfalls 1527 publizierten *Triumpho di Fortuna* sogar zu den berühmtesten Personen der Vergangenheit wie Gegenwart.² Paolo Pino (1534–1565) bezeichnet Sodoma im *Dialogo di Pittura* (1548) ferner als einen der »capi de' pittori« neben Michelangelo und Tizian.³ Darüber hinaus ist Giovanni Antonio Bazzi der einzige Künstler, der in den zwischen 1618 und 1630 verfassten *Commentarii* des Fabio Chigi (1599–1667), des späteren Papstes Alexander VII., namentlich Erwähnung findet.⁴

Umso mehr überrascht es, dass Sodoma heute als einer der am meisten vernachlässigten Künstler der Renaissance gelten kann. Geschuldet ist dies im Wesentlichen dem Künstlerbiografen Giorgio Vasari (1511–1574), dessen auf den angeblich triebhaften und liederlichen Charakter Sodomas fokussierte Lebensbeschreibung von 1568 für den Nachruhm des Malers nicht folgenlos

blieb.⁵ Erst mit dem *Viten*-Schreiber setzte eine negative Bewertung des Künstlers ein. So weisen viele spätere Beurteilungen seiner Arbeiten deutlich den Einfluss Vasaris auf. Beschäftigt man sich in der Forschung mit Sodomas Œuvre, dann vorzugsweise mit den von seinem Biografen mit Vorsicht gelobten Freskenzyklen in den Olivetanerköstern Sant' Anna in Camprena (1503/04) und Monte Oliveto Maggiore (1505–08). Sodomas auf Holz und Leinwand geschaffene Werke hingegen wurden von der Kunstgeschichte bislang wenig beachtet. Deren Bearbeitung hat sich die vorliegende Dissertationsschrift zum Ziel gesetzt.

1.1 Quellen- und Forschungslage

Lange Zeit wurde der Familienname Giovanni Antonios in der Forschung mit »Razzi« statt »Bazzi« tradiert. Der Urheber dieser wohl auf einem Lesefehler beruhenden falschen Überlieferung war Padre Urgurgieri Azzolini, der den Maler als Erster in seinen 1649 in Lucca erschienenen *Pompe Sanesi* beim Nachnamen nannte, nachdem Giorgio Vasari und dessen Zeitgenossen denselben nur unter seinem Vor- und Beinamen geführt hatten.⁶ Auch wenn eine erste gezielte Suche nach Quellenmaterial zu dem Künstler bereits mit Guglielmo Della Valle und Ettore Romagnoli ihren Anfang nahm,⁷ wurde die moderne Sodoma-Forschung erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit Padre Luigi Bruzza und Gaetano Milanese begründet: Während Milanesis Untersuchungen allen voran Informationen über die richtige Namensschreibweise des Malers lieferten, erhellten Bruzzas Ausführungen neben dem Geburtsjahr und der Herkunft Sodomas insbesondere dessen künstlerische

¹ Vgl. PAOLO GIOVIO in BAROCCHI 1977, S. 16–18.

² Vgl. FANTI 1527, c. XXXIIIr.

³ Siehe PINO 1548, c. 24r.

⁴ Vgl. CHIGI 1618–1630, c. 50.

⁵ Vgl. VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 379–399.

⁶ Vgl. URGURIERI AZZOLINI 1649, S. 44.

⁷ Vgl. DELLA VALLE 1786 sowie ROMAGNOLI ante 1835.

Erziehung.⁸ Diese Erkenntnisse zu Giovanni Antonio Bazzi beruhen auf zahlreichen Schriftstücken wie beispielsweise Verträgen, Zahlungsbelegen und Gerichtsakten, die sich vor allem in den Archiven von Siena, Florenz und Pisa erhalten haben. Die Quellen umspannen die Zeit von Sodomas Anfängen als Lehrling bis hin zu seinen späten Jahren, wenn sie sein Leben und Schaffen auch nicht lückenlos dokumentieren. Dankenswerterweise erschien mit Roberto Bartalinis und Alessia Zombardos Publikation von 2012 eine Arbeit, in der sich alle bekannten Dokumente aus dem 16. Jahrhundert zu Sodoma in chronologischer Reihung transkribiert finden.⁹ Die zeitgenössischen literarischen Erwähnungen ausgenommen, handelt es sich dabei um 113 Archivalien, wobei es den beiden Autoren im Laufe ihrer Recherchen auch gelang, bisher unbekannte Schriftstücke aufzudecken.¹⁰ Diese umfangreiche, kritisch kommentierte Materialsammlung stellt eine wichtige Grundlage für nachkommende Forschungen zu Sodoma, aber auch zu ihm nahestehenden Künstlern dar, macht sie doch alle wesentlichen Quellen für jedermann zugänglich.¹¹ Darüber hinaus liefern für die Auseinandersetzung mit Sodomas Schaffen auch Schriftstücke wie der Visitationsbericht des Monsignore Bossio, des Bischofs von Perugia (Amtszeit 1574–1579), wichtige Informationen und Nachweise; so zum Beispiel zu einigen Altarretabeln des Malers.¹² Bossio besichtigte und inventarisierte 1575 im Auftrag von Papst Gregor XIII. alle Kirchen, Kapellen und Oratorien in Siena und Umgebung.¹³ Sein Bericht zeichnet sich durch große Genauigkeit aus, und er benennt einzelne Bildtafeln in ihrer Thematik. Obwohl er in der Regel weder Künstler oder Auftraggeber noch eine Datierung angibt, macht er interessanterweise ausgerechnet im Fall eines Werkes Sodomas eine Ausnahme, indem er diesen als Urheber identifiziert.¹⁴

8 Vgl. MILANESI 1854–56, Bd. 3, S. 182–186, sowie BRUZZA 1862, dem es gelang nachzuweisen, dass Bazzi nicht – wie zuvor angenommen – im toskanischen Vergelle geboren wurde, sondern aus Vercelli im Piemont stammte.

9 Vgl. BARTALINI/ZOMBARDO 2012.

10 Vgl. BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 33, 34, 65, 76, 103 und 107.

11 Bartalinis und Zombardos Arbeit stand mir erst mit dem eigenen Forschungsaufenthalt in den Archiven in Italien zur Verfügung. D. h. alle heute noch existenten und zugänglichen Dokumente, die in der Dissertation Erwähnung finden, wurden auch persönlich gesichtet.

12 Vgl. BOSSIO 1575.

13 Solche Inventarisierungen fanden im Auftrag des Papstes alle zehn bis fünfzehn Jahre in der ganzen Toskana statt; vgl. INGENDAAY 1976, Bd. 2, S. 317, Anm. 13.

14 Siehe BOSSIO 1575, c. 160v: »Visitavit aliud altare.. predella est decens et icona est pulcherrima. Nam ibi aderat depicta in tela imago sancti Sebastiani summo artificio facta, quam deferunt

Zwingend anzumerken ist, dass im Umgang mit italienischen Quellen des 16. Jahrhunderts die damals unterschiedlichen Ortsgewohnheiten bezüglich der Zeitrechnung zu berücksichtigen sind. So herrschte noch zu jener Zeit in Siena der Annuntiationsstil im Calculus Florentinus vor, sodass die Datierung der dort ausgestellten Dokumente im sogenannten *stile senese* (*st. s.*) erfolgte.¹⁵ Da das Jahr für die Sienesen mit der Empfängnis Christi am 25. März begann, bedeutet dies konkret, dass zwischen dem 1. Januar und dem 24. März datierte sienesische Schriftstücke ein Jahr später gesetzt werden müssen, um sie in die heute übliche Zeitrechnung – im Text als *stile comune* (*st. c.*) kenntlich gemacht – zu übertragen. In der vorliegenden Arbeit werden Datierungen stets im *stile comune* angegeben, jedoch wird bei den Quellennachweisen in den Fußnoten in gegebenen Fällen auf die im Schriftstück selbst verwendete Zeitrechnung hingewiesen.

Zum Leben und Gesamtwerk Sodomas sind bisher 16 Monografien von unterschiedlicher Qualität erschienen, wobei der überwiegende Teil bereits vor dem ersten Viertel des 20. Jahrhunderts veröffentlicht wurde: Darunter hervorzuheben ist zunächst die Arbeit Albert Jansens von 1870, die die erste deutschsprachige Einzelabhandlung zu dem Künstler darstellt und in der sein Werk in enge Beziehung zu Leonardo gesetzt wird.¹⁶ Dabei gelingt es dem deutschen Kunsthistoriker – ebenso wie etwa zeitgleich Gustavo Frizzoni¹⁷ –, die ersten Grundlagen für eine Rekonstruktion der stilistischen Entwicklung Sodomas zu schaffen. Darüber hinaus publizierte Julius Meyer 1885 einen ausführlichen, ebenfalls deutschsprachigen Lexikonartikel zum Maler.¹⁸ Dieser beinhaltet den ersten Werkkatalog, in dem der Autor neben Fresken und Tafelgemälden auch verlorene, zweifelhafte oder Sodoma irrtümlich zugeschriebene Werke, darunter auch einige Zeichnungen, knapp auflistet. Jedoch blieb Meyers Beitrag in der For-

dum processionaliter incedunt, ita ut sit formosissima et fuit depicta per quemdam nuncupatum il Soddoma.« Zu dem Bildwerk vgl. Kap. 4.1.2.1 sowie Kat. Nr. 42.

15 Vgl. hierzu LUSCHIN VON EBENGREUTH 1901, S. 335f., der dies für Siena in dem für die Sodoma-Forschung relevanten Zeitraum anhand von Dokumenten aus den Jahren zwischen 1503 und 1548 nachwies. Zu den von Siena abweichenden Zeitrechnungen in weiteren für die Dissertation interessanten Städten wie Pisa oder Piombino vgl. BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. XII. Die Nichtbeachtung dieser ortsspezifischen Unterschiede führte in der Vergangenheit mehrfach zu Unstimmigkeiten in Datierungsfragen bezogen auf Sodomas Biografie sowie seine Werke.

16 Vgl. JANSEN 1870.

17 Vgl. FRIZZONI 1871.

18 Vgl. MEYER 1885.

schung der Folgezeit weitgehend unbeachtet, was auch zu Jeanne Morgan Zarucchis Aussage geführt haben dürfte, dass Contessa Priuli Bon in ihrer Sodoma-Monografie aus dem Jahr 1900 erstmals einen Œuvre-katalog des Malers präsentiert hätte.¹⁹ Dabei liefert Priuli Bons Arbeit weder neue Auskünfte noch neue kritische Beobachtungen zu dem Thema, stattdessen zeugt sie von mangelnder Kenntnis des damaligen Forschungsstandes und weist zudem inhaltliche Widersprüche auf.²⁰ Bis in die Mitte der 1920er Jahre folgten kurz aufeinander in deutscher, englischer, französischer und italienischer Sprache sowohl Bücher, die das Leben Sodomas neben jenem anderer Künstler behandeln, als auch mehrere Einzelabhandlungen zu Giovanni Antonio Bazzi.²¹ Explizit erwähnenswert ist darunter lediglich die 1906 von Robert H. Hobart Cust publizierte Monografie, die noch weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein die umfangreichste, präziseste und sicherste Informationsquelle zum Künstler Sodoma darstellte.²²

Zu Sodomas 400. Todestag im Jahr 1949 erschien – wohl den historischen Umständen geschuldet – nicht einmal ein Aufsatz über den Maler. Erst im auf das Jubiläum folgenden Jahr kuratierte Enzo Carli in Sodomas Geburtsstadt Vercelli und in seinem hauptsächlichen Wirkungsort Siena eine erste und bisher die einzige diesem Künstler gewidmete Einzelausstellung, in der die Hauptphasen seiner Entwicklung nachgezeichnet wurden. Begleitend zur Schau erschien ein Ausstellungskatalog, der wenn auch nicht immer fehlerfrei, so immerhin systematische Informationen zu jedem gezeigten Werk liefert, mitunter mit bis dato unbekanntem Fakten.²³ Jedoch beschränken sich die Katalogeinträge der einzelnen Bilder hauptsächlich auf knappe Beschreibungen, das Darlegen der zumeist kontrovers diskutierten Datierungsvorschläge und das Aufführen der Provenienz. Eine Interpretation der Werke bleibt aus. Bereits ein Jahr darauf publizierte Maria Teresa Marcianò-Agostinelli Tozzi ihre Künstlermonografie, in der sie sich auf das Herausarbeiten der stilistischen Ein-

flüsse Sodomas fokussierte.²⁴ Die nächste umfassendere Arbeit zu Sodoma stellt die 1976 veröffentlichte, englischsprachige Dissertation Andrée Madeleine Hayums dar, deren Schwerpunkt auf einem Catalogue Raisonné liegt:²⁵ Während in dem vergleichsweise knappen Fließtext im Rahmen der Künstlerbiografie Sodomas Werke stilistisch und motivisch in Beziehung zu einigen Zeitgenossen gesetzt werden, unternimmt die Autorin im Katalogteil den Versuch, den jeweiligen Kontext sowohl der Fresken als auch der Tafel- und Leinwandbilder zu rekonstruieren. Drei Jahre darauf erschien Enzo Carlis Sodoma-Monografie, die jedoch – anders als sein Ausstellungskatalog von 1950 – über zahlreiche hochwertige Farabbildungen hinaus keine nennenswerten neuen Erkenntnisse zum malerischen Werk Sodomas bietet.²⁶ Erst knappe 30 Jahre später (2008 und 2010) brachte der Italiener Daniele Radini Tedeschi kurz aufeinanderfolgend zwei Abhandlungen zum Gesamtwerk Sodomas heraus.²⁷ Der Autor erhebt zwar den Anspruch, darin alle bekannten autografen Fresken, mobilen Gemälde und Zeichnungen des Malers aufzuführen, seine beiden Werkverzeichnisse (2008 und 2010) wie auch der kritische Œuvre-katalog (2010) sind jedoch nachweislich lückenhaft und ihre Angaben zu den einzelnen Objekten zum Teil fehlerhaft.²⁸ Eine eingehende Untersuchung und Kontextualisierung der Objekte findet nicht statt.

Neben den Publikationen zum Gesamtwerk Sodomas gibt es zahlreiche Abhandlungen, die sich Einzelaspekten seines Lebens und Schaffens widmen. Hauptsächlich geht es darin um Sodomas Anfänge als Maler und dabei vor allem um sein Verhältnis zu Leonardo

19 Vgl. PRIULI BON 1900 und in der zweiten Auflage PRIULI BON²1908 sowie ZARUCCHI 2015, S. 183.

20 Unzulänglichkeiten der Arbeit zeigen sich u. a. an dem Gemälde des *Heiligen Georg* der Sammlung Cook (Kat. Nr. 31), das – obwohl bereits dokumentarische Belege bekannt waren – über das Buch verteilt unterschiedlich datiert wird.

21 Vgl. FACCIO 1902, DESTREÉ 1903, CUST 1906, KUPFFER 1908, JACOBSEN 1910, SÉGARD 1910, GIELLY o. J. (1911?), HAUVETTE 1911, MASINI 1915 und TERRASSE 1925.

22 Vgl. CUST 1906.

23 Ausst. Kat. Siena/Vercelli 1950, der auch eine Auflistung aller zu jenem Zeitpunkt bekannten Dokumente mit gesicherten Daten gibt.

24 Vgl. MARCIANÒ-AGOSTINELLI TOZZI 1951.

25 Vgl. HAYUM 1976. In der Einleitung gibt die Autorin irrtümlich an, erstmals in der Sodoma-Forschung auf Zeichnungen und deren Zusammenhang mit einzelnen Gemälden Sodomas einzugehen. Hayum übersieht dabei, dass bereits bei JACOBSEN 1910 einige Studien zu speziellen Werken Erwähnung fanden. Auch Enzo Carli führt bei einzelnen Gemälden im Katalogteil des Ausst. Kat. Siena/Vercelli 1950 ihm dazu bekannte Zeichnungen an, wobei über deren bloße Nennung hinaus keine weiteren Aussagen getroffen werden.

26 Vgl. CARLI 1979a.

27 Vgl. RADINI TEDESCHI 2008 und RADINI TEDESCHI 2010.

28 Zwar gelingt es ihm einerseits neue Sodoma-Werke in die Diskussion einzubringen (z. B. Kat. Nr. 60), jedoch werden andererseits für den Maler gesicherte Werke ohne Kommentar ausgelassen (z. B. Kat. Nr. 20.5 oder 46) oder ihr Aufbewahrungsort als unbekannt angegeben, obwohl sie seit vielen Jahren in öffentlichen Sammlungen ausgestellt werden (z. B. Kat. Nr. 41). Überdies machen zum Teil falsche, von Publikation zu Publikation variierende Maßangaben sowie fehlerhafte Gemälde-Bibliografien – da zumeist keine Abbildungen beigelegt sind – die Identifizierung einzelner Bilder mühevoll.

da Vinci und dessen Umkreis.²⁹ Einen noch größeren Schwerpunkt bilden seine Wandmalereien, wie unzählige monografische Arbeiten, Aufsätze und Beiträge im Rahmen von Überblickswerken belegen, die seit dem späten 19. Jahrhundert bis in die jüngste Zeit fortwährend erschienen.³⁰ Ein Grund für die Fokussierung auf Sodoma als Schöpfer großer Freskenzyklen könnte darin zu sehen sein, dass gerade frühe Forscher diese Arbeiten als seine größten Errungenschaften ansahen. So ist beispielsweise Albert Jansen der Ansicht, dass Giovanni Antonio Bazzi »[d]as Meiste und Beste [...] als Freskomaler [schuf]«. ³¹ Weitaus geringer fällt die Zahl der Forschungsarbeiten aus, die sich mit Sodoma als Zeichner³² oder mit der Rolle antiker Skulptur in seinem Leben und Werk auseinandersetzen.³³ Vor allem eingehende Untersuchungen zu einzelnen der knapp 100 Tafel- und Leinwandbilder sind selten und bisher nur für fünf Werke zufriedenstellend erfolgt: 1984 legte Linda Wolk die überzeugende Interpretation der *Heiligen Familie mit dem Johannesknaben* in Detroit (Kat. Nr. 46) vor.³⁴ Wolfger A. Bulst gelang selbiges 1992 für eine kleine Tafel allegorischen Sujets in einer Sieneser Sammlung (Kat. Nr. 10.2).³⁵ Zwei Jahre darauf, 1994, konnte Wolfgang Loseries einen in Baltimore befindlichen Sodoma-Tondo (Kat. Nr. 56) sogar mit einem zeitgenössischen Dokument in Verbindung bringen und dadurch den einstigen Auftraggeber identifizieren.³⁶ Im

Jahr 2004 folgte Tomoo Matsubaras beispielhafte ikonografisch-ikonologische Analyse zweier für die Sieneser Kirche San Domenico geschaffener Bildwerke (Kat. Nr. 50 und 55).³⁷ Die Aufsätze von Lisa Barbagli (1999) und Roberto Bartalini (1997 und 2001) zu der Deckendekoration des Palazzo Chigi al Casato di Sotto (Kap. 4.2.1)³⁸ sowie von Carl Schuchhardt und Hans Georg Gmelin zu Sodomas Hannoveraner *Lukrezia* (Kat. Nr. 26.1)³⁹ liefern immerhin wichtige Ansätze zu einer weiterführenden Untersuchung der genannten Bildwerke.

Die kritische Sichtung der Forschungsliteratur verdeutlicht, dass eine große Anzahl an Publikationen zum Maler Sodoma nicht gleichbedeutend ist mit einer hinreichenden Auseinandersetzung mit seinem Œuvre. Dies betrifft weniger die bereits gut erforschten Wandmalereien Sodomas als vielmehr seine bisher stiefmütterlich behandelten Tafel- und Leinwandbilder, die gerade im 16. Jahrhundert in den Werkstätten gegenüber der Freskomalerei immer mehr an Bedeutung gewannen. Während die beiden jüngsten Künstlermonografien Daniele Radini Tedeschis nicht den heutigen wissenschaftlichen Ansprüchen genügen, sind die fundierten älteren Arbeiten – allen voran jene von Robert H. Cust (1906) und Andrée Madeleine Hayum (1976) – inzwischen überholt. So machen einerseits das Auftauchen neuer Gemälde und Zeichnungen auf dem Kunstmarkt sowie andererseits die zunehmende Digitalisierung und damit einhergehende bessere Zugänglichkeit von Sammlungen einen aktualisierten kritischen Werkkatalog des Malers erforderlich. Zudem ergeben sich nicht zuletzt durch jüngste und bisher unpublizierte technische Untersuchungen neue Sichtweisen und Erkenntnisse zu konkreten Tafel- und Leinwandbildern Sodomas im Besonderen und zu seiner Arbeitsweise im Allgemeinen. Eine erneute umfassende und intensive Auseinandersetzung mit dem Maler Sodoma erscheint hierdurch nicht nur lohnend, sondern sogar zwingend notwendig.

29 Mit den Anfängen Sodomas beschäftigen sich RICHTER 1901, GRISERI 1964, SALMI 1967, SRICCHIA SANTORO 1982a, FRANGI 1983, MORO 1993, BARTALINI 1996, MARANI 2003 und CALZONA 2019.

30 Hierzu gehören FÖRSTER 1894, LUGANO 1902, RUSCONI 1907, MANNUCCI 1912, GIGLIOLI 1916, COPPIER 1928, SCHMARSSOW 1928, ARSALAN 1929, GOMBOSI 1930, GERLINI 1949, GRISERI 1964, HAYUM 1966, CARLI 1974, CARLI 1980, DEL SERRA 1986, MARTINI 1990, ZAMBRANO 1990c, CARON 1993, ACIDINI LUCHINAT 1997, ROETTGEN 1997, SANI 1997, WESSELOW 2000, FROMMEL 2003, LOSERIES 2004, LOSERIES 2005a, RANALLI 2005, ALESSI 2006, LOSERIES 2006, GIULIANI 2008, BARTALINI 2013 und BARTALINI 2015.

31 Siehe JANSEN 1870, S. 1. Dem schließt sich noch vier Jahrzehnte später RODENBERG 1910, S. 21 an, indem er schreibt: »Das Höchste hat Sodoma, wie wir wissen, in den Fresken geleistet, und hier sind wieder seine größte Leistung die Fresken in der Katharina-Kapelle von San Domenico.« Sodomas schönste Arbeiten sind auch gemäß TERRASSE 1925, S. 120, unter seinen Fresken und nicht unter den mobilen Gemälden zu finden.

32 Vgl. CUST 1905, WEIGMANN 1909, PARKER 1929/30, CONSTABLE 1934/35, GOLDNER 1985, LOSERIES 1992, ZAMBRANO 1992b, ZAMBRANO 1995b, FERINO-PAGDEN 1998, MARANI 2003, LOSERIES 2005a, MARONGIU 2008.

33 Vgl. LOSERIES 1994a, DE ROMANIS 2007 (auch zu Sodoma als Sammler) und SMITH 2015.

34 Vgl. WOLK 1984.

35 Vgl. BULST 1992.

36 Vgl. LOSERIES 1994b.

37 Vgl. MATSUBARA 2004.

38 Vgl. BARBAGLI 1999, BARTALINI 1997 und BARTALINI 2001a.

39 Vgl. SCHUCHHARD 1897 und GMELIN 1965.

1.2 Zielsetzung und Vorgehensweise

Ziel der vorliegenden Dissertation ist es, basierend auf dem Quellenmaterial zum Leben Sodomas sowie auf der detaillierten Analyse seiner Werke ein möglichst umfassendes Bild des Malers zu gewinnen und dieses in den kunsthistorischen Kontext einzubinden. Da der Künstler in der bisherigen Forschungsliteratur überwiegend als Schöpfer großer Freskenzyklen wahrgenommen wurde, liegt der Fokus in dieser Arbeit auf seinen Tafel- und Leinwandbildern, die auch den Großteil seines Schaffens einnehmen.

Infolge dieser Zielsetzung ergab sich eine für Monografien charakteristische Einteilung in einen biografischen Teil (Kap. 2) und ein umfangreiches Kapitel, das Sodomas künstlerisches Œuvre behandelt (Kap. 4); denn eine eingehende Auseinandersetzung mit seinem Leben ist unerlässlich für eine fundierte Untersuchung seiner Arbeiten. Die Rekonstruktion der wichtigsten Lebensstationen Sodomas wie beispielsweise seiner Ausbildungszeit, seiner Großaufträge und seiner Reisen liefert wesentliche Informationen, um eine der Leitfragen dieser Dissertation, jene nach bedeutsamen Einflüssen in seinen Gemälden, fundiert beantworten zu können. Die wichtigste Grundlage für den biografischen Textteil stellte die Sichtung und kritische Auswertung des Quellenmaterials in italienischen Archiven und Sammlungen, und weniger – wie zumeist in früheren Publikationen geschehen – Vasaris problematische Sodoma-Vita dar. Unmittelbar aus der Analyse der Archivalien ergab sich die Frage nach einer künstlerischen Tätigkeit Sodomas über die Malerei hinaus, die aufgrund des Bestrebens, ein tunlichst vollständiges Bild des Malers zu erlangen, in einem kurzen Zwischenkapitel behandelt wird (Kap. 3).

Einen weiteren wesentlichen Grundpfeiler stellte die Erfassung aller nachweisbaren Tafel- und Leinwandbilder Sodomas in Museen, Privatbesitz und auf dem Kunstmarkt dar. Diese wurden – ebenso wie zugehörige grafische Vorarbeiten – in einer auch zukünftig erweiterbaren Datenbank gesammelt. Aus dieser wurde der auf Vollständigkeit angelegte kritische Werkkatalog generiert. Er umfasst derzeit 141 überwiegend eigenhändige

Werke (Kap. 6.1) sowie 10 Werkstattarbeiten, die wohl unter Sodomas Aufsicht entstanden (Kap. 6.2). Dem schließt sich ferner ein Katalogteil mit einst Sodoma zugeschriebenen, nach aktuellem Kenntnisstand jedoch abzulehnenden Gemälden an (Kap. 6.3). Die Kriterien, nach denen die Objekte den Gruppen zugewiesen wurden, sind den einleitenden Worten der jeweiligen Katalogteile zu entnehmen.

Der Schwerpunkt der Dissertation liegt indessen auf der Analyse der Tafel- und Leinwandbilder Sodomas, bei der die Suche nach Vorbildern, Veränderungen und Kontinuitäten im Vordergrund stand. Ausführlich behandelt werden die bedeutendsten Bilder, wobei die restlichen – wo notwendig und sinnvoll – miteinbezogen wurden. Zu Sodomas Œuvre gehören sowohl Altar- und Andachtsgemälde als auch Prozessionsbanner, Totenbahnen und diverse Werke mythologisch-allegorischen Sujets. Zugunsten klarerer Ergebnisse wurde zunächst eine grobe Gruppierung nach religiösen und profanen Bildthemen vorgenommen, die dann weiter nach der einstigen Funktion und nach motivisch-ikonografischen Gesichtspunkten unterteilt wurde. Auch wurden – soweit sie mit ausgeführten Werken in Verbindung zu bringen sind – Zeichnungen des Künstlers berücksichtigt, die von der bisherigen Forschung kaum ausgewertet worden sind. Das Einbeziehen grafischer Arbeiten führte wiederholt zu neuen Erkenntnissen bezüglich der Genese einzelner Gemälde und ganzer Werkgruppen im Speziellen sowie zu Sodomas Vorgehen im Allgemeinen. Anhand exemplarischer Bildanalysen wurden künstlerische Entwicklungsstufen ebenso wie dargestellte Themen und Motive bestimmt und kontextualisiert. Die Einzelbetrachtungen erfolgten dabei jeweils der vorhandenen Quellenlage und den technischen Befunden entsprechend. Um künstlerische Entwicklungen nachzeichnen zu können, müssen Arbeiten erst in eine chronologische Reihung gebracht werden. Da die wenigsten Tafel- und Leinwandbilder quellenbasiert datiert sind, wurden als Datierungshilfe Sodomas zumeist gut dokumentierte Fresken zu Vergleichen herangezogen – mit dem Bewusstsein, dass Malerei auf Tafel und Leinwand nicht uneingeschränkt mit Wandmalerei gleichzusetzen ist.