

2. Zum Leben des Giovanni Antonio Bazzi, gen. Sodoma

Das Leben des Giovanni Antonio Bazzi ist dank der Überlieferung von notariellen Urkunden, Verträgen und Einträgen in Rechnungsbüchern in groben Zügen erschließbar. Sind zwar gerade für die Anfangsjahre seiner Malertätigkeit große Lücken zu verzeichnen, findet sich jedoch insbesondere für seine auftragsstärkste Phase zwischen dem dritten und fünften Jahrzehnt des Cinquecento ausreichend Material, das sowohl Rückschlüsse auf seine künstlerischen Arbeiten im Speziellen als auch sein Leben im Allgemeinen erlaubt. Im Folgenden werden die wichtigsten Stationen seiner Vita nachgezeichnet, die allen voran für seine künstlerische Entwicklung von Bedeutung sind.

2.1 Der junge Giovanni Antonio Bazzi

Der unter seinem Spitznamen Sodoma bekannte Maler wurde 1477 in Vercelli als Sohn des Schuhmachers Giacomo Bazzi aus Biandrate und dessen Frau Angelina di Niccolò aus Bergamo mit dem bürgerlichen Namen Giovanni Antonio Bazzi geboren. Sein genaues Geburtsdatum ist nicht überliefert. Das Geburtsjahr ergibt sich jedoch aus der Zusammenschau mehrerer Schriftstücke, die sich zu ihm und seiner Familie erhalten haben: So wird Giovanni Antonio 1497 im Testament seines Vaters als erster Sohn unter den Universalenben angeführt, woraus zu folgern ist, dass er als ältestes der insgesamt drei Kinder auf die Welt kam.⁴⁰ Zudem belegt eine Urkunde vom 31. Januar 1502, dass sowohl Giovanni Antonio als auch sein jüngerer Bruder Nicola zu dieser Zeit noch unter der Vormundschaft der Mutter standen, und ein weiteres Doku-

ment vom 3. August 1503, dass Nicola zwischenzeitlich seine Volljährigkeit erlangt hat.⁴¹ Da man damals mit der Vollendung seines 25. Lebensjahres als nicht mehr minderjährig galt und Sodomas Vater seine Mutter 1476 ehelichte, muss der Maler folglich im Jahr 1477 geboren worden sein.⁴² Er kam vermutlich in dem kleinen Haus mit zwei Zimmern und einer Werkstatt zur Welt, das sein Vater am 26. Januar 1475 in der Pfarrei San Michele in Vercelli anmietete.⁴³ Über seine künstlerische Ausbildung ist wenig bekannt, zumal Giorgio Vasari (1511–1574) in seiner Sodoma-Biografie kein Wort über diese verliert. Dass der junge Sodoma sein Handwerk in seiner Geburtsstadt bei dem aus Casale stammenden Maler Giovanni Martino Spanzotti (um 1455–vor 1528) erlernte, erfahren wir jedoch durch den überlieferten Lehrvertrag.⁴⁴ Aus diesem geht hervor, dass Giovanni Antonio vom 28. November 1490 an für sieben Jahre in der Werkstatt des Spanzotti war und mit 20 Jahren seine Lehrzeit vollendete. Sodomas Lehrer ist erstmals 1480 in Casale dokumentarisch belegt und ein Jahr später schließlich in Vercelli.⁴⁵ Spanzottis einzige signierte Arbeit fällt in die Zeit, vor der Sodoma bei ihm in die Lehre ging: Um 1485 malte er ein heute in

⁴⁰ Das mündliche Testament wurde am 13. August 1497 vom Notar Enrico di Severino de Balbis protokolliert und befindet sich in ASCV, prot. 4 [421], cc. 231–233r. BRUZZA 1862, S. 35, gibt eine Teilabschrift wieder, während die Transkription des gesamten Dokuments bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 2, S. 3–5, publiziert ist.

⁴¹ Für die Urkunde vom 31. Januar 1502 siehe ASCV, Not. Enrico di Severino de Balbis, prot. 5 [422], cc. 148V–150r. Eine komplette Transkription des Dokuments ist publiziert bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 4, S. 8–11. Für das Dokument vom 3. August 1503 siehe ACV, Rogito di Guglielmo di Lonati, not. 29, f. III.

⁴² Diese Argumentation wird seit BRUZZA 1862, S. 17, allgemein akzeptiert.

⁴³ ASCV, Rogiti di Ser Giuditto de Pellipariis, not. 4, fol. 33 (Transkription bei BRUZZA 1862, S. 16).

⁴⁴ Für den Vertrag zwischen dem Vater und dem Lehrer Sodomas vom 28. November 1490 siehe ASCV, Notulario di Guidetto di Giacobinode Pelipariis, notul. 18 [2215], c. 601r–v (moderne Zählung; alte Zählung: 592). Gefunden wurde das Dokument von BRUZZA 1883, S. 471–473, komplett transkribiert findet es sich in BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 1, S. 1f.

⁴⁵ Vgl. Mana, Luca, Tarda cronologica della vita e dell'attività artistica di Giovanni Martino Spanzotti, in: Ausst. Kat. Alba 2003, S. 62f.



1. Giovanni Martino Spanzotti, *Triptychon mit der thronenden Muttergottes und den Heiligen Augustin und Sebastian*, um 1485. Turin, Galleria Sabauda.



2. Giovanni Martino Spanzotti, *Pietà*, um 1490. Sommariva Perno, Chiesa del Cuore Immacolato di Maria a Valle dei Rossi.

der Turiner Galleria Sabauda aufbewahrtes Triptychon mit der *Thronenden Madonna mit den Heiligen Sebastian und Augustin* (Abb. 1).⁴⁶ Dagegen dürften in Sodomas Ausbildungszeit die drei Versionen der *Pietà* datieren, die alle mit Hilfe ein und desselben Kartons entstanden sind (Abb. 2).⁴⁷ Malerisch lässt sich der Schüler Sodomas allen Bestrebungen der Forschung zum Trotz nicht fassen. Zwar gibt es Versuche von Luigi Mallé und Enzo Carli, Sodomas Beteiligung an den Freskenausmalungen, die sein Lehrer in der Kirche von San Bernardino in Ivrea ausführte, stilkritisch zu belegen, diese können jedoch keineswegs überzeugen.⁴⁸ Zudem ist die exakte

Datierung dieser Wandmalereien bis heute nicht sicher zu benennen, jedoch wird sie allgemein zwischen die 1480er Jahre und 1490 und folglich vor Sodomas Ausbildungszeit angesetzt.⁴⁹ Martino Spanzotti scheint um 1496 und somit noch während Sodomas laufender Ausbildung in seine Heimat Casale zurückgekehrt zu sein. Demgemäß stellt sich die nicht sicher zu beantwortende Frage, ob Giovanni Antonio seinen Lehrer dorthin begleitet hat.⁵⁰

Aus demselben Jahr, in dem Sodoma seine Lehre beendete, stammt das Protokoll des Testaments seines Vaters Giacomo di Bazzi, der darin Sodomas Mutter als Universalerin und Sachverwalterin der beiden zu dem Zeitpunkt noch nicht volljährigen Söhne einsetzt.⁵¹ Diese Aufzeichnung vom August 1497 stellt zugleich den letzten schriftlichen Nachweis über Sodomas Anwesenheit in seiner Geburtsstadt dar. Während sein Bruder in der Folge die väterliche Schusterwerkstatt in Vercelli übernahm und 1499 heiratete, könnte Giovanni Antonio bereits kurz darauf seine Heimatstadt verlassen haben.⁵²

46 Tempera auf Holz, 135 x 55 cm, 127 x 38 cm, 103 x 36 cm; vgl. MANA, Luca, *Tarda cronologica della vita e dell'attività artistica di Giovanni Martino Spanzotti*, in: *Ausst. Kat. Alba 2003*, S. 63. Die Tafeln stammen aus Serralunga di Crea und wurden vom Museum aufeinander folgend angeschafft: 1899 die Mitteltafel mit der thronenden Maria, 1923 die Darstellung des Heiligen Sebastian und 1926 letztlich der Heilige Augustin.

47 Vgl. MANA, Luca, *Tarda cronologica della vita e dell'attività artistica di Giovanni Martino Spanzotti*, in: *Ausst. Kat. Alba 2003*, S. 63. Das in der Chiesa del Cuore Immacolato di Maria a Valle dei Rossi in Sommariva Perno aufbewahrte Werk besitzt noch seinen ursprünglichen Rahmen, der die *Pietà* mit der Lünette mit dem *Segnenden Christus* zusammenfasst. Die beiden weiteren *Pietà*-Darstellungen sind zu finden im Szépművészeti Múzeum in Budapest und im römischen Museo Nazionale di Castel Sant' Angelo; vgl. *Ausst. Kat. Alba 2003*, S. 8–11.

48 So auch BARTALINI 1996, S. 87. Zu den Wandmalereien Spanzottis in Ivrea siehe ROVERETO 1990. Den Zyklus mit der Lebens- und

Leidensgeschichte Jesu schuf Sodomas Lehrer Sodomas am Lettner der genannten Kirche.

49 Vgl. ROVERETO 1990, S. 23.

50 Davon geht beispielsweise GIELLY o.J. (1911?), S. 28 aus.

51 Die Schwester Sodomas, Amedea, war zu diesem Zeitpunkt bereits verheiratet. Vgl. Anm. 40.

52 So bereits JANSEN 1870, S. 14 und 19.

Sodomas Abwesenheit von Vercelli ist spätestens für den 7. Dezember 1501 auch schriftlich bezeugt durch ein Dokument, das sich auf den Verkauf eines Grundstücks im Besitz der Familie Bazzi bezieht.⁵³ Einige Forscher gehen aufgrund der unverkennbaren Einflüsse Leonardos in den ersten Werken Sodomas davon aus, dass sich dieser nach seiner Lehrzeit bei Spanzotti und noch vor dem Sturz der Sforza 1499 in Mailand aufgehalten haben könnte.⁵⁴ Leonardo weilte seit 1482 in der norditalienischen Stadt und kehrte erst nach dem Einzug der französischen Armee 1499 nach Florenz zurück.⁵⁵ Seit 1494 arbeitete er im Auftrag von Ludovico il Moro an seinem berühmten *Letzten Abendmahl* im Refektorium des Mailänder Dominikanerkonvents von Santa Maria delle Grazie, das bereits damals alle Aufmerksamkeit auf sich zog.⁵⁶ Es sind weder Dokumente überliefert noch Werke, die der junge Sodoma nachweislich in Mailand schuf. Die Thesen zu einem vermeintlichen Aufenthalt des jungen Piemontesen in der Sforza-Stadt stützen sich lediglich auf die noch näher zu benennenden Einflüsse des Leonardo-Kreises in seinen Gemälden.

Sodoma hätte Leonardo und sein Kunstschaffen jedoch auch erst einige Jahre später in Siena kennen lernen können, da dieser 1502 persönlich in der toskanischen Stadt erschienen war.⁵⁷ Ab dem Sommer 1502 trat Leonardo bis zum Beginn des Folgejahres seinen Dienst als oberster Ingenieur und Kriegsarchitekt bei dem Feldherrn Cesare Borgia (1475–1507) an, mit dem er monatelang insbesondere durch Mittelitalien zog.⁵⁸ In dieser Tätigkeit beschäftigte er sich unter anderem mit



3. Raffaellino del Garbo, *Maria mit Kind und Heiligen*, 1502.
Siena, Kirche Santa Maria degli Angeli in Valli.

Verteidigungsmaßnahmen auf dem Schlachtfeld und dem Erstellen anschaulicher Vogelschauzeichnungen des Geländes, dessen detaillierte Kenntnis für Borgias Kriegsführung von Bedeutung war. Wenn Leonardo in Siena allem Anschein nach auch keine Malereien hinterlassen hat, so stand er dennoch in engem Kontakt zu den führenden Künstlern und Technikern der Stadt, die sich zu jener Zeit um Pandolfo Petrucci versammelten.⁵⁹ Befasste sich Leonardo bei seinem Siena-Aufenthalt folglich auch weniger mit malerisch-künstlerischen als vielmehr mit technischen Problemen, seine Lichteffekte und Seelenregungen dürften dennoch einen entscheidenden Einfluss auf Sienas Maler ausgeübt haben. Doch gelangten Florentiner Einflüsse nicht nur mit Leonardo selbst in die Stadt. Ebenfalls im Jahr 1502 kam aus Florenz eine große Bildtafel nach Siena, auf der Raffaellino del Garbo, der treue Schüler Filippino Lippi, die Madonna mit einigen Heiligen verewigte (Abb. 3).⁶⁰ Dieses Retabel wurde zum Hauptaltargemälde der Kirche Santa Maria degli Angeli in Valli, in der es heute noch diese Funktion ausübt. Dabei handelt es sich qualitativ um kein überragendes Werk, jedoch lässt es erkennen, dass Raffaellino darin florentinische mit umbrischen Stilelementen vereint. Bildwerke wie dieses läuteten in Siena den Über-

53 Siehe ASCV, Not. Giovanni Giacomo de Riciis, prot. 3 [2343], c. 54r–v. Die vollständige Transkription des bereits teilweise bei FACCIO 1902, S. 220, Anm. 6, wiedergegebenen Dokuments findet sich in BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 3, S. 6f. Entdeckt hatte es bereits BRUZZA 1883, S. 447.

54 Bis Anfang des 20. Jahrhunderts wurde allgemein sogar eine Mitarbeit Sodomas in Leonardos Mailänder Werkstatt angenommen; vgl. hierzu beispielsweise GIELLY o.J. (1911?), S. 10. Noch am Ende desselben Jahrhunderts geht Roberto Bartalini davon aus, dass sich Sodoma nach seiner Lehre zumindest in der Sforza-Stadt aufgehalten haben wird; vgl. BARTALINI, Roberto, Sodoma, in: Slg. Kat. Siena (Chigi Saracini) 1988, S. 15 - 22. Dem widerspricht zuletzt CALZONA 2019.

55 Zu Leonardos Mailänder Zeit siehe ZÖLLNER 2003, S. 64–99.

56 Tempera und Öl auf Putz, 460 x 880 cm; vgl. ZÖLLNER 2003, Nr. 17, S. 230f. Leonardo brach in seinem *Letzten Abendmahl* mit der Florentiner Bildtradition: Der Maler zeigt Judas, den Verräter, hier inmitten der Apostel anstelle ihn abgesondert als Einzelfigur auf der gegenüberliegenden Tischseite Christi zu platzieren.

57 Aus Leonardos Sienser Zeit hat sich zumindest eine Zeichnung der Torre del Mangia erhalten und man weiß, dass er in der Stadt den Vater des späteren Autors der *Pirotechnia*, Paolo di Vannoccio Biringucci, besuchte; vgl. BARTALINI 1996, S. 87.

58 Vgl. ZÖLLNER 2003, S. 152.

59 Vgl. CHELAZZI DINI u. a. 1997, S. 334.

60 Den Rahmen für dieses Altarwerk schuf der Sienser Holzschnit-zer Antonio Barili. Zu dem Altargemälde, das sowohl datiert als auch signiert ist, siehe ferner BUSCHMANN 1993, Kat. Nr. 26, S. 161f.

gang von der Malerei des Quattro- zu jener des Cinquecento ein. Diesen Wandel prägte kaum ein anderer Künstler mehr als Sodoma.⁶¹ Dabei finden sich gerade in den frühen Werken seiner Sieneser Malertätigkeit – und hierbei vor allem in einer Reihe von Tondi – Gemälde, die in Zeichnung und Komposition der toskanischen Schule näher stehen als der lombardischen, der er von seiner Ausbildung her zuzurechnen ist.⁶²

2.2 Sodomas Anfänge als selbstständiger Maler in Siena

Schenkt man Giorgio Vasari Glauben, so kam Sodoma vermutlich um 1500 durch Kaufleute nach Siena, die für die dort ansässige Bankiersfamilie Spannocchi Geschäfte tätigten.⁶³ Zu jener Zeit galten die Spannocchi als einflussreichste Sieneser Familie. Sie unterhielt Bankniederlassungen in ganz Italien und somit auch in Mailand, wo sie auf den jungen Maler aufmerksam geworden sein könnte. Dies hätte jedoch ebenso gut in Rom der Fall gewesen sein können.⁶⁴ Wie bereits Roberto Bartolini und Alessia Zombardo anmerkten, geht aus Vasaris Äußerung zudem lediglich hervor, dass der Maler mit Geschäftsleuten, die im Dienst der Spannocchi standen, nach Siena kam, jedoch nicht, dass dies im Auftrag der Familie geschah.⁶⁵

Als Sodoma zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Siena eintraf, waren kurz zuvor erst mehrere der großen Künstler, die über Jahrzehnte die sienesisische Kultur geprägt hatten, gestorben: 1496 verschied mit nur 38 Jahren Pietro di Francesco Orioli, im Jahr darauf sein Lehrer Matteo di Giovanni, 1500 der Maler und Bildhauer Neroccio de Landi und 1501 letztlich der in der Malerei bei Vecchietta ausgebildete Francesco di Giorgio.⁶⁶ Neben dem Mangel an überragenden einheimischen Malerpersönlichkeiten war der Zeitpunkt von Sodomas Ankunft ferner aufgrund der politischen Lage Sienas recht günstig: Unter Pandolfo Petrucci (um 1452–1512), der seit 1487 Siena regierte, genoss die Stadt nach außen hin Ansehen und im Inneren Frieden, wodurch neben Handel und Gewerbe auch Wissenschaft und Kunst zu neuem Aufschwung gelangten.⁶⁷ Beruflich erfolgreich war Sodoma in Siena von den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts an, wo er sich Vasari zufolge zunächst vor allem durch seine Porträts einen Namen machte.⁶⁸ Erhalten beziehungsweise identifiziert ist von diesen Bildnissen so weit keines, jedoch wird deren Existenz zumindest schriftlich durch ein Nachlassinventar nahegelegt, das anlässlich des Todes des Malers im Jahr 1549 angefertigt wurde: Darin wird erklärt, dass sich im Nachlass des Künstlers auch Darstellungen von Pandolfo Petrucci, eines Mitglieds der Familie Saracini sowie jener der Toscani befinden würden.⁶⁹ Neben der Kirche und der Stadt selbst, die ihre wirtschaftliche Macht ihren Kaufleuten und Bankiers verdankte, waren die Familien als private Kunstmäzene von enormer Bedeutung. Dabei kamen Anfang des Cinquecento die größten Aufträge von den Familien Chigi und Piccolomini und wurden vornehmlich an berühmte, nicht einheimische Maler vergeben: So schuf für den Familienaltar der Chigi in der Kirche Sant' Agostino im Jahr 1502 kein Geringerer als Pietro Perugino (um 1445/48–1523) das Altargemälde mit der *Kreuzigung Christi* (Abb. 4).⁷⁰ Zudem ging am 29. Juni desselben Jahres der damals in Siena wichtigste und prestigeträchtigste Auftrag, namentlich die Freskende-

61 Vgl. BUSCHMANN 1993, S. 162 und BARTALINI 1996, S. 88.

62 Vgl. hierzu v. a. Kap. 4.1.4.1.

63 Vgl. VASARI 1568 (MILANESI 1881), S. 379f. und ergänzend (bezogen auf das Datum) CARLI 1996, S. 1. Sodomias Übersiedlung datiert bereits MEYER 1885, S. 181 um 1500.

64 So bereits JANSEN 1870, S. 20. Ambrogio Spannocchi (um 1420–1478) war unter Papst Pius II. Schatzmeister und noch unter Alexander VI. pflegten seine Erben, Giulio (1475–ca. 1535) und Antonio (1474–1503), enge Beziehungen zum päpstlichen Hof. So wurde Antonio 1495 vom Sieneser Concistoro an den Hof Papst Alexanders IV. gesandt und blieb in Rom im Grunde genommen bis zu seinem Tod 1503; vgl. MORANDI 1978.

65 Vgl. BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 265. SANI 1997, S. 335, Anm. 22, gibt die Transkription eines Dokuments wieder (Original in ASSi, Notarile Antecosimiano, 994, Nr. 668), das zumindest eine über Sodoma hinausgehende Verbindung zwischen den beiden Familien Spannocchi und Bazzi bezeugt. Das Dokument besagt, dass einem gewissen »Bartholomeus olim Ghulielmi de Bazio de Quirino de partibus Lombardie habitator Crepaconi nomine suo proprio ac etiam ut procurator et procuratorio nomine Martini et Antonii suorum fratrum« das Erbe seines Bruders Niccoluccio – eines Dieners des Hauses Spannocchi, der in Rom getötet worden war – von Giulio und Antonio Spannocchi ausbezahlt wird. Das am 13. März 1499 in Siena abgefasste Schriftstück ist ein Indiz für die Beziehungen zwischen der Familie Bazzi und den Spannocchi und v. a. auch für die Präsenz der lombardischen Familie in Rom. Dass es sich bei dem genannten Antonio jedoch um Sodoma handelt, ist ohne weitere Belege unwahrscheinlich.

66 Zur künstlerischen Situation in Siena um 1500 vgl. CHELAZZI DINI u. a. 1997, S. 318, mit weiterführender Literatur zu den einzelnen Künstlern.

67 Vgl. NEVOLA 2007, S. 195–205, sowie ergänzend STREHLKE, Carl Brandon, Art and Culture in Renaissance Siena, in: Ausst. Kat. London 2007, S. 55–58.

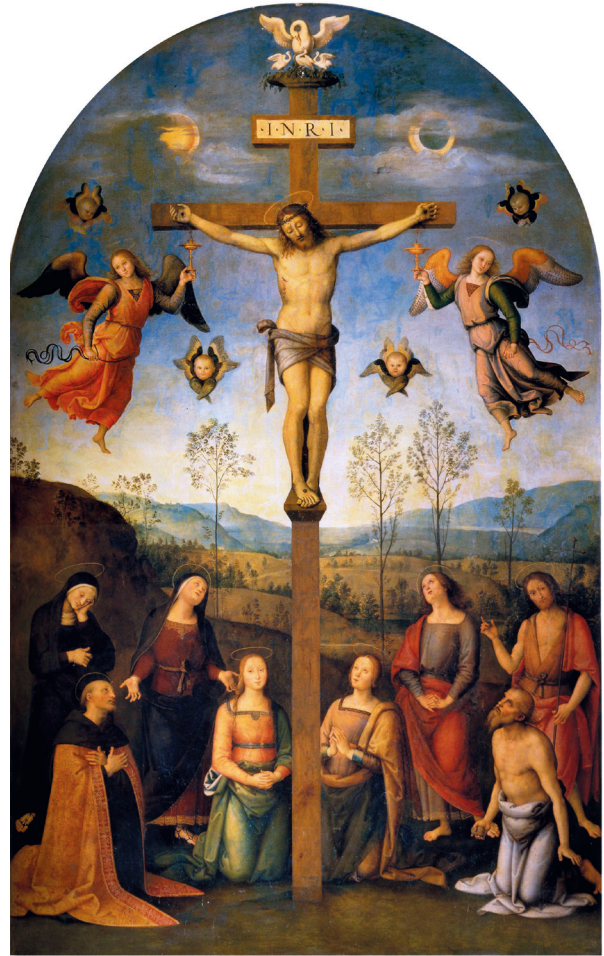
68 Vgl. VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 380, sowie zu Sodoma als Porträtisten ergänzend Kap. 4.3.

69 Das Dokument vom 14. Februar 1549 (*st. c.*) findet sich in ASSi, Notarile antecosimiano 1787, Nr. 2386 (vollständige Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 119, S. 236–238).

70 Zu Peruginos Kreuzigungsdarstellung siehe Kap. 4.1.1.1, S. 84f. dieser Arbeit.

koration der Libreria Piccolomini im Dom von Siena, mit der das Leben und Wirken Enea Silvio Piccolominis, des Papstes Pius II., geehrt werden sollte, an den Perugino-Schüler Pinturicchio (1454–1513).⁷¹ Folglich beauftragte Kardinal Francesco Piccolomini einen als Freskenmaler auch bereits in Rom überaus erfolgreichen Künstler – und dies der engen Beziehungen zwischen den Piccolomini und den vermeintlichen Sodoma-Patronen Spannocchi sowie Sodomas von Vasari geschildertem Erfolg als Porträtist zum Trotz.⁷²

Für welche privaten Auftraggeber Sodoma direkt um 1500 in Siena tätig war, ist aufgrund der Überlieferungslage nicht sicher rekonstruierbar. Werke, die der junge Maler nachweislich für die Familie Spannocchi geschaffen haben könnte, wie Vasaris Bericht nahelegt, sind nicht bekannt. Dies kann entweder der Tradierung geschuldet sein oder der Tatsache, dass Bazzi einfach keine Zeit mehr für die Ausführung dieser Arbeiten blieb, da die Bankiersfamilie Spannocchi mit dem Tod Pius' III. 1503 in einen Bankrott verwickelt wurde, der sie sogar dazu zwang, ihren Palazzo vorübergehend an Pandolfo Petrucci abzutreten.⁷³ Mit Anbruch des Pontifikats Julius' II. wurden die Spannocchi durch die Chigi als einflussreichste Sieneser Geldgeber am Papsthof abgelöst. Agostino Chigi wird am Niedergang des Hauses der Spannocchi, deren früheren Repräsentanten Raphael Besalù er zu seinem Agenten machte, nicht unschuldig gewesen sein. Zumindest waren die Spannocchi die einzigen Sieneser Geschäftsleute, zu denen Chigi den Kontakt abbrach, wohingegen er mit Familien wie den Ghinucci, Tommasi und Bellanti weiterhin engen Kontakt pflegte.⁷⁴ Dass es sich bei der von Sodoma geschaffenen *Heiligen Katharina* aus dem Spannocchi-Nachlass (Kat. Nr. 54) um eines der ersten Bilder handeln könnte, das Giovanni Antonio für diese Familie malte, bleibt lediglich eine – zumal sehr unwahrscheinliche – Vermutung.⁷⁵ So ist das Tafelbild zwar spätestens mit einem Inventar aus dem Jahr 1774 als Eigentum der berühmten Sieneser Bankiers Spannocchi verbürgt, stilistisch



4. Pietro Perugino, *Kreuzigung Christi (Pala Chigi)*, 1502.
Siena, Kirche Sant' Agostino.

jedoch nicht in Sodomas Anfangszeit, sondern erst um 1530 einzuordnen.⁷⁶

Folglich ist nicht zu belegen, dass Giovanni Antonio bereits Werke für den Umkreis der Spannocchi-Familie geschaffen hatte, als er im Sommer 1503 den Auftrag für die Freskenausmalung im Refektorium des Olivetaner-Konvents von Sant' Anna in Camprena bei Siena erhielt.⁷⁷ Interessanterweise pflegten jedoch die Spannocchi Kontakt zu den Olivetaner-Mönchen eben dieses Klosters: Erst 1497 ließ Antonio Spannocchi, der

71 Für weiterführende Informationen zur Libreria Piccolomini allgemein und Pinturicchios Ausmalung dieser im Besonderen siehe Esche 1992, S. 70–74 und S. 80–89.

72 Vgl. SILVESTRELLI, Maria Rita, »Pictor egregius« a Siena, in: SCARPELLINI/SILVESTRELLI 2004, S. 233–245. Gemäß POESCHEL 1999, S. 62 war Pinturicchio sogar »der erfolgreichste Freskomaler Roms vor 1500.«

73 Vgl. ROWLAND 1986, S. 679.

74 Vgl. GILBERT 1994, S. 91f.

75 Dies nimmt zumindest JANSEN 1870, S. 138, an.

76 Zum Gemälde der *Heiligen Katharina* vgl. ergänzend Kap. 4.1.4.7.

77 Der Vertrag vom 10. Juli 1503, der neben Sodoma als Auftragsempfänger von Andrea Cossa als Auftraggeber unterzeichnet wurde, regelt u. a. die Höhe der Bezahlung des Malers, die mit 20 Golddukaten angegeben wird; vgl. ASF, Compagnie religiose sopresse da Pietro Leopoldo 3115, n.18bis (vollständig transkribiert bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 5, S. 11–14). Zum Freskenzyklus selbst siehe LUGANO 1902 sowie ergänzend RADINI TEDESCHI 2010, Nr. 9–11, S. 121–125.



5. Sodoma, Fresken oberhalb des Eingangs zum Refektorium des Klosters Sant' Anna in Camprena, 1503–04.

Depositär Papstes Alexander VI., dem Prior von Sant' Anna in Camprena, Benedetto di Giovanni Tuti, die römische Kommende von Santo Spirito in Sassia zusprechen.⁷⁸ Mit der Aufgabe der Wanddekoration in Sant' Anna setzt die belegbare künstlerische Aktivität Sodomas in Siena und seinem Umland ein. Die Malereien, die Giovanni Antonio im Juni 1504 fertigstellte, zeigen auf die vier Wände des Speisesaals verteilt Szenen aus dem Leben der heiligen Anna, die Speisung der Fünftausend, eine Pietà, des Weiteren eine Anna Selbstdarstellung mit zwei knienden Mönchen sowie eine Bischofsdarstellung umgeben von weiteren Mönchen (Abb. 5 und 6).⁷⁹ Anders als von Vasari vermittelt ging dieser Auftrag zeitlich jenem im fünf Kilometer entfernt liegenden Monte Oliveto Maggiore, dem Mutterkloster der 1313 vom seligen Bernhard Tolomei (1272–1348) begründeten Benediktinerkongregation der Olivetaner, voraus.⁸⁰ So taucht Sodoma in den Quellen des Klosters

Monte Oliveto Maggiore erstmals im August 1505 auf, wo seine Aufgabe darin bestand, den von Luca Signorelli begonnenen Zyklus mit dem Leben des heiligen Benedikt im großen Kreuzgang zu vollenden – eine Auftragserteilung, die gemäß Vasari auf Sodomas Eigeninitiative zurückging.⁸¹ Der Maler soll dem Lombarden Fra Domenico aus Lecco, als dieser zum Ordensgeneral der Olivetanermönche ernannt wurde, im Konvent einen Besuch abgestattet und ihn überredet haben, ihn die noch ausstehenden Wandgemälde fertigstellen zu lassen.⁸² Fra Domenico ist mit Domenico Airoidi (um 1450–1516) zu identifizieren, der aus einer alten, in Lecco ansässigen Adelsfamilie stammte und 1464 dem Olive-

78 Vgl. AZZOLINI 1649, Bd. 1, S. 229.

79 Fertig gestellt wurden die Fresken vor dem 25. Juni 1504, dem Tag der Auszahlung des Malers; siehe hierzu ASF, Compagnie religiose soppresse da Pietro Leopoldo 3121, n. 24, c. 49r (vollständig transkribiert bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, Nr. 6, S. 14). TESTORI/MARENGO 2013 setzt nach den Fresken in Sant' Anna weitere, so weit von der Forschung kaum beachtete Wandmalereien an, die Sodoma vor seiner Rückkehr nach Siena in Varallo Sesia in der Cappella della Spogliazione angefertigt haben soll.

80 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 384: »Finita quest' opera, dipinse nel refettorio del monasterio di Sant' Anna, luogo del medesimo ordine, e lontano da Monte Oliveto cinque miglia, la storia de' cinque pani e due pesci, ed altre figure.« Der bei

Asciano südöstlich von Siena gelegene Stammsitz gab dem jungen benediktinischen Orden der Olivetaner, der sich im 15. und 16. Jahrhundert in ganz Italien verbreitete, seinen Namen. Da die Abtei auch als Sitz des Ordensgenerals diente, erhielt sie den Zusatz »Maggiore«. Der aus Siena stammende Kongregations- und Klostergründer Bernardo Tolomei, der dem Vorbild des Heiligen Bernhard von Clairvaux nacheiferte, starb 1348 in Siena an der Pest, wo er tausenden Kranken Trost gespendet hatte; vgl. hierzu SUSO FRANK 1994.

81 Das entsprechende Dokument datiert vom 5. August 1505; vgl. ASSI, Conventi 321, c. 46v (Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, Nr. 7, S. 15).

82 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 381: »Perchè essendo fatto generale de' monaci di Monte Oliveto Fra Domenico da Lecco, lombardo, e andandolo il Soddoma a vistarlo a Monte Oliveto di Chiusuri [...] seppe tanto dire e persuadere, che gli fu dato a finire le storie della vita di San Benedetto, delle quali aveva fatto parte in una facciata Luca Signorelli da Cortona.«



6. Sodoma, Fresken an der Stirnwand gegenüber des Eingangs zum Refektorium des Klosters Sant' Anna in Camprena, 1503–04.

tanerorden beigetreten war.⁸³ Im Jahr 1498 und somit während seines zweiten Generalats (1497–1501) begann Luca Signorelli mit der Freskierung des Kloster eigenen Kreuzganges.⁸⁴ Signorelli verließ jedoch Monte Oliveto Maggiore als er 1499 nach Orvieto zu dem wesentlich lukrativeren und prestigeträchtigeren Auftrag gerufen wurde, im dortigen Dom die Cappella Nova auszumalen.⁸⁵ So betraute Domenico Airoidi, nachdem er am 13. April 1505 zum dritten Mal zum Ordensgeneral gewählt worden war, letztlich Sodoma mit der Fertigstellung der Freskenausstattung.⁸⁶ Sodomas Vergütung ist in den Rechnungsbüchern des Konvents von August 1505 an bis zum August 1508 gut belegt.⁸⁷ Neben den ein-

zelnen Zahlungen erhielt der Maler im Mai 1506 vom Kloster sogar ein Schwert und einen Mantel, mit denen er sich selbst in der Szene *Wie der heilige Benedikt das zerbrochene Siebgefäß durch Gebet wieder zusammenfügt* selbstbewusst verewigte (Abb. 7).⁸⁸ Sodoma stellte sich demonstrativ mit beiden Gegenständen mittig im Bild dar, in das er den Betrachter durch seinen Blick und mit der Geste seiner rechten Hand in das Geschehen hineinführt. Der Erwerb von Mantel und Schwert allein rechtfertigt jedoch nicht eine derart selbstsichere Eigendarstellung mit dem Attribut des Ritterstandes, dem Bazzi zu diesem Zeitpunkt noch nicht angehörte.⁸⁹ Daneben porträtierte sich der Künstler auf dem Wandgemälde mit zwei Dachsen und einem Raben zu seinen Füßen, die zum Verständnis der eigentlichen Szene des Freskos keinen Beitrag leisten. Sodoma besaß neben zwei edlen Pferden, die er regelmäßig Rennen laufen ließ, und einheimischen Tieren auch einige Exoten wie bei-

83 Vgl. LEMELSEN 2006, S. 79 Anm. 10. Domenico Airoidi ließ, als er zwischen 1484 und 1488 erstmals das Amt des Ordensgenerals der Olivetaner bekleidete, für seinen Konvent eine neue Bibliothek und ein Dormitorium bauen.

84 Zu Signorelli und seiner Arbeit in Monte Oliveto Maggiore siehe KANTER/HENRY 2002, S. 39–47, sowie Kat. Nr. 56, S. 197–199. Ergänzend zur Person des Domenico Airoidi siehe BERTELLI 1960.

85 Vgl. KANTER/HENRY 2002, S. 47.

86 Vgl. LEMELSEN 2006, S. 79, Anm. 10.

87 Dabei handelt es sich neben dem in Anm. 81 genannten Dokument vom 5. August 1505 ferner um Zahlungsbelege vom 10. August 1505, September 1505, Oktober 1505 usw. Die Dokumente sind zu finden in ASSi, Conventi 321, cc. 46V [1505], 47V [1505], 48v [1505], 52v–53v [1505–1506], 69r [1506], 91v–95r [1506–1508], 105v–107r [1508]. Sie werden bereits erwähnt von CUST 1906, S. 269–285. Die letzte dokumentierte Zahlung an Sodoma datiert vom 22. August 1508. Eine vollständige Transkription aller überlieferten Zahlungen für den genannten Auftrag findet sich bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, Nr. 7, S. 14–31 und Nr. 8, S. 31f.

88 Der Erwerb der genannten Kleidungsstücke des Fra Giovanni Ambrogio von Seiten Sodomas ist belegt durch ein Dokument des Konvents vom 5. Mai 1506: »Item adì cinque di magio hebbe una cappa, uno giubone di velluto, uno burrico di velluto negro; item uno paro di calze di pavonazo chiaro, una berretta negra, uno cappello con la benda di seta, uno feltro da cavalcare, cioè uno gabbano, uno paro di scarpe di velluto, una spada, due camise lavorate, quali erano di fra' Giovanni Ambrogio nostro frate [...]« (siehe ASSi, Conventi 321, c. 53v bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, Nr. 7, S. 18).

89 Vgl. hierzu S. 29f. dieser Arbeit.



7. Sodoma, *Selbstporträt* (Detail aus der Szene *Wie der heilige Benedikt das zerbrochene Siebgefäß durch Gebet wieder zusammenfügt*), 1505–08.

Asciano, Kloster Monte Oliveto Maggiore, Kreuzgang.

spielsweise Berberaffen.⁹⁰ Das Halten ungewöhnlicher und möglichst seltener Tiere galt damals wie heute als Statussymbol.⁹¹

90 Dass sich Sodoma auf Pferde verstand, lässt sich gut anhand seiner Pferdedarstellungen in Monte Oliveto Maggiore, hier v. a. in der Szene *Der Heilige Benedikt empfängt die Jünglinge Maurus und Placidus*, erkennen. Rechts in der Menge sind zwei Reiter zu sehen mit einem weißen und einem braunen Pferd und diese beiden Tiere zeigen neben wunderbaren Köpfen auch eine naturgetreue Mimik.

91 Vasari berichtet auch in den *Viten* Leonardo da Vincis, Piero di Cosimos und Rosso Fiorentinos, dass diese diverse exotische Tiere besessen haben. Etwa ein Jahrhundert nach Vasari wurde Giovanni Antonios Steuererklärung aus dem Jahr 1531 veröffentlicht, die eher der Bestandsaufnahme eines Zoos ähnelt; vgl. hierzu AZZOLINI 1649, Bd. 2, S. 356. Darüber hinaus findet sich das Schriftstück wiedergegeben in einer Anmerkung zu Giulio Mancinis *Considerazioni sulla pittura* um 1649 (BNCF, Ms. Palatino 597, c. 146r–v) sowie in dem von Alfonso Landi um 1655 verfassten und in drei Exemplaren erhaltenen Manuskript *Racconto di Pitture e Statue e d'altre Opere Eccellenti che si ritrovano ne' Tempj e nell'altri luoghi pubblici della Città di Siena* (siehe BCS, Ms. L.IV.13, cc. 24V–25r; Ms. L.IV.14, S. 140; Ms. C.II.30, S. 118). Für eine vollständige Transkription der drei teilweise leicht abweichenden Überlieferungen siehe BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 281–283.

Im Herbst 1507 und somit parallel zu seinen Arbeiten in Monte Oliveto Maggiore fällt Sodomas Kurzaufenthalt in San Gimignano, der Heimatstadt seines Schülers Vincenzo Tamagni.⁹² Dort malte er im Palazzo Pubblico den *Heiligen Ivo, der Gerechtigkeit spendet*, ein Wandgemälde, das eine figurenreiche Innenraumszene zeigt.⁹³ Inmitten einer mit Arabesken und Fabelwesen verzierten Architektur steht in seinem Lehrstuhl der junge Ivo, der Schutzpatron der Juristen. Er wird umlagert von zahlreichen Männern wie Frauen, die bei ihm Gerechtigkeit ersuchen. Im Bildvordergrund ist direkt vor der Kanzel mit dem heiligen Ivo ein von zwei Putti gehaltener Schild mit dem Wappen des Messer Giovanni Battista Machiavelli zu sehen, der im Jahr 1507 Bürgermeister der Stadt San Gimignano wurde.⁹⁴ Sodoma wird das Fresko unter Mithilfe seines Schülers Vincenzo ausgeführt haben, der vor allem an den dekorativen Elementen der gemalten Architekturen Hand angelegt haben dürfte.⁹⁵ Sodoma blieb nur kurze Zeit in San Gimignano und kehrte danach wohl nach Siena beziehungsweise nach Monte Oliveto Maggiore zurück, um mit der Freskenausmalung im großen Kreuzgang fortzufahren.⁹⁶

92 Der Eintrag vom 11. Oktober 1507 in den Rechnungsbüchern des Olivetanerkonvents besagt, dass Sodoma eine Golddukatate ausgezahlt wurde »per andare ad Sancto Geminiano«; siehe ASSI, Conventi 321, c. 94v (Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 7, S. 24). Die Herkunft seines Schülers geht u. a. aus dem Eintrag vom 15. März 1505 in den Rechnungsbüchern des Klosters hervor, in dem von Sodomas »garzone de Sancto Geminiano« die Rede ist; siehe ASSI, Conventi 321, c. 53r. Für die vollständige Transkription siehe BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 7, S. 17.

93 »Adì 11 di ottobre hebe dal reverendo padre priore nostro ducati uno d'oro per andare ad Sancto Geminiano e ducati uno di camera ad Francesco per comprare smalto ad Agobio, somma lire 13, s. 16« (siehe ASSI, Conventi 321, c. 94v). Die Transkription der erstmals von BORGHESI BANCHI 1898, S. 377, publizierten Passage findet sich bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 7, S. 24. Das monochrome Fresko schmückt, ebenso wie die nicht sicher Sodoma zuzuweisende Szene *Wahrheit, Klugheit und Lüge*, die Cappella del Pretore des Palazzo Pubblico. Für weitere Informationen vgl. LUGANO 1905, S. 194; CUST 1906, S. 102f.; HAYUM 1976, S. 107–110 sowie CARLI 1979, S. 29, 37f. mit Abb. 49.

94 Vgl. CARLI 1979a, S. 29 und 37. Enzo Carli bezieht seine Informationen von PECORI 1853, der 1507 als Datierung für das Fresko sowie aus demselben Jahr eine Aufzählung der Bürgermeister seiner Stadt San Gimignano überliefert.

95 So auch CARLI 1979a, S. 38.

96 CARLI 1979a, S. 29, schreibt, dass der Maler 1513 nochmals nach San Gimignano zurückkehrte. Eine Begründung für diese Annahme oder gar einen Quellennachweis bleibt der Autor jedoch schuldig. Auch MARCIANO-AGOSTINNELLI TOZZI 1951, S. 119, berichtet ohne Begründung von einer Rückkehr Sodomas nach San Gimignano: Ihr gemäß soll der Maler im Juli 1513 dort in der Loggia des Palazzo del Podestà ein Wandbild mit *Maria, dem Jesuskind und den Heiligen Gimignano, Ludwig und Christophorus* ausgeführt haben.

2.3 Sodoma am päpstlichen Hof (1508/09)

Ende August 1507 wird Giovanni Antonio Bazzi im *Libro dei Conti*, dem Rechnungsbuch des Mutterklosters der Olivetaner als »quello da Verzelli che andava ad Roma« bezeichnet.⁹⁷ Dabei dürfte es sich um einen ersten und nur recht kurzen Romaufenthalt gehandelt haben, da der Maler am 29. September wieder in Monte Oliveto Maggiore belegt ist.⁹⁸ Erst ab Herbst 1508 wird er auch in Rom selbst nachweisbar. Wie Vasari berichtet, kam Sodoma durch den berühmten Sieneser Kaufmann Agostino Chigi, der aufgrund seines Reichtums und seines politischen Gewichts den Beinamen »il Magnifico« trug, in die Ewige Stadt.⁹⁹ Agostinos Aufstieg in Rom begann 1492 unter dem Borgiapapst Alexander VI. und erreichte seinen Höhepunkt unter dessen Nachfolger Julius II., der Agostino 1509 sogar in die Papstfamilie aufnahm. Fortan führte Agostino in seinem Wappen neben den sechs Hügeln der Chigi mit dem bekrönenden Stern zudem die Eiche der della Rovere.¹⁰⁰ Als einer der angesehensten und vor allem wohlhabendsten Männer Italiens hatte er zu jener Zeit das Monopol auf das für die Stofffärberei so wichtige Mineralsalz Alaun inne.¹⁰¹ Vasari setzt das Kennenlernen zwischen Agostino und dem Maler parallel zu Sodomas Freskierung der Hausfassade für Agostino de' Bardi.¹⁰² Da die Auf-

tragsvergabe hierfür nachweislich im November 1513 erfolgte, ist die Überlieferung des *Viten*-Schreibers in diesem Fall ebenso falsch wie seine Aussage, Sodomas Engagement in der Tiberstadt sei Agostino Chigi zu verdanken.¹⁰³ Gemäß der Quellenlage unterschrieb am 13. Oktober 1508 nämlich dessen Bruder Sigismondo Chigi eine Bürgschaft für den Künstler, die anlässlich eines Auftrags im Vatikan abgelegt wurde.¹⁰⁴ Demnach legte nicht »il Magnifico«, sondern der in Siena wohnhafte Sigismondo am päpstlichen Hof ein gutes Wort für den aufstrebenden Sieneser Maler ein.

Papst Julius II. beschloss, die Gemächer, die einst Nikolaus V. im zweiten Stock des Vatikanischen Palastes gebaut hatte, zu einer repräsentativen Wohnung für sich selbst umgestalten zu lassen.¹⁰⁵ Maler wie Bramantino, Baldassare Peruzzi, Cesare da Sesto und nicht zuletzt Pietro Perugino waren an Julius' II. Projekt beteiligt. Der Auftrag für die Dekoration eines der Nebenzimmer, der Stanza della Segnatura, erging an Sodoma, ehe gegen Ende desselben Jahres Raffael die weitere Ausschmückung des Raumes allein übernahm.¹⁰⁶ Nicht vollends geklärt bleibt in der Forschung die Frage, ob Sodoma und Raffael von vornherein gleichzeitig und gemeinsam an der Deckenausmalung der Stanza arbeiten sollten oder ob nicht zunächst Sodoma die Decke allein freskieren sollte, während Raffael einzig für die Wandmalereien zuständig war.¹⁰⁷ Ganz sicher anwesend in den vatikanischen Räumlichkeiten war Raffael spätestens ab Januar

97 Siehe Eintrag der Buchhaltung des Konvents vom 28. August 1507 in ASSi, Conventi 321, c. 94v (vollständige Transkription in BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 7, S. 24).

98 Siehe Eintrag der Buchhaltung des Konvents vom 29. September 1507 in ASSi, Conventi 321, c. 94v (Transkription in BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 7, S. 24). Bereits CUST 1906, S. 107f., interpretierte diese Passage als Beweis für einen ersten Romaufenthalt des Malers. Dies übernahm beispielsweise auch HAUVETTE 1911, S. 44, sowie zuletzt BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 30. Lediglich CARLI 1979a, S. 29, und RADINI TEDESCHI 2010, S. 138, sehen in der Quelle keinen Nachweis hierfür. Enzo Carli hält für wahrscheinlicher, dass es sich bei dem Mann »da Verzelli« eher um einen ursprünglich aus Vercelli stammenden Bruder des Konvents handelt, der nach Rom reiste, wo eines der ältesten Klöster des Olivetanerordens existierte.

99 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 385: »[...] dove alla Postierla dipinse a fresco la facciata della casa di messer Agostino de' Bardi sanese; nella quale erano alcune cose lodevoli, ma per lo più sono state consumate dall' aria e dal tempo. In quel mentre capitando a Siena Agostin [sic] Chigi, ricchissimo e famoso mercatante sanese, gli venne conosciuto, e per le sue pazzie e perchè aveva nome di buon dipintore, Giovanni' Antonio.«

100 Zu Agostino Chigi siehe GILBERT 1980, S. 63–93.

101 Vgl. MALAFARINA 2006, S. 5f. Das Mineral konnte in größeren Mengen sonst nur aus dem türkischen Kleinasien bezogen werden. In Zusammenarbeit mit Julius II., der bei Abnahme türkischen Alauns mit Exkommunikation drohte, konnte Agostino sein lukratives Monopol zumindest für einige Zeit aufrechterhalten.

102 Vgl. VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 385.

103 Zu diesem Auftrag, den Vasari in Beccafumis Vita in das Jahr 1512 setzt, vgl. Kap. 2.4, S. 31. Zum Zeitpunkt der Fassadenbemalung hatte Sodoma bereits mehrfach Aufträge für die Familie Chigi ausgeführt; vgl. Kap. 4.2.1 (Chigi-Decke) sowie Kap. 4.1.4.1, S. 189, und Kat. Nr. 13.

104 Das Empfehlungsschreiben vom 13. Oktober 1508 trägt rückseitig die Beschriftung »Fideiussio domini Sigismundi Chisii pro Ioanni Antonio pictori« und ist zu finden in ANLR, Sezione Corsiniana, Cod. 2135 [34 G. 27], c. 1r. Für die Transkription siehe erstmals CUGNONI 1878, S. 82, sowie zuletzt BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 9, S. 32–34. Aus dem Dokument geht ferner hervor, dass sich der Maler zum Zeitpunkt des Verfassens bereits in Rom befand, da er als »pictor in Urbe« bezeichnet wird. Sigismondo Chigi selbst hat sich spätestens im März 1509 in Rom aufgehalten, wie wir dank eines Briefes an seine Gattin Sulpicia Petrucci von Agostinos Hand wissen; siehe BAV, MS Chig. R.V.c., fol. 38r bzw. Transkription in Ausschnitten bei BARTALINI 2001a, S. 547, Anm. 18.

105 Vgl. VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 385, und zu den Umgestaltungsmaßnahmen JOOST-GAUGIER 2002, S. 9f.

106 Bei der Stanza della Segnatura handelt es sich um den mittleren von drei kreuzgewölbten Räumen über dem Appartamento Borgia, an die sich ein großer Saal anschließt. Zu Raffaels Beteiligung an der Raumausstattung siehe EMILIANI/SCOLARO 2002.

107 Vgl. LEMELSEN 2006, S. 84, Anm. 26.



8. Sodoma, *Geburt der Jungfrau Maria*, um 1509.
Subiaco, San Francesco.



9. Sodoma, *Kreuzigung Christi*, um 1509.
Subiaco, San Francesco.

1509.¹⁰⁸ Beide Maler dürften somit zumindest zeitweise parallel in den vatikanischen Räumen gearbeitet und dabei Sodoma mit Raffaels Malstil und Bildkompositionen unmittelbar in Kontakt gekommen sein.¹⁰⁹ Vasaris Schilderung vom genauen Anteil Sodomas an der Ausgestaltung der Stanza della Segnatura gewann nach einer neuerlichen Reinigung und Untersuchung des Gewölbes an Plausibilität.¹¹⁰ In der Tat scheint die Grundeinteilung der Deckenmalereien auf Sodoma zurückzugehen,

von dessen Hand neben den umrahmenden Verzierungen aus Grottesken und anderen Ornamenten auch der zentrale oktagonale Okulus mit den Putti, die das Wappen Papst Julius' II. halten, sowie acht trapezförmige Kompartimente mit mythologischen beziehungsweise römisch-militärgeschichtlichen Szenen stammen dürften.¹¹¹ Somit bereitete Sodoma mit seinen Arbeiten in der Stanza della Segnatura die Grundeinteilung der Decke vor, in die Raffael in der Folge die eigentlichen Allegorien einfügte.¹¹²

Keine 70 Kilometer östlich von Rom gelegen existiert in der Stadt Subiaco ein von der Forschung vernachlässigter Freskenzyklus, den August Schmarsow

108 Dies geht hervor aus einem Dokument vom 13. Januar 1509, das die Zahlung an Raffael für bereits getätigte Arbeiten in der Stanza della Segnatura belegt; vgl. JOOST-GAUGIER 2002, S. 10.

109 Erste Berührungspunkte mit Raffael selbst könnte es auch bereits in Siena ein paar Jahre zuvor gegeben haben. Der Umbrer ging seinem Lehrer Pinturicchio bei der Ausmalung der Libreria Piccolomini zur Hand, ehe er sich Ende 1504 nach Florenz begab; vgl. MEYER ZUR CAPELLEN 1996, S. 36.

110 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1879), Bd. 4, S. 332f.: »[...] che papa Giulio facesse buttare a terra tutte le storie degli altri maestri e vecchi e moderni, e che Raffaello solo avesse il vano di tutte le fatiche che in tale opere fussero state fatte sino a quell' ora. E se bene l' opera di Giovan Antonio Sodoma da Vercelli, la quale era sopra la storia di Raffaello, si doveva per commissione del papa gettare per terra, volle nondimeno Raffaello servirsi del partimento di quella e delle grottesche; e dove erano alcuni tondi, che son quattro, fece per ciascuno una figura del significato delle storie di sotto, volte da quella banda dove era la storia.«

111 Zu den neuen Erkenntnissen anlässlich der Reinigungen und technischen Untersuchungen des Gewölbes siehe JONES/PENNY 1983, S. 56, und ergänzend BARTALINI 2001a, S. 548–550. SHEARMAN 1965, S. 160, Anm. 13, sieht in den Grottesken des Gewölbes eine Arbeit des Flamen Jan Ruysch, der 1509 nachweislich »in camera Bibliothecae« arbeitete, die Shearman mit der Stanza della Segnatura identifiziert. Sollte es sich bei der Bibliothek tatsächlich um die Stanza della Segnatura handeln, so sprechen die von Bartalini dargelegten Untersuchungsergebnisse dafür, dass wenn der Flame an der Ausmalung ihres Gewölbes beteiligt war, er dies als Assistent Sodomas nach dessen Vorgaben tat.

112 Zum Programm der Deckenausmalung der Stanza della Segnatura siehe JOOST-GAUGIER 2002, S. 43–64.



10. Sodoma, *Korbträgerin* (Detail aus der *Geburt der Jungfrau Maria*), um 1509. Subiaco, San Francesco.



11. Sodoma, *Frauenfigur* (Detail aus der *Vermehrung der Brote und Fische*), 1503–04. Kloster Sant' Anna in Camprena, Refektorium.

bereits Anfang des 20. Jahrhunderts mit Sodoma und seinem römischen Aufenthalt in den Jahren 1508/09 in Verbindung brachte.¹¹³ Die leider schlecht erhaltenen Wandmalereien mit der Geschichte der Jungfrau Maria und einer Kreuzigungsszene befinden sich in der Kirche San Francesco und werden in der Fachliteratur – sofern man ihnen Beachtung schenkt – allgemein Sodoma zugeschrieben.¹¹⁴ Die Szenen aus dem Marienleben und die Kreuzigung werden in Subiaco von einem großen Bogen gerahmt (Abb. 8 und 9), während sich darunter in der Sockelzone monochrome *all' antica*-Bilder befinden, die durch römische Sarkophage und nicht zuletzt auch durch die in der Domus Aurea des Nero entdeckten Wandmalereien beeinflusst wurden.¹¹⁵ Stilistische Vergleiche mit Sodomas Werk in Sant' Anna in Camprena legen nahe, dass der Künstler in Subiaco

in seiner frühen Schaffenszeit tätig gewesen ist. Gerade die Ähnlichkeiten zwischen der Korbträgerin in der *Geburt der Jungfrau Maria*-Darstellung (Abb. 10) und der Magd im linken Vordergrund in der *Vermehrung der Brote* in Sant' Anna in Camprena (Abb. 11) zeugen von einer relativen zeitlichen Nähe beider Freskenzyklen. Dass der Subiaco-Zyklus jedoch zwingend vor dem ersten Olivetaner-Auftrag geschaffen wurde, wie Roberto Bartalini daraus schließt, bleibt fraglich.¹¹⁶ Neben den stilistischen Entsprechungen begründet er seine These mit dem Einfluss, den Sodomas Subiaco-Fresken auf den aus den Marken stammenden Cola dell' Amatrice ausübten, als dieser seine eigenen Wandmalereien im Sacro Speco derselben Stadt schuf. Jedoch ist die Datierung der Arbeit des Cola dell' Amatrice vor 1505 lediglich eine Hypothese, die durch keine Dokumente belegt wird. Die Nähe des Sodoma-Zyklus in San Francesco zu seinen Malereien in Sant' Anna ist nicht zu leugnen, sie sagt jedoch nichts über die genaue Abfolge aus. Die zeitliche Lücke vom Sommer 1504 bis zum Sommer 1505, die zwischen den beiden Großaufträgen für die Olivetanerbrüder liegt, wäre als Zeitspanne für den Umfang der Arbeiten in Subiaco durchaus denkbar. Wahrscheinlicher, auch angesichts der großen Entfernung zwischen

113 Vgl. SCHMARSOW 1901.

114 Zum Freskenzyklus siehe SCHMARSOW 1928 sowie ergänzend BARTALINI 1996, S. 102, Anm. 2, mit weiteren Literaturangaben. Lediglich HAYUM 1967, S. 275f., weist die Fresken nicht Sodoma, sondern einem unbekanntem umbrisch-sienesischen Meister zu, in dem sie stilistisch eine Mischung aus Sodoma und Pinturicchio sieht.

115 Vgl. hierzu die Ausführungen bei BARTALINI 1996, S. 105, mit Abbildungen. Erste Nachweise dafür, dass allen voran Künstler in Neros Haus hinabgestiegen sind, stammen aus der Zeit um 1480. Ein um 1500 entstandenes Gedicht aus der Feder eines unbekanntem Mailänders gibt die besondere Atmosphäre dieser ersten Erkundungen wieder; vgl. DACOS 1969, S. 4 und 9, der auf S. 9f. das Gedicht wiedergibt.

116 Vgl. BARTALINI 1996, S. 103–105. Gemäß BATISTINI 2012, S. 13, soll Sodoma sogar bereits nach seiner Lehrzeit von Mailand aus nach Rom gegangen sei, wo er den Auftrag für den Freskenzyklus in Subiaco angenommen hätte.

Siena und Subiaco, erscheint jedoch das Szenario, dass Sodoma im Rahmen seines Auftrages am päpstlichen Hof mit der Aufgabe östlich von Rom betraut wurde und sich danach dorthin auf den Weg machte, ehe er in seine Wahlheimat Siena zurückkehrte.

2.4 Sodomas gesellschaftlicher wie künstlerischer Aufstieg

Seinem Biographen zufolge ging Sodoma zusammen mit Agostino Chigi zurück nach Siena.¹¹⁷ Den sicheren *terminus ante quem* für die Rückkehr des Malers stellt dabei der 28. Oktober 1510 dar, das Datum seiner Hochzeit mit Beatrice di Luca de' Galli, der Tochter eines wohlhabenden Gastwirts.¹¹⁸ Mit der beachtlichen Mitgift von 450 Florentiner Gulden brachte Beatrice in die Ehe mit Giovanni Antonio eine nicht unerhebliche wirtschaftliche Absicherung ein, die dem Maler auch zu seinem gesellschaftlichen Aufstieg verholfen haben dürfte.¹¹⁹ Dieser zeigt sich exemplarisch in den illustren Namen, die als Zeugen der Taufe seines erstgeborenen Sohnes erscheinen. So wurde am 28. August 1511 das nach dem berühmten griechischen Maler Apelles genannte Kind im Beisein von insgesamt fünf Paten in die christliche Gemeinschaft aufgenommen, die im damaligen Siena allesamt einen hohen sozialen Status innehatten:¹²⁰ Neben Sigismondo Accarigi, Giovanni Battista di maestro Francesco Nini und Gentile di Alberto Brandolini, die jeweils zeitweise Mitglieder der Balìa beziehungsweise des Concistoro waren, stehen insbesondere Girolamo da Urbino und Sinolfo di Nastoccio Saracini ins

Auge.¹²¹ Während der Erste mit dem Maler Girolamo Genga (um 1476–1551) zu identifizieren ist, gehörte der Zweite dem Familienzweig der Saracini an, die enge Verbindungen zu der Sieneser Bankiersfamilie Chigi und zu dem damaligen Stadtherren Pandolfo Petrucci pflegte.¹²² Nach der Geburt Apelles, der jedoch bereits im Kindesalter verstarb, brachte Beatrice 1512 das zweite gemeinsame Kind, eine Tochter namens Faustina, zur Welt.¹²³

Bald nach seiner Rückkehr aus Rom dürfte Sodoma im Auftrag des Sigismondo Chigi die Front des Palazzo Chigi al Casato bemalt haben, mit der der Maler – nach Vorbild der sich im Rom jener Zeit durchsetzenden Mode – die erste Sieneser Fassadengestaltung *all' antica* schuf.¹²⁴ Nachdem Sigismondo einige Jahre zuvor aus Anlass seiner Hochzeit mit Sulpicia, der Tochter des Pandolfo Petrucci, Sodoma mit der Dekoration zweier Räume beauftragt hatte, ließ er nun 1510 in einer zweiten Renovierungsphase des Palazzo eine neue, moderne Fassade errichten und diese von demselben Maler ausschmücken.¹²⁵ Auch wenn die Bemalung heute verloren ist, kann Sodomas Arbeit mit Hilfe einer Zeichnung aus dem 17. Jahrhundert sowie der detailreichen Beschreibung des Guglielmo Della Valle in etwa rekonstruiert werden.¹²⁶ So bot die monochrome Fassadengestaltung

117 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 387: »Ma essendo andato Agostino per alcuni suoi negozj [sic!] a Siena, ed avendovi menato Giovann' Antonio, nel dimorare là fu forzato, essendo cavaliere senza entrate, mettersi a dipignere [sic!].«

118 In der notariellen Urkunde bestätigt Sodoma den Erhalt der Mitgift seiner Frau in Höhe von 450 Florentiner Gulden; vgl. ASSi, Notarile antecosimiano 880, Nr. 61 (Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 11, S. 35–37). Gefunden wurde das Dokument von Gaetano Milanese (MILANESI 1854–56, Bd. 3, S. 49f.). Unter den Zeugen erscheint der Name des Cristoforo di Benedetto Chigi, des Cousins des Sigismondo und Agostino Chigi; vgl. BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 36f.

119 Über die Mitgift hinaus gingen Jahre später ferner zwei Häuser in den Besitz der Brautleute über, die Sodomas Ehefrau 1528 von ihrer Mutter Caterina im Sieneser Stadtteil Vallerozzi erbte; vgl. hierzu den Eintrag vom 19. Mai 1528 in ASSi, Notarile antecosimiano 1958, Nr. 48 (Transkription in BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 37 Anm. 16).

120 Vgl. ASSi, Pieve di San Giovanni Battista di Siena, Battezzati 22 [28. August 1511] (Transkription in BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 13.a, S. 40) sowie ebd., Biccherna 1134, c. 172v (Transkription in BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 13.b, S. 40).

121 Der Medizinstudent Giovan Battista di maestro Francesco Nini wurde im Bimester Januar/Februar 1511 Teil des Concistoro; vgl. hierzu die Ausführungen in BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 40, mit Verweis auf ASSi, Concistoro 866, c. 1r sowie ebd., Concistoro 2512, c. 31r. Zu Sigismondo Accarigi, einem Doktor der Philosophie, der 1511 in die *terza condotta* gewählt wurde vgl. BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 40, mit Verweis auf den Eintrag vom 17. Oktober 1511 in ASSi, Balìa 56, c. 50v. Gentile da Capalbio ist mit größter Wahrscheinlichkeit gleichzusetzen mit Gentile di Alberto Brandolini, der im Bimester November/Dezember 1513 Mitglied des Concistoro war; vgl. BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 40, mit dem Verweis auf ASSi, Concistoro 2512, c. 49r sowie ebd., Concistoro 883, c. 1r.

122 Bereits FRIZZONI 1891, S. 130, erkannte in Girolamo da Urbino den um 1476 in Urbino geborenen Maler Girolamo Genga, der für die Orgel des Sieneser Doms eine Abdeckung mit der *Verklärung Christi* schuf. Für die enge Verbindung der beiden Familien Saracini und Chigi siehe ROWLAND 2001, S. 16f., 36 und 214.

123 Sodomas Tochter wurde am 16. August 1512 getauft; vgl. ASSi, Pieve di San Giovanni di Siena, Battezzati 23 (Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 14, S. 41–43).

124 Vgl. BARBAGLI 1999, S. 66f.

125 Vgl. CHIGI 1618–1630, c. 50, sowie ergänzend BARTALINI 1997. Vertraglich geregelt wurde die Vermählung zwischen Sigismondo und Sulpicia bereits am 16. Januar 1505, die Hochzeitsfeier fand erst zwei Jahre später, am 31. März 1507, statt. Zu der Innenraumgestaltung, die u. a. aus einer mit ovidianischen Leinwandbildern geschmückten Holzdecke bestand, vgl. Kap. 4.2.1.

126 Speziell zur Zeichnung siehe BARBAGLI 1999, S. 64f. mit Abb., sowie ergänzend zur Fassade des Palazzo Chigi BARTALINI 1997, S. 237f., sowie QUAIST 2005, S. 73–77 (ebenfalls mit Abb.), und zum Palazzo selbst QUAIST 2000. Die Chronologie der Arbeiten erschließt sich aus den von Fabio Chigi in seiner Familienchronik



12. Sodoma, Kreuzabnahme Cinuzzi (Pala Cinuzzi), um 1510. Siena, Pinacoteca Nazionale.



13.1. Sodoma, *Judith*, frühe 1510er Jahre.
Siena, Pinacoteca Nazionale.



13.2. Sodoma, *Lukrezia*, frühe 1510er Jahre.
Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum,
Niedersächsische Landesgalerie.

neben dekorativen Motiven ein komplexes ikonografisches Programm bestehend aus zahlreichen Putti, Schlachtendarstellungen und berühmten Persönlichkeiten aus dem griechisch-römischen sowie biblischen Bereich.

Zurück aus Rom schuf Sodoma gemäß Vasari ferner »una tavola, dentrovi un Cristo deposto di croce, in terra la Nostra Donna tramortita, ed un uomo armato che voltando le spalle mostra il dinanzi nel lustro d' una celata, che è in terra, lucida come uno specchio.«¹²⁷ Weiter heißt es, dass dieses Werk in der Sieneser Kirche San

überlieferten Worten; vgl. hierzu CHIGI 1618, f. 50f. Guglielmo Della Valle beschreibt die Fassade in DELLA VALLE 1786, Bd. 3, S. 382f.

127 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 387f.

Francesco auf der rechten Seite des Eingangs Aufstellung fand.¹²⁸ Der Beschreibung nach handelt es sich bei diesem Bild um Sodomas *Kreuzabnahme* für die Familie Cinuzzi, deren Datierung in der Forschung umstritten ist (Abb. 12).¹²⁹ Stilistische wie motivische Analogien zu anderen Werken Sodomas sowie zu Gemälden seiner Zeitgenossen legen nahe, dass Sodomas *Kreuzabnahme* bald nach seinen Aufträgen in Monte Oliveto Maggiore (1505–1508) sowie den Vatikanischen Stanzen (1508–1509) und somit um 1510 entstanden ist.¹³⁰

128 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 388: »[...] la quale opera, che fu tenuta ed è delle migliori che mai facesse costui, fu posta in San Francesco a man destra entrando in chiesa.«

129 Vgl. Kap. 4.1.1.1 und ergänzend Kat. Nr. 22.

130 Zur Datierung des Werkes siehe Kap. 4.1.1.1.

Vom 7. Juni 1511 datiert ein Dokument, in dem sich Vincenzo Tamagni vor dem Gericht in Montalcino gegenüber seinem Lehrer Sodoma zum Begleichen seiner Schulden verpflichtete.¹³¹ Zuvor ließ Sodoma Vincenzo, der ihm während der Ausmalung des Kreuzgangs von Monte Oliveto Maggiore zur Hand gegangen war, ins Gefängnis werfen, da dieser ihm 25 Golddukatun schuldet. In den frühen 1510er Jahren werden auch Sodomas Gemälde mit den stehenden, weiblichen Einzelfiguren der *Judith* (Abb. 13.1) sowie der *Lukrezia* (Abb. 13.2) entstanden sein.¹³² Eine weitere Darstellung der Heroine Lukrezia wurde sogar eigens von Vasari in seiner *Sodoma-Vita* herausgestellt. So berichtet der Autor, dass Giovanni Antonio, um sich nach dem Tod Julius' II. am 21. Februar 1513 dem neu gewählten Papst Leo X. zu empfehlen, für diesen ein Bild der nackten Heldin schuf, die sich mit dem Dolch tötet.¹³³ Dieses Gemälde, das Sodoma Leo X. durch die Vermittlung des päpstlichen Bankiers Agostino Chigi zum Geschenk machte, soll den Pontifex dazu veranlasst haben, den Maler zum Ritter zu ernennen.¹³⁴ Dabei darf er wohl als der erste Künstler gelten, der durch den Heiligen Stuhl mit der Aufnahme in den Ritterorden ausgezeichnet wurde. Neben ihm wurde im 16. Jahrhundert nur noch sechs weiteren Künstlern diese päpstliche Ehre zuteil, zu denen auch Sodomas Biograf Giorgio Vasari zählte, der 1571 und somit erst kurz vor seinem Tod in den Ritterstand erhoben wurde.¹³⁵ Im Cinquecento wurden nachweisbar insgesamt

sechzig, zumeist italienische Künstler geadelt, allerdings erwarben zwei Drittel von ihnen den Titel an ausländischen Höfen.¹³⁶ Auszeichnungen wie diese waren innerhalb der Künstlerschaft äußerst erstrebenswert, da mit ihnen in der Regel neben Prestige auch materielle Vorteile einhergingen.¹³⁷ Dies zeigt sich in den Mühen, die Künstler wie Michelangelo (1475–1564), Benvenuto Cellini (1500–1571) und Baccio Bandinelli (1493–1560) aufbrachten, um ihre adelige Abkunft durch teilweise abwegige Stammbaumkonstruktionen zu belegen.¹³⁸ Sodomas Nobilitierung anlässlich seines künstlerischen Erfolgs dürfte auch einen der Gründe für Vasaris negativ geprägte Lebensbeschreibung des Meisters darstellen.¹³⁹ Der Zeitpunkt, zu dem sich diese Episode in Sodomas *Vita* genau abspielte, lässt sich durch Quellen nur umreißen. Einen Anhaltspunkt bietet eine Notiz des Chronisten Sigismondo Tizio (1458–1528) in seinen *Historiae Senenses*, in denen unter der Jahresangabe 1513 Sodoma in Zusammenhang mit der Tafel seiner *Kreuzabnahme* für die Familie Cinuzzi als »Ioannis Antonii Vercellensis quem Leo Pontifex equitem creaverat« bezeichnet wird.¹⁴⁰ Jedoch muss Tizio, der an seiner Chronik Sienas von 1506 bis zu seinem Tod 1528 arbeitete, seinen Eintrag zum Jahr 1513 nicht in demselben verfasst und mit Sodomas Titelnennung nicht zwangsläufig auch deren Zeitpunkt genannt haben. Sodoma muss demnach nicht direkt nach dem Amtsantritt Leos X. im März 1513 geadelt worden sein.¹⁴¹ In einem von Adolfo Venturi aufgefundenen Brief Sodomas an den Herzog von Ferrara, Alfonso d' Este, aus dem Mai 1518 schreibt der Künstler: »già tempo fa, essendo io con la Santità di papa Leone a Fiorenza.«¹⁴² Wir wissen durch den Zeremonienmeis-

131 Siehe die notarielle Urkunde des Niccolò Posi di Giovanni Posi da Montalcino in ASSI, Notarile antecosimiano 1033 [7. Juni 1511] (vollständige Transkription in BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 12, S. 38f.). Vincenzo arbeitete nachweislich 1511 in Montalcino; vgl. GUERRINI 1991, S. 67–81.

132 Zur *Judith*, die heute in der Sieneser Pinakothek aufbewahrt wird, siehe Kat. Nr. 26.2, und zur *Lukrezia*, die sich heute in der Niedersächsischen Landesgalerie in Hannover befindet, Kat. Nr. 26.1 sowie ergänzend Kap. 4.2.2.

133 Vgl. VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 387. Sodoma malte in seinem Leben nachweislich mehrere *Lukrezia*-Darstellungen, von denen uns heute bildlich – ein kleines Freskenmedaillon inmitten der *Geschichten des Heiligen Benedikt* in Monte Oliveto Maggiore nicht eingeschlossen – fünf bekannt sind. Ob unter den erhaltenen Werken dieses Sujets auch jenes für Leo X. zu finden ist, wird in der Forschung kontrovers diskutiert; vgl. hierzu Kap. 4.2.5 sowie Kat. Nr. 26.1, 30, 34, 35 und 59.

134 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 387: »[...] dalla quale fu fatto cavaliere e remunerato di così bella pittura.« Das erste Dokument, in dem Sodoma als Ritter bezeichnet wird, stammt vom Januar 1517; vgl. Anm. 147.

135 Vgl. hierzu WARNKE ²1986, S. 219, der ferner unter den in Rom geadelten Künstlern Giovanni A. Montorsoli (1547, Ritterorden St. Peter), Giovanni da Udine (1555, Ritterorden St. Peter), Niccolò degli Antignati (1557, Ritter vom Goldenen Sporn), Antonio Campi (1561, Christusorden) und Francesco Vanni (1590, Christusorden) aufzählt.

136 Vgl. WARNKE ²1986, S. 204. Bereits seit dem 14. Jahrhundert begannen Fürsten, Bürgerliche zu nobilitieren, indem sie ihnen den Adelsrang als gesellschaftliches Aufstiegsziel anboten. Damit wurde das Argument, dass nicht allein die Abkunft den Adel begründen würde, sondern darüber hinaus auch Geist und Tugend, praktisch umgesetzt; vgl. ARNDT 1971, S. VIII f.

137 Die Adelsverleihung wurde gerade unter den Nachfolgern Karls V. sogar zu einer immer üblicher werdenden Vergütungsweise; vgl. WARNKE ²1986, S. 207.

138 Vgl. WARNKE ²1986, S. 209.

139 Vgl. hierzu Kap. 2.8.

140 Für die vollständige Transkription der besagten Stelle siehe Anm. 520. Der aus Aretino stammende Tizio war ab 1482 in Siena als Günstling des Niccolò Borghesi angesiedelt und wurde Privatlehrer im Haus der Piccolomini; vgl. PICCOLOMINI 1903, S. 36–65.

141 Giovanni de' Medici (1475–1521) wurde am 11. März 1513 zum Papst ernannt. Diese Argumentation der Adellung direkt nach Amtsantritt vertreten neben LEMELSEN 2006, S. 86f., Anm. 34, bereits CUST 1906, S. 70f., und SRICCHIA SANTORO 1982, S. 56.

142 Siehe VENTURI 1882, S. 39, Anm. 2. Der Brief datiert vom 3. Mai 1518 und befindet sich in ASMo, Archivio Segreto Estense, Cancelleria ducale, Archivio per materia Arti belle-Pittori, b. 16 / 4



14. Sodoma, *Christus an der Geißelsäule* (Fragment), zwischen 1511 und 1514. Einst Siena, Konvent von San Francesco, Kreuzgang, heute Siena, Pinacoteca Nazionale.

ter Paride de Grassi, dass der Papst zwischen dem Ende des Jahres 1515 und den ersten Monaten des Jahres 1516 in Florenz gewesen ist.¹⁴³ Bei dieser Gelegenheit könnte ihm Sodoma ein *Lukrezia*-Gemälde von seiner Hand angeboten und dafür den Rittertitel erhalten haben.¹⁴⁴ Denn in einem weiteren Brief vom selben Tag, diesmal jedoch an den Marchese von Mantua, erwähnt Sodoma, dass während seines Florenzaufenthalts Giuliano di Lorenzo de' Medici (1479–1516), der Bruder Leos X., ein für den Marchese geschaffenes *Lukrezia*-Gemälde von seiner Hand gesehen hätte. Folglich muss der Maler vor dem 17. März 1516 in der Stadt gewohnt haben, da an diesem Tag Giuliano starb.¹⁴⁵ Dabei bleibt zu bedenken, dass die *Lukrezia*, die der Papstbruder gesehen und letztlich an sich genommen hat, nicht zwangsläufig diejenige sein muss, die dem Papst überreicht wurde, da

[3. Mai 1518] (Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 30, S. 68f.).

143 Vgl. GRASSI 1884, S. 26–9.

144 Diese Argumentation findet sich bereits bei MARCIANO-AGOSTINELLI TOZZI 1951, S. 37.

145 Zu Giuliano vgl. BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 53. Zu dem besagten Brief siehe ASM, Archivio Gonzaga 1107, S. 115, mit der Transkription in BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 31, S. 70–72.

Vasari zufolge erstens dies mit der Vermittlung Agostino Chigis geschehen und zweitens das Werk auch eigens zu diesem Zweck vom Maler angefertigt worden sein soll.¹⁴⁶ Möglicherweise kreierte Sodoma parallel zwei Kompositionen gleichen Sujets für unterschiedliche Adressaten. Wann der Künstler nun exakt geodelt wurde, ist nicht mit letzter Sicherheit zu sagen. Das Ereignis wird sich zwischen dem Amtsantritt des Papstes am 11. März 1513 und dem Januar 1517 abgespielt haben, dem Monat, aus dem das erste offizielle Dokument überliefert ist, das Sodoma als Ritter bezeichnet.¹⁴⁷

Das Problem einer exakten Datierung stellt sich auch im Falle eines Freskofragmentes, das der Maler in seiner ursprünglichen Form im Kreuzgang des Konvents San Francesco in Siena schuf (Abb. 14).¹⁴⁸ Es zeigte einst neben dem geißelten Christus an der Säule zahlreiche Juden, die sich um Pilatus scharten, während die gesamte Szene von einer perspektivisch verkürzten Säulenreihe hinterfangen wurde. Bei Vasari folgt die Erwähnung des Gemäldes auf die Passage über die *Cinuzzi-Kreuzabnahme*: »Nel chiostro poi, che è al lato alla detta chiesa, fece in fresco Cristo battuto alla colonna con molti Giudei d' intorno a Pilato, e con un ordine di colonne tirate in prospettiva a uso di cortine; nella qual opera ritrasse Giovanni Antonio se stesso senza barba, cioè raso e coi capelli lunghi, come si portavano allora.«¹⁴⁹ Die nur partiell erhalten gebliebene Komposition, in der sich einst folglich auch Sodomas bartloses Selbstporträt mit langem Haupthaar versteckt haben soll, dürfte der Künstler stilistischen Kriterien zufolge in den frühen 1510er Jahren gemalt haben. Gestützt wird diese Datierung durch historische Begebenheiten, die eine Entstehung zwischen 1511 und 1514 und somit innerhalb der Zeitspanne nahelegen, in der – wie Sigismondo Tizio bestätigt – Bruder Luca da Montepulciano die Aufsicht des Konvents von San Francesco innehatte, der auch der Auftraggeber des Werkes war.¹⁵⁰

146 Vgl. BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 72.

147 Bei dem Dokument handelt es sich um einen Ausbildungsvertrag, in dem sich Sodoma dazu bereit erklärt, einen jungen Mann sechs Jahre als Lehrling aufzunehmen; vgl. ASS, Notarile antecosimiano 1058 [11. Januar 1517] (Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 28, S. 62–64) sowie ergänzend Kap. 2.5, S. 29f.

148 Das Wandgemälde (Freskofragment, 140 x 101 cm) wurde 1841 abgenommen und befindet sich heute in der Pinacoteca Nazionale di Siena; vgl. Mus. Kat. Siena 1978, S. 99 (Nr. 352).

149 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 388.

150 Siehe TIZIO 1506–1528, Bd. VIII, S. 266: »Octova quoque februarii di [1517, Anm. d. A.] moritur Lucas Politianensis, theologie professor, ex divi ordine Francisci. [...] Hic ex die, qua Mons Politianus ad Florentis rediit, Sene commoratus est, Christum flagellis caesum ad angulum primi claustrii pingi fecit.« Zur Rolle

Am 9. November 1513 unterzeichnete der Künstler in Siena eine vertragliche Vereinbarung mit Agostino Bardi.¹⁵¹ Darin verpflichtete er sich »infra terminum otto mensium« zur Freskierung der Fassade des Palazzo Bardi, des heutigen Palazzo Piccolomini, an der Siener Piazza Postierla oder – frei zu seiner eigenen Wahl stehend – zur Ausführung »unam tabulam altaris«.¹⁵² Durch entsprechende Erwähnung in Sodomas Vita durch Giorgio Vasari wissen wir, dass die Entscheidung zugunsten der Fassadenausschmückung fiel.¹⁵³ Wie das großteils bereits zu Vasaris Lebzeiten von Wind und Wetter zerstörte Wandbild genau ausgesehen hat, kann man heute nur noch vermuten. Es dürfte sich an Sodomas Freskoausmalung des Palazzo Chigi alla Bocca del Casato orientiert und folglich neben Figuren im Chiaroscuro Scheinreliefs und -architekturen aufgewiesen haben.¹⁵⁴ Giovanni Antonio gestaltete die Fassadenbemalung gemäß Vasari »a concorrenza« zu Domenico Beccafumi, der zeitgleich an dem benachbarten Palazzo Borghesi zugange war.¹⁵⁵ Gemäß Enzo Carli könnten diese Freskenaufträge der Beginn der Rivalität zwischen den beiden Malern gewesen sein, die von Vasari in den Lebensbeschreibungen stark thematisiert wurde.¹⁵⁶ Als Vorauszahlung für seine Arbeit erhielt Sodoma von Agostino Bardi ein Pferd mit einem Sattel

aus schwarzem Samt sowie mit vergoldeten Steigbügeln im Gesamtwert von dreißig Golddukaten.¹⁵⁷ Neben einer Reihe anderer, teils sogar exotischer Tiere gehörten insbesondere Pferde zum Haushalt des Malers. Er ließ diese wiederholt Rennen laufen, die in Italien traditionell zwischen benachbarten Gebieten oder wie in Siena zwischen den Stadtvierteln ausgetragen und als Palio bezeichnet wurden. Sodoma nahm mit seinen Pferden nachweislich in den Jahren 1513 und 1514 mehrfach am Palio in Siena teil.¹⁵⁸ Am wichtigsten Siener Rennen, demjenigen zu Ehren der Muttergottes am 15. August, ging sein Pferd 1514 sogar als Sieger hervor.¹⁵⁹ Einem solchen Rennen ist es auch zu verdanken, dass der Spitzname des Malers erstmals dokumentarisch belegt ist. In einer Liste aus dem März 1513 wird »Sodoma« als Eigentümer eines am Siener Palio zu Ehren des seligen Ambrogio Sansedoni startenden »equus leardus pomellatus, sfregiatus« bezeichnet.¹⁶⁰ Interessanterweise setzt Vasari die Entstehung des ungewöhnlich anmutenden Spitznamens des Malers ebenfalls mit einem Pferderennen in Zusammenhang: »[...] avendo menato seco a Fiorenza un caval barbero, lo messe a correre il palio di San Bernaba; e, come volle la sorte, corse tanto meglio degli altri, che lo guadagnò: onde avendo i fanciulli a gridare, come si costuma, dietro al palio ed alle trombe il nome o cognome del padrone del cavallo che ha vinto, fu diman-

Lucas in seinem Konvent siehe DELLA VALLE 1786, Bd. 3, S. 264, und ergänzend LUSINI 1894, S. 138. Bereits Enzo Carli in Ausst. Kat. Siena/Vercelli 1950, Nr. 12, datiert das Fresko in San Francesco in dieser Weise.

- 151 Siehe ASSI, Notarile antecosimiano 1340, Nr. 62 (vollständige Transkription in BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 17, S. 47–49). Agostino di Francesco Bardi gehörte seit 1519 dem Concistoro an und blieb auch noch politisch aktiv, als Sodoma ab 1529 öffentliche Aufträge für die Stadt ausführte. Zu Bardis politischer Karriere siehe BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 48, und zu Sodomas öffentlichen Aufträgen Kap. 2.5.
- 152 Siehe ASSI, Notarile antecosimiano 1340, Nr. 62 bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 17, S. 47.
- 153 VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 384f., schreibt bezogen auf diesen Auftrag: »La qual' opera fornita, se ne tornò a Siena: dove alla Postierla dipinse a fresco la facciata della casa di messer Agostino de' Bardi sanese; nella quale erano alcune cose lodevoli, ma per lo più sono state consumate dall' aria e dal tempo.«
- 154 Vgl. BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 49.
- 155 Zu den Arbeiten beider Maler siehe VASARI 1568 (MILANESI 1880), Bd. 5, S. 635f.: »Avendo dunque il Soddoma colorito a fresco la facciata della casa di messer Agostino Bardi, fece a sua concorrenza Domenico in quel tempo medesimo, dalla colonna della Postierla vicino al duomo, la facciata d' una casa de' Borghesi, nella quale mise molto studio.« Die Familien Bardi und Borghesi waren durch Heirat verwandtschaftlich miteinander verbunden; vgl. hierzu BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 48. Zu Beccafumis Auftrag – der wie in Sodomas Fall heute gänzlich verloren ist – siehe PLAZZOTTA, Carol, Kat. Nr. 101, in: Ausst. Kat. London 2007, S. 320.
- 156 Vgl. Enzo Carli in: Ausst. Kat. Siena 1980, S. 7.

- 157 »Iohannes Antonius Iacobi de Verzè de Savoia, constituit et solenniter ordinavit se verum debitorem et pagatorem Augustini Francisci Toti de Senis ducatorum triginta auri in auro largorum et hoc pro uno equo a dicto Augustino habito et recepto cum monumento velluti nigri cum sprangis deauratis«; siehe ASSI, Notarile antecosimiano 1340, Nr. 62 bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 17, S. 47.
- 158 Am 10. März 1513 (st. c.) ging Sodoma bei dem Rennen anlässlich des Festes des Seligen Ambrosius an den Start (vgl. ASSI, Biccherna 972, c. 28v [10. März 1512 st. s.] bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 15, S. 43–45), am 15. August desselben Jahres zudem am Palio di Siena zu Ehren der Maria Assunta (vgl. ASSI, Biccherna 973, c. 49v bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 16, S. 45f.). Außerdem ließ er wiederum am 30. März 1514 zwei Pferde den Palio zu Ehren des Seligen Ambrosius (vgl. ASSI, Biccherna 973, c. 50r bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 19, S. 51f.) und noch einmal am 15. August 1514 zu Mariä Himmelfahrt laufen (vgl. ASSI, Biccherna 974, c. 124r bzw. BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 21, S. 53–55).
- 159 Vgl. ASSI, Biccherna 974, c. 124v bzw. die Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 22, S. 55. Nur drei Tage nach seinem Sieg wurde er aufgrund eines nicht näher erläuterten Vorfalls vom Siener Gericht zu einer Geldstrafe von 25 Lire verurteilt; vgl. ASSI, Biccherna 974, c. 9r [18. August–6. Oktober 1514] bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 23, S. 55f.
- 160 Siehe ASSI, Biccherna 972, c. 28v [10. März 1512 st. s.] bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 15, S. 44. Das Dokument wurde bereits veröffentlicht von BORGHESE/BANCHI 1898, S. 408f.

dato Giovann' Antonio che nome si avev' a gridare; ed avendo egli risposto, Soddoma Soddoma; i fanciulli così gridavano.«¹⁶¹ Nachdem der Künstler demnach den Florentiner Palio di San Barnaba gewann, sollte dem Brauch nach der Name des Siegers von Kindern ausgerufen werden. Nach seinem Namen gefragt, soll Giovanni Antonio »Sodoma« geantwortet haben – ein Name, der bei den Florentinern gemäß Vasari für Anstoß sorgte. So heißt es weiter: »Ma avendo udito così sporco nome certi vecchi da bene, cominciarono a farne rumore ed a dire: Che porca cosa, che ribaldria è questa, che si gridi per la nostra città così vituperoso nome? Di maniere che mancò poco, levandosi il rumore, che non fu dai fanciulli e dalla plebe lapidato il povero Soddoma, ed il cavallo e la bertuccia che avea in groppa con esso lui.«¹⁶² Das von Vasari erwähnte Rennen wird generell in das Jahr 1515 datiert, da man es in Verbindung bringt mit einem Brief des Jacopo V. d' Appiano (1480–1545) an Lorenzo di Piero de' Medici (1492–1519), den Neffen Leos X.¹⁶³ In diesem wird berichtet, dass sich Sodoma auf dem Weg nach Florenz befindet, um dort bei einem Pferderennen zu starten. Seit Gaetano Milanese wird das Entstehungsjahr des Briefes vom 18. Juni mit »1515« angegeben.¹⁶⁴ Dabei fiel bereits Milanese auf, dass es sich, wenn man beides miteinander in Zusammenhang bringen will, bei dem von Vasari erwähnten Rennen nicht um das Rennen zu Ehren des heiligen Barnabas handeln könne, da dieses traditionell am 11. Juni stattfand und der Brief erst vom 18. Juni datiert. Der Autor geht von einer Verwechslung Vasaris und davon aus, dass Sodoma stattdessen im Palio zu Ehren des heiligen Johannes am 24. Juni siegte.¹⁶⁵ Jedoch berücksichtigt Milanese dabei ebenso wenig wie die Forschungsliteratur nach ihm, dass es sich bei der Jahresangabe im Brief um den in Piombino damals gebräuchlichen *stile pisano* handelt.¹⁶⁶ Demnach wurde der Brief im *stile comune* am 18. Juni 1514 verfasst. Ent-

weder Vasari irrte bei der Angabe, zu wessen Ehren das besagte Rennen stattfand, und Sodomas Triumph ist wie der Brief in das Jahr 1514 zu setzen, oder der vom Viten-Schreiber genannte Palio fand 1515 und somit im auf das Schreiben folgenden Jahr statt und Sodoma startete mit seinen Tieren wiederholt an Wettkämpfen in Florenz. Bei Vasari wird das besagte Florentiner Pferderennen als Geburtsstunde des Spitznamens Bazzis beschrieben, den der Maler – ein »uomo allegro, licenzioso« – erhielt, da er »aveva sempre attorno fanciulli e giovani sbarbati, i quali amava fuor di modo«.¹⁶⁷ Dabei waren im Florenz des 15. und frühen 16. Jahrhunderts besonders homoerotische Beziehungen unter Männern geradezu alltäglich.¹⁶⁸ Dass Sodomas Beiname in der damaligen Zeit wie durch Vasaris Worte impliziert ausschließlich negativ besetzt und mit homosexuellen Praktiken konnotiert war, ist anzuzweifeln.¹⁶⁹ So wurde zu seiner Zeit unter dem Begriff der Sodomie jegliches gegen die Norm verstoßende sexuelle Verhalten – auch zwischen Mann und Frau – subsumiert und dieses in Form von Wortspielen gehäuft zum Thema beispielsweise burlesker Dichtung.¹⁷⁰ Gegen die Annahme einer alleinigen negativen Bedeutung spricht nicht zuletzt, dass der Spitzname wiederholt in öffentlichen Schriftstücken wie vertraglichen Vereinbarungen und ehrenvollen Erwähnungen Verwendung findet. Giulio Mancini mutmaßt, dass dem Maler dieser Name im Rahmen einer Mitgliedschaft in einer Akademie oder einer ähnlichen Vereinigung verliehen worden sein könnte, wie es in der damaligen Zeit gebräuchlich war.¹⁷¹ Bekannt oder sogar belegt ist eine solche Mitgliedschaft leider nicht. Seinen Spitznamen könnte der Maler ebenso von Atelierkollegen bereits in seiner Jugend erhalten haben.¹⁷²

Vasari schildert, dass Sodoma auch einige Tafeln für Jacopo V. d' Appiano schuf, der mitunter ein Vertrauter des Sodoma-Gönners Sigismondo Chigi war.¹⁷³ Bereits

161 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 389.

162 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 389.

163 Siehe ASE, *Mediceo avanti il Principato* 114, Nr. 191 (Transkription in BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 20, S. 52f.): »Lo presente exhibitore serà Ioan Antonio de Avezè, mio servitore, quale viene costi per fare correre sui cavalli.« Erwähnung findet das Schriftstück neben VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 390, ferner bereits bei BORGHESI/BANCHI 1898, Nr. 207, S. 408 (ebenefalls mit Jahresangabe »1515«).

164 Vgl. VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 390, in den Anmerkungen.

165 Vgl. MILANESI, Gaetano, *Commentario alla Vita del Sodoma*, in: VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 407. Auch HAUVETTE 1911, S. 8, Anm. 1, weist darauf hin.

166 Mit der Datierung »1515« erscheint der Brief noch bei BARTALINI 1996, S. 119. Erst bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 20, S. 52f., findet die unterschiedliche Jahreszählung Beachtung.

167 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 380. Mit dem Thema Homosexualität in Zusammenhang mit Sodoma setzte sich zuletzt SASLOW 2019 auseinander.

168 Vgl. hierzu die Ausführungen von ROCKE 1996, S. 227–235.

169 So bereits bei CUST 1906, S. 20–22, und ihm folgend LEMELSEN 2006, S. 88, Anm. 40.

170 Vgl. ROCKE 1996, S. 3–16.

171 Vgl. MANCINI 1617–21 (SALERNO 1956), S. 190. Mit einem solchen Zunamen wurden Künstler teils häufiger als mit ihrem eigentlichen Namen benannt. Ob dies jedoch auch für Sodoma zutrifft oder sein Spitzname anderweitig entstanden ist, bleibt mangels Überlieferung Spekulation. Ferner zu diesem Thema ROCKE 1996, S. 3–16.

172 So vorgeschlagen von SÉGARD 1910, S. 27.

173 Vgl. VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 388, der fälschlicherweise von Jacopo VI. aus Piombino spricht. Gemeint muss

unter dessen Vater, Jacopo IV., waren am Hof der Stadtherren von Piombino kaum heimische Maler dokumentiert, die meisten kamen aus den umliegenden Städten wie Volterra, Pisa, Lucca, Montepulciano und eben Siena.¹⁷⁴ Sodoma wird Jacopo erstmals 1514 besucht haben, wie aus dem bereits genannten Schreiben aus dem Juni desselben Jahres hervorgeht.¹⁷⁵ Der Brief überliefert nicht nur Sodomas Absicht, sich nach Florenz zu begeben, um dort am Palio teilzunehmen. Ferner empfahl darin Jacopo den Maler an den Papstnepoten Lorenzo di Piero de' Medici, mit dessen Familie er durch Heirat verbunden war.¹⁷⁶ Das Schriftstück bezeugt die Verbindung, die zwischen dem Fürsten von Piombino und Sodoma seit dem zweiten Jahrzehnt des Cinquecento bestand. Jacopo V. war Freund und Auftraggeber Sodomas, der erneut während der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre nach Piombino zurückkehren sollte.¹⁷⁷ Keines der Werke, die Sodoma gemäß Vasari in Piombino geschaffen hat, ist als solches identifizierbar, da ihre Erwähnungen in der Künstlervita zu unbestimmt bleiben.¹⁷⁸

2.5 Sodomas Blütezeit (ca. 1515–1537)

Nach seinem Aufenthalt in Piombino soll der Maler Vasari zufolge erst einmal nach Siena zurückkehrt sein, um die von der Insel Elba stammenden Tiere in sein Sieneser Haus zu bringen.¹⁷⁹ Kurz darauf setzt der *Viten*-Schreiber Sodomas Florenzreise an, die er zur Teilnahme an dem bereits geschilderten Palio di San Barnaba genutzt haben soll.¹⁸⁰ Den Anlass für die erneute

Abreise aus Siena lieferte der Abt des vor der Porta San Frediano von Florenz liegenden Olivetanerklosters, der ein Abkömmling der Familie Brandolini und womöglich eines der Paten war, in dessen Anwesenheit Sodomas Sohn Apelles Jahre zuvor getauft worden war.¹⁸¹ Isodoro di Francesco Brandolini, der in den ersten Jahrzehnten des Cinquecento Abt des Klosters war, soll den Künstler einige Fresken auf die Refektoriumswand malen gelassen haben, über die sich Vasari wenig positiv äußert: »Ma perchè, come stracurato, le fece senza studio, riuscirono sì fatte, che fu uccellato, e fatto beffe delle sue pazzie da coloro che aspettavano che dovesse fare qualche opera straordinaria.«¹⁸² Unter den zahlreichen Refektoriumsfresken, die das Bildthema des *Letzten Abendmahls* zeigen, wurde lediglich eines von einem Sieneser Maler geschaffen. Aufgrund mehrerer Umbauten und Übermalungen ist von Sodomas Wandmalerei heute nur noch ein Fragment erhalten, das die zentrale Partie mit Christus selbst, Judas, Johannes, Petrus und drei weiteren Jüngern zeigt (Abb. 15).¹⁸³ Wenn man Vasaris Abfolge der Ereignisse Glauben schenkt, dann dürfte der Maler während Brandolinis Priorat in den Jahren 1515 bis 1517 mit dem Werk betraut worden sein.¹⁸⁴ Diese Chronologie stimmt auch mit den stilistischen Merkmalen des Wandgemäldes überein.

Für den 18. Juni 1515 findet sich ein Dokument, in dem Sodomas Name erneut erscheint.¹⁸⁵ Aus dem darin überlieferten Schiedsspruch geht hervor, dass der Maler bei einem aus Florenz stammenden Holzschnitzer namens Salvatore für ein nicht näher bekanntes Gemälde eine Tafel samt Rahmen in Auftrag gegeben hatte. Beide, sowohl Sodoma als auch der Holzschnitzer, beriefen aufgrund von Unstimmigkeiten drei Männer vom Fach zu Schiedsrichtern in ihrem Streitfall. Unter diesen Schlichtern ist auch der berühmte Holzschnitzmeister Giovanni da Verona (1456/57–1525) zu finden, den Sodoma noch aus seiner Zeit in Monte Oliveto Maggiore in den Jahren 1505 bis 1508 gekannt haben

jedoch Jacopo V. sein, der seit 1510 der achte Herr von Piombino war und unter dessen Vater 1504 selbst Leonardo diente.

174 Vgl. FRANKLIN 1996, S. 286.

175 Für diesen Brief vom 18. Juni 1514 (*st. c.*) siehe ASF, Mediceo avanti il Principato 114, Nr. 191 (Transkription in BARTALINI/ZOMBARDI 2012, Nr. 20, S. 52f.) bzw. Anm. 163.

176 Jacopo heiratete 1514 in zweiter Ehe Emilia Ridolfi und nach deren verfrühtem Tod ihre Schwester Clarice und folglich Nachkommen Leos X. Vgl. ALBERTINI 1955, S. 25 und 31–37.

177 Vgl. hierzu Kap. 2.6, S. 59f.

178 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 388: »Fece [...] al signor Jacopo Sesto di Piombino alcuni quadri, e, standosi con esso lui in detto luogo, alcun' altre cose in tele.«

179 Vgl. VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 388: »[...] onde col mezzo suo, oltre a molti presenti e cortesie che ebbe da lui, cavò della sua isola dell' Elba molti animali piccoli, di quelli che produce quell' isola, i quali tutti condusse a Siena.«

180 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 388f.: »Capitando poi a Firenze, un monaco de' Brandolini, abbate del monasterio di Monte Oliveto, che è fuor della porta San Friano, gli fece dipignere [sic!] a fresco nella facciata del refettorio alcune pitture. [...] Mentre dunque che faceva quell' opera, avendo menato seco a Fiorenza un caval barbero, lo messe a correre il palio di San

Bernaba; e, come volle la sorte, corse tanto meglio degli altri, che lo guadagnò.« Vgl. hierzu auch Kap. 2.4, S. 31f.

181 Vgl. CUST 1906, S. 122, sowie ergänzend S. 26 der vorliegenden Arbeit.

182 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 389.

183 Die 1966 abgenommene Wandmalerei (220 x 570 cm) befindet sich heute mit der dazugehörigen Sinopie in der ehemaligen Konventskirche; vgl. ACIDINI LUCHINAT 1997 sowie RADINI TEDESCHI 2010, Nr. 58, S. 196.

184 Vgl. ASSI, Corporazioni religiose soppresse dal governo francese 168, Nr. 60 und 61, sowie des Weiteren LUGANO 1905b, S. 199f., und CUST 1906, S. 122.

185 Vgl. ASSI, Mercanzia 152 [18. Juni 1515] bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, Nr. 24, S. 56f.



15. Sodoma, *Letztes Abendmahl* (Fragment), 1515–1517.

Einst Florenz, Kloster San Bartolomeo a Monte Oliveto, Refektorium, heute Kirche des Konvents.

dürfte.¹⁸⁶ 1515 führte Giovanni da Verona Intarsienarbeiten im Chor der Klosterkirche von San Benedetto vor den Toren Sienas aus.¹⁸⁷ Für welches seiner Gemälde Sodoma Tafel und Rahmen schaffen lassen wollte, muss leider offen bleiben.

Vier Tage darauf, am 22. Juni 1515, erging durch die Sieneser Domopera an Sodoma der Auftrag für eine bronzene Apostelfigur.¹⁸⁸ Damit wurde Sodoma in ein seit über einem Jahrzehnt laufendes Projekt am Sieneser Dom eingebunden, mit dem zunächst der 1501 verstorbene Francesco di Giorgio (um 1439–1501) und in seiner Nachfolge der Bildhauer Giacomo Cozzarelli (1453–1515) 1505 betraut worden waren.¹⁸⁹ Das Projekt sah einen Apos-

telzyklus auf den Pilastern des Hauptschiffes des Doms vor.¹⁹⁰ Es sind heute weder die Figur noch ein Dokument bekannt, die uns attestieren, dass Sodoma diesen Auftrag auch tatsächlich zu Ende brachte. Das Projekt an sich fand seinen Abschluss erst im fortgeschrittenen 17. Jahrhundert, jedoch nicht mit den ursprünglich geplanten Bronze-, sondern mit Marmorfiguren, die letztlich Giuseppe Mazzuoli (1644–1725) ausführte.¹⁹¹

Ende desselben Jahres, im Dezember 1515, fällte eine Kommission, zu deren Mitgliedern unter anderem Borghese Petrucci und Giorgio Vieri, die zuvor Sodoma im Namen der Domopera mit der bronzenen Apostelfigur beauftragt hatten, den Entschluss, den Künstler mit einer weiteren plastischen Arbeit zu beauftragen.¹⁹² Seit Ende Oktober desselben Jahres rechnete man in Siena mit einem baldigen Besuch Leos X., der sich damals auf dem Weg nach Bologna zu einem Treffen mit Franz I. von Frankreich (1494–1547) befand. Die Kommission, die für die Planung der Festlichkeiten angesichts des hohen Besuchs verantwortlich war, beschloss, Sodoma 20 Dukaten für das Anfertigen einer sechsfigurigen Reitergruppe zu zahlen, die vermutlich auf einem der

186 Zwischen 1502 und 1506 weilte nämlich auch der Olivetanermönch Giovanni da Verona im Mutterkloster bei Siena; vgl. LUGANO 1905a, S. 204.

187 Vgl. LUGANO 1905a, S. 204.

188 Siehe AOMS, 16 (31), c. 28v. (Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 25, S. 58f.). Ferner wird darin festgehalten, dass Sodoma die jungen Leute der Dombauhütte unentgeltlich im Zeichnen unterrichten sollte. Bezogen auf den Auftrag der Domopera hat sich noch ein weiteres Dokument vom 11. Oktober 1515 erhalten, in dem es um das Wachs geht, das dem Künstler zum Schaffen eines Modells ausgehändigt werden sollte; siehe AOMS 511 (720), cc. 287 sin., 287 des. (Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 26, S. 59f.). Auf letztgenanntes Dokument beziehen sich ferner zwei kurze Einträge aus dem Jahr 1521; vgl. AOMS 512 (721), cc. 13 sin., 13 des. (Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 34, S. 83).

189 Vgl. BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 58.

190 Vgl. hierzu den Beschluss der Balìa vom 24. Juli 1505 in Siena, ASSI, Balìa 51, c. 48r.

191 Vgl. BUTZEK 1991.

192 Vgl. ASSI, Concistoro 2484, c. 4r bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 27, S. 60–62.

Triumphbögen zu Ehren Leos X. aufgestellt werden sollte.¹⁹³ Die politische Lage führte jedoch dazu, dass der Papst mit seiner Gefolgschaft anstelle über Siena, letztlich über Arezzo und Valdarno nach Florenz reiste und selbst auf seinem Rückweg nach Rom keine Zwischenstation in der Stadt einlegte.¹⁹⁴ Erhaltene Schriftstücke wie jene aus dem Juni und Dezember 1515 stellen – da die darin genannten Figuren gar nicht erst zur Ausführung gelangten beziehungsweise sich nicht erhalten haben – die einzigen Zeugnisse dar, die Sodoma über seine Malertätigkeit hinaus auch als Bildhauer belegen.¹⁹⁵

Im Januar 1517 bestätigte Sodoma dem »maestro di legname« Giuliano Balducci aus Castel della Pieve vertraglich, dessen jungen Bruder Matteo für sechs Jahre als Lehrling bei sich aufzunehmen.¹⁹⁶ Diese Übereinkunft, die den ersten schriftlichen Nachweis für Sodomas Ritterwürde darstellt, erfolgte rückwirkend, da Sodoma den Jungen bereits im August 1516 bei sich aufgenommen hatte, dies jedoch erst mit dem vorliegenden Schriftstück vertraglich festhielt.¹⁹⁷ Matteo verpflichtete sich darin, an Mariä Himmelfahrt für vier Jahre 20 Dukaten zu zahlen und für die verbleibenden zwei Jahre mit und unter seinem Meister in dessen Werkstatt zu arbeiten. Im Gegenzug oblag es Sodoma, die Ausgaben seines Schülers zu übernehmen und ihn mit Kleidung und Schuhen auszustatten. Diese Vereinbarung ähnelt somit im Wesentlichen dem eigenen Ausbildungsvertrag Sodomas, den sein Vater 1490 für ihn unterschrie-

ben hatte.¹⁹⁸ Über Sodomas Schüler Matteo ist uns nicht viel bekannt, lediglich dass er von 1517 bis 1523 in der Werkstatt des Malers arbeitete und von diesem stilistisch stark beeinflusst wurde.¹⁹⁹ Neben dem 1524 entstandenen Altargemälde für die Kirche San Francesco di Pian Castagniano auf dem Monte Amiata in der Toskana schuf er eine Himmelfahrts-Darstellung mit Heiligen für die Sieneser Kirche Santo Spirito. In der Sieneser Pinacoteca Nazionale werden drei Tafeln vermutlich der Predella dieses Retabels aufbewahrt, die neben der *Stigmatisierung des heiligen Franziskus und der heiligen Katharina eine Beweinung Christi* zeigen.²⁰⁰

In zwei Briefen, die Sodoma in Siena jeweils am 3. Mai 1518 einmal an den Marchese von Mantua, Francesco II. Gonzaga (1466–1519), und einmal an den Herzog von Ferrara, Alfonso I. d'Este (1476–1534), verfasste, tat der Maler seine Absicht kund, diese in naher Zeit an ihren unweit voneinander gelegenen Höfen zu besuchen.²⁰¹ Ob diese angekündigten Reisen auch in der Tat stattgefunden haben, lässt sich aufgrund fehlender Dokumente nicht belegen. Die Schriftstücke selbst liefern jedoch interessante Informationen über Sodomas Kunstschaffen in dieser Zeit. So erwähnt der Maler in dem Brief an Francesco »un quadro con una nostra Donna et col Puttino et San Francesco« und »una Lucretia per Vostra^d Illustrissima Signoria«, die er für die Familie Gonzaga anfertigte.²⁰² Das Madonnenbild, das sich Sodoma auf Anraten des Aloisio Gonzaga vornahm und das er dem Marchese bei seinem angekündigten Besuch überreichen wollte, ist – sofern es überhaupt ausgeführt wurde – heute nicht mit Sicherheit zu

193 Zur Ernennung der zehn Kommissionsmitglieder, die mit der Planung der Festlichkeiten anlässlich des päpstlichen Besuchs betraut wurden, vgl. ASSi, Balia 63, c. 63r [25. Oktober 1515] (Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 61, Anm. 27).

194 Vgl. CISERI 1990, S. 14f. und 297. Wie TIZIO 1506–28, Bd. 7, S. 584, überliefert, führte dies zu Verstimungen unter den Sienesen.

195 Zu guter Letzt ist für die späten 1530er Jahre zudem tradiert, dass die Kommune dem Maler die Ausführung einer wohl plastischen Pferdefigur erlaubte; vgl. ASSi, Balia 116, c. 12v [5. Januar 1537] bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 82, S. 172f. sowie ergänzend zu Sodoma als Bildhauer Kap. 3.

196 Siehe ASSi, Notarile antecosimiano 1058 [11. Januar 1516 st. s.] (notarielle Urkunde des Ser Alessandro di Ser Francesco Martino). Erstmals erwähnt bei VASARI 1568 (MARCHESE u. a. 1855), Bd. 11, S. 163f., und vollständig transkribiert in BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 28, S. 62–64. Die Jahresangabe auf dem Vertrag ist im *stile senese* angegeben, woraus folgt, dass er gemäß dem *stile comune* nicht 1516, sondern 1517 abgeschlossen wurde. Diesem Umstand ist geschuldet, dass der Vertrag in der Forschung – wie z. B. bei PRIULI BON² 1908, S. 47, geschehen – fälschlicherweise in das Jahr 1516 datiert wird. Zum *stile senese* vgl. S. 10.

197 In dem Dokument ist von dem Künstler als »messer Giovanni Antonio da Verzè, dipintore et cavaliere, habitante nella città di Siena« die Rede; siehe ASSi, Notarile antecosimiano 1058 [11. Januar 1516 st. s.] (notarielle Urkunde des Ser Alessandro di Ser Francesco Martino).

198 Vgl. S. 15f. mit Anm. 44.

199 Darüber hinaus hatte Sodoma noch weitere Schüler. Neben Girolamo Magagni, genannt Giomo del Sodoma, und Lorenzo Brazzi, gen. Rustico, ist es v. a. Bartolommeo Neroni, genannt Riccio, der in die Fußstapfen seines Meisters trat. Forschungen zu den Sodoma-Schülern halten sich über knappe Katalogbeiträge hinaus in Grenzen; vgl. u. a. Slg. Kat. Siena (Chigi Saracini) 1988.

200 Malerei auf Holz, 37 x 193,5 cm; vgl. Mus.Kat. Siena 1978, S. 53f. Ferner wird mit seinem Namen eine kleine Tafel mit Maria, Jesus und den Heiligen Hieronymus und Antonius von Padua in Verbindung gebracht (Malerei auf Holz, 46,5 x 40 cm); vgl. Mus. Kat. Siena 1978, S. 55.

201 Für den bereits in Zusammenhang mit seiner Ernennung zum Ritter angeführten Brief an Alfonso d'Este siehe S. 29, Anm. 142. Dieses Schriftstück, das aufgrund eines Brandes einige Fehlstellen aufweist, ist nicht als autograf anzusehen, sondern es dürfte einem professionellen Schreiber diktiert worden sein; vgl. hierzu BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 68f. Der Brief an Francesco II. Gonzaga befindet sich in ASM, Archivio Gonzaga 1107, S. 115 (Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 31, S. 70–72).

202 Siehe ASM, Archivio Gonzaga 1107, S. 115 (Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 31, S. 70).



16. Sodoma, Entwürfszeichnung für *Maria mit Jesus, dem Johannesknaben und dem heiligen Franziskus unter einem Baum*, um 1540. Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett.

identifizieren.²⁰³ Wie in seinem Brief beschrieben, wird es sich dabei um eine Maria-und-Kind-Gruppe mit dem Namenspatron des Marchese, dem heiligen Franziskus, gehandelt haben. Robert H. Hobart Cust glaubte in dem Gemälde *Maria mit Jesus, dem Johannesknaben und den Heiligen Franziskus und Tobias mit Erzengel Raphael*, das in Buscot Park in Berkshire aufbewahrt wird, das Gonzaga-Bild gefunden zu haben (Kat. Nr. 9).²⁰⁴ Wie bereits Roberto Bartalini anmerkte, sprechen aber zwei Sachverhalte gegen diese Identifizierung.²⁰⁵ Die Komposition des Werkes weist neben der Maria-und-Kind-Gruppe, dem heiligen Franziskus und dem Johannesknaben, der theoretisch mit »Puttino« gemeint sein könnte, weitere bildbestimmende Gestalten auf und

gleich in ihrer Anordnung einer *Sacra Conversazione*.²⁰⁶ Gewichtiger als die Überzahl der dargestellten Figuren erscheint jedoch die Datierung des Bildes. Durch stilistische Vergleiche mit den Fresken von Monte Oliveto Maggiore ist das Gemälde in das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zu setzen und somit wesentlich vor Sodomas Brief und seinem Treffen mit Francescos Cousin entstanden. Neben dem Buscot Park-Bild ist nur eine weitere Arbeit Sodomas bekannt, die den heiligen Franziskus mit einschließt.²⁰⁷ Bei der Komposition handelt es sich um einen relativ fortgeschrittenen Entwurf für eine klassische Dreieckskomposition mit Maria, ihrem Sohn, Josef, Johannes dem Täufer und dem heiligen Franziskus (Abb. 16).²⁰⁸ Eine exakte Entsprechung zu einem ausgeführten und heute bekannten Gemälde Sodomas kann nicht nachgewiesen werden. Ob es sich bei der Zeichnung um einen Entwurf für das für den Marchese bestimmte Bild handelt, bleibt sehr fraglich. Die Rötelarbeit ist aufgrund der Gesichtstypen zeitlich in die Nähe der Pisaner Werke Sodomas zu rücken, die in den 1540er Jahren und somit lange nach dem Ableben Francescos II. geschaffen wurden. Unsicher ist ferner, ob sich das von Sodoma in dem Brief an den Marchese ebenfalls erwähnte Gemälde der *Lukrezia* mit einer der insgesamt fünf überlieferten Darstellungen der römischen Heroine von der Hand des Malers identifizieren lässt.²⁰⁹ Wie Sodoma selbst berichtet, musste er sein ursprünglich für den Marchese bestimmtes Bild letztlich Giuliano de' Medici übergeben, der es in Florenz zu Gesicht bekam. Abgespielt haben dürfte sich diese Episode während Sodomas Florenzaufenthalt, bei dem er auf Papst Leo X. traf und der vor dem 17. März 1516,

203 Sodoma selbst spricht in dem Brief von »signore Aloisi, el fratello parenti di Vostra Illustrissima Signoria«. Dieser ist wohl gleichzusetzen mit Aloisio di Ridolfo, dem leiblichen Cousin des Francesco II. Gonzaga, von dem der Marchese 1514 ein Bildnis bei Lorenzo Costa in Auftrag gab; vgl. hierzu BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 71.

204 Vgl. CUST 1906, S. 165. Öl auf Nadelholz, 68 x 51 cm, Berkshire, Buscot Park, (The Faringdon Collection Trust).

205 Vgl. BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 71.

206 Zum Bildsujet der *Sacra Conversazione* siehe Kap. 4.1.1.3.

207 Im Ashmolean Museum in Oxford wird ferner ein großformatiger Karton mit einer Mutter-und-Kind-Gruppe aufbewahrt, die von zwei männlichen Heiligenfiguren hinterfangen wird (schwarze und weiße Kreide, 1005 x 758 cm). Jedoch ist nicht eindeutig zu bestimmen, ob es sich bei dem linken Mann um den heiligen Franziskus oder nicht eher um Bernhardin von Siena handelt. Darüber hinaus ist diese grafische Arbeit aufgrund ihrer stilistischen Merkmale in die 1530er Jahre zu datieren. Vgl. hierzu Kap. 4.1.4.2.4 sowie Kat. Nr. 68a.

208 Rötöl, 393 x 304 mm, Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett; vgl. Mus. Kat. Hamburg 2009, Textband, Nr. 505, S. 336. Die Zeichenweise mit der starken Konturbetonung und ihrer zugleich lebendigen Strichführung bei den Binnenformen ähnelt jener der Kat. Nr. 51a und 51b, weswegen eine Zuschreibung an Sodoma plausibel erscheint.

209 Zu den *Lukrezia*-Gemälden Sodomas siehe Kap. 4.2.2 und ergänzend Kap. 4.2.5. Streng genommen existieren sogar sechs Darstellungen dieser Figur, da sich eine weitere, *al fresco* gemalte in den monochromen Rahmenbildern der Hauptszenen in Monte Oliveto Maggiore befindet, die jedoch von seiner Werkstatt geschaffen worden sein wird; vgl. hierzu Kap. 4.2.2, S. 284.



17. Sodoma, *Heiliger Georg tötet den Drachen*, ca. Anfang 1516 – 3. Mai 1518.
Washington (D. C.), National Gallery of Art (einst Sammlung Frédéric Cook).

dem Todestag Giulianos, stattgefunden haben muss.²¹⁰ Das von Sodoma für Alfonso d' Este intendierte Werk, welches er diesem im Rahmen seiner Reise, die ihn auch an den Hof der Gonzaga in Mantua führen sollte, im Sommer 1518 in Ferrara zu übergeben beabsichtigte, wurde von Gustavo Frizzoni in dem *Heiligen Georg* in Washington identifiziert (Abb. 17).²¹¹ Gemäß den Worten des Malers wurde das Bild vom Botschafter des Herzogs von Ferrara in Auftrag gegeben, als Sodoma während des Besuchs Papst Leos X. in Florenz weilte, und somit zwischen Dezember 1515 und Februar 1516.²¹²

In den 1510er Jahren gab es in Sodomas Wahlheimat Siena für ihn vor allem zwei Konkurrenten, namentlich die beiden einheimischen Maler Girolamo del Pacchia und Domenico Beccafumi. Der mit Sodoma in etwa gleichaltrige Girolamo del Pacchia wurde am 5. Januar 1477 in Siena geboren und verstarb vermutlich nach 1533 in Frankreich.²¹³ Er war wahrscheinlich ein Schüler des Bernardino Fungai, wurde jedoch stilistisch zudem von Perugino und Pinturicchio sowie später neben Fra Bartolommeo und Albertinelli auch von Sodoma beeinflusst. Domenico Beccafumi – um 1486 bei Siena geboren – war hingegen einige Jahre jünger als Sodoma.²¹⁴ Der am 8. Mai 1551 in Siena verstorbene Maler und Bildhauer gilt als Meister des Manierismus seiner Heimatstadt. Er schulte sich ebenso wie Girolamo del Pacchia an Perugino und Fra Bartolommeo, später dann unterlag er ferner den Einflüssen Michelangelos, Rosso Fiorentinos und ebenfalls Sodomas. Girolamo, Domenico und Sodoma waren parallel beteiligt an der Ausmalung des Oratoriums der Compagnia di San Bernardino neben der Sieneser Kirche San Francesco. Dieser Freskenzyklus hat Szenen aus dem Marienleben zum Thema, die noch heute *in situ* anzutreffen sind.²¹⁵ Während Girolamo del Pacchia die *Geburt Mariens* und Domenico Beccafumi

die *Vermählung der Jungfrau* und den *Tod Mariens* malten, stammen der *Tempelgang*, die *Heimsuchung*, die *Himmelfahrt Mariens* und ihre *Krönung* von Sodomas Hand (Abb. 18–21). Daneben schmückten die Wände männliche Einzelfiguren wie Sodomas *Heiliger Antonius von Padua* (Abb. 22), sein *Heiliger Franziskus* (Abb. 23) und der *Heilige Ludwig* (Abb. 24).²¹⁶ Diese flankieren zusammen mit dem *Heiligen Bernhardin* des Girolamo del Pacchia jeweils drei Marienszenen auf den Längsseiten. Bereits Vasari berichtet in Sodomas Vita von diesen Arbeiten und hebt dabei insbesondere Sodomas Darstellung des heiligen Franziskus hervor, die er als »la meglio figura di tutte« bezeichnet, »che stando in piedi alza la testa in alto guardando un Angioletto, il quale pare che faccia sembante di parlargli.«²¹⁷ Durch die Lebendigkeit ihres Gesichtsausdrucks zeichnen sich ferner zwei Frauengestalten in der Szene des *Tempelgangs Mariens* (Abb. 18) aus. Dabei erinnert das Antlitz der in ein blau-weißes Gewand gehüllten Figur Sodomas ebenso wie ihre Körperhaltung an seine Jahre zuvor geschaffene *Lukrezia*, die sich inmitten einer Landschaft stehend den Dolch in ihren Körper stößt (Abb. 13.2).²¹⁸ Der sanfte S-Schwung des Frauenkörpers und die Neigung ihres Kopfes finden ein weiteres Mal in seiner Eva Anwendung, die der Maler in seinem Fresko *Christus in der Vorhölle* in der Kirche der Sieneser Compagnia di Santa Croce um 1520 schuf (Abb. 25).²¹⁹ Gelungen ist in dem *Tempelgang Mariens* ferner die Raumdarstellung, die zentralperspektivisch angeordnet eine Säulenkolonnade mit Kapitellen zeigt, die teilweise mit nackten, an ihrem Rücken gefesselten Männergestalten besetzt sind. Die Auftragsvergabe für den Marienzyklus wird vor Dezember 1518 erfolgt sein, wobei sich die Arbeiten bis in das Jahr 1532 hinzogen. Diese beiden Eckdaten ergeben sich aus den Unterlagen der Bruderschaft, die ab dem 31. Dezember 1518 die Ausgaben für die Fertigstellung der bereits begonnenen Ausschmückung des

210 Vgl. hierzu Kap. 2.4, S. 29f.

211 Vgl. FRIZZONI 1891b, S. 157. Zu dem Gemälde (Öl auf Holz, 140,3 x 97,5 cm, Washington, National Gallery of Art) siehe Kap. 4.1.4.7 und ergänzend Kat. Nr. 31. Das Bild lässt sich stilistisch in die späten 1510er Jahre datieren und das Sujet wird im Brief genannt.

212 Vgl. zu dem Brief Anm. 142 sowie ergänzend Kap. 4.1.4.7.

213 Zu Girolamo del Pacchia im Allgemeinen siehe ANGELINI, Alessandro, Girolamo del Pacchia, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 276–279.

214 Zu Beccafumi allgemein vgl. DUBUS 2000.

215 Zum Zyklus von San Bernardino siehe MARTINI, Laura, L'Oratorio di San Bernardino, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 600–621, CARON 1993 und ergänzend SANI 1997, S. 359–362. Die Bruderschaft hieß bis zum Ende des Quattrocento Compagnia di Santa Maria degli Angeli della Veste Nera und wurde erst 1450 mit der Kanonisation des Heiligen Bernhardin, der in der benachbarten Kirche San Francesco häufiger gepredigt hatte, umbenannt; vgl. LEMELSEN 2006, S. 89f., Anm. 46.

216 Die Einzelfiguren des *Heiligen Bernhardin* und des *Erzengel Gabriel* fertigte Girolamo an, während Beccafumi zudem das ebenfalls für das Oratorium bestimmte Tafelbild mit der *Maria in der Gloriole, von Heiligen umgeben* schuf, dessen Predella heute verschollen ist; vgl. zur Ausschmückung des Oratoriums MARTINI, Laura, L'Oratorio di San Bernardino, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 600–621 mit Abbildungen.

217 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 391.

218 Zur heute in der Niedersächsischen Landesgalerie befindlichen *Lukrezia* siehe Kap. 4.2.2 sowie Kat. Nr. 26.1.

219 Das Fresko (140 x 164 cm), das Sodoma zusammen mit der Szene *Christus im Garten Gethsemane* für den von verschiedenen Künstlern geschaffenen Passionszyklus der Bruderschaftskirche ausführte, wurde 1842 abgenommen und in die Pinacoteca Nazionale in Siena gebracht; vgl. Mus. Kat. Siena 1990, S. 362.



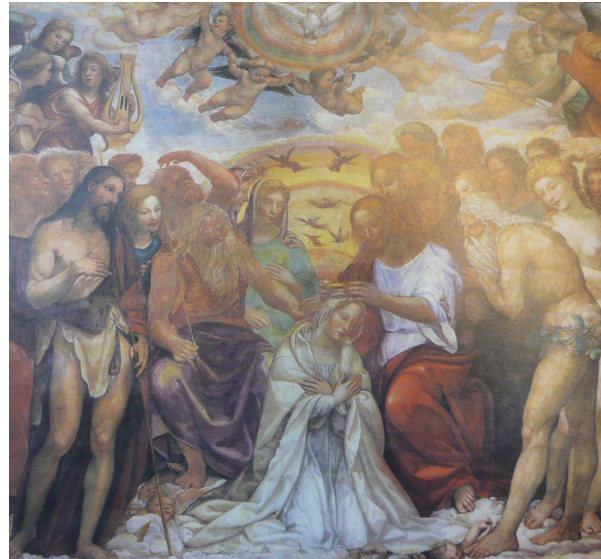
18. Sodoma, *Tempelgang Mariens*, vor 1518.
Siena, Oratorium der Compagnia di San Bernardino.



19. Sodoma, *Heimsuchung*, zwischen 1525 und 1529.
Siena, Oratorium der Compagnia di San Bernardino.



20. Sodoma, *Himmelfahrt Mariens*, vor 1532.
Siena, Oratorium der Compagnia di San Bernardino.



21. Sodoma, *Krönung Mariens*, vor 1518.
Siena, Oratorium der Compagnia di San Bernardino.



22. Sodoma, *Heiliger Antonius von Padua*, vor 1518. Siena, Oratorium der Compagnia di San Bernardino.



23. Sodoma, *Heiliger Franziskus*, vor 1518. Siena, Oratorium der Compagnia di San Bernardino.



24. Sodoma, *Heiliger Ludwig*, vor 1518. Siena, Oratorium der Compagnia di San Bernardino.

Oratoriums zusammenstellten.²²⁰ Sodomas *Tempelgang Mariens* und ihre *Krönung* sind wie die Heiligendarstellungen vor 1518 entstanden, die *Heimsuchung* hingegen dürfte nach einer längeren Pause erst zwischen Januar 1525, als der Maler erstmals wieder in Siena bezeugt ist, und Mai 1529, in dem das Fresko selbst in einem Dokument Erwähnung findet, gemalt worden sein.²²¹ Die

Himmelfahrt Mariens wird als eines der letzten Bilder entstanden sein, da von ihr erst am 16. Juni 1532 anlässlich der letzten Auszahlung an Sodoma die Rede ist.²²² Giovanni Antonio schuf in dem Oratorium nicht nur den Großteil der Malereien, sondern er dürfte für den Auftrag auch die Hauptverantwortung getragen haben. Denn in den erhaltenen Dokumenten ist lediglich von ihm als »misser Giovan' Antonio de' Tizoni« die Rede.²²³

Die Rechnungsbelege vom Dezember 1518 sind auf Jahre die letzten Quellen, die eine Anwesenheit Sodomas in Siena belegen.²²⁴ Dies sowie die Tatsache, dass sich die Ausschmückung des Oratoriums der Compagnia di San Bernardino durch Sodoma von spätestens 1518 bis

220 Vgl. hierzu die Aufzeichnung der getätigten Zahlungen durch die Compagnia di San Bernardino vom 31. Dezember 1518 bis zum 1. Januar 1533 in ASSi, Patrimonio resti ecclesiastici 221, cc. 39 sin. [1518–1532], 39 des. [1533], 41 sin. [1533], 41 des. [1518], 42 sin. [1533], 42 des. [1518] bzw. die Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, Nr. 32, S. 72–77.

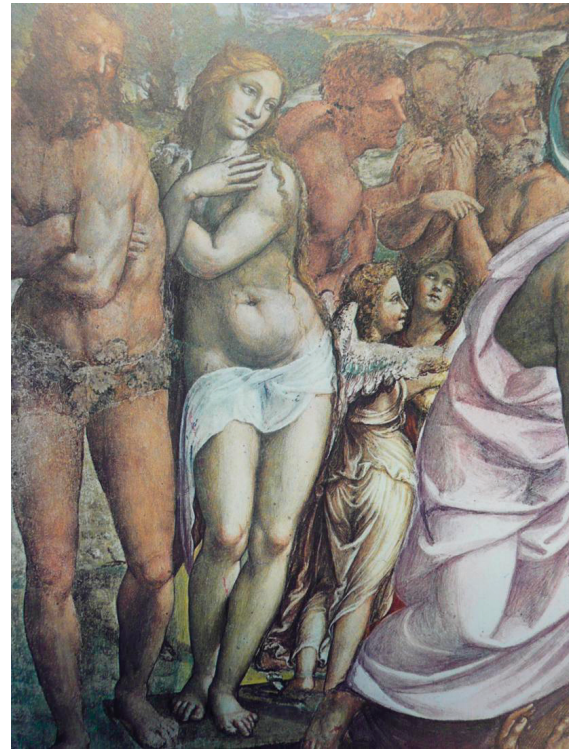
221 Der *Tempelgang Mariens*, ihre *Krönung* und die einzelnen Heiligendarstellungen hingegen tauchen durchgängig in den Zahlungsbelegen aus dem Jahr 1518 auf; vgl. ASSi, Patrimonio resti ecclesiastici 221, cc. 39 sin. [1518–1532], 41 des. [1518] und 42 des. [1518] (bzw. BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 72–76). Sodoma wird nach 1518 erst wieder im Januar 1525 in einem Sieneser Dokument aufgeführt, das einen Auftrag für einen heute verlorenen *gonfalone* für die Bruderschaft von San Domenico in Siena zum Thema hat; vgl. hierzu Kap. 2.5, S. 44f. Das Wandgemälde mit der *Heimsuchung* wird erst im Mai 1529 in den Büchern der Compagnia di San Bernardino genannt; vgl. MARTINI, Laura, *L' Oratorio di San Bernardino*, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 613.

222 Siehe hierzu ASSi, Patrimonio resti ecclesiastici 221, c. 39 sin. (bzw. BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 74): »E addi XVI di giugno [1532] L: sedici, s. – paghati al Sodomma, dipentore, sonno per resto di sua fadigha e manifatura de la storia de l' Asunta.«

223 Für die entsprechenden Dokumente siehe Anm. 221.

224 In dem Archiv der Sieneser Domopera wird ein Dokument aus dem Jahr 1521 aufbewahrt, das sich auf seinen Auftrag für die bronzene Apostelfigur für die Ausschmückung der Domfassade bezieht; vgl. hierzu Anm. 188. Die Quelle stellt jedoch keinerlei Hinweis auf Sodomas damaligen Aufenthaltsort dar.

in die frühen 1530er Jahre hinzog, sprechen dafür, dass der Maler während dieser Zeitspanne nur vereinzelt in der Stadt weilte. Durch die am 3. Mai 1518 geschriebenen Briefe an den Duca di Ferrara und den Marchese von Mantua wissen wir zumindest, dass Sodoma eine Fahrt an beide Höfe plante. Ob diese anvisierten Besuche in der Tat stattfanden, lässt sich letztlich nicht nachweisen.²²⁵ Belegbar ist hingegen ein erneuter Aufenthalt des Malers in der Stadt am Tiber, da »Agostino [Chigi] [...] gli diede a dipingere nel suo palazzo di Trastevere in una sua camera principale, che risponde nella sala grande, la storia d' Alessandro quando va a dormire con Rosana.«²²⁶ Sodoma erhielt den Auftrag für das Ausmalen des Schlafzimmers Agostinos.²²⁷ Im kleinsten und seiner Funktion nach intimsten Raum des Hauses malte er neben der *Begegnung Alexanders mit der Familie des besiegten Dario* und *Vulkan, die Pfeile des Cupido schmiedend* an der den Fenstern gegenüberliegenden Nordwand die *Hochzeit des Alexander und der Roxane* (Abb. 26), sein wohl berühmtestes Wandgemälde.²²⁸ Gemäß Vasari schuf Sodoma in dem Hochzeitsfresko »oltre all' altre figure [...] un buon numero d' Amori, alcuni de' quali dislacciano ad Alessandro la corazza, altri gli traggono gli stivali o vero calzari, altri gli lievano l' elmo e la veste e la rassettano, altri spargono fiori sopra il letto, ed altri fanno altri uffici così fatti; e vicino al camino fece un Vulcano, il quale fabbrica satte, che allora fu tenuta assai buona e lodata opera.«²²⁹ Bereits Richard Förster konnte nachweisen, dass der Maler diesem Wandbild einen Text des griechischen Schriftstellers Lukian zugrunde legte, eine Ekphrasis, in der dieser ein Gemälde des griechisch-antiken Malers Aetion



25. Sodoma, *Christus in der Vorhölle* (Detail), um 1520. Einst Siena, Compagnia di Santa Croce, heute Pinacoteca Nazionale.

gleichen Sujets beschreibt.²³⁰ Sodoma nahm sich damit die Rekonstruktion eines verlorenen antiken Meisterwerkes zur Aufgabe, dessen schriftliche Beschreibung in Lukians im frühen 16. Jahrhundert kaum bekannten Dialog *Herodot* überliefert wurde.²³¹ Der Sieneser Maler war mit diesem Versuch nicht allein. Richard Förster fand 13 italienische Kompositionen aus dem 15. und 16. Jahrhundert und sechs deutsche und flämische Arbeiten, die der Beschreibung des antiken Werkes Apelles' durch Lukian entsprechen und unter anderem Malern wie Mantegna, Botticelli, Signorelli, Raffael und Dürer zuzuweisen sind.²³²

Wenn auch Vasari in seinem Bericht eine direkte zeitliche Abfolge anklingen lässt, ist davon auszugehen, dass Sodoma, nachdem er 1508/09 für die Ausmalung einer der Vatikanischen Stanzen bereits einmal in Rom weilte, erst Jahre später zurückkehrte, um in der 1505

225 HAYUM 1968, S. 44–48, vermutet beispielsweise aufgrund Sodomas künstlerischer Entwicklung in den 1520er Jahren eine Reise in den Norden.

226 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 386.

227 Nach dem Tod Agostinos 1520 war die Villa an dessen Bruder Sigismondo übergegangen, der daraufhin bis zu seinem eigenen Ableben 1526 ein anderes Zimmer zu seinem Schlafzimmer machte; vgl. BARTALINI 1996, S. 77.

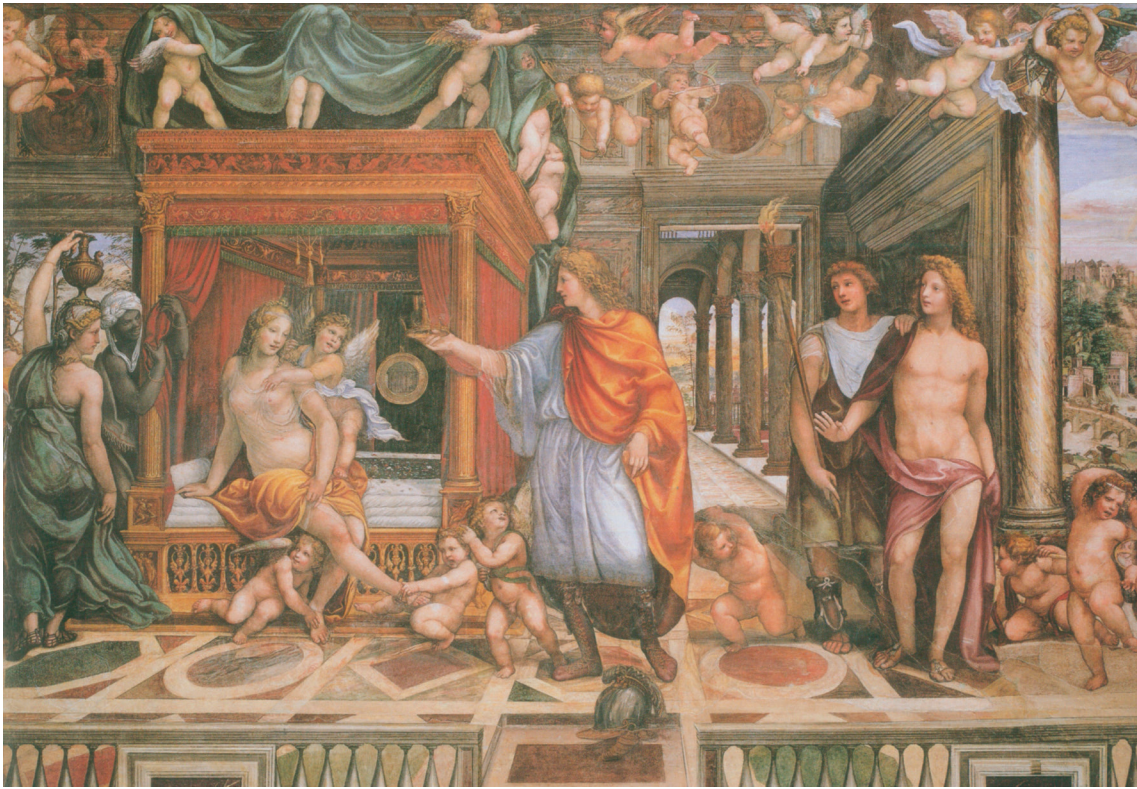
228 Sodoma kam mit einem weiteren Maler aus Siena nach Rom, mit dem jungen Bartolomeo di David (1482–1545/46), der in demselben Raum die Issos-Schlacht malte. Die Wanddekoration wurde einst von einer Inschrift begleitet, die bei Restaurierungsarbeiten im 20. Jahrhundert verloren ging; vgl. BARTALINI 1996, S. 76. Dieser mutmaßt, dass an der kurzen Wand der Eingangsseite ursprünglich gar keine Malerei geplant gewesen sei, da dort das Hochzeitsbett gestanden haben könnte. In der Holzdecke des Zimmers befanden sich zudem zwölf Fabeln aus Ovids *Metamorphosen*, die gemäß DACOS 1982 von dem Florentiner Künstler Maturino (1490–1528) geschaffen worden waren.

229 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 386, dessen Beschreibung gerade die Handlungen der einzelnen Amoretten betreffend mit dem Fresko selbst nicht immer übereinstimmt.

230 Vgl. FÖRSTER 1894, S. 182, sowie FÖRSTER 1922, S. 133f.

231 Vgl. BARTALINI 1996, S. 79, mit dem Verweis, dass die lateinische Übersetzung dieses Dialogs nicht vor 1529 gedruckt worden war. Bartalini ist sich sicher, dass diese Bildbeschreibung dem Kanzler des Agostino Chigi, Cornelio Benigno, gut bekannt gewesen sein muss, da von 1505 an dessen Freund Scipione Carteranaco in Rom daran saß, Lukian zu übersetzen.

232 Vgl. FÖRSTER 1922.



26. Sodoma, *Hochzeit des Alexander und der Roxane*, um 1518/19. Rom (Trastevere), Villa Farnesina.

bis 1511 vom Sienerer Maler, Bühnenbildner und Architekten Baldassare Peruzzi (1481–1536) errichteten *villa suburbana* des Agostino Chigi Fresken mit mythologischen Szenen anzufertigen.²³³ Dass Sodoma die Freskenausstattung während eines zweiten Besuchs der Ewigen Stadt schuf, ist in der Forschung allgemeiner Konsens, lediglich dessen Datierung wird kontrovers diskutiert, da sich keine Dokumente zur Auftragsvergabe erhalten haben.²³⁴ Mit der Ausschmückung seiner Villa beauftragte Agostino Chigi neben Baldassare Peruzzi und Sodoma ferner Sebastiano del Piombo (um 1485–1547), Bartolomeo di David (1482–1545/46) und Raffael.²³⁵

In den ersten Monaten des Jahres 1511 begann Peruzzi nach der Fertigstellung der architektonischen Strukturen zunächst im Erdgeschoss mit der Dekoration der sogenannten *Loggia di Galatea*, an deren Decke er das Horoskop des Auftraggebers malte.²³⁶ Als im August 1511 Agostino mit Sebastiano del Piombo, einem Schüler Bellinis, aus Venedig zurückkehrte und in sein neues Haus einzog, war die Innenraumgestaltung noch in vollem Gange.²³⁷ Raffael konnte der angesehene Bankier erst gegen Ende 1511 oder sogar erst Anfang 1512 verpflichtet, sich zunächst an der *Loggia di Galatea* malerisch zu beteiligen.²³⁸ Sodoma wird seine Arbeit in den darauffolgenden Jahren angetreten haben, wie die Gedichte *De Viridario Augustini Chigi* des Egidius Gallus sowie *Suburbanum Augustini Chigi* des Blasius Palladius nahelegen, die 1511 und 1512 erschienen sind.²³⁹

233 Zu Sodomas erstem nachweisbaren Romaufenthalt siehe Kap. 2.3. Agostino ließ auf dem im Mai 1505 erworbenen Grundstück zwischen der Via della Lungara und dem Tiber ab dem 22. April 1506 seine Villa errichten; vgl. MALAFARINA 2006, S. 7f. Den Baubeginn legte der Bauherr dabei absichtlich auf das angebliche Datum der Gründung Roms. Die Villa Farnesina trägt ihren Namen seit 1579, als sie in den Besitz der Familie Farnese überging; vgl. WEBER-REICH 2009, S. 217.

234 Nur TERRASSE 1925, S. 24f., 28 und 76, setzt den Auftrag für die Villa in Trastevere direkt an den Papstauftrag anschließend in das Jahr 1509, wobei er jedoch fälschlicherweise Sigismondo anstatt Agostino als Auftraggeber nennt. Seiner Ansicht nach malte Sodoma erst die Fresken in der Farnesina, ehe er nach Siena zurückkehrte.

235 Vgl. BARTALINI 1996, S. 75.

236 Vgl. MALAFARINA 2006, S. 9.

237 Vgl. MALAFARINA 2006, S. 10. Chigi hatte in Venedig geweilt, da er beteiligt war an den Verhandlungen zum Vertrag der Heiligen Liga zwischen der Republik Venedig und dem Kirchenstaat; vgl. DE VECCHI 2002, S. 268.

238 Vgl. DE VECCHI 2002, S. 268.

239 Bezogen auf die Datierung der Fresken Sodomas wies bereits Gustavo Frizzoni auf die Gedichte hin; vgl. GIELLY o.J. (1911?), S. 93, Anm. 1.

In beiden wird zwar jeweils die Farnesina mit ihren Besonderheiten beschrieben, jedoch finden mit keinem Wort die Malereien Sodomas Erwähnung. Albert Jansen setzt seine Dekorationen in der Farnesina ab Anfang 1514 an, da in dieser Zeit, von 1514 bis 1521, der Sieneser Holzschnitzer Giovanni Barile, der nachweislich auch Rahmen für einige Sodoma-Werke anfertigte, Fenster und Türen der päpstlichen Zimmer in Rom ausführte.²⁴⁰ Angesichts der Dichte an Quellen, die sich von Sodomas Hochzeit im Oktober 1510 bis in das Jahr 1515 hinein finden und die gerade für die Jahre 1513 und 1514 eine rege Teilnahme des Künstlers am Leben in Siena bezeugen, ist jedoch davon auszugehen, dass die Ausmalung durch Sodoma in der Farnesina zwischen frühestens 1516 und spätestens zu der Hochzeit von Agostino und Francesca Ordeaschi am 28. August 1519 stattgefunden haben muss.²⁴¹ Denn in dem Zeitraum von 1516 bis 1519 finden sich mehrere Punkte in Sodomas Biografie, die mit der Chronologie der Farnesina-Ausstattung zusammenfallen und als Datierung der Alexander-Fresken in Frage kommen. Dabei schlug das Datum, an dem Agostino Chigi in der von Baldassare Peruzzi ausgeschmückten *Sala delle Prospettive* seiner Villa das Hochzeitsbankett veranstaltete, bereits Hayum als fixen *terminus ante quem* vor.²⁴²

Während Sodoma noch am 8. Dezember 1515 in Siena in die Vorbereitungen für den erwarteten Papstbesuch einbezogen wurde, ist er in seiner Wahlheimat erst wieder am 11. Januar 1517 nachweisbar durch den Lehrvertrag, den er mit Lorenzo di Giuliano Balducci da Castel della Pieve bezüglich dessen Bruders Matteo abschloss.²⁴³ Allerdings ist diese Vereinbarung rückwir-

kend in Siena aufgesetzt worden. Dem Schriftstück ist zu entnehmen, dass Sodoma Matteo bereits im August 1516 bei sich aufgenommen hatte. Dass der Vertrag erst Monate später geschlossen wurde, könnte ein Zeichen dafür sein, dass der Maler in der zweiten Jahreshälfte 1516 nicht beziehungsweise nur sporadisch in seiner Heimatstadt weilte. Die Ausführung der mythologischen Wandmalereien in der Farnesina könnte somit theoretisch bereits 1516 erfolgt oder zumindest begonnen worden sein.²⁴⁴ Zwischen 1516 und 1517 hielt sich auch der Schriftsteller und Dichter Pietro Aretino (1492–1556) in Rom auf, mit dem Sodoma eine Freundschaft bis zu seinem Tod verbinden sollte.²⁴⁵ Noch in einem Brief an Sodoma vom August 1545 erinnert sich Aretino mit warmen Worten an die Zeit »come se noi ci fossimo l' un con l' altro di presente abbracciati con quel cordiale affetto d' amore con che ci solevamo abbracciare quando Roma e la casa d' Agostino Chisi cotantoci piacque.«²⁴⁶ Zwischen dem zuvor genannten Lehrvertrag vom 11. Januar 1517 und Sodomas Briefen aus Siena vom 3. Mai 1518 gibt es keinerlei Dokumente, die Sodoma persönlich betreffen, geschweige denn belegen, dass er in Siena anwesend war. In dieser Zeitspanne – genauer genommen zwischen Ende 1517 und Anfang 1518 – beauftragte Agostino Chigi parallel zu den Hochzeitsvorbereitungen Raffael damit, im Erdgeschoss der Villa eine Loggia mit einem Thema auszumalen, das bereits seit dem 15. Jahrhundert in enger Verbindung zu Hochzeiten stand: mit der Geschichte von Amor und Psyche.²⁴⁷ Zeitgleich hierzu

240 Vgl. JANSEN 1870, S. 96–100. Einer Entstehung der Sodoma-Fresken zwischen 1512 und 1515 und dabei insbesondere im Jahr 1514 schließen sich an: MEYER 1885, S. 199; SÉGARD 1910, S. 23; GIELLY o.J. (1911?), S. 93, Anm. 1; HAUVETTE 1911, S. 60 und 77, und MARCIANÒ-AGOSTINNELLI TOZZI 1951, S. 120. Auf den Seiten 122 bis 127 geht Letztere auf die Einflüsse ein, die bei diesem Auftrag Raffael und seine Kunst auf Sodoma ausübten.

241 Der 1466 in Siena geborene Agostino war in erster, kinderloser Ehe mit Margherita Saracini verheiratet, die bereits 1508 verstarb. Eine von Agostino angestrebte eheliche Verbindung mit Margherita Gonzaga, die ihn in die Reihe der Familien der Hocharistokratie Italiens eingereicht hätte, scheiterte 1512 an der Ablehnung Margheritas. Francesca Ordeaschi, ein Mädchen einfacher Herkunft, lernte der Bankier 1511 in Venedig kennen und brachte sie nach Rom, wo er sie letztlich nach langem Drängen Papst Leos X. nach sieben Jahren wilder Ehe und der Geburt mehrerer gemeinsamer Kinder an seinem Namenstag heiratete. Das Hochzeitsbankett war ein denkwürdiges Ereignis in Rom; vgl. MALAFARINA 2006, S. 6 und 12.

242 Vgl. HAYUM 1976, S. 164–177.

243 Für die beiden Dokumente siehe S. 34 mit Anm. 192 sowie S. 35 mit Anm. 196.

244 In das Jahr 1516 datieren beispielsweise HAYUM 1966; CARLI, ENZO, Giovan Antonio Bazzi detto »il Sodoma«, in: Ausst. Kat. Siena 1980, S. 8; BARTALINI 1996, S. 75f.; BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 267, sowie BATISTINI 2012, S. 20, die Fresken, wobei Letzterer die Zeitspanne auf 1516/17 ausweitet.

245 Zu Aretinos Romaufenthalt siehe BARTALINI 1996, S. 81–84.

246 Zitiert nach BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 117, S. 233. In dem Kreis intellektueller Köpfe, den Agostino Chigi als Mäzen um sich versammelte, ist vielleicht auch Eurialo Morano d' Ascoli zu suchen, ein Dichter, der im Wohlwollen Leos X. stand und ebenfalls mit Aretino befreundet war; vgl. BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 65f. Dieser Poet schrieb am 12. Februar 1517 neun in Siena bei Simone di Niccolò di Nardo gedruckte Epigramme über eine *Lukrezia* Sodomas, mit der höchstwahrscheinlich das Gemälde gemeint ist, das Sodoma Vasari zufolge Papst Leo X. übergab; vgl. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 29, S. 64–67. Davon gehen HARASZTI-TAKÁCS 1978, S. 84f., sowie BARTALINI 1996, S. 83, aus.

247 Zuvor lieferte Raffael Agostino einen Entwurf für den Marstall seiner Villa und kümmerte sich um die Fresken für die Kapelle in Santa Maria della Pace sowie um den Bau und die Dekoration der Kapelle in Santa Maria del Popolo; vgl. DE VECCHI 2002, S. 268. Es existieren zwar einige eigenhändige Zeichnungen Raffaels zu den Psyche-Fresken, die Malereien selbst werden jedoch zum Großteil von Giulio Romano, Penni und Giovanni da Udine ausgeführt worden sein; vgl. DE VECCHI 2002, S. 305. Im Januar 1519 waren sie bereits vollendet, da sie in einem Brief vom 1. Januar

waren im Obergeschoss des Hauses bereits Umbauarbeiten in vollem Gange, unter anderem des Zimmers, das zum Schlafzimmer der Brautleute bestimmt worden war und in dem Sodoma seine berühmten Wandmalereien ausführen sollte.²⁴⁸ Aus den Quellen der Sieneser Compagnia di San Bernardino geht hervor, dass Sodoma bis zum Dezember 1518 fünf der insgesamt sieben Fresken im Oratorium bereits geschaffen haben muss. Auch wenn Sodoma in seinen Briefen an Alfonso I. d' Este und Francesco II. Gonzaga von geplanten Reisen nach Ferrara und Mantua spricht, ist davon auszugehen, dass er zumindest die meiste Zeit des Jahres 1518 in Siena zubrachte, um seiner Verpflichtung gegenüber der Bruderschaft nachzukommen. Nach den Dokumenten zu den Fresken in San Bernardino vom 31. Dezember 1518 lässt sich als nächste Quelle zu Sodoma erst wieder der Vertrag in Rom finden, der am 11. Mai 1521 aufgesetzt und am 31. August noch einmal ergänzt wurde.²⁴⁹ Entweder Sodoma kam wiederholt nach Rom, um neben den Farnesina-Malereien unter Umständen noch weitere Aufträge, von denen wir nichts wissen, auszuführen, oder aber er blieb – in dem Fall am wahrscheinlichsten ab Januar 1519 – für längere Zeit in der Papststadt.²⁵⁰ Die Wahrscheinlichkeit einer solchen Datierung der Farnesina-Ausschmückung durch Sodoma wird auch durch die stilistische und motivische Nähe zu seinen Arbeiten im Oratorium der Compagnia di San Bernardino unterstrichen. Allen voran das Standmotiv und Gesicht der in ein blau-weißes Gewand gehüllten Frauenfigur im *Tempelgang Mariens* weisen große Ähnlichkeit auf zu seiner Roxane-Darstellung und den weiteren in Agostinos ehemaligem Schlafzimmer gezeigten weiblichen Gestalten.

Im Mai 1521 wird der Maler wieder beziehungsweise noch immer in Rom gewesen sein, wie der bereits erwähnte Vertrag, in dem der Rechtsgelehrte Marco Bernabei da Foligno Sodoma seinen Sohn Alessandro

als Schüler anvertraut, beweist.²⁵¹ Dieses bis vor wenigen Jahren noch in Privatbesitz befindliche Dokument wirft ein neues Licht auf eine der vom wissenschaftlichen Standpunkt aus gesehen dunkelsten Perioden im Leben Sodomas, nämlich auf die Zeitspanne zwischen dem Ende des Jahres 1518 und 1525. Da für diese Periode so weit keine Quellen bekannt waren, gingen einige Forscher aufgrund Sodomas Ankündigung von Besuchen an den Höfen des Alfonso I. d' Este und Francesco Gonzaga von einem verlängerten Aufenthalt des Künstlers in der Poebene aus.²⁵² Andere wiederum verorteten Sodoma in dieser Zeit in Siena, wo er weiterhin an den Fresken in dem Oratorium der Compagnia della Santa Croce gearbeitet haben soll, die jedoch eher an das Ende des dritten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts zu datieren sein dürften.²⁵³ Die stilistische Entwicklung Sodomas zwischen seinen Fresken von San Bernardino und seinen Sieneser Arbeiten seit der Mitte der 1520er Jahre deutet einen verstärkten Einfluss Raffaels und somit einen mehr als nur kurzen und ephemeren Aufenthalt des Malers in der Ewigen Stadt an.²⁵⁴ Dieser Eindruck wird durch die neuerdings veränderte Dokumentenlage verstärkt. Der in Rom abgeschlossene Ausbildungsvertrag erlaubt die Vermutung, dass Sodoma um 1520 sein Atelier von Siena nach Rom verlegte beziehungsweise dort eine neue Werkstatt eröffnete, wohin nach dem Tod Agostino Chigis 1520 dessen Bruder Sigismondo, ebenfalls ein großer Wohltäter des Malers, umsiedelte, um bis zu seinem eigenen Ableben 1526 die Familiengeschäfte zu lenken.²⁵⁵ Der Maler hätte demnach allen Grund gehabt, auch nach Agostinos Tod in der Ewigen Stadt zu bleiben. Schließlich gehörte auch Sigismondo zu seinem treuen Kundenstamm. Sodomas nächstes Lebenszeichen taucht erst wieder in der ersten Hälfte des Jahres 1525 auf. Bereits im Juni des Vorjahres hatte die Compagnia di San Domenico in Siena beschlossen, eine neue Prozessionsfahne schaffen zu lassen.²⁵⁶ Zahlungen für das

1519 von Leonardo Sellaio an Michelangelo ausführlich thematisiert werden; vgl. GOTTI 1875, S. 55.

248 Vgl. MALAFARINA 2006, S. 11f.

249 Vgl. ASR, Notai del Tribunale dell' Auditore della Camera 1254, cc. 138r–139v. Das Dokument, ein Lehrvertrag über die Dauer von vier Jahren zwischen Marco Bernabei da Foligno und Sodoma, befand sich einst in Privatbesitz und wurde 2011 von der Soprintendenza archivistica der Emilia-Romagna erworben und für das Archivio di Stato di Roma bestimmt. Erstmals publiziert findet es sich bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 33, S. 77–83.

250 Ein Jahr vor dem in Rom aufgesetzten Lehrvertrag, im April 1520, verstarb Agostino Chigi und wurde fortan von seinem Bruder Sigismondo, der bis zu seinem eigenen Tod im Jahr 1526 in Rom blieb, vertreten; vgl. BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 82. Für eine Datierung der Sodoma-Fresken in der Farnesina um 1519 plädiert ferner MALAFARINA 2006, S. 11f.

251 Siehe Anm. 249.

252 Vgl. hierzu Sodomas Briefe vom 3. Mai 1518 auf S. 29f., Anm. 142, und S. 35 mit Anm. 201, sowie CUST 1906, S. 168–170, HAYUM 1976, S. 42–48, sowie BISOGNI 1988a, S. 343f.

253 Vgl. hierzu CARLI 1979, S. 55f., und BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 82.

254 Für diese künstlerische Entwicklung vgl. zusammenfassend Kap. 5.

255 Sigismondo wurde zusammen mit seinem Bruder Francesco im Testament des Agostino vom 28. August 1519 bedacht; vgl. CUGNONI, S. 169f. Am 22. November 1526 machte Sigismondo, der seit 1520 der tatsächliche Eigentümer der Villa Farnesina war (vgl. BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 267) seine Ehefrau Sulpicia zur Witwe; vgl. FRITTELLI 1922, S. 33.

256 Für den Beschluss vom 12. Juni 1524 siehe ASSI, Patrimonio rest ecclesiastici 682bis, c. 123sin. Die Namen der an dem Projekt

neue Ausstattungsstück sind am 4. Januar 1525 für den Seidenspinner Giovanni Bindotti und am 1. Juni desselben Jahres für den Maler Sodoma nachweisbar.²⁵⁷ Das Werk, das heute als verloren gilt, zeigte den Titelheiligen der Bruderschaft, den heiligen Dominikus, wie nicht zuletzt durch Inventarlisten der Compagnia aus dem 16. Jahrhundert überliefert wird.²⁵⁸ Noch 1624 und folglich ein Jahrhundert nach ihrer Entstehung setzte sich der Maler Cristofano Rustici (1552–1641) mit der Begründung »poichè era mano del Sodoma, omo tanto celebre al mondo« für einen sorgsameren Umgang mit der alten Prozessionsfahne ein, deren Schrank für die Aufbewahrung eines neuen *gonfalone* genutzt werden sollte.²⁵⁹ Neben der Bruderschaft von San Domenico beauftragte ebenfalls im Jahr 1525, am 3. Mai, die Compagnia di San Sebastiano in Camollia Sodoma mit dem Schaffen eines weiteren Banners.²⁶⁰ Während diese Prozessionsfahne, die heute in den Uffizien verwahrt wird, auf der einen Seite den Schutzpatron der Auftraggeber, den heiligen Sebastian zeigt, schmückt die Rückseite Maria mit dem Jesusknaben und Heiligen (Abb. 27.1–2).²⁶¹ Von dem *gonfalone*, der selbst Vasari erwähnenswert erschien, waren die Auftraggeber dermaßen begeistert, dass der Maler dafür im November 1531 sogar mehr Geld als zunächst vereinbart erhielt.²⁶²

Zwischen 1525 und 1526 entstanden darüber hinaus die von Vasari erwähnten Arbeiten, die Sodoma in der

Kirche San Domenico in der Kapelle der heiligen Katharina von Siena anfertigte, »[...] dove in un tabernacolo è la testa di quella santa in una d' argento.«²⁶³ Rechts und links des Tabernakels an der Altarwand malte er einmal die Heilige, wie sie ihre Stigmata empfängt, sowie ihre *Verzückung*, in der ihr von einem Engel eine Hostie gebracht wird (Abb. 28). Zu der ersten Szene besaß Vasari nach eigener Aussage sogar eine Zeichnung der ohnmächtigen Katharina, die sich in seinem *Libro de' disegni* befand.²⁶⁴ Ferner gab Sodoma an der linken Kapellenwand wieder, wie Katharina die Seele des Niccolò di Tuldo rettet (Abb. 29). Über die von Vasari ausführlich beschriebenen Szenen hinaus gestaltete er Fresken mit Scheinarchitekturen, die den Raum in eine offene Loggia verwandeln. In Auftrag gegeben wurde der Zyklus von dem Sienerer Bänker Ventura Turamini, dem am 14. Februar 1525 von den Dominikanern die Kapelle überlassen wurde.²⁶⁵ Der Maler freskierte die Kapelle jedoch nicht komplett. Vasari begründet dies einerseits mit Sodomas Launenhaftigkeit bei seiner Arbeit und andererseits mit der Tatsache, dass er nicht vom Auftraggeber bezahlt worden sei.²⁶⁶ Letzteres findet in mehreren Dokumenten zwischen dem 6. November 1525 und dem 26. Januar 1536 Bestätigung, die ein Schiedsverfahren über den Preis der Fresken in der Katharinenkapelle zum Inhalt haben und aus dem Turamini siegreich hervorging.²⁶⁷ Beide Parteien, Künstler wie Auftraggeber, veranlassten die Schätzung der Wandmalereien durch die Malerkollegen Bartolomeo di David und Bartolomeo Neroni, genannt Riccio. Diese Aufgabe dürfte sich als nicht einfach erwiesen haben, da die Mercanzia im darauffolgenden Jahr den Maler Giovanni di Paolo di

beteiligten Künstler werden hier noch nicht genannt. Gegründet wurde diese Bruderschaft, die ihren Sitz in der dem gleichen Patron geweihten Kirche hatte, bereits 1221; vgl. zur Chronologie der Compagnia RIEDL/SEIDEL 1992a, S. 480–484.

- 257 Die Zahlungen für den *gonfalone* und seine Bemalung datieren insgesamt zwischen dem 4. Januar 1525 und dem 23. Juni 1526; siehe ASSi, Patrimonio resti ecclesiastici 682bis, cc. 126des. [1525], 133des. [1526] mit Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, Nr. 36, S. 86–89.
- 258 Siehe hierzu ASSi, Patrimonio resti ecclesiastici 702: »I gonfalone nuovo con San Domenico« im Inventar von 1546 oder »I gonfalone di taffetà rosso con San Domenico nuovo« im Inventar von 1549 (zitiert nach BÄHR, Ingeborg, S. Domenico, Compagnia di S. Domenico - Ausstattung, Nr. 14 Gonfalone, in: RIEDL/SEIDEL 1992a, S. 832f., Anm. 160).
- 259 Rusticis Anliegen gegenüber dem Kapitel der Bruderschaft wird überliefert in ASSi, Patrimonio resti ecclesiastici 702, c. 121r (publiziert von BÄHR, Ingeborg, S. Domenico, Compagnia di S. Domenico - Ausstattung, Nr. 14 Gonfalone, in: RIEDL/SEIDEL 1992a, S. 833, Anm. 161).
- 260 Vgl. ASSi, Patrimonio resti ecclesiastici 1636, cc. 39sin., [1525], 39des. [1525], 52sin. [1531], 52des. [1531–32] (Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, Nr. 37, S. 89–95).
- 261 Öl auf Leinwand (beidseitig bemalt), 204 x 145 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi; vgl. Kap. 4.1.2.1 sowie ergänzend Kat. Nr. 42.
- 262 Zu Vasaris Erwähnung siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 390. Das besagte Dokument mit der zusätzlichen Auszahlung stammt vom 6. November 1531. Vgl. zudem Kap. 4.1.2.1, S. 155.

263 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 394. Die Datierung basiert u. a. auf der an einem Pilaster im Zentrum der Szene *Ohnmacht der Heiligen Katharina* aufgemalten Jahreszahl »1526«.

264 Vgl. VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 394. Bei der besagten Zeichnung handelt es sich wahrscheinlich um die im Londoner British Museum aufbewahrte Vorstudie mit schwarzer Kreide und weißen Höhlungen auf blauem Papier (Inv. Nr. 1895-9-15-764), wie bereits LEMELSEN 2006, S. 92, Anm. 57, bemerkt. Vasaris *Libro de' disegni* war eine umfangreiche Sammlung von mehr als 100 Zeichnungen, die der Autor zeitgleich mit den Informationen zu den in seinen *Viten* erwähnten Künstlern gesammelt hat; vgl. RAGGHIANI COLLOBI 1974, Bd. 1, S. 13–138.

265 Entdeckt wurde das Dokument (ASSi, Notarile antecosimiano 1451, Nr. 1088) von Philippa Jackson, die Transkription findet sich bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 165f., Anm. 95.

266 Vgl. VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 395.

267 Vgl. ASSi, Mercanzia 158, c. 45v. (Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, Nr. 78, S. 164–166) sowie ASSi, Notarile antecosimiano 1836, Nr. 185 [3. Januar 1535st. s.] (Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, Nr. 79, S. 166f.).



27.1. Sodoma, *gonfalone*-Seite mit dem heiligen Sebastian, nach Mai 1525 – Anfang 1528. Florenz, Galleria degli Uffizi.



27.2. Sodoma, *gonfalone*-Seite mit Maria, dem Jesusknaben und Heiligen, nach Mai 1525 – Anfang 1528. Florenz, Galleria degli Uffizi.

Ambrogio zum dritten Schlichter ernannte.²⁶⁸ Wie eine Gruppe von Zeichnungen im Florentiner Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi nahelegt, muss Sodoma die Ausschmückung der Kapelle im Gesamten geplant haben.²⁶⁹ Vollendet wurde die Kapellenfreskierung jedoch erst 1593 von Francesco Vanni (1563–1610), der in dem von Sodoma angelegten Rahmen die Darstellungen um die Szene *Die heilige Katharina, die einer Besessenen einen Dämon austreibt* und *Die Seligen Raimundus von Capua und Tommaso Nacci* ergänzte.²⁷⁰

268 Zu Giovanni di Paolo d' Ambrogio hat sich neben dem Schiedspruch nur noch ein weiteres Dokument aus dem Jahr 1530 erhalten, das den Auftrag für eine Standarte für den Herzog von Amalfi thematisiert; vgl. ASSI, Balia 1010, c. 69v [16. November 1530].

269 Einige dieser Skizzen konnten bereits von CUST 1906, S. 177f., und 181 identifiziert werden.

270 Zum ikonografischen Gesamtprogramm siehe RIEDL, Peter Anselm, Nr. 38: Wandgemälde der Katharinenkapelle, in: RIEDL/SEIDEL 1992a, S. 574–580, sowie LOSERIES 2008, S. 425f. und 431–433. Sodoma hatte auch bereits Szenen gleichen Motivs vorgesehen und diese entworfen, wie Skizzen in einem noch recht frühen Entwurfsstadium, die in Florenz aufbewahrt wer-

den, beweisen. Vgl. hierzu LOSERIES 2005, S. 42, der nachweisen konnte, dass sich der Maler hierbei an Andrea del Sarto's *Filippo Benizzi, der einer Besessenen einen Dämon austreibt* aus dem Jahr 1510 in der Florentiner Santissima Annunziata orientierte.

Im späten Frühjahr 1525 und somit etwa zur selben Zeit wie die Bruderschaft des heiligen Sebastian dürfte sich auch die Compagnia della Santissima Trinità dazu entschlossen haben, Sodoma in ihren Dienst zu stellen.²⁷¹ In ihrem Namen schuf der Maler in den darauffolgenden drei Jahren vier Bildtafeln, unter anderem mit der Darstellung der Heiligen Trinität (Abb. 30.1–4).²⁷² Diese fungierten gemäß der Sieneser Tradition als Kopfteile eines sogenannten *cataletto*, der im Bestattungsritus seine Verwendung als Totenbahre fand.²⁷³ Wie gefragt der in Vercelli geborene Sodoma im Siena der 1520er Jahre war, bezeugt unter anderem die Tatsache, dass es sich auch die bedeutende Compagnia di

den, beweisen. Vgl. hierzu LOSERIES 2005, S. 42, der nachweisen konnte, dass sich der Maler hierbei an Andrea del Sarto's *Filippo Benizzi, der einer Besessenen einen Dämon austreibt* aus dem Jahr 1510 in der Florentiner Santissima Annunziata orientierte.

271 Vgl. hierzu Kap. 4.1.3.2.

272 Vgl. Kap. 4.1.3.2 sowie Kat. Nr. 43.1–43.4.

273 Zur Funktion der *cataletti* siehe insbesondere Kap. 4.1.3.1.



28. Sodoma, Fresken der Katharinen-Kapelle mit *Stigmatisierung und Verückung der Heiligen*, 1525/26. Siena, San Domenico.



29. Sodoma, Fresken der Katharinen-Kapelle mit *Katharina, die die Seele des Niccolò di Tuldo rettet*, 1525/26. Siena, San Domenico.

San Giovanni Battista della Morte nicht nehmen ließ, eine Totenbahre von seiner Hand anfertigen zu lassen.²⁷⁴ Seine Arbeit an den vier Tafelbildern, die neben dem Schutzpatron der Laienbruderschaft eine Maria- und Kind-Gruppe, den toten Christus sowie den Stadtpatron Bernhardin zeigen (Abb. 31.1–4), dürfte der Künstler vor dem Mai 1527 beendet haben. Für diesen *cataletto* erhielt der Maler im Januar und März 1527 von der Compagnia seine Zahlungen nicht nur in Form von Geld, sondern auch in Naturalien wie Wein, Öl und Tieren.²⁷⁵

Nur wenige Monate danach, im August 1527, empfing Sodoma von der Domopera eine Zahlung für eine Zeichnung, die seinen Entwurf einer in Marmor auszuführenden Geschichte für den Boden der Sieneser Kathedrale darstellte.²⁷⁶ Da wir keine weiteren

Hinweise auf diese Auftragsarbeit haben, ist anzunehmen, dass Sodoma diese nie ausgeführt hat.²⁷⁷ Jedoch belegt seine Vergütung immerhin, dass auch er an dem über Jahrzehnte währenden Großprojekt des Doms beteiligt werden sollte, dessen Planungen 1519 mit der Inpflichtnahme Domenico Beccafumis ihren Anfang nahmen. Dieser vollendete 1526 die alttestamentarische *Geschichte von Elija und Ahab* sowie den Fries mit *Moses, der das Wasser aus dem Felsen sprudeln lässt*.²⁷⁸ Sodoma beauftragte man folglich in der Zeit nach Beccafumis ersten Marmorarbeiten und vor dessen erneutem Einsatz, bei dem er im Laufe des Jahres 1529 die

274 Vgl. hierzu Kap. 4.1.3.3 sowie ergänzend Kat. Nr. 44.1–44.4.

275 Es sind Zahlungsbelege überliefert vom 14. Januar und 27. März 1527; vgl. CIAMPOLINI 2004, S. 282.

276 Vgl. AOMS 512 (721), cc. 465sin., 465des. (Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, Nr. 42, S. 105f.). Der Auftrag an Sodoma erging am 31. August 1527.

277 So auch MARCIANÒ-AGOSTINNELLI TOZZI 1951, S. 41.

278 Zu Beccafumis Beteiligung an den Fußbodenintarsien des Sieneser Doms siehe MOSCADELLI, Stefano, Domenico Beccafumi e altri artisti nelle fonti documentarie senesi del primo Cinquecento. Parte I: Documenti su Domenico Beccafumi e le sue opere, in: Ausst. Kat. Siena 1990, Nr. 105–119, S. 686f., sowie COLLARETA, Marco, »Pittura commessa di bianco e nero«. Domenico Beccafumi nel pavimento del Duomo di Siena, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 652–676.



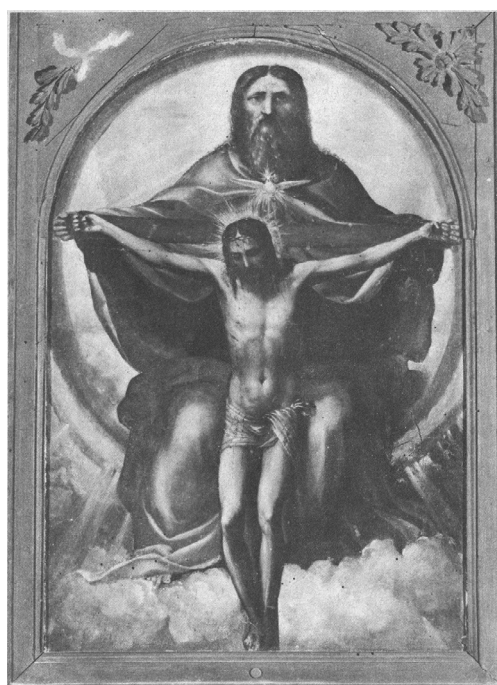
30.1. Toter Christus



30.2. Heilige Trinität (Gnadenstuhl)



30.3. Schutzmantelmadonna



30.4. Heilige Trinität (Gnadenstuhl)

30.1–4. Sodoma, Tafeln des *cataletto* für die Compagnia della Santissima Trinità in Siena, 1525–1528.
Siena, Museo Diocesano d' Arte Sacra.



31.1. *Maria mit Kind*



31.2. *Johannes der Täufer*



31.3. *Toter Christus*



31.4. *Heiliger Bernhardin von Siena*

31.1–4. Sodoma, Tafeln des *cataletto* für die Compagnia di San Giovanni Battista della Morte in Siena, 1527 (*cataletto* als Ganzes 1525–1527). Siena, Museo dell' Opera del Duomo.



32. Sodoma, *Heiliger Viktor*, 1528.

Siena, Palazzo Pubblico, Sala del Mappamondo.



33. Sodoma, *Heiliger Ansanus*, 1528.

Siena, Palazzo Pubblico, Sala del Mappamondo.

Geschichte des Moses auf dem Berg Sinai schuf.²⁷⁹ Welche biblische Erzählung Sodoma verbildlichen sollte, muss mangels Informationen leider offen bleiben.

Am 4. Dezember 1527 setzte der Notar der Balia, Girolamo di Francesco Ottaviani, ein Dokument auf mit dem Gesuch Domenico Beccafumis, endlich seinen ausstehenden Lohn für Gemälde zu erhalten, die er im Auftrag des inzwischen verstoßenen Rebellen und Banditen Camillo Petrucci angefertigt hatte.²⁸⁰ Dieses Gesuch wurde von den Schiedsrichtern Sodoma und Giovanni di Lorenzo zu Gunsten Beccafumis entschieden, der für den Petrucci-Abkömmling die Ausschmückung eines gesamten Zimmers übernommen haben dürfte.²⁸¹ Etwa

ein Jahr darauf entschied die Balia der Stadt Siena, in der sogenannten Sala del Mappamondo des Palazzo Pubblico durch Sodoma ein Wandbild des *Seligen Bernhard Tolomei* schaffen zu lassen.²⁸² Doch anstelle dieses Werkes leitete der Maler nur wenige Monate danach erst einmal seine Arbeiten an den Fresken ein, die den *Heiligen Viktor* und den *Heiligen Ansanus* ebenfalls in der Sala del Mappamondo zeigen (Abb. 32 und 33).²⁸³ Mit

279 Seine Bezahlung für den entsprechenden Karton erhielt Beccafumi jedoch erst Ende August 1531; vgl. MOSCADELLI, Stefano, Domenico Beccafumi e altri artisti nelle fonti documentarie senesi del primo Cinquecento. Parte I: Documenti su Domenico Beccafumi e le sue opere, in: Ausst. Kat. Siena 1990, Nr. 115, S. 687.

280 Vgl. Transkription in BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 43, S. 106f., da das Dokument mittlerweile als verschollen gilt. Girolamo di Francesco Ottaviani war vom 11. August bis zum 10. Dezember 1527 Notar der Balia.

281 Vgl. BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 108, mit ergänzenden Informationen zu den Tafeln und ihrem heutigen Verbleib.

282 Vgl. ASSI, Balia 95, cc. 262r [6. Dezember 1528], 288r [10. Dezember 1528] (bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 44, S. 109f.).

283 Vom 16. Juni 1529 stammt der Beschluss des Concistoro, Sodoma für seine laufenden Arbeiten 6 Scudi auszuzahlen; vgl. ASSI, Concistoro 2204, busta 2, fasciola »1529. Senza giorno e mese« [1. Mai bis 22. Juni 1529] bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 45, S. 110f. Für diese tatsächlich ausgeführte sowie weitere diesbezügliche Auszahlungen und Beschlüsse zwischen Juni 1529 und April 1530 siehe im Überblick die Transkriptionen bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 46, S. 111; Nr. 47, S. 112; Nr. 49, S. 115–117; Nr. 50, S. 117–121; Nr. 51, S. 121f.; Nr. 52, S. 122; Nr. 53, S. 123 und Nr. 56, S. 126f.; Nr. 57, S. 127; Nr. 58, S. 127–129 und Nr. 59, S. 129f. Zu den Fresken, die noch immer *in situ* sind, siehe RADINI TEDESCHI 2012, Nr. 83, S. 223 und Nr. 93, S. 233. Zu dem *Heiligen Viktor* hat sich eine vorbereitenden Skizze erhalten, die heute im Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi in Florenz aufbewahrt wird (Inv. Nr. 1939 F); vgl. zuletzt HAYUM 1976, S. 221f.

dem *Seligen Bernhard Tolomei* wird sich der Künstler nicht vor Februar 1530 beschäftigt haben, da sein Name erst dann in Bezug auf die Malerei in den Dokumenten des Concistoro Erwähnung findet (Abb. 34).²⁸⁴ Mit dem Dokument vom Dezember 1528 verfügen wir jedoch über den ersten dokumentarischen Beleg für Sodomas Kunstschaffen im Auftrag der öffentlichen Hand, das ihn über ein Jahrzehnt lang beschäftigen sollte.²⁸⁵ Seine Malereien im Palazzo Pubblico bleiben auch von Vasari nicht unerwähnt: »Nel Palazzo de' Signori dipinse similmente in Siena, in un salotto, alcuni tabernacolini pieni di colonne e di puttini con altri ornamenti; dentro ai quali tabernacoli sono diverse figure: in uno è San Vettore armato all' antica con la spada in mano; e vicino a lui, è nel medesimo modo Sant' Ansano che battezza alcuni; ed in un altro è San Benedetto; che tutti sono molto belli.«²⁸⁶ Die beiden Heiligen Ansanus und Viktor befinden sich an der Westwand der Sala del Mappamondo, wo sie ursprünglich die dem Raum seinen Namen gebende Weltkarte des Ambrogio Lorenzetti (um 1290–um 1348) flankierten.²⁸⁷ Am 20. Februar 1530 beschloss der Concistoro sogar, Sodoma für die Ausführungen seiner Malereien im Palazzo Pubblico mit einer zusätzlichen Vergütung zu belohnen, die in Form eines weiblichen Fohlens erfolgen sollte.²⁸⁸

Im Sommer 1529 scheint der Maler so krank gewesen zu sein, dass er sich mehrere Tage im Ospedale di



34. Sodoma, *Seliger Bernhard Tolomei*, ab 1530.
Siena, Palazzo Pubblico, Sala del Mappamondo.

Santa Maria Nuova in Florenz aufhielt.²⁸⁹ Sein Schüler Girolamo Magagni, genannt Giomo del Sodoma (1507–1562), nutzte die Gelegenheit und entwendete wiederholt einige Gegenstände aus der privaten Sammlung seines Lehrers. Sodoma reichte am 20. Juli des Jahres eine Klage ein, um von seinem Schüler letztlich am 6. August seinen Privatbesitz zurückzuerlangen. Zu diesem Zwecke wurde eine Liste der widerrechtlich entfernten Gegenstände angelegt, die – im Original heute verloren – bereits von Gaetano Milanesi publiziert wurde.²⁹⁰ Das Inventar zeigt auf, dass Sodoma in seinem Haus eine einzigartige Sammlung an Skulpturen, Antiquitäten und raren Naturobjekten besaß, die ihm sicher auch als Modelle für seine Werke gedient haben dürften. Der Liste zufolge verfügte der Maler neben zahlreichen Terrakotten, Marmorfragmenten und Medaillen auch über Bronzestatuetten, unter denen möglicherweise die ein

284 Vgl. ASSi, Concistoro 2204, busta 2, fasciola »1529« (Beilage zu den Dokumenten betreffend der Malereien Sodomas im Palazzo Pubblico), cc. 1r, 3v bzw. BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 58, S. 127–129. Weitere Zahlungen an Sodoma für den *Seligen Bernhard Tolomei* erfolgten am 30. April und 31. Dezember 1530, am 30. Juni 1531, am 29. Februar 1532, am 31. August 1532, am 30. Juni 1533 sowie am 31. August 1533; vgl. hierzu die Transkriptionen bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 59–61, S. 129–131; Nr. 63, S. 133f.; Nr. 66, S. 143; Nr. 69, S. 145f.; Nr. 70, S. 146–148. Dem Beleg über die Restzahlung von 14 *lire* ist zu entnehmen, dass das Werk im September 1533 endlich vollendet war; AOMS 513 (722), c. 190sin [1533] bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 71, S. 148.

285 Um genau zu sein bis zur Ausschmückung der Cappella di Piazza im Februar 1539; vgl. hierzu S. 59f. mit Anm. 348.

286 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 391f., der fälschlicherweise den seligen Bernhard Tolomei mit dem heiligen Benedikt identifizierte.

287 Zur Sala del Mappamondo und ihrer Dekoration vgl. WESSELOW 2000. Anders als von Vasari vermittelt handelt es sich bei der Sala del Mappamondo, dem Ratssaal des Palazzo Pubblico in Siena, um den größten Raum im ersten Obergeschoss. Zu der Figur des Viktor hat sich eine Skizze erhalten (schwarzer Stift, 364 x 205 mm, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 1939 F); vgl. Mus. Kat. Florenz 2005, S. 425.

288 Vgl. ASSi, Concistoro 980, c. 51r (bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 55, S. 125f.).

289 Zur gleichen Zeit hielt sich seine Frau in Bazzis Haus in Valterozzi auf, zu dem auch ein Garten und ein Weinberg gehörten; vgl. TERRASSE 1925, S. 40.

290 Vgl. MILANESI 1856, S. 110–112 (BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 48, S. 112–115 mit vollständiger Transkription). Das Dokument selbst gilt seit CUST 1906, S. 307, als verschollen.



35. Sodoma, Ausmalung der Spanischen Kapelle mit der Investitur des heiligen Ildelfons von Toledo, Oktober 1529 – April 1530. Siena, Santo Spirito, Spanische Kapelle.

oder andere eigene Arbeit zu finden war.²⁹¹ Das Inventar der Güter, die der Maler und Sammler nach seinem Tod seiner Witwe hinterlassen hat, vermittelt zudem, wie die Gegenstände in Sodomas Haushalt in den diversen Zimmern integriert gewesen sind und wie sie ihm folglich auch seiner Selbstdarstellung dienten.²⁹² Demnach handelte es sich bei Sodomas Sammlung wohl mehr um eine für die Renaissancezeit typische humanistische als um eine rein didaktische Sammlung, die dem Künstler und seinen Mitarbeitern als Werkzeug diente. Denn in einer solchen Sammlung, in der die Gegenstände als

Modelle für die künstlerische Arbeit fungierten, waren diese in der Regel griffbereit im Atelier untergebracht und nicht wie in Sodomas Fall im gesamten Wohnhaus arrangiert.²⁹³

Ebenfalls durch Vasari überliefert ist, dass Bazzi an einer Ecke der Piazza Tolomei für die Zunft der Schuster ein Fresko Mariens mit dem Jesusknaben im Arm und den Heiligen Johannes, Franziskus, Rochus und Krispin schuf, der als Fürsprecher der Mitglieder dieser Zunft einen Schuh in der Hand trägt.²⁹⁴ Della Valle beklagte bereits 1786, dass »questo fresco, benché chiuso in tabernacolo, ha sofferto di molto.«²⁹⁵ Heute gilt das Werk als verloren. Sodoma dürfte daran in der zweiten Hälfte des Jahres 1530 gearbeitet haben, da die Schuhmacherzunft am 3. Mai 1530 beschloss, noch ohne den Namen eines Künstlers zu nennen, den Tabernakel ausmalen zu lassen.²⁹⁶

Im Auftrag der spanischen Gemeinde in Siena, die in Santo Spirito ihre Grablege hatte, malte Sodoma die Jakobuskapelle aus und schuf dort zur Rechten eines alten Madonnenbildes den heiligen Nikolaus von Tolentino und zur Linken den Erzengel Michael bei der Tötung Luzifers. Darüber hinaus – wie auch Vasari tradiert – malte der Künstler »e sopra questi, in un mezzo tondo, [...] la Nostra Donna che mette indosso l' abito sacerdotale a un Santo, con alcuni Angeli attorno. E sopra tutte queste figure, le quali sono a olio in tavola, è nel mezzo circolo della volta dipinto in fresco San Iacopo armato sopra un cavallo che corre, e tutto fiero ha impugnato la spada; e sotto esso sono molti Turchi morti e feriti. Da basso poi, ne' fianchi dell' altare, sono dipinti a fresco Sant' Antonio abate ed un San Bastiano ignudo alla colonna, che sono tenute assai buone opere.«²⁹⁷ Nachdem die der heiligen Jungfrau Maria geweihte Kapelle im Oktober 1529 den Testamentsvollstreckern der Verstorbenen Giovanni de Fries und Hieronimo de Navarra, beide Angehörige des kaiserlichen Heeres, übergeben wurde, wurde Sodoma kurz darauf mit den Arbeiten betraut.²⁹⁸ Denn bereits im Januar 1530 wird Sodomas Darstellung des heiligen Antonius im

293 Vgl. DE ROMANIS 2007, insb. S. 233.

294 Vgl. VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 390f.

295 Siehe DELLA VALLE 1786, Bd. 3, S. 274. Das Fresko wurde wohl schon sehr früh zerstört durch den Rauch und die Ausdünstungen der darunter befindlichen Metallgießerei; vgl. MEYER 1885, S. 221.

296 Vgl. ASSI, Notarile antecosimiano 2054 [3. Mai 1530] bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 270, Anm. 194.

297 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 392f.

298 Dies belegen die Unterlagen in der Sakristei der Kirche; siehe ASSI, Patrimonio resti ecclesiastici 2354, c.5r (Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, Nr. 54, S. 124f.). Siehe ferner ASSI,

291 SÉGARD 1910, S. 29, mutmaßt, dass zum Beispiel auch ein Gipsmodell für die Apostelfigur für den Sieneser Dom darunter gewesen sein könnte; vgl. hierzu S. 34. Da nicht belegt ist, dass Sodoma eigene plastische Werke hinterlassen hat, bleibt diese Annahme rein spekulativ. Zu Sodoma als Bildhauer siehe Kap. 3.

292 Für seinen Nachlass siehe BARTALINI/ZOMBARDI 2012, Nr. 119, S. 236–238. Bereits FRANZONI 1984, S. 340f., bemerkte, dass dieses Inventar vermuten lässt, dass es sich um eine gezielte Anordnung, eine Inszenierung der Gegenstände an verschiedenen Orten des Wohnhauses handelte.

libro di ricordi des Konvents als ausgeführt bezeichnet.²⁹⁹ Die Kapelle mit ihrem Tonnengewölbe befindet sich zur Rechten des Kirchenportals und weist noch alle Werke *in situ* auf. Sodomas Bilder – sowohl in Öl als auch *al fresco* ausgeführt – bedecken die gesamte Altarwand der Kapelle mit der *Investitur des heiligen Ildelfons von Toledo in Begleitung der Heiligen Lucia und Caecilia sowie zweier Engel* in der Lünette und den beiden Tafeln des *Heiligen Nikolaus von Tolentino* und des *Heiligen Michael*, welche die von Giorgio Vasari erwähnte ältere Madonnenfigur flankieren (Abb. 35).³⁰⁰ Beidseitig der Heiligen Michael und Nikolaus erscheinen zudem die freskierten Heiligengestalten Sebastian und Antonius Abbas. Das Fresko des *Heiligen Jakobus* ist oberhalb des Altars angebracht. Für die 1530 vollendete Ausmalung dieser Kapelle erhielt der Maler 1536 von Kaiser Karl V. sogar den damals sehr raren Titel eines Pfalzgrafen. »Comes Palatinus Sacri Lateranensis« durften sich unter den Künstlern im 16. Jahrhundert außer Sodoma nur noch Tizian (um 1477 oder 1490–1576) und Giuseppe Arcimboldo (um 1526–1593) nennen.³⁰¹ Sodoma erhielt diesen anspruchsvollen Titel, den nur der Kaiser allein verleihen durfte, ohne dass er überhaupt am Hofe Karls V. angestellt gewesen wäre.³⁰²

Über einem der Sieneser Stadttore mit dem Namen Porta San Viene schuf Bazzi in einem großen Tabernakel

ein Fresko mit der *Geburt Christi*.³⁰³ Es ist eine Arbeit Sodomas, die auch von Giorgio Vasari beschrieben wird: »Sopra una porta della città, detta di San Viene, fece a fresco in un tabernacolo grande la Natività di Gesù Cristo, ed in aria alcuni Angeli; e nell' arco di quella un putto in iscorto bellissimo e con gran rilievo, il quale vuole mostrare che il Verbo è fatto carne. In quest' opera si ritrasse il Soddoma con la barba; essendo già vecchio, e con un pennello in mano, il quale è volto verso un brieve che dice: Feci.«³⁰⁴ Mit diesem Wandbild entstand die letzte ausgeführte und von der Republik Siena in Auftrag gegebene Ausmalung eines Stadttors in Siena.³⁰⁵ Sodoma dürfte das Fresko im ersten Halbjahr 1531 vollendet haben, da noch Ende Dezember 1530 »scudi 40 [...] per finire di dipignare detta Madonna« flossen.³⁰⁶ Interessanterweise erscheint der Name des Vercellesen – im Gegensatz zu seinen zahlreichen namentlichen Erwähnungen anlässlich seiner Arbeiten im Palazzo Pubblico ab 1529 – in Zusammenhang mit dem Gemälde an dem Stadttor nicht vor April 1532.³⁰⁷ Im April 1532 beschloss nämlich die Balìa, die traditionell für die »Ausschmückung« der Stadt Siena verantwortlich war und sich vom Januar 1528 an mit beachtlichen Geldern um die Realisierung des Werkes kümmerte, eine Restaurierung und eine Schutzmaßnahme für das bereits vom Wetter gezeichnete Werk vornehmen zu lassen und bei dieser Gelegenheit dem Künstler ein zusätzliches Entgelt von zehn *scudi* zukommen zu lassen.³⁰⁸ Der Zahlungsauftrag über den »resto del salario e premio« für den Maler Sodoma wurde erst im darauffolgenden September erteilt.³⁰⁹ Die Ausmalung ist heute nur noch in Teilen erhalten, die Gesamtkomposition wird jedoch durch

Notarile antecosimiano 1522, Nr. 129 [5.–6. Oktober 1529] bzw. BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 124f., Anm. 73.

299 Siehe ASSI, Patrimonio resti ecclesiastici 2354, c.5r bzw. BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 124 unter »XX di gennaio 1529 st. s.«: »[...] el preducto sagrestano fece fare alla chappella degli Spagnuoli uno Sancto Antonio; dipinselo el chavalieri.«

300 Die beiden Heiligen-Tafeln wurden in Öl auf Holz ausgeführt (jeweils 183,5 x 55 cm) ebenso wie die *Investitur des heiligen Ildelfons* (Dm. 210 cm); vgl. HAYUM 1976, S. 223–229. Das von Vasari erwähnte alte Madonnenbild wurde durch ein Gemälde des ausgehenden 17. Jahrhunderts ersetzt und dabei auch die noch heute gültige Anordnung der von Sodoma geschaffenen Werke vorgenommen; vgl. CARLI, ENZO, Kat. Nr. 5. La Madonna che assistita da Santa Rosalia e Santa Lucia e due Angioli impone l' abito vescovile a Sant' Idelfonso genuflesso, in: Ausst. Kat. Siena 1980, S. 13.

301 Vgl. LEMELSEN 2006, S. 87, Anm. 34. In späterer Zeit erhielten diesen Titel vorzugsweise Juristen und Humanisten, da an ihn Rechte der Beurkundung und der Beglaubigung bei beispielsweise der Anerkennung unehelicher Kinder geknüpft waren; vgl. ferner ARNDT 1964, S. VIIIf. MARCIANÒ-AGOSTINNELLI TOZZI 1951, S. 46, hält es für sehr wahrscheinlich, dass Sodomas Titel »Conte Palatino« nur einer legendären Tradition geschuldet ist. Sie begründet dies damit, dass Karl V. bereits im Jahr 1536 in Siena war, der Maler selbst aber zwei Jahre später, 1538, in einem Dokument bezüglich einer Taufe immer noch lediglich als »Cavaliere« bezeichnet wurde. Erstes und einziges Zeugnis seines Pfalzgrafentitels ist eine heute verlorene Inschrift an einem Wandgemälde Sodomas am Sieneser Campo. Vgl. hierzu S. 60f.

302 Vgl. WARNKE 1986, S. 205.

303 Das Stadttor heißt seit 1536 Porta Pispini; vgl. ISRAËL 2012, S. 195.

304 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 395f.

305 Vgl. ISRAËL 2012, S. 195.

306 Siehe das Dokument vom 30. Dezember 1530 in ASSI, Balìa 1010, c. 105r bzw. für die komplette Transkription BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 139, Anm. 84. Bereits Enzo Carli (CARLI, ENZO, Kat. Nr. 4. Coppia di Angeli volanti con due Angioletti, in: Ausst. Kat. Siena 1980, S. 12) schreibt: »[...] il quale era in corso di esecuzione durante il 1530: fu terminato probabilmente entro il 1531 e il 3 aprile 1532 Sodoma ne riceveva il saldo con l' aggiunta sul compenso stabilito di dieci scudi ›pro premio.«

307 Vgl. BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 64f.

308 Siehe hierzu das Dokument vom 3. April 1532 in ASSI, Balìa 105, c.122r mit der Randbemerkung »Girolamo Paccinelli; Sobdoma« bzw. die Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 64, S. 134–141. Die Quelle wurde bereits von ROMAGNOLI ante 1835, Bd. 5, S. 648, erwähnt. Zum dokumentarisch belegten Ablauf der Entscheidungsfindung der Balìa bezüglich der Ausschmückung der Porta Vieni vgl. zusammenfassend BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 135–141.

309 Siehe das Dokument vom 9. September 1532 in ASSI, Balìa 1013, c. 108v mit der Randbemerkung »Camerario del Monte; Girolamo

eine Zeichnung des Johann Anton Ramboux (1790–1866) aus dem frühen 19. Jahrhundert überliefert.³¹⁰ Mit diesem Werk reiht sich Sodoma in die jahrhundertealte Tradition ein, an Sienas Stadttoren Marienbilder anzubringen. In diesem Fall schuf der Maler ein Gemälde, das die Jungfrau als Gottesmutter hervorhebt, die den Heiland geboren hat. Die verbliebenen Malereireste wurden 1977 vom Stadttor entfernt und an der Innenfassade der Sieneser Kirche San Francesco angebracht.³¹¹

Parallel zu seiner Arbeit am Sieneser Stadttor wird Sodoma an seinem bekannten Altarblatt mit der *Anbetung der Heiligen Drei Könige* (Abb. 36) für die Familienkapelle der Arduini in Sant' Agostino in Siena gemalt haben.³¹² Für dieses Retabel, das Giorgio Vasari zufolge »fu tenuta, ed è buon' opera«, sowie für ein weiteres für dieselben Auftraggeber geschaffenes Gemälde (Abb. 37) ist im Sieneser Staatsarchiv für das Jahr 1536 sogar ein Rechtsstreit gegen den Maler dokumentiert, da den Kunden der Gesamtpreis für beide Werke zu hoch erschien.³¹³ Aufträge wie dieser zeigen, dass Sodoma um das Jahr 1530 ein viel beschäftigter Künstler war, der sowohl für die öffentliche Hand als auch für Privatleute arbeitete. Die zahlreichen Werke, mit denen er zu dieser Zeit folglich betraut wurde, stehen im Widerspruch zur Schätzung der von ihm zu zahlenden Steuern vom 27. November 1531.³¹⁴ So wird seine Steuerpflicht mit 100 *lire* beziffert, während sich beispielsweise für dasselbe Datum jene seines Rivalen Domenico Beccafumi auf ein Vielfaches, 250 *lire*, belief.³¹⁵ Möglicherweise bezieht Sodoma diese sehr niedrige Zahl auf sein Vermögen bezüglich aller Ausgaben, die für das tägliche Leben, den Unterhalt seiner Familie und seiner Tiere, allen voran seiner Rennpferde, sowie für alles Weitere, was mit seinem Ritterstand zusammenhing, anfielen.³¹⁶

Obwohl Sodoma noch an seinem Fresko des *Seligen Bernhard von Tolomei* in Siena zu arbeiten hatte, ist er für den 11. Dezember 1532 im etwa 80 Kilometer entfernten Cortona belegt. Andrea Ubaldi, der Prior des dort ansässigen Augustinerordens, beauftragte den Maler »Iohanni Antonio de Tizzonibus de Vercellis, diu habitatori et civi Senensi, ibidem presenti« damit, gegen die Bezahlung von 80 *scudi* ein für den Hauptaltar der Kirche gedachtes Gemälde mit der *Bekehrung des heiligen Augustinus* zu schaffen.³¹⁷ Da noch im März 1545 Lattanzio di Tomma di Stefano Cianfanaglia da Cortona in seinem Testament dem Konvent zehn *scudi* vermachte »in dipingenda tabula maioris altaris dicte ecclesie«, wird Sodoma seiner Verpflichtung gegenüber den Augustinern wohl nicht zur Gänze nachgekommen sein.³¹⁸ Hingegen ausgeführt hat der Maler im Jahr 1533 eine *Beweinung Christi*, die heute im Museo Soumaya in Mexico-Stadt aufbewahrt wird (Abb. 38).³¹⁹ Autorschaft und Datierung werden durch die Inschrift auf einem *cartellino* in der rechten unteren Bildecke überliefert, der genaue Auftragskontext bleibt mangels Quellen unbekannt. Die Inschrift gibt lediglich Aufschluss darüber, dass Sodoma das Gemälde 1533 für einen gewissen »Ber[nardus?] de Sye« anfertigte, der jedoch bisher nicht identifiziert werden konnte.³²⁰ Das Bild ist eines von insgesamt zwei Tafelgemälden Sodomas, die ihr Entstehungsjahr tragen. Lediglich ein Jahr später vollendete der Maler ein großes Altarblatt mit der *Auferstehung Christi*, die aus der Neapolitaner Kirche San Tommaso d' Aquino stammt und wohl auch für diese als Stiftung des kaiserlichen Truppenführers in Siena, Alfonso d' Avalos, geschaffen worden ist (Abb. 39).³²¹

Noch aus demselben Jahr, in das Sodoma seine große *Auferstehung* datierte, stammt ein Vertrag vom 23. Oktober 1534, der bezeugt, dass der Maler in der Contrada

Paccinelli, *scudi* 20, *lire* 2« bzw. die komplette Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 67, S. 143.

310 Fotos der Bildreste finden sich bei ISRAËL 2012, S. 203. Vgl. ISRAËL 2012, S. 195, mit der Abbildung der Zeichnung auf S. 204. Auf S. 200 zeigt ISRAËL 2012 die Zeichnung desselben Malers, die die Komposition des Sodoma-Freskos auf der Piazza wiedergibt. ISRAËL 2012, S. 199, gibt Quellen zur Schlacht von Camollia an.

311 Vgl. BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 140.

312 Vgl. Kap. 4.1.1.4 sowie Kat. Nr. 52.

313 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 395. Bei dem zweiten Gemälde handelt es sich um einen heute im Walters Art Museum in Baltimore aufbewahrten Tondo (Öl auf Holz, Dm. 115,5 cm); vgl. Kat. Nr. 56 sowie Kap. 4.1.4.1.

314 Vgl. hierzu ASSI, *Lira* 125, c. 64r bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 62, S. 131–133.

315 Vgl. ASSI, *Lira* 122, c. 190r.

316 Vgl. hierzu BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 133.

317 Siehe ASF, *Notarile antecosimiano* 5615, Fasc. »1532–1533«, Nr. 69 [11. Dezember 1532] bzw. die Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 68, S. 143–145. Das Dokument findet sich erstmals in Teilen publiziert in KANTER 1984, S. 240.

318 Siehe ASF, *Notarile antecosimiano* 13677, c. 388r–v [22. März 1545]. Ferner zitiert bei KANTER 1984, S. 240.

319 Vgl. Kap. 4.1.4.4 und Kat. Nr. 62. Eine Zeichnung in Oxford (Kat. Nr. 55a) zeigt auf der Rückseite – wie bereits in Mus. Kat. Oxford 1976, Bd. 1, S. 107 angemerkt – höchstwahrscheinlich die Handstudie der linken Hand Christi.

320 Die Inschrift lautet: »EX PIETATE / BER*DE SYE/ SODON EQVE:/FACIEBAT SEN / M D XXX III«.

321 Vgl. Kap. 4.1.1.6 und Kat. Nr. 64. Das Gemälde wurde im Rahmen der Auflösung der Kirchen und Klöster 1806 in das neu geschaffene Museo del Palazzo degli Studi in Neapel, in der Folge in das Real Museo Borbonico und letztlich in die staatlichen Sammlungen in Neapel gebracht; vgl. Mus. Kat. Neapel 1999, Nr. 217, S. 22–27.



36. Sodoma, *Anbetung der Heiligen Drei Könige (Pala Arduini)*, vor 1532. Siena, Sant' Agostino, Cappella Piccolomini.



37. Sodoma, *Heilige Familie mit dem Johannesknaben und der heiligen Elisabeth* (Tondo Arduini), vor Oktober 1536. Baltimore, Walters Art Museum.



38. Sodoma, *Beweinung Christi*, 1533. Mexiko-Stadt, Museo Soumaya.

di Vallerozzi ein Haus anmietete.³²² Der Schuhmacher Sebastiano, Sohn des verstorbenen Andrea da Siena, überließ dem Künstler für den Preis von 40 Florentiner Gulden seinen Anspruch auf das Haus, das ihm vom Konvent San Francesco zur lebenslangen Miete überlassen worden war. Sodoma trat mit diesem Vertrag an die Stelle des Sebastiano als Mieter eines Gebäudes, das Eigentum des Klosters war, und zahlte folglich eine Miete von sechs Florentiner Gulden, die vierteljährlich zu entrichten war. Der Maler dürfte somit 1534 von dem Haus im Popolo di San Donato a Montanini, für das er nachweislich im November 1531 noch Miete gezahlt hatte, in den Bezirk der Contrada di Vallerozzi umgezogen sein.³²³ Im Januar des Folgejahres wird Sodoma als Pferdebesitzer in einer Liste aufgeführt, die neben weiteren angesehenen Sienesen auch den Herzog von Amalfi und dessen Familie nennt.³²⁴ Karl V. berief von 1528 bis 1530 und nochmals von 1531 bis 1541 Alfonso Piccolomini d' Aragona (1499–1559), den dritten Herzog von Amalfi, zum Capitano della Repubblica von Siena.³²⁵ Wozu diese Auflistung der Pferde und ihrer Eigentümer diene, muss offen bleiben. Alessia Zombardo vermutet darin eine Art schriftlicher Zusammenstellung aller im Gefolge des Herzogs befindlichen Reiter, zu denen auch 17 Sieneser Bürger zählten.³²⁶ Zur selben Zeit, im Januar 1535, erscheint Sodomas Name in einem Inventar der Güter des Malers und Architekten Giovanni Maria Falconetto (um 1468–1534/35), die sich im Wohnsitz dessen Paduaner Gönners, Alvise Cornaro, befanden.³²⁷ Demgemäß war der Künstlerkollege im Besitz eines »pezzetto in tella a guazo di Sodoma«, das nicht näher bestimmt wird.³²⁸

- 322 Dieser Vertrag wird bereits erwähnt bei CUST 1906, S. 332–334. Das Dokument findet sich in ASSi, Notarile antecosimiano 1844, Nr. 192 mit der Randbemerkung »Cessio iurium et locatio facta Sogdome pictori« bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 74, S. 153–156. RADINI TEDESCHI 2010, Nr. 6, S. 72, gab (wie bereits FACCIÒ 1902, S. 216f.) fälschlicherweise den 28. Oktober als Datum an.
- 323 Dies ergibt sich aus Sodomas Steuerpflichtsschätzung aus dem ausgehenden Jahr 1531; vgl. Anm. 314.
- 324 Vgl. ASSi, Concistoro 2210, fasciola »1534 gennaio« (st. s.) bzw. vollständige Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 76, S. 157–161.
- 325 Zu Alfonso Piccolomini vgl. PECCI 1755–60, Bd. 3, S. 24, sowie PUGLIA 2005, S. 50. Er beauftragte Sodoma mit der *Kreuztragung* in Celano; vgl. Kat. Nr. 74.
- 326 Vgl. BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 159.
- 327 Vgl. ASP, Archivio notarile 4831, cc. 218v–219v bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 77, S. 161–163.
- 328 Siehe ASP, Archivio notarile 4831, cc. 219v bzw. BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 162. Roberto Bartalini gibt zu bedenken, dass die Worte des Notars theoretisch auch die verkürzte Schreibweise eines Bildtitels sein und demgemäß ein Gemälde mit der *Flucht Lots und seiner Töchter aus der Stadt Sodoma* meinen könnten,



39. Sodoma, *Auferstehung Christi*, 1534. Neapel, Museo di Capodimonte.



40. Sodoma, *Heilige Familie mit dem heiligen Leonhard*, erste Hälfte der 1530er Jahre. Siena, Palazzo Pubblico, Cappella dei Signori.

Falconetto könnte um 1520 an das Werk gelangt sein, als er in Mantua in der Sala dello Zodiaco des Palazzo d' Arco an dem Freskenzyklus der Monate arbeitete.³²⁹ Wie Giorgio Vasari in seiner Falconetto-Vita berichtet, diene der in Verona geborene Künstler »a Mantova al signor Luigi Gonzaga«, bei dem es sich um denselben Mann handeln könnte, auf dessen Anraten hin Sodoma sich ebenfalls im zweiten Jahrzehnt des Cinquecento ein Madonnenbild für Francesco II. Gonzaga vornahm.³³⁰

In den frühen 1530er Jahren dürfte ferner ein für den Sieneser Dom gedachtes Ölgemälde mit der Muttergottes entstanden sein, die – begleitet von Josef und einem weiteren Heiligen – ihren Knaben auf den Knien hält

(Abb. 40).³³¹ Noch zu Giorgio Vasaris Lebzeiten befand sich das Werk, das heute in der Cappella dei Signori des Palazzo Pubblico aufbewahrt wird, rechts neben dem Eingang der Kirche.³³² Bei der von Vasari irrtümlich als Kalixtus bezeichneten Figur handelt es sich eindeutig um Leonhard und nicht um den Titelheiligen der gleichnamigen Kapelle im Sieneser Dom. Das Altarbild gehört zu jenen Arbeiten Sodomas, über die Vasari durchaus positive Worte verliert. So schreibt er, dass dieses Bild »è tenuta anch' essa molto bella, perchè si vede che il Soddoma nel colorirla usò molto più diligenza che non soleva nelle sue cose.«³³³

da ein solches Sujet in den Inventaren aus dem 17. Jahrhundert auftaucht; vgl. BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 163.

329 Vgl. hierzu VILLA 2003, S. 364f.

330 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1880), Bd. 5, S. 320. Zu Sodomas Arbeit für die Gonzaga vgl. Kap. 2.5, S. 35f.

331 Vgl. Kap. 4.1.1.5 sowie Kat. Nr. 57.

332 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 393: »Nel duomo della medesima città, entrando in chiesa a man destra, è di sua mano a un altare un quadro a olio, nel quale è la Nostra Donna col Figliuolo in sul ginocchio, San Giuseppe da un lato; e dall' altro San Calisto.«

333 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 393.

Weniger schmeichelhafte Worte findet der *Viten*-Schreiber hingegen für die heute fast gänzlich zerstörten Wandmalereien, die Sodoma in der Cappella di Piazza am Fuß der Torre del Mangia des Palazzo Pubblico schuf. In dem Werk, das Maria mit dem Jesusknaben und den Heiligen Ansanus, Viktor, Augustin und Jakobus sowie in einer Lünette Gottvater mit Engeln zeigt, »si vede che costui, quando la fece, cominciava quasi a non aver più amore nell' arte, avendo perduto un certo che di buono che soleva avere nell' età migliore, mediante il quale dava una certa bell' aria alle teste, che le faceva esser belle e graziose.«³³⁴ Der Auftrag wurde Sodoma Anfang März 1537 durch Beschluss des Concistoro mit der vertraglichen Vereinbarung übermittelt, das Werk bis zum Fest Mariä Himmelfahrt im August desselben Jahres zu vollenden.³³⁵ Obwohl Sodoma bereits im März seine erste Zahlung für das Wandgemälde erhalten hatte, hatte er mit seiner Arbeit Ende Juni 1537 noch nicht einmal begonnen.³³⁶ Im August desselben Jahres, in dem das Werk gemäß der Vereinbarung bereits vollendet sein sollte, hatte es Sodoma gerade einmal zur Hälfte ausgeführt.³³⁷ In der Folge unterbrach der Maler sogar seine Arbeiten in der Kapelle aufgrund einer Reise, sodass auch im Februar 1538 die Fresken weit entfernt von ihrer Fertigstellung waren.³³⁸

2.6 Sodomas Jahre der Abwesenheit von Siena (1538–1545)

Im Frühjahr 1538 weilte Sodoma – anstelle seine Arbeiten an der Ausmalung der Cappella di Piazza fortzuführen – in Piombino am Hof des Jacopo V. d' Appiano. Dies geht hervor aus einer längeren Korrespondenz zwischen der Signoria di Siena, Jacopo V. d' Appiano sowie dem Maler selbst. So wird Sodoma in einem Schriftstück vom April 1538 an seine Verpflichtungen in seiner Wahlheimat erinnert und dazu aufgefordert, nach Siena zurückzukehren, um die Wandmalereien am Palazzo Pubblico endlich zu vollenden.³³⁹ Zugleich appellierten Sodomas Sienser Auftraggeber mehrfach mit Bestimmtheit an den Herrn von Piombino, den Maler zur Rückkehr zu bewegen.³⁴⁰ Während sich die Signoria wiederholt bei Jacopo über Sodomas Absenz empörte, entschuldigte dieser den Künstler. Jacopo erbat bei der Stadt Siena sogar Aufschub für die Rückkehr des Malers, damit dieser zunächst seine in Piombino begonnene Arbeit zu Ende führen konnte.³⁴¹ Von diesem nicht näher genannten Werk, das Sodoma während seines erneuten Aufenthalts in Piombino geschaffen hat, hat sich keine Spur erhalten. Am 2. Mai 1538 erhielt Sodoma vom Concistoro Sienas die Erlaubnis, zumindest den Mai über in Piombino bei dem Fürsten zu bleiben, um danach zum Vollenden des begonnenen Freskos in die Stadtrepublik zurückzukommen.³⁴² Nach Ablauf der Frist schickte der Concistoro am 17. Juni 1538 erneut zwei Briefe nach Piombino – einen an den Fürsten und einen weiteren an Sodoma selbst –, in denen der mangelnde Respekt

334 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 396. Teile des Freskos sowie dessen Sinopie (zwei Fragmente der *Sacra Conversazione*, der *Heilige Sebastian* und *Gottvater*) werden heute in Museo Civico im Palazzo Pubblico ausgestellt (Inv. Nr. 131, 132, 133 und 134).

335 Vgl. ASSi, Notarile antecosimiano 1551 [März 1536 st. s.] bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 84, S. 174–180.

336 Vgl. zur ersten Zahlung, mit der der Schatzmeister Crescenzo Turamini betraut wurde, ASSi, Concistoro 2213, fasc. »1536. Lettere senza data« [14. März 1536 st. s.] bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 85, S. 180f. Vgl. ferner die Rechnung an das Kollegium des Concistoro vom 30. Juni 1537 in ASSi, Concistoro 2214, fasc. »1537 giugno« [30. Juni 1537] bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 86, S. 181.

337 Vgl. ASSi, Concistoro 2215, fasciola. »1538. Lettere senza data« [31. August 1537] bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 87, S. 182f.

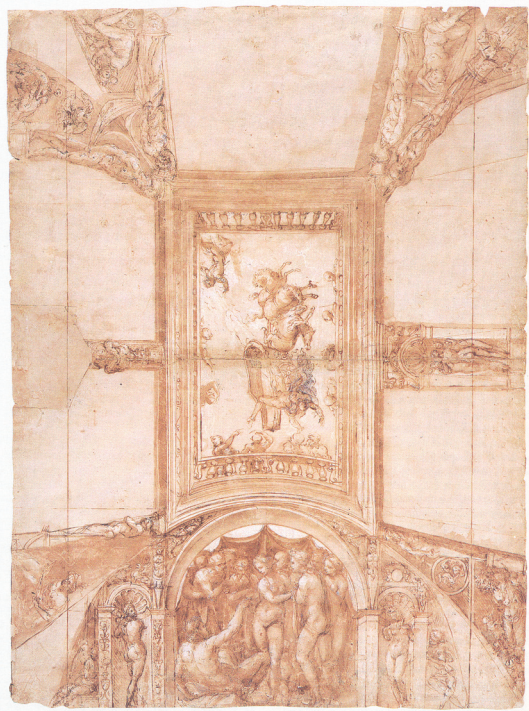
338 Vgl. hierzu ASSi, Concistoro 2215, fasciola »1538. Lettere senza data« [o. A., wohl aber 28. Februar 1538] bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 88, S. 183f.

339 Vgl. ASSi, Concistoro 1748 [16. April 1538] bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 89, S. 184. Ende April wurde zudem der für das Bimester Mai bis Juni 1538 neu gewählte Concistoro über Sodomas Nichteinhalten des Vertrags sowie über seinen Piombino-Aufenthalt in Kenntnis gesetzt; vgl. ASSi, Concistoro 2215, fasciola »1538. Lettere senza data« [30. April 1538] bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 90, S. 185.

340 Zwischen Mai und Juni 1538 schrieb der Concistoro mehrfach an Jacopo; vgl. ASSi, Concistoro 1748 [2. Mai 1538, 17. Juni 1538 und nochmals 17. Juni 1538] bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 91 (S. 186), Nr. 92 (S. 186f.) und Nr. 93 (S. 187f.).

341 Darauf kann aufgrund des in Anm. 340 genannten Dokuments geschlossen werden, in dem es heißt: »A lo Illustrissimo Signore di Piombino Iacomo quinto. [...] Servi adunque comodamente l' Eccellenza Vostra del cavaliere Sodone per il mese di maggio, come ci ricercha, rimandandocelo in fatto poi che costi avrà finito l' incominciato lavoro, accioché noi ancora restiamo in breve di quel che già più mesi sono si doveva satisfatti.« Zitiert aus dem Brief des Concistoro vom 2. Mai 1538 nach BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 186.

342 Dies wird überliefert in dem Brief vom 2. Mai 1538 des Concistoro an Jacopo V. d' Appiano; siehe hierzu ASSi, Concistoro 1748 [2. Mai 1538] mit Transkription in BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 91, S. 186.



41. Sodoma, Entwurfszeichnung für eine Deckenmalerei mit dem *Sturz des Phaeton*, um 1530. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.



42. Sodoma, *Beweinung Christi*, 1539/40. Pisa, Dom Santa Maria Assunta.

gegenüber dem Sieneser Auftrag angemahnt wurde und in denen beide unterrichtet wurden, dass man gegen den Maler und sein Nichteinhalten des Sieneser Vertrages vorzugehen plante.³⁴³ Im Juli 1538 beauftragte der Concistoro Girolamo Tantucci und Camillo Pecci, Jacopo V. zu schreiben, um erneut Sodomas Rückkehr einzufordern.³⁴⁴ Am 21. August 1538 beschloss der Concistoro endlich strenge Sanktionen gegen Sodoma und setzte ihm das Ultimatum, innerhalb des Oktobers die Arbeiten in der Cappella della Piazza zu vollenden, da er andernfalls die bereits geleisteten Zahlungen rückerstatten müsse.³⁴⁵ Nur wenige Tage zuvor hatte Jacopo V. d' Appiano in einem Brief an die Stadt Siena die Verantwortung für die Nichterfüllung des Vertrages für das Fresko in der Cappella di Piazza von Seiten Sodomas übernommen und darum gebeten, den Meister bei seiner Rückkehr in Siena »con grata fronte« zu empfangen.³⁴⁶ In Siena dokumentarisch belegt ist der Künstler spätestens am 11. November 1538, als er als Pate an der Taufe der Camilla Maria Romula, der Tochter eines Giovan Battista di Girolamo, teilnahm.³⁴⁷ Tatsächlich vollendet war der Auftrag in der Cappella di Piazza erst zu Beginn des Jahres 1539.³⁴⁸ Guglielmo Della Valle zufolge trug das Wandbild die heute verlorene Inschrift »Ad honorem Beatae Mariae Virginis Io: Antonius cognomento Sodoma Senensis eques & Comes Palatinus faciebat MDXXXVIII.«³⁴⁹ Dies ist das

343 Vgl. hierzu ASSi, Concistoro 1748 [17. Juni 1538] (Transkription in BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 92, S. 186f. sowie Nr. 93, S. 187f.)

344 Vgl. ASSi, Concistoro 1031, c. 12r (Transkription in BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 94, S. 188f.). Dieser Brief sollte einige Tage nach dem Beschluss des Concistoro vom 13. Juli 1538 (ASSi, Concistoro 1748 bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 95, S. 189) an den Herrn von Piombino gesandt werden.

345 Vgl. hierzu den Beschluss vom 21. August 1538 in ASSi, Concistoro 1031, cc. 52v–53r (vollständige Transkription in BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 97, S. 191).

346 Siehe ASSi, Balla 656, Nr. 49 (Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 96, S. 190f.).

347 Vgl. ASSi, Biccherna 1135, c. 403v bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 98, S. 191f.

348 Nach Vollendung des Werkes Ende Januar 1539 ließ der Concistoro den Wert der Arbeit schätzen; vgl. ASSi, Concistoro 1034, cc. 4v, 15r, 17r, 28r, 43v - 44r bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 99, S. 192 - 194. Am 19. März 1539 wurde sogar Domenico Beccafumi als dritter Schlichter berufen; vgl. ASSi, Concistoro 1035, c. 6v bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 100, S. 195. Am 2. April 1539 erhielt dann Sodoma auch die letzte Zahlung für das Fresko; vgl. AOMS, 513 (722), c. 369sin bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 101, S. 195f.

349 Siehe DELLA VALLE 1786, Bd. 3, S. 251. In der Pinacoteca Nazionale in Siena wird eine Rötzelzeichnung aufbewahrt, die die Gesamtkomposition zeigt. Diese stellt keine vorbereitende Skizze dar, da sie in das frühe 17. Jahrhundert zu datieren ist. Zu der

einziges Zeugnis, das Sodomas Ernennung zum Pfalzgrafen verifiziert.³⁵⁰

Vasari überliefert, dass Sodoma als Reaktion auf eine Bevorzugung Domenico Beccafumis durch die Sieneser die Stadt verlassen habe und daraufhin alt und verarmt nach Volterra gegangen sei, wo er bei dem reichen und angesehenen Edelmann Messer Lorenzo di Galeotto de' Medici Unterschlupf fand.³⁵¹ Für diesen Herrn schuf er dem *Viten*-Schreiber folgend ein Leinwandgemälde mit dem Sonnenwagen, der von Phaeton schlecht gelenkt in den Po stürzt. Das Werk selbst wurde zuletzt in einer Liste mit den Gütern erwähnt, die ein Verstorbener seinem Sohn im 17. Jahrhundert hinterließ.³⁵² Es gilt heute als verschollen beziehungsweise nicht identifiziert. Es hat sich jedoch in Florenz eine Sepia-Skizze gleichen Sujets erhalten (Abb. 41), die lange Zeit als eine Vorzeichnung für diesen Auftrag angesehen wurde.³⁵³ Da Vasari im Falle des Bildes für Messer Lorenzo di Galcotto de' Medici von einem Leinwandgemälde spricht, diese Skizze jedoch den Entwurf eines Deckengemäldes darstellt, wird es sich dabei demnach um ein anderes Projekt handeln müssen.³⁵⁴

In der Folge soll Sodoma wieder aufgebrochen und weiter in das 50 Kilometer nördlich gelegene Pisa gezogen sein. Dort wurde er durch Vermittlung des Battista del Cervelliera mit zwei Bildern für den Dombaumeister Messer Sebastiano della Seta beauftragt, die hinter dem Hauptaltar des Doms neben denen von Sogliani und

Beccafumi angebracht wurden.³⁵⁵ Sodomas Ankunft in Pisa wird durch ein Dokument belegt und in den späten Herbst 1539 datiert.³⁵⁶ Bei den beiden von Vasari erwähnten Werken handelt es sich um die im Mai 1540 vollendete *Beweinung Christi* (Abb. 42) und die 1541 fertiggestellte *Opferung Isaaks* (Abb. 43), die auch heute noch *in situ* in der Chorapsis des Pisaner Doms zu finden sind.³⁵⁷ Zusammen mit diesen beiden Bildern wurde ein drittes, nie ausgeführtes Retabel für den Altar der Heiligen Bartholomäus, Andreas »e altri tituli« in Auftrag gegeben.³⁵⁸ Unmittelbar nach seinen Arbeiten für die Pisaner Domopera schuf der Maler für das Oratorium der Kirche Santa Maria della Spina eine Tafel mit Maria und dem Jesuskind, die von Josef und einigen Heiligenfiguren flankiert werden (Abb. 44).³⁵⁹ Vom 14. September 1542 datiert ein in Florenz verfasster Brief des Grafen Cosimo I. de' Medici an Raffaello di Francesco de' Medici, den gräflichen Kommissar in Pisa.³⁶⁰ Ihm wird der Auftrag erteilt, die Pisaner Wohnung des Sodoma durch Solda-

Zeichnung siehe CUST 1906, S. 362; Ausst. Kat. Siena/Vercelli 1950, Nr. 13 (Zeichnungen) sowie CARLI 1979, S. 68 mit Abb. 130.

350 Vgl. hierzu Kap. 2.5, S. 53.

351 Vgl. VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 397. Zu Lorenzo, der 1568 verstarb, vgl. LEMELSEN 2006, S. 95f., Anm. 70. Gemäß einer Anmerkung des Vincenzo Borghini aus dem Jahr 1558 soll Sodoma in Volterra im Auftrag der Franziskaner den Kopf des Jesusknaben übermalt haben, den Signorelli in seiner heute in der Londoner National Gallery befindlichen *Beschneidung* schuf; vgl. BNCF, Ms. FN II.X.81, S. 121 bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 124, S. 248f.

352 Die Liste findet sich wiedergegeben bei DELLA VALLE 1786, Bd. 3, S. 267: »Due quadri del Sodoma compagni alti un braccio e mezzo, lunghi due braccia e mezzo, rappresentati in uno la caduta di Fetonte dal Carro, nell' altro Dafne seguita da Apollo, convertita in alloro.«

353 Feder, bräunliche Tinte, schwarzer Stift und Weißhöhungen auf weißem Papier, aquarelliert, 582/587 x 430/435 mm, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 1644E. So noch bei FACCIO 1902, S. 174; CUST 1906, S. 226 und 364; CARLI 1979, S. 72 und CARLI 1996, S. 3.

354 Darauf machte bereits aufmerksam DE MARCHI, Andrea, Kat. Nr. 182. Progetto per la decorazione di una volta colla Caduta di Fetone, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 514. Ferner weisen einige ikonografische Charakteristika darauf hin, dass die Skizze beim Anblick eines Sieneser Auftrages entstanden sein muss, vgl. hierzu zuletzt MARONGIU 2008, S. 39–44.

355 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 397: »[...] si partì ed andossene a Pisa; dove per mezzo di Battista del Cervelliera fece a messer Bastiano della Seta, Operaio del duomo, due quadri, che furono posti nella nicchia dietro all' altare maggiore del duomo, accanto a quegli del Sogliano e del Beccafumi. In uno è Cristo morto con la Nostra Donna e con l' altre Marie; e nell' altro, il sacrificio d' Abramo e d' Isac suo figliuolo.«

356 Vgl. ASPI, Opera del Duomo 455, c. 46r bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 102, S. 196. Veröffentlicht wurde das Dokument bereits von SUPINO 1893, S. 444.

357 Zu den Bildern siehe Kap. 4.1.1.10 sowie Kat. Nr. 80 (*Beweinung Christi*: Öl auf Leinwand, 220 x 176 cm) und Kat. Nr. 81 (*Opferung Isaaks*: Öl auf Leinwand, 202 x 141 cm). Zwischen dem 11. und 24. November 1539 ist eine Auflistung von Hausrat entstanden, mit dem Sodoma von der Opera für die Dauer seines Aufenthalts in Pisa versorgt wurde; vgl. ASPI, Opera del Duomo 455, c. 45r. (Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 103, S. 196–198). Diesen gab der Künstler am Ende seiner Zusammenarbeit mit der Opera im Juli 1541 zurück. Nach der Rückgabe beschwerte sich die Opera über den Zustand der dem Maler teilweise überlassenen Gegenstände. Vgl. ASPI, Opera del Duomo 577, cc. 160sin., 160des. bzw. BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 198f.

358 Für dieses erhielt der Maler im Mai 1540 eine Anzahlung über 35 *lire*; siehe ASPI, Opera del Duomo 461, c. 122r bzw. BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 105, S. 208.

359 Zum Gemälde (Öl auf Leinwand, 288 x 167 cm, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo) siehe Kap. 4.1.1.11, sowie Kat. Nr. 83. Wie bereits die beiden Bilder für den Pisaner Dom wird auch dieses von VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 398, erwähnt: »Nel medesimo tempo fini Giovann' Antonio una tavola che egli avea già cominciata a olio per Santa Maria della Spina, facendovi la Nostra Donna col Figliuolo in collo; ed innanzi a lei ginocchioni Santa Maria Maddalena e Santa Caterina, e ritti dagli lati San Giovanni, San Bastiano, e San Giuseppe; nelle quali tutte figure si portò molto meglio che ne' due quadri del duomo.«

360 Der Brief befindet sich heute in einer Privatsammlung. Bis zur Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 111, S. 220f., war er nur durch seine Veröffentlichung durch Alberto M. Fortuna (FORTUNA 1963, S. 110, Anm. 27) bekannt.



43. Sodoma, *Opferung Isaaks*, 1540/41. Pisa, Dom Santa Maria Assunta.



44. Sodoma, *Sacra Conversazione mit sechs Heiligen*, 1542. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.

ten zu räumen, die durch die dem Quartier der Truppen übergeordneten Funktionäre in Beschlag genommen wurde. Aus diesem Brief geht nicht nur hervor, dass Sodoma weiterhin bei der Familie Medici bekannt war, sondern ferner, dass er vorhatte, seine Residenz in Pisa im Spätsommer 1542 weiter zu erhalten.³⁶¹ Zu diesem Zeitpunkt war seine Tafel für Santa Maria della Spina noch nicht fertig, für die er erst am Anfang des Folgejahres ausbezahlt wurde.³⁶² Zwei Jahre nach der Auslieferung der *Opferung Isaaks* für die Tribuna des Doms und einige Monate nach der Fertigstellung des Gemäldes für das Oratorium von Santa Maria della Spina, kehrt Sodomas Name erneut in den Rechnungsbüchern der Opera des Pisaner Doms wieder. Diese lieh dem Maler zwischen dem 31. Oktober 1543 und dem 27. Januar 1544 im Gesamten 29 *lire* und zehn *soldi*, der er im Gegenzug als Garantie ein Gemälde des *Kreuztragenden Christus* überließ.³⁶³ Der Schuldvertrag wurde nie beglichen und das eingezogene Bild als ausreichend angesehen, um den gesamten Posten aus den Rechnungsbüchern herauszustreichen.³⁶⁴ Sodoma weilte noch im August 1545 in Pisa, als er 22 *lire* und 16 *soldi* für die Ausführung von vier Fahnen »per duomo e chanpanile« erhielt, die eine Maria, ein Grafenwappen, ein Kreuz und das Wappen der Domopera zeigen sollten.³⁶⁵ Dies waren seine letzten Arbeiten in Pisa.

Danach soll Bazzi nach Lucca gegangen sein, wo ihn ein mit ihm bekannter Olivetanerabt in San Ponziano eine Madonna im Treppenaufgang zum Schlafsaal des

Konvents ausführen ließ.³⁶⁶ Das Werk hat sich aufgrund der Zerstörung des gesamten Klosters nicht erhalten.³⁶⁷ Mit dem von Vasari erwähnten Auftrag wurde Sodoma insgesamt viermal von dem Olivetanerorden in die Pflicht genommen. Somit ziehen sich Arbeiten für diese Kongregation wie ein roter Faden durch das Leben des Künstlers. Sie markieren mit dem Freskenzyklus in Sant' Anna in Camprena sowohl den Auftakt seiner künstlerischen Laufbahn als auch mit dem Wandbild in San Ponziano deren Ende. Auch Vasari selbst wurde wiederholt für den Orden tätig und zählte anscheinend bedeutende Angehörige zu seinem engeren Freundeskreis, darunter auch Don Miniato Pitti und Giovan Matteo Fattani, die er auch in seiner Autobiografie erwähnt.³⁶⁸ Die Informationen, die der *Viten*-Schreiber über Sodomas Arbeiten für den Olivetanerorden preisgibt, stammen höchstwahrscheinlich aus dieser Quelle.

Durch einige Zeilen Pietro Aretinos vom August 1545 ist tradiert, dass Sodoma um diese Zeit, zu der auch Rosso Fiorentino (1495–1540) bei d' Appiani tätig war, einen weiteren Besuch in Piombino plante.³⁶⁹ Sodomas Brief, auf den sich Aretino hierbei bezieht, ist nicht erhalten. Ein erneuter Besuch in Piombino wäre jedoch erst nach dem Brief und somit nach dem August 1545 anzusetzen. Dabei bleibt zu bedenken, dass Jacopo V. d' Appiano bereits kurz darauf, am 20. Oktober 1545, verstarb.³⁷⁰ Deswegen, und weil es außer dem Briefpassus keinen weiteren Nachweis für eine erneute Piombino-Reise Sodomas gibt, könnte diese zwar geplant gewesen, jedoch aufgrund des Todes des Stadtherren abgesagt worden sein.

361 Zu Sodomas Medici-Verbindung seit dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts vgl. Kap. 2.4, S. 29f. Direkt vor seiner Reise nach Pisa arbeitete Sodoma gemäß Vasari in Volterra für Lorenzo di Galeotto de' Medici.

362 Vgl. ASPI, Ospedali riuniti di Santa Chiara 3010, c. 6r (Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 112, S. 222).

363 Die Notizen stammen vom 31. Oktober 1543, 6. November 1543 und 27. Januar 1544; vgl. ASPI, Opera del Duomo 465, c. 55v (Transkriptionen bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 114, S. 228). Das Werk mit dem kreuztragenden Jesus, das Sodoma als Sicherheit hinterlassen hat, soll »un quadro di braccia 1 1/8 in circha« und »in tela« gewesen sein. CUST 1906, S. 233, schlägt vor, das Gemälde mit Kat. Nr. X20 gleichzusetzen. Da dieses jedoch für Sodoma abzulehnen ist, ist Custs Annahme hinfällig und das Domopera-Bild bleibt unidentifiziert.

364 Vgl. ASPI, Opera del Duomo 465, c. 55v bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 114, S. 228.

365 Vgl. ASPI, Opera del Duomo 467, c. 13v (Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 116, S. 232). Das Dokument wurde bereits teilweise publiziert bei SUPINO 1893, S. 446. Die für die Fahnen benötigte Leinwand wurde am 8. Juni herausgegeben; siehe ASPI, Opera del Duomo 467, c. 1v [8. Juni 1545] (Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 232, Anm. 191): »E adì 8 detto [giugno 1545] s. 17 a monna Luchresia d' Ascano per inbianchatura di c(an)ne 17 di burato per le bandiere di duomo_1. -17.« Die Fahnen sind heute verloren.

366 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 398: »Dopo, non avendo più che fare a Pisa, si condusse a Lucca; dove in San Ponziano, luogo de' frati di Monte Oliveto, gli fece fare un abate suo conoscente una Nostra Donna al salire di certe scale che vanno in dormentario.«

367 Vgl. LEMELSEN 2006, S. 96, Anm. 78.

368 Vgl. LEMELSEN, Katja, Einleitung zum Leben des Sodoma, in: VASARI 1568 (LORINI/LEMELSEN2006), S. 8.

369 Die besagte Passage lautet: »[...] e se aviene che ve n' andiate, qual mi dite, a Piombino, basciate la mano al signor suo in mia vece.« Zitiert nach ARETINO (PROCACCIOLI 1999), S. 243. Der Brief wurde erstmals 1546 in Venedig veröffentlicht.

370 Vgl. hierzu auch BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 234.

2.7 Sodomas letzte Jahre (1545/46–1549)

Vasari berichtet, Sodoma sei nach der Vollendung seiner Madonna in Lucca erschöpft und verarmt nach Siena zurückgekehrt, wo er nicht mehr lange zu leben hatte und nach Wochen schwerer Krankheit im Spedale Grande starb.³⁷¹ Die Rückkehr nach Siena wird gegen Ende 1545 beziehungsweise zu Beginn des Jahres 1546 stattgefunden haben, lässt sich jedoch durch Dokumente nicht belegen.³⁷²

Wie in Vasaris Lebensbeschreibung so bleibt Sodomas Alterswerk auch in der heutigen Forschung relativ im Dunkeln. Das sieben Jahre vor Sodomas Tod entstandene Altargemälde *Sacra Conversazione mit sechs Heiligen* für die Pisaner Kirche Santa Maria della Spina (Abb. 44) kann als die letzte erhaltene datierte Arbeit des Meisters angesehen werden, da das Olivetanerkloster in San Ponziano bei Lucca, für das Sodoma gemäß Giorgio Vasari sein letztes Werk geschaffen haben soll, inzwischen zerstört ist.³⁷³ Anders als von Vasari geschildert wissen wir heute, dass Bazzi nach seiner Rückkehr nach Siena dort noch vier volle Jahre lebte. Es ist belegt, dass der Maler nicht wie von Vasari berichtet 1554 im Alter von 75 Jahren verstarb.³⁷⁴ Sein genaues Sterbedatum bereits in der Nacht vom 14. auf den 15. Februar 1549 wird überliefert durch einen Brief des Sienesen Alessandro Buoninsegni an seinen Bruder Bernardino,

371 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 398: »[...] la quale finita, stracco, povero e vecchio se ne tornò a Siena; dove non visse molto: perchè ammalato, per non avere né chio lo governasse, né di che essere governato, se n' andò allo spedal grande, e quivi finì in poche settimane il corso di sua vita.«

372 So bereits CARLI 1996, S. 3. Alessandro Baudi di Vesme behauptet, dass der reife Sodoma zumindest einmal vor dem April 1546 in seine Heimatstadt Vercelli zurückgekehrt sein muss. Er fand im Turiner Archivio di Stato Schriftstücke der aus Chieri stammenden Familie Biscaretti aus dem 16. Jahrhundert mit einem im 17. Jahrhundert vermerkten Verzeichnis, in dem eine notarielle Urkunde als existent verzeichnet wird, deren Hauptvertragspartner angegeben ist mit »Eques de Vercellis«. Das Dokument datiert vor dem 16. April 1546. Für die Tatsache, dass sich das Dokument tatsächlich auf Sodoma bezieht, sprechen zwei Argumente: Erstens gibt es keinen Beweis dafür, dass sich Sodoma im Frühjahr 1546 woanders als in Vercelli aufhielt. Zum Zweiten hatte Sodomas Familie in Chieri direkte Verwandte. Sodomas Bruder heiratete 1499 Caterina, die Tochter eines Giovanni Battista (oder Bartolomeo) Bosio aus Chieri. Baudi di Vesme vermutet, dass mit dem Tod Nicolas seine Witwe mit dem Sohn und den beiden Töchtern nach Chieri zu den eigenen Verwandten umgezogen war. Tatsächlich gibt es nach 1514 kein Indiz mehr für ihre oder die Anwesenheit ihres Nachwuchses in Vercelli. Ferner gab es damals neben Sodoma keinen weiteren Mann, der bekannt war als »Eques di Vercellis« bzw. »Cavales di Verci«; vgl. hierzu Baudi di Vesme 1912, S. 8f.

373 Vgl. Kap. 2.6, S. 64.

374 Vgl. VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 399.

den Botschafter Sienas in Mailand.³⁷⁵ Dass Sodomas Tod in dem Brief eines Fremden erwähnenswert erscheint, zeigt deutlich, dass der Maler nicht so einsam und bedeutungslos gestorben ist, wie von seinem Viten-Schreiber tradiert wird.³⁷⁶ Was die ihm unterstellte Mittellosigkeit anbetrifft, so ist zu bemerken, dass Sodoma seine Tochter noch 1543 mit einer durchaus beachtlichen Mitgift von 100 Florentiner Gulden bedachte.³⁷⁷ Auch das Inventar der Objekte, die der Maler mit seinem Tod seiner Frau vermachte, lässt nicht auf einen verarmten Mann schließen.³⁷⁸ Sodoma besaß ein wohl ausgestattetes Haus mit Atelier im Stadtteil Camollia und in der Commune Murli einen Weinberg mit Wohn- und Wirtschaftsgebäuden. Gemäß des Inventars erbte Sodomas Ehefrau die damals in der Werkstatt ihres Mannes befindlichen und noch unvollendeten Gemälde ebenso wie den Großteil seiner Sammlung, die zahlreiche Antiquitäten und vermutlich auch zeitgenössische Werke vereinte.³⁷⁹ Das Vermächtnis an Beatrice legt nahe, dass Sodoma in seinem eigenen Haus im Kreis seiner Familie verstarb und nicht wie von Vasari beschrieben einsam in einem öffentlichen Krankenhaus.³⁸⁰ Dass seine Ehe-

375 In diesem Brief heißt es: »Il cavaliere Soddoma questa notte si è morto.« Siehe ASSI, Concistoro 2452 [15. Februar 1549] bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 240. Zur Person des Alessandro Buoninsegni siehe CANTAGALLI 1972.

376 So bereits MEYER 1885, S. 217.

377 So bereits bei TERRASSE 1925, S. 43. Sodomas Tochter Faustina ehelichte dessen Schüler Bartolomeo Riccio. Leider hat sich der Vertrag über die Mitgift, die Faustina in die Ehe mit Riccio brachte, nicht erhalten. Überliefert hingegen ist Riccios Meldung vom September 1543, dass er die Mitgift Faustinas in Höhe von 100 Florentiner Gulden erhalten hat; siehe ASSI, Gabella 366, c. 114r (Transkription in BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 42, Anm. 19). Die Ehe wird wohl bereits 1541 geschlossen worden sein, da das erste gemeinsame Kind, Parsenia, am 6. April 1542 das Licht der Welt erblickte; vgl. ASSI, Biccherna 1136, c. 68r (Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 42, Anm. 21). Zudem bezeichnete Riccio Sodoma in einem Brief vom 26. Februar 1542 als seinen Schwiegervater; vgl. BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 108, S. 215–218.

378 Vgl. ASSI, Notarile antecosimiano 1787, Nr. 2386 bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 119, S. 236–238.

379 Zum Zeitpunkt seines Todes befanden sich noch unzählige Werke wie eine *Leda*, eine *Lukrezia*, ein *Kreuztragender Christus*, eine *Auferstehung*, die *Erscheinung Christi vor der Jungfrau*, ein *Bildnis des Pandolfo Petrucci*, *Christus an der Säule*, ein *Erzengel Michael*, eine *Madonna* und viele mehr in seinem Besitz. Identifizieren lassen sich die im Inventar genannten Gemälde nicht. Zu Sodomas Sammlung siehe ferner Kap. 2.5, S. 51f.

380 Vasari beschreibt sehr bildlich, dass der Maler von seiner Ehefrau verlassen worden sei. Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 399f.: »Tolse Giovann' Antonio, essendo giovane ed in buon credito, moglie in Siena, una fanciulla nata di bonissime genti, e n' ebbe il primo anno una figliuola: ma poi venutagli a noia, perchè egli era una bestia, non la volle mai più vedere; onde ella, ritiratasi da sé, visse sempre delle sue fatiche e dell' entrate della sua dote, portando con lunga e molta pacienza le bestialità e le

frau einen getrennten Haushalt führte, erschien bereits Robert H. Hobart Cust sehr unwahrscheinlich, da die Unterlagen der Contrada von San Donato a Montanini in Siena, wo beide zwischen 1531 und 1541 wohnten, zeigen, dass das Ehepaar in dieser Zeit einen gemeinsamen Hausstand hatte.³⁸¹ Und selbst nach Sodomas Tod ließ sich seine Frau noch als »M^a. Beatrice di Lucha Galli dona già del Sodoma« sowie als »relictæ domini Johannis Antonii Sodome« führen.³⁸² Dass zudem der Maler in diesen Schriftstücken mit seinem Beinamen »Sodoma« bezeichnet wird, spricht zudem gegen die von Vasari geschilderte Entstehung und negative Konnotation desselben.

2.8 Vasaris Einfluss auf das Sodoma-Bild in der Kunstwissenschaft

Giorgio Vasaris Lebensbeschreibungen aus den Jahren 1550 und 1568 erlangten einen hohen Stellenwert in der Kunstgeschichte, da sie die umfangreichste zeitgenössische Quelle zum Leben berühmter Künstler, insbesondere der italienischen Renaissance, darstellen.³⁸³ Vasaris Schrift tradierte einerseits viele wichtige Fakten, sie prägte jedoch auf der anderen Seite auch die Beurteilung der jeweiligen Künstler. Augenfällig bei der Lektüre seines Textes ist Vasaris von Rudolf Hiller von Gaertringen als »toskanozentrisch« bezeichnete Grundhaltung, die in einem ausgeprägten »Fiorentinismo« mündet, mit dem er sich wohl nicht zuletzt die Protektion der Familie Medici zu erhalten suchte.³⁸⁴ Der *Viten*-Autor kann also nicht ohne Weiteres als Historiker bezeichnet werden. Man muss sich bei der Lektüre seiner Worte stets vor Augen halten, was bereits Paul Barolsky treffend for-

pazzie di quel suo uomo, degno veramente del nome di Mataccio, che gli posero, come s'è detto, que' padri di Monte Oliveto.«

381 Vgl. CUST 1906, S. 19 mit Verweis auf ASSi, Libro della Lira 125, c. 64. Anlässlich der Volkszählung im März 1542 in Siena wird der Maler ebenfalls als noch verheiratet aufgeführt. Siehe ASSi, Balia 942, c. 54r (Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 109, S. 218f.): »p. Giovanantonio dicto el cavaliere Sodoma, lui non c'è, la moglie sola B 16.«

382 Zitiert aus CUST 1906, S. 19, Anm. 4, der sich beruft auf ein Dokument in ASSi, Libro della Lira, 1549, c. 37 bzw. aus dem Inventar anlässlich des Todes des Malers (siehe ASSi, Notarile antecosimano 1787, Nr. 2386 bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 119, S. 236).

383 In der vorliegenden Arbeit werden die Editionen VASARI 1550/68 (BETTARINI 1966–87) und VASARI 1568 (Milanesi 1878–1885) herangezogen.

384 Vgl. HILLER VON GAERTRINGEN, Rudolf, Vasari und Perugino. Geschichte einer Verleumdung, in: Ausst. Kat. München 2011, S. 111.

mulierte: »Because Vasari's characters are real people, we sometimes conveniently tend to ignore the fact that most of what Vasari tells us about them is in the form of fiction.«³⁸⁵ Sodomas Vita stellt dabei eine der problematischsten Lebensbeschreibungen dar, was nicht allein an den mitunter nachgewiesenen falschen Fakten liegt.³⁸⁶ Weitaus schwerwiegender ist der durchgängig schmähende Ton, durch den sie sich auszeichnet, und der in der Folge für die allgemeine Ablehnung des Malers entscheidend wurde.³⁸⁷ Bereits Julius Meyer bemerkte in seinem in der Forschung kaum beachteten Lexikonartikel zu Sodoma »die einseitige leidenschaftliche Schärfe und Härte des Urtheils [...], die er in seiner Schilderung [...] so heftig und rücksichtslos ausübt, wie in keiner anderen Biographie« und empfahl »gerade hier die Aus sagen Vasaris mit besonderer Vorsicht zu prüfen.«³⁸⁸

In der ersten Ausgabe der Künstlerbiografien aus dem Jahr 1550 wird der Maler Giovanni Antonio Bazzi lediglich nebenbei und dies im Rahmen der Lebensbeschreibungen des Raffael sowie des Florentiner Malers Giovanni Antonio Sogliani (1492–1544) erwähnt.³⁸⁹ Erst in seiner zweiten *Viten*-Ausgabe von 1568, in der er viele neue Persönlichkeiten hinzugefügte, widmete Vasari auch dem Sieneser Künstler ein eigenes Kapitel. Enzo Carli zufolge hängt dies damit zusammen, dass Sodoma bei der Drucklegung der Erstausgabe gerade einmal seit einem Jahr tot war und es zu dieser Zeit sicher noch Wegbegleiter des Malers gab, die ihn persönlich kannten und schätzten.³⁹⁰ Im Jahr 1568 und folglich 19 Jahre nach Ableben des Künstlers dürften hingegen weitaus weniger *Viten*-Leser mit ihm persönlich bekannt und in der Lage gewesen sein, Vasaris Sodoma-Beschreibung zu bestätigen und – noch wichtiger – zu bestreiten. Da kaum mehr direkte Verwandte oder Schüler des Meisters ihre Stimmen zur Verteidigung des Verstorbenen erheben konnten, konnte Vasari in der zweiten *Viten*-

385 Siehe BAROLSKY 2012, S. 4.

386 Unrichtige Angaben machte der *Viten*-Schreiber beispielsweise bezogen auf die zeitliche Abfolge der Freskenzyklen in Sant' Anna in Camprena und in Monte Oliveto Maggiore (Kap. 2.2, S. 19–22), zu Sodomas wirtschaftlichen und familiären Verhältnissen an seinem Lebensende sowie zu seinem Todesjahr (Kap. 2.7).

387 Neben Sodoma »demonitierte« der *Viten*-Schreiber ferner Meister wie den Umbrer Perugino; vgl. HILLER VON GAERTRINGEN 2011, S. 111–127.

388 Siehe MEYER 1885, S. 180.

389 Vgl. hierzu VASARI 1550/68 (BETTARINI 1976), Bd. 4, S. 168, sowie VASARI 1550/68 (BETTARINI 1984), Bd. 5, S. 443. In Raffaels Vita findet er bezüglich des Auftrags in der Stanza della Segnatura Erwähnung, in der Biografie des Sogliani aufgrund seiner Gemälde für die Tribuna des Pisaner Doms.

390 Vgl. Ausst. Kat. Siena/Vercelli 1950, o. A.

Ausgabe seine von Antipathie geprägte Biografie des Künstlers ungestört verfassen und veröffentlichen.

Der in der vorliegenden Arbeit nachgezeichnete und auf historischen Dokumenten basierende Lebensweg Sodomas zeigt auf, dass er zu jenen Malern gehörte, die sich zu Lebzeiten eines beachtlichen Erfolges erfreuten. Belegt wird dies durch seine insbesondere in den 1520er und 1530er Jahren starke Auftragslage.³⁹¹ Neben potenten Privatleuten, zu denen einflussreiche Familien wie die Chigi zählten, gehörten ferner die Stadtregierung Sienas sowie die Päpste Julius II. und Leo X. zu seinen Kunden. Letzterer ernannte den Maler sogar zum Ritter.³⁹² Auch Vasari kommt nicht umhin, Erfolge und Verdienste Sodomas zu erwähnen, schwächt diese jedoch jedes Mal wieder ab. So kam er Vasaris Bericht zufolge nicht aus eigenem Antrieb nach Siena, sondern wurde von Kaufleuten der einflussreichen Familie Spannocchi in diese toskanische Stadt gebracht, in der es – wie es der Zufall wollte – zu jenem Zeitpunkt keine Konkurrenz für ihn gab.³⁹³ Diesem Umstand sowie seiner fremden Herkunft und nicht seinem Können hätte Sodoma in den Augen Vasaris seinen Erfolg bei den Sienesen – und hierbei nicht etwa bei den Edelleuten, sondern beim Pöbel und niederen Volk – zu verdanken gehabt.³⁹⁴ Was auch Sodoma an Gutem erreichte, so war dieses dem *Viten*-Schreiber gemäß immer einer glücklichen Fügung geschuldet. Für Vasari war Sodoma, dessen Studium angeblich lediglich in dem Nachzeichnen von Skulpturen Jacopo della Quercias (um 1374–1438) bestand, zwar ein guter und erfahrener Praktiker, darüber hinaus aber auch nicht mehr.³⁹⁵ Vasaris Wertschätzung und Bewunderung gebührte wenn, dann vor allem Sodoma-Werken der 1520er und der beginnenden 1530er Jahre, in denen sich der Maler beeinflusst von Künstlern wie dem von Vasari hochgeschätzten Raffael zeigt. Zu diesen Arbeiten gehört allen voran der *Heilige Sebastian*, den Sodoma auf einem *gonfalone* für die Compagnia di San Sebastiano in Camollia in Siena darstellte, »la quale opera è veramente bella e molto da lodare« (Abb. 27.1).³⁹⁶ An diesem Punkt gesteht Vasari dem Künstler »o fusse

lo studio o la fortuna o il caso« auch gelungene Arbeiten zu, »ma di si fatte ne fece pochissime.«³⁹⁷

Giorgio Vasari gibt zu, dass der aus Vercelli stammende Maler zwar »aveva di bonissimi tratti, ed era molto aiutato dalla natura«, jedoch räumt er in direkter Folge auch ein, dass dieses Potential aufgrund des Charakters des Malers ungenutzt blieb.³⁹⁸ Sodoma wird wiederholt als ein leichtsinniger, spaßiger, triebhafter und geldgieriger Mensch geschildert, der »lavorava a capricci« und dessen »pennello ballava secondo il suono de' danari.«³⁹⁹ Selbst der Auftrag, den er 1508/09 für Papst Julius II. in den Vatikanischen Stanzten ausführte, wird von Vasari durch sein Konzentrieren auf Sodomas charakterliche Schwächen anstelle auf seine künstlerischen Qualitäten in seiner Bedeutung geschmälert: »Ma perciochè questo animale, attendendo alle sue bestiuole ed alle baie, non tirava il lavoro innanzi.«⁴⁰⁰ Aus diesem Grund wurde gemäß Vasari niemand Geringerer als Raffael mit dem Fertigstellen der Ausmalung der Stanza della Segnatura betraut, der – bescheiden und gütig wie er im Gegensatz zu Sodoma war – entgegen dem päpstlichen Wunsch zumindest einen Teil von Sodomas bereits ausgeführten Arbeiten aus Respekt vor seinem Kollegen bestehen ließ.⁴⁰¹ Darüber hinaus stellt Vasari den Maler insbesondere als Antipoden des ebenfalls in Siena tätigen Künstlers Domenico Beccafumi dar, wobei das Wohlwollen des Autors – aufgrund der bestehenden Freundschaft zu diesem wenig überraschend – eindeutig Beccafumi zufällt. So weiß Vasari bezüglich der Rivalität der beiden auch zu berichten, dass Sodoma gegen Ende seines Lebens letztlich – »vedendo [...] la divozione de' Sanesi era tutta volta alle virtù ed opere eccellenti di Domenico Beccafumi, e non avendo in Siena né casa né entrate, [...] e divenuto vecchio e povero« – seine Wahlheimat Siena verließ.⁴⁰² Dass wohl Beccafumi selbst dem Schriftsteller bezogen auf Sodoma als Informant gedient und dazu beigetragen haben dürfte, das negative Bild seines eigenen Konkurrenten zu prägen, kann lediglich vermutet, anhand der verbliebenen Dokumente aber nicht belegt werden.⁴⁰³

391 Vgl. hierzu Kap. 2.5.

392 Vgl. hierzu Kap. 2.3 sowie Kap. 2.4, S. 29f.

393 Vgl. VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 380.

394 Vgl. VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 380, dessen Aussage damit in vollem Gegensatz zur Liste von Sodomas tatsächlichen Auftraggebern und Bewunderern steht.

395 Vgl. VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 380.

396 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 390. Zum *Heiligen Sebastian* für die Compagnia di San Sebastiano siehe Kap. 4.1.2.1 sowie Kat. Nr. 42.

397 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 390.

398 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 386.

399 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 382, der diese Worte auf Sodomas Arbeit im Kreuzgang von Monte Oliveto Maggiore bezieht.

400 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 385.

401 Vgl. VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 385f., sowie Kap. 2.3, S. 23f.

402 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 397.

403 Vgl. LEMELSEN, Katja, Einleitung zum Leben des Sodoma, in: VASARI 1568 (LORINI/LEMELSEN 2006), S. 10. Der Gegensatz,

Bereits in den ersten drei Sätzen seiner Sodoma-Biografie macht Giorgio Vasari dem Leser den Grundtenor seines Textes unmissverständlich klar:

»Se gli uomini conoscesseno il loro stato, quando la fortuna porge loro occasione di farsi ricchi, favorendoli appresso gli uomini grandi, e se nella giovinezza s' affaticassino per accompagnare la virtù con la fortuna; si vedrebbero maravigliosi effetti uscire dalle loro azioni. Là dove spesse volte si vede il contrario avvenire: perciocchè, si come è vero che chi si fida interamente della fortuna sola, resta le più volte ingannato; così è chiarissimo, per quello che ne mostra ogni giorno la sperienza, che anco la virtù sola non fa gran cose, se non accompagnata dalla fortuna. Se Giovannantonio da Verzelli, come ebbe buona fortuna, avesse avuto, come se avesse studiato poteva, pari virtù, non si sarebbe al fine della vita sua, che fu sempre stratta e bestiale, condotto pazzamente nella vecchiezza a stentare miseramente.«⁴⁰⁴

Diese ersten Zeilen sind ein moralisierender Kommentar zum Schicksal und zur Tugend des Malers, mit denen die eigentliche, daran anschließende Lebensbeschreibung Sodomas eingeleitet wird.⁴⁰⁵ In dieser versäumt Giorgio Vasari keine Gelegenheit, Sodoma und sein Werk in ein schlechtes Licht zu rücken und seine Bedeutung als Sieneser Künstler zu schmälern. Möglicherweise liegt dies auch im Neid begründet, den Sodomas anhaltendes Glück und insbesondere seine sehr frühe Erhebung in den Ritterstand bei Vasari erregt haben dürften.⁴⁰⁶ Emil Jacobsen hingegen sieht einen der Gründe für Vasaris eindeutige Abneigung Bazzi gegenüber in dessen lange anhaltender Unabhängigkeit gegenüber Michelangelo.⁴⁰⁷ Jeanne Morgan Zarucchi zeigt in ihrem kürzlich erschienen Aufsatz durch stilistische Analyse des Textes auf, dass – ob nun Vasaris in der Biografie Sodomas beschriebene Episoden von historischen Ereignissen inspiriert wurden oder nicht –

den Vasari zwischen Sodoma und Beccafumi herausarbeitete, wird auch in der Beccafumi-Vita thematisiert; vgl. VASARI 1568 (MILANESI 1880), Bd. 5, S. 635. Auch MEYER 1885, S. 192, geht davon aus, dass der Autor Beccafumi die meisten Nachrichten über Sodoma verdankte und den Maler deswegen »durch dessen von persönlichen Interessen stark gefärbte Brille« sah.

404 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 379.

405 Vgl. ZARUCCHI 2015, S. 171.

406 Vasari selbst wurde diese Ehre erst kurz vor seinem Tod zuteil; vgl. hierzu S. 29 mit Anm. 135.

407 Vgl. JACOBSEN 1910, S. 57.

der Autor bewusste Strategien einsetzte, um beim Leser negative Reaktionen zu entlocken.⁴⁰⁸ Noch ehe Vasari mit der Lebensbeschreibung beginnt, setzt dieser das Porträt des Künstlers mit den Worten »GIOVANNANTONIO SODDOMA / PITTORE« voran, obwohl sein Familienname Bazzi lautet.⁴⁰⁹ Letzterer taucht nicht einmal in der gesamten Biografie auf. Den ungewöhnlichen Spitznamen begründet der Autor mit eindeutigen Worten in Sodomas Liebe zu Knaben, die – »fuor di modo« – das normale Maß überstieg.⁴¹⁰ Zarucchi ist der Meinung, dass der Autor dabei nicht nur auf den Begriff der Sodomie, sondern zudem auf Dante Alighieri (1265–1321) anspielt, der in seiner *Göttlichen Komödie* im *Inferno* den Namen der alttestamentarischen Stadt »Sodoma« als Synonym für die Sünde selbst verwendete.⁴¹¹ Der Maler fühlte sich – wie Vasari berichtet – durch diesen Spitznamen keineswegs beleidigt, wie man von einem tugendhaften Menschen zu erwarten hätte, sondern gebrauchte ihn sogar selbst.⁴¹² Zarucchi hebt hervor, dass Vasari »Sodoma« als Namensbezeichnung jedes Mal dann anwendet, wenn er Werke des Malers lobt, wohl um das Lob dadurch zugleich zu mindern.⁴¹³ In den übrigen Fällen kommt in der Vita schlichtweg sein Vorname Giovanni Antonio zum Einsatz. Indem Vasari behauptet, Sodomas Haus hätte einem wahren Zoo geglichen, der wie eine Arche Noah erschienen sei, stellt er – um die bestialische Verderbtheit des Malers zu unterstreichen – ironisch dessen Freude an Tieren neben den sexuellen Appetit.⁴¹⁴ Gemäß Andrew Ladis dürften die unzähligen Tierdarstellungen in den Fresken in Monte Oliveto Maggiore Vasari dazu inspiriert haben, Sodoma als jemanden zu zeichnen, der sich in seinem Hause gerne mit zahlreichen verschiedenen und darunter auch außergewöhnlichen Tieren umgab.⁴¹⁵ Gemäß Roberto Bartolini stand gerade in der Zeit, in der Vasaris

408 Vgl. ZARUCCHI 2015.

409 So bereits ZARUCCHI 2015, S. 169. Sharon Gregory stellt fest, dass Vasari in seiner zweiten Ausgabe die Künstlerporträts als »visual analogues to statements in the text« anwendet; siehe GREGORY 2003, S. 52.

410 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 380.

411 Vgl. ZARUCCHI 2015, S. 169 mit Verweis auf Dante (*Inferno* XI,50).

412 Vgl. VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 380. Zum Thema Sodoma und dem Vorwurf der Homosexualität siehe Kap. 2.4, S. 32. Für den Gebrauch des Spitznamens durch Sodoma selbst siehe Kap. 2.4, S. 31f.

413 Vgl. ZARUCCHI 2015, S. 177f.

414 Vgl. LADIS 2008, S. 102.

415 Vgl. LADIS 2008, S. 103. BAROLSKY 1992, S. 110 sieht in der Aufzählung der Tiere, die Sodoma gemäß Vasari besessen habe, eine reine Fiktion.

Viten entstanden, das Bild des genialen Künstlers hoch im Kurs, während jenes des saturnischen Künstlers bereits in tausend Stücke zerbrochen war.⁴¹⁶ Und gerade Sodoma galt als saturnisch, da er in den Augen seiner Zeitgenossen extravagant war.

Giorgio Vasaris Lebensbeschreibung des Sodoma hatte einen nicht zu vernachlässigenden Einfluss darauf, wie er sowohl bezogen auf seinen Charakter als auch auf seine Kunst über Generationen hinweg angesehen wurde – und dies, obwohl es vor dieser 1568 erschienenen Vita nicht wenig positive Kritik an dem Maler und seiner Arbeit gab. So berichtet der Historiker Paolo Giovio (1483–1552), der seit 1516 in Rom lebte und Sodoma oder zumindest dessen römische Werke persönlich gekannt haben dürfte, in seinen circa 1524/25 entstandenen *Vitae* in wohlwollendem Tenor von dem aus Vercelli stammenden Maler. Wenn auch hier Sodomas unstetes und mitunter verrücktes Wesen Erwähnung findet, wird dieses zugleich als der Grund angeführt, durch den der Künstler erst so bewundernswerte Werke schaffen konnte.⁴¹⁷ Ferner verfasste im Dezember 1533 der Dichter Filolauro da Cave den *Dialogo amoroso*, ein Kurzepos, in dem er lobend von großen Malern berichtet.⁴¹⁸ Dabei ist unter seinen Zeitgenossen wie Beccafumi, Raffael und Michelangelo Sodoma der Einzige, von dem auch ein Gemälde explizit Erwähnung und Lob findet (Abb. 36).⁴¹⁹ Des Weiteren zählt 1548 der venezianische Maler Paolo Pino (nachweisbar 1534–1565) in seinem *Dialogo di pittura* Sodoma zu den tüchtigen und fähigen Kollegen seiner Zeit und reiht ihn inmitten von Künstlern wie Andrea del Sarto (1486–1530) ein.⁴²⁰ Erst mit Vasaris *Viten* von 1568 wurde Sodoma durch seine überwiegend negative Beschreibung mehr und mehr aus der Kunstgeschichte beziehungsweise dem Kanon der großen Renaissancekünstler verdrängt.⁴²¹ Im Jahr 1584

erschien in Florenz Raffaello Borghinis *Il Riposo*, mit dem der Autor zwar kein historisches Werk im Sinne Vasaris bietet, in dem er aber Überlegungen von vier Edelmännern, die Florenz besichtigen und sich dabei in den unzähligen Florentiner Privatsammlungen verlieren, literarisch inszeniert. Als kurz die Sprache auf den Sienesen Sodoma fällt, geben die Protagonisten in weiten Teilen Vasaris Worte in Kopie zum Besten.⁴²² Lediglich in den im Oktober 1586 gedruckten *Veri precetti della pittura* des Malers Giovanni Battista Armenini (1530–1609) taucht Sodoma knapp, aber unabhängig von Vasaris Schilderungen auf. Jedoch weiß der Autor über eine Anekdote bezüglich Sodomas Fähigkeiten als Porträtist hinaus nicht viel zu berichten über diesen »pittor pratico e molto ingegnoso, il quale fu perciò fatto cavaliere, onorato dalla felice memoria di Papa Leon decimo.«⁴²³ Philip Jacks konstatiert, dass »throughout the sixteenth, seventeenth, and eighteenth centuries, when lives of the artists were continually produced [...], inside and outside Italy, they all took their point of departure as well as their form from Vasari.«⁴²⁴ Vor allem im 17. Jahrhundert orientierte man sich – die Korrektive des Giuliano Mancinis außer Acht lassend – an Vasaris Motiven wie dem vermeintlichen Hass des Künstlers auf Frauen, seiner allgemeinen Unverschämtheit und der kranken Leidenschaft für Tiere.⁴²⁵ So gibt André Félibien (1619–1695), der Hofhistoriker Louis' XIV., im vierten Beitrag seiner *Entretiens sur les vies et les œuvres des plus excellens peintres anciens et modernes* bezogen auf Sodoma, der für ihn »au rang des Peintres mediocres« war, im Grunde genommen eine Zusammenfassung der verächtlichsten Anmerkungen Vasaris gegen den Maler wieder.⁴²⁶ Félibiens Sodoma-Beschreibung dürfte jedem Leser verständlich gemacht haben, dass dieser Künstler einer näheren Auseinandersetzung nicht wert war. Auch der italienische Jesuit Luigi Lanzi, der Ende des

416 Vgl. BARTALINI 1996, S. 8f.

417 Siehe Paolo Giovio zitiert nach BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 83f.: »Sodomas Vercellensis praepostero instabilique j[i]udicio usque ad insaniae affectationem Senarum urbe notissimus; quum impetuosum animum ad artem revocat, admiranda perficet, atque adeo concitata manu, ut nihilo secius, quod mirum est, neminem eo prudentius et tranquillius pinxisse appareat.«

418 Vgl. zu Filolauro da Cave und seinem *Dialogo amoroso*, Kap. 4.1.1.4, S. 111.

419 Bei dem Werk handelt es sich um Sodomas *Anbetung der Heiligen Drei Könige* für die Familie Arduini; vgl. Kap. 4.1.1.4 sowie ergänzend Kat. Nr. 52.

420 Vgl. PINO 1548, c. 24r.

421 Vgl. BARTALINI 1996, S. 17, sowie ZARUCCHI 2015, S. 168. Seine Biografie ist beispielsweise auch nicht Bestandteil der 2006 erschienenen und verkürzten englischsprachigen Version der *Viten* von Philip Jacks 2006, die die Leben von 23 Künstlern wiedergibt (vgl. JACKS 2006). Auch in VASARI, Giorgio, *The Lives*

of the Artists, übers. v. CONAWAY BONDANELLA, Julia und BONDANELLA, Peter, New York 2008, die 35 Biografien beinhaltet, kommt Sodomas Vita nicht vor.

422 Vgl. BORGHINI 1584 (ROSCI 1967), S. 486–489.

423 Siehe ARMENINI 1586, S. 42.

424 Siehe JACKS 2006, S. VI.

425 Giulio Mancini (1558–1630), ein gebürtiger Siense, kam 1592 nach Rom und war gleichzeitig ein bekannter Physiker und Kunstsammler. Seine *Considerazioni sulla Pittura* sind aufgrund der Lebensbeschreibungen seiner Zeitgenossen allen voran eine wichtige Quelle für barocke Maler wie Caravaggios oder Annibale Carraccis. Daneben finden sich darin auch die *Viten* früherer Maler wie Sodomas, der hierin vergleichsweise sachlich abgehandelt wird; vgl. MANCINI 1617–21 (SALERNO 1956), S. 189–192.

426 Hier zitiert nach FÉLIBIEN 1725, S. 224. Félibiens acht Bände umfassendes Werk ist erstmals 1666 bis 1685 in Paris bei Jean-Baptiste Coignard erschienen.

18. Jahrhunderts Bazzi in seine auf drei Bände angelegte *Storia pittorica della Italia* aufnimmt und diesem sogar eine lange Passage widmet, übernimmt ohne Weiteres Vasaris Beschreibung des Malers als einen faulen und sorglosen Mann.⁴²⁷

Man kann nicht mit Sicherheit sagen, ob an Vasaris Anschuldigung, Sodoma hätte eine Vorliebe für bartlose junge Männer gehabt, etwas dran ist, seine Schilderung der Person des Malers ist aber schwer auszulöschen. Noch im 20. und 21. Jahrhundert ist der Einfluss Vasaris festzustellen. So gesteht Elisar von Kuppfer in seiner sogenannten »Seelen- und Kunststudie« zu Sodoma der Frage nach seiner Sexualität bei Weitem mehr Raum und Bedeutung zu als der Frage nach seiner künstlerischen Leistung.⁴²⁸ Selbst noch im Jahr 2011 ist in David G. Wilkins *History of Italian Renaissance Art* der Einfluss des Giorgio Vasari nicht zu verkennen, wenn Sodomas Fresko der *Hochzeit des Alexander und der Roxane* in der Villa Farnesina (Abb. 26) in einer sehr durch den angeblich lasziven Charakter des Malers gefärbten Art und Weise beschrieben wird. Darin wird das Wandbild mit Begriffen wie »sexual innuendos« und »overripe coloration« sowie als »frankly voluptuous fresco« charakterisiert.⁴²⁹ Dabei ist schon an sich überraschend,

dass Sodoma in diesem Überblickswerk zur Renaissance überhaupt Erwähnung findet.⁴³⁰ Ebenso selten sind Arbeiten, in denen dem Künstler gar Wertschätzung entgegengebracht und seine Bedeutung für die Renaissance-Malerei gewürdigt wird. Neben Julius Meyer, der 1885 Sodoma als »zugleich de[n] größte[n] Meister der Schule von Siena und [...] mit Recht eine[n] der größten Maler des 16. Jahrh. [sic!]<« nennt, versuchen Anfang des 20. Jahrhunderts insbesondere Robert Henry Hobart Cust und Lilian Priuli Bon durch sachliche Beschreibungen Sodomas Ruf wieder zu rehabilitieren – wenn auch Letztere weiterhin an Giorgio Vasari als glaubwürdiger Quelle festhält.⁴³¹

Die vorliegende Arbeit wirft mit diesem Wissen um Vasari und seine Sodoma-Vita einen neuen und eingehenden Blick auf die Tafel- und Leinwandgemälde des Sieneser Malers und analysiert und verortet diese in der Kunstgeschichte. Denn unter ihnen sind einige von so hoher Qualität und Schönheit, dass selbst Sodomas größter Widersacher eingestehen musste, dass diese »molto da lodare« seien.⁴³² Allein die Existenz einer Sodoma-Biografie in der zweiten Ausgabe der *Viten* beweist, welche beachtliche Rolle Giorgio Vasari aller Kritik zum Trotz diesem Maler im Kanon der herausragendsten Künstler seiner Zeit eingeräumt haben muss.⁴³³

427 Vgl. LANZI 1795, Bd. 1, S. 334.

428 Vgl. KUPFFER 1908.

429 Siehe WILKINS 2011, S. 537f.

430 Wenn der Maler in Überblickswerken aufgenommen erscheint, dann zumeist in solchen die Wandmalerei betreffend. Vgl. beispielsweise ROETTGEN 1997.

431 Siehe MEYER 1885, S. 178. Ferner CUST 1906 sowie PRIULI BON²1900, bes. S. 2f.

432 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 390, der diese Aussage im Speziellen auf den Sebastiansbanner bezieht (vgl. Kat. Nr. 42).

433 Vgl. LEMELSEN, Katja, Einleitung zum Leben des Sodoma, in: VASARI 1568 (LORINI/LEMELSEN 2006), S. 10.