

3. Sodoma, ein Maler und Bildhauer?

Dass die Bildhauerkunst, die sich durch ihre Dreidimensionalität auszeichnet, und die Malerei, die das Gesehene auf die Fläche projiziert, durch ihre jeweils eigenen Techniken und Gestaltungsprinzipien unterschiedliche Anforderungen an einen Künstler stellen, wusste bereits Leonardo da Vinci treffend zu beschreiben: »Lo scultore solo ricerca i lineamenti che circondano la materia sculta, et il pittore ricerca li medesimi lineamenti, et oltre a quelli ricerca ombra e lume, colore e scorto.«⁴³⁴ Nichtsdestotrotz gab es zu allen Zeiten Künstler, die sowohl als Maler als auch als Bildhauer arbeiteten. Am meisten Beachtung gefunden hat eine solche Mehrfach­tätigkeit bei Michelangelo Buonarroti, der in beiden Bereichen – und darüber hinaus sogar als Architekt und Dichter – produktiv war. In Siena ist allen voran Lorenzo di Pietro, genannt Vecchietta (1410–1480), als einer der wichtigsten Künstler anzuführen, dessen Doppeltätigkeit sowohl durch Schriftquellen als auch durch erhaltene Werke zweifelsfrei überliefert ist.⁴³⁵ Er wies in den chiastischen Signaturen seiner Arbeiten sogar selbst darauf hin, indem er auf den Skulpturen die Berufsbezeichnung »pictor« und auf den Gemälden »sculptor« anbrachte.⁴³⁶ Was in der kunsthistorischen Forschung zumeist unbeachtet bleibt, ist, dass

auch der weithin als Schöpfer von Wand-, Tafel- und Leinwandgemälden bekannte Sodoma zudem mit bildhauerischen Aufträgen bedacht wurde.⁴³⁷

Den ersten Hinweis auf Sodoma als Plastiker liefert ein Auftrag vom 22. Juni 1515, den ihm die Sieneser Domopera im Rahmen eines geplanten Apostelzyklus auf den Hauptschiffpilastern der Kirche erteilte. Der Künstler, der in dem Schriftstück wörtlich als Maler bezeichnet wird, wurde zunächst nur mit einem einzelnen Bronzeapostel betraut, der wohl eine Art Probestück darstellen sollte, da ihm eine weitere Figur zumindest in Aussicht gestellt wurde.⁴³⁸ Es überrascht, dass man diese Aufgabe überhaupt an Sodoma übertrug, standen der Domopera 1515 mit den erfahrenen Bronzegießern und Terrakottaplastikern Carlo und Giovanni Andrea Galletti theoretisch noch zwei ehemalige Mitarbeiter Giacomo Cozzarelli zur Verfügung.⁴³⁹ Cozzarelli, der als Bildhauer sowohl in Bronze als auch in Holz und Ton arbeitete, war zuvor, im Jahr 1505, als Nachfolger des 1501 verstorbenen Francesco di Giorgio mit dem Schaffen aller zwölf Apostelstandbilder betraut worden.⁴⁴⁰ Bei dem Vorhaben der Domopera handelte es sich also um ein seit langem in Angriff genommenes,

434 Siehe LEONARDO (PEDRETTI/VECCE 1995), §39, S. 163.

435 Vgl. hierzu HANKE 2009, Kat. Nr. 28, S.150–155. Von ihm haben sich neben malerischen Arbeiten auch in der Tat bildhauerische Werke erhalten. Er arbeitete dabei sowohl in Holz als auch in Stein, Bronze und Silber und war sogar im Auftrag der Kommune als Architekt und Festungsbaumeister tätig.

436 HANKE 2009, S. 8, benannte in ihrer Dissertation in Anlehnung an die Begriffe »Malerarchitekt« und »Bildhauerarchitekt« Künstler wie Michelangelo und Vecchietta als Malerbildhauer – ein nicht unproblematischer Terminus, da er mehr als nur eine einfache Doppeltätigkeit des Künstlers impliziert. In der Literatur spricht man von Michelangelo beispielsweise eher als Bildhauermaler und meint damit, dass sich auch seine gemalten Figuren durch einen skulpturalen Charakter auszeichnen. Ähnlich verhält es sich mit den Nominalkomposita »Malerarchitekt« oder »Bildhauerarchitekt«. Aus diesem Grund wird in den folgenden Ausführungen auf Hankes Begriff des »Malerbildhauers« verzichtet.

437 Mit Sodoma als Bildhauer beschäftigte sich in der Forschung bisher als Einziger – und dies auch lediglich sehr knapp – CUST 1906, S. 125f. und S. 213f.

438 Siehe Archivio dell' Opera Metropolitana di Siena 16 (31), c. 28v. (Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 25, S. 58f.): »[...] Burghesius Petruccius, Iohannes Baptista Francisci Guglielmi et Georgius Vierius [...] deliberaverunt locare et locaverunt magistro Iohanni Antonio alias Sodoma, pictori, ad faciendum unam figuram unius apostoli brunzii in ecclesia cathedrali cum illis modis et pactis et conditionibus, prout fuit locata Iacobo Cozzarelli; item locaverunt etiam aliam figuram et hoc ad beneplacitum operariorum si ipsis videbitur.« Vgl. hierzu auch Kap. 2.5, S. 34.

439 Vgl. HANKE 2009, S. 164.

440 Vgl. hierzu den Beschluss der Balia vom 24. Juli 1505 in Siena, ASSi, Balia 51, c. 48r. Neben Cozzarelli, von dem auch Tafelbilder überliefert sind, zählen auch sein Lehrer Francesco di Giorgio Martini (1439–1501) sowie der Steinbildhauer Neroccio de' Landi (1447–1500) zu den Sieneser Künstlern der Generation vor Sodoma, die zugleich als Maler und Bildhauer tätig waren;

bereits über zehn Jahre andauerndes Projekt, in das man im Sommer 1515 Sodoma einband. Tatsächlich zu Ende geführt wurde es jedoch erst zwischen 1679 und 1695 von Giuseppe Mazzuoli und dies nicht wie ursprünglich geplant mit Bronze-, sondern mit Marmorfiguren.⁴⁴¹ Ob beziehungsweise inwieweit Sodoma den an ihn erteilten Auftrag, den einen Apostel, tatsächlich ausführte, bleibt unklar. Denn es ist weder die Figur noch ein Dokument bekannt, das darüber eindeutige Auskunft gibt.

Offen bleibt ferner, ob Sodoma sich an der Ausführung des eigentlichen plastischen Werkes für den Siener Dom, der Bronzeplastik, überhaupt eigenhändig zu beteiligen plante. Im renaissancezeitlichen Italien war es durchaus üblich, dass ein Maler Aufträge übernahm und die bildhauerischen Anteile an einen anderen Meister weitergab.⁴⁴² Da eine solche Arbeitsteilung in der Regel nicht aus der Auftragsurkunde oder aus anderen Dokumenten wie Zahlungsbelegen hervorgeht, ist in der Folge nicht immer möglich zu entscheiden, ob ein Maler tatsächlich auch selbst als Bildhauer tätig war oder ob er lediglich als Unternehmer in Erscheinung trat. Vom 14. bis zum 16. Jahrhundert war es üblich, dass sich auch erfahrene Bildhauer wie Andrea Pisano (um 1290 – um 1348), Donatello (um 1386–1466) oder selbst Michelangelo beim Guss von Bronzewerken helfen ließen.⁴⁴³ Es sind allerdings genauso Maler bekannt, die als Bronzeplastiker tätig wurden und dabei alle Schritte dieser schwierigen technischen Prozedur – vom Modell über den Guss bis zur Nachbearbeitung der Skulpturen – selbst beherrscht und ausgeführt haben. Sicher weiß man das von Leonardo da Vinci oder in Siena von Francesco di Giorgio und seinem Schüler Giacomo Cozzarelli, der sogar ein solch geübter Bronze gießer war, dass er zudem für nichtkünstlerische Aufträge herangezogen wurde.⁴⁴⁴ Ob Sodoma selbstständig einen Bronzeguss bewältigen konnte, wissen wir ebenso wenig wie über diesbezügliche

che Fähigkeiten seiner damaligen Mitarbeiter.⁴⁴⁵ Generell gibt es keine Belege dafür, dass ein Meister in seiner eigenen Werkstatt fachfremdes Personal beschäftigte. Mitarbeiter aus verschiedenen Berufen arbeiteten in der Regel nur in Werkstätten, deren Meister auch selbst verschiedene Künste beherrschten.⁴⁴⁶

Sodoma dürfte für die bronzene Apostelfigur zumindest eine Entwurfszeichnung abgeliefert haben. In seiner Vereinbarung mit der Domopera vom Juni 1515 wird explizit festgehalten, dass der als Maler aufgeführte Künstler zusätzlich zu seiner eigentlichen Verpflichtung junge Mitarbeiter der Dombauhütte unentgeltlich im Zeichnen zu unterrichten hatte.⁴⁴⁷ Er wurde also auch aufgrund seiner Zeichenkunst von den Auftraggebern geschätzt. Ein weiteres Dokument, das mit Sodomas Apostelfigur in Zusammenhang steht und das vom 11. Oktober 1515 stammt, legt nahe, dass von ihm über eine Zeichnung hinaus auch ein plastischer Entwurf erwartet wurde. So sollte Giovanni Antonio für die nun näher als Petrus bezeichnete Figur »lo modello« abliefern, für das ihm Wachs auszuhändigen war.⁴⁴⁸ Robert Hobart Cust interpretiert dieses Dokument als Beleg dafür, dass Sodoma »did actually wield the chisel as well as the brush.«⁴⁴⁹ Zeitgenossen Bazzis zeigen, dass es in der Tat nicht unüblich war, dass Künstler, die in erster Linie Maler waren, gelegentlich auch als Bildhauer tätig wurden. So fertigten Amico Aspertini (um 1474/75–1552), Girolamo da Treviso (um 1497–1544) und Giacomo Francia (1486–1567) ausschließlich für die Fassadendekoration von San Petronio in Bologna einzelne bildhauerische Werke.⁴⁵⁰ Plastische Modelle, wie das

vgl. HANKE 2009, Nr. 29, S. 155–159, Nr. 30, S. 159–163 und Kat. Nr. 31, S. 163f.

441 Vgl. BUTZEK 1991. Heute befinden sich die zwölf Figuren im Brompton Oratory in London, für das sie, nachdem man sie 1890 vom Siener Dom aufgrund der Regotisierungsmaßnahmen entfernt hatte, 1895 angekauft wurden.

442 Vgl. HANKE 2009, S. 80, die in Anm. 4 einige Beispiele anführt. 1512 wurde Raffael von Agostino Chigi mit dem architektonischen Entwurf der Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo in Rom betraut. Zwar geht die Ausstattung der Kapelle mit ihren pyramidenförmigen Gräbern, dem Bildprogramm, den Skulpturen und den Kuppelmosaiken auf Raffael zurück, die eigentliche Ausführung erfolgte aber durch dessen Schüler Lorenzetto (1490–1541). Vgl. NOBIS 1979, S. 78–86.

443 Vgl. LEIN 2004, S. 142–146.

444 Vgl. HANKE 2009, S. 29.

445 Über Sodomas Schüler und Mitarbeiter ist wenig bekannt. Die Schüler Matteo, Giomo del Sodoma und Rustico traten erst nach 1515 in seine Werkstatt ein bzw. waren zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht geboren; vgl. hierzu auch Anm. 199. Der einzige Mitarbeiter, der nachweislich auch als Bildhauer tätig wurde, ist sein Schwiegersohn Riccio, der jedoch erst seit 1532 in Siena nachweisbar ist; vgl. DE MARCHI, Andrea, Bartolommeo Neroni detto il »Riccio«, in: Slg. Kat. Siena (Chigi Saracini) 1988, S. 147–157.

446 Vgl. MERZENICH 2001, S. 15. Dahingegen konnte ein junger Künstler, der mehrere Künste erlernen wollte, ohne Probleme in Werkstätten verschiedener Fachrichtungen arbeiten; vgl. HANKE 2009, S. 27, die als ein Beispiel Giorgio Vasari anführt, der seine erste Ausbildung bei dem Glasmaler Guillaume de Marcillat in Arezzo erhielt.

447 Darin heißt es: »Et quod ipse Iohannes Antonius teneatur docere quatuor pueris dicte Opere gratis et sine ullo premio ad pingendum.« Siehe hierzu AOMS 16 (31), c. 28v bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 25, S. 58f.

448 Siehe AOMS 511 (720), cc. 287 sin., 287 des. bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 26, S. 59f.

449 Siehe CUST 1906, S. 126.

450 Vgl. HANKE 2009, Kat. Nr. 38, S. 173f., Kat. Nr. 39, S. 174–176 und Kat. Nr. 40, S. 176–179.

von der Domopera geforderte, waren in der Renaissance allerdings auch in einer reinen Malerwerkstatt nichts Ungewöhnliches, wie durch verschiedene Quellen dokumentiert ist. Nicht nur Vasari berichtet mehrfach von der Verwendung derartiger Hilfsmittel.⁴⁵¹ Schon Leon Battista Alberti (1404–1472) empfahl in seinem Malereitratat, nicht nur nach Skulpturen zu zeichnen, sondern zudem selbst dreidimensional zu arbeiten: »E forse più sarà utile esercitarsi al rilievo che al disegno. E s' io non erro, la scultura più sta certa che la pittura; e raro sarà chi possa dipingere quella cosa della quale elli non conosca ogni suo rilievo, e più facile si trova il rilievo scolpendo che dipingendo.«⁴⁵² So fertigten Maler solche Stücke eigens an, um daran die Modellierung mit Licht und Schatten, die verschiedenen Ansichtsseiten einer Figur oder deren Verkürzungen zu studieren. Dass die Sieneser Domopera von Sodoma einen plastischen Entwurf aus Wachs einforderte, ist als alleiniger Nachweis, dass er in der Art Michelangelos oder Vecchiettas gleichermaßen in Malerei und Bildhauerei selbst tätig gewesen sei, demnach nicht ausreichend.

Zumindest dürfte Sodoma bis Dezember 1515 Entwürfe – ob lediglich grafische oder bereits plastische sei dahingestellt – abgeliefert haben. Jedenfalls müssen die Auftraggeber zu jener Zeit mit dem Künstler zufrieden gewesen sein. Anders lässt sich nicht erklären, warum am 8. Dezember von Seiten der Stadt der Entschluss fiel, Giovanni Antonio das Schaffen einer weiteren plastischen Arbeit anzuvertrauen.⁴⁵³ Schließlich zählten zu den Mitgliedern der beschließenden Kommission unter anderem Borghese Petrucci und Giorgio Vieri, die Sodoma erst wenige Monate zuvor im Namen der Domopera mit der bronzenen Apostelfigur beauftragt hatten.⁴⁵⁴ Nachdem Papst Leo X. auf seinem Weg zum Treffen mit Franz I. von Frankreich am 30. November 1515 ohne Zwischenstation in Siena feierlich in Florenz eingezogen war, hoffte man in der Stadt wenigstens auf seinem Rückweg nach Rom auf einen Besuch des Pontifex.⁴⁵⁵ In die Vorbereitungen für die erhofften Festlichkeiten wurden zahlreiche angesehene Künstler

involviert, zu denen auch Sodoma zählte: So entschied sich die Kommune dazu, Giovanni Antonio 20 Dukaten für das Anfertigen einer sechsfürigen Reitergruppe zu zahlen, die wahrscheinlich auf einem der Triumphbögen zu Ehren Leos X. aufgestellt werden sollte.⁴⁵⁶ Doch selbst seine Rückreise führte Leo X. nicht durch Siena, wodurch die Planungen obsolet wurden.⁴⁵⁷ Wie weit Sodoma in die Fertigung des Standbildes letztlich eingebunden sein sollte, bleibt im Fall der Reitergruppe ebenso ungewiss wie in jenem des Bronzeapostels.

Der nächste und zugleich letzte schriftliche Beleg dafür, dass sich Sodoma auch mit plastischen Werken beschäftigte, stammt aus dem Januar 1537 und somit aus seiner späten Schaffenszeit. In jenem Monat erhielt der Maler von der Kommune die Erlaubnis, auf eigene Kosten ein Pferd auszuführen, für das er eine Zeichnung vorgelegt hatte und dessen Aufstellungsort noch in der Folge von den Autoritäten bestimmt werden sollte.⁴⁵⁸ Leider geht aus dem Dokument nicht hervor, ob Sodomas Entwurf ein Ross allein oder mit Reiter vorsah und insbesondere aus welchem Material das Werk bestehen sollte. Dass es sich dabei aber um eine plastische Arbeit handeln sollte, ist sowohl aus der geplanten Aufstellung im Freien, als auch aus der Verwendung des Verbs »conficere« zu schließen.⁴⁵⁹ Reiterdenkmäler galten als Königsdisziplin des Bildhauers und ihre Bedeutung resultierte nicht allein aus ihrer Größe, dem Rang des Dargestellten und den gestalterischen Details, sondern mindestens ebenso aus ihrem Aufstellungsort.⁴⁶⁰ Auch dieser ist für Sodomas Arbeit nicht bekannt, da Folgedokumente bezüglich dieses Vorhabens fehlen. Die Forschung hat Sodomas Pferdestandbild seit jeher als

451 So kommt er auf »modell« u.a. in den Lebensbeschreibungen des Piero della Francesca (um 1420–1492), Mariotto Albertinelli (1474–1515) sowie Jacopo da Pontormos (1494–1557) zu sprechen. Vgl. hierzu HANKE 2009, S. 37.

452 Zitiert nach ALBERTI (BÄTSCHMANN/SCHÄUBLIN 2000), S. 304.

453 Vgl. ASSI, Concistoro 2484, c. 4r (Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 27, S. 60–62) sowie Kap. 2.5, S. 34f.

454 Vgl. S. 34f., bes. Anm. 193.

455 Es war der politischen Lage geschuldet, dass Leo X. anstelle über Siena letztlich über Arezzo und Valdarno nach Florenz reiste; vgl. CISERI 1990, S. 14f. und 297.

456 Antonio Barili sollte einen weiteren Triumphbogen – vor dem Haus des Giovanni di Giacoppo Petrucci – realisieren, dessen Bemalung Domenico Beccafumi überlassen werden sollte. Zu den Beschlüssen vom 8. Dezember 1515 vgl. ASSI, Concistoro 2484, cc. 4r, 4v und 5v.

457 Vgl. TIZIO 1506–28, Bd. 7, S. 584, der darüber berichtet, dass das Fernbleiben des Papstes zu Verstimmungen unter den Sienesen führte.

458 In dem Beschluss vom 5. Januar 1537 heißt es: »[...] conficiendi equum, prout designavit, ponendum postea in aliquo loco civitatis, prout videbitur Collegio« (siehe ASSI, Balia 116, c. 12v bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 82, S. 172f.).

459 Es ist HANKE 2009, S. 164, beizupflichten, dass für eine gemalte Arbeit eher das Verb »pingere« gebraucht worden wäre.

460 Wichtige, da besonders große Reiterdenkmäler der Nachantike waren Donatellos *Gattamelata* in Padua (1444–1453) sowie Andrea del Verrocchios *Colleoni* in Venedig (ab 1479). Leonardos in Mailand in Angriff genommenes Projekt, das ein monumentales, bronzenes Reiterstandbild des Francesco I. Sforza (1401–1466) zeigen sollte, kam aufgrund technischer Probleme und letztlich eines Krieges nie über das über 7 m hohe Tonmodell hinaus zustande; vgl. ZÖLLNER 2011a, S. 85–93.

Konkurrenzprojekt zu dem viel bewunderten Reiterdenkmal gedeutet, das sein Rivale Domenico Beccafumi aus Pappmaché für den Einzug Kaiser Karls V. im April 1536 in Siena geschaffen hatte. So schreibt diesbezüglich bereits Ettore Romagnoli in den 1830er Jahren:

»Giovanni Antonio veduto il bellissimo cavallo fatto di cartapesta e di legname dal Beccafumi nel 1536, e situato nella piazza del duomo alla venuta in Siena dell' imperator Carlo V con tanta lode dell' autore, preso da stimolo di onore progettasse alla Balia di farne uno a sue spese, che emulasse in bellezza quello dal Mecherino condotto.«⁴⁶¹

Den überlieferten Dokumenten nach zu urteilen scheint Sodoma, der für den Papstbesuch eineinhalb Jahrzehnte zuvor noch ein mehrfiguriges Standbild schaffen sollte, an der kaiserlichen Festdekoration in keiner Weise beteiligt gewesen zu sein. Die Straßen, die von der Porta Romana zum Dom verliefen, sollten stattdessen nach den Plänen Beccafumis ausgeschmückt werden, der wie Sodoma in erster Linie Maler war.⁴⁶² Da der Kaiser, der bereits 1530 in Siena erwartet worden war, letztlich erst im April 1536 kam, wurde Beccafumis Pferdefigur sechs Jahre lang in der Dombauhütte aufbewahrt, ehe sie vollendet und auf dem Domplatz aufgestellt wurde.⁴⁶³ Die Sodoma erteilte Erlaubnis der Kommune vom Januar 1537, eine eigene Pferdefigur aufzustellen, kann möglicherweise als Entschädigung dafür interpretiert werden, dass er nicht an den Vorbereitungen für die Festlichkeiten zum Einzug des Kaisers in der Stadt beteiligt gewesen war.⁴⁶⁴ Jedoch bleibt dies eine Hypothese. Auch kann keine sichere Aussage über den Grund für Sodomas Nichtbeteiligung getroffen werden. Er war in den frühen 1530er Jahren ein – auch dank der öffentli-

chen Hand – begehrter und vielbeschäftigter Künstler: Nachdem er im Sommer 1529 aufgrund einer schweren Erkrankung längere Zeit im Florentiner Krankenhaus verbracht hatte, malte er bis in das Jahr 1530 hinein unter anderem für die spanische Gemeinde in Siena deren Jakobuskapelle in Santo Spirito aus, für die er Jahre später von Kaiser Karl V. zum Pfalzgrafen ernannt wurde.⁴⁶⁵ In jene Zeit fallen auch etliche Wandmalereien, die der Künstler für die Kommune im Palazzo Pubblico und an der Porta San Viene anfertigte.⁴⁶⁶ So stellt sich die Frage, ob Sodoma kein Interesse an beziehungsweise keine Kapazitäten für die Festdekoration hatte oder ob er sich zwar ursprünglich für die Ausführung des Denkmals beworben hatte, jedoch bei der Auftragsvergabe gegen Beccafumi den Kürzeren zog.

Dass neben Sodoma und Beccafumi seit jeher in Siena Maler auch mit wichtigen plastischen Aufträgen bedacht wurden, ist mit dem Mangel an einheimischen Bildhauern zu begründen.⁴⁶⁷ So gab es in dieser Stadt anders als in Florenz nur für relativ kurze Zeit eine bedeutende eigene, von den Pisanern Nicola und Giovanni Pisano begründete Bildhauerschule, die sich in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts aus der Bauhütte des neuen gotischen Domes entwickelt hatte.⁴⁶⁸ Da in den folgenden Jahrhunderten in Siena kompetente Bildhauer rar waren, griffen die Auftraggeber hier besonders oft auf Maler oder Goldschmiede zurück.⁴⁶⁹ Mit Ausnahme des 1448 verstorbenen Steinbildhauers Jacopo della Quercia, der eine Lücke hinterließ, die man kurzzeitig mit der Berufung Donatellos schließen konnte, wurde die Sieneser Skulptur im 15. und 16. Jahrhundert demnach vorwiegend von Malern bestimmt.⁴⁷⁰ Anders als bei Sodomas bildhauerischen Aufträgen ist für Beccafumis Reiterstatue zwar zusätzlich ihre Ausführung überliefert, jedoch hat sich auch hier die Arbeit an sich nicht erhalten; stattdessen aber acht nahezu lebensgroße bronzene Leuchterengel im Chor des Sieneser Doms. Diese stellen Beccafumis größten und anspruchsvollsten bildhauerischen Auftrag dar, an dem er ab 1547 bis

461 Siehe ROMAGNOLI ante 1835, Bd. 5, S. 664f. So in der Folge von u. a. CUST 1906, S. 213f. gesehen. Beccafumis Standbild wurde bereits in der anlässlich des hohen Besuches verfassten Chronik hoch gerühmt; vgl. ASSI, Consiglio generale 244, c. 14r [14. Januar 1536]. Und auch Vasari (VASARI 1568 [MILANESI 1880], Bd. 5, S. 644) war voll des Lobes, als er darüber Folgendes berichtete: »Nella quale opera mostrò Domenico non intendersi meno della scultura, che si facesse della pittura«.

462 Zu den Quellen, die die Auftragsvergabe bezüglich der Festdekoration an Beccafumi, Riccio und Bartolomeo di David dokumentieren, vgl. MOSCADELLI/ZARRILLI 1990, Nr. 170–191, S. 694–696. Dass die Malerei zweifelsfrei Beccafumis bevorzugte Gattung war, belegen nicht zuletzt seine erhaltenen Werke; vgl. DUBUS 1999.

463 Beccafumis Reiterdenkmal für den Besuch Kaiser Karls V. ist zugleich das erste dokumentierte plastische Werk des Künstlers; vgl. BRIGANTI 1977, S. 100.

464 So zuletzt BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 173.

465 Vgl. Kap. 2.5, S. 51–53.

466 Vgl. Kap. 2.5, S. 50–54.

467 Dieser Zusammenhang lässt sich auch in anderen Regionen und Städten Italiens wie beispielsweise in Bologna beobachten; vgl. HANKE 2009, S. 32f.

468 Vgl. MIDDELDORF KOSEGARTEN 1984.

469 Vgl. HANKE 2009, S. 31f.

470 Wie die Quellen nahelegen ist beispielsweise Vecchiettas Hinwendung von der Malerei zur Bildhauerei in einer Zeit der schlechten Auftragslage anzusiedeln. Daneben hat die Forschung diesen Wechsel auch immer in Zusammenhang mit Donatellos Aufenthalt in Siena gesehen; vgl. POESCHKE 1990, S. 146.

zu seinem Tod 1551 arbeitete.⁴⁷¹ Da gemäß der Zahlungsnotizen die Bronze dem Künstler persönlich ausgehändigt worden war, ist davon auszugehen, dass er nicht nur die Wachsmodelle für die Engel geschaffen hatte, sondern auch deren Guss selbst übernahm.⁴⁷² Dadurch wird Vasaris Aussage bestätigt, dass Beccafumi am Ende seines Lebens nicht nur plastisch zu arbeiten, sondern zudem selbst Bronzen zu gießen begann.⁴⁷³ Der *Viten*-Schreiber lässt den Künstler gar buchstäblich mit dem Gusshandwerk in Händen sterben: »Finalmente pervenuto all' età di sessantacinque anni, s' affrettò il fine della vita con l' affaticarsi tutto solo il giorno e la notte intorno a' getti di metallo, ed a rinettar da sé, senza volere aiuto niuno.«⁴⁷⁴ Während Vasari in der Lebensbeschreibung seines Freundes Beccafumi nachdrücklich dessen Vielseitigkeit als Maler von Altar- und Andachtsbildern sowie als Bildhauer und Gussmeister lobt, erwähnt er

bezogen auf Sodoma mit keinem Wort dessen öffentliche Aufträge für Statuen. Er präsentiert ihn einzig als Maler. Dies dürfte weniger der Tatsache geschuldet sein, dass keine plastischen Arbeiten Sodomas tradiert sind, als vielmehr der literarischen Inszenierung der beiden Männer als nicht nur moralisch, sondern zudem künstlerisch gegensätzliche Charaktere.⁴⁷⁵ Es ist kein Beweis dafür, dass Sodoma keine plastischen Werke ausführte. Bezeugt sind zumindest Auftragsvergaben für solche Arbeiten durch Schriftquellen, die jedoch leider – wie gezeigt wurde – bezogen auf Sodomas Bildhauertätigkeit mehr Fragen aufwerfen, als sie beantworten. Wir können folglich weder nachweisen noch negieren, dass Sodoma wie sein Rivale Domenico Beccafumi Bildhauerarbeiten auch selbst realisierte und nicht nur ein Maler war, der Entwürfe für Statuen lieferte, die von anderer Hand umgesetzt wurden.

471 Davon berichtet auch VASARI 1568 (MILANESI 1880), Bd. 5, S. 652, der jedoch nur sechs Engel nennt. Diese sind jeweils ca. 150 cm hoch und an den Säulen des Mittelschiffs des Sieneser Doms angebracht, die den Chor umsäumen; vgl. BAGNOLI, Alessandro, *La scultura di Domenico Beccafumi*, in: *Ausst. Kat. Siena 1990*, S. 524–531. Vasari berichtet zudem, dass Beccafumi nach Vollen- dung der Bronzeengel auch den lange geplanten Apostelzyklus für den Sieneser Dom in Angriff nahm. Dessen Ausführung wurde aber durch den Tod des Künstlers im Jahr 1551 verhindert.

472 Vgl. HANKE 2009, S. 165.

473 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1880), Bd. 5, S. 652. Wie Bagnoli 1999 aufzeigen konnte, gab es Mitte des 16. Jahrhunderts, als sich schließlich Beccafumi der Bronzeplastik zuwandte, wiederum keinerlei bildhauerische Konkurrenz in Siena.

474 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1880), Bd. 5, S. 654.

475 Vgl. hierzu Kap. 2.8.