

## 4. Die Tafel- und Leinwandbilder des Giovanni Antonio Bazzi, gen. Sodoma

Die Malerei des 16. Jahrhunderts steht wie andernorts auch in Siena nicht isoliert da. Sie ist eingebettet in das politische, gesellschaftliche und religiöse Umfeld ihrer eigenen Zeit. Gerade die auftragsstärkste Phase Sodomas in den 1520er und 1530er Jahren fällt in eine Zeitspanne, in der seine Wahlheimat Siena vielen politischen Veränderungen unterlag. So folgte auf die seit dem beginnenden Cinquecento andauernde und 1524 nach einigen Unterbrechungen vollends beendete Tyrannei der Familie Petrucci bis 1526 eine französische und von 1530 bis 1552 eine spanische Besatzung der Stadt.<sup>476</sup> Diese wurde 1526 durch das päpstliche Heer Clemens' VII. und 1554 durch die Truppen Karls V. und Cosimo de' Medici belagert.<sup>477</sup> Die äußeren Umstände beeinflussten die Arbeitsbedingungen der Künstler nicht minder als das Leben der Bürger in der Stadt.<sup>478</sup>

Sodomas Kunden waren in erster Linie potente Privatpersonen sowie die Kirche.<sup>479</sup> Erst ab dem Jahr 1529 erhielt Giovanni Antonio Bazzi auch große Aufträge der Stadt Siena übertragen, wie beispielsweise jenen für die Ausmalung des Ratssaals des Palazzo Pubblico.<sup>480</sup> Ein Grund hierfür dürfte gewesen sein, dass in der vorange-

henden Periode öffentliche Aufträge ohnehin rar waren, da die Petrucci zu sehr mit der Stabilisierung der unsicheren politischen Lage in ihrer Stadt beschäftigt gewesen sein dürften. So beschränkten sich ihre Aufträge auf den Bau der Osservanza-Basilika und der Kirche Santo Spirito sowie auf den eigenen Palast und dessen Ausmalung durch Girolamo Genga (um 1476–1551), einen Schüler Luca Signorellis sowie Pietro Peruginos.<sup>481</sup> Die veränderte politische Situation in der Stadt machte sich somit seit den 1520er Jahren auch in einer erhöhten Auftragsdichte für Sodoma bemerkbar.

Entscheidend für die Themenwahl sowie die Ausgestaltung von Kunstwerken war neben dem Zweck des jeweiligen Artefakts, also der Frage, ob es für den kirchlichen, privaten oder öffentlichen Raum gedacht war, nicht zuletzt auch der persönliche Geschmack des Auftraggebers. So muss im Folgenden bei der Analyse der einzelnen Bilder Sodomas, die vorab in die Gruppe der religiösen und jene der mythologisch-allegorischen Werke unterteilt wurden, bedacht werden, um welche Kunden es sich jeweils handelte und in welchem Verhältnis diese zum Maler standen. Eine Antwort hierauf – zumindest bezogen auf die Frage nach der Auftraggeber-Künstler-Beziehung – kann in dem mitunter erhaltenen Urkundenmaterial gefunden werden. Denn in der Regel wurden zwischen Besteller und Maler aus Gründen der gegenseitigen Absicherung Werkverträge geschlossen, die sich niedergeschrieben finden unter anderem in den Büchern der auftraggebenden Orden, der Pfarreien, der Bruderschaften oder in den Akten des

<sup>476</sup> Nachdem Pandolfo Petrucci, der 26 Jahre lang die Geschicke Sienas lenkte, am 21. Mai 1512 gestorben war, hielten sich seine Nachfolger bis 1524 an der Spitze der Stadt; vgl. HUB, Berthold, »Vedete come è bella la cittade quando è ordinata«: Politics and the Art of City Planing in Republican Siena, in: SMITH/STEINHOFF 2012, S. 61–82.

<sup>477</sup> 1557 verkaufte Philip II. von Spanien Siena an den zukünftigen Großherzog von Florenz, Cosimo I.; vgl. HUB, Berthold, »Vedete come è bella la cittade quando è ordinata«: Politics and the Art of City Planing in Republican Siena, in: SMITH/STEINHOFF 2012, S. 78.

<sup>478</sup> Zum Verhältnis zwischen Politik und Kunst Sienas vom Mittelalter bis zur Renaissance siehe SMITH/STEINHOFF 2012.

<sup>479</sup> Das Tagebuch des Girolamo Gigli enthält eine Liste mit insgesamt 196 Sienenser Familien der oberen Gesellschaftsschicht (»famiglie nobili«) sowie ihre jeweilige Parteizugehörigkeit; vgl. GIGLI, Girolamo, Diario Sanese, Siena <sup>2</sup>1854, Bd. 2, S. 775. Unter ihnen finden sich auch Auftraggeber Sodomas.

<sup>480</sup> Vgl. hierzu S. 50f.

<sup>481</sup> Die Bahre des Pandolfo Petrucci steht noch heute in der Sakristei der Basilika der Osservanten, die streng den Regeln des Franziskus folgten. Die Ausmalung seines Palastes durch Girolamo Genga erfolgte um 1508; vgl. SRICCHIA SANTORO, Fiorella, Girolamo Genga (Urbino, c. 1476–1551), in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 254–257, sowie SRICCHIA SANTORO, Fiorella, Kat. Nr. 49, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 260–263.



jeweiligen Notars der Auftraggeberfamilien.<sup>482</sup> Solche Vertragstexte folgen in der Regel einem festen Schema und übermitteln das Datum der Auftragserteilung, die Namen des Auftraggebers sowie des Künstlers, den vorgesehenen Aufstellungsort des zu schaffenden Werkes, den ausgehandelten Preis und natürlich die Unterschrift beider Parteien.<sup>483</sup> Im Vertrag selbst findet sich zumeist noch keine genaue Definition des gewünschten Sujets der Auftragsarbeit. Es ist davon auszugehen, dass die ikonografischen Details, die in der Regel auf das Zusammenspiel von theologischer beziehungsweise humanistischer Bildung des Kunden und des ikonografischen Wissens des Künstlers durch dessen praktische Erfahrung zurückzuführen sein dürften, erst in einem nachfolgenden Gespräch geklärt wurden. Giovanni Antonio Bazzi erhielt bei der Ausführung seiner berühmten Standarte für die Compagnia di San Sebastiano in Siena (Abb. 27.1–2) beispielsweise genaue Vorgaben bezüglich der gewünschten Haupt- und Nebenfiguren, ihrer Haltung und des Ortes der darzustellenden Handlung.<sup>484</sup> Demnach konnten die grundlegenden Bestandteile des Vertrages ferner um »condizioni« ergänzt werden, in denen neben einem Termin für die Fertigstellung des Werkes sein Format, das zu verwendende Material oder wie im Fall Sodomas auch eine genauere Themenformulierung festgelegt sein konnten.<sup>485</sup>

Darüber hinaus konnte auch erst nach Beendigung der Arbeit eine gemeinsame Festsetzung des Preises erfolgen, was jedoch weitaus seltener praktiziert wurde. Dieses Vorgehen barg nämlich das Risiko einer späteren Uneinigkeit und folglich einer möglicherweise für eine Partei ungünstigen Schätzung durch Dritte in sich. Schiedsrichter, die in erster Linie selbst Künstler waren, wurden von beiden Vertragspartnern bestellt, also sowohl vom Auftraggeber als auch vom ausführenden Maler. Aber auch ein vorher festgelegter Preis war kein Garant für das Ausbleiben von nachträglichen Unstimmigkeiten, wie für ein Rundbild dokumentiert ist, das Sodoma im Auftrag der Familie Arduini (Abb. 37)

schuf.<sup>486</sup> Vannoccio Biringucci, der in diesem Fall von den Streitparteien als Sachverständiger berufen worden war, stellte fest, dass der Maler von den Brüdern Arduini bereits vollständig bezahlt worden war und keine weiteren Zahlungen zu erwarten hatte. Kam es in solchen Situationen zu größeren oder nicht beizulegenden Unstimmigkeiten, oblag es letztlich dem Handelsgesicht, dem Tribunale della Mercanzia, einzugreifen.<sup>487</sup>

Die im Folgenden behandelten Tafel- und Leinwandgemälde Sodomas werden innerhalb der Gruppe der religiösen und der mythologisch-allegorischen Sujets soweit möglich in ihrer chronologischen Reihenfolge angeführt. Falls für den Maler Quellen zur Auftragsituation überliefert sind, werden sie auch in die Analyse der Bilder miteinbezogen. Anzumerken bezüglich der Werkchronologie bleibt, dass der Entwurf und die letztliche Ausführung eines Bildes ebenso wie unterschiedliche Gemälde, die sich bezogen auf ihr Konzept ähneln, nicht zwangsläufig zeitlich beieinanderliegen müssen. Zudem handelt es sich – wie bereits Jürg Meyer zur Capellen in seiner Monografie zu Raffaels Florentiner Schaffensperiode anmerkte – auch bei der Annahme, dass erst nach Fertigstellung eines Werkes mit dem nächsten begonnen wurde, um eine Fehleinschätzung.<sup>488</sup> Dies darf jedoch nicht dazu führen, dass die Kunstwissenschaft im Fall einer ungenügenden Dokumentenlage von ihrem Bestreben nach einer Klärung der zeitlichen Abfolge ablässt, anstelle zu versuchen, mit anderen, in diesem Fall stilkritischen Mitteln weiterzukommen. Gerade im Bereich der kleinformatigen religiösen Gemälde Sodomas sind kaum datierte Werke beziehungsweise betreffende Dokumente überliefert. Deswegen wird bei der zeitlichen Einordnung dieser Bilder besonders auf die Stilkritik zurückgegriffen. Als hilfreich erweisen sich dabei die Altargemälde Sodomas, unter denen sich einige zeitlich klar bestimmbare Exemplare finden. Von diesen ausgehend können Schlussfolgerungen auf das restliche Schaffen des Malers gezogen werden. Nicht zuletzt aus diesem Grund werden die Altargemälde in der nachfolgenden Untersuchung vorangestellt.

482 Bei kleineren Bestellungen hingegen erfolgte das schriftliche Festhalten privat vom Kunden oder vom Künstler in den sogenannten »ricordi«, den Auftragsbüchern. Zum Verhältnis zwischen Auftraggeber und Künstler im Allgemeinen siehe INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 169–193.

483 Vgl. INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 170.

484 Siehe hierzu Kap. 4.1.2.1 sowie Kat. Nr. 42.

485 Der Künstler hatte demnach konkreten Forderungen des Auftraggebers nachzukommen, der sich seinerseits sehr gut absicherte und seinen Vertragspartner nicht selten unter zeitlichen wie finanziellen Druck setzte; vgl. INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 181.

486 Vgl. Kat. Nr. 56.

487 Vgl. INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 186. So geschehen im Fall der Fresken, die Sodoma ab 1525 in San Domenico in der Kapelle der Heiligen Katharina von Siena schuf; vgl. hierzu Kap. 2.5, S. 45f.

488 Vgl. MEYER ZUR CAPELLEN 1996, S. 177.

## 4.1 Die religiösen Darstellungen

Der überwiegende Teil der Tafel- und Leinwandbilder, die Sodoma im Laufe seines Lebens schuf, sind Werke mit religiösen Sujets.<sup>489</sup> Diese Arbeiten wurden von der Kirche, religiösen Orden, Laienbruderschaften oder Privatleuten bei dem Maler bestellt. So unterschiedlich wie diese Auftraggeber sind, so unterschiedlich waren auch die Anforderungen, die sie an das Bildwerk und dessen künstlerische Ausführung stellten. Aus diesem Grund finden sich innerhalb der sakralen Gemälde sowohl funktions- als auch themenbedingt verschiedene Typen, unter denen als die beiden gewichtigsten Gruppen die Altargemälde und die privaten Andachtsbilder hervorzuheben sind. Während die einen dem Betrachter eine biblische Historie zeigen, präsentieren ihm die anderen ein Meditationsbild, das keinen speziellen Zeitpunkt einer Geschichte wiedergibt.<sup>490</sup> Zwischen den beiden Polen »Altarbild« und »Andachtsbild« lassen sich in der religiösen Malerei Sodomas weitere Bildtypen verorten, bei denen es sich neben *cataletti*, Bildtafeln für Totenbahnen, um *gonfalon*i, Prozessionsbanner, handelt. Wenn auch Letztere häufig in sekundärer Verwendung über einer Altarmensa Aufstellung fanden, werden sie entsprechend der *cataletti* in einem eigenen Kapitel behandelt.<sup>491</sup>

### 4.1.1 Altargemälde

Einige der wichtigsten Arbeiten Sodomas gehören in den Bereich der Altargemälde und sind dank des Prestiges, das mit solchen großen Aufträgen einherging, mitunter dokumentarisch gut belegt. Altarretabel weisen sich durch ihre direkte Verbindung zur Altarmensa, ihre dadurch im Kirchenraum hervorgehobene Anbringung und ihre Zuwendung zum Gläubigen hin aus. Ihr zumeist hochrechteckiges Format wird dabei in der Breite durch den Altarblock beschränkt. Waren in Siena zunächst Triptychen und Polyptychen üblich, so wurden diese seit dem Ende des 15. Jahrhunderts durch großformatige Einzeltafeln verdrängt.<sup>492</sup> Viele dieser Einblattre-

tabeln besitzen wie Sodomas berühmte *Kreuzabnahme* für die Familie Cinuzzi (Abb. 12) einen oberen halbrunden Abschluss und eine einfache Zierleiste als Rahmung. Ihnen fehlt jedwede architektonische Gliederung.<sup>493</sup>

Die exakte Funktion eines Retabels, also ob es für einen Hauptaltar oder für den Altar einer Nebenkapelle bestimmt war, machte ein dementsprechendes Sujet erforderlich. Hochaltargemälde, die als Bestandteil des Hauptaltars den liturgischen Mittelpunkt des Kircheninneren darstellten, lassen sich nicht auf das eine bestimmte Thema festlegen, jedoch zeigen sie in den meisten Fällen ein Wunder oder das Martyrium des Titelheiligen der jeweiligen Kirche. Wichtig erschien dabei die Konzentration auf das Wesentliche, um eine leichte Verständlichkeit der Illustration für die Gläubigen, denen das Werk zugewendet war, zu gewährleisten. So wurde bei der Gestaltung des Themas auf die Klarheit des religiösen Inhalts geachtet.<sup>494</sup> Vom späten Mittelalter an und verstärkt seit dem 16. Jahrhundert nahm der Wunsch vieler Familien und Gilden nach einem eigenen Altar oder sogar einer eigenen Kapelle zu. Oft dienten sie auch als Begräbnisort. Man wollte durch eine Stiftung und die Lesung der Messe seine eigene Frömmigkeit bekunden und die Gnade Gottes erlangen.<sup>495</sup> Neben religiösen Gründen demonstrierte der Erwerb einer Kapelle ferner die Macht und die Stellung der Auftraggeber innerhalb der Sieneser Gesellschaft. Es waren nicht selten gerade die neureichen Familien, die durch besonders prächtig ausgestaltete Altäre beziehungsweise Kapellen ihren Status zur Schau trugen und ihren Machtanspruch demonstrierten. Diese Entwicklung führte folglich zu einer Fülle an neuen Nebenaltären, deren Aussehen – wenn auch in Rücksprache mit der Kirche – vom Patron bestimmt wurde.<sup>496</sup> Die meisten der Altargemälde, die Sodoma im Laufe seines Lebens schuf, sind Altargemälde für eben solche privaten Altäre und Kapellen – so auch im Falle seiner *Kreuzabnahme* für die Familie Cinuzzi.

489 Von den insgesamt 118 in dieser Arbeit Sodoma oder seiner Werkstatt zugeschriebenen Gemälden weisen 94 ein religiöses Thema auf.

490 Vgl. SCHÖNE 1959, S. 60.

491 Vgl. zu den *gonfalon*i Kap. 4.1.2 sowie Kap. 4.1.3 zu den Totenbahnen.

492 Diese Typologie gilt sowohl für Haupt- als auch für Nebenaltargemälde; vgl. INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 18 und 21.

493 Sodomas Rahmen zeigen oft ein Mäanderband auf solchen schlichten Leisten, wie die beiden Altargemälde Kat. Nr. 22 und Kat. Nr. 52. Eine Architektonisierung des Rahmens durch eine Ädikulakonstruktion, die auf die Quattrocento-Tradition zurückgeht, findet sich in Siena nur am Beginn des 16. Jahrhunderts; vgl. INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 18f.

494 Vgl. INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 18.

495 Vgl. zu diesem Thema KROOS 1984.

496 Dabei bezahlte die Familie beziehungsweise der Altar- / Kapellenbesitzer nicht nur die Ausstattung, sondern auch immer den Priester zur Lesung der Messe in dieser; vgl. INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 167.

4.1.1.1 Die »Kreuzabnahme« für die Familie Cinuzzi in San Francesco (Siena)

Neben den häufig anzutreffenden Marienthemen spielten in der sienesischen Malerei auch christologische Sujets eine Rolle, wie beispielsweise die Taufe Christi, seine Passion, die Auferstehung oder die Himmelfahrt.<sup>497</sup> Eine solche christologische Thematik weist auch eines der bekanntesten Altargemälde auf, das Giovanni Antonio Bazzi schuf: ein ursprünglich in der Sieneser Kirche San Francesco beheimatetes Einblattretabel mit der *Kreuzabnahme Christi* (Abb. 12), die im Laufe des Cinquecento als Zentralmotiv zahlreicher Altäre große Verbreitung finden sollte.<sup>498</sup> Besonders an Sodomas Altarbild ist, dass sich neben seinem originalen Rahmen zudem die dazugehörige Predella mit Darstellungen der Leidensgeschichte Jesu erhalten hat.<sup>499</sup> Diese, die als Bindeglied zwischen dem eigentlichen Altar und dem Retabel fungierte, zeigt im Einzelnen fünf querformatige Bildfelder mit der *Kreuztragung*, der in Leserichtung die *Geißelung*, *Beweinung*, *Grablegung* und *Auferstehung Christi* folgen.<sup>500</sup> Eindruck machte Sodomas Bildwerk nicht zuletzt bei dem Bologneser Maler Annibale Carracci (1560–1609), der gemäß Giulio Mancini zu Beginn des 17. Jahrhunderts den Schöpfer des Gemäldes als »grandissimo maestro« bezeichnete.<sup>501</sup>

Im Zentrum der hochrechteckigen Tafel mit halbrundem Abschluss steht das hohe, von der hebräischen Inschrift »ישוע הנצרי מלך היהודים« (»Jesus von Nazareth, König der Juden«) bekrönte Kreuz, von dem Christus

soeben von zwei Männern abgenommen wird.<sup>502</sup> Diese sind jeweils auf eine Leiter links und rechts des Gekreuzigten gestiegen und lassen den bereits vom Kreuz gelösten Leichnam Christi mit Hilfe eines schmalen Tuchs hinunter gleiten. Am Kreuzfuß steht Johannes, der mit Petrus und Jakobus dem Älteren zu den bevorzugten Aposteln Jesu gehörte und der Überlieferung nach als einziger Jünger bei der Kreuzigung anwesend war.<sup>503</sup> Er nimmt den Toten in Empfang, indem er behutsam nach dessen Beinen greift. Den Gegenpol zum besonnen wirkenden Lieblingsjünger Christi stellt Maria Magdalena dar, die ihm gegenüber mit ausgebreiteten Armen und entsetztem Gesichtsausdruck die Szenerie betrachtet. Die Muttergottes liegt indes ohnmächtig zusammengesunken im linken Bildvordergrund, wo sie von ihren beiden Halbschwestern Maria Salome und Maria Kleophas gestützt wird, während hinter ihnen eine dritte Frauenfigur erschrocken herbeieilt.<sup>504</sup> Durch die gleiche Farbgebung der Gewänder werden die Mutter Jesu, Maria Magdalena und Johannes – die drei Gestalten unter dem Kreuz, die Christus am nächsten stehen – zueinander in Beziehung gesetzt. Darüber hinaus wird das Geschehen durch weitere Figuren belebt, wie beispielsweise die beiden Männer, die die linke Leiter festhalten. Auffälliger gestaltet sind zwei Personen in der vorderen rechten Bildhälfte, die durch ihre Kleidung als Soldaten gekennzeichnet sind. Der Linke hat seinen Helm abgenommen, der am Boden zwischen seinen Beinen liegend eine wunderbare Spiegelung seiner eige-

497 Vgl. INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 102.

498 Öl auf Holz, 426 x 263 cm mit Originalrahmen ohne Predella (bemalte Fläche: ca. 408 x 228 cm), 43,5 x 282 cm (gerahmte Predella), Siena, Pinacoteca Nazionale; vgl. Kat. Nr. 22. Zur Kreuzabnahme allgemein vgl. BOSKOVITZ/JÁSZAI 1970, Sp. 593.

499 In der Sammlung Santarelli sollen zwei Vorzeichnungen zu dem Retabel existiert haben, die sich jedoch mit keinem der heute bekannten Blätter des Künstlers identifizieren lassen; vgl. Slg. Kat. Florenz (Santarelli) 1870, S. 26, Nr. 6 und 7.

500 Die chronologisch nicht richtige Abfolge der Bilder ist original, da es sich nicht um Einzeltafeln, sondern um einen gemeinsamen Bildträger handelt. Die Szenen werden durch schmale, gerahmte Bildfelder mit goldenen Ornamenten voneinander malerisch getrennt.

501 MANCINI 1617–21 (Salerno 1956), S. 192, berichtet wie folgt: »E mi ricordo che il signor Anibal Caracci, havendo viste in Siena le cose di questo mastro et in particular in Duomo l' altar della Madonna a man destra (662) e quel Deposto di Croce in S. Francesco (663), mi disse esser grandissimo maestro e di buonissimo gusto.« Bei dem ferner erwähnten Madonnenaltar des Sieneser Doms handelt es sich um das heute im Palazzo Pubblico der Stadt Siena befindliche Retabel; vgl. Kap. 4.1.1.5 sowie Kat. Nr. 57.

502 Danke an den Theologen Jean-Pierre Sitzler (Freiburg, Albert-Ludwigs-Universität) für die Übersetzung der Inschrift. Zur Zeit des Neuen Testaments wurde nachweislich über dem Haupt des Gekreuzigten eine Tafel (lat. *titulus*) mit seinem Namen, seiner Herkunft und seiner Schuld angebracht. Weil Palästina damals mehrsprachig war, war Pilatus bemüht, dass solche *tituli* in den gängigen Sprachen seines Landes verfasst wurden. Die Inschrift an Christi Kreuz wird im Neuen Testament (Joh. 19,20; Mk 15,26; Mt 27,37 und Lk 23,38) erwähnt, sie ist aber als hebräischer Text – wie von Sodoma wiedergegeben – nicht bezeugt. Jedoch merkt Joh. 19,20 an, dass sie sowohl in Hebräisch, Lateinisch als auch Griechisch abgefasst worden war. Ein solcher dreisprachiger Text auf dem *titulus* taucht bereits im Spätmittelalter auf, wie beispielsweise auf einem Fresko in San Gimignano um 1350; vgl. hierzu LUCCHESI PALLI 1970, Sp. 648f. Auch Michelangelo gestaltet die Inschriftentafel bei seinem Kruzifix in Santo Spirito in Florenz trilingual; vgl. LISNER 1964, S. 8f. mit weiteren Beispielen in Anm. 16.

503 Vgl. SACHS u. a. 1988, s. v. Evangelisten, S. 127.

504 Bei dieser Ohnmachtsgruppe der *Kreuzabnahme Cinuzzi* handelt es sich auch herausgelöst aus dem Gesamtkontext um ein sehr beliebtes Motiv. So finden sich in den Katalogen des Auktionshauses Pandolfini in Florenz seit 1996 zwei Gemälde mit eben dieser Sodoma-Komposition; vgl. hierzu Kat. Nr. 23 sowie X55.

nen Vorderseite zeigt (Abb. 45).<sup>505</sup> Diese erwähnte bereits Vasari in Sodomas Lebensbeschreibung ausdrücklich.<sup>506</sup> In dem sich spiegelnden Mann wurde in der Forschung sogar ein Selbstporträt des Malers vermutet.<sup>507</sup> Jedoch wird diese Annahme durch den Vergleich mit einem gesicherten Eigenbildnis Sodomas in seinen Fresken des Kreuzgangs von Monte Oliveto Maggiore aus den Jahren 1505 bis 1508 (Abb. 7) entkräftet.<sup>508</sup> So weist das Soldatengesicht mit seinen tiefsitzenden Augen und der spitz zulaufenden Nase eine gänzlich andere Physiognomie auf. Dass mit dieser Männergestalt eine bestimmte historische Figur gemeint ist, liegt aufgrund seiner auffallenden Gestaltung und des sehr individuellen Aussehens nahe. Neben dem markanten Profil ist augenfällig, dass dieser Soldat im Gegensatz zu der antikisierenden Aufmachung seines Nachbarn eine zeitgenössische Rüstung trägt.<sup>509</sup> Womöglich wurde in dieser Figur der Stifter des Altargemäldes oder ein Mitglied seiner Familie verewigt.

Das Auftragsdokument für das Retabel hat sich nicht erhalten, jedoch geben einige Schriftquellen wie auch das Werk selbst Auskunft über seinen Besteller. So spricht im Jahr 1575 Monsignor Egidio Bossio, der im päpstlichen Auftrag die Kirchenschätze in Siena und Umgebung inventarisierte, bezüglich Sodomas »Icona [...] cum misterio Depositionis a Cruce D. N. Jesu Christi« vom »Altare Cinuzzorum«.<sup>510</sup> Bestätigt wird das durch die Tatsache, dass die kleinen Passionszenen der Predella sowohl auf der linken als auch auf



45. Sodoma, Soldat in Rückenansicht (Detail aus der *Kreuzabnahme Cinuzzi*), um 1510. Siena, Pinacoteca Nazionale.

der rechten Seite durch das Wappen der Adelsfamilie Cinuzzi gerahmt werden, das in Blau zwei goldene Flachsparren und drei ebenfalls goldene Lilien zeigt (Abb. 51.1–2).<sup>511</sup> Interessanterweise tauchen diese Lilien ferner als Schmuckelement an dem Helm zu Füßen der prominenten Rückenfigur auf und lassen folglich ein Stifterbildnis plausibel erscheinen.<sup>512</sup> Darüber hinaus geben weitere Texte außer der Auftraggeberfamilie Cinuzzi auch die ursprüngliche Aufstellung des Altargemäldes preis, das »posta in San Francesco a man destra entrando in chiesa« zu finden war.<sup>513</sup> Vittorino Lusini ist Ende des 19. Jahrhunderts in seinen Angaben noch präziser, indem er angibt, dass es sich bei dem ursprünglichen Aufstellungsort um die fünfte in einer Reihe von insgesamt neun Kapellen handelte und sich diese zwi-

505 HAUVETTE 1911, S. 27, merkte an, dass die beiden Soldaten an Figuren des Luca Signorelli erinnern würden, da beide sehr virtuos seien, insbesondere was die Spiegelung in dem Helm anbelange. Erwähnenswert ist zudem die kaum merkbare Spiegelung der Ohnmachts-Gruppe auf der linken Rückenpartie der Rüstung desselben Soldaten.

506 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 387f.: »[...] essendo cavaliere senza entrate, mettersi a dipignere: e così fece 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.«

507 So RADINI TEDESCHI 2010, S. 165f.

508 Zu Sodomas Freskenzyklus im Olivetanerkloster Monte Oliveto Maggiore siehe Kap. 2.2, S. 20–22.

509 Auch wenn sich gemeinhin das Aussehen der renaissancezeitlichen Rüstungen in Italien an ihren römisch-antiken Vorläufern orientierte, ist ein Unterschied zwischen beiden Rüstungen auf Sodomas Bild nicht zu leugnen. Dass Sodomas Rückenfigur in zeitgemäßer Rüstung dargestellt wurde, zeigen u. a. Vergleiche mit Tizians *Porträt des Francesco Maria della Rovere* von 1536–1538 (Florenz, Galleria degli Uffizi) sowie Bronzinos *Porträt des Cosimo I. de' Medici* von ca. 1543 (ebenfalls Florenz, Galleria degli Uffizi); vgl. hierzu SPRINGER 2010, bes. S. 80f. mit Abb. 20 sowie S. 133–135 mit Abb. 33.

510 Siehe BOSSIO 1575, S. 670.

511 Zum Wappen der Familie Cinuzzi siehe GUELFI CAMAIANI 1940, S. 287.

512 Solche sogenannten Kryptoporträts sind mangels Vergleichs-porträts nur schwer nachweisbar, diese Sitte wird jedoch durch Autoren wie Leon Battista Alberti und Giorgio Vasari bezeugt; vgl. zu diesem Thema CASTELNUOVO 1988.

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





46. Filippino Lippi und Pietro Perugino, *Kreuzabnahme*, 1503–05. Florenz, Galleria dell' Accademia.

schen der dem heiligen Hieronymus geweihten Kapelle der Familie Vieri mit einem Altargemälde Peruginos und dem Familienaltar der Sergardi befand, auf dem ein Pinturicchio-Werk mit einer Raffael-Predella stand.<sup>514</sup> Bei San Francesco handelt es sich um eine Saalkirche, die entlang des Mittelschiffs jeweils an der linken und rechten Wand Rundbogennischen besitzt, in die Altäre eingestellt waren. Demzufolge war die *Kreuzabnahme* streng genommen nicht für die Familienkapelle, sondern für den Familienaltar der Cinuzzi bestimmt.<sup>515</sup> Zu

<sup>514</sup> Vgl. LUSINI 1894, S. 174f. und 183. Neben der *Cinuzzi-Kreuzabnahme* soll sich in San Francesco eine weitere Arbeit Sodomas befunden haben, die wohl – wie die Arbeiten Peruginos, Pinturicchios und Raffaels – dem verheerenden Feuer im August 1655 zum Opfer fiel. RADINI TEDESCHI 2010, Nr. 24, S. 50, glaubt in einem *Kreuztragenden Christus* in einer Privatsammlung in Mantua das ursprünglich für den Familienaltar der Boninsegni bestimmte Werk Sodomas gefunden zu haben; vgl. Kat. Nr. X24.

<sup>515</sup> Der Begriff *cappella* meint in den zeitgenössischen Schriften – so auch bei Giorgio Vasari – nicht spezifisch einen selbstständigen Gebäudeteil, sondern er wurde seit dem Mittelalter allgemein für einen in Privatbesitz befindlichen Gottesdienstbereich verwen-

Lusinis Zeit befand sich das Gemälde längst nicht mehr in der von ihm beschriebenen, originalen Anbringung. Hatte Abt De' Angelis bereits 1812 vorgesehen, das Werk aus der Kirche San Francesco zu entfernen und es in die geplante Gemäldegalerie Sienas zu bringen, kam das Bild letztlich 1862 in das Museum.<sup>516</sup>

Giorgio Vasari lässt in der *Vita Sodomas* den Auftrag für die *Kreuzabnahme* direkt auf den ersten Romaufenthalt des Malers folgen.<sup>517</sup> Jedoch stellt die Chronologie der von Vasari geschilderten Einzelereignisse in Sodomas Leben keinen festen Anhaltspunkt für die Datierung des Altargemäldes dar, da der Autor die Geschehnisse nachweislich nicht immer in ihrer richtigen Abfolge beschreibt.<sup>518</sup> Die Datierung des Retabels ist nach wie vor umstritten.<sup>519</sup> Da der Geschichtsschreiber Sigismondo Tizio in seinem Werk *Historiae Senenses* unter dem Jahr 1513 Sodomas Gemälde für die Cinuzzi erstmals und zudem als bereits auf dem Altar der Familienkapelle angebracht erwähnt, verfügt die Forschung zumindest über eine Jahresangabe vor beziehungsweise

det und somit auch für einen einfachen Privaltar, wie man ihn sich in diesem Fall vorzustellen hat; vgl. hierzu DU CANGE 1954, s. v. *capella*, S. 115–118. Es gibt durchaus auch Kapellen in San Francesco, die sich entlang des Querhauses befinden und folglich den Kirchenchor flankieren.

<sup>516</sup> Vgl. BARTALINI, Roberto, Nr. 46. *Deposizione di Cristo dalla Croce*, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 246. Vittorino Lusini (LUSINI 1894, S. 124) übermittelt darüber hinaus noch folgende Informationen zur Aufstellungssituation: »[...] sull' altare dei Cinuzzi, coperto di davanzone bianco di seta bertina. [...] Quell' ornato architettonico levato su gentili ed eleganti colonne, rannovate dalle lumeggiature d' oro, incornicia degnamente il gran lavoro del Sodoma.«

<sup>517</sup> Vgl. VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 387.

<sup>518</sup> Eine solche »falsche« Chronologie wird beispielsweise anhand Sodomas Freskenzyklen in Sant' Anna in Camprena und in Monte Oliveto Maggiore deutlich; vgl. hierzu Kap. 2.2., S. 20f., sowie ergänzend Kap. 2.8, S. 66 mit Anm. 386. Des weiteren zur Chronologie-Problematik bei Vasari siehe HILLER VON GAERTINGEN, Rudolf, Vasari und Perugino. Geschichte einer Verleumdung, in: Ausst. Kat. München 2011, S. 121 anhand des Beispiels des Malers Perugino.

<sup>519</sup> In der Literatur finden sich folgende Datierungsvorschläge: »vor 1502« (SRICCHIA SANTORO 1982a, S. 44f.; CARLI 1996, S. 1), »1502–03« (PRIULI BON 1900, S. 115; PRIULI BON <sup>2</sup>1908, S. 12 und 115; CUST 1906, S. 73; HAUETTE 1911, S. 24; SÉGARD 1910, S. 47 und Milanesi, in: VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 388, Anm. 1), »nahe Sant' Anna in Camprena« (TORRITI, Piero, Nr. 40, in: Ausst. Kat. Siena 1981, S. 122), »um 1505« (MEYER 1885, S. 184; ZAMBRANO 1990, S. 83–93; RADINI TEDESCHI 2008, S. 80); »zwischen 1505 und 1508« (JACOBSEN 1910, S. 34f.; TERRASSE 1925, S. 61), »(kurz) nach Monte Oliveto Maggiore« (BRANDI 1933, S. 289; Ausst. Kat. Siena / Vercelli 1950, Nr. 5 und HAYUM 1976, S. 119f.), »um 1510« (GIELLY o. J. (1911?), S. 169 und RADINI TEDESCHI 2010, S. 165), »nach Sodomas Rückkehr aus Rom und vor 1513« (BARTALINI, Roberto, Nr. 46. *Deposizione di Cristo dalla Croce*, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 246 und BARTALINI 2001a, S. 52f.) und schließlich »1513« (SCHUCHHARDT 1897, S. 208f., und ROSSI 1903, S. 10).



zu der spätestens das Gemälde geschaffen worden sein muss.<sup>520</sup> Dass der Historiograf dabei schon die positive öffentliche Meinung zu Sodomas Arbeit kundtun konnte, spricht nicht – wie Maria Teresa Marciànò-Agostinelli Tozzi schlussfolgert – automatisch dafür, dass das Werk bereits wesentlich früher in der Kirche Aufstellung gefunden haben muss.<sup>521</sup> Sigismondo Tizio könnte das für 1513 angeführte Ereignis erst einige Jahre später niedergeschrieben haben.<sup>522</sup> Mit einem Dokument, das vom 1. März 1502 datiert, glaubten Enzo Carli und Ubaldo Morandi in den 1970er Jahren den *terminus ante quem* für die Entstehung des Gemäldes gefunden zu haben.<sup>523</sup> Die Quelle behandelt die Umsetzung des testamentarischen Willens des Sieneser Händlers Gherardo Cinuzzi. Demgemäß hatten sich bereits im Jahr 1502 die Erben Gherardos um die in seinem letzten Willen angeordnete Errichtung einer Familienkapelle in der Sieneser Kirche San Francesco gekümmert, »ubi erat et est depicta pietas sive passio donini nostri Yesu Christi« mit Kosten von 100 Florentiner Gulden für ihre Einrichtung und weiteren 50 Florentiner Gulden »pro tabula dicti altaris ut per Sensum in dicta ecclesia patere dixerunt«.<sup>524</sup> Für Enzo Carli ergab sich daraus, dass Sodomas *Kreuzabnahme* 1502 bereits fertiggestellt worden war.<sup>525</sup> Explizit gegen den Zusammenhang zwischen

dem Dokument vom 1. März 1502 und Sodomas Retabel spricht sich hingegen Roberto Bartalini aus, dessen Ansicht nach der Altar, den die Erben des Gherardo Cinuzzi in der Kirche San Francesco schaffen lassen sollten und auch ließen, nicht zwangsläufig jener von Sodomas Hand gewesen sein muss.<sup>526</sup> Enzo Carli Annahme steht zudem im Gegensatz zu seiner eigenen und der Einschätzung einiger anderer Kunstgelehrter, als noch ausschließlich stilistische Kriterien zur Datierung des Altarbildes herangezogen wurden.<sup>527</sup> Bereits vor dem Fund des Dokuments hielt es Andrée Madeleine Hayum für unwahrscheinlich, dass Sodoma einen so wichtigen Auftrag vor seinem Freskenzyklus in Monte Oliveto Maggiore übertragen bekommen hätte.<sup>528</sup> Zumindest dürfte der Maler vor der Arbeit für die Familie Cinuzzi schon seine Fähigkeiten in seinem Monte Oliveto Maggiore vorangegangenen Großauftrag in Sant' Anna in Camprena unter Beweis gestellt haben, den er 1503 bis 1504 ausführte.<sup>529</sup> Weitere *termini post quem* ergeben sich durch Werke einiger Zeitgenossen, an die sich Sodoma in seiner *Kreuzabnahme* angelehnt hat. Als Erster bemerkte Henri Hauvette, dass der obere Teil des Cinuzzi-Gemäldes Sodomas Kenntnis der *Kreuzabnahme* für die Florentiner Kirche Santissima Annunziata (Abb. 46) voraussetzt, die Filippino Lippi (um 1457–1504) und Pietro Perugino (um 1445/48–1513) geschaffen haben.<sup>530</sup> Filippino Lippi, der um 1500 die wichtigsten Aufträge in Florenz an sich zog, nahm seine Arbeit an dem heute in der Florentiner Accademia aufbewahrten Werk nicht vor September 1503 auf und hinterließ es mit seinem Tod im April 1504 unfertig.<sup>531</sup> Pietro Perugino übernahm 1505 die Fertigstellung des Altarwerks in einem Zustand, in dem nach heutigem Forschungsstand die oberen Figuren der Komposition weitgehend vollendet waren, die unteren dagegen von ihm

520 Sigismondo Tizio schreibt in *Sigismundi Titii Historiarum Senensium ab initio urbis Senarum usque ad annum MDXXVIII*, 1506–28, Bd. 7, S. 460 (Exemplar: BCS, Ms. B.III.7): »[...]Tabulam nihilominus Iohannis Antonii Vercellensis, quem Leo pontifex equitem creaverat, in sancto Francisco post Bernardini et Petri tabulas, in qua Christus de Cruce deponitur, aiunt cum propinquis decertare posse, cum placeat multis. Petrus namque imagines penitus distinctas nec ad invicem glomeratas, nec auro multo aut colore caelesti, ut melius apparerent, coactabat; Bernardinus autem et viridantibus foliis et regionibus atque urbis aereo prospectu saepe adornabat, Ludium imitatus antiquissimum pictorem, multisque lenociniis oblectantibus adornabat. Iohannes Antonius, iunior, partim Bernardinum, partim vero Petrum imitatus, gestus veriores expromebat.« Die Passage findet sich vollständig publiziert bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, Nr. 12, S. 49f. Zum Historiografen selbst siehe Kap. 2.4, S. 29.

521 Vgl. MARCIÀNÒ-AGOSTINELLI TOZZI 1951, S. 103f.

522 Ähnliches gilt für die Frage nach dem Zeitpunkt, zu dem Sodoma zum Ritter ernannt worden war; vgl. hierzu Kap. 2.4, S. 29f.

523 Vgl. CARLI/MORANDI 1977/78, die die Quelle auf S. 221f. komplett wiedergeben.

524 Zitiert nach SRICCHIA SANTORO 1982a, S. 44. Gherardo Cinuzzi hatte bereits 1492 eine andere Kapelle in derselben Kirche errichten lassen, wie Ludovico Antonio Muratori überliefert (siehe MURATORIUS 1733, S. 826): »Adi 2. di Giugno [Anm. d. Autorin: 1492] si cominciò a murare la capella di S. Antonio da Padova sopra la Compagnia di S. Gherardo in S. Francesco di Siena; e principali Fondatori furono Marco Benzi, e Gherardo Cinuzzi Mercatanti del Monte de' Dodici.«

525 Vgl. CARLI/MORANDI 1977/78, S. 212f., und in der Folge SRICCHIA SANTORO 1982a, S. 43f.

526 Vgl. BARTALINI, Roberto, Nr. 46. Deposizione di Cristo dalla Croce, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 246.

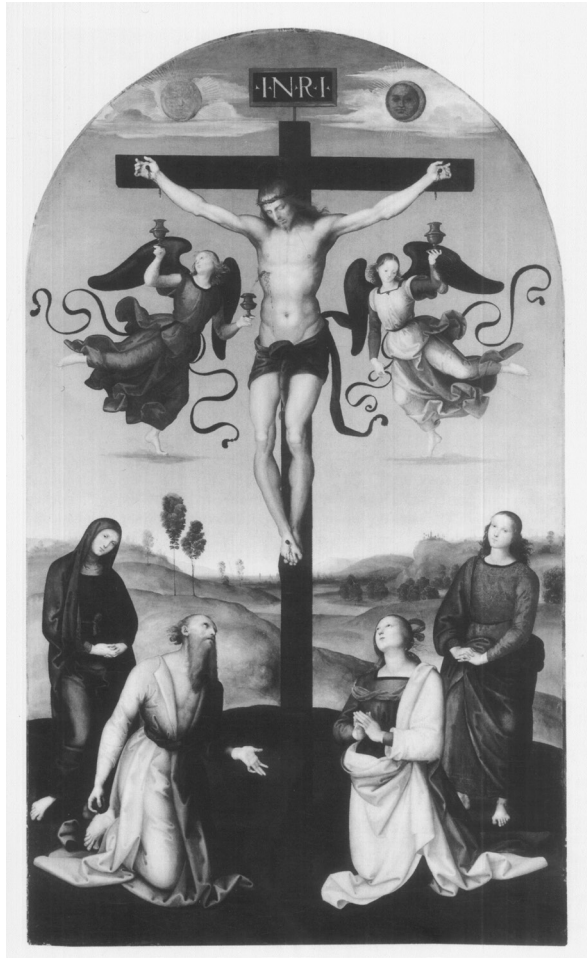
527 Enzo Carli selbst datierte das Werk in Ausst. Kat. Siena/Vercelli 1950, Nr. 5 noch »nach den Fresken in Monte Oliveto Maggiore«. Zu den einzelnen Datierungsvorschlägen vgl. Anm. 519.

528 Vgl. HAYUM 1976, S. 119f.

529 Vgl. Kap. 2.2, S. 19f.

530 Öl auf Leinwand, 556 x 247 cm, Florenz, Galleria dell' Accademia; vgl. ZAMBRANO/KATZ NELSON 2004, Kat. Nr. 65, S. 606f., und ergänzend Mus. Kat. Florenz (Accademia) 2009, S. 40 und 124. Henri Hauvettes Einschätzung (HAUVETTE 1911, S. 27f.) schließen sich nicht zuletzt Roberto Bartalini (BARTALINI, Roberto, Nr. 46. Deposizione di Cristo dalla Croce, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 246 sowie BARTALINI 1996, S. 107) und Alessandro Batistini (BATISTINI 2012, S. 17) an. Eine allgemeine Nähe zu der von Lippi vollendeten *Kreuzabnahme* erkannte bereits Meyer 1885, S. 184.

531 Vgl. THURNER, Kolja, Perugino. Daten und Fakten zur Biographie, in: Ausst. Kat. München (Alte Pinakothek) 2011, S. 182.



47. Raffael, *Kreuzigung Gavari*, 1502/03. Einst San Domenico in Città di Castello, heute London, National Gallery.

umgestaltet werden konnten.<sup>532</sup> Lippi zeigt in seinem Bild den Moment des Abnehmens des Körpers Christi vom Kreuz. Die Anordnung der Leitern links und rechts des Hauptbalkens des Kreuzes, die beiden Männer, die den Leichnam unter Zuhilfenahme von flatternden Tüchern behutsam hinunterbefördern, und zuletzt Johannes am Kreuzesfuß, der seinen Herrn in Empfang nimmt, sind allesamt Motive, die sich in ähnlicher Weise bei Sodoma wiederholen.<sup>533</sup> Während in dem Florenti-

ner Werk den beiden Männern auf den Leitern noch ein weiterer zur Hilfe kommt, der Christus fest umgriffen hält, gestaltet Sodoma diese Szene entzerrter und der Leib Christi scheint fast schwerelos aus den Armen der Männer über das ihn fixierende Tuch zu Johannes hinunterzugleiten. Ob Sodoma das für die Santissima Annunziata bestimmte Werk aus eigener Anschauung oder lediglich durch vorbereitende Zeichnungen kannte, muss offen bleiben. Gerade mit Perugino und dessen Arbeiten dürfte der Maler bis zu diesem Zeitpunkt mehrfach und dies sogar in Siena selbst in Berührung gekommen sein. Schließlich fand Sodomas *Kreuzabnahme* für die Cinuzzi – wie Sigismondo Tizio berichtet – in San Francesco direkt neben einem Werk Peruginos Aufstellung, das dieser für die Familie Vieri geschaffen hatte und das bei dem verheerenden Brand vom 28. August 1655 verloren ging.<sup>534</sup> Ferner beauftragte 1502 Mariano Chigi, dessen Söhne Sigismondo und Agostino bald darauf Sodomas große Förderer werden sollten, den Umbrier mit einem Altarbild für die Familienskapelle in Sant' Agostino (Abb. 4).<sup>535</sup> Die sogenannte *Pala Chigi*, eine Kreuzigungsdarstellung, wurde von den Sieneser Malern hoch geschätzt und von diesen studiert und kopiert. So schreibt Giorgio Vasari in Domenico Beccafumis Vita: »Intanto capitando in Siena Pietro Perugino, allora famoso pittore, dove fece, come si è detto, due tavole, piacque molto la sua maniera a Domenico; per che messosi a studiarla ed a reritrarre quelle

532 Vgl. HILLER VON GAERTRINGEN, Rudolf, Vasari und Perugino. Geschichte einer Verleumdung, in: Ausst. Kat. München 2011, S. 117. Das ursprünglich zweiseitige Altarwerk, das auf der Vorderseite die *Kreuzabnahme* und auf der Rückseite eine *Himmelfahrt Mariens* aufwies, war bereits 1546 abgebaut worden.

533 GUIDONI 2003 deutet die Anordnung der flatternden Bänder auf Sodomas Gemälde als Hommage u. a. an Michelangelo und Giorgione, indem der Autor in ihrer Darstellung die Anfangsbuchstaben der jeweiligen Künstlernamen verewigt sieht. Dies ist eine wenig überzeugende These. Ähnlich flatternde Bänder und Gürtel tauchen auch auf Gemälden Peruginos sowie Raffaels auf.

534 Vgl. hierzu das Tizio-Zitat in Anm. 520. Tizio spricht darin von »Bernardini et Petri tabulas« und somit von zwei Gemälden, die vor Sodomas Retabel geschaffen wurden und zwischen denen sein Retabel Aufstellung fand. Bei den Malern handelt es sich um Bernardino di Betto, gen. Pinturicchio, und Pietro Vannucci, gen. Perugino; vgl. hierzu bereits CUST 1906, S. 70f.

535 Öl auf Holz, 436 x 287 cm, Siena, Sant' Agostino; vgl. BUTZEK, Monika, Nr. 8: Altar der Kreuzigung Christi, in: RIEDL/SEIDEL 1985a, S. 62 sowie FERINO-PAGDEN, Sylvia, Nr. 8: Altar der Kreuzigung Christi. Altarblatt in: RIEDL/SEIDEL 1985a, S. 64–66. Im Jahr 1500 erteilte der Konvent der Familie Chigi die Erlaubnis, einen Altar errichten zu lassen. Am 7. November 1500 schrieb Agostino in Rom an seinen Vater Mariano in Siena: »Sopra la cappella vostra ho visto l' intentione vostra. [...] Se quel Perugino, che voi dite haver parlato, è mastro Pietro Perugino, vi dico, che volendo fare di suo mano, lui è il meglio mastro d' Italia.« (zitiert nach BUTZEK, Monika, Nr. 8: Altar der Kreuzigung Christi, in: RIEDL/SEIDEL 1985a, S. 62). Der Vertragsabschluss zwischen Cristofano di Benedetto Chigi in seinem und im Namen Marianos und dem Maler Perugino über das Altarbild und die Predella mit den passenden »storie« erfolgte am 4. August 1502; vgl. BUTZEK, Monika, Nr. 8: Altar der Kreuzigung Christi, in: RIEDL/SEIDEL 1985a, S. 62. Die heute unbekannte Predella wurde – wie der Quellenlage zu entnehmen ist – auch tatsächlich ausgeführt; vgl. FERINO-PAGDEN, Sylvia, Nr. 8: Altar der Kreuzigung Christi. Altarblatt, in: RIEDL/SEIDEL 1985a, S. 65f.

tavole, non andò molto che egli prese quella maniera.«<sup>536</sup> Es ist gemäß Sylvia Ferino Pagden unklar, wann Perugino das Altarretabel für die Chigi vollendete. Man kann nur spekulieren, ob er dies innerhalb der im Vertrag festgelegten Frist von einem Jahr, vor der Aufnahme der liturgischen Funktion am Altar im Frühjahr 1504 oder nicht doch erst 1506 tat, als er die letzte Zahlung erhielt.<sup>537</sup> Möglicherweise wird Perugino zeitweise parallel an seinem Werk in der Florentiner Santissima Annunziata und jenem in der Sieneser Kirche Sant' Agostino gearbeitet haben, für Letzteres vielleicht sogar in Siena selbst gewesen sein.<sup>538</sup> Peruginos *Kreuzigung* für Sant' Agostino zeigt ein typisch umbrisches Schema, das in der Folge auch bei Malern wie seinem Schüler Raffael anzutreffen ist. Raffael schuf im Auftrag des Domenico Tommaso de' Gavari für dessen Familienkapelle in der Kirche San Domenico in Città di Castello 1502/03 eine *Kreuzigung* (Abb. 47), in der er sich sehr stark an Peruginos *Sant' Agostino-Kreuzigung* anlehnte.<sup>539</sup> Bereits Vasari merkte an, dass sich Raffael in diesem Bild so sehr an seinem Meister Perugino orientierte, dass lediglich die Signatur Raffaels am Kreuz ihn als Schöpfer des Werkes kennzeichnen würde.<sup>540</sup> Die Tafel zeigt in traditioneller Ikonografie Christus am Kreuz von Sonne und Mond flankiert, während zwei Engel das Blut seiner Wunden mit Kelchen auffangen. An jeder Seite des Kreuzes befinden sich zwei weitere Figuren: Maria und Johannes stehen mit verschränkten Händen und auf den Bildbe-

trachter gerichtetem Blick im Mittelgrund. Dagegen knien im Vordergrund der Tafel der heilige Hieronymus und Maria Magdalena in Anbetung des Gekreuzigten. Beide Gemälde Peruginos, sowohl jenes in Florenz als auch jenes in Siena, weisen ebenso wie Raffaels *Kreuzigung* noch ein stark quattrocentesktes Raumdenden auf, in dem die Figuren in eine Raumbühne integriert wurden. Sodomas *Cinuzzi-Kreuzabnahme* hingegen zeichnet sich durch eine ausgedehnte Komposition aus, in der er seine Figuren in einer weit aufgefächerten und lebendigen Anordnung in eine Landschaft stellte, die sich schier endlos zum Hintergrund hin öffnet. Darin zeigt sich eine bereits anthropozentrische Raumauffassung, die für das Cinquecento bestimmend werden sollte.<sup>541</sup>

Darüber hinaus legt Sodoma in seiner *Kreuzabnahme* im Gegensatz zu Perugino einen gesteigerten Wert auf eine Vielfalt an Emotionen und Reaktionen seiner Protagonisten. Vergleiche zeigen auf, dass in seinem Gemälde Einflüsse Raffaels und diese insbesondere in den Gesten seiner Figuren nicht zu leugnen sind. In den Biografien Sodomas und Raffaels finden sich vor allem im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts gleich mehrere Berührungspunkte. So war Raffael als Assistent Pinturicchios an der Ausmalung der Libreria Piccolomini in einem Annex des Sieneser Doms beteiligt, für die er zwischen 1502 und 1503 Zeichnungen geliefert haben soll. Es stellt sich die bislang nicht zu beantwortende Frage, ob er das in Perugia tat oder nicht vielmehr in Siena selbst, wo er bereits auf Sodoma hätte treffen können. Während Jürg Meyer zur Capellen die Tatsache, dass Raffaels Zeichnungen die tatsächlichen Abmessungen der ausgeführten Fresken nicht berücksichtigen, als Argument gegen eine direkte Beteiligung in Siena verwendet, gehen Konrad Oberhuber und Gyde Vanier Gilbert Shepherd von Raffaels Anwesenheit in der Libreria Piccolomini aus.<sup>542</sup> Ende 1508 ging Raffael nach Rom, um sich an der Ausmalung der neuen Wohnräume von Julius II., mit der auch Sodoma seit Herbst desselben Jahres betraut war, zu beteiligen.<sup>543</sup> Darüber hinaus stand der

536 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1880), Bd. 5, S. 634. Mit den Werken sind gemäß WITAN, Jessica, in: VASARI 1568 (LORINI/LEMELSEN 2006), S. 110, Anm. 9, Peruginos *Kreuzigung* für die Chigi in Sant' Agostino und die in einem Feuer zerstörte *Maria mit Kind und Heiligen* für die Familie Vieri in San Francesco gemeint. Vgl. ferner SCARPELLINI 1984, S. 52f. und 112f., sowie Ausst. Kat. Perugia 2004, S. 274–277.

537 Vgl. FERINO-PAGDEN, Sylvia, Nr. 8: Altar der Kreuzigung Christi. Altarblatt, in: RIEDL/SEIDEL 1985a, S. 65.

538 Zu jener Zeit verfügte Perugino neben seiner am 1. Januar 1501 eröffneten Werkstatt in Perugia zudem weiterhin eine zweite in Florenz, die angesichts seiner Auftragslage auch für die nächsten fünf Jahre wichtig bleiben sollte; vgl. hierzu SCARPELLINI 1984, S. 48.

539 Öl auf Pappel, 280,7 x 165 cm, signiert am Kreuzfuß (»RAPHAEL VRBIN / AS / P.«), London, National Gallery; vgl. MEYER ZUR CAPELLEN 2001, Kat. Nr. 7, S. 120–125. Das Werk besaß ursprünglich eine Predella mit drei Szenen, von denen heute nur noch zwei erhalten sind; vgl. MEYER ZUR CAPELLEN 2001, Kat. Nr. 7B und 7C, S. 123–125. Die Rahmenarchitektur aus Stein bietet neben der Jahreszahl 1503 ihrer Entstehung zudem die Information über den Auftraggeber. Die Datierung beruht auf der Annahme, dass die in den Originalrahmen gravierten Jahreszahlen auch der Vollendung der Malerei entsprechen.

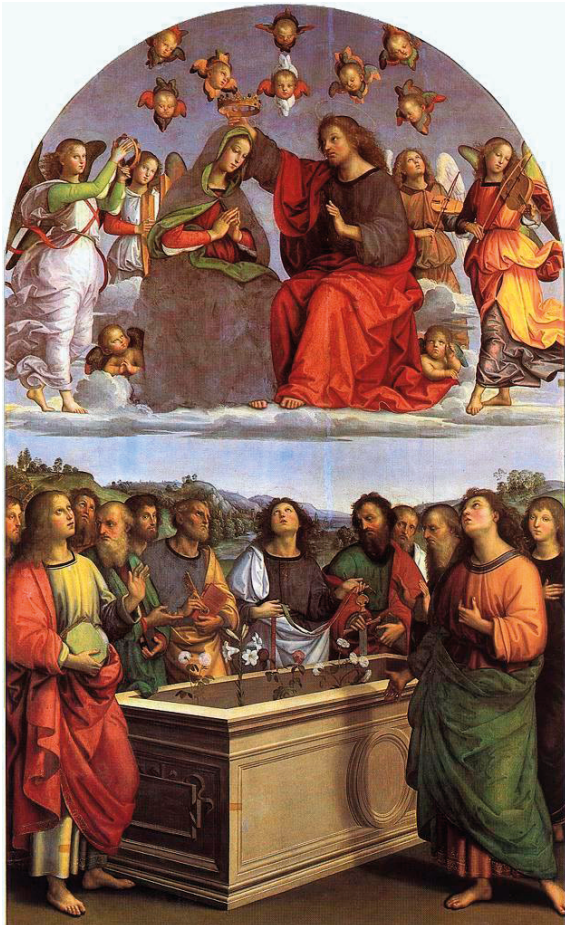
540 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1879), Bd. 4, S. 318: »[...] e similmente in San Domenico una d' un Crucifisso; la quale, se non vi fusse il suo nome scritto, nessuno la crederebbe opera di Raffaello, ma si bene di Pietro.«

541 Vgl. FERINO-PAGDEN, Sylvia, Nr. 8: Altar der Kreuzigung Christi. Altarblatt, in: RIEDL/SEIDEL 1985a, S. 65.

542 Vgl. MEYER ZUR CAPELLEN 2001, S. 26, Oberhuber 1986 sowie SHEPHERD 1999, S. 39–48. Für Raffael selbst war die Mitarbeit an der Libreria Piccolomini – in welcher Form auch immer – von größter Bedeutung, da sie ihm die erste Möglichkeit bot, sich im Genre der vielfigurigen, erzählenden Malerei zu beweisen. Henry 2004 führt darüber hinaus Hinweise an, die für einen Aufenthalt Raffaels in Siena und eines Besuches in Monte Oliveto Maggiore vor Sodomas Aufnahme seiner Ausmalung sprechen.

543 Vgl. LORINI 2004, S. 198. Raffaels Arbeiten im Vatikan werden auch belegt durch eine Abrechnung aus dem Januar 1509. Vgl. Kap. 2.3, bes. S. 24 mit Anm. 108.





48. Raffael, *Pala Oddi*, 1502–04. Rom, Pinacoteca Vaticana.

Maler in Rom im Dienst des Bankiers Agostino Chigi, für den er wie Sodoma in der Villa Farnesina in Trastevere Arbeiten ausführte.<sup>544</sup> Der Einfluss Raffaels ist allen voran in der Figur des Johannes zu erkennen, der große Ähnlichkeit aufweist zu der Apostelfigur vorne rechts auf der *Pala Oddi* (Abb. 48).<sup>545</sup> Es besteht trotz nicht lückenloser Dokumentation kaum ein Zweifel, dass dieses Altarwerk bei Raffael durch Alessandra di Simone degli Oddi in Auftrag gegeben wurde, in deren Besitz

es sich seit 1512 nachweislich befand.<sup>546</sup> Fiorella Sricchia Santoro ist der Meinung, dass Sodoma für die Gestaltung des Johanneskopfes nicht das Gemälde selbst, sondern ein Karton Raffaels für dessen *Marienkrönung* als Modell diente (Kat. Nr. X4).<sup>547</sup> Da die genaue Genese des Raffael-Gemäldes nicht sicher geklärt ist, ist die Frage, wann, wo und was genau Sodoma von diesem Altarwerk zu Gesicht bekam, nicht sicher zu beantworten. Allgemein wird eine Datierung der *Pala Oddi* zwischen 1502 und 1504 vorgeschlagen.<sup>548</sup> Denkbar wäre, dass Sodoma Raffaels Vorarbeiten zu dem Werk sah, als beide in den päpstlichen Stanzen tätig waren. Da das genaue Ausmaß an Raffaels Beteiligung an der Ausschmückung der Libreria Piccolomini nicht geklärt werden kann, wäre sogar möglich, dass zwischen beiden Malern bereits Anfang des Cinquecento in Siena ein Austausch stattfand. Angesichts des Reichtums an Typen, Gesten und Emotionen stellt sich der Sieneser Maler mit seiner *Kreuzabnahme* nicht zuletzt auch in den offenen Vergleich zu Raffaels berühmter *Grabtragung* für Atalanta Baglioni in der Galleria Borghese in Rom, die der Umrer vor der zeitgleichen Beschäftigung in der Stanza della Segnatura schuf.<sup>549</sup> Dabei weist insbesondere die Figur Christi, die leblos in den Tüchern hängt, Analogien zu Raffaels Werk auf.<sup>550</sup> Beide Gemälde zeichnet darüber hinaus ihr deutlicher Ereignischarakter aus, der gemäß Hubert Locher keine Seltenheit war, seit sich zum Ende des 15. Jahrhun-

<sup>544</sup> Vgl. hierzu Kap. 2.5, S. 41–44.

<sup>545</sup> Vgl. SRICCHIA SANTORO 1982a, S. 45, und ihr folgend BARTALINI, Roberto, Nr. 46. *Deposizione di Cristo dalla Croce*, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 246. Die *Pala Oddi* (Öl auf Holz auf Leinwand, 267 x 163 cm, Rom, Pinacoteca Vaticana) besteht aus dem eigentlichen Altarretabel mit der *Krönung Mariens*, die wie bei Sodoma ein hochrechteckiges Format mit abgerundeter Oberkante zeigt, und aus drei Predella-Tafeln (Holz, jeweils 39 x 190 cm, Rom, Pinacoteca Vaticana) mit der *Verkündigung an Maria*, der *Anbetung der Heiligen Drei Könige* und der *Darstellung im Tempel* besteht; vgl. MEYER ZUR CAPELLEN 2001, Kat. Nr. 8, S. 125–139 mit weiterführender Literatur.

<sup>546</sup> Vgl. MEYER ZUR CAPELLEN 2001, Kat. Nr. 8, S. 125.

<sup>547</sup> Vgl. SRICCHIA SANTORO 1982a, S. 45. Diese Zeichnung wird heute aufbewahrt im British Museum in London (schwarze Kreide mit Spuren von durchgepauster Unterzeichnung, 274 x 216 mm). In den Bildern im Oratorium der Sieneser Compagnia di San Bernardino, die den *Tempelgang Mariens* (Abb. 18) und die *Himmelfahrt Mariens* (Abb. 20) zeigen, kommt beide Male ein Kopf vor, der jenem auf der Londoner Zeichnung und somit auch dem Johanneskopf der *Kreuzabnahme* Cinuzzi ähnelt. Es handelt sich jeweils um den Kopf eines jungen Mannes mit langen Haaren und mit nach oben gerichtetem Blick. Streng genommen stellen die Freskenköpfe eine spiegelverkehrte Abwandlung des Hauptes der *Kreuzabnahme* dar.

<sup>548</sup> Vgl. MEYER ZUR CAPELLEN 2001, Kat. Nr. 8, S. 125–137.

<sup>549</sup> Vgl. BARTALINI 1996, S. 114f., sowie BATISTINI 2012, S. 17. Die *Grabtragung* ist die Haupttafel des Altarbildes, die ursprünglich noch eine dreiteilige Predella mit den theologischen Tugenden besaß (heute Rom, Pinacoteca Vaticana). Raffael schuf das Werk im Auftrag Atalanta Baglioni zum Gedächtnis an deren Sohn Grifonetto, der in den Kämpfen um die Herrschaft der Signoria in Perugia gefallen war. Es fungierte seit 1507 knapp 100 Jahre lang als Altarretabel in der Peruginer Kirche San Francesco; vgl. Mus. Kat. Rom (Galleria Borghese) 2008, S. 69f.

<sup>550</sup> Sodoma und seiner Werkstatt wird das Gemälde Raffaels – ob im Original oder durch Zeichnungen – bekannt gewesen sein, wie die entsprechende Szene in der zu Sodomas Werk erhaltenen Predella deutlich macht.

derts Szenendarstellungen im Mittelfeld italienischer Retabel auffällig häufen.<sup>551</sup>

Besonders gelungen ist Sodoma in seiner *Kreuzabnahme Cinuzzi* die Frauengruppe um Maria. Die grazile Geste der rechten Hand der zur Muttergottes eilenden Frau findet sich in sehr ähnlicher Weise in dem vorderen Engel eines um 1505 bis 1508 zu datierenden Tondo Sodomas wieder (Abb. 49).<sup>552</sup> Diese Handhaltung deutet ebenso wie die Kopfneigung und der gesenkte Blick der Frauenfigur im mittelblauen Gewand, die die ohnmächtige Maria stützt, auf die Vertrautheit des Malers mit Leonardo und allen voran dessen *Felsengrottenmadonna* hin.<sup>553</sup> Sodomas letztgenannte Frauengestalt weckt noch mehr die Erinnerung an Leonardos Maria im unvollendeten Altarbild der *Anbetung der Heiligen Drei Könige* in Florenz.<sup>554</sup> Darüber hinaus legt sie allgemein eine künstlerische Auseinandersetzung des Sienesen mit Leonardos *Anna Selbdritt*-Gruppe nahe, wie der Blick sowohl auf die Version im Louvre als auch auf jene in London zeigt.<sup>555</sup> Schon als der Karton in Leonardos Florentiner



49. Sodoma, *Heilige Familie mit dem Johannesknaben und zwei Engeln*, um 1505–08. Unbekannter Aufbewahrungsort (ehemals London, Sammlung Holford).

551 Vgl. LOCHER 1994, S. 46f.

552 Zu dem Tondo siehe ergänzend Kat. Nr. 14 und 15 sowie Kap. 4.1.4.1.

553 Öl auf Holz auf Leinwand übertragen, 173 x 120 cm, Paris, Musée du Louvre; vgl. ZÖLLNER 2003, Kat. Nr. XI, S. 223f. Ursprünglich wurde diese Mitteltafel eines großen Altarretabels (1483–1484/85) von der Bruderschaft der Unbefleckten Empfängnis Mariens in Mailand für eine Kapelle in der Kirche San Francesco Grande in Auftrag gegeben. Nach ihrer Vollendung folgte ein um die 20 Jahre andauernder Rechtsstreit zwischen Leonardo und den Auftraggebern. Am 8. August 1508 erhielt Leonardo die Erlaubnis, das Bild vom Altar zu nehmen, um eine Kopie davon anfertigen zu können (Öl auf Pappelholz, 189,5 x 120 cm, heute: London, National Gallery); vgl. hierzu ZÖLLNER 2003, Kat. Nr. XVI, S. 229. Von keinem anderen Gemälde Leonardos sind vergleichbar viele Vorstudien erhalten. Neben einer Reihe von Skizzen gibt es drei verschiedene Fassungen einer vollständigen Komposition, ohne die von Vasari in seinen *Viten* beschriebene, die offenbar nicht erhalten ist.

554 Um 1481/82, Öl auf Holz, 243 x 246 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi; vgl. ZÖLLNER 2003, Kat. Nr. X, S. 222. Leonardo ließ 1482/83, also gegen Ende seines ersten Florenz-Aufenthalts, das Hochaltarretabel unvollendet zurück. Übernommen wurde der Auftrag letztlich 1496 von Filippino Lippi (1496, Tempera auf Holz, 258 x 243 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi). Es ist nicht geklärt, ob Leonardos Werk je in den Besitz der Mönche von San Donato a Scopeto gelangte. Es wird ab 1529, dem Jahr der Zerstörung des Klosters, sicher jedoch spätestens 1568 in das Haus des Amerigo Benci in Florenz gelangt sein, wo es Vasari zu Gesicht bekam; vgl. VASARI 1568 (MILANESI 1879), Bd. 4, S. 26f.

555 Pariser *Anna Selbdritt*: Um 1502–1513, Öl auf Pappelholz, 168,5 x 130 cm, Paris, Musée du Louvre (um 1510); vgl. ZÖLLNER 2003, Kat. Nr. XXVII, S. 244f. mit Abb. S. 181. Sog. Burlington House Cartoon: 1499–1500 oder um 1508 (?), Kohlestift, teilweise mit Weiß gehöht auf bräunlich getöntem Papier (auf Leinwand übertragen), 141,5 x 106,5 cm, London, National Gallery; vgl. ZÖLLNER 2003, Kat. Nr. XX, S. 234f. In der Leonardo-Forschung wird kaum eine Frage so kontrovers diskutiert, wie jene nach der Chronologie seiner verschiedenen *Anna Selbdritt*-Kompositio-

Atelier ausgestellt wurde, rief er Giorgio Vasari zufolge allgemeines Erstaunen und Bewunderung hervor.<sup>556</sup> Leonardos Pyramidal-Komposition der *Anna Selbdritt*-Gruppe wurde unter den Kollegen vielfach diskutiert. Sie ist von großer formgeschichtlicher Bedeutung, da sie auch von Malern wie Raffael rezipiert und letztlich mit ihrem Pyramidal-Schema zum Inbegriff der Hochrenaissance wurde.<sup>557</sup> Ähnlichkeiten zum Londoner Karton lassen sich in Sodomas Bild insbesondere in der Armhaltung Marias und jener der am Boden der Muttergottes unter die Arme greifenden Maria ausmachen. Auch ist nicht zu leugnen, dass die weiblichen Gesichtstypen starke Analogien zu Leonardos Frauengesichtern in der *Anna Selbdritt*-Darstellung im Louvre aufweisen.

nen. Traditionell wird der Karton im Burlington House als seine erste, um 1499 angefertigte Auseinandersetzung mit diesem Sujet angesehen, wobei jedoch auch eine spätere Datierung um 1508 existiert; vgl. hierzu ZÖLLNER 2003, S. 234. Mit Leonardo in Vergleich setzte das Gemälde Sodomas bereits BARTALINI, Roberto, Nr. 46. *Deposizione di Cristo dalla Croce*, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 246.

556 Vasari, der Leonardo nicht mehr persönlich kannte, erzählt in seinem Buch eine offenbar in Florenz allgemein bekannte Geschichte: »Finalmente fece un cartone dentrovi una Nostra Donna ed una Sant' Anna con un Cristo, la quale non pure fece maravigliare tutti gli artefici, ma finita ch' ella fu, nella stanza durarono due giorni d' andare a vederla gli uomini e le donne, i giovani ed i vecchi, come si va alle feste solenni; per veder la maraviglie di Lionardo, che fecero stupire tutto quel popolo.« Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1879), Bd. 4, S. 38.

557 Vgl. ZÖLLNER 2003, S. 245.





50. Andrea Solario, *Kreuzigung Christi*, 1503.  
Paris, Musée du Louvre.

Dabei geht das Motiv der Gruppe um die ohnmächtige Maria in *Kreuzabnahme*-Darstellungen auf Pietro Perugino und dessen *Kreuzabnahme* für die Santissima Annunziata in Florenz (Abb. 46) zurück.<sup>558</sup> Die Muttergottes, die auf Retabeln mit der *Kreuzigung* im Hauptfeld in der Regel stehend neben dem Kreuz gezeigt wurde, war zuvor weder bei Fra Angelico noch in den monumental-plastischen italienischen *Kreuzabnahme*-Gruppen derart dargestellt worden.<sup>559</sup> In ihrer Ohn-

558 Bereits Vasari wies Perugino als Urheber dieses neuen Motivs aus; siehe VASARI 1568 (MILANESI 1878), Bd. 3, S. 586: »[...] e Pietro seguì di sotto lo svenimento della Nostra Donna, ed alcune altre figure. E perchè andavano in questa opera due tavole, che l' una voltava in verso il coro de' frati, e l' altra in verso il corpo della chiesa; dietro al coro si aveva a porre il Diposto di croce, e dinanzi l' Assunzione di Nostra Donna: ma Pietro la fece tanto ordinaria, che fu messo il Cristo deposto dinanzi, e' Assunzione dalla banda del coro.« LOCHER 1994, S. 70f., betont, dass erst durch diese ikonografische Innovation möglich wurde, dass die *Kreuzabnahme* und nicht die *Assunta* auf der Vorderseite des Hochaltars Platz fand.

559 In dieser Weise abgebildet wurde sie in der italienischen Kunst zuvor nur in szenischen Darstellungen der *Kreuzigung* in monumentalen Fresken; vgl. LOCHER 1994, S. 71.

macht wiederholt Peruginos Maria die Pose Christi. Sie trauert nicht nur um ihren Sohn, sondern sie ist durch ihre körperliche Schwäche, ihren Scheintod, dem toten Christus parallelisiert.<sup>560</sup> Dies findet sich auch in Sodomas Werk, das die Muttergottes sogar bereits auf den Boden niedergesunken zeigt, wo sie von zwei Frauenfiguren gehalten wird. Eine solche Dreiergruppe gestaltete in vergleichbarer Art auch der Mailänder Maler Andrea Solario (um 1460–1524) in seiner 1503 entstandenen *Kreuzigung* (Abb. 50).<sup>561</sup> Parallelen zeigen beide Gemälde zudem in der Landschaftsgestaltung und in dem als Rückenfigur gestalteten Soldaten direkt unter dem Kreuz. Schon Piero Torriti erkannte in Sodomas *Kreuzabnahme* zusätzlich lombardische wie piemonteser Einflüsse, wenn bei ihm auch eher die Namen Gaudenzio, Martino Spanzotti, Bergognone (1453–1523) und Vincenzo Foppa (um 1427–1516) fielen.<sup>562</sup>

Angesichts dieser zahlreichen Analogien in Sodomas Gemälde zu den Werken seiner Zeitgenossen wird ersichtlich, dass das von Enzo Carli angeführte Dokument sich keinesfalls auf die *Kreuzabnahme* Cinuzzi beziehen kann.<sup>563</sup> Demgemäß ist mit der Annahme Roberto Bartalinis konform zu gehen, dass Sodomas *Kreuzabnahme* nach dem Zyklus von Monte Oliveto Maggiore (1505–1508) sowie den Vatikanischen Stanzen (1508–1509), aber vor 1513 und somit um 1510 entstanden ist. Mit diesem Retabel grenzte sich Sodoma von den zu Beginn des 16. Jahrhunderts führenden, in Siena tätigen Malern wie Luca Signorelli, dessen Schüler Girolamo Genga und Pinturicchio deutlich ab, denen noch bis 1509 Pandolfo Petrucci die Dekoration seines Palastes anvertraut hatte.<sup>564</sup> Er läutete mit der *Kreuzabnahme* in Siena die *maniera moderna* im Sinne Vasaris ein.<sup>565</sup>

Zu Sodomas Altarblatt gesellen sich die fünf kleinformatigen Passionsszenen der dazugehörigen Predella (Abb. 12 und 51.1–2), die bis heute durch den origina-

560 Vgl. LOCHER 1994, S. 79, dem gemäß diese Parallelisierung im Grunde genommen zurückgeht auf eine Urformel des häuslichen Andachtsbilds: auf das Diptychon, das auf der einen Seite den Schmerzensmann und auf der anderen die trauernde Maria zeigt. Zum Diptychon siehe auch Kap. 4.1.3.3, S. 178f.

561 Tempera und Öl auf Pappel, 111 x 76,8 cm, signiert und datiert auf einem Stein rechts unten (»ANDREAS MEDIOLANENSIS FA 1503«), Paris, Musée du Louvre; vgl. Brown 1987, Kat. Nr. 16, S. 141. Analogien zu Solario finden bereits Erwähnung bei FRIZZONI 1891b, S. 108.

562 Vgl. TORRITI, Piero, Nr. 40, in: Ausst. Kat. Siena 1981, S. 122.

563 So bereits BARTALINI 1996, S. 107.

564 Vgl. BARTALINI 1996, S. 115.

565 Vgl. BARTALINI 1996, S. 115, für den mit diesem Gemälde das Jahr 1510 in der Vita Sodomus einen »punto di non ritorno«, eine große Zäsur, darstellt.



51.1. Sodoma (Werkstatt oder Nachfolge), linke Außenseite der Predella der Kreuzabnahme Cinuzzi, nach 1510. Siena, Pinacoteca Nazionale.



51.2. Sodoma (Werkstatt oder Nachfolge), rechte Außenseite der Predella der Kreuzabnahme Cinuzzi, nach 1510. Siena, Pinacoteca Nazionale.

len Rahmen mit der Haupttafel verbunden sind.<sup>566</sup> Die Predella war im Gegensatz zum Altarbild von Anfang an der Ort, an dem insbesondere narrative Kleinszenen zu sehen waren, und blieb auch noch zu Beginn des 16. Jahrhunderts, als die Erzählung die einheitlich gestaltete Altartafel der Renaissance bereits erobert hatte, weiterhin üblich.<sup>567</sup> Sigismondo Chigi ließ beispielsweise noch 1502 Pietro Perugino in Sant' Agostino die bereits angesprochene *Pala Chigi* schaffen, die – wie auch Sodomas *Cinuzzi-Kreuzabnahme* – sowohl über einen Rundbogensabschluss als auch über eine mehrszenige Predella verfügt.<sup>568</sup> Die Kreuzigung – in Sodomas Fall die *Kreuzabnahme* – wurde vom Künstler stets als Haupttafel mittig platziert, da sie das wichtigste Bild innerhalb des Passionszyklus war.<sup>569</sup> Denn mit seinem Kreuzestod versöhnt Christus stellvertretend für die Menschen diese wieder mit Gott.

Die Predelladarstellungen der *Kreuzabnahme Cinuzzi* fallen qualitativ gegenüber der Haupttafel stark ab. Piero Torriti vermutet, dass es sich bei den Passions-

szenen sogar um die Predella der Vorgängertafel des Cinuzzi-Altars handeln könnte, spezifiziert aber nicht, ob er die mögliche Wiederverwendung nur auf die bemalten Tafeln oder auf die gesamte Predella inklusive ihrer Rahmung bezieht.<sup>570</sup> Die Tatsache, dass die aufgemalte Rahmung der beiden äußeren Szenen jeweils am Predella-Rand vom Rahmen überschritten wird (Abb. 51.1 und 51.2), könnte als Hinweis für eine Zweitverwendung der Tafeln selbst angesehen werden. Jedoch stellt sich die Frage, warum nur die weniger wichtige Predellatafel wieder eingesetzt worden sein soll, nicht aber zum Beispiel der gesamte Rahmen. Dieser dürfte betreffend der Arbeitszeit und der Anschaffungskosten dem Bemalen der verhältnismäßig kleinen und künstlerisch weniger wertvollen Bilder nicht übermäßig nachgestanden haben. Außer Frage steht, dass die Predellatafel und ihre Rahmung nur ungenügend aufeinander abgestimmt scheinen. Welchem Umstand dies geschuldet ist, bleibt durch weitere, auch technische Untersuchungen von Bildträger, Malschicht, Rahmen und insbesondere der Rückseite zu prüfen. Erste Beobachtungen der *Pala Cinuzzi* im Museum weisen darauf hin, dass sowohl der Rahmen des Altarblatts als auch jener der Predella zu den jeweiligen Tafeln zugehörig und somit original ist.<sup>571</sup>

<sup>566</sup> Den Begriff *Predella* verwendete Giorgio Vasari ausschließlich für diejenigen Predellen, auf denen Figuren oder Szenen dargestellt waren und fixierte somit das Wort als *terminus technicus*. In der italienischen Form ist das Wort *predella* erstmals in einer sienesischen Urkunde des Jahres 1302 belegt. Die frühesten urkundlichen Erwähnungen des lateinischen Wortes *predula* in Verbindung mit einem Altaraufsatz stammen bereits aus dem Jahr 1301 *st. c.*; vgl. PREISER 1973, S. 6f. und 9.

<sup>567</sup> Vgl. SANDER, Jochen, Die Predella. Der bevorzugte Ort der frühen Bilderzählung, in: Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 122.

<sup>568</sup> Vgl. S. 84 mit Anm. 535.

<sup>569</sup> Vgl. zu diesem Thema SANDER, Jochen, Die Predella. Der bevorzugte Ort der frühen Bilderzählung, in: Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 122.

<sup>570</sup> Vgl. Mus. Kat. Siena 1990, S. 361.

<sup>571</sup> Dieser Eindruck wurde von Elena Pinzauti (Siena, Pinacoteca Nazionale, Restauratorin) bestätigt. Der Rahmen wurde der Haupttafel auf der Vorderseite appliziert und seine Vergoldungen sowie die Stuckornamente wohl in der Vergangenheit grob erneuert. Die Predella weist keine Spuren auf, dass Rahmen und Tafel nachträglich zusammengefügt wurden, jedoch müsste zur sicheren Beurteilung auch eine Begutachtung der Rückansicht erfolgen, die so weit nicht möglich war. Auch hier dürfte



Die Nähe der Bilder zum Kunstschaffen Sodomas ist unverkennbar, sie sind stilistisch seinem Umkreis einzuordnen. So ist der Verdacht erlaubt, dass es sich bei den Szenen – wie seit dem Trecento üblich – um Arbeiten eines Werkstattmitarbeiters nach den Bildfindungen des Meisters handelt.<sup>572</sup> Eventuell könnte es sich bei ihnen um einen aus Sodomas Umfeld stammenden Ersatz für die ursprünglichen Bilder handeln, die beispielsweise beschädigt, verloren oder verkauft worden sein könnten. Roberto Bartolini geht davon aus, dass die erhaltenen Cinuzzi-Szenen von derselben Hand stammen, die die *Gefangennahme* und den *Gang zum Kalvarienberg* einer Predellatafel für ein weiteres Werk Sodomas malte, die sich heute im Budapester Kunstmuseum befinden.<sup>573</sup> Jedoch sind die Budapester Bilder von weitaus höherwertiger Qualität, die einen Zweifel an der Eigenhändigkeit durch Sodoma gar nicht erst aufkommen lässt.<sup>574</sup>

#### 4.1.1.2 Die Budapester Predellatafeln und der Portland-Sebastian

Mit dem Wunsch nach einer großen Eintafel und einem illusionistischen Einheitsraum des Altarblattes verzichtete man im Laufe des 16. Jahrhunderts zunehmend auf eine Predella. Jedoch hielt sich dieses bemalte Verbindungsstück zwischen der Altarmensa und dem Retabel in Siena vereinzelt sogar bis gegen 1590.<sup>575</sup> Dies macht

sich auch im Œuvre Sodomas bemerkbar, von dem bis heute nur zwei Predellen bekannt sind, die von ihm beziehungsweise für eines seiner Bilder geschaffen wurden und jeweils in seine frühe Werkphase zu datieren sind. Das Budapester Szépművészeti Múzeum beherbergt drei Tafeln von der Hand Sodomas, die aufgrund der geringen Maße, des Querformats und ihrer Darstellungen ursprünglich zweifelsfrei Bestandteil einer Altarpredella waren. Wie die Predellabilder der *Kreuzabnahme Cinuzzi* haben auch die drei in Budapest aufbewahrten Tafeln die Passion Christi zum Thema, die in Siena häufig Inhalt von Szenepredellen war.<sup>576</sup> Die Gemälde, die die *Gefangennahme* (Abb. 52.1), die *Geißelung* (Abb. 52.2) und die *Kreuztragung* (Abb. 52.3) zeigen, fanden in der Forschung kaum Beachtung. Dieses Schicksal teilen sie generell mit Tafeln, die ursprünglich zu einer Predella gehörten. Die Tatsache, dass sich ihnen Künstler wie beispielsweise Domenico Beccafumi und eben Sodoma widmeten, zeigt, dass diese malerische Aufgabe nicht ohne Reiz gewesen sein kann.<sup>577</sup>

Die Budapester *Gefangennahme* (Abb. 52.1) gestaltete Sodoma als Nachtszene. Es ist die einzige – zumindest erhaltene – in seinem Gesamtwerk.<sup>578</sup> Der Mittelpunkt der Darstellung ist Jesus, der soeben von Judas durch einen Kuss an seine Feinde verraten wird. Während Jesus ruhig dasteht, scheint Judas gerade auf diesen zuzugehen.<sup>579</sup> Beide Männer stehen sich in einer Landschaft auf kargem Boden gegenüber, der vereinzelt Steine und

der Rahmen bezogen auf Stuck und Vergoldung ausgebessert worden sein. Ebenso ausgebessert wurden wohl die Vergoldung sowie die schwarzen Linien und blauen Elemente in den Trennornamenten der Predellatafel selbst.

- 572 Qualitative wie stilistische Unterschiede zwischen Hauptbild und Predellabildern finden sich beispielsweise auch in Raffaels *Kreuzigung Gavari* (Abb. 47); vgl. S. 93. CUST 1906, S. 344, hält für möglich, dass Vincenzo Tamagni oder Michelangelo Anselmi, beide Schüler Sodomas, Urheber der Predella-Tafeln sein könnten. Ebenfalls von einem Mitarbeiter/Schüler Sodomas gehen bereits MEYER 1885, S. 184, und in der Folge TORRITI, Piero, Nr. 40, in: Ausst. Kat. Siena 1981, S. 122, aus, jedoch ohne diesen mit einem bestimmten Namen in Verbindung zu bringen.
- 573 Vgl. BARTALINI, Roberto, Nr. 46. Deposizione di Cristo dalla Croce, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 246. Zu den Tafeln (Kat. Nr. 25.1 und Kat. Nr. 25.3) siehe Kap. 4.1.1.2. Die ferner dazugehörige Szene mit der *Geißelung* (Kat. Nr. 25.2) wird von Roberto Bartolini nicht erwähnt.
- 574 Vgl. z. B. ferner RADINI TEDESCHI 2010, S. 181, der über die *Kreuztragung* schreibt, dass es sich dabei um eine äußerst sichere Zuschreibung an Sodoma handle.
- 575 Die erste erhaltene und sicher datierte Predella gehört zu der zweiseitigen *Maestà* des Sieneser Malers Duccio di Buoninsegna (um 1255–1319) aus den Jahren 1308 bis 1311; vgl. PREISER 1973, S. 72. Gemäß der Quellen soll noch 1590 Francesco Vanni (1563–1610) für eine Altartafel mit dem Seligen Ambrogio Sansedoni in der Sieneser Chiesa di Fontegiusta eine Predella mit vier Einzelfiguren geschaffen haben. Vgl. hierzu INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 30.

- 576 Vgl. PREISER 1973, S. 261. Neben Predellen mit Halb- oder Ganzfiguren sind v. a. solche mit Szenen zu finden. Daneben gibt es Predellen mit Inschriften, Wappen oder rein dekorativer Bemalung, für die Jakob Burckhardt (BURCKHARDT 1930) den Ausdruck »bildlose Altarstaffel« gebrauchte. Die *Kreuztragung* und die *Geißelung* der Budapester Bilder entsprechen dem Altarwerk für die Familie Cinuzzi nicht nur thematisch, sondern sie ähneln sich zudem kompositorisch, wenn die Budapester Szenen dank des größeren Formats auch ein Mehr an Figuren und Bildraum aufweisen.

- 577 Beccafumi schuf beispielsweise für seine *Vermählung der Heiligen Katharina* (Öl auf Holz, 310 x 230 cm) in der Sammlung Chigi Saracini von 1528 eine Predella mit folgenden Szenen: *Taufe Christi, Martyrium des Heiligen Sigismund und Familie, Heilige Katharina erhält die Krone, Predigt des Heiligen Bernhardin, Heiliger Dominikus verbrennt die Bücher der Häretiker*. Vgl. hierzu INGENDAAY 1976, Bd. 2, Nr. 46f., S. 348f.

- 578 Öl auf Pappelholz, 36,4 x 61,7 cm (bemalte Fläche: 34,8 x 60 cm), Budapest, Szépművészeti Múzeum; vgl. Kat. Nr. 25.1.

- 579 Die Judasfigur wurde absichtlich zerkratzt. Die Verachtung, die streng Gläubige dem Verräter Judas entgegenbrachten, konnte unter Umständen auf solche Art und Weise zum Ausdruck gebracht werden. Wann das in diesem Fall geschehen ist, lässt sich nicht sagen. Jedoch ist ein solches Vorgehen bei alten Gemälden religiösen Inhalts häufiger zu beobachten, wie auch Dóra Sallay (Budapest, Szépművészeti Múzeum, Kuratorin für italienische Malerei 1250–1500) bestätigt.



52.1. Sodoma, Predellatafel mit der *Gefangennahme Christi* (aufgehellet), frühe 1510er Jahre.  
Budapest, Szépművészeti Múzeum.



52.2. Sodoma, Predellatafel mit der *Geißelung Christi*, frühe 1510er Jahre.  
Budapest, Szépművészeti Múzeum.





52.3. Sodoma, Predellatafel mit der *Kreuztragung Christi*, frühe 1510er Jahre.  
Budapest, Szépművészeti Múzeum.

Pflanzenbewuchs am unteren Bildrand aufweist. Der Horizont ist tief und nur schemenhaft sind die Umrisse weniger Bäume zu sehen. Jesus und Judas werden von dem spärlichen Schein einiger Fackeln beleuchtet, die Männer am rechten Bildrand in Händen halten. Von links nähern sich ihnen zudem Soldaten in voller Rüstung. Diese sind nicht zuletzt aufgrund des schlechten Erhaltungszustands des Gemäldes stellenweise nur als Schatten zu erkennen.<sup>580</sup> An ihrer Spitze schreitet ein Mann in silberner Prunkrüstung, der einen langen Strick umfasst. Noch deutlicher treten zwei Figuren in der unteren linken Bildecke hervor. Ein Bärtiger beugt sich hier über einen am Boden knienden Mann in rotem Gewand und deutet dabei mit seiner Rechten auf Jesus und Judas. Auch wenn kein Schwert oder zumindest Messer gemalt zu sein scheint, dürfte hiermit die Darstellung der in den Evangelien beschriebenen Szene zwischen Petrus und Malchus (Lk 22,50f. sowie Joh 18,10f.) gemeint sein, in der der eine dem anderen das Ohr abtrennt. Seine *Geißelung* (Abb. 52.2) richtete Sodoma

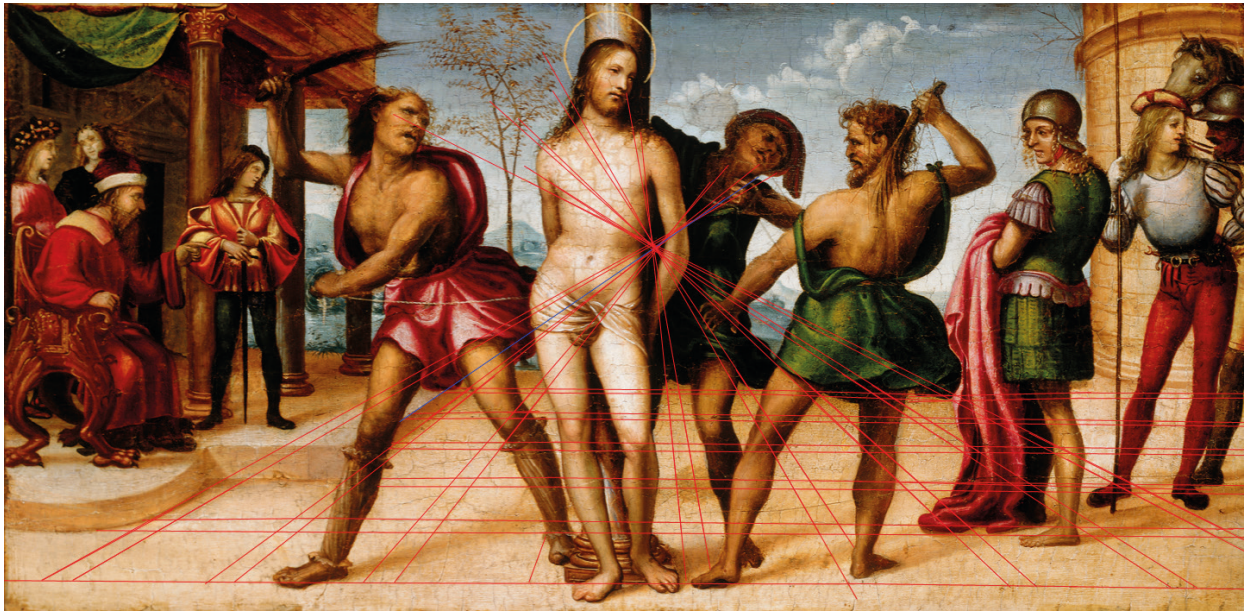
auf das Zentrum mit dem an einer Säule angebundenen Jesus aus, der mit großer Gewalt von den ihn umgebenden Schergen gepeinigt wird.<sup>581</sup> Rechts vom Hauptgeschehen stehen Soldaten, von denen einer den roten Mantel Jesu in Händen hält. Daneben sind ein Page und ein Reiter mit Pferd abgebildet. An dem gegenüberliegenden Bildrand thront inmitten einer Loggia-Architektur der römische Statthalter Pontius Pilatus, vor dessen und den Augen seiner Begleiter sich die Auspeitschung Jesu abspielt. Der Heiland ist am besten ausgearbeitet und bildet mit seinem feinen und hellen Inkarnat den Mittel- sowie Lichtpunkt der Komposition. Gerade die Figuren links unter dem Baldachin sind weniger präzise ausgeführt und wirken verschwommener. Die Geißelung selbst findet im Freien vor einer weitläufigen Landschaft mit tiefem Horizont und wolkenverhangenem Himmel statt. Der gesamte hellbeige Boden, auf dem die Figuren agieren, ist durchzogen von eingeritzten, geraden Längs- und Querlinien, die Sodoma auch zur Perspektivkonstruktion gedient haben werden (Abb. 53).<sup>582</sup> Da die Linien als parallele Doppellinien gestaltet sind,

<sup>580</sup> Diese Predellatafel ist weniger gut erhalten als die beiden anderen Bilder und es sind keine Restaurierungsmaßnahmen überliefert. Vor dem Original stehend ist Sodomas Autorschaft trotz des schlechten Erhaltungszustandes unverkennbar. So auch bereits DELLA PERGOLA 1932, S. 6.

<sup>581</sup> Öl auf Pappelholz, 36,4 x 70,4 cm (bemalte Fläche: 34,5 x 68,8 cm), Budapest, Szépművészeti Múzeum; vgl. Kat. Nr. 25.2.

<sup>582</sup> Die Linien wurden in die Grundierung eingeritzt und einst von der eigentlichen Malschicht bedeckt. Zeichnet man die Linien





53. Sodoma, Nachzeichnung und Verlängerung der Ritzlinien (rot) sowie der Architekturlinien (blau) in der *Geißelung Christi*, frühe 1510er Jahre. Budapest, Szépművészeti Múzeum.

ist ferner denkbar, dass der Maler ursprünglich einen zweifarbig geometrisch gestalteten Steinbodenbelag als Standfläche der Figuren vorsah. Das Gemälde zeichnet sich durch seine helle Farbigkeit aus, die nicht allein durch die dargestellte Tageszeit, sondern ferner durch eine Reinigung des Bildes zu erklären ist.<sup>583</sup> Auch in der *Kreuztragung* bildet Jesus den Mittelpunkt der Komposition (Abb. 52.3).<sup>584</sup> In einen roten Mantel gewandet schreitet er mit dem schweren Kreuz auf seinen Schultern voran, wobei ihm Simeon von Kyrene beim Tragen hilft. Während Jesus von Schergen hinter und vor ihm vorangetrieben wird, stehen hinter Simeon römische Soldaten in voller Rüstung. Wie seine *Gefangennahme* setzt Sodoma auch die Kreuztragungsszene in eine Landschaft mit tiefem Horizont und kargem Boden, der lediglich am vorderen Bildrand mit Pflanzen bedeckt ist.

Die drei Tafeln gehören zusammen, wofür sowohl ihre Darstellungen als auch ihr einheitlicher Stil spre-

chen. Die drei Einzelbilder passen kompositorisch zueinander, da die *Geißelung* als Mitteltafel sowohl breiter ist als auch auf die Mitte hin konzipiert wurde. Die weiche Modellierung des Körpers des kreuztragenden Erlösers ist ebenso charakteristisch für Sodoma wie sein Gesichtstyp und findet sich analog in der *Gefangennahme* und der *Geißelung* dargestellt. Auch unter den weiteren Figuren sind Wiederholungen in allen drei Bildern zu konstatieren. So fand für den grün gekleideten Schergen der *Geißelung* derselbe Männertypus Verwendung wie im Falle eines der Fackelträger der *Gefangennahme* und des Bärtigen am rechten Bildrand der *Kreuztragung*. Sodoma schöpft hier wiederholt aus seinem Figurenrepertoire. Bekräftigt wird die Zusammengehörigkeit der drei Budapester Tafeln nicht zuletzt durch ihre Bildträger und deren Maße (Abb. 54, 55 und 56.1–2). Die Untersuchung der seitlichen Gemäldekanten ergibt, dass die drei Tafeln aus demselben Stück Holz geschaffen wurden, da sie alle dieselben Jahresringe aufweisen (Abb. 57 und 58).<sup>585</sup> Die drei Bilder waren folglich ursprünglich

nach und verlängert sie, so laufen sie alle in demselben Punkt zwischen Jesu Hüfte und seiner linken Armbeuge zusammen.

583 Die *Geißelung* ist von den drei Predellatafeln die am besten erhaltene. Dies dürfte mit einer Reinigung in den 1930er Jahren anlässlich der ersten Leonardo da Vinci-Ausstellung im Mailänder Palazzo dell' Arte zusammenhängen; vgl. Ausst. Kat. Mailand 1939, S. 215. Restaurierungsberichte sind zu ihr jedoch ebenso wenig wie zu den restlichen Predellabildern erhalten.

584 Öl auf Pappelholz, 36,4 x 62 cm (bemalte Fläche: 34,7 x 59,7 cm), Budapest, Szépművészeti Múzeum; vgl. Kat. Nr. 25.3. Die *Kreuztragung* wurde erstmals von DELLA PERGOLA 1932 mit Abbildung publiziert.

585 Die drei Passionsszenen konnten dank Dóra Sallay (Budapest, Szépművészeti Múzeum, Kuratorin für italienische Malerei 1250–1500) von der Autorin im Herbst 2015 ungerahmt untersucht werden. Das Astloch findet sich bei der *Kreuztragung* in Höhe des Knies des farbigen Mannes am rechten Bildrand. Bei der *Geißelung* ist es entsprechend auf Beinhöhe des Mannes mit Pferd und im *Judaskuss* am rechten Rand beim Wegrennenden zu sehen. Auffallend ist, dass das Astloch nicht mittig sitzt und das Holzstück demnach keine Ware erster Klasse gewesen ist.



54. Sodoma, Tafeln der *Gefangennahme*, *Geißelung* und *Kreuztragung* nebeneinander (Vorderseite), frühe 1510er Jahre. Budapest, Szépművészeti Múzeum.



55. Sodoma, Tafelrückseiten der *Kreuztragung*, *Geißelung* und *Gefangennahme* nebeneinander, frühe 1510er Jahre. Budapest, Szépművészeti Múzeum.



56.1. Sodoma, Tafeln der *Gefangennahme* und *Geißelung* nebeneinander, Ansicht der Längskanten der zusammenliegenden Predellatafeln. Budapest, Szépművészeti Múzeum.

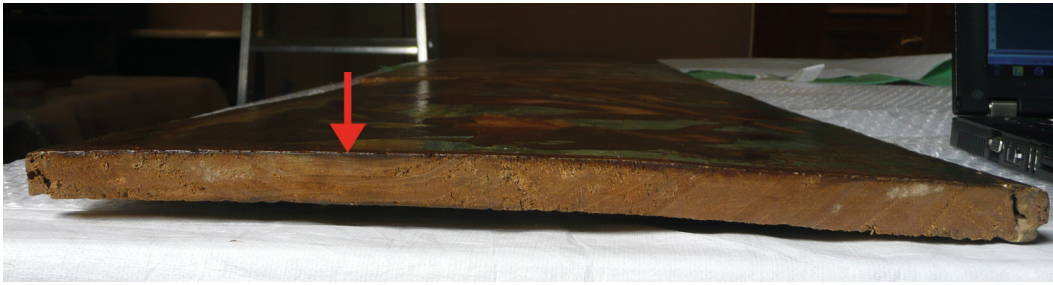


56.2. Sodoma, Tafeln der *Geißelung* und der *Kreuztragung* nebeneinander, Ansicht der Längskanten der zusammenliegenden Predellatafeln. Budapest, Szépművészeti Múzeum.



57. Sodoma, Ansicht der rechten Bildkante der *Gefangennahme*, frühe 1510er Jahre. Budapest, Szépművészeti Múzeum.





58. Sodoma, Ansicht der rechten Bildkante der *Kreuztragung*, frühe 1510er Jahre.  
Budapest, Szépművészeti Múzeum.

auf einen gemeinsamen Bildträger gemalt worden wie es für Predellen in Siena üblich war und wurden im Nachhinein auseinander gesägt.<sup>586</sup> Ihre heutige Höhe ist die originale, da einerseits an den Ober- und Unterkanten keine nachträglichen Bearbeitungsspuren zu finden sind und andererseits rundum im Randbereich in Abständen von 0,7 bis 1,1 Zentimetern in die Grundierung eingritzte Linien zu sehen sind, mit denen vor dem Bemalen die Größe des eigentlichen Bildfelds markiert worden war (Abb. 59).<sup>587</sup> Die Verbindung zwischen den drei Passionsszenen wird ferner durch ihre jeweilige Provenienz nahegelegt. Alle drei Werke wurden Ende des 19. Jahrhunderts durch Károly Pulszky (1853–1899), den Direktor der Ungarischen Nationalgalerie in Budapest, auf dem italienischen Kunstmarkt erworben.<sup>588</sup> Dieser kaufte die *Gefangennahme* sowie die *Kreuztragung* 1895

bei dem Florentiner Kunsthändler Emilio Costantini.<sup>589</sup> Die *Geißelung* gelangte sogar bereits 1894 in den Besitz Pulszkys, der diese bei Luigi Resimini ebenfalls in Florenz erwarb.<sup>590</sup> Dass diese Sodoma-Bilder wenn auch von unterschiedlichen Händlern, so doch zumindest alle drei aus Florenz stammen, bekräftigt ihre Zusammengehörigkeit, die sich bereits durch ihre stilistischen Charakteristika, die Sujets und nicht zuletzt ihre Maße aufdrängt.

Geschaffen wurden die Tafeln in zeitlicher Nähe zu Sodomas großer *Kreuzabnahme Cinuzzi* (Abb. 12).<sup>591</sup> Wie dieses für die Sieneser Kirche San Francesco gemalte Retabel weisen auch die Budapester Predellabilder auf eine Entstehung bald nach Sodomas Freskenzyklus in Monte Oliveto Maggiore hin.<sup>592</sup> So wiederholt der Page am rechten Bildrand der *Geißelung Christi* den Barrett tragenden Jüngling in einer zwischen 1505 und 1508 entstandenen Szene im Mutterkloster der Oliveta-

586 Die Dicke der Bildträger, die heute zwischen 1,8 und 2 cm beträgt, dürfte ursprünglich 4 bis 5 cm aufgewiesen haben. Dies entspricht den Erfahrungswerten von Dorà Sallay, die eine Expertin für Sieneser Malerei bis zum ausgehenden 15. Jahrhundert ist. Dass die Dicke tatsächlich bearbeitet wurde, lassen einige geöffnete Wurmkanäle erkennen. Der Holzwurmbefall hält sich alles in allem bei den drei Tafeln in Grenzen.

587 Lediglich bei der Mitteltafel (*Geißelung*) könnte die untere Kante rechts nachträglich minimal bearbeitet worden sein. Zusätzlich zur Markierung des Bildfeldes findet sich an allen drei Tafeln an den Seitenrändern jeweils eine zweite, im Abstand von 0,7 bis 0,8 cm parallel zur ersten verlaufende Ritzlinie, die die Breite des aufgemalten Goldrahmens vorgab. Reste einer Vergoldung sind mit bloßem Auge insbesondere an der *Kreuztragung* und an dem rechten Bildrand der *Geißelung* sichtbar. Zur Arbeitsteilung zwischen Maler und Vergolder vgl. ferner die Ausführungen zur Entstehung der Kat. Nr. 44.1–44.4 in Kap. 4.1.3.3, S. 173.

588 Károly Pulszky, der seit 1884 Direktor der Ungarischen Nationalgalerie war, tätigte für das Museum insbesondere in Florenz zwischen 1893 und 1895 zahlreiche Ankäufe von hunderten von Skulpturen, Zeichnungen und eben Gemälden; vgl. FEHÉR 2010/12, S. 319f. Dabei stand er in Kontakt zu denselben Florentiner Kunsthändlern wie u. a. Wilhelm von Bode, Bernhard Berenson und Stefano Bardini.

589 Vgl. Mus. Kat. Budapest 1991, S. 111. Emilio Costantini, von dem der Museumsdirektor die meisten seiner Bilder kaufte, war neben Achille Glisenti und Luigi Resimini einer der bedeutendsten Kunsthändler im Florenz des ausgehenden 19. Jahrhunderts; vgl. FEHÉR 2010/12, S. 322. Diese beiden Sodoma-Bilder kosteten den Direktor insgesamt 2.000 Lire; vgl. hierzu Emilio Costantinis Abschlussrechnung für die Ankäufe Pulszkys vom 6. Juni 1895 in ASMB, 139/95 (bzw. Transkription bei FEHÉR 2010/12, S. 338, Anm. 66).

590 Seit DELLA PERGOLA 1932, S. 6, ging man davon aus, dass die *Geißelung* bei Resimini in Venedig erworben worden war. Jedoch führte Resimini neben seinem Geschäft in der Lagunenstadt ferner einen Laden in Florenz. Ildikó Fehér gelang der Nachweis, dass die *Geißelung* Sodomas in seinem Florentiner Geschäft gekauft wurde. So bestätigt eine im Ufficio Esportazione der Florentiner Soprintendenza aufbewahrte Genehmigung vom 27. September 1894 die Ausfuhr des Gemäldes von Florenz nach Budapest durch den Spediteur Giovanni Scampoli; vgl. hierzu FEHÉR 2010/12, S. 332 mit Transkription des Dokuments unter Nr. 12e, S. 350f.

591 So auch SRICCHIA SANTORO 1982a, S. 54 mit Anm. 34. Zur *Kreuzabnahme Cinuzzi* vgl. Kap. 4.1.1.1 sowie Kat. Nr. 22.

592 Zu Sodomas Arbeit in Monte Oliveto Maggiore siehe Kap. 2.2, S. 20–22.



59. Sodoma, Bildfeld umrandende Ritzlinien der Kreuztragung, frühe 1510er Jahre. Budapest, Szépművészeti Múzeum.

ner (Abb. 60) und das Gesicht des Erlösers zeigt einen umbrischen Typ wie bereits jene in Sant' Anna oder in Monte Oliveto Maggiore geschaffene (Abb. 61).<sup>593</sup> Die zeitliche Nähe wird insbesondere in dem Gesichtstyp der kreuztragenden Christusfigur (Abb. 62) sowie in seiner Darstellung an der Geißelsäule (Abb. 63) deutlich. Für die Schaffung Letzterer könnte der Maler sogar auf eine Studie zurückgegriffen haben, die er zuvor wohl für seinen Freskenzyklus in Monte Oliveto Maggiore angefertigt hatte (Kat. Nr. 25.2a).<sup>594</sup> Zeigt die Zeichnung den Männerakt auch aus einer anderen Perspektive, sind Gemeinsamkeiten in der Körperhaltung und allen voran der Beinstellung nicht zu leugnen. Da die Budapester *Geißelung* ferner große stilistische Ähnlichkeiten zu dem zwischen 1511 und 1514 gemaltem Freskofragment in San Francesco in Siena aufweist (Abb. 14), ist die Entstehung der Predellabilder in die frühen 1510er Jahre zu setzen.<sup>595</sup>

Wenn wie im Fall der Budapester Szenen die Haupttafel unbekannt ist, lässt sich nur schwer von der Ikonografie der Predellafragmente auf das Thema des Altarbildes schließen, da der ikonografische Themenkreis des Retabels und seiner Predella in der Regel weit gefasst sein konnte.<sup>596</sup> Folglich muss die Zuweisung vieler Pre-

dellafragmente ungeklärt bleiben. In der Literatur wird sogar die Annahme vertreten, dass die drei Budapester Tafeln, die sich durch stilistische Vergleiche zeitlich in der Nähe der *Kreuzabnahme Cinuzzi* (Abb. 12) verorten lassen, einst Teil der Predella dieses in der Sieneser Pinakothek aufbewahrten Retabels waren.<sup>597</sup> Auch wenn die mit der *Pala Cinuzzi* verbundenen Predella-szenen mit ihren Trennnormen und ihrer Rahmung nicht optimal aufeinander abgestimmt sind, ist eine ursprüngliche Zusammengehörigkeit der Budapester Bilder zu dem Altarwerk trotzdem unwahrscheinlich. Zum einen verfügt die *Kreuzabnahme Cinuzzi* gemäß der Aussage der Sieneser Restauratoren über ihren Originalrahmen, der die Predella miteinschließt. Zum anderen passen die Budapester Tafeln aufgrund der Höhe ihrer bemalten Fläche von rund 34 Zentimetern nicht in diese Rahmung, die lediglich eine Bildhöhe von knapp 20 Zentimetern zulässt.<sup>598</sup> Somit gehören die Tafeln und der Rahmen keinesfalls zusammen. Jedoch zeigt der Vergleich der Budapester Bilder mit der *Kreuzabnahme Cinuzzi* zumindest auf, wie diese einst gerahmt gewesen sein könnten (Abb. 12 und 51.1–2). Die Goldreste an den Seitenrändern der Tafeln deuten darauf hin, dass ursprünglich goldene Verzierungen, die beim Auseinandersägen der Predella entfernt wurden, auch die Budapester Szenen optisch voneinander trennten.<sup>599</sup> Ferner ist anzunehmen, dass wie üblich an den beiden Ecken das Stifterwappen angebracht gewesen ist.<sup>600</sup> Die

(Siena, Santo Spirito, um 1510) auf, eine Kreuzigung und Auferstehung – neben der Verkündigung und Geburt Christi – jene zu Brescianinos *Marienkronung* von ca. 1525 in der Sieneser Kirche San Paolo. Girolamo del Pacchias *Pfingstwunder* in der Sieneser Kirche San Niccolò del Carmine wird in der Predella begleitet von Darstellungen des Traums des Josef, der Flucht nach Ägypten und der Anbetung der Heiligen der Könige.

597 Vgl. Mus. Kat. Budapest 1991, S. 111. Dabei bezieht sich der Museumskatalog auf Fiorella Sricchia Santoro, die jedoch nicht explizit schreibt, dass diese Predellatafeln und die *Kreuzabnahme Cinuzzi* zusammengehören, sondern lediglich dass die Werke zur selben Zeit entstanden sind; vgl. SRICCHIA SANTORO 1982a, S. 54 mit Anm. 34.

598 Gerahmt misst das Altarblatt des *Kreuzabnahme Cinuzzi* insgesamt 426 x 263 cm, die Predella 43,5 x 282 cm; vgl. BARTALINI, Roberto, Nr. 46. *Deposizione di Cristo dalla Croce*, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 246.

599 Der Goldrand der *Kreuztragung* beispielsweise hatte einst eine Dicke von 0,7 bis 0,8 cm. Die Tafel wurde zunächst dem Vergolder überlassen, dem durch die Ritzlinien die Grenzen des eigentlichen, später vom Maler auszufüllenden Bildfeldes aufgezeigt wurden. Dies entsprach dem üblichen Prozedere wie die Dokumente zu Kat. Nr. 44.1–44.4 belegen; vgl. Kap. 4.1.3.3, S. 173.

600 Vgl. MÄDGER 2007, die in ihrer Studie zahlreiche Retabeln anführt, die im originalen Rahmenverband erhalten sind.

593 Die Nähe zu den beiden Freskenzyklen benannte bereits MARCIANO-AGOSTINNELLI TOZZI 1951, S. 94.

594 Rötelf auf weißer Präparierung, 397 x 200 mm (Sotheby's: 402 x 194 mm), London, Privatsammlung.

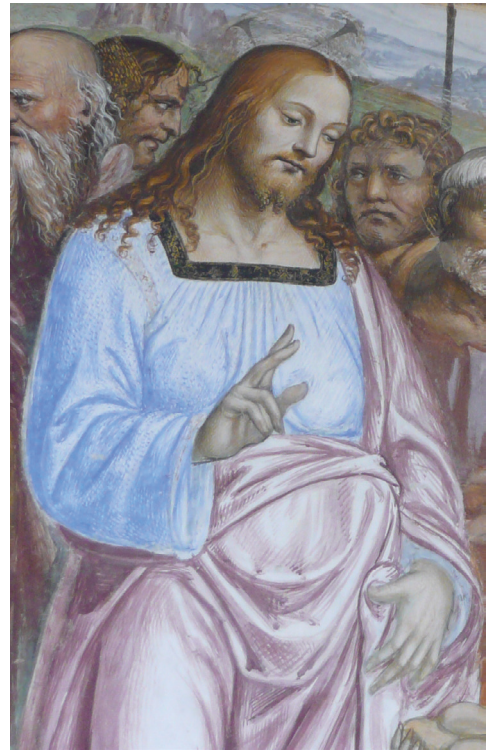
595 Zu dem Freskofragment siehe Kap. 2.4, S. 30. Für Daniele Radini Tedeschi (RADINI TEDESCHI 2010, S. 182) ist die Christusfigur sogar eine verkleinerte Kopie jener des Freskos.

596 Vgl. INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 31f. Wie vielfältig die Kombinationsmöglichkeiten ausfallen, zeigen allein folgende drei Beispiele: Eine *Kreuzabnahme* weist die Predella zu Balduccis *Assunta*





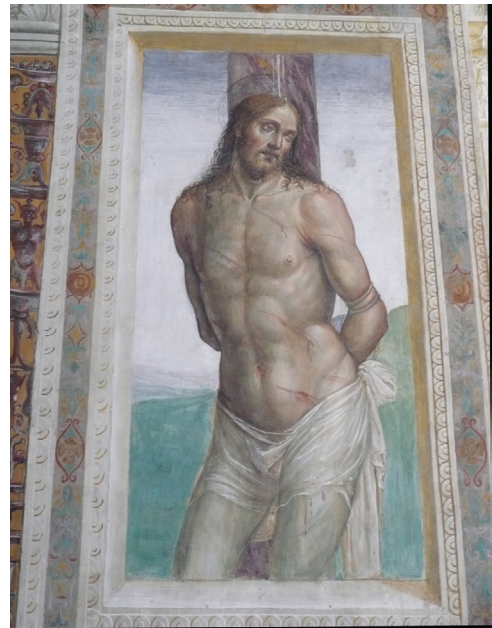
60. Sodoma, Detail aus *Benedikt sagt die Zerstörung von Monte Cassino voraus*, 1505–08.  
Asciano, Monte Oliveto Maggiore, Kreuzgang.



61. Sodoma, Christusfigur (Detail des Freskos *Speisung der Fünftausend*, 1503–04.  
Refektorium des Klosters Sant' Anna in Camprena.



62. Sodoma, *Kreuztragender Christus* (Detail aus dem Freskenzyklus mit dem Benedikt-Leben), 1505–08.  
Asciano, Kloster Monte Oliveto Maggiore, Kreuzgang.



63. Sodoma, *Christus an der Geißelsäule* (Detail aus dem Freskenzyklus mit dem Benedikt-Leben), 1505–08.  
Asciano, Kloster Monte Oliveto Maggiore, Kreuzgang.





64. Sodoma, Fragment einer *Sacra Conversazione*  
mit den Heiligen Sebastian und Margarethe,  
frühe 1510er Jahre. Portland, Portland Art Museum.

gerahmte Predella dürfte folglich eine Gesamtbreite von mindestens 270 Zentimetern besessen haben.<sup>601</sup>

<sup>601</sup> Die geschätzte ursprüngliche Mindestbreite der Budapester Predella ergibt sich aus den zu ergänzenden Zwischenstücken der drei Szenen sowie den beiden Endstücken mit den Stifterwappen links und rechts. Es ist nicht ausgeschlossen, dass in

In Sodomas heute bekanntem Œuvre findet sich lediglich ein weiteres Werk, das aufgrund seiner zeitlichen Einordnung und seiner Maße mit den Budapester Bildern theoretisch in Verbindung gebracht werden könnte.<sup>602</sup> So existiert in dem Portland Art Museum das Fragment eines ursprünglich weitaus größeren Altarretabels, das bis heute in der Sodoma-Forschung kaum Beachtung fand (Abb. 64).<sup>603</sup> Erhalten hat sich seine linke Bildhälfte, die drei Heiligenfiguren zeigt. Links steht zuvorderst an einer Säule der heilige Sebastian mit hinter dem Rücken gefesselten Händen. Er ist nur mit einem Lendenschurz bekleidet und zwei Pfeile bohren sich tief in Hals und Oberschenkel.<sup>604</sup> Zu seinen Füßen liegt auf dem Boden ein vom Bildrand angeschnittener Drache, bei dem es sich um das Attribut der dahinter befindlichen Frauengestalt handelt. Das Fabeltier und der Palmzweig in ihrer Linken weisen diese Figur als die heilige Margarethe von Antiochia aus.<sup>605</sup> Welche Heiligengestalt mit dem bärtigen Männerkopf hinter Sebastian gemeint ist, muss offen bleiben.<sup>606</sup> Wie die Christusdarstellungen der Budapester Predellatafeln nähert sich auch der Portlander

anderen Sammlungen neben den drei bekannten noch weitere zur Predella gehörige Tafeln lagern, wie bereits DELLA PERGOLA 1932, S. 5, annahm. Gegen weitere Predellaszene spricht jedoch die Breite der Tafeln, die zusammen bereits 194,5 cm betragen. Dieser Meinung ist auch Dóra Sallay (Stand: September 2015). Denn mit zwei weiteren, jeweils etwa 60 cm breiten Darstellungen inklusive der entsprechenden Abtrennungen käme man auf eine Gesamtbreite der Predella von ungefähr 413 cm, was auf ein übermäßig großes Altarwerk schließen lassen würde.

<sup>602</sup> Die große *Sacra Conversazione* der Turiner Galleria Sabauda (vgl. Kat. Nr. 29 sowie Kap. 4.1.1.3) käme aufgrund ihrer zeitlichen Einordnung zwar in Frage, jedoch sprechen sowohl ihre geringe Breite von 154 cm als auch ihre Provenienz deutlich gegen eine Zugehörigkeit. Denn die Breite der Predella, die direkt auf der Altarmensa aufsteht, entspricht in der Regel mindestens der Breite der Altartafel bzw. bei Flügelaltären der Breite der Mitteltafel.

<sup>603</sup> Leinwand (Fragment), 166,7 x 76,5 cm; vgl. Kat. Nr. 24. In einer Sodoma-Monografie wird es erstmals erwähnt bei RADINI TEDESCHI 2010, Nr. 50, S. 186. Wohl vom Sommer 1939 an bis kurz vor 1952 wurde das Gemälde in der National Gallery of Art in Washington D.C. ausgestellt; vgl. Mus. Kat. Washington 1941, Nr. 444, S. 186f.

<sup>604</sup> Im Slg. Kat. Kress 1968, S. 145, wird aufgrund einer weniger präzisen Zeichnung eine Beteiligung der Werkstatt angenommen. Sebastians Anatomie und insbesondere seine Muskulatur scheinen – zumindest anhand der Fotografien – sorgfältig ausgeführt. Lediglich seine rechte Hand ist bezüglich des Übergangs von Unterarm zu Hand nicht sehr schön gebildet. Mangels der Dokumentation alter Restaurierungen sowie des Fehlens neuer Untersuchungen lässt sich keine Aussage zu späteren Übermalungen machen, die die Fotografien jedoch vermuten lassen. Der allgemeine Zustand des Bildes ist schlecht.

<sup>605</sup> Zur heiligen Margarethe, die als einer der 14 Nothelfer verehrt wurde, siehe KIMPEL 1974, bes. Sp. 494f.

<sup>606</sup> Im Museumskatalog wird spekuliert, dass die männliche Figur im Hintergrund auch das Porträt des unbekannten Stifters sein könnte; vgl. Slg. Kat. Portland (Kress) 1952, S. 36.



65. Sodoma,  
*Sacra Conversazione (Pala Chigi)*,  
um 1515. Turin, Galleria Sabauda.

Sebastian in seiner Darstellung stark der Figur des Christus an der Geißelsäule (Abb. 14) an, die Sodoma zwischen 1511 und 1514 für den Kreuzgang von San Francesco in Siena schuf.<sup>607</sup> In dieser Zeitspanne malte der Künstler ferner die Bilder der *Judith* (Abb. 13.1) und der Hannoveraner *Lukrezia* (Abb. 13.2), an deren Frauentyp die heilige Margarethe noch stark erinnert, während der Drache bereits jenem auf dem Gemälde mit dem heiligen Georg ähnelt (Abb. 17), das Sodoma vor Mai 1518 vollendete.<sup>608</sup> Das Werkfragment wird demnach wie die

Predellatafeln in den frühen 1510er Jahren entstanden sein.<sup>609</sup> Bei dem Gemäldefragment handelt es sich heute um Ölmalerei auf Leinwand, aber diese wurde ursprünglich aller Wahrscheinlichkeit nach vom Künstler auf Holz ausgeführt und erst in späterer Zeit auf Leinwand

607 Das Freskofragment (140 x 101 cm) befindet sich heute in der Sieneser Pinakothek; vgl. hierzu Kap. 2.4, S. 30.

608 Zu den Vergleichsbildern, die beide in die frühen 1510er Jahre datieren, siehe Kat. Nr. 26.1 (*Lukrezia*) und Kat. Nr. 26.2 (*Judith*). Zudem liegt das Gemäldefragment zeitlich nahe bei der gro-

ßen *Sacra Conversazione* in der Turiner Pinakothek (vgl. Kap. 4.1.1.3 sowie Kat. Nr. 29), die ebenfalls um diese Zeit entstanden ist. Allen voran die Figuren der Lucia und jene der Margarethe weisen Analogien auf. Vgl. Slg. Kat. Kress 1968, S. 145. Zu dem Gemälde des Heiligen Georg vgl. Kap. 4.1.4.7 sowie ergänzend Kat. Nr. 31.

609 Slg. Kat. Portland (Kress) 1952, S. 36, wie zuvor Mus. Kat. Washington 1941, Nr. 444, S. 186f., setzen das Fragment stilistisch hingegen näher an die um 1518/19 entstandenen Fresken der Farnesina und somit in die Zeit um 1515 bis 1520. Zu den Fresken siehe Kap. 2.5, S. 41–44.



übertragen.<sup>610</sup> Unverkennbar ist, dass die Gesamtkomposition ursprünglich eine *Sacra Conversazione* zeigte.<sup>611</sup> So sind am rechten Bildrand zweifelsfrei Teile des steinernen Podests zu sehen, auf dem einst die Muttergottes thronte (Abb. 64). Ihr rotes Gewand mit dem blauen Umhang ist ebenfalls zu erkennen. Die Anordnung der Figuren auf dem erhaltenen Bildteil lässt schlussfolgern, dass es sich um eine Komposition der thronenden Maria mit ihrem Sohn und einst mindestens sechs sie umgebenden Heiligenfiguren gehandelt haben wird. Um eine Vorstellung von der ursprünglichen Komposition zu erhalten, können Sodomas *Sacra Conversazione*-Darstellungen in Turin (Abb. 65), Sinalunga (Abb. 95) und Pisa (Abb. 44) zum Vergleich herangezogen werden.<sup>612</sup> Dabei dürfte der ursprünglichen Gesamtkomposition des Portlander Fragments das Turiner Bild am nächsten kommen. Der nach oben gerichtete Blick des Sebastian sowie der hohe Sockel lassen auf eine ähnlich erhobene Positionierung der Muttergottes schließen. Ausgehend von den Maßen des Gemäldeteils dürfte es sich bei dem Portlander Bild um ein Retabel gehandelt haben, das ungerahmt zwischen 400 und 450 Zentimeter hoch und ungefähr 250 bis 280 Zentimeter breit und somit größer als die *Kreuzabnahme Cinuzzi* gewesen sein dürfte.<sup>613</sup> Bei Giorgio Vasari findet sich kein Hinweis, der es erlaubt, das Portland-Fragment mit einem bestimmten Auftrag Sodomas zu identifizieren. Lediglich Guglielmo Della Valle erwähnt 1786 in einer dem heiligen Augustin geweihten Kirche »nella maremma di Massa« eine Tafel von der Hand Sodomas mit einer *Vergine di sotto in sù* und einem *S. Bastiano nudo*, die sich bereits damals in einem schlechten Zustand befunden haben soll.<sup>614</sup> Ob es

sich bei dem Portland-Bild um das Fragment des von Della Valle beschriebenen Altarretabels handelt, ist allerdings nicht sicher zu bestimmen. Der Autor wird mit der besagten Kirche Sant' Agostino in Massa Marittima meinen, deren Hauptschiff mit zahlreichen großformatigen Gemälden ausgestattet war, die zum Großteil von Sieneser Malern geschaffen worden waren.<sup>615</sup> Die Provenienz des Gemäldeteils lässt sich lediglich bis in das frühe 20. Jahrhundert zu dem Mailänder Spediteur Achillito Chiesa zurückverfolgen.<sup>616</sup> Wie es danach in den Besitz des Conte Alessandro Contini-Bonacossi (1878–1955) gelangte, der als Kunsthändler in Rom und Florenz tätig war, ist nicht zu belegen.<sup>617</sup> Jedoch zählte der Mailänder Spediteur Achillito Chiesa seit den 1920er Jahren zu den besten Kunden Contini-Bonacossis. Chiesa erwarb die meisten seiner zahlreichen Gemälde von diesem, musste jedoch zwischen 1925 und 1927 aufgrund finanzieller Schwierigkeiten seine Sammlung versteigern beziehungsweise an Contini-Bonacossi zurückverkaufen.<sup>618</sup> Bei dem Retabelfragment könnte es sich durchaus um einen solchen Rückerwerb durch Contini-Bonacossi handeln.<sup>619</sup> Jedoch lässt sich nach aktuellem Kenntnisstand weder belegen, dass Chiesa das Bild über Contini-Bonacossi erwarb, noch dass er dies in Florenz tat, wo die Predellatafeln des Budapester Museums in den 1890er Jahren zu finden waren. Aufgrund seiner

offuscamento di capo, e di languidezza degli spiriti animali, che vi provai io stesso per 4, o 5 volte, che ci fui, benché la stagione non fosse la peggiore. Vi dipinse la vergine di sotto in su, staccata dal quadro, e così bella di viso, come solleva altrove dipingerla; ma le mani sono cattive, e fatte in fretta. In essa tavola vi è parimente un S. Bastiano nudo, il quale quantunque non abbia quel dolce passaggio, quasi in sensibile di un muscolo nell' altro, come ha quello, che è in Siena, non manca però di grazia, e di bellezza. Questa tavola è stata trascurata, e perirà tra non molto, se non vi si pone riparo.»

610 Von Sodoma sind vergleichsweise wenige Gemälde auf Leinwand überliefert und unter diesen hauptsächlich Werke, die ab den 1520er Jahren entstanden sind. Gemäß der schriftlichen Aussage von Dawson W. Carr, des Kurators für europäische Kunst am Portland Art Museum, weist die Oberfläche der Malerei keine Leinwandstruktur auf, dafür jedoch ein Netz aus feinen, vertikalen Linien, die allgemein Anzeichen für eine einst darunterliegende Holzmaserung sind (E-Mail vom 12. Februar 2016). In den Museumsunterlagen zu dem Werk, zu dem so weit weder Röntgenaufnahmen noch technische Analysen existieren, finden sich Anmerkungen von zwei Restauratoren, dass ein Übertragen der Malschicht von Holz auf Leinwand plausibel erscheint.

611 Als *Sacra Conversazione* bereits identifiziert in Mus. Kat. Washington 1941, S. 186. Zur Definition des Begriffs siehe Kap. 4.1.1.3.

612 Zu dem Turiner Retabel vgl. Kap. 3.1.1.3 mit Kat. Nr. 29, zu jenem in Sinalunga Kap. 4.1.1.7 mit Kat. Nr. 65 sowie zu dem Pisaner Werk Kap. 4.1.1.11 mit Kat. Nr. 83.

613 Dóra Sallay geht sogar von einer Originalbreite von ca. 3 m aus (Aussage vom 21. September 2015).

614 Siehe DELLA VALLE 1786, Bd. 3, S. 270, wo es im Ganzen heißt: »Nella maremma di Massa, dove per l' aria grave, e malsana vivono a stento in S. Agostino, lasciovvi le non dubbie traccie di

615 Zur Kirche vgl. LOMBARDI 1985, S. 292f., sowie speziell zur Sieneser Malerei in dieser sowie in Massa Marittima allgemein CARLI 1995, S. 72–83. Ein Retabel von Sodomas Hand ist so weit für Sant' Agostino nicht nachweisbar, jedoch war in dieser neben seinem Schwiegersohn Riccio ferner sein Schüler Vincenzo Tamagni tätig. Folglich wäre eine Auftragsvergabe an den damals gefragtesten Sieneser Maler völlig denkbar.

616 So bereits in Mus. Kat. Washington 1941, Nr. 444, S. 186f.

617 Der Conte, der ab 1910 in Rom wohnte, siedelte 1930 mit seiner Familie endgültig nach Florenz um; vgl. ZANINELLI 2007, S. 7. Er verkaufte das Werk am 18. Oktober 1936 an Samuel H. Kress, von dem es 1939 als Schenkung an die National Gallery of Art in Washington überging. 1952 wurde das Gemälde in die Samuel H. Kress Foundation zurückgeführt, die es 1961 als Schenkung dem Portland Museum of Art überließ; vgl. Slg. Kat. Kress 1968, S. 145.

618 Vgl. ZANINELLI, Fulvia, Alcuni personaggi spesso presenti nel diario, in: ZANINELLI 2007, S. 348.

619 Für den Rückverkauf an den Conte spricht, dass das Gemäldefragment 1926 nicht im Auktionskatalog für Chiasas italienische Gemälde auftaucht; vgl. Aukt. Kat. New York (Chiesa) 1926.



einstigen enormen Größe darf die zu rekonstruierende *Sacra Conversazione* aber als ein sehr wichtiges Werk angesehen werden, das – ähnlich der *Kreuzabnahme Cinuzzi* oder vergleichbaren Altarretabeln anderer zeitgenössischer Maler – eine Predella besessen haben dürfte, zu der durchaus die Budapester Tafeln zählen könnten.

#### 4.1.1.3 Die »Sacra Conversazione« für Sigismondo Chigi Villa delle Volte

Einige Jahre nach der *Kreuzabnahme Cinuzzi* schuf Sodoma ein weiteres großformatiges Einblattretabel, diesmal mit einer Marienfigur im Bildzentrum (Abb. 65).<sup>620</sup> Inmitten dieses Gemäldes thront die Muttergottes erhöht durch ein marmornes Podest, während zwei fliegende Putti den grünen Vorhang des sie bekrönenden Baldachins zur Seite schieben und dadurch den Blick auf sie und den kleinen Jesus freigeben. Dieser sitzt nicht auf dem Schoß seiner Mutter, sondern ist vor ihr schreitend gezeigt. In kindlich unsicherer Bewegung strebt er von Maria weg, die ihn an seinen Schultern gegriffen hält, um seinen möglichen Fall von dem hohen Podest zu verhindern. Jesus blickt zu seiner Mutter auf, während diese ihre Augen auf die Szene zu ihren Füßen gerichtet hat. Dort befinden sich vier Heilige, zwei Frauen und zwei Männer. Am linken Bildrand steht direkt neben dem Jesuskind die heilige Katharina von Alexandrien, die an ihrem Palmzweig und dem mit Messerklingen besetztem Rad, ihrem Marterwerkzeug, zu erkennen ist. Vor ihr kniet in Anbetung der Mutter- und Kind-Gruppe der asketisch gestaltete Hieronymus, der von seinem Attribut, einem Löwen, begleitet wird.<sup>621</sup> Daneben erscheint der Kopf eines Adlers, des Symboltiers des Evangelisten Johannes. Dieser wird von Sodoma ebenfalls kniend und mit Buch und Schreibfeder in Händen wiedergegeben. Als Pendant zur heiligen Katharina steht am rechten Bildrand mit Dolch und einem in einer Schale liegenden Augenpaar ausgestattet die heilige Lucia von Syrakus, die mit ihrem Blick Kontakt zum Betrachter des Bildes aufnimmt. Mit seiner durch den erhöhten Thron und den Vorhang hervorge-

hobenen Präsentation der Muttergottes sowie dem Hinzufügen von mehreren Heiligengestalten erfüllt Sodomas Retabel die wesentlichen Kriterien des Typus der *Sacra Conversazione*, die seit dem Quattrocento zu den beliebtesten Darstellungen der religiösen Malerei zählte und weniger das wörtlich übersetzte »Heilige Gespräch« als vielmehr eine stumme Versammlung von Heiligen um Maria meint.<sup>622</sup>

Bezogen auf die Datierung der Turiner Tafel herrscht in der Forschung relative Einigkeit. Die meisten Kunsthistoriker legen ihre Entstehung in die erste Hälfte der 1510er Jahre, die auch in der vorliegenden Arbeit angenommen wird.<sup>623</sup> Insbesondere Vergleiche der weiblichen Heiligengestalten Katharina und Lucia weisen auf eine grobe zeitliche Einordnung des Retabels zwischen Sodomas Fresken in Monte Oliveto Maggiore (Abb. 66–68) und der ersten Phase der Ausmalung des Oratoriums von San Bernardino und somit zwischen 1508 und in etwa 1518.<sup>624</sup> Noch deutlicher gestalten sich die Ähnlichkeiten zu Sodomas *Judith* (Abb. 13.1) sowie seiner Hannoveraner *Lukrezia* (Abb. 13.2), die in das zweite Jahrzehnt des Cinquecento datiert werden.<sup>625</sup> Diese einmal für gut befundenen Lösungen in der Figurengestaltung griff der Maler auch wenige Jahre später in seiner um 1519 entstandenen *Hochzeit des Alexander und der Roxane* in der Villa Farnesina wieder auf (Abb. 26).<sup>626</sup> So weist die heilige Lucia Ähnlichkeiten mit Roxane und die heilige Katharina mit Hephaiston auf. Zudem erinnert auch das Bewegungsmotiv des kleinen Jesus an jenes des Putto zu Füßen Alexanders mit dem grünen Gürtel. Das Gemälde verfügt über zahlreiche Übermalungen, sodass eine sichere Aussage, inwieweit die Werkstatt an der Ausführung beteiligt war, erschwert wird.<sup>627</sup> Es ist wahrscheinlich, dass Sodoma nicht alles

620 Öl auf Holz, 229 x 153 cm, Turin, Galleria Sabauda; siehe hierzu Kat. Nr. 29. Erwähnt wird das Werk bereits von Fabio Chigi in CHIGI 1625–26 (BACCI 1939), S. 49.

621 Zu dem nach oben gestreckten und bärtigen Kopf des Hieronymus existiert eine Studie (schwarze Kreide, 259 x 160 mm, New York, Metropolitan Museum of Art); vgl. Kat. Nr. 29a. Auch Kat. Nr. 29b (schwarze Kreide, 230 x 158 cm, unbekannte Sammlung) könnte im Rahmen von Sodomas Arbeit an der Altartafel für Sigismondo Chigi geschaffen worden sein.

622 Vgl. GÜNTHER 1989, S. 48, sowie KASPAR o. A., S. 68 und 135. Im Übrigen handelt es sich bei der Bezeichnung der *Sacra Conversazione* nicht um einen zeitgenössisch geprägten Begriff, sondern vielmehr um eine Erfindung der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts.

623 PRIULI BON 1908, S. 130; SÉGARD 1910, S. 234; GIELLY o. J. (1911?), S. 109; Ausst. Kat. Siena/Vercelli 1950, Nr. 10 und RADINI TEDESCHI 2008, S. 98: »zwischen 1511 und 1512« bzw. »um 1512«; FRIZZONI 1891b, S. 135: »1513«; INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 97: »1515«. Nur CUST 1906, S. 221 datiert das Gemälde in die letzte Schaffensperiode Sodomas: »zwischen 1535 und 1549«.

624 Zu den beiden Freskenzyklen siehe Kap. 2.2, S. 20–22, sowie Kap. 2.5, S. 38–41.

625 Bereits GIELLY o. J. (1911?), S. 109, erkannte die Ähnlichkeit zwischen der *Judith* und der heiligen Lucia von Sodomas Altarbild. Zur *Judith* vgl. Kat. Nr. 26.2 und zur *Lukrezia* Kat. Nr. 26.1.

626 Zur Ausmalung der Farnesina siehe Kap. 2.5, S. 41–44.

627 Bereits Enzo Carli weist in Ausst. Kat. Siena/Vercelli 1950, Nr. 10, auf starke Übermalungen hin. Ausgerechnet das Gesicht der



66. Sodoma, Detail aus *Der heilige Benedikt fügt das zerbrochene Siebgefäß durch Gebet wieder zusammen* des Freskenzyklus *Leben des heiligen Benedikt*, 1505–08. Asciano, Kloster Monte Oliveto Maggiore, Kreuzgang.



67. Sodoma, Detail aus *Florentinus schickt verführerische Mädchen zum Kloster* des Freskenzyklus *Leben des heiligen Benedikt*, 1505–08. Asciano, Kloster Monte Oliveto Maggiore, Kreuzgang.



68. Sodoma, Detail aus *Der heilige Benedikt erscheint zwei Mönchen und lässt sie ein Kloster errichten* des Freskenzyklus *Leben des heiligen Benedikt*, 1505–08. Asciano, Kloster Monte Oliveto Maggiore, Kreuzgang.



69. Sodoma, *Jesusknabe* (Detail der *Geburt Christi*), um 1505–08. Siena, Pinacoteca Nazionale.

eigenhändig malte und insbesondere bei den Tiergestalten durch beispielsweise seinen Schüler Vincenzo Tamagni unterstützt wurde.<sup>628</sup> Der junge Johannes dagegen scheint ganz von Sodomas Hand zu sein und ruft in seiner Physiognomie und der Oberflächengestaltung den Einfluss Leonardos sowie die Engel Sodomas in seinen frühen Tondi in Erinnerung. Allen voran der kleine Jesusknabe zeigt starke Bezüge zu zwei Sodoma-Werken (Abb. 49 und 69), die beide in die Zeit zu datieren sind, als der Maler an dem Freskenzyklus in Monte Oliveto Maggiore arbeitete.<sup>629</sup>

Das Turiner Gemälde, dessen Provenienz als gesichert gelten kann, gehört zu den wenigen *Sacra Conversazione*-Bildern, deren Besteller Privatfamilien waren.<sup>630</sup> Das Retabel stammt aus einer Kirche in Colle Val d' Elsa und wurde 1840 für 1200 *scudi* von Cavaliere Rosselli del Turco an die Pinakothek in Turin verkauft.<sup>631</sup> Noch 1859 erinnerte sich Luigi Biadi daran, dass einst auf dem Hauptaltar der Kirche Santa Caterina von Colle Val d' Elsa ein Gemälde Sodomas zu finden war, das ein Werk Peruginos ersetzte.<sup>632</sup> Des Weiteren spricht Fabio Chigi in den *Chisiae Familiae Commentarii* in allen Einzelheiten von einem Gemälde, das zu Zeiten Karl V. von spanischen Soldaten gestohlen und in eben die Kirche Santa Caterina von Colle Val d' Elsa gebracht worden war.<sup>633</sup> Der Raub des Retabels wird auch von weiteren Autoren erwähnt, die sogar 1555 als Jahr des Geschehens benennen.<sup>634</sup> Setzt man die Turiner *Sacra*

*Conversazione* mit dem Gemälde aus Santa Caterina in Colle Val d' Elsa und folglich mit jenem ursprünglich für die Kirche von San Bartolomeo alle Volte geschaffenen gleich, geben die Quellen nicht nur Sodomas Autorschaft sicher wieder, sondern auch einen genauen Anhaltspunkt für die Datierung, der zudem die stilistischen Beobachtungen bestätigt. Das Altargemälde entstand für die dem heiligen Bartholomäus geweihte Kirche auf dem Anwesen der Villa delle Volte, die 1505 in der Kommune von Sovicille (Provinz Siena) als Landsitz Sigismondo Chigis und dessen Familie fertiggestellt wurde.<sup>635</sup> Die Dekorationsarbeiten folgten in den Jahren 1506 bis 1509, während Sodoma für die Chigi den Tondo in Lecceto (Abb. 70) schuf und ferner nach Rom ging, um für den Papst tätig zu sein.<sup>636</sup> Nach seiner Rückkehr malte er um 1510 für eben Sigismondo Chigi dessen Sieneser Palast aus, fertigte die *Kreuzabnahme Cinuzzi* (Abb. 12) an und wurde danach, wohl in der Zeit nach 1513, mit der Altartafel für die Kirche San Bartolomeo betraut.<sup>637</sup>

Wie jedes Altarretabel verfügt auch Sodomas *Pala Chigi* über eine mediale Funktion, wobei im Fall des vorliegenden Sujets, einer *Sacra Conversazione*, den Heiligenfiguren die Vermittlerrolle zwischen den Gläubigen und Maria zufällt. Diese weisen als Fürsprecher dem Betenden den Weg zu der Muttergottes, dem Zentrum des Gemäldes und ihrer Verehrung. Demnach ist für die religiöse Aussage eines solchen Bildes sowohl die Beziehung zwischen dem Betrachter und der Muttergottes als auch das Verhältnis der Heiligen zu Maria

Muttergottes wirkt großzügig übermalt.

628 Vgl. RADINI TEDESCHI 2010, S. 187, wie zuvor Ausst. Kat. Siena/Vercelli 1950, Nr. 10, o. A. Zu seinem Schüler Vincenzo Tamagni vgl. Kap. 2.2, S. 22.

629 Vgl. hierzu Kap. 4.1.4.1 sowie ergänzend Kat. Nr. 13 und Kat. Nr. 14 bzw. Kat. Nr. 15.

630 Altarbilder mit *Sacra Conversazione*-Darstellungen wurden hauptsächlich von Bruderschaften und Orden in Auftrag gegeben; vgl. INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 100.

631 Bereits FRIZZONI 1891, S. 135, erwähnt die Verkaufssumme von 1200 *scudi*.

632 Siehe BIADI 1859, S. 294: »Il Tempio quadrangolare ha cinque Altari. Il maggiore sotto Tribuna [...] aveva una Tavola pregievissima del PERUGINO, la quale sostituita da altra del SODOMA, fu tenuta per qualche tempo sulla porta introducente all' annessa Compagnia della S. Croce.«

633 »[Sigismondo Chigi] ...aedem praeterea S. Bartolomei consimili excitavit impendio, fornice picto stellatoque super Coronam, quae e topho aurato est, incubante sacris additis instrumentis, ac postea super aram Tabula a Io. Antonio Sodoma depicta. Quam bella gerente Carolo V contra Senensium Remp. A militibus Hispanis, et ad oppidum Collis Vallis Elae translatum scribit Iulius Mancinus, Senensis Urbani VIII medicus ac intimus cubicularius in suo opere De Picture.« (Zitiert nach Ausst. Kat. Siena/Vercelli 1950, Nr. 10, o. A.).

634 Siehe DELLA VALLE 1786, Bd. 3, S. 275: »[...] e una tavola, che al tempo della guerra in cui cadde la Repubblica Sanese, fu levata

dalla Chiesa di S. Gismondo del comune delle Volte.« Auch Romagnoli wusste schon Gleiches zu berichten: »Nella Chiesa di S. Sigismondo alle Volte eravi al dire del dottor Mancini e di un ms. che tratta delle pitture senesi (del 1697) eravi dico una tavola superba del Sodoma derubata dai soldati nemici dell' assedio di Siena del 1555.« Ettore Romagnoli sah 1825 bei einem Florentiner Kunsthändler »una superba tavola del Sodoma« mit »una M: V. G. B: S. Caterina [...], e tre altri Santi«, das wohl aus Colle Val d' Elsa stammte; vgl. ROMAGNOLI ante 1835, S. 740.

635 Vgl. WEBER-REICH 2009, S. 9. Die Fertigstellung des Baus ergibt sich eindeutig aus der Inschriftentafel oberhalb des Hauptportals des Casinos: »Sigismund Chiusus Hoc / Curarum Refugium / extruxit / A.D.MDV«. Sigismondos Wunsch war es, den vorhandenen Altbau seines Vaters Mariano Chigi in den Neubau harmonisch zu integrieren. Somit entstand in der Villa Le Volte ein Landhaus mit integriertem Wirtschaftsbereich, wodurch die beiden von Leon Battista Alberti beschriebenen Arten von Landhäusern zusammengefasst wurden: nämlich das wegen seiner Nutzung errichtete Landhaus und dasjenige, das hauptsächlich wegen der Annehmlichkeiten eines Sommeraufenthaltes gebaut wurde. Speziell hierzu vgl. WEBER-REICH 2009, S. 87.

636 Vgl. WEBER-REICH 2009, S. 16, der diese zeitliche Eingrenzung für den Bau der Villa durch die Quellenlage bestätigt. Zu Sodomas Tätigkeiten zu dieser Zeit vgl. Kap. 2.3 und Kap. 2.4.

637 So auch BARTALINI 1996, S. 118.





70. Sodoma, *Geburt Christi (Weihnachtskrippe)*, um 1505–08. Siena, Pinacoteca Nazionale.

entscheidend. Pietro Peruginos von 1495 bis 1496 entstandene *Pala dei Decemviri* (Abb. 71) zeigt beispielhaft, dass der Begriff der *Sacra Conversazione* in der Regel nicht ein Gespräch, sondern eine andächtige, stumme Versammlung von Heiligen um die Muttergottes und ihren Sohn meint.<sup>638</sup> In dieser Tafel, mit der der umbrische Maler die *Sacra Conversazione*-Komposition mit der erhöht in einer Nische thronenden Madonna etablierte, strukturierte er die Darstellung durch eine hohe, Ausblicke auf eine weite Landschaft gewährende Loggia-Architektur. Dieser sind sowohl die Mutter- und Kind-Gruppe als auch ihre Begleitfiguren eingefügt. Jedoch wirkt Peruginos Aufteilung der Bildfläche auf die Einzelgestalten nicht verbindend, sondern sie verstärkt eher den Eindruck des Für-sich-Stehens. Sodoma lässt in seiner *Pala Chigi* den Betrachter zwar über die genaue räumliche Verortung seiner Darstellung im Unklaren, verwendet jedoch den Vorhang des Baldachins nicht nur zum Hervorheben der Muttergottes, sondern darüber hinaus – durch die beiden fliegenden Engel, die diesen zur Seite schieben – als optisches Bindeglied zu den Heiligen im unteren Bildbereich. Seine Gestalten sind in einem geschlossenen Halbkreis vor Maria und Jesus platziert und fordern mit ihren Blicken und Gesten dazu auf, dieser kreisförmigen Anordnung mit den

Augen zu folgen. Von der heiligen Lucia am rechten Bildrand ausgehend, die den Betrachter direkt ansieht und somit ins Bild hinein holt, wird dieser im Uhrzeigersinn durch die Positionierung ihrer Hände hinunter zu Johannes gelenkt, der durch seine Kopfwendung über die beiden Tierfiguren des Adlers und des Löwen weiter zu Hieronymus leitet. Letzterer führt den Betrachterblick gemeinsam mit Katharina – mit deren Gewand er zu verschmelzen scheint – nach oben zu Jesus und zur Muttergottes, die sich wiederum Lucia zuwendet. Mit dieser Darstellung führte Sodoma in Siena die in sich geschlossene Kreiskomposition in einer *Sacra Conversazione* ein.<sup>639</sup> Zugleich veränderte er mit diesem neuen Kompositionsschema entscheidend die inhaltliche Aussage des Sujets. Wenn auch bereits in Girolamo di Benvenuto (1470–1524) *Madonna della Neve* von 1508 (Abb. 72) und in Andrea del Brescianino (aktiv von 1506–1525) in den Jahren 1514 bis 1515 geschaffener *Pala di Monteoliveto a Porta Tufo* (Abb. 73) eine halbkreisförmige Figurenkonstellation Andeutung findet, treten bei diesen Sieneser Kollegen Maria und die Heiligen dennoch weiterhin als Einzelgestalten auf.<sup>640</sup> Der Maler Gia-

<sup>638</sup> Zu Peruginos Gemälde (Öl auf Holz, 193 x 165 cm, Rom, Pinacoteca Vaticana) vgl. SCARPELLINI 1984, Nr. 65, S. 89f., sowie GARIBALDI 1999, Nr. 41, S. 116f.

<sup>639</sup> Vgl. INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 96f.

<sup>640</sup> Zur *Madonna della Neve* (Holz, 184 x 20 cm, Siena, Pinacoteca Nazionale, datiert und signiert); vgl. Mus. Kat. Siena 1990, S. 308f. Zu Brescianinos *Sacra Conversazione* (Öl auf Holz, 186 x 173 cm, Siena, Pinacoteca Nazionale) vgl. MACCHERINI, Michele, Kat. Nr. 59. *Madonna in trono col Bambino e i Santi Maria Maddalena, Caterina da Siena, Girolamo, Benedetto, Domenico e l'Arcangelo Michele*. 1514/15, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 298f.



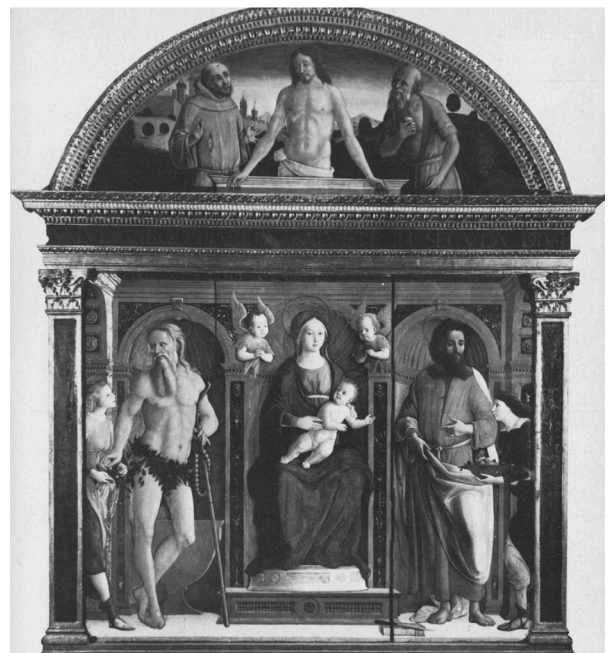
71. Pietro Perugino, *Pala dei Decemviri*, 1495–96.  
Rom, Pinacoteca Nazionale.



72. Girolamo di Benvenuto, *Madonna della Neve*, 1508.  
Siena, Pinacoteca Nazionale.

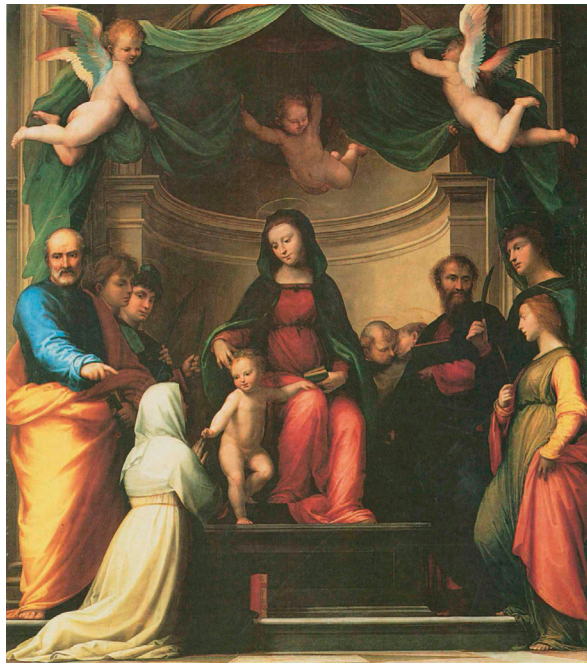


73. Andrea del Brescianino, *Pala di Monteoliveto a Porta Tufi*,  
1514–15. Siena, Pinacoteca Nazionale.



74. Giacomo Pacchiarotti, *Sacra Conversazione mit den  
Heiligen Onofrius und Bartholomäus*, um 1520.  
Siena, Pinacoteca Nazionale.





75. Fra Bartolommeo, *Vermählung der heiligen Katharina*, 1511. Paris, Musée du Louvre.



76. Andrea del Sarto, *Harpyienmadonna*, 1517. Florenz, Galleria degli Uffizi.



77. Andrea del Sarto, *Vermählung der heiligen Katharina*, um 1512/13. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.

como Pacchiarotti (1474–um 1540) greift noch um 1520 auf ein bereits altertümliches System zurück. In seiner *Sacra Conversazione mit den Heiligen Onofrius und Bartholomäus* isoliert er sie sogar richtiggehend räumlich, indem er sie jeweils in einem eigenen Bildfeld darstellt (Abb. 74).<sup>641</sup> In Sodomas *Pala Chigi* hingegen sind Maria und ihre Begleiter zu einer engen Gruppe zusammengewachsen, deren Zusammengehörigkeit ferner durch die Verschränkung der Farben Rot und Grün verstärkt wird, die sich in den Gewändern der einzelnen Figuren und dem Vorhang wiederholen. Durch ihre Gesten und Blicke wird der Betrachter in die Verbindung der Heiligen zueinander miteinbezogen. Die Distanz zwischen der Muttergottes und den Gläubigen wirkt gemindert und diese können sie als persönliche Beschützerin und Fürsprecherin erkennen, ohne dabei – durch ihre weiterhin hervorgehobene Positionierung – das Bewusstsein für ihre Stellung als himmlische Herrscherin zu verlieren. Erst mit Sodomas Altarretabel vollzieht sich im religiösen Ausdruck die wörtliche Bedeutung der *Sacra Conversazione*, als einer Zwiesprache Marias mit den Heiligen, die für die Gläubigen als Vermittler auf-

<sup>641</sup> Holz, gerahmt 227 x 181 cm, Siena, Pinacoteca Nazionale; vgl. Mus. Kat. Siena 1990, S. 82f.



treten. Diese von Sodoma in Siena eingeleitete zunehmende Entgeistigung der Dargestellten und die Minderung der Distanz zwischen dem Betrachter und den Figuren ist zurückzuführen auf den Einfluss seiner Florentiner Zeitgenossen wie Fra Bartolommeo (Abb. 75) und Andrea del Sarto (1486–1530) (Abb. 76 und 77).<sup>642</sup> Wie bei diesen bilden Sodomas Maria und seine Heiligen eine aufeinander bezogene Gruppe. Dabei führt der Weg des Betrachters über die Heiligen direkt zu Maria, die im Vergleich zu Fra Bartolommeos und Andrea del Sartos Figuren mit weniger Pathos und Idealisierung gestaltet sind. Diese Tendenz zur Vermenschlichung der Dargestellten verstärkt sich in weiteren Darstellungen desselben Themas, die Sodoma im Laufe seiner Karriere malte. So existieren neben dem Retabelfragment in Portland (Abb. 64) zwei weitere Tafelgemälde mit einer *Sacra Conversazione*, die heute in Sinalunga (Abb. 95) und Pisa (Abb. 44) zu sehen sind.<sup>643</sup>

#### 4.1.1.4 Die »Anbetung der Heiligen Drei Könige« für die Familie Arduini in Sant' Agostino (Siena)

Mit seiner für die Kirche Sant' Agostino bestimmten *Anbetung der Heiligen Drei Könige* verbildlichte Sodoma ein Thema, das mit dem 15. Jahrhundert zu einem der beliebtesten szenischen Sujets auf Privataaltären wurde (Abb. 36).<sup>644</sup> Bemerkenswert an seinem hochformatigen Retabel mit halbrundem Abschluss ist die Darstellungsweise der Anbetung, mit der er nicht nur eines seiner Hauptwerke, sondern zugleich eine der bedeutendsten Sieneser Altartafeln der 1530er Jahre schuf.<sup>645</sup> Zuvor-

derst sitzt leicht aus der Mitte nach links gerückt Maria mit dem neugeborenen Jesusknaben vor einem Unterschlupf, der aus zwei dünn belaubten Bäumen, Gebäuderesten und einer behelfsmäßigen Bedachung besteht. Dazwischen steht am linken Bildrand auf seinen Stock gestützt Josef und beobachtet, wie die drei Heiligen Könige seinem Ziehkind ihre Aufwartung machen. Vor Jesus kniet – seine Krone als Zeichen seiner Ehrerbietung zu Boden gelegt – der älteste der Könige und neigt sich dem Kind zu, um dessen Füße zu küssen. Sein dunkelhäutiger und mit einem Turban bekrönter Begleiter beugt sich mit einem goldenen Kelch in Händen ebenfalls in Richtung des Knaben, während der dritte, jugendlich gebildete König sich von rechts heranschreitend der Szene nähert.<sup>646</sup> Direkt dahinter ist die Schar des Gefolges zu sehen, die aus zahlreichen Reitern zu Pferd, Knappen und Soldaten besteht. Dem schließen sich Lasttiere wie Esel und Kamele an. Auch ist schemenhaft eine Hirtengruppe mit ihren Tieren zu erkennen. Der Blick in die Ferne wird rechts durch Stadtarchitektur, hohe Felsen und Vegetation verstellt, hinter der Krippe am linken Bildrand hingegen ist ein weitläufiges Tal zu sehen.

Unter den heute bekannten Zeichnungen Sodomas hat sich eine großproportionierte Teilstudie zu seinem dunkelhäutigen König der *Anbetung* in Sant' Agostino erhalten, die diesen als Brustbild zeigt (Kat. Nr. 52b).<sup>647</sup> Die Wendung des Hauptes, seine Kopfbedeckung, die Kleidung sowie die Haltung seiner Hand mit dem Gefäß entsprechen dem ausgeführten Werk. Die detailreiche und sorgfältige Ausarbeitung der Zeichnung erinnerte Andrée Madeleine Hayum verständlicherweise an die Qualität eines Kartons.<sup>648</sup> Ein solcher entspricht in der Regel nicht nur hinsichtlich seines Themas und seiner Komposition exakt dem Gemälde, sondern auch bezogen auf sein Format und den Figurenmaßstab.<sup>649</sup> Die fast

642 Dies konstatierte bereits INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 101. Die direkteste Verbindung zwischen Maria und den Heiligen findet sich in der Sieneser Malerei einige Jahre nach Sodomas Werk bei Domenico Beccafumi und seiner 1537 gemalten *Sacra Conversazione* für das Oratorium von San Bernardino in Siena. Zu Fra Bartolommeos *Vermählung der heiligen Katharina* (Holz, 257 x 228 cm, Paris, Musée du Louvre) vgl. Ausst. Kat. Paris 1995, Kat. Nr. 57, S. 98f. Zu Andrea del Sartos *Vermählung der heiligen Katharina* von ca. 1512/13 (Öl auf Pappelholz, 167 x 122 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister) sowie zu seiner 1517 entstandenen *Harpyienmadonna* (Tempera auf Holz, 207 x 178 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi) vgl. SHEARMAN 1965, Bd. 2, Nr. 25, S. 210f. sowie Nr. 46, S. 236f.

643 Vgl. hierzu Kap. 4.1.1.7 mit Kat. Nr. 65 sowie Kap. 4.1.1.11 mit Kat. Nr. 83. Neben diesen Tafelgemälden ist ferner ein Fresko gleichen Sujets der Cappella di San Michele in La Fratta entstanden; vgl. hierzu ebenfalls Kap. 4.1.1.7.

644 Daneben sind die *Anbetung der Hirten* und die *Verkündigung* zu nennen; vgl. LOCHER 1994, S. 55. Zu Sodomas Gemälde (Öl auf Holz, 328 x 203 cm, Siena, Sant' Agostino, Cappella Piccolomini) siehe ergänzend Kat. Nr. 52.

645 So bereits INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 87.

646 Ein dunkelhäutiger König in der Anbetung kommt erstmals in der spanischen Buchmalerei des 12. Jahrhunderts vor und wird seit dem 15. Jahrhundert immer häufiger; vgl. WEIS 1968, Sp. 541.

647 Rötel und schwarze Kreide, 287 x 219 mm, Siena, Pinacoteca Nazionale.

648 Vgl. HAYUM 1976, S. 214. Bei einem Karton handelt es sich um eine maßstabsgetreue Zeichnung zur Übertragung auf beispielsweise die Grundierung eines Tafelgemäldes. Zum Übertragen selbst wurden im Cinquecento die *spolvero*- oder die *calco*-Methode angewandt, durch die ein originalgetreues Kopieren der Zeichnung ermöglicht wurde. Vgl. zu diesem Thema BAMBACH 1999, S. 1f. und 12. Der bisher früheste Nachweis für Kartonverwendung in der Tafelmalerei sind entsprechende Übertragungsspuren auf der um 1450 datierten *Taufe Christi* des Piero della Francesca in der Londoner National Gallery (Inv. Nr. NG665); vgl. HILLER VON GAERTRINGEN 1999, S. 129.

649 Vgl. BAMBACH 1999, S. 249–283.

bildmäßige Ausführung des vorliegenden Blattes ist zwar charakteristisch für diese spezielle Gattung von Zeichnungen, jedoch ist es mit seinen rund 29 auf 22 Zentimetern weitaus kleiner als der entsprechende Gemäldeausschnitt und folglich nicht als Karton zu werten.<sup>650</sup> Ein zweites, ehemals in der Sammlung Spannocchi in Siena befindliches Studienblatt, das in Verbindung zu Sodomas *Anbetung der Heiligen Drei Könige* steht und mit seinen parallel gesetzten kräftigen Linien deutlich die Handschrift dieses Künstlers trägt, ist heute verschollen (Kat. Nr. 52a).<sup>651</sup> In dieser Zeichnung finden sich neben einer Skizze desselben Männerkopfes eine Handstudie zu dem jugendlichen König am rechten Gemälderand sowie das Bild der Muttergottes mit ihrem Sohn. Wirkt Letztere in der Zeichnung auch schmaler und gelängter, zeigen sie und das Jesuskind sich bereits in ihrer Haltung genau wie auf der Tafelmalerei.

Die *Anbetung der Heiligen Drei Könige* trägt heute am unteren Bildrand in Goldlettern die Inschrift »ASCANIVS PICCOLOMINEVS ARCHIEPISCOPVS SENARVM QVINTVS« und das gleichfalls goldene Wappen der Sieneser Adelsfamilie Piccolomini, das fünf Mondsicheln auf blauem Grund zeigt.<sup>652</sup> Ursprünglich geschaffen wurde das Gemälde jedoch für den bereits 1475 von Arduino Arduini gestifteten Familienaltar, der sich zugleich links des Hauptportals befunden hatte.<sup>653</sup> Da sich das Auftragsdokument für das Retabel nicht erhalten hat, stellt ein überlieferter Rechtsstreit aus dem Oktober 1536, den die Enkel des Altarstifters Arduino Arduini mit dem Maler führten, die einzige die Entstehung der *Anbetung der Heiligen Drei Könige* direkt betreffende Quelle dar.<sup>654</sup> Auf diese wird im Weiteren nochmals Bezug genommen. 1575 und somit einige Jahrzehnte später schrieb Francesco Bossio, der

Bischof von Perugia, anlässlich seiner Apostolischen Visitation, dass er »[v]isitavit altare sub titulo Epiphaniae lateritium, munitum et ornatum ut reliqua, cum petra sacra, ... Icona erat cum misterio Magorum perpulcra et diligenti manu depicta, auroque circum circa elaborata, antequam ducitur viridis tela.«<sup>655</sup> Bei selbiger Gelegenheit erwähnte er ferner, dass der Altar undotiert war und der Familie Arduini aus diesem Grund der Entzug ihrer Patronatsrechte drohte.<sup>656</sup> Spätestens 1596 dürfte Sodomas Altarblatt in den Besitz Asciano d' Enea Piccolomini, des Erzbischofs von Siena (1588–1597), gelangt sein, der es auf seinen eigenen Familienaltar versetzen ließ. Piccolomini hatte von den Augustiner-Eremiten die Erlaubnis erwirkt, den Kapitelsaal des Konvents zur Familienkapelle unter dem Patronat Piccolomini d' Aragonas umzugestalten, und gab 1596 bei dem Sieneser Bildhauer Flaminio del Turco (1560/65–1634) die Marmorarchitektur für Sodomas Retabel in Auftrag.<sup>657</sup>

650 Bei einer Gesamthöhe von 328 cm und einer Gesamtbreite von 203 cm misst der entsprechende Gemäldeausschnitt ca. 46 x 26 cm. Ferner weist die Zeichnung weder Löcher noch Ritzlinien entlang der Konturen auf, die bei der Übertragung der Darstellung in einer der damals geläufigen Techniken (*spolvero* oder *calco*) zu erwarten wären.

651 Röteln auf Papier, Maße unbekannt. CUST 1905, S. 106, publizierte das Werk erstmals (mit Abbildung). Lediglich BARTALINI 1990, S. 252, lehnt Sodomas Autorschaft ab.

652 Zur Familie Piccolomini und zu ihrem Wappen siehe STRNAD, Alfred A., Piccolomini, in: REINHARDT 1992, S. 422–426.

653 Zum Aufstellungsort des Arduini-Altars in Sant' Agostino siehe BUTZEK, Monika, S. Agostino – Ausstattung, verlorene Zustände, in: RIEDL/SEIDEL 1985a, S. 146 (Begehungsplan Zustand 1575) und S. 224 (Beschreibung).

654 Für das Dokument, das erstmals publiziert wurde in MILANESI 1856, Nr. 65, S. 123–126, siehe ASSI, Notarile antecosimiano 1118, Nr. 1401 (Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, Nr. 81, S. 169–172).

655 Francesco Bossio zitiert nach BUTZEK, Monika, S. Agostino – Ausstattung, verlorene Zustände, in: RIEDL/SEIDEL 1985a, S. 224, Anm. 282. Der Visitationsbericht wird aufbewahrt im AAS, Nr. 21 (Visita apostolica del vescovo di Perugia Francesco Bossi, visitatore apostolico, 1575), fol. 711v. Aus dem Zitat geht hervor, dass Sodomas Altarwerk bei Bedarf mit einem grünen Vorhang verhüllt werden konnte.

656 Siehe AAS, Nr. 21 (Visita apostolica del vescovo di Perugia Francesco Bossi, visitatore apostolico, 1575), fol. 711v (bzw. BUTZEK, Monika, S. Agostino – Ausstattung, verlorene Zustände, in: RIEDL/SEIDEL 1985a, S. 226, Anm. 285): »Quod altare est illorum de Arduinis absque aliqua dote e onore, et mandavit ut illis statuatur terminus ut supra [= ut ipsam cappellam dotent alias datitur alteri, qui eam cum effectu dotare velit]; solet tamen conventus agere festum diem Epiphaniae et in eo missam solemnem decantari.« Aus den Akten der darauffolgenden Pastoralvisitation ergibt sich, dass 1583 die Dotierung der Kapelle weiterhin ausblieb: »[Vidit] cappellam Epiphaniae Arduinorum sine dote et obligatione.« Zitiert nach BUTZEK, Monika, S. Agostino – Ausstattung, verlorene Zustände, in: RIEDL/SEIDEL 1985a, S. 226, Anm. 286, bzw. Original in AAS, Nr. 24 (Visitatio ordinaria ecclesiarum hospitalium, confraternitatum, sacellorum monasteriorum et oratoriorum civitatis et diocesis senensis, anni 1583), fol. 12v.

657 Die Altarmensa und die Retabelarchitektur sind aus verschiedenen Marmorsorten gefertigt und wurden 1604 vollendet; vgl. BUTZEK, Monika, Nr. 63. Altar der Anbetung der Heiligen Drei Könige. Altararchitektur, in: RIEDL/SEIDEL 1985a, S. 116. Neben den Inschriften auf der Altararchitektur und dem Bild zeugen auch die Akten des Konvents aus dem Jahr 1744 von den genannten Vorgängen. HAYUM 1976, S. 211, wies erstmals auf ein Dokument (ASSI, Conventi 1088, c. 64) hin, in dem es heißt: »Nell' anno 1596 Monsignor Arcivescovo Ascanio Piccolomini Aragona edificò in detto luogo un altare di marmo che si vede di presente, nel quale [...] è il quadro che è opera di famosissimo Sodoma pittore.« Sodomas Altarwerk wurde 1944, um es vor Kriegsschäden zu bewahren, aus der Altarädikula entfernt. Da man dadurch hinter dem Altar ein Wandfresko des Ambrogio Lorenzetti entdeckte, wurde 1947 bis 1951 die Kapelle umgebaut und der Altar der Heiligen Drei Könige an die gegenüberliegende Nordwand versetzt, wodurch der direkte Zugang zur Kapelle von der Kirche aus geschlossen wurde; vgl. BUTZEK, Monika, Nr. 56–63. Sakramentskapelle, in: RIEDL/SEIDEL 1985a, S. 112.



Martina Ingendaay konstatierte eine formale Übereinstimmung von Sodomas Gemälde mit Peruginos um 1478 entstandener *Anbetung der Könige* (Abb. 78).<sup>658</sup> Ob der Maler, der zumindest Peruginos Sienese Arbeiten gesehen und vielleicht den Meister persönlich getroffen hatte, das kurz nach seiner Geburt geschaffene Werk aus eigener Anschauung kannte, bleibt offen.<sup>659</sup> Neben ihrem Hochformat mit dem halbrunden Abschluss ist beiden Retabeln – wenn auch achsengespiegelt – die grobe Aufteilung des Bildfelds gemeinsam. Auf der einen Seite erscheint die Heilige Familie unter einer teils steinernen und teils hölzernen, Durchblicke gewährenden Architektur. Auf der anderen Seite befinden sich die drei Könige mit ihrer Entourage. Während Perugino und seine Werkstatt die Futterkrippe mit Ochs und Esel als Bindeglied zwischen der Heiligen Familie und den Besuchern gewählt haben, gehen diese bei Sodoma am linken Bildrand auf Kopfhöhe Josefs fast unter. Als Hintergrund dient in beiden Fällen eine mit Bäumen und Felsen durchsetzte Landschaft mit tiefem Horizont. Im Gegensatz zu Perugino, der seine Figuren der Tafelbreite entlang gruppierte, komponierte Sodoma sein Gemälde dem Format entsprechend in die Höhe. Zudem erzielen beide Maler mit ihren Darstellungen jeweils unterschiedliche Wirkungen ein und desselben Geschehens. Während es Perugino um die geordnete und kompositorisch ruhige Wiedergabe der Anbetung des Jesuskindes durch die Könige ging, gestaltete Sodoma das Thema durch seine bewegtere und weitaus figurenreichere Anordnung als ein aufregendes Großereignis. Sein dichtes Figurengedränge, die Mannigfaltigkeit an gezeigten Typen, der exotische Prunk sowie die Höhenstaffelung der einzelnen Bildelemente rufen dabei mehr Gentile da Fabrianos (um 1370/85–1427) berühmte *Pala Strozzi* aus dem Jahr 1423 in Erinnerung als beispielsweise zeitlich näher liegende Anbetungsdarstellungen wie jene des Leonardo.<sup>660</sup> Bei einer direkten Gegenüberstellung von Sodomas und Leonardos *Anbetung* mangelt es dem Sienese Gemälde auf den ersten Blick an Klarheit in der Komposition. Dies rührt nicht von einer vermeintli-



78. Perugino mit Werkstatt, *Anbetung der Könige*, um 1478.  
Perugia, Galleria Nazionale dell' Umbria.

chen Unfähigkeit des Malers her, sondern liegt in einem anderen künstlerischen Interesse begründet. Sodomas Bestreben galt der Verbildlichung des ereignishaften Charakters des biblischen Geschehens. Seine Gestalten sind von einer starken Vorwärtsbewegung bestimmt, die durch ein Hinter- und Übereinanderstaffeln der Körper erzielt wird. Sie drängen wie ein Figurenstrom aus der Tiefe nach vorne um die Gruppe der Heiligen Familie und kommen erst am vorderen Bildrand zum Stillstand. Ordnung brachte der Künstler in die Figurenfülle durch die Farbgebung, die im Vordergrund jeweils von einem großflächigen Vierklang der Farben Rot, Blau, Gelb-Orange und Grün dominiert wird.<sup>661</sup> Die Figurenkomposition der Hauptgruppe sowie die berittene, typenreiche Gefolgschaft lassen auch an die *Anbetung der Könige* denken, die der Begründer der Mailänder Schule, Vincenzo Foppa (um 1427–1516), um 1500 geschaffen hatte (Abb. 79).<sup>662</sup> Analogien finden sich ferner in der

658 Vgl. INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 88. Zu Peruginos Werk (Holz, 241 x 180 cm, Perugia, Galleria Nazionale dell' Umbria), das für die Servitenkirche in Colle Landone in Perugia ausgeführt und 1542 in die Kirche Santa Maria Nuova verbracht wurde, siehe MERCURELLI SALARI, Paola, Kat. Nr. I.12, in: Ausst. Kat. Perugia 2004, S. 194f.

659 Zu Perugino in Siena vgl. Kap. 4.1.1.1, bes. S. 84f.

660 Zur *Pala Strozzi* (Tempera auf Holz, 173 x 223 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi) vgl. CHRISTIANSEN 1982, Kat. Nr. IX, S. 96–99. Zu Leonardos unvollendeter *Anbetung der Könige* siehe Kap. 4.1.1.1, S. 87 mit Anm. 554.

661 Dies beobachtete bereits INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 88.

662 Öl auf Pappelholz, 238,8 x 210,8 cm, London, National Gallery; vgl. KLUMPP 2002, Bd. 2, Kat. Nr. C.29, S. 541–544.



79. Vincenzo Foppa, *Anbetung der Heiligen Drei Könige*, um 1500. London, National Gallery.

Staffelung der hügeligen Landschaft in mehreren Ebenen, die bei Foppa wie bei Sodoma mit weiteren Figuren durchsetzt und von Architektur belebt wird. Gemäß Axel Klumpp nahm Vincenzo Foppa bei der süddeutschen Druckgrafik und dabei insbesondere bei Meister E. S. (um 1420 – um 1468) und Martin Schongauer (um 1445/50–1491) Anleihen.<sup>663</sup> An nicht näher bestimmbare nordalpine Landschaftsdarstellungen fühlte sich angesichts Sodomas *Anbetung* bereits Peter Anselm Riedl erinnert.<sup>664</sup>

Den retardierenden Elementen in Sodomas Altarbild steht die naturalistische Darstellung vieler Details gegenüber.<sup>665</sup> Der Maler gab jeder einzelnen Figur ein

hohes Maß an Individualität, indem er die Torsion der Körper, die Gestik und Bewegungsintensität variierte. In Verbindung zueinander treten die einzelnen Personen durch ihr gemeinsames Erstaunen über das Ereignis. Abgesehen von naturalistischen Elementen wie dem charakterstarken Männergesicht zwischen den Baumstämmen neben Josef und dem lebendigen Schimmelkopf am rechten Bildrand weisen auch die luftperspektivischen Effekte des Landschaftshintergrunds auf den Aktualitätssinn des Künstlers und auf Anregungen von Seiten wichtiger Zeitgenossen hin.<sup>666</sup> Während der Figurentyp des jungen Königs im grünen Gewand für Sodoma typische Anlehnungen an Leonardo erkennen lässt, ist die Darstellung Josefs für den Maler ungewöhnlich: Mit dem leicht mürrischen Gesichtsausdruck und dem muskulösen Oberarm weist sie eher auf Michelangelo sowie den von ihm beeinflussten Domenico Beccafumi hin.<sup>667</sup>

In dem Hirten, dessen Gesicht zwischen zwei Bäumen hinter der Muttergottes erscheint, sah Gustavo Frizzoni ein Selbstporträt des Sienese Malers.<sup>668</sup> Wie schon im Fall der Rückenfigur der *Kreuzabnahme* Cinuzzi zeigt sich auch in diesem Fall ein Vergleich des Männerkopfes mit dem gesicherten Selbstbildnis Sodomas in Monte Oliveto Maggiore (Abb. 7) wenig überzeugend.<sup>669</sup> Auch erwähnt Vasari, der eben diesen Kopf in Sodomas *Anbetung* als »veramente viva« hervorhebt, mit keinem Wort, dass es sich dabei um ein Selbstporträt handeln würde.<sup>670</sup> Die Gestalt wendet sich nicht der Szenerie der

666 So fühlte sich bereits JANSEN 1870, S. 173 beim Anblick von Sodomas luftperspektivischer Landschaftsdarstellung an Leonardo erinnert.

667 Vgl. hierzu beispielsweise Michelangelos Darstellung des Propheten Jeremias der Deckenbemalung der Sixtinischen Kapelle, die Sodoma aus persönlicher Anschauung gekannt haben dürfte, vgl. NERÉT 1999, S. 22–46. Bezogen auf Domenico Beccafumi ist exemplarisch dessen *Bestrafung der Rote Korach* (Öl auf Holz, 197 x 139 cm, Pisa, Dom) zu nennen; vgl. DUBUS 1999, S. 76.

668 Siehe FRIZZONI 1891b, S. 125: »Crediamo d' altrone poter citare altri casi, nei quali il Bazzi, salvo errore, si compiacque introdurre in mezzo ad altre figure la propria effigie. Uno di questi ci sarebbe fornito dalla sua importante tavola rappresentante l' Adorazione de' Magi [...] in S. Agostino a Siena, dove per popolare tradizione viene indicato come suo ritratto una testa vivace di un pastore che fa capolino fra due alberi.« So auch bei PRIULI BON 21908, S. 51 und MARCIANO-AGOSTINELLI TOZZI 1951, S. 167.

669 Vgl. hierzu auch Kap. 4.1.1.1, S. 80f. Zudem hätte sich der 1477 geborene Maler in der *Anbetung* wesentlich jünger dargestellt, als er zur Schaffenszeit gewesen ist.

670 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 395: »In Santo Agostino dipinse in una tavola, che è nell' entrare in chiesa a man ritta, l' Adorazione de' Magi, che fu tenuta, ed è buon' opera: perciocchè, oltre la Nostra Donna, che è lodata molto, ed il primo de' tre Magi e certi cavalli, vi è una testa d' un pastore fra due arbori, che pare veramente viva.« Auch DELLA VALLE 1786, Bd. 3, S. 271, lehnt es ab, darin ein Selbstporträt Sodomas zu sehen.

663 Vgl. KLUMPP 2002, S. 197–199. Foppa schuf Landschaften, die – ehe Leonardo die Mailänder Malerei verändern sollte – unabhängig von denen aller anderen lombardischen Künstler waren. Somit nahm die Hintergrundlandschaft der Renaissance in der Lombardei erst mit ihm ihren Anfang; vgl. JOHANNING 2011, S. 69.

664 Vgl. RIEDL, Peter Anselm, Nr. 63. Altar der Anbetung der Heiligen Drei Könige. Altartafel, in: RIEDL/SEIDEL 1985a, S. 117.

665 Auf die innere Widersprüchlichkeit von modernen und altertümlichen Charakteristika in dem Gemälde machte bereits Peter Anselm Riedl aufmerksam; vgl. RIEDL, Peter Anselm, Nr. 63. Altar der Anbetung der Heiligen Drei Könige. Altartafel, in: RIEDL/SEIDEL 1985a, S. 117. Sowohl HAYUM 1976, S. 52, mit ihrem Hinweis auf einen gewissen Anachronismus des Themas und die vom *Horror vacui* diktierte Bildstruktur als auch Enzo Carli (CARLI 1979, S. 70) mit den Vokabeln »affollata, confusa, quasi caotica« haben bezogen auf die Komposition Sodomas recht.



Anbetung zu, sie ist nicht ihr stiller Beobachter. Folgt man ihrem Blick, bleibt man rechts von ihr bei einer weiteren Männerfigur hängen, die ihren Kopf nach oben gen Himmel reckt und sich ebenfalls durch individuelle Gesichtszüge auszeichnet. Bei beiden Gesichtern könnte es sich um die Porträts der Brüder Arduini handeln, die das Werk bei Sodoma in Auftrag gaben.<sup>671</sup> Beide Figuren sowie der Reiter auf dem Rappen über ihnen lenken mit ihrer Kopfwendung den Blick des Betrachters zur Spitze der einzigen Lanze im Bild. Diese deutet an die Himmelstelle, an der man den Stern von Bethlehem erwarten würde, der nach dem Matthäusevangelium die Weisen zum Geburtsort Jesu führte (Mt 2,1). Selbst der Schimmel mit dem zurückgeworfenen Kopf folgt dieser Richtungsanweisung, die durch den nach oben zeigenden Arm des dunkelhäutigen Reiters daneben verstärkt wird.<sup>672</sup> Jedoch ist dort oben am Himmel kein Stern zu entdecken. Stattdessen findet man ihn versteckt zwischen den Ästen des Baumes, der das schützende Dach über der Heiligen Familie stützt. Denkbar ist, dass der ursprüngliche Stern wie viele einst in Gold applizierte Heiligenscheine auf anderen Sodoma-Gemälden verblasst war und in seiner heutigen Form beispielsweise gemeinsam mit der Inschrift und dem Piccolomini-Wappen neu angebracht wurde.<sup>673</sup>

Für die Datierung des Altargemäldes an sich existiert glücklicherweise ein *terminus ante quem*, da Bartolomeo Neroni, genannt Riccio, diese Sodoma-Komposition in der Miniatur eines 1532 datierten Antiphonars paraphrasiert hat (Abb. 80).<sup>674</sup> Ferner wird das Altar-



80. Bartolomeo Neroni, gen. Riccio, Miniatur mit der *Anbetung der Könige*, Antiphonar D, 1532. Genua, Biblioteca Berio.

werk 1533, ein Jahr nach Riccios Übernahme der Bildfindung, bereits an seinem Anbringungsort, der Kirche Sant' Agostino, erwähnt. So schreibt der Poet Filolauro da Cave in seinem *Dialogo amoroso*: »Ne' Sodoma quel volto almo e divino / (Quantunque bello) coi tre Magi avanti, / Dentro nel sacro tempio d' Augustino / Haria dipinto, co' molti altri Santi, / Su l' Altar (ch' è alla porta più vicino)«. <sup>675</sup> Eine erste die Entstehungsumstände des Werkes betreffende Nachricht stammt jedoch erst vom 13. Oktober 1536, als Vannoccio Biringucci, der Capomastro der Opera del Duomo, bei einem Rechtsstreit zwischen Sodoma und seinen Auftraggebern, den Brüdern Giovanni und Arduino Arduini, als Schlichter auftrat. <sup>676</sup> Den Brüdern Arduini erschien der Gesamtpreis, den der Künstler für das von ihnen in Auftrag gegebene Altargemälde sowie für »un tondo di mano di decto cavaliere« verlangte, zu hoch. <sup>677</sup> Der von beiden Parteien berufene Schlichter Vannoccio di Paolo Biringucci entschied, dass die Brüder das Altarretabel behalten durften, das

671 PRIULI BON <sup>2</sup>1908, S. 51, merkt an, dass in dem Werk Porträts der führenden Mitglieder der Piccolomini-Familie zu finden seien. Diese Aussage geht wohl auf ein Missverständnis zurück, da sie aufgrund der nachträglichen Inschrift glaubte, die Tafel sei von den Piccolomini gestiftet worden.

672 Durch Blickführung und Gesten wird der Betrachter von Sodoma beispielsweise auch in dem Tondo mit der Heiligen Familie und Johannes in Vercelli auf den Stern von Bethlehem aufmerksam gemacht; vgl. Kat. Nr. 33.

673 Vgl. zum Beispiel den Stern und Heiligenschein Mariens im Vercelli-Tondo (Kat. Nr. 33), die beide zwischenzeitlich stark verblasst sind. Durch eine Untersuchung der Malschicht könnte eine solche Annahme verifiziert werden. Peter Anselm Riedl zufolge ist der ornamentale, goldene Stern von Bethlehem vor dem wolken durchzogenen, naturalistisch gemalten Himmel recht altertümlich; vgl. RIEDL, Peter Anselm, Nr. 63. Altar der Anbetung der Heiligen Drei Könige. Altartafel, in: RIEDL/SEIDEL 1985a, S. 117.

674 Die Darstellung der Anbetung der Könige befindet sich im Antiphonar D, der mit dem Jahr 1532 datiert ist, und ist heute in der Biblioteca Berio in Genua zu finden; vgl. TORRITI 1953, S. 15–20. John W. Pope-Hennessy sieht auch in dem kleinformatigen Bild nach Sodomas *Anbetung Arduini* (Kat. Nr. X19) ein Werk Riccios; vgl. Pope-Hennessy 1950, S. 326. Der Maler bediente sich bei seinen Illustrationen für das Antiphonar noch weiterer Bildfindungen seines Meisters Sodoma, wie beispielsweise dessen *Auferste-*

*hung Christi* im Palazzo Pubblico aus dem Jahr 1535 (vgl. Kap. 4.1.1.6, S. 118f.).

675 Zitiert nach BARTALINI/ZOMBARDI 2012, Nr. 72, S. 149. Filolauro da Caves Verse datieren vom 5. Dezember 1533.

676 Vgl. Anm. 654 sowie ergänzend zu Biringucci (1480–1537), der der Autor der in Venedig 1540 publizierten *De la Pirotechnica* ist, TUCCI 1968.

677 Bei dem Tondo handelt es sich um Kat. Nr. 56. Vgl. hierzu Kap. 4.1.4.1, S. 200–203.



81. Marco Pino, *Anbetung der Könige*, 1575. Neapel, Sant' Antoniello ai Vergini in Santa Maria Succurre Miseris.

als bezahlt betrachtet wurde.<sup>678</sup> Das Rundbild hingegen mussten sie dem Maler zurückgeben und von ihm im Gegenzug die sieben *scudi* erhalten, die dafür bereits gezahlt worden waren.<sup>679</sup> Alle Forderungen wurden am 21. Oktober 1536 erfüllt. In dem Dokument wird zwar nichts über die genaue Entstehungszeit des Retabels ausgesagt, seine wiederholt vorgeschlagene Datierung in die Zeit um 1530 ist aber nicht nur aufgrund der Kompositionsübernahme im Antiphonar überzeugend.<sup>680</sup> So stellt die 1525 in Auftrag gegebene und vor 1531 vollendete

Sebastians-Standard eine aussagekräftige stilistische Referenz dar (Abb. 27.1–2).<sup>681</sup> Die Nähe zu dem *gonfalone* zeigt sich sowohl in der entsprechenden Farbgebung mit den teilweisen Weißhöhlungen als auch in der ähnlichen Landschaftsgestaltung. Darüber hinaus weist der jugendliche König der *Anbetung* bezogen auf seine feminin anmutende Erscheinung eine gewisse Nähe zu dem Ansanus-Fresko in der Sala del Mappamondo von 1529/30 (Abb. 33) auf.<sup>682</sup> Mit der 1530 in der Spanischen Kapelle von Santo Spirito gemalten Ildefons-Lünette (Kat. Nr. 48) hingegen hat die Tafel der *Anbetung* von Sant' Agostino die Tendenz zur dichten Flächenfüllung und zum unruhigen Chiaroscuro gemein.<sup>683</sup> Folglich wird das Altarretabel für die Familienkapelle der Arduini über seine Rezeption in der 1532 datierten Miniatur des Riccio hinaus auch aufgrund seiner stilistischen Merkmale um 1530 ausgeführt worden sein.

Sodoma entwickelte in seiner *Anbetung der Heiligen Drei Könige* die Themen- und Raumauffassung der Sieneser Malerei der 1530er Jahre weiter. Noch Jahrzehnte später übte seine Komposition Einfluss auf seine Sienser Kollegen aus. So griff beispielsweise Marco Pino (um 1525–1587) in seiner 1575 gemalten *Anbetung der Könige* für eine Neapolitaner Kirche einmal mehr auf Sodomas Bildidee zurück (Abb. 81).<sup>684</sup> Seine Figuren zeichnen sich durch antiklassische, manieristische Formen aus, doch ihre Anordnung entspricht in weiten Teilen der *Pala Arduini*. Wie bei Sodoma liegt auch bei Marco Pino der Fokus auf Maria, ihrem Kind und dem älteren, knienden König im Vordergrund, die zusammen eine von rechts unten nach links aufsteigende schräge Kompositionslinie bilden. Komplettiert wird in beiden Gemälden die Gruppe auf der rechten Seite von den beiden weiteren Königen, hinter denen die personenreiche Schar des Gefolges aus dem Bildhintergrund nach vorne strömt. Die Sieneser Wurzeln werden nicht zuletzt in der Inschrift deutlich, die der von 1537 bis 1542 in Domenico Beccafumis Werkstatt geschulte Marco Pino anbrachte. Darin bezeichnet sich der seit 1557 in Neapel ansässige Maler als »MARCVS DE PINO SE / NENSIS«.<sup>685</sup>

678 »Item condanniamo li detti Arduini a restituire al decto cavaliere un tondo di mano di decto cavaliere [...] tutt' hora e quando el decto cavaliere darà ali decti Arduini scudi sette. E qual tondo si intenda doversi restituire con tutti li suoi fornimenti, cioè el f(o) r(nim)entob dorato nel essere che si trova.« Siehe ASSi, Notarile antecosimiano 1118, Nr. 1401 bzw. BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 169.

679 Bis es Wolfgang Loseries gelang, den in dem Dokument erwähnten Tondo mit einem überlieferten Sodoma-Bild in Verbindung zu bringen, wurde das Rundbild als verloren angesehen; vgl. hierzu Kap. 4.1.4.1, S. 201.

680 So RIEDL, Peter Anselm, Nr. 63. Altar der Anbetung der Heiligen Drei Könige. Altartafel, in: RIEDL/SEIDEL 1985a, S. 118; BARTALINI, Roberto, Kat. Nr. 47. Adorazione dei Magi. 1530 ca, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 250 sowie RADINI TEDESCHI 2010, S. 226. HAYUM, S. 210–216, nennt für das Bild eine Datierung um 1528, JANSEN 1870, S. 172, und INGENDAAY 1976, Bd. 2, S. 570, hingegen das Jahr 1536.

681 Zum *gonfalone* siehe Kap. 4.1.2.1 sowie ergänzend Kat. Nr. 42.

682 Zu dem Fresko vgl. Kap. 2.5, S. 50f.

683 Dies konstatierte bereits RIEDL, Peter Anselm, Nr. 63. Altar der Anbetung der Heiligen Drei Könige. Altartafel, in: RIEDL/SEIDEL 1985a, S. 118.

684 Öl auf Holz, 310 x 222 cm, Neapel, Museo Diocesano; vgl. Mus. Kat. Neapel 2009, S. 181.

685 Die vollständige Inschrift lautet: »MARCVS DE PINO SE / NENSIS FACIEBAT / ANNO D MDLXXV«.



#### 4.1.1.5 Die »Heilige Familie mit dem heiligen Leonhard« für den Sieneser Dom

Über dem Altar der Anfang des 15. Jahrhunderts entstandenen Cappella dei Signori im Sieneser Palazzo Pubblico hängt heute ein annähernd quadratisches Gemälde von der Hand Sodomas, das Maria mit dem Jesusknaben und zwei weiteren heiligen Gestalten in einer Landschaft zeigt (Abb. 40).<sup>686</sup> Die Muttergottes, die im Zentrum des Bildes sitzt und deren Haupt von ihrem weiten blauen Mantel umhüllt wird, reicht den – wie es scheint – beinahe schwerelosen Jesusknaben einem Mann am rechten Bildrand. Diese in ein blaues Mönchsgewand gekleidete und vor Mutter und Kind andächtig kniende männliche Gestalt hält mit ihrer linken Hand einen Fuß Jesu behutsam gegriffen. Mit der anderen umfasst sie einen metallenen Gegenstand, den ihr der Knabe reicht, und weist mit dem ausgestreckten Zeigefinger derselben Hand geradewegs aus dem Bild heraus. Maria wendet ihren Kopf nicht ihrem Sohn und der ihm beigesellten Figur zu, sondern blickt zur anderen Seite, an der ein weiterer Mann sitzt, der als Josef zu identifizieren ist. Inmitten des dichten Blätterwaldes direkt hinter den Figuren öffnet sich am linken Bildrand eine kleine Aussicht auf eine Wasserlandschaft mit zumindest zwei Menschen am Ufer und einem Boot mit weiteren Gestalten. Die Landschaft setzt sich im Hintergrund über den Köpfen der Figuren fort, wo sie von Felsformationen und Architektur bereichert wird, die teilweise intakte Gebäude – wie die Kirche links neben Marias Haupt – und teilweise Ruinen aufweist.

An seinen heutigen Standort im Palazzo Pubblico wurde das Gemälde bereits 1681 verbracht.<sup>687</sup> Giorgio Vasari erwähnt das Werk, »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«, noch an seinem ursprünglichen Aufstellungsort in Siena, »[n]el Duomo della medesima città, entrando in chiesa a man

destra, [...] di sua mano a un altare.«<sup>688</sup> Damit beschreibt er den Mitte des 15. Jahrhunderts errichteten und in der ursprünglichen Planung dem heiligen Bonifaz gewidmeten Altar, der – noch im Bau befindlich – kurzerhand dem heiligen Kalixtus geweiht worden war.<sup>689</sup> Demgemäß identifizierte der *Viten*-Schreiber den mit dem Jesusknaben interagierenden Heiligen als den Titelheiligen der Kapelle, für die das Gemälde Sodomas geschaffen wurde.<sup>690</sup> Sein dunkler Mönchshabit, die Tonsur und insbesondere die Fußschellen in seiner Rechten, nach denen der kleine Jesus greift, weisen ihn jedoch vielmehr als den heiligen Leonhard von Limoges aus, der der *Legenda Aurea* gemäß täglich Gefangene besucht und deren Freilassung erwirkt haben soll.<sup>691</sup> Der eigentliche Auftraggeber des Gemäldes ist unbekannt, womöglich handelt es sich bei dem dargestellten Heiligen jedoch um seinen Namenspatron.

Neben dem heiligen Leonhard lohnt auch ein zweiter Blick auf die seit jeher als Josef gedeutete Männergestalt in der linken Bildhälfte, die neben dem angeschnittenen Stock in ihrer rechten Hand ein aufgeschlagenes Buch auf ihrem Schoß hält. Untypisch für Sodoma ist es, Jesu Ziehvater unverdeckt und direkt neben Maria in den Vordergrund zu setzen.<sup>692</sup> Auch seine Sitzpose mit dem auf einem kleinen Felsbrocken aufgestützten Bein und seine Versunkenheit in eine Lektüre ist für Josef ungewöhnlich. In seiner Körperhaltung ähnelt er vielmehr den Sitzfiguren, die Michelangelo 1508 bis 1512 an der Sixtinischen Decke im Vatikan schuf (Abb. 82 und 83), oder allgemein dem Bildmotiv des Johannes auf

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

689 Am 14. Oktober 1455, dem Tag des heiligen Papstes und Märtyrers Kalixtus, hatte die Sieneser Stadtregierung im Dom einer Messe zu Ehren des Heiligen sowie vor allem zu Ehren des damals regierenden Papst Kalixtus III. beigewohnt, durch dessen Verhandlungsgeschick Siena von der Bedrohung durch die Truppen des venezianischen Söldnerführers Jacopo Piccinino befreit worden war. In der Folge fiel der Entschluss zur Umwidmung des Altars. Denn in einem erhaltenen Schreiben vom 24. Juli 1458 hatte der sienesisische Gesandte in Rom, Leonardo Benvoglianti, der Domopera dringend ans Herz gelegt, möglichst bald eine Statue des heiligen Kalixtus anfertigen zu lassen. Vgl. hierzu BUTZEK, Monika, Chronologie, in: HAAS/WINTERFELD 2006, S. 152, mit Verweis auf ASSI, Balia 1, fol. 155r/v.

690 Von dem heiligen Kalixtus ist noch bei JANSEN 1870, S. 121, zu lesen.

691 Vgl. *Legenda Aurea*, S. 922–927. Zu Leonhard allgemein siehe SACHS u. a. 1988, s. v. Leonhard, S. 239f. Bereits LANDI um 1655 (CARLI 1992), S. 47, benennt ihn als Leonhard.

692 In der Regel stellt Sodoma den Ziehvater Jesu im Rahmen einer *Heiligen Familie* halb verdeckt und insbesondere gegenüber der Maria-und-Kind-Gruppe zurückversetzt dar; vgl. Kap. 4.1.4.1 und 4.1.4.2.

686 Öl auf Holz, 181 x 176 cm, Siena, Palazzo Pubblico, Cappella dei Signori; siehe Kat. Nr. 57. Das annähernd quadratische Format der Tafel stellt unter Sodomas Altarbildern eine Seltenheit dar. Zumindest noch im anfänglichen Cinquecento wurde in der Regel ein quadratisches Hauptbild eines Retabels zumeist durch weitere Bildtafeln ergänzt (vgl. beispielsweise Raffaels *Pala Baglioni*). Ausgehend von Domenico Ghirlandaios *Krönung Mariens* (um 1486, Tempera auf Holz, 330 x 230 cm, Narni, Museo Eroli) wurde spätestens seit dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts die einheitliche, hochrechteckige Altartafel in Italien zum Standardformat; vgl. LOCHER 1994, S. 36, sowie ergänzend MÄGDER 2007, S. 34.

687 Vgl. Gaetano Milanesi in VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 393, Anm. 2, der zudem angibt, dass andere das Jahr 1704 nennen.

Patmos als Sodomas üblichen Josefsdarstellungen.<sup>693</sup> Hingegen weckt der Anblick des groß und mit langen Beinen gestalteten Jesusknaben des Altarretabels für den Sieneser Dom Erinnerungen an die Kinderfiguren Raffaels und nicht zuletzt Andrea del Sartos, wie eine Gegenüberstellung mit dessen kleinformatiger *Maria mit Kind* in der römischen Galleria Corsini (Abb. 84) oder mit seiner sogenannten *Madonna Borghese* (Abb. 85) verdeutlicht.<sup>694</sup> Maria Teresa Marciàno-Agostinelli Tozzi verwies bezogen auf Sodomas Gemälde für den Kalixtus-Altar ferner auf Einflüsse von Seiten des Ferrareser Hofmalers Dosso Dossi (ca. 1486–1541/42).<sup>695</sup> Betrachtet man Dossis beeindruckendes Bild der *Melissa* (Abb. 86), das dieser gegen 1515/16 für Alfonso I. d'Este geschaffen haben dürfte, finden sich in der Tat Analogien.<sup>696</sup> Neben der warmen Farbigkeit mit dem dominanten Rot-Blau-Akkord im Vordergrund, der den einzigen Farbtupfer inmitten der ansonsten in Braun- und Grüntönen gehaltenen Komposition darstellt, ist allen voran der Hintergrund in Sodomas Gemälde jenem Dosso Dossis überraschend ähnlich. Die Protagonisten in beiden Werken sind nicht Teil der dargestellten Natur, denn Letztere fungiert lediglich als ein Prospekt, vor den diese gesetzt wurden. Darüber hinaus wird die Landschaft in dem Altarretabel für den Sieneser Dom entsprechend der Komposition der *Melissa* durch eine überaus reiche Vegetation charakterisiert und mehr als sonst bei Sodoma üblich von Architektur durchsetzt. Dass Sodoma Dossis Werke im Allgemeinen und seine *Melissa* im Besonderen gekannt haben könnte, geht aus einem Brief vom 3. Mai 1518 hervor, in dem der Sieneser Maler seinen Besuch bei Alfonso d'Este in Ferrara ankündigte.<sup>697</sup>

Die Datierung von Sodomas Altargemälde variiert in der Forschungsliteratur vom zweiten bis zum vierten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts.<sup>698</sup> Jedoch sprechen die stilistischen wie motivischen Analogien zu datierten Werken des Künstlers für eine Entstehung in der ersten Hälfte der 1530er Jahre. Der Gesichtstyp Marias hat große Ähnlichkeit mit jenen des Sebastiansbanners (Abb. 27.2) sowie des *cataletto* für die Compagnia di San Giovanni Battista della Morte (Abb. 31.1), die beide in den fortgeschrittenen 1520er Jahren entstanden sind.<sup>699</sup> Architektonische Versatzstücke wie die Ruine mit den hohen Arkaden, aber auch die durch die ausgeprägte Luftperspektive fast vollständig mit dem Blau des Himmels verschmelzenden Felsformationen werden über die Vorderseite des Sebastiansbanners hinaus ebenso in Sodomas Altarretabel der *Heiligen Familie* im Sieneser Palazzo Pubblico eingesetzt. Dagegen verweist der als Josef gedeutete Heilige mit seiner Körperwendung und dem Gesichtstyp bereits auf die beiden bärtigen Soldatenfiguren, die Sodoma 1534 in seiner *Auferstehung Christi* in Neapel schuf (Abb. 39).<sup>700</sup>

Gemäß der Worte Giorgio Vasaris wurde die *Heilige Familie mit dem heiligen Leonhard* »[...] tenuta anch'essa molto bella, perchè si vede che il Soddoma nel colorirla usò molto più diligenza che non solea nelle sue cose.«<sup>701</sup> Gekannt haben dürfte dieses Werk des Malers auch Anselmo di Simone Simoni, der mit der Wahl vom 21. Dezember 1536 im darauffolgenden Jahr Kämmerer der Sieneser Biccherna wurde.<sup>702</sup> Mit seinem Amtsantritt ließ dieser im Sitz der Biccherna im Palazzo Pubblico ein marmornes Portal errichten.<sup>703</sup> Auch das direkt über dem Türsturz befindliche Fresko, das in Vasaris Sodoma-Vita kurze Erwähnung findet, wird höchstwahrscheinlich auf Wunsch desselben Kämmerers 1537 angefertigt worden sein (Abb. 87).<sup>704</sup> Es zeigt eine Sodomas Altarretabel für

693 Sodoma dürften Michelangelos Arbeiten im Vatikan noch aus seiner eigenen Arbeitsphase in der Stanza della Segnatura bekannt gewesen sein; vgl. hierzu Kap. 2.3.

694 Eine Nähe zu Andrea del Sartos Kindergestalten konstatierte bereits HAUVETTE 1911, S. 99. Zu Andrea del Sartos Gemälde in der Galleria Corsini (Holz, 44 x 26 cm) siehe SHEARMAN 1965a, Bd. 1, Nr. 6, S. 198. Zur *Madonna Borghese* (Holz, 154 x 101 cm, Rom, Galleria Borghese) vgl. Shearman 1965a, Bd. 1, Nr. 45, S. 235f. Als weiteres Vergleichsbeispiel kann ebenso die *Harpyienmadonna* (Abb. 76) dienen.

695 Vgl. MARCIÀNO-AGOSTINELLI TOZZI 1951, S. 142.

696 Öl auf Leinwand, 176 x 174 cm, um 1515/16, Rom, Galleria Borghese; vgl. HUMFREY, Peter, Kat. Nr. 12. *Melissa*, also called *Circe*, in: Ausst. Kat. New York 1998, S. 114–117. Das Bild wird erst nach 1598 durch einen römischen Prälaten in die Ewige Stadt gelangt sein.

697 Vgl. hierzu Kap. 2.4, S. 29f. mit Anm. 142.

698 MEYER 1885, S. 224: »1516–17«. CUST 1906, S. 195f.; GIELLY o. J. (1911?), S. 134–136, und Ausst. Kat. Siena /Vercelli 1950, Nr. 28: »um 1530«. RADINI TEDESCHI 2010, S. 236: »1534«. SÉGARD 1910, S. 138–140, und JACOBSEN 1910, S. 58: »um 1535«. PRIULI BON 1900, S. 80f.; PRIULI BON 1908, S. 121 und 137: »1535 bzw. 1537«.

699 Vgl. Kat. Nr. 42 und Kat. Nr. 44.2.

700 Vgl. zu dem Altarretabel in Neapel Kap. 4.1.1.6 sowie ergänzend Kat. Nr. 64.

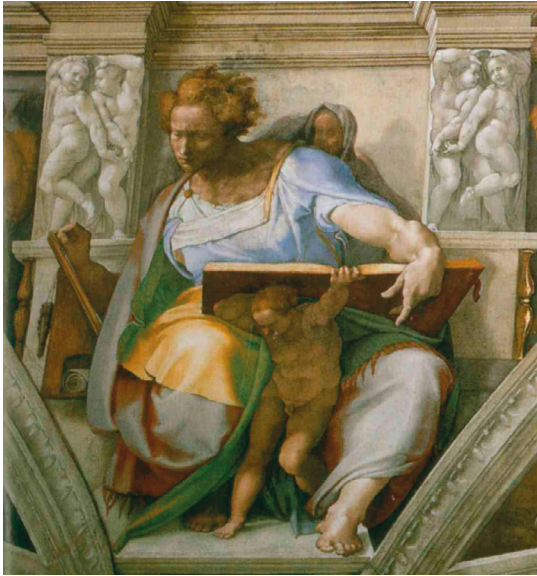
701 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 393.

702 Vgl. ASSI, Consiglio generale 244, c. 40r.

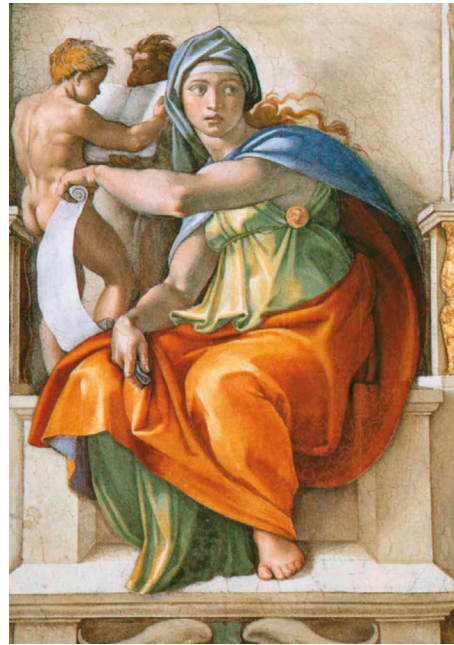
703 Dies geht aus der goldfarbenen Inschrift auf dem Türsturz hervor (»TEMPORE \* ANSELMI \* DE \* SIMONIBVS \* CAMI \* GNALIS / BICHERNE \* ANNI \* DNI \* M \* D \* XXXVII«).

704 Vgl. VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 392. Das Fresko befindet sich noch immer *in situ* über der Türinnenseite der Sala del Sindaco. Vgl. ferner RADINI TEDESCHI 2010, Nr. 101, S. 241 mit älterer Literatur.





82. Michelangelo, Detail des Deckenfreskos, 1508–12.  
Rom, Sixtinische Kapelle.



83. Michelangelo, *Delphische Sybille*, 1509.  
Rom, Sixtinische Kapelle.



84. Andrea del Sarto, *Maria mit Kind*,  
Ende des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts.  
Rom, Galleria Corsini.



85. Andrea del Sarto, *Madonna Borghese*,  
Mitte der 1510er Jahre. Rom, Galleria Borghese.



86. Dosso Dossi, *Melissa (oder Circe)*, um 1515/16.  
Rom, Galleria Borghese.



87. Sodoma, *Maria mit Jesus, dem Johannesknaben, dem Erzengel Michael und dem heiligen Galganus*, 1537.  
Siena, Palazzo Pubblico.



88. Sodoma, *Mariengesicht* (Detail der *Maria mit Jesus, dem Johannesknaben, dem Erzengel Michael und dem heiligen Galganus*), 1537. Siena, Palazzo Pubblico.

den Sieneser Dom ähnliche Komposition mit Maria und dem Jesusknaben, die – im Freien sitzend – links von dem Erzengel Michael und rechts von dem heiligen Galganus flankiert werden, wobei die Figurengruppe um einen kleinen Johannes erweitert wurde.<sup>705</sup> Insbesondere das Mariengesicht in seiner Neigung und Physiognomie (Abb. 88) bestätigt durch seine Verwandtschaft zu jenem des Tafelbildes eine zeitliche Nähe der beiden Werke. Im Gegensatz zu dem Altargemälde, füllt der Maler das Bildfeld der *al fresco*-Komposition fast vollständig mit den Protagonisten aus, sodass kaum mehr Raum für die Darstellung der Landschaft bleibt. Während die Kunstdliteratur dem Wandgemälde mit Ausnahme von Vasaris Erwähnung wenig Beachtung schenkt, sieht sie in seinem Altarretabel ein hervorragendes Beispiel seiner Meisterschaft.<sup>706</sup>

#### 4.1.1.6 Die »Auferstehung Christi« aus San Tommaso d'Aquino in Neapel

Im Museo di Capodimonte in Neapel wird ein großformatiges Einblattrretabel aufbewahrt, das die *Auferstehung Christi* zum Thema hat (Abb. 39).<sup>707</sup> Die Komposition des hochrechteckigen Altarbildes ist horizontal zweigeteilt.<sup>708</sup> In der oberen Hälfte, der himmlischen Sphäre, schwebt der Auferstandene in einer aus Wolken und Engelsköpfen gebildeten Mandorla hoch über sei-

705 Das Bild wirkt zwar links und rechts angeschnitten, ist es aber nicht, da es sich an seinem originalen Ort befindet und von dem dazugehörigen, ebenfalls auf die Wand gemalten Goldrahmen umrandet wird.

706 Überaus lobend äußerte sich bezüglich des Altarbildes, nach dem ein Stich aus dem 18. Jahrhundert (LASTRI 1791, S. 41) existiert, bereits der Bologneser Maler Annibale Caracci. Siehe MANCINI 1617–21, S. 192: »E mi ricordo che il signor Anibal Caracci, havendo viste in Siena le cose di questo mastro et in particular in Duomo l' altar della Madonna a man destra [...], mi disse esser grandissimo maestro e di buonissimo gusto.« Für HAUETTE 1911, S. 99, stellt dies das perfekte Werk für dieses Sujet dar und PRIULI BON 1908, S. 121, sieht darin die vielleicht schönste Arbeit in Sodomas Spätwerk.

707 Öl auf Holz, 262 x 179 cm; vgl. Kat. Nr. 64. Der vergoldete Rahmen wurde 1999 durch Giovanna Izzio restauriert. Dabei handelt es sich wohl nicht um den Originalrahmen, da die Fehlstellen in der Malschicht am unteren Bildrand, v. a. an den Ecken links und rechts, dagegen sprechen. Die Malschicht reicht nicht bis an den Rahmenrand heran, sondern endet ein paar Millimeter bis Zentimeter davor.

708 Die einheitliche, meist hochrechteckige Tafel war in Italien seit dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts das Standardformat; vgl. hierzu Anm. 686. Da insbesondere die Hauptfigur des Gemäldes, der Auferstandene mit seiner unvollständig gezeigten Siegesfahne, eingeengt, wenn nicht sogar angeschnitten wirkt, bleibt zu prüfen, ob die Tafel ursprünglich nicht größer gewesen sein könnte.



nem geöffneten, leeren Sarkophag und den diesen umlagernden Figuren auf der Erde. Eine Verbindung zwischen dem oberen und dem unteren Bereich wird durch entsprechende Blicke und Gesten aufgebaut. Während die beiden Soldaten am rechten Bildrand tief schlafend gemalt sind, werden drei weitere Wächter Zeugen des Geschehnisses. Stauend blickt der im mittleren Vordergrund sitzende, halbnackte Mann in den Himmel, sein linker Nachbar hingegen hält sich vom Licht des Auferstandenen geblendet die Hände vor seine Augen. Die auf der anderen Seite des Sarkophags, im Mittelgrund des Bildes gezeigte Männerfigur scheint sogar vor Schreck die Flucht zu ergreifen. Im Gegensatz dazu stehen die beiden Engel, die nahezu teilnahmslos am leeren Grab Christi lehnen beziehungsweise sitzen. Direkt zu Füßen Christi erscheint eine Stadtansicht mit zahlreichen großen Ruinen, die sich gemeinsam mit der Silhouette der dahinterliegenden Berge gegen den hellen Morgenhimmel absetzen. Dazwischen sind – vor dem Original stehend durch das Nachdunkeln der Malschicht nur noch schwer zu erkennen – silhouettenhaft die drei Marien sowie links über diesen die in weiter Ferne stehenden Kreuze auf Golgatha zu sehen. Der untere Bildrand wird an den Seiten von detailliert wiedergegebenen Pflanzen und Blumen gesäumt.

Die *Auferstehung Christi* ist eines von insgesamt nur zwei heute bekannten, von Sodoma signierten und ursprünglich auch datierten Tafelgemälden.<sup>709</sup> Allein schon aus diesem Grund kommt dem Werk innerhalb seines Œuvres große Bedeutung zu, da es – zusammen mit seinen über Quellen datierbaren Arbeiten – zu den wenigen gesicherten chronologischen Fixpunkten innerhalb seiner Tafelgemälde gehört. Die Inschrift befindet sich auf einem *cartiglio* mittig am unteren Bildrand und ist heute nicht mehr vollständig leserlich (Abb. 89). Noch Anfang des 20. Jahrhunderts entzifferte Aldo De Rinaldis das Geschriebene mit »...O \* ANT EQUES / ... E \* AVCT \* F.A. 1534.«<sup>710</sup> Restaurierungen nach 1928 haben gezeigt, dass die Schrift teilweise übermalt worden war.<sup>711</sup> Das nicht authentische Datum 1534,



89. Sodoma, *Cartiglio* mit Inschrift (Detail der *Auferstehung Christi*), 1534. Neapel, Museo di Capodimonte.

das also noch bis 1928 sichtbar war, dürfte jedoch das ursprünglich aufgemalte nachzeichnen, wofür sowohl die Provenienz des Altarretabels als auch der stilistische Vergleich mit anderen Werken des Künstlers sprechen.<sup>712</sup>

Das Altargemälde der *Auferstehung Christi* stammt aus der Neapolitaner Kirche San Tommaso d' Aquino, wo es sich bis 1806 in einer Seitenkapelle südlich des Haupteingangs befand.<sup>713</sup> Die früheste Quelle, die diesen Anbringungsort benennt, stammt aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts und überliefert im Einzelnen, dass »[n]ella cappella a destra della porta maggiore è la tavola in cui è la Resurrettione di Christo [...] opera invero rara e d' incredibil bellezza; il tutto fu opera di Gio. Antonio da Verzelli, per sopra nome detto il Soddomo, cavaliere a sproni d' oro, illustre pittore [...]«. <sup>714</sup> Die Gründung von San Tommaso d' Aquino ist zurückzuführen auf den berühmten Befehlshaber der kaiserlich-spanischen Truppen in den Italienfeldzügen unter Karl V., Ferrante Francesco d' Avalos (1490–1525), der bereits 1503 in seinem Testament verfügte, eine Kirche mit einer Kapelle zu Ehren des heiliggesprochenen Dominikaners Thomas von Aquin errichten zu lassen.<sup>715</sup> Erst im Jahr 1534 stiftete sein gleichfalls dem spanischen Hochadel zugehö-

die Parkettierung der Rückseite, wie aus den im Museo di Capodimonte aufbewahrten Fotografien des Eingriffs hervorgeht.

709 Bei dem anderen signierten und datierten Gemälde handelt es sich um eine Darstellung der *Beweinung Christi* aus dem Jahr 1533; vgl. Kat. Nr. 62.

710 Vgl. Mus. Kat. Neapel 1911, S. 195, sowie Mus. Kat. Neapel 1928, S. 308.

711 Vgl. hierzu Mus. Kat. Neapel 1999, S. 226f. Angemerkt wurde dies jedoch bereits von ORTONALI 1942, S. 49. Die Übermalungen wurden bei der Restaurierung wieder abgenommen, bei der E. Masini 1961 lediglich die Tafel reinigte und an einigen Stellen die Farbe festigte. Weitere Maßnahmen erfolgten 1979 durch Lucio Miele. Zwischen Juni und November 1985 erneuerte ferner Giusti

712 So auch BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 157. In der Literatur wird häufig fälschlicherweise 1535 als Entstehungsjahr angegeben; vgl. JACOBSEN 1910, S. 58, oder noch in den 1970er Jahren INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 111.

713 Sodomas Bild gelangte im 19. Jahrhundert im Rahmen der Auflösung von Klöstern und Kirchen in Neapel zunächst in das Museum des Palazzo degli Studi, nachfolgend in das Real Museo Borbonico und darüber letztlich an seinen heutigen Aufbewahrungsort im Museo di Capodimonte; vgl. Mus. Kat. Neapel 1999, Nr. 217, S. 22–27.

714 Siehe D'ENGONIO 1624, S. 528.

715 Vgl. D'ENGONIO 1624, S. 528.



90. Sodoma, *Auferstehung Christi*, 1535/36.  
Siena, Palazzo Pubblico, Büro des Generalsekretärs.

riger Cousin Alfonso d' Avalos (1502–1546) den Grund und Boden für den Bau eines Dominikanerkonvents, in dessen Kirche Sodomas *Auferstehung Christi* sich bis in das frühe 19. Jahrhundert befand.<sup>716</sup> Es ist folglich anzunehmen, dass Alfonso diese Stiftung zum Anlass nahm, um den Sieneser Künstler mit dem besagten Retabel zu beauftragen.<sup>717</sup> Sodoma war zu diesem Zeitpunkt ein in Alfonsos Kreisen bereits bestens bekannter Maler, der erst vier Jahre zuvor, 1530, seine Arbeiten in der Jakobus-Kapelle der Spanier in der Sieneser Kirche Santo Spirito vollendet hatte.<sup>718</sup> Alfonso, der zu Beginn des Jahres 1531 als kaiserlicher Truppenführer nach Siena kam, hätte sich bei dieser Gelegenheit sogar persönlich bei einem Besuch der besagten Kapelle von Sodomas Fähigkeiten überzeugen können.<sup>719</sup> Seine Figur des Auferstandenen in Neapel verfügt über mehr körperliche Substanz als beispielsweise die tote Christusgestalt in der wesentlich früheren *Kreuzabnahme Cinuzzi* (Abb. 12).<sup>720</sup> Sie gleicht

eher dem heiligen Sebastian auf dem *gonfalone* von 1525 (Abb. 27.1) und mehr noch jenem in eben der Spanischen Kapelle in Santo Spirito aus dem Jahr 1530 (Kat. Nr. 48). Eine ausgeprägte Betonung der Körperlichkeit weisen auch die beiden Männer im linken und mittleren Vordergrund der Neapolitaner Tafel auf, die in ihrer Physiognomie an Gestalten Michelangelos erinnern (Abb. 82 und 83). Diese Tendenz in der Figurenbildung lässt sich allgemein in Sodomas Werken ab circa 1530 feststellen. Dabei fügt sich besonders sein von der Erscheinung des Herrn geblendeter Mann, für den sogar eine in Haltung und Ausdruck dem ausgeführten Werk entsprechende und detailliert ausgearbeitete Kopfstudie überliefert ist (Kat. Nr. 64a), in die Reihe einiger später Josefs-Figuren Sodomas ein (Abb. 36, 37 und 40).<sup>721</sup> Allein diese stilistischen Vergleiche bestätigen eine zeitliche Verortung in den 1530er Jahren. Darüber hinaus findet sich in Sodomas Schaffen dieser Werkphase ein Wandgemälde gleichen Themas im Sieneser Palazzo Pubblico, das zusätzlich motivische Übereinstimmungen aufweist (Abb. 90).<sup>722</sup> Neben den Hauptfiguren tauchen – wenn auch leicht variiert – sowohl die beiden Engelsgestalten als auch im Hintergrund die drei Marien sowie Sodomas typische von Gewässern durchzogene Stadtlandschaft auf beiden Darstellungen der *Auferstehung Christi* auf. Während Giorgio Vasari das Fresko noch *in situ* »[d]a basso in detto palazzo, dove si vende il sale« sah, besagt die heute unter diesem befindliche Marmorinschrift, dass es – eingefasst in einen vergoldeten Holzrahmen – erst während Mario Neruccis Amtszeit als Gonfaloniere in Siena (1840–1846) an den heutigen Ort, in das Büro des Generalsekretärs, gebracht wurde.<sup>723</sup> Rechts unten auf dem Werk ist ein Wappen zu sehen (Abb. 91), das Gaetano Milanese als jenes der Familie Tondi identi-

716 Vgl. D'ENGONIO 1624, S. 528f.

717 Als Auftraggeber des Altargemäldes wird Alfonso schon von GIUSTI/LEONE DE CASTRIS 1985, S. 111, bezeichnet.

718 Zu Sodomas Auftrag für die Spanische Kapelle in Santo Spirito siehe Kap. 2.5, S. 52f.

719 Zu Alfonso d' Avalos vgl. FUCHS 2005, S. 116f., der darauf verweist, dass dieser einer der bedeutendsten Feldherrn Kaiser Karls V. war, unter dem er u. a. an der Schlacht bei Pavia am 24. Februar 1525 teilgenommen hatte. Früh verwaist wurden Alfonso und seine Schwester Costanza II. (gestorben 1575) von ihrer Tante Costanza d' Avalos (1460–1541) auf Ischia erzogen.

720 Vgl. hierzu Kap. 4.1.1.1 sowie ergänzend Kat. Nr. 22.

721 Kohle und Rötelstift, 311 x 201 mm, unbekannte Privatsammlung; vgl. hierzu Kat. Nr. 64a. Zu dem Altarretabel in Sant' Agostino vgl. Kat. Nr. 52, zu dem Tondo Kat. Nr. 56 und zum Gemälde der *Heiligen Familie mit dem heiligen Leonhard* Kat. Nr. 57.

722 Fresko, 248 x 193 cm, Siena, Palazzo Pubblico; vgl. RADINI TEDESCHI 2010, Nr. 98, S. 238, mit weiterführender Literatur. Auf den engen Zusammenhang beider Gemälde wurde in der Literatur bereits mehrfach hingewiesen: JANSEN 1870, S. 171; HAUVETTE 1911, S. 96, Anm. 1, sowie PRIULI BON 21908, S. 112, und Terrasse 1925, S. 111. Die beiden Letztgenannten sehen in dem Neapolitaner Bild sogar eine Replik der *Auferstehung* im Sieneser Palazzo Pubblico. Dagegen ist entschieden Einspruch zu erheben, da neben einigen Gemeinsamkeiten zu viele Unterschiede zwischen beiden Bildwerken bestehen.

723 Für das Zitat siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 392. Als man das Fresko von der Wand abnahm, trennte man es auch von dem heraldischen Fries, der es überragte und auf dem der kaiserliche Adler auf einem Clipeus mit der Inschrift »LIBERTAS« und mit zwei Putti, die die Wappen der Balzana und des Sieneser Volkes trugen, dargestellt war.



fizierte.<sup>724</sup> Wenn es – wovon auszugehen ist – tatsächlich ein originales Bildelement ist, wird es sich bei dem Fresko um einen Privatauftrag von Seiten eines Mitglieds der Familie Tondi gehandelt haben, das zum Zeitpunkt der Vergabe ein öffentliches Amt bekleidete.<sup>725</sup> Als Besteller kommt einerseits der bereits von Gaetano Milanesi vorgeschlagene Giovan Battista di Giacomo Tondi in Frage, der im fünften Bimester des Jahres 1535 Kämmerer des Concistoro war.<sup>726</sup> Andererseits könnte es sich auch um Enea di Ludovico Tondi handeln, der im ersten Semester 1536 zusammen mit Bernardino di Antonio Buoninsegni Amtsleiter der Biccherna war.<sup>727</sup> Folglich liegen zwischen der Entstehung dieses Wandgemäldes und jener von Sodomas Altarretabel in Neapel ein bis zwei Jahre.

Die Evangelien beschreiben weder die Auferstehung noch das Aussehen des Auferstandenen, sie berichten lediglich von den Erscheinungen Christi beziehungsweise eines Engels am leeren Grab (Mk 16,6 und Lk 24,34). In der Kunst wird die Auferstehung erst seit dem 12. Jahrhundert ein Bildthema, wobei Christus zum Zeichen der Überwindung des Todes meist mit nach oben gerichtetem Blick im Sarkophag steht, diesem entsteigt oder gar entschwebt.<sup>728</sup> Die früheste erhaltene italienische Darstellung des wie in Sodomas Neapolitaner Bild über dem Sarkophag schwebenden Christus ist das 1366 von Andrea da Firenze (1379 gestorben) geschaffene Wandbild in der Spanischen Kapelle der Florentiner Kirche Santa Maria Novella.<sup>729</sup> Die Auferstehung Christi als Bildsujet in großformatigen Altarretabeln ist im 16. Jahrhundert – zumindest in Siena – selten, sodass Martina Ingendaay in den 1970er Jahren lediglich Sodomas Werk kannte.<sup>730</sup> Die um 1540 entstandene Arbeit seines Schülers und Schwiegersohns Riccio (Kat. Nr. X22) war ihr zum Zeitpunkt ihrer Forschungen nicht bekannt.<sup>731</sup> Riccio zeigt in seinem Gemälde einen den sakramen-



91. Sodoma, Wappen (Detail der *Auferstehung Christi*), 1535/36. Siena, Palazzo Pubblico, Büro des Generalsekretärs.

talen Charakter des Geschehens betonenden Bildtypus mit dem auf dem Sarkophag stehenden Christus, der wohl der byzantinischen Kunst entstammt.<sup>732</sup> Die Künstler der italienischen Renaissance wählten diese Darstellung ebenso gerne wie ihre Kollegen im deutschsprachigen Raum.<sup>733</sup> Von größerer Bedeutung für die Darstellung der Auferstehung in der Renaissance – und auch noch später im Barock – war jedoch der Typus des über dem Grab schwebenden Christus als im wahrsten Sinne des Wortes erhöhten Erlöser, wie ihn Sodoma verwandte.<sup>734</sup> Während um 1500 Raffael beziehungsweise ein ihm nahestehender Künstler Christus auf

724 Vgl. MILANESI, Gaetano, in: VASARI 1568 (MARCHESE u. a. 1855), Bd. 11, S. 152, Anm. 1.

725 So auch BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 271.

726 Vgl. ASSi, Concistoro 1014, c. 2r [1. September 1535].

727 Vgl. ASSi, Biccherna 982, c. 1r und bezüglich der Wahl ASSi, Consiglio generale 243, c. 289r [22. Dezember 1535].

728 Vgl. WILHELM 1968, Sp. 202.

729 Zu Andrea da Firenze und seiner Ausmalung der Spanischen Kapelle in Florenz vgl. DIECK 1997, bes. S. 61f.

730 Vgl. INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 111.

731 Das Gemälde (Öl auf Leinwand, 332 x 193 cm, Siena, Palazzo Chigi Saracini) wurde in dem Sammlungsinventar von 1819 (sowie nachfolgend von CIAMPOLINI 1997, S. 13) sogar Sodoma selbst zugeschrieben. Selbiges gilt für die Zeichnung Kat. Nr. X22a, die wohl am ehesten mit Riccios Figur des Auferstandenen in Verbindung zu bringen ist.

732 Die ersten abendländischen Beispiele sind toskanischen Ursprungs, allen voran das gemalte Kruzifix aus einer pisani-schen Werkstatt, das Ende des 12. Jahrhunderts entstanden ist und sich in der Kirche San Frediano in Lucca befindet; vgl. WILHELM 1968, Sp. 207. In seiner Form erinnert dieser Bildtypus an einen Osterbrauch, in dem stellvertretend für Christus ein Priester oder eine Statue auf dem Altar stand. Der Sarkophag spielt in der sakramentalen Auffassung des Themas der Auferstehung eine große Rolle, da er zum Altar, dem symbolischen Grab Christi, in Bezug gesetzt wird.

733 So wählte beispielsweise 1518 auch Albrecht Altdorfer (um 1480–1538) in der Predella seines Sebastian-Altars diese Art der Themendarstellung; vgl. WINZINGER 1975, S. 78–82.

734 Vgl. WILHELM 1968, Sp. 215, der ferner anmerkt, dass dieser Bildtypus, der starke Einflüsse von byzantinischen Anastasisbildern erhielt, Darstellungen der Himmelfahrt Christi sehr nahesteht. Typenbildend war im Laufe des 14. Jahrhunderts neben dem italienischen auch der deutsche Kunstkreis. In anderen Ländern verhielten sich die Künstler diesbezüglich hingegen eher rezeptiv; vgl. WILHELM 1968, Sp. 202.



92. Raffael (?), *Auferstehung Christi*, um 1500.  
Sao Paulo, Museu de Arte.

einer kleinen Wolkenbank stehend (Abb. 92) und etwa 20 Jahre später der Sieneser Maler Pietro di Francesco degli Orioli den selbigen in einem Strahlenkranz über dem Sarkophag schwebend zeigten (Abb. 93), entschied sich Sodoma hingegen für eine andere Lösung.<sup>735</sup> Ähnlich der Auferstandenenfigur Dürers in dessen *Großer Passion* von 1510 stellt er seinen Christus als von einer Lichtwolke umhüllte und von Engeln begleitete Vision dar, während am Boden die den Sarg umgebenden Grabwächter zu sehen sind.<sup>736</sup> Wurden diese anfänglich in der italienischen Bildkunst noch kleinfigurig und

zumeist schlafend gezeigt, nahm ihre Anzahl mit dem 14. Jahrhundert zu und sie wurden im Verhältnis zum Sarkophag immer größer dargestellt.<sup>737</sup> Bei Sodoma werden sie bereits so um diesen gruppiert, dass sie Raum erschließende Funktion und dadurch an Bedeutung für die Gesamtkomposition gewinnen.<sup>738</sup> Dabei bilden die Figuren, die im Einzelnen Furcht zeigen, gar zu fliehen versuchen oder von der Lichterscheinung geblendet werden, einen Gegenpol zur Erscheinung Christi. In dem Neapolitaner Altarretabel sticht unter den Grabwächtern eine Figur durch ihre zentrale Position und ihren direkten Bezug zu dem Auferstandenen besonders hervor (Abb. 39). Der bärtige Mann im mittleren Vordergrund ist direkt zu Füßen Christi und diesem gleich mit entblößtem Oberkörper dargestellt. Als einziger der Bewacher nimmt er ferner furchtlos direkten Blickkontakt zum Auferstandenen auf. Augenfällig sind darüber hinaus die prunkvollen Waffen, über die er fast schützend seine rechte Hand erhoben hält. Der Schild und die in einem Futteral steckende Hiebwaaffe mit Schwanenknauf könnten womöglich – entsprechend dem Wappen der Familie Tondi auf dem Fresko im Palazzo Pubblico – auf den Auftraggeber Alfonso d' Avalos anspielen.<sup>739</sup> In der *Auferstehung Christi* im Sieneser Palazzo Pubblico (Abb. 90) rückte Sodoma die Grabwächter noch näher an den Betrachter heran. Die Figuren füllen in dieser Arbeit den Vordergrund komplett aus und die mittlere Gestalt – wiederum als einziger Soldat mit freiem Oberkörper gezeigt – droht beim Anblick des Auferstandenen vor Schreck geradewegs aus dem Bildfeld zu stürzen. Der größeren Mühe, die Sodoma im Vergleich zum Altarretabel bezogen auf den Detailreichtum der Gestalten aufwendete, zum Trotz, verlieren die Grabwächter in dem Wandbild an Wichtigkeit.<sup>740</sup> Der Fokus verschiebt

<sup>737</sup> Vgl. WILHELM 1968, Sp. 217.

<sup>738</sup> Ebenfalls große Soldaten im Vordergrund einer *Auferstehung* zeigt wenige Jahre später, 1542–44, Tizian auf seinem Prozessionsbanner der Galleria Nazionale delle Marche im Palazzo Ducale von Urbino (Öl auf Leinwand, 163 x 104 cm, Inv. Nr. 1990 DE 239f.). Allerdings schuf Tizian in seinem Gemälde ein vorwiegend flächenkompositorisch angelegtes Figurenensemble. Im Unterschied zu Sodomas Soldaten bilden seine Gestalten – auch bedingt durch die Untersicht – geradewegs eine Wand zwischen Betrachter und Landschaft. Von Letzterer ist nur links oben ein Hügel mit Bäumen zu erkennen, den restlichen Hintergrund füllt der Himmel aus. Zu Tizians *gonfalone* vgl. Mus. Kat. Urbino 2003, S. 194–196.

<sup>739</sup> V. a. an dieser Stelle zeigt das Gemälde kleinere Fehlstellen in der Malschicht. Alfonso d' Avalos, Marchese von Vasto und Pescara sowie Kommandant der kaiserlichen Truppen in Italien, war 1532 beispielsweise bei dem Ungarischen Feldzug gegen die Türken dabei; vgl. WETHEY 1971, S. 79.

<sup>740</sup> Gerade der linke Soldat ist von seinem Schlafmotiv, der Modellierung seines Körpers und der präzisen Wiedergabe seiner Kleidung her äußerst gelungen.

<sup>735</sup> Zu Raffaels Werk (Holztafel, 52 x 44 cm, Sao Paulo, Museu de Arte), dessen Autorschaft in der Kunstforschung kontrovers diskutiert wird, vgl. MEYER ZUR CAPELLEN 2001, Nr. X-8, S. 307f. Während HILLER VON GERTRINGEN 1999, S. 273, das Werk Raffael zuweist, schreibt es ihm MEYER ZUR CAPELLEN 2001, S. 307, ab. Die Bildaufteilung erinnert in dieser wie auch in Sodomas Arbeit zudem an Giovanni Bellinis *Auferstehung* von ca. 1477–79 (Öl auf Pappel auf Leinwand übertragen, 148 x 128,8 cm, Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1177A); vgl. SCHMIDT ARCANGELI 2015, S. 133–144 mit Abb. Für Informationen zum Predellabild des Pietro di Francesco degli Orioli (Holz, 38 x 26,9 cm, Cambridge, Fitzwilliam Museum) vgl. Mus. Kat. Cambridge 1967, S. 114f.

<sup>736</sup> Zu Dürers *Großer Passion* im Allgemeinen und seiner Darstellung der *Auferstehung* (Holzschnitt, 391 x 278 mm, monogrammiert und datiert 1510) im Besonderen vgl. FRÖHLICH, Anke, Die Große Passion, in: SCHOCH u. a. 2002, S. 176–179, sowie FRÖHLICH, Anke, Kat. Nr. 165. Die Auferstehung Christi, in: SCHOCH u. a. 2002, S. 211–213.



sich deutlich zugunsten Christi, der nun einen wesentlich größeren Teil des Bildfeldes für sich beansprucht.

Auf beiden Darstellungen, die zeitlich ein bis zwei Jahre auseinanderliegen, erscheint der Auferstandene schreitend und in einen hellblauen Umhang gehüllt. Während jedoch in Neapel Christus in eine aus Wolken und Engeln bestehende Mandorla gehüllt bereits hoch über der Erde schwebt, steigt er auf dem Fresko im Palazzo Pubblico – von Strahlen in zarten Rot- und Gelbtönen umrahmt – gerade erst aus dem offenen Sarkophag heraus. Durch das Schreiten wirkt der Sieneser Christus, der nach links unten aus dem rechten Bildrand hinaus blickt, deutlich bewegter und dynamischer. Die wesentlichen Merkmale der Figur, seine Bein-, Arm- und – wenn auch seitenverkehrte – Kopfhaltung sowie das Schritt- und selbst das Gewandmotiv, finden sich bereits in einer Zeichnung erfasst (Abb. 94).<sup>741</sup> Die Pentimenti sowie einige Unterschiede in den Details verweisen auf ein sehr frühes Entwicklungsstadium der Komposition der Wandmalerei.<sup>742</sup> Dahingegen können Sodomas in Florenz und Mailand aufbewahrte Zeichnungen zu diesem Thema (Kat. Nr. 64c und 64d) nicht mit Sicherheit allein mit dem Sieneser oder dem Neapolitaner Werk in Verbindung gebracht werden.<sup>743</sup> Beide Blätter sind wohl weniger als konkrete Vorstudien für einen der beiden Aufträge anzusehen, als vielmehr als Experimente mit dem Thema der Auferstehung Christi allgemein.<sup>744</sup> Im Fall des Sieneser Wandgemäldes verbildlichte Sodoma den tatsächlichen Vorgang der Auferstehung und somit den Augenblick, der der Darstellung auf dem Neapolitaner Bild vorausgeht. Christus schwebt nicht hoch über den Köpfen der Wächter, sondern ist gerade erst im Begriff, dem Sarkophag, dem Symbol des Todes, zu entsteigen.<sup>745</sup> Während somit in dem Wandgemälde die Auferstehung an sich im Vordergrund steht, liegt in dem Altarretabel hingegen der Fokus auf der Reaktion auf dieses besondere Ereignis.



93. Pietro di Francesco degli Orioli, *Auferstehung Christi*, um 1520. Cambridge, Fitzwilliam Museum.

Sodomas Altarretabel beeindruckt durch seine Ausführung des Themas. Dennoch erfährt es in Vasaris Biografie des Künstlers – anders als dessen Arbeit für den Sieneser Palazzo Pubblico – keinerlei Erwähnung. Zu begründen ist dies sicherlich nicht durch mangelnde Qualität oder den Umstand, dass das Altargemälde für die von Siena wie Florenz gleichermaßen weit entfernt liegende Stadt Neapel und ihre Kirche San Tommaso d' Aquino bestimmt war. Weilte Vasari doch zehn Jahre nach der Entstehung der *Auferstehung Christi* selbst knapp ein Jahr in der süditalienischen Stadt. Ob der Autor das Werk dennoch nie zu Gesicht bekam oder es ihm einfach nicht erwähnenswert erschien, wird offenbleiben müssen.

741 Feder, schwarze und weiße Kreide, 215 x 188 mm, Malibu, J. Paul Getty Museum, Collection of Drawings; vgl. hierzu Kat. Nr. 75a (*verso*). Auch der Sarkophag und die drei Marien werden in der Studie bereits angeführt. Die Zeichnung erscheint auf der Rückseite eines Blattes mit der *Kreuztragung Christi*.

742 So auch Mus. Kat. Malibu 1992, S. 118.

743 Kat. Nr. 64c: Rötelstift, 266 x 177 mm, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Kat. Nr. 64d: Rötelstift, 290 x 240 mm, Mailand, Castello Sforzesco.

744 So auch bereits GOLDNER 1985, S. 775f. In dieselbe Kategorie lässt sich auch eine ebenfalls in Florenz aufbewahrte Zeichnung mit zwei schlafenden Männerfiguren einordnen; vgl. Kat. Nr. 64b.

745 Zur Symbolik des Sarkophags vgl. WILHELM 1968, Sp. 207.



94. Sodoma, Studie zur *Auferstehung Christi* im Palazzo Pubblico, um 1535. Malibu, J. Paul Getty Museum, Collection of Drawings.

#### 4.1.1.7 Die »Sacra Conversazione« von Sinalunga

In der Stiftskirche in Sinalunga, der Collegiata di San Martino, findet sich auf dem Altar des heiligen Rochus ein großformatiges Altargemälde mit halbrundem Abschluss, in dem Sodoma wiederum eine *Sacra Conversazione* darstellte (Abb. 95).<sup>746</sup> Wie in seiner vorangehenden Arbeit für Sigismondo Chigi (Abb. 65) thront auch hier Maria erhöht auf einem Podest und wird dabei von einem Baldachin bekrönt, dessen Vorhang zwei Engel zur Seite schieben. Mit ihren Händen umfängt die Muttergottes Jesus, der vor ihr steht und nach unten zum Johannesknaben blickt. Der kleine Täufer kniet in Anbetung der Mutter-und-Kind-Gruppe, wobei er sich mit seinem dünnen Kreuzstab abstützt. Neben ihm erscheint ein kleines, schwarzes Schwein. Dieses ist das Attribut-Tier des heiligen Antonius Abbas, der in seinem Ordensgewand und mit einem langen Stock am rechten Bildrand hinter Maria steht. Dabei wird er größtenteils von dem heiligen Sebastian verdeckt. Nur mit einem Lendenschurz bekleidet steht dieser von Pfei-

len durchbohrt im Kontrapost da und lenkt mit seiner Kopfwendung den Blick des Betrachters zurück auf die Muttergottes. Ihr gilt auch die Aufmerksamkeit des auf der linken Seite ebenfalls im Vordergrund knienden heiligen Rochus, dem der bekrönte heilige Sigismund mit Zepter und Reichsapfel beigesellt erscheint.<sup>747</sup>

Das Werk, das heute im linken Querhaus der Collegiata zu finden ist, wurde nicht ursprünglich für eben diesen Ort geschaffen. In die Collegiata kam das Gemälde erst im frühen 17. Jahrhundert, wo es über einem neu eingerichteten Steinaltar in einer Rundbogennische eingelassen wurde.<sup>748</sup> Odoardo H. Giglio berichtet, dass dies auf Veranlassung eines gewissen Gismondo Gagliardi geschah.<sup>749</sup> Bei ihm könnte es sich um einen Nachfahren des Filippo Gagliardi handeln, der 1567 Mitglied des Pubblico Consiglio, eines Komitees zur Förderung des Baus der Stiftskirche von Sinalunga, war, die selbst erst ab dem Jahr 1588 und somit lange nach Sodomas Ableben errichtet wurde.<sup>750</sup> Quellen aus dem 17. Jahrhundert zeigen aber auf, dass sich die Compagnia di San Rocco in Sinalunga, zu deren Ausstattung Sodomas Retabel allem Anschein nach gehörte, im Februar 1612 dazu entschloss, es der ansässigen Compagnia di Santa Croce gleich zu tun und im Querhaus von San Martino ebenfalls einen Altar zu errichten.<sup>751</sup> Die Arbeiten wurden seit 1613 von einem nicht näher benannten Pietro und seinem Sohn Francesco nach den Entwürfen des Antonio da Montepulciano ausgeführt, ehe Sodomas Bild im darauffolgenden Jahr 1614 überführt wurde.<sup>752</sup> In dieser Neuaufstellung fügte man dem Retabel eine von anderer

<sup>746</sup> Öl auf Holz, 263 x 185 cm, Sinalunga, Collegiata; siehe Kat. Nr. 65. Das Gemälde wurde einst stark restauriert und übermalt.

<sup>747</sup> Der bekrönte Heilige wird von BROGI 1864, S. 558, als der heilige Ludwig interpretiert. Aufgrund der Darstellungsweise mit Zepter und Reichsapfel sowie vor dem Hintergrund von Sodomas Darstellung dieses Heiligen mit ebenfalls Rochus und Sebastian auf dem *gonfalone* für die Compagnia di San Sebastiano (Kat. Nr. 42) erscheint seine Benennung als Sigismund wesentlich plausibler. Diese wird auch von GIGLIOLI 1916, S. 120, und CUST 1906, S. 220f. vertreten.

<sup>748</sup> Vgl. hierzu ACS, Libro delle erezioni delle cappelle, beneficii, ufficiature nella Collegiata di Sinalunga e nelle altre chiese del suo territorio, cc. 281, 285.

<sup>749</sup> Vgl. GIGLIOLI 1916, S. 120.

<sup>750</sup> Vgl. zu Filippo Gagliardi GRIECO 2014, S. 13 sowie zum Bau der Kirche MATTEINI 1991, S. 98.

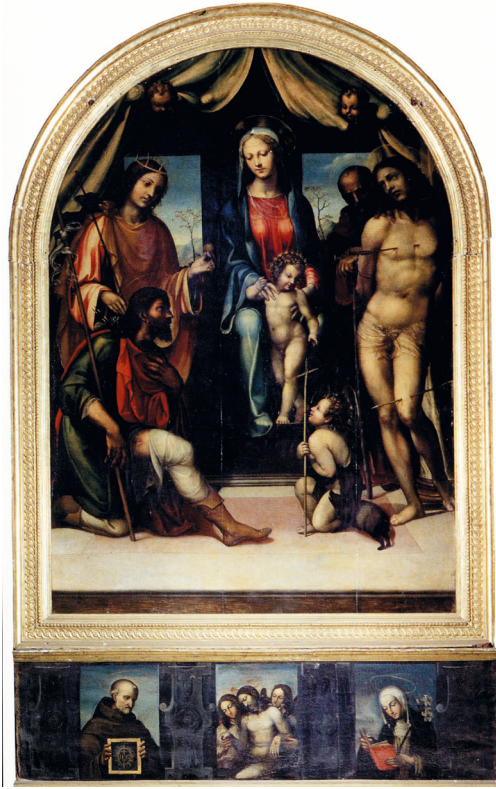
<sup>751</sup> Vgl. LONGI, Roberto, Nr. VI. Altare di San Rocco, in: LONGI/MARTINI 1995, S. 57. Sodomas Werk war bis dahin auf dem Hauptaltar der Kirche der Compagnia di San Rocco angebracht; vgl. ACS, Libro delle erezioni, Nr. 2, S. 285. Diese Laienbruderschaft wurde 1540 in der Klosterkirche von Sinalunga, dem heutigen Ospedale di Santa Maria delle Nevi, gegründet; vgl. ACS, Libro delle erezioni, Nr. 2, S. 281. Zum Thema der Laienbruderschaften siehe Kap. 4.1.3.1.

<sup>752</sup> Bei diesem Anlass wurde auch ein neuer Goldrahmen für Sodomas Bild angefertigt; vgl. ACS, Libro delle erezioni, Nr. 2, S. 285f.





95. Sodoma, *Sacra Conversazione* (Thronende Maria mit dem Jesuskind, dem Johannesknaben und den Heiligen Sigismund, Rochus, Sebastian und Antonius), um die Mitte der 1530er Jahre. Sinalunga, Stiftskirche San Martino.



96. Sodomas *Sacra Conversazione* mit der nachträglich *al fresco* geschaffenen Predella. Sinalunga, Stiftskirche San Martino.

Hand auf die Wand gemalte Predella mit dem heiligen Bernhardin von Siena, einer Engelpietà und der heiligen Katharina von Siena hinzu (Abb. 96).<sup>753</sup> Demnach könnte es sich bei Gismondo Gagliardi entweder um ein leitendes Mitglied der Compagnia di San Rocco im frühen 17. Jahrhundert oder sogar – wie die Darstellung des heiligen Sigismund nahelegt – um den Auftraggeber des Retabels in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts handeln.<sup>754</sup> Weitere Informationen wie allen voran die Lebensdaten des besagten Gismondo sind unbekannt, sodass diese Frage nicht abschließend beantwortet werden kann.

Des Weiteren sind weder die Auftragsvergabe an Sodoma noch andere das Altargemälde betreffende zeitgenössische Quellen überliefert. Folglich kann das

Werk lediglich über stilistische Vergleiche annähernd datiert werden. Augenfällig sind die Gemeinsamkeiten, die Sodomas Tafel mit seinem vor dem Mai 1525 entstandenen *gonfalone* für die Compagnia di San Sebastiano in Camollia aufweist (Abb. 27.1–2).<sup>755</sup> So erscheinen auf beiden Werken sowohl der heilige Sigismund als auch der Pestheilige Rochus. Der Maler wiederholte in der Figur des heiligen Rochus in Sinalunga sogar – wenn auch spiegelverkehrt – die Körperhaltung des Heiligen auf dem Sebastiansbanner. Ein wesentlicher Unterschied liegt jedoch in der Haltung des Armes mit dem Pilgerstab, die der Maler variierte. Wohl insbesondere aufgrund der starken Bezüge in den Motiven setzte Odoardo H. Giglio Sodomas Retabel in dieselbe Schaffenszeit wie den *gonfalone*.<sup>756</sup> Jedoch deuten stilistische Vergleiche auf eine spätere Datierung hin. So erinnert der in Sinalunga hinter Rochus stehende Sigismund mit seiner Kleidung und der Krone auf seinem Kopf weniger an seine Darstellung auf dem *gonfalone* als vielmehr an jene des jungen Königs der in etwa ein halbes Jahrzehnt später geschaffenen *Pala Arduini* (Abb. 36).<sup>757</sup> Er steht somit – vor allem bezogen auf sein jugendliches Antlitz – ferner dem Heiligen *Ansanus* nahe (Abb. 33), den der Künstler im Jahr 1528 in der Sala del Mappamondo des Sieneser Palazzo Pubblico *al fresco* malte.<sup>758</sup> Der stehende Jesusknabe dagegen weist in seiner Körpergestaltung und mit seinem Kopfotyp deutliche Parallelen auf zu jenem der *Heiligen Familie mit dem heiligen Leonhard*, die Sodoma in den 1530er Jahren für einen Seitenaltar des Sieneser Doms geschaffen hatte (Abb. 40).<sup>759</sup> Die Figurenbildung und der Gesichtstyp des Sebastian rücken die *Sacra Conversazione* in die zeitliche Nähe zu der *Auferstehung Christi*, die Sodoma 1534 für San Tommaso d' Aquino in Neapel malte (Abb. 39).<sup>760</sup> Stilistische Vergleiche mit anderen, aufgrund der Dokumentenlage datierbaren Werken legen folglich nahe, dass der Maler

<sup>755</sup> Zu dem *gonfalone* siehe Kap. 4.1.2.1 sowie Kat. Nr. 42.

<sup>756</sup> Vgl. GIGLIOLI 1916, S. 120. Meyer 1885, S. 224, datiert das Werk hingegen allgemein in die frühe Zeit des Künstlers, ohne dies näher zu benennen und zu begründen.

<sup>757</sup> Zu der *Anbetung Arduini* vgl. Kap. 4.1.1.4 sowie Kat. Nr. 52. In etwa zeitgleich zu der *Anbetung Arduini* datierte das Werk bereits HAUETTE 1911, S. 111. Darüber hinaus schwanken die Datierungsvorschläge in der Forschung: GIGLIOLI 1916 »um 1525«, Ausst. Kat. Siena/Vercelli 1950, Nr. 40 »um 1535«, RADINI TEDESCHI 2010, S. 240 »um 1537«, PRIULI BON 1900 und PRIULI BON<sup>2</sup> 1908, S. 108, »zwischen 1537 und 1540«, ROMAGNOLI ante 1835, S. 734, »um 1540« und Berenson 1932 beschreibt es als »spätes Werk«.

<sup>758</sup> Zu den Fresken in der Sala del Mappamondo siehe Kap. 2.5, S. 50f.

<sup>759</sup> Zu dem Altarretabel siehe Kap. 4.1.1.5 sowie ergänzend Kat. Nr. 57.

<sup>760</sup> Zu dem Werk siehe Kap. 4.1.1.6.

<sup>753</sup> Freskomalerei, 56 x 215 cm. Neben der Predella wird Sodomas Werk von weiteren Malereien umgeben, die in die Altararchitektur integriert wurden. Die von dem kaum bekannten Maler Francesco Canini geschaffenen Szenen aus dem Leben des heiligen Rochus wurden letztlich 1630 vollendet; vgl. ACS, Libro delle erezioni, Nr. 2, S. 286.

<sup>754</sup> RADINI TEDESCHI 2010, S. 240 – wie auch zuvor SANTI 1995, S. 60 – spricht von Gismondo Gagliardi als Auftraggeber.



die *Sacra Conversazione* in Sinalunga um die Mitte der 1530er Jahre schuf. Wenn man jedoch bedenkt, dass die Compagnia di San Rocco, die das Retabel an ihrem Altar in San Martino anbringen ließ, erst 1540 gegründet wurde, wäre eine Entstehung erst nach 1540, jedoch noch vor den Aufträgen im Pisaner Dom 1541/42 nicht gänzlich auszuschließen. Hierfür spricht nicht zuletzt die prominente Darstellung des Titelheiligen der Bruderschaft, des heiligen Rochus, den der Maler auch auf seinen *gonfalone* für die Sieneser Compagnia di San Sebastiano gemeinsam mit dem weiteren Pesthelfer Sebastian und dem bei Fieber angerufenen Sigismund wiedergab.<sup>761</sup>

Sodomas *Sacra Conversazione* in Sinalunga ist im Vergleich zu seinem um 1515 geschaffenen Turiner Werk (Abb. 65) breitenformatiger, was dem Künstler eine gewisse Entzerrung der Figurengruppe ermöglichte. Die Heiligen finden sich weiterhin wie von der *Pala Chigi* bekannt kreisförmig um Maria angeordnet und in ihren Gesten und Blicken aufeinander bezogen. Sie verfügen nun lediglich über etwas mehr Raum. Darüber hinaus sitzt die Muttergottes auf einem niedrigeren Thron, wodurch sie beinahe auf Augenhöhe ihrer Begleiter und folglich näher an den Betrachter gerückt erscheint. In diesem Punkt ähnelt die Komposition der weitaus figurenreicheren *Sacra Conversazione al fresco*, die Sodoma Jahre zuvor in der von Baldassare Peruzzi im frühen 16. Jahrhundert errichteten Cappella di San Michele in La Fratta, einem Ortsteil Sinalungas, geschaffen hatte (Abb. 97).<sup>762</sup> Bei einem Vergleich der Tafelgemälde in Turin und Sinalunga ist die unterschiedliche Gestaltung des Hintergrundes augenfällig. Die Turiner Figuren stehen vor einem nicht sicher bestimmbar Grund, der durch die Farb- und Formgebung an den Bildrändern eventuell als eine steinerne Nische gelesen werden kann. Die Muttergottes selbst wird zusätzlich von einem grünen Vorhang hinterfangen, der von zwei Engeln zur Seite geschoben wird. Das Motiv des Vorhangs mit zwei Engeln ist auch in Sinalunga zu finden. Jedoch öffnet sich dahinter – präziser ausgedrückt zur Linken und Rechten der Mariengestalt – der Ausblick auf eine Landschaft mit tiefem Horizont und zwei spärlich belaubten Bäumen. Unterbrochen wird der Fernblick von einer Art



97. Sodoma, *Sacra Conversazione*, um 1525.  
La Fratta, Cappella di San Michele.

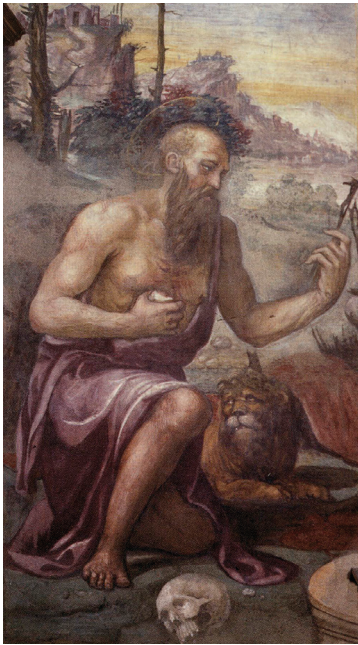
massivem Fensterkreuz direkt hinter der Mutter-und-Kind-Gruppe, das symbolisch auf den vorbestimmten Kreuzestod Christi hinzuweisen scheint. Dabei dürfte diese ungewöhnliche Gestaltung auf Domenico Beccafumi und seinen *Thronenden heiligen Paulus* aus der Zeit um 1516 bis 1517 zurückzuführen sein (Abb. 100).<sup>763</sup> Die Komposition in Sinalunga stellt damit in der Reihe der *Sacra Conversazione*-Darstellungen Sodomas einen logischen Schritt hin zu seinem Altargemälde für die Pisaner Kirche Santa Maria della Spina (Abb. 44) dar, in der Maria inmitten einer Landschaft und umgeben von einer Gemeinschaft von Heiligen weniger thront als vielmehr sitzt und dabei von einem Engel mit den Leidenswerkzeugen ihres Sohnes überhöht wird.<sup>764</sup>

<sup>761</sup> Vgl. hierzu Kap. 4.1.2.1.

<sup>762</sup> Das Fresko wurde erstmals publiziert von GIGLIOLI 1916 und im Jahr 2008 von Daniele Rossi restauriert; vgl. RADINI TEDESCHI 2010, Nr. 82, S. 222, der das Werk 1528/29 datiert. Zur Linken und Rechten des Hauptbildes finden sich separate Einzeldarstellungen der Heiligen Hieronymus (Abb. 98) und Franziskus von Assisi (Abb. 99).

<sup>763</sup> Öl auf Holz, 230 x 150 cm, Siena, Museo dell' Opera del Duomo. Das Gemälde ist für die heute zerstörte Kirche San Paolo in Siena entstanden; vgl. DUBUS 1999, S. 92.

<sup>764</sup> Vgl. dazu Kap. 4.1.1.11.



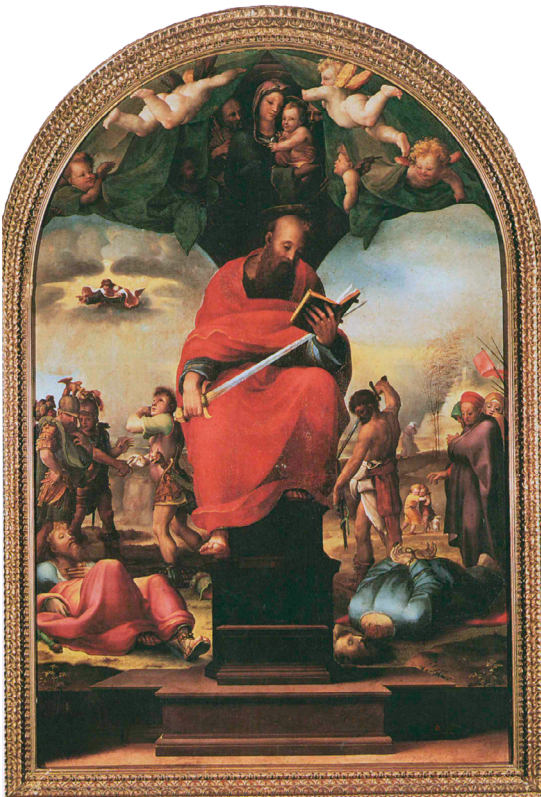
98. Sodoma, *Heiliger Hieronymus*, um 1525.  
La Fratta, Cappella di San Michele.



99. Sodoma, *Heiliger Franziskus von Assisi*, um 1525.  
La Fratta, Cappella di San Michele.

#### 4.1.1.8 Zwischen *Compassio* und *Imitatio*: Die Kreuztragung Christi auf Sodomas Altarretabeln

In der Cappella del Paradiso, der Krypta der Kirche Santa Maria Valleverde in Celano, hängt ein Altargemälde mit der Darstellung des Gangs zum Kalvarienberg (Abb. 101).<sup>765</sup> In der Mitte der hochformatigen Komposition mit rundbogigem Abschluss ist der in ein rotes Gewand gehüllte Jesus zu sehen, der erschöpft das Kreuz trägt. Geholfen wird ihm dabei den Evangelien entsprechend von Simeon von Kyrene, der hinter ihm dargestellt ist (Mt 27,31f.; Mk 15,20f.; Lk 23,26–28). Jesus wird ferner von teils behelmten Männern auf seinem Weg nach Golgatha begleitet. Im Hintergrund sind hoch oben auf einem Felsen zwei bereits aufgestellte Kreuze



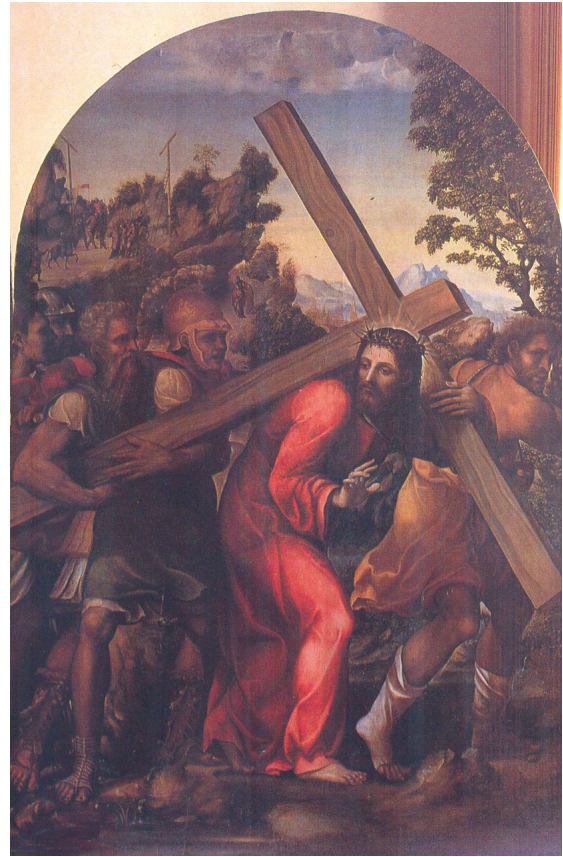
100. Domenico Beccafumi, *Thronender heiliger Paulus*, um 1516/1517. Siena, Museo dell' Opera del Duomo.

<sup>765</sup> Tempera auf (Pappel?)holz, 240 x 157 cm, Celano, Santa Maria Valleverde, Cappella del Paradiso (Krypta); vgl. Kat. Nr. 74. Gemäß DALÌA 1987, S. 144, wurde das Gemälde 1985 von Pietro Dalla Nave restauriert. Es besteht wohl aus vier Pappelholzbrettern, die durchschnittlich 5 cm stark sind und ursprünglich mit vier Querbalken verbunden waren. Der Bildträger ist stark befallen von Holzwürmern und auf der Rückseite finden sich einige vermutlich nicht originale und in Bleistift ausgeführte Entwürfe für Gesichter. Die Malschicht ist in einem guten Zustand. Von dem Gemälde existiert eine verkleinerte Kopie (Öl auf Leinwand, 190 x 140 cm), die dem Sodoma-Schüler Bartolomeo Neroni, gen. Riccio, zugeschrieben wird und die am 14. Mai 2000 in Mantua bei Semenzato als Los Nr. 71 in Auktion gegeben wurde.



und unter ihnen zahlreiche Reiter und Menschen zu Fuß zu sehen. Während das Werk im 18. Jahrhundert Raffael beziehungsweise danach seiner Schule zugewiesen wurde, brachte es erstmals Mariarosa Gabbrielli in den 1930er Jahren mit Sodoma und seiner Schule in Verbindung.<sup>766</sup> Spätestens seit Enzo Carli's Zuschreibung an den Meister selbst wird das Bild allgemein als eine eigenhändige Arbeit Sodomas angesehen.<sup>767</sup> Unverkennbar zeigt die Figur des Heilands den für Sodoma charakteristischen Gesichtstyp Christi, der in seinem melancholischen Ausdruck an die frühen Arbeiten in Monte Oliveto Maggiore (Abb. 62) und in San Francesco (Abb. 14) erinnert.<sup>768</sup> Dabei deuten das ausgeprägte Chiaroscuro sowie die beispielsweise im Gegensatz zur älteren *Kreuzabnahme Cinuzzi* (Abb. 12) kompaktere Figurenkomposition auf eine weitaus spätere Schaffensphase des Malers hin. Die Gestalt des Simeon verweist bereits auf den 1540/41 in Pisa geschaffenen Abraham der *Opferung Isaaks* (Abb. 43) und folglich auf eine Datierung am Ende der 1530er Jahre.<sup>769</sup>

Ungewiss ist, ob der *Gang zum Kalvarienberg* auch eigens für den Altar der Cappella del Paradiso, in der er heute zu finden ist, entstanden ist. Diese Kapelle wurde in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts durch die nicht nur in Siena einflussreichen, sondern des Weiteren bis in das Jahr 1591 auch in Celano präsenten Piccolomini errichtet.<sup>770</sup> Die Ausschmückung der Krypta erfolgte sicher vor 1553, dem in die Grabplatte des Bernardino Silveri Piccolomini eingemeißelten Datum.<sup>771</sup> Es war Alessia Zombardo, die die Entstehungsumstände dieses Gemäldes erstmals mit einem konkreten Namen in Verbindung brachte. So stellte sie die Frage, ob nicht in



101. Sodoma, *Gang zum Kalvarienberg* (*Kreuztragung Christi*), Ende der 1530er Jahre. Celano, Santa Maria Valleverde, Cappella del Paradiso.

Alfonso Piccolomini d' Aragona (1499–1559), dem dritten Herzog von Amalfi, der Auftraggeber des *Gangs zum Kalvarienberg* zu sehen sei.<sup>772</sup> Dieser wurde von Kaiser Karl V. zum Capitano der Sieneser Republik nominiert, ein Amt, das er von 1528 bis 1530 und nochmals von 1531 bis 1541 bekleidete.<sup>773</sup> Alfonso Piccolomini wurde nicht nur im Januar 1535 in einem Sieneser Dokument gemeinsam mit Sodoma und anderen Personen als Pferdebesitzer aufgeführt, sondern er war seit seiner Heirat mit Costanza d' Avalos d' Aquino um 1517 zudem mit Alfonso d' Avalos (1502–1546) verschwägert.<sup>774</sup> Es ist durchaus möglich, dass nicht nur Alfonso d' Avalos 1534 den Sienesen mit einer *Auferstehung Christi* (Abb. 39) beauftragte, sondern dass sich zeitnah ferner sein

766 Vgl. hierzu CORSIGNANI 1738, Teil 1, S. 595, sowie TOLLIS 1967 und CANTELMi 1976, wobei die beiden Letzteren darin ein Bild aus der Werkstatt Raffaels sehen. Zur erstmaligen Verbindung zu Sodoma vgl. GABBRIELLI 1934, S. 132.

767 Vgl. CARLI, ENZO, in: Ausst. Kat. L' Aquila 1983, S. 313f.; DALIA 1987, S. 142, sowie zuletzt RADINI TEDESCHI 2010, S. 247. In dem von Carli verfassten Ausst. Kat. Siena/Vercelli 1950 findet das Gemälde noch keine Erwähnung.

768 Vgl. zu den beiden Freskenarbeiten vgl. Kap. 2.2, S. 20–22 sowie Kap. 2.4, S. 30.

769 Die Ähnlichkeit zwischen diesen beiden Figuren bemerkte bereits DALIA 1987, S. 144. Zu Sodomas Pisaner Auftrag vgl. Kap. 4.1.1.10 sowie speziell zur *Opferung Isaaks* vgl. Kat. Nr. 81.

770 Zur Familie Piccolomini in Celano vgl. DALIA 1987, S. 141f.

771 Vgl. DALIA 1987, S. 142. Dieser bekleidete das Amt des Bischofs von Teramo, des Erzbischofs von Sorrent und wurde Hausdiener des Papstes Paul III. (1534–1549). Die Auftraggeber ließen die Kapelle zudem mit Wandmalereien dekorieren, die sieben Szenen der Passion Christi zeigen. Die einzelnen Bilder stellen den *Abschied Jesu von seiner Mutter*, *Jesu Gebet im Garten Getsemane*, den *Judaskuss*, den *Auferstandenen Christus*, *Christus vor Pilatus*, seine *Geißelung* und letztlich die *Kreuzigung* dar.

772 Vgl. BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 159.

773 Vgl. PECCI 1755–60, Bd. 3, S. 24, sowie ergänzend PUGLIA 2005, S. 50.

774 Zu dem genannten Dokument vgl. Anm. 324, zu den verwandtschaftlichen Verhältnissen vgl. PUGLIA 2005, S. 50, sowie FUCHS 2005, S. 116f.



102. Sodoma, Studie zu einem Gang zum Kalvarienberg, frühe 1530er Jahre. Malibu, J. Paul Getty Museum.



103. Sodoma, Studie zu einem Gang zum Kalvarienberg, 1530er Jahre. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

Schwager ein Werk des angesehenen Malers sicherte.<sup>775</sup> Dies wird auch nahegelegt durch eine Zeichnung aus der Mitte der 1530er Jahre, die beweist, dass sich Sodoma parallel zum Thema der Auferstehung Christi mit dem Sujet der Kreuztragung auseinandersetzte. So zeigt das in Zusammenhang mit der *Auferstehung Christi* im Palazzo Pubblico angeführte Blatt (Abb. 94) auf seiner Vorderseite eine *Kreuztragung Christi* (Abb. 102).<sup>776</sup> Der Fokus der fein ausgearbeiteten Studie, die sich durch ihren expressiven Charakter auszeichnet, liegt auf der in scharfen Kontrasten wiedergegeben Christusfigur.<sup>777</sup> Im Gegensatz zur Gestalt des Auferstandenen der Rückseite geht es hier über die grobe Kompositionsfindung hinaus bereits um die Details der Hauptfigur, deren Körper in Haltung und Modellierung sowie deren Gewandfalten und Heiligenschein sorgfältig dargestellt werden. Die Beinstellung Christi, sein rückwärts gewandter Blick und die Art, wie er mit seiner Linken das Kreuz auf seinen Schultern trägt, entsprechen ebenso dem ausgeführten Gemälde in Celano wie das ausgeprägte Licht-Schatten-Spiel und die Faltengebung der Bekleidung. Wenn bei der Zeichnung auch nicht mit Sicherheit von einer direkt vorbereitenden Studie für dieses Bild gesprochen werden kann, ist zumindest von einer großen zeitlichen Nähe auszugehen. Viel eher könnte es sich bei einer weiteren, in den Uffizien aufbewahrten Zeichnung gleichen Themas, die in der Sodoma-Forschung kaum Beachtung gefunden hat, um ein in unmittelbaren Zusammenhang mit der Celaner Tafel stehendes Blatt handeln (Abb. 103).<sup>778</sup> So geht am rechten Rand der in ihrer Darstellung wesentlich dynamischeren und bewegteren grafischen Arbeit wie auf dem Gemälde ein als Rückenfigur gebildeter Scherge mit zum Betrachter gewendetem Antlitz Christus voran und Simeon, der nur schemenhaft angedeutet wird, hält ähnlich zupackend den Kreuzbalken gegriffen. Analogien sind auch in dem auffällig behelmten Soldaten dahinter und der sich links oben nur andeutungsweise erhebenden Felsformation auszumachen. Neben seiner Schrittstellung sind insbesondere die ungewöhnliche Haltung der rechten Hand

<sup>775</sup> Zu Sodomas Auftrag für Alfonso d' Avalos vgl. Kap. 4.1.1.6.

<sup>776</sup> Schwarze Kreide, braune Tinte, weiße Gouache auf bräunlichem Papier, 188 x 215 mm, Malibu, J. Paul Getty Museum, Collection of Drawings; vgl. Kat. Nr. 75a (recto). Zur Rückseite mit der *Auferstehung* vgl. Kap. 4.1.1.6 sowie Kat. Nr. 75a (verso).

<sup>777</sup> Vgl. GOLDNER 1985, S. 775.

<sup>778</sup> Aquarellierte Zeichnung, 373 x 271 mm; vgl. Kat. Nr. 74a. RADINI TEDESCHI 2010, S. 51, listet zwei nicht näher spezifizierte Zeichnungen in den Uffizien auf, die er als »Vorbereitung für eine Kreuzigung« und als »Kreuzigung« bezeichnet. Ob er mit einem dieser Blätter Kat. Nr. 74a meint, muss offen bleiben.



des Heilands sowie sein Umwenden treffend wiedergegeben, wobei in der Zeichnung noch der Grund für diese Reaktion zu erkennen ist: Hinter Christus kniet Veronika und reicht ihm das Schweiß Tuch.<sup>779</sup> In dem Altarretabel selbst ist die Heilige weggelassen, wobei es sich insgesamt bezüglich des Figurenrepertoires wesentlich reduzierter zeigt.

In Sodomas annähernd quadratischem Werk im Besitz der Sieneser Contrada della Torre hingegen findet sich der auf seinem Weg zur Richtstätte gemalte Christus – durch das nun breitere Format ermöglicht – um die bei Lukas (Lk 23,26–32) erwähnte Menschenmenge erweitert, zu der auch Maria und ihre Begleiterinnen gehören (Abb. 104).<sup>780</sup> Das Bild zeigt eine Kreuztragung mit Christus im Zentrum, seinen Schergen am rechten und ferner einer Ohnmachtsgruppe mit der Muttergottes und den ihr zur Seite stehenden frommen Frauen am linken Bildrand. Simeon, der in Celano dem Heiland fast ebenbürtig gezeigt ist und mit dessen Figur die Imitatio Christi zum Ausdruck gebracht wird, kommt in der Sieneser Darstellung nicht vor.<sup>781</sup> Stattdessen nimmt nun Maria an der Passion ihres Sohnes Anteil, indem sie bei dessen Anblick bewusstlos zusammensinkt. Jedoch scheint es Sodoma bei der Szene nicht in erster Linie um das Zeigen des Mitleidens Mariens gegangen zu sein. Im Mittelpunkt steht vielmehr der kreuztragende Heiland, der sich selbst mit seinem Tränen überströmten Gesicht mitfühlend seiner Mutter zuwendet. Die Landschaft, die mit einer entfernten Stadtansicht nur vage angedeutet wird, nimmt im Vergleich zu der Komposition in Celano weitaus weniger Platz in Anspruch. Dieses Tafelbild wird in Siena traditionell Sodoma zugeschrieben, woran angesichts stilistischer Vergleiche mit anderen Werken des Malers – insbesondere der mittleren und



104. Sodoma, *Gang zum Kalvarienberg*, Ende der 1530er Jahre. Siena, Museo della Contrada della Torre.

späten 1530er Jahre – kein Zweifel besteht.<sup>782</sup> Allen voran die Figuren der Maria und der ihr beigesellten Maria Magdalena weisen die für den Künstler charakteristischen Gesichtstypen auf, wie sie beispielsweise in den Frauengestalten in seiner *Beweinung* von 1533 (Abb. 38) sowie der *Heiligen Familie mit dem heiligen Leonhard* (Abb. 40), in dem linken Engel der *Auferstehung* in Neapel (Abb. 39) und nicht zuletzt in der *Pisaner Beweinung* (Abb. 42) anzutreffen sind.<sup>783</sup> Der Scherge, der am rechten Bildrand Christus durch das Ziehen am Strick zum Weitergehen bewegen möchte, weist in der Gestaltung seiner Beine – speziell in den Details wie den Knien, der Wadenmuskulatur und den Füßen – eine starke Verwandtschaft zu Sodomas Pisaner Abraham auf. Somit ist der Sieneser *Gang zum Kalvarienberg* zeitlich in der Nähe dieser Arbeiten und folglich auch des Gemäldes

779 Die Veronika-Legende wird bereits um 1400 mit der Passion Christi in Verbindung gebracht. Die Heilige wird fortan zu den Frauen gezählt, die Christus auf seinem Weg zur Richtstätte folgten (Lk 23,27–31); vgl. SACHS u. a. 1988, s. v. Veronika, S. 357f.

780 Holz, 180 x 167 cm, Siena, Museo della Contrada della Torre; vgl. Kat. Nr. 75. Neben der dunklen Farbigkeit fallen auch Risse in der Malschicht auf. Die Tafel bedarf dringend einer Restaurierung, jedoch fehlen gemäß der Auskunft Davide Orsinis, des Amtsleiters des Museums und des Oratoriums der Contrada, seit längerer Zeit hierfür die Gelder. In der Literatur existiert so weit nur eine unbefriedigende Schwarz-Weiß-Fotografie (Ausst. Kat. Siena/Vercelli 1950, Abb. 46). Die ungünstige Aufhängung des Gemäldes und die mangelnde Ausleuchtung erlauben zudem keine qualitativ hochwertige Aufnahme, sodass mit der hier abgedruckten Abbildung Vorlieb genommen werden muss.

781 Die Imitatio Christi in Gestalt des Simeon stand bereits im 15. Jahrhundert in Bildern der Kreuztragung im Vordergrund, wie beispielsweise in Stichen Martin Schongauers deutlich wird; vgl. CHÂTELET, Albert, Nr. K83, in: BÉGUER 1991, S. 366f.

782 Zu der Zuschreibungstradition vgl. BUTZEK, Monika, Compagnia di S. Croce. Verlorene Zustände Nr. 7. Kapelle der weiblichen Mitglieder der Compagnie, in: RIEDL/SEIDEL 1985a, S. 258. Lediglich GIELLY o. J. (1911?), S. 23, zweifelt die Autorschaft Sodomas an.

783 Zu den einzelnen Werken vgl. Kat. Nr. 62 (*Beweinung Christi* in Mexiko-Stadt), Kat. Nr. 57 (Retabel des Palazzo Pubblico), Kat. Nr. 64 (*Auferstehung Christi*) sowie Kat. Nr. 80 (*Pisaner Beweinung Christi*) mit den entsprechenden Kapiteln. Auch der Scherge im grünen Gewand mit roter Kappe hinter Christus sowie die beiden Figuren am rechten Bildrand ähneln stark Sodomas üblichen Gestalten.

in Celano zu verorten.<sup>784</sup> Letzteres wird vor allem in den Christusfiguren deutlich, die demselben Typ entsprechen und auch in der Art ihrer Gewanddarstellung übereinstimmen (Abb. 101 und 104).

Wie in Celano haben sich auch im Fall des Siener *Gangs zum Kalvarienberg* keine Auftragsdokumente erhalten. Das heute im Museum der Contrada della Torre angebrachte Gemälde hing zuvor in ihrer Kirche, die seit 1536 die Kirche San Giacomo in Salicotto ist.<sup>785</sup> In dieser wurde es bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von Ettore Romagnoli beschrieben.<sup>786</sup> Letzterer weiß auch zu berichten, dass das Werk ursprünglich der Compagnia di Santa Croce sotto Sant' Agostino in Siena gehörte.<sup>787</sup> Aus dem Visitationsbericht des Egidio Bossio von 1575 geht ferner hervor, dass das Retabel, das von einem Leinenvorhang verhüllt werden konnte, in einer der Ostkapellen der Kirche, der sogenannten *Cappella delle Donne*, zu finden war.<sup>788</sup> Bereits Enzo Carli merkte an, dass es sich bei Robert H. Custs Annahme, das Altarwerk sei 1842 aus der Bruderschaftskirche abtransportiert und nach San Giacomo gebracht worden, um ein Missverständnis handeln müsse.<sup>789</sup> Tatsächlich wurden in dem besagten Jahr insgesamt drei Sodoma-Fresken

von den Wänden der Kirche abgenommen: Sein *Christus am Ölberg* sowie der *Christus im Limbo* kamen in die Siener Pinakothek, ein *al fresco* gemalter *Gang zum Kalvarienberg*, mit dem Cust das Altarwerk verwechselt haben dürfte, in die Kirche Sant' Eugenio in Monistero.<sup>790</sup> In den Inventaren der Contrada findet sich kein Anhaltspunkt, wann genau Sodomas Tafelbild mit der Kreuztragung in ihren Besitz gelangte.<sup>791</sup> Die Bruderschaft von Santa Croce wurde jedoch bereits 1784/85 aufgrund der leopoldinischen Säkularisierungsgesetze aufgelöst.<sup>792</sup> Im August 1787 folgte darüber hinaus die öffentliche Versteigerung ihres mobilen Besitzes.<sup>793</sup> Demnach ist denkbar, dass das Altarretabel bereits Ende des 18. Jahrhunderts entfernt worden war.<sup>794</sup>

Sodoma setzte sich nicht nur in den beiden Altarwerken in Celano und Siena mit dem Thema der Kreuztragung auseinander. Des Weiteren existieren drei großformatige Kompositionen, in denen der Maler den auf seinem Weg zur Richtstätte gestürzten Heiland zeigt.<sup>795</sup> 1912 veröffentlichte Alessandro Baudi di Vesme eines dieser Werke, das sich damals – wie wohl noch heute – im Besitz der Marquis Costa de Beauregard am Südufer des Genfer Sees befand (Abb. 105).<sup>796</sup> Mittig im Vordergrund kniet Christus, teils von einem weiten Mantel bedeckt und mit der Dornenkrone auf seinem Haupt, auf dem steinigen Boden. Er ist unter dem Gewicht des schweren Kreuzes zusammengebrochen, während ihn

784 Auch die langen und dünnen Glieder der Muttergottes und Jesu, die bereits manieristisch anmuten, deuten auf eine Datierung in seine spätere Schaffenszeit hin. Unter Umständen könnten jedoch diese zum Teil auch einer Restaurierung bzw. Übermalung geschuldet sein. Leider fehlen in dem Archiv der Contrada della Torre derartige Unterlagen. INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 102, hingegen datiert das Werk bereits um 1530, MEYER 1885, S. 226; FRIZZONI 1891b, S. 180; CUST 1906, S. 345; SÉGARD 1910, S. 220, sowie RADINI TEDESCHI 2010, S. 256, sogar an Sodomas Lebensende um 1545.

785 Die Contraden von Siena lassen sich am ehesten mit Nachbarschaftsgemeinschaften umschreiben, von denen jede einen eigenen Schutzheiligen, eine Kirche, ein Gemeindehaus und eine Art Museum für die Trophäen, Urkunden und historische Artefakte besitzt. Man wird in die Contrada hineingeboren und in dem Contrada eigenen Brunnen getauft. Die Siener Contraden haben sich zwischen dem ausgehenden 12. und dem beginnenden 13. Jahrhundert herausgebildet und dienten anfänglich wohl auch der Bildung und Strukturierung der *Compagnie Militari* zur Verteidigung der Stadt; vgl. TORRITI 1988, S. 114–116. Zur Contrada della Torre im Speziellen vgl. TAIETTI o. J., S. 51.

786 Vgl. ROMAGNOLI ante 1835, Bd. 5, S. 564.

787 Vgl. ROMAGNOLI ante 1835, Bd. 5, S. 564. Die Bruderschaftskirche von Santa Croce, die Unterkirche von Sant' Agostino, wurde um 1439 vollendet, wobei Teile der Anlage im 16. Jahrhundert eine neue Ausschmückung in Form von u. a. Wandmalereien und Stuckaturen erhielten; vgl. TEUBNER, Hans, Sant' Agostino. Baugeschichte, in: RIEDL/SEIDEL 1985a, S. 36 und 53.

788 Vgl. BOSSIO 1575, Nr. 21, fol. 141v. Die Compagnia ließ wohl seit mindestens der Mitte des 15. Jahrhunderts weibliche Mitglieder zu, die ihre eigene Kapelle erhielten; vgl. BUTZEK, Monika, Compagnia di S. Croce. Verlorene Zustände Nr. 7. Kapelle der weiblichen Mitglieder der Compagnie, in: RIEDL/SEIDEL 1985a, S. 258.

789 Vgl. CUST 1906, S. 345, und Ausst. Kat. Siena/Vercelli 1950, Nr. 46.

790 Vgl. ORSINI 2003, S. 34.

791 Vgl. ORSINI 2003, S. 34.

792 Vgl. hierzu ROMAGNOLI 1822, S. 71.

793 Vgl. BANDINI 1787, fol. 111v.

794 Zumal sich das Retabel in der Frauenkapelle im jüngeren Oratorium im Osten und die Fresken im älteren Oratorium im Westen befanden.

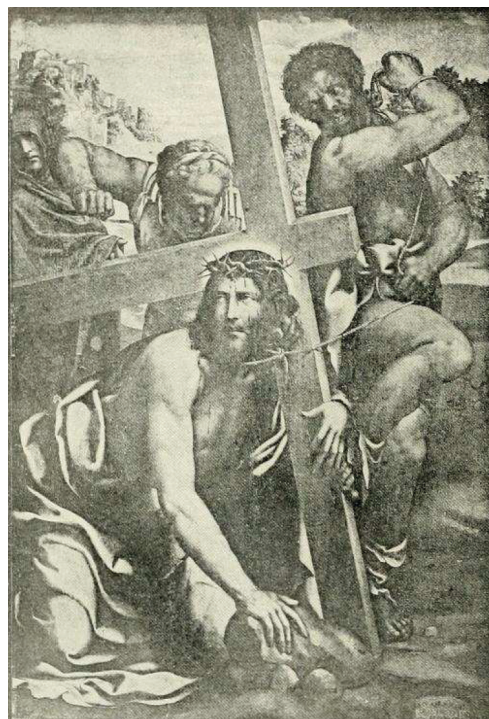
795 Obwohl allein Sodoma fünf Altarwerke mit dem Thema der Kreuztragung schuf, war dieses Sujet in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts für Retabel eher die Ausnahme; vgl. hierzu KREMS 2002, S. 225f. Üblich war die Darstellung des Gangs zum Kalvarienberg auf Predellatafeln (vgl. Kat. Nr. 25,3). In Sodomas Gesamtwerk existieren neben mehreren Altar- auch einige Andachtsbilder mit demselben Motiv. Über die heute bekannten *Kreuztragungen* hinaus soll sich einst zusammen mit der *Kreuzabnahme Cinuzzi* in der Siener Kirche San Francesco ein weiteres Gemälde Sodomas befunden haben, das wohl dem verheerenden Feuer im August 1655 zum Opfer fiel. Gemäß Della Valle 1786, Bd. 3, S. 275, zeigte diese Arbeit »la storia dell' invenzione della Croce, un Cristo che porta la croce« und befand sich »a' tempi del Mancini [...] nella cappella del Cardinal Salviati.«

796 Öl auf Holz, Maße unbekannt, Privatsammlung (wohl Chens-sur-Léman, Château de Beauregard); vgl. Kat. Nr. 37. Erstmals erwähnt wird das Werk jedoch bereits bei BRUZZA 1862, S. 27, der es in dem Schloss der Costa de Beauregard in Chambéry lokalisiert. De facto befindet sich das Anwesen der Familie jedoch seit dem 13. Jahrhundert am Südufer des Genfer Sees in der Gemeinde Chens-sur-Léman.



die Schergen zum Weiterlaufen antreiben. So scheint der Mann über seinem Kopf gerade mit der rechten Faust zu einem Schlag auszuholen, wohingegen die dunkelhäutige Gestalt rechts mit vollem Körpereinsatz an dem Strick zieht, der Christus um den Hals gelegt wurde. Am linken Bildrand erscheint ferner leicht angeschnitten die Muttergottes, über deren Haupt sich im Hintergrund ein Felsen mit Stadtarchitektur erhebt.<sup>797</sup> Obwohl die meisten Gelehrten aufgrund der Eigentumsverhältnisse und der damit einhergehenden schweren Zugänglichkeit das Werk nicht aus eigener Anschauung kennen dürften, wird es unisono als ein Bild von der Hand Sodomas angesehen, das – wie seine von Luigi Bruzza überlieferte Inschrift nahelegt – bereits 1541 von dem aus Chambéry stammenden Maler Gaspard Masery (dokumentiert 1531–1565) restauriert werden musste.<sup>798</sup>

Schon Bruzza äußerte die Vermutung, dass es sich bei der Arbeit nur um ein Fragment handelt.<sup>799</sup> Dies wird unter anderem bestätigt durch ein im Hauptmotiv nahezu identisches Bild, das heute in der Sammlung der Alten Meister der Bob Jones University in Greenville aufbewahrt wird (Abb. 106).<sup>800</sup> Diese Tafel scheint nicht nur sehr genau die Komposition der Sammlung Costa de Beauregard zu wiederholen, sondern weist ferner einen größeren Bildausschnitt auf. Die Hauptszene mit Christus und den beiden Schergen, die ihn zum Weitergehen nötigen, entspricht detailgenau dem Fragment. Unterschiede finden sich – neben der leicht abgeänderten Vegetation im rechten Hintergrund – in erster Linie bezogen auf das weitere Bildpersonal. Dem Heiland kommt links Simeon von Kyrene zu Hilfe, der den Vertikalbalken des Kreuzes anhebt. Nun wird auch Christi zurückgewandter Blick verständlich, der eben nicht seiner Mutter Maria, sondern seinem Helfer gilt. So stellt



105. Sodoma (mit Werkstatt?), *Gang zum Kalvarienberg* (Fragment), um 1525. Privatsammlung (wohl Chens-sur-Léman, Château de Beauregard).



106. Sodoma (mit Werkstatt?), *Gang zum Kalvarienberg* (*Kreuztragung Christi*), um 1525. Greenville, S. C., Bob Jones University, Collection of Religious Art.

797 BRUZZA 1862, S. 28, erkannte neben Maria noch die Köpfe zweier weiterer Figuren, die auf der Abbildung jedoch nicht auszumachen sind. Diese Aussage wurde übernommen von JANSEN 1870, S. 43; MEYER 1885, S. 22, und PRIULI BON 1908, S. 106.

798 Als Original angesehen wird das Bild seit BRUZZA 1862, S. 27, bis zuletzt bei RADINI TEDESCHI 2010, S. 213. Die Inschrift, die sich wohl rechts unten befindet und auf den Restaurator im 16. Jahrhundert zurückgeht, lautet gemäß BRUZZA 1862, S. 28: »IO. AN.CAVALER. DE VERCEI. 1500 CU. DESTRUCT[A] FUISSET. MASERIUS REPARAVIT. 1541.« Eine weitere Restaurierung erfolgte zwischen 1850 und 1860 durch einen Restaurator der Galerie in Turin namens Arpesani; vgl. BRUZZA 1862, S. 27. Zu Masery vgl. NATALE 2007, der das Werk wohl persönlich studieren konnte, jedoch keine neue Fotografie veröffentlichen durfte.

799 Vgl. BRUZZA 1862, S. 28, wobei das Gemälde wohl links und oben beschnitten worden ist. JANSEN 1870, S. 43f., nimmt sogar an, dass ferner der untere und der rechte Rand entfernt wurden. Davon geht jüngst auch NATALE 2007, S. 346, aus.

800 Öl auf Holz, 201,9 x 156,2 cm; vgl. hierzu auch Kat. Nr. 38. Auf den Zusammenhang ging bereits PAPINI 1913, S. 325, ein.

sich die Frage, inwieweit Simeon auch tatsächlich in der Version der Marquis Costa de Beauregard dargestellt gewesen ist. In dem Gemälde in Greenville steht er geradezu über dem Heiland und verdeckt dabei Maria mit seinem Körper beinahe vollständig. Auf der beschnittenen Tafel dagegen ist kein Hinweis auf seine Existenz zu entdecken. Des Weiteren fehlen im Vergleich zu dem vollständigen Gemälde in der rechten Bildhälfte zwei Soldatenfiguren einschließlich der von einem von ihnen gehaltenen roten Fahne. Als Gegengewicht finden sich in Greenville auf der linken Seite weitere Teilnehmer an dem Zug Richtung Golgatha. Neben Maria und ihren beiden Begleiterinnen, einem Reiter sowie einem Mann mit Turban fällt insbesondere ein Bärtiger mit verhülltem Haupt ins Auge, der seine offene rechte Hand von sich streckt. Von all diesen Gestalten findet sich auf dem Bild der Privatsammlung ebenso wenig eine Spur wie von der antiken Tempelruine, die sich mit ihren drei hohen Säulen hinter ihnen erhebt. Sollte es ursprünglich tatsächlich eine figurenreichere Darstellung aufgewiesen haben, dann sind etwaige Spuren, sofern diese nach Beschneiden des Werkes auf dem Fragment sichtbar waren, sehr wahrscheinlich bereits 1541 bei der Restaurierung durch Gaspard Masery übermalt worden.<sup>801</sup> Dass die Arbeit in Greenville – wie bereits von Roberto Papini vermutet – Sodomas ursprüngliche Gesamtkomposition der Sammlung Costa de Beauregard wiedergibt, wird durch die Farbverglasung der Sainte-Chapelle in Chambéry untermauert.<sup>802</sup> So weist die Chorapsis der Kirche an ihrer Nordwand ein 1547 von eben Gaspard Masery angefertigtes Fenster auf, das bezüglich des Bildpersonals Sodomas *Kreuztragung* in Greenville entspricht und folglich die Darstellung des Werkes der Costa de Beauregard vor dem restauratorischen Eingriff im Cinquecento wiedergibt.<sup>803</sup> Gaspard Maserys Adaption der Komposition seines Sieneser Kollegen belegt ferner, dass Sodomas Gemälde bereits zu seinen Lebzeiten im savoyischen Raum anzutreffen gewesen sein muss. Es wird demzufolge nicht erst – wie von Luigi Bruzza angenommen und von der Sodoma-Forschung wiederholt geschrieben – Ende des 18. Jahrhunderts von

einem Mitglied der Familie Costa auf einer Toskanareise angekauft und nach Chambéry gebracht worden.<sup>804</sup> Da das Bild für deren Sammlung erst mit dem Inventar des Jean-Baptiste III. Costa (1592–1669) belegt ist, bleibt die frühe Provenienz der Tafel weiterhin unbekannt.<sup>805</sup>

Unklar muss so weit auch das exakte Verhältnis beider Arbeiten zueinander bleiben. In der Forschung wird das heute nicht zugängliche Fragment unstrittig als Original von der Hand Sodomas aufgeführt, bei der Autorschaft der Version in Greenville hingegen herrscht Uneinigkeit darüber, inwieweit seine Werkstatt involviert gewesen ist.<sup>806</sup> Eine sichere Beurteilung erfordert eingehende Untersuchungen der Bilder selbst. Lediglich auf der Basis von – teils zudem sehr alten und schlechten – Fotografien lässt sich weder die Frage nach der Autorschaft befriedigend beantworten, noch folglich jene danach, welches Werk die ursprüngliche Komposition und welches lediglich die Replik darstellt. Das wiederholte Zurückgreifen auf einmal erfolgreiche Bildfindungen ist in Sodomas Schaffen an und für sich keine Seltenheit, wie allein zwei seiner Rundbilder (Abb. 49 und Kat. Nr. 15) und die *Heiligen Familien* in München und Turin (Abb. 107 und 108) belegen.<sup>807</sup> Entwickelt haben wird Sodoma diese Darstellung der Kreuztragung, die durch die Faltengebung des Christusgewandes und insbesondere durch die den Heiland direkt umgebenden Gestalten sehr bewegt wirkt, in der Blütezeit seines Schaffens. Seine Figuren, die noch ganz das von Leonardo beeinflusste *Sfumato* aufweisen, stehen in ihrer Modellierung dem vor Mai 1525 geschaffenen *Heiligen Sebastian* (Abb. 27.1) ebenso nahe wie seinen um dieselbe Zeit gemalten Gestalten der Katharinen-Kapelle (Abb. 109 und Abb. 110).<sup>808</sup> Ähnlich der Mariendarstellung des *gonfalone* für die Compagnia di San Sebastiano (Abb. 27.2) durchbricht der Künstler auch in dem Greenville-Gemälde die von Brauntönen dominierte Farbigkeit im Vordergrund durch grelle blaue, grüne, rote wie gelbe Farbakzente. Hinzu kommen die an Leonardos Studien zur berühmten *Anghiari-Schlacht* erinnernden, theatralischen Posen seiner Protagonisten und die ex-

801 Mit Sicherheit zu belegen wäre dies jedoch erst mit einer Untersuchung des originalen Gemäldefragments, um u. a. die Ausmaße des späteren Eingriffs besser beurteilen zu können.

802 Vgl. PAPINI 1913, S. 325.

803 Darauf wies – von der Sodoma-Forschung bis zu NATALE 2007 unbeachtet – erstmals AMIET 1963, S. 5 und 10, hin. Maserys Scheiben ersetzen ältere, bei dem Stadtbrand im Dezember 1532 zerstörte Glasarbeiten. Möglicherweise fiel auch Sodomas Gemälde dem Feuer zum Opfer, weswegen bereits im 16. Jahrhundert auch eine Restaurierung sowie Beschneidung der Tafel nötig wurde.

804 Vgl. BRUZZA 1862, S. 27.

805 Vgl. hierzu MICHEL 1998.

806 Während Johan Nolan, der Kurator des Museums in Greenville, die Tafel als eigenhändige Arbeit Sodomas ansieht, erkennt PAPINI 1911 darin eine Werkstatt-Replik, die noch vor 1541 und somit vor der Restaurierung des Werkes der Costa de Beauregard entstanden sein muss. RADINI TEDESCHI 2010, S. 214, hält sich diesbezüglich bedeckt.

807 Zu den genannten Bildern vgl. Kat. Nr. 14, 15, 27 und 28.

808 Zum *Heiligen Sebastian* vgl. Kat. Nr. 42, zu der Katharinen-Kapelle Kap. 2.5, S. 45f..





107. Sodoma, *Heilige Familie*, um 1510/15. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek.





108. Sodoma, *Heilige Familie*, um 1510/15.  
Turin, Galleria Sabauda.

tremen Verzerrungen ihrer bis an den Bildrand gesetzten Körper, die eine Datierung um 1525 bekräftigen.<sup>809</sup> Inwieweit die von Roberto Papini veröffentlichte Jahreszahl 1525, die sich auf der Rückseite der Greenville-Tafel in Tinte angebracht befindet, als authentisch und nicht als erst nachträglich angebracht anzusehen ist, bleibt zu prüfen.<sup>810</sup>

Sodomas folglich in der Mitte der 1520er Jahre entstandene Komposition weist deutliche Analogien zu Raffaels um 1515/16 geschaffenem Altarwerk *Lo Spasimo di Sicilia* auf (Abb. 111).<sup>811</sup> In allen drei Fällen stützt sich der auf seine Knie gefallene Christus in ähnlicher Weise mit einer Hand an einem großen Stein ab. Dabei deutet Sodomas seitenverkehrte Darstellung darauf hin, dass ihm wohl ein Stich nach Raffaels Gemälde als Vor-

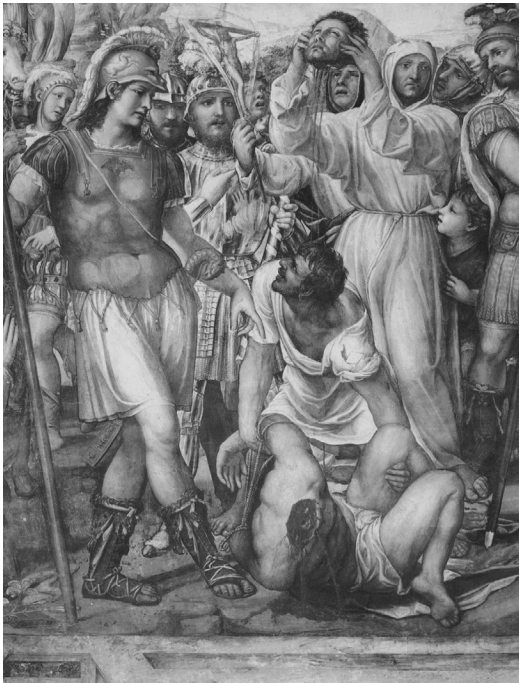
809 Lediglich BAUDI DI VESME 1912 und JANSEN 1870, S. 43, setzen das Werk (in dem Fall jenes der Sammlung Costa de Beauregard) wohl der Inschrift von 1541 folgend um 1500. GIELLY o. J. (1911?), S. 110f., hingegen geht aufgrund des darin erwähnten Adelstitels von einer Entstehung nach 1515 aus. Im Museum der Bob Jones University geht man ebenso von einer Datierung in das Jahr 1525 aus.

810 Vgl. hierzu die Fotografie der Inschrift bei PAPINI 1914, der auf diesen Umstand durch Alessandro Baudi di Vesme aufmerksam gemacht wurde. Letzterer konnte zu Beginn des 20. Jahrhunderts das heute in Greenville aufbewahrte Werk noch bei Cesare Viazzi in Genua begutachten. Ähnliche Datierungen auf Rückseiten von weiteren Sodoma-Gemälden sind der Autorin nicht bekannt –

weder aus eigener Anschauung, noch in der Literatur beschrieben.

811 Holzträger auf Leinwand übertragen, 318 x 229 cm, bezeichnet mit »RAPHAELVR / BINAS«, Madrid, Museo del Prado; vgl. MEYER ZUR CAPELLEN 2005, Kat. Nr. 59, S. 150–157. Der Titel *Lo Spasimo di Sicilia* rührt von der Provenienz des Bildes her, das ursprünglich aus der Kirche Santa Maria dello Spasimo in Palermo stammt. Den Vergleich führt bereits Papini 1913, S. 328, an, der von einer Datierung des Raffael-Werkes in das Jahr 1517 ausging, während MEYER ZUR CAPELLEN 2005, S. 155, es um 1515/16 ansetzt.





109. Sodoma, Detail des Freskos *Katharina, die die Seele des Niccolò di Tuldo rettet*, 1525/26. Siena, San Domenico.

lage gedient haben wird.<sup>812</sup> Umgeben wird der Heiland sowohl in dem Greenville-Gemälde als auch bei Raffael von zahlreichen Figuren, zu denen auch mit Lanzen bewaffnete und berittene Soldaten zählen, die in Sodomas vorangehenden Altarwerken mit der Kreuztragung nicht auftauchen.<sup>813</sup> Bei Raffael sind Christus und seine Mutter, die in einer Bildebene gezeigt sind, deutlich aufeinander bezogen, sie bewegen sich sogar aufeinander zu. Dem Maler kommt es in seiner Darstellung auf die Interaktion zwischen beiden an. In Sodomas Komposition hingegen erscheint die fast gänzlich in ihr dunkles Gewand gehüllte Maria in den Hintergrund gerückt, wo sie mit ihrer Hand auf ihren gefallen Sohn zeigt und dabei – wie auch die Frauen hinter ihr – vorwurfsvoll den bärtigen Mann neben sich anblickt. Mit der vor seinen Oberkörper gestreckten flachen Hand bekundet dieser ehrfürchtig seine Anteilnahme am Geschehen.<sup>814</sup>

812 Bereits zu Raffaels Lebzeiten existierten – teilweise von ihm legitimierte – Stiche seiner Kompositionen. Bei Sodomas Vorlage muss es sich um ein verlorenes Exemplar handeln, da alle heute bekannten Drucke die korrekte Ausrichtung des Bildes zeigen. Zu den frühen Stichen nach Raffaels *Lo Spasimo di Sicilia* vgl. MEYER ZUR CAPELLEN 2001, S. 156.

813 Dasselbe gilt für die rote Fahne.

814 So findet sich diese Geste bereits im frühen Trecento, beispielsweise in Giotto di Bondones *Erweckung des Lazarus* in der Arenakapelle in Padua.



110. Sodoma, Fresken der Katharinen-Kapelle (Südwinkel), 1525/26. Siena, San Domenico.

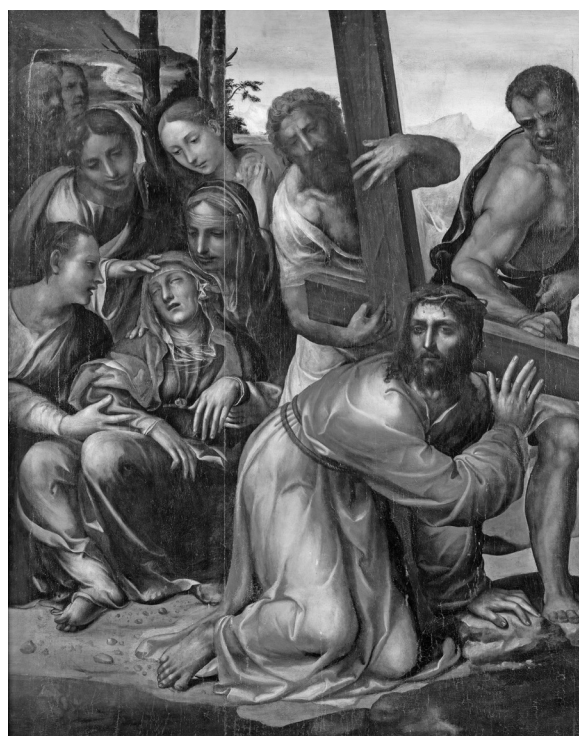
Im Mittelpunkt der Darstellung stehen hier der gestürzte Gottessohn und Simeon, der wie in dem Retabel in Celano durch sein Mittragen des Kreuzes dem Betrachter die *Imitatio Christi* vor Augen führt. Anders hingegen verhält es sich in einem in der Forschung kaum behandelten Tafelbild Sodomas, dessen Hauptmotiv ebenfalls auf Raffaels *Lo Spasimo di Sicilia* zurückzuführen ist (Abb. 112).<sup>815</sup> In dem seit der Mitte des 19. Jahrhunderts im Kapitelsaal der römischen Kirche Santa Maria Maggiore verwahrten Gemälde verlagert der Maler der Vorlage Raffaels entsprechend wieder den Fokus auf die *Compassio Mariae*.<sup>816</sup> Bringt Sodoma diese in seiner Komposition in der Contrada della Torre noch durch eine Muttergottes zum Ausdruck, die im wahrsten Sinne des Wortes als Randfigur der Szene gezeigt ist (Abb. 104), so gibt er ihr in seinem römischen Werk mehr Gewicht, indem er sie als ein der Christusfigur gegenüber gleichwertiges Bildelement gestaltet. Denn der Heiland wurde nun aus dem Zentrum nach rechts gerückt, sodass mehr Raum für die Muttergottes und ihre Darstellung

815 Maße unbekannt, Öl auf Holz; Rom, Santa Maria Maggiore, Sala del Capitolo; vgl. Kat. Nr. 76. Noch im Jahr 2011 befand sich das Werk in der Restaurierungswerkstatt der Musei Vaticani.

816 Zur Provenienz des Bildes ist leider nicht viel bekannt. Erstmals erwähnt wird es in den Inventaren der Kirche 1868; vgl. PAPINI 1913, S. 329.



111. Raffael, *Fallender Christus auf dem Weg zum Kalvarienberg* (*Lo Spasimo di Sicilia*), um 1515/16. Madrid, Museo del Prado.



112. Sodoma, *Gang zum Kalvarienberg (Kreuztragung Christi)*, Ende der 1530er Jahre. Rom, Santa Maria Maggiore, Sala del Capitolo.

entsteht. Bei dieser greift Sodoma nicht auf eine aktive empathische Geste nach dem Vorbild Raffaels zurück, sondern auf die Verbildlichung ihrer Ohnmacht, die er seit seiner *Kreuzabnahme* Cinuzzi immer wieder in seine Kompositionen aufnimmt.<sup>817</sup> Die Ohnmacht in dem Gemälde in Santa Maria Maggiore kommt bezogen auf die Figurenanordnung, auf Marias Pose und ihr vom Umhang eingefasstes Gesicht mit dem geöffneten Mund jener der Pisaner *Beweinung Christi* von 1540/41 (Abb. 42) besonders nahe.<sup>818</sup> Darüber hinaus erinnern auch die Köpfe der frommen Frauen und jene der bärtigen Männer, allen voran des Simeon, an die Gestalten in Sodomas 1542 gemalter *Sacra Conversazione* für die Pisaner Kirche Santa Maria della Spina (Abb. 44).<sup>819</sup> Sie verweisen somit auf eine Datierung nach den Gemälden in den Sammlungen Costa de Beauregard und in Greenville. Dabei deuten die stilistischen Übereinstimmungen mit den Christusfiguren in Celano und Siena (Abb. 101,

104 und 112) darauf hin, dass auch der *Gang zum Kalvarienberg* in Santa Maria Maggiore am Ende der 1530er Jahre entstanden sein wird.<sup>820</sup>

#### 4.1.1.9 Die »Geburt der Jungfrau Maria« in San Niccolò del Carmine (Siena)

In der Sakramentskapelle der Kirche San Niccolò del Carmine findet sich ein Werk mit der Darstellung der Geburt Mariä von der Hand Sodomas (Abb. 113).<sup>821</sup> Dem

817 Die kommt ferner als isolierte Gruppe auf zwei Gemälde vor; vgl. Anm. 504.

818 Zu dem Werk vgl. Kap. 4.1.1.10 sowie Kat. Nr. 80.

819 Zu dem Werk vgl. Kap. 4.1.1.11 sowie Kat. Nr. 83.

820 ZAMBRANO 1995a, S. 140, datiert Kat. Nr. 76 erst nach dem Pisaner Bild.

821 Öl auf Holz, 151 x 146 cm, Siena, San Niccolò del Carmine, Cappella del Sacramento (Sakramentskapelle); vgl. Kat. Nr. 78. Nachdem das Werk in der Sodoma-Literatur lediglich im Ausst. Kat. Siena/Vercelli 1950 und dies zudem in schlechter Qualität abgebildet wurde, zeigt es der Ausst. Kat. Montepulciano 2017, S. 202, erstmals in Farbe und nach seiner jüngsten Restaurierung durch Rossella Cavigli. Die im 14. Jahrhundert erbaute und Anfang des 16. Jahrhunderts von Baldassare Peruzzi umgebildete Kirche San Niccolò del Carmine ist dem heiligen Nikolaus von Myra geweiht und gehört mit ihrer Sakristei und der Sakramentskapelle zum ehemaligen Konventskomplex des Karmeliterordens. In der Literatur wird die Kirche mitunter als Santa Maria del Carmine betitelt. Jedoch handelt es sich dabei um eine zweite, dem Komplex



Thema entsprechend handelt es sich um eine Innenraumszene, die nach hinten von einem schweren, tiefroten Vorhang begrenzt wird. Dieser ist Teil einer Schlafstatt und gewährt am rechten Bildrand über eine Fensterbrüstung hinweg lediglich einen schmalen Ausblick auf eine weitläufige Landschaft. Im Mittelgrund liegt auf einem Bett mit aufgerichtetem Oberkörper Anna, deren deutlich gewölbter Bauch auf die soeben stattgefundenene Geburt verweist. An sie treten zwischen dem Vorhang hindurch zwei Dienerinnen heran, die ihr Essen reichen. Während die jüngere der beiden Anna eine flache Schale anbietet, trägt jene mit dem bedeckten Haupt einen Suppenteller mit einem Löffel in Händen. Die Szene wird verstohlen von dem bärtigen Vater des Neugeborenen, Joachim, beobachtet, der rechts auf einem Stock gestützt hinter dem Vorhang hervorlugt. Derweil wird die kleine Maria im Bildvordergrund von drei Figuren versorgt: Während die ältere Magd am rechten Gemälderand das Neugeborene von einer auf dem Boden sitzenden Dienerin in Empfang nimmt, wird ihr von links von einer weiteren Frau ein Tuch zum Abtrocknen des Kindes gereicht. Bereichert wird die häusliche Szene durch eine Badeschüssel mit einer Wasserkanne sowie durch ein kleines Hündchen, das mit den Wickelutensilien am unteren Bildrand spielt.

Sodoma konnte bei der Umsetzung des Sujets auf ältere wie zeitgenössische Beispiele seiner Kollegen zurückgreifen. So existieren allein in Siena zwei großformatige Wandbilder dieses Themas, die der Maler sicherlich kannte. Im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts freskierte Francesco di Giorgio (um 1439–1501) in der Cappella Bichi der Kirche Sant' Agostino eine Mariengeburt *en grisaille* (Abb. 114), die Sodoma aufgrund des Ausführungsortes gesehen haben muss.<sup>822</sup> Denn Jahrzehnte danach sollte er in eben dieser Kirche seine berühmte *Anbetung Arduini* schaffen (Abb. 36).<sup>823</sup> Darüber hinaus dürfte Sodoma bei der Ausführung des Freskos, das Girolamo del Pacchia 1518 im Oratorium von San Bernardino malte, sogar zeitweise anwesend gewesen sein (Abb. 115).<sup>824</sup> Wie die beiden Wandmaleien zeigt auch Sodomas *Geburt der Jungfrau Maria* die typische Szenenaufteilung des Themas mit der heiligen Anna im Wochenbett im Hintergrund, einer Badeszene der neugeborenen Maria zuvorderst und dem Kindsva-

ter Joachim am Rand. Von Francesco di Giorgio übernimmt Sodoma die Geste der auf der Brust aufliegenden Hand der Wöchnerin. Die beiden Dienerinnen, die ihr durch den Vorhang hindurch Speisen ans Bett bringen, sind hingegen in ähnlicher Weise bei Girolamo del Pacchia zu beobachten, dessen Werk wohl auch als Vorbild für Sodomas Kreisanordnung der Figuren zu sehen ist.<sup>825</sup> Selbst das kleine Haustier direkt links neben der Badeszene kommt bereits im Oratorium vor, nur ist es dort eine Katze und kein Hund. Dieser Analogien zum Trotz bietet Sodomas Bild einen gänzlich anderen Gesamteindruck als Francesco di Giorgios und Girolamo del Pacchias Kompositionen. Das Fresko aus dem späten 15. Jahrhundert zeigt einen repräsentativen Innenraum mit hohen Wänden und Kassettendecken und lässt an eine Geburtsszene in einem zeitgenössischen reichen Haushalt denken. Auch Pacchia gestaltet den Ort des Geschehens herrschaftlich und höchst vornehm, wobei er jedoch die gezeigte Szene auf einen einzigen Raum beschränkt. Letzteres führt dazu, dass die Darstellung insgesamt näher zusammengedrückt erscheint. Dennoch findet die Handlung noch nicht für sich statt. Die Magd mit dem Wasserkrug, die neugeborene Maria und die prunkvoll gekleidete Dame rechts sind sich ihres Handelns vor dem Betrachter bewusst und blicken diesen direkt an, wodurch sie ihn zugleich ins Bild hinein holen. Im Vergleich zu Pacchia liegt es Sodoma vielmehr an der Darstellung von Vertrautheit und einer wahrheitsgetreuen Wiedergabe der Erzählung, was sich auch darin zeigt, dass er als einziger der drei Künstler die kleine Maria ihrem Alter entsprechend als Säugling malt. Seine Komposition besitzt einen weitaus intimeren und häuslicheren Charakter und ist darin Domenico Beccafumis *Geburt der Jungfrau Maria* aus den frühen 1530er Jahren vergleichbar (Abb. 116).<sup>826</sup> Intimität erreichen beide Maler zum einen durch die ihnen gemeinsame enge Gruppierung der Figuren um die Protagonistin Anna und zum anderen durch ihre Raumauffassung. In dieser liegt jedoch zugleich ihr großer Unterschied.<sup>827</sup> Während Beccafumi, der ein weitaus höheres und schmaleres Format auszufüllen hatte, durch eine entsprechende Lichtführung und die Beschaffenheit des Raumes an sich eine heimelige Atmosphäre schafft, erreicht Sodoma diese in seinem annähernd quadratischen Bildfeld durch das eng miteinander verwobene Agieren der Figuren und

eingefügte Kirche, die heute als Oratorium der Contrada della Pantera fungiert.

822 Fresko, 443 x 552 cm; vgl. SEIDEL, Max, Nr. 19. Fresko der linken Kapellenwand, in: RIEDL/SEIDEL 1985a, S. 76.

823 Zur *Anbetung Arduini* vgl. Kap. 4.1.1.4 sowie Kat. Nr. 52.

824 Fresko, 295 x 317 cm; vgl. hierzu Kap. 2.5, S. 38–41.

825 So auch INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 81.

826 Öl auf Holz, 225 x 145 cm, Siena, Pinacoteca Nazionale; vgl. GUIDUCCI, Anna Maria, Kat. Nr. 29. *Natività della Vergine*. 1530 circa, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 178f.

827 So auch INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 81.



113. Sodoma mit Werkstatt, *Geburt der Jungfrau Maria*, wohl um 1538/39. Siena, San Niccolò del Carmine, Cappella del Sacramento.



114. Francesco di Giorgio, *Geburt der Jungfrau Maria*, letztes Viertel des 15. Jhs. Siena, Sant' Agostino, Cappella Bichi.



115. Girolamo del Pacchia, *Geburt der Jungfrau Maria*, 1518. Siena, Oratorium von San Bernardino.



die Reduzierung auf ein bestimmendes Raumelement, namentlich den roten Vorhang.

Der unterschiedliche Fokus, den Francesco di Giorgio und Girolamo del Pacchia sowie Sodoma und Domenico Beccafumi bei der Gestaltung desselben Themas zeigen, liegt in der Aufgabe begründet, mit der sie betraut wurden. Die Erstgenannten führten jeweils eine großformatige Wandmalerei im Rahmen eines Freskenzyklus aus, der der repräsentativen Ausschmückung einer Kapelle beziehungsweise eines Oratoriums diente. Domenico Beccafumi und Sodoma hingegen wurden jeweils mit dem Schaffen eines Altarretabels betraut, dem bekanntlich eine mediale Funktion zwischen dem Betrachter und dem Objekt der Anbetung zugeordnet ist.<sup>828</sup> Giorgio Vasari berichtet in Sodomas Biografie, dass »[n]ella sagrestia de' frati del Carmine è un quadro di mano del medesimo, nel quale è una Natività di Nostra Donna, con alcune balie, molto bella.«<sup>829</sup> Dem Viten-Schreiber zufolge war die *Geburt der Jungfrau Maria* zu seiner Zeit in der Sakristei von San Niccolò del Carmine zu finden. Wenn auch keine Dokumente bezüglich der Auftragsvergabe bekannt sind, ist davon auszugehen, dass Sodomas Gemälde schon immer dort hing, wo es auch noch heute zu sehen ist. Denn aus dem Visitationsbericht des Francesco Bossio von 1575 geht hervor, dass der aktuell als Sakramentskapelle bekannte Raum ursprünglich die Familienkapelle der Pecci war, die in der Folge lange Zeit als Sakristei diente, ehe sie in dieser Funktion von der Kapelle des heiligen Sigismund abgelöst wurde.<sup>830</sup> Somit handelt es sich bei der *Geburt der Jungfrau Maria* höchstwahrscheinlich um einen Privatauftrag einer der ältesten Sieneser Familien, der Pecci, in dem Sodoma durch den intimeren Charakter der dargestellten Szene dem Format und letztlich der Aufgabe des Gemäldes gerecht wird.<sup>831</sup> Dass nämlich der Auftragsumstand für Sodomas Komposition von entscheidendem Einfluss war, zeigt nicht zuletzt eine



116. Domenico Beccafumi, *Geburt der Jungfrau Maria*, frühe 1530er Jahre. Siena, Pinacoteca Nazionale.

Gegenüberstellung mit seiner für San Francesco in Subiaco *al fresco* gemalten Szene gleichen Themas (Abb. 8), in der er noch eine insbesondere Francesco di Giorgio ähnliche Darstellungsweise wählte.<sup>832</sup>

Während der Sodoma gegenüber in der Regel kritisch eingestellte Vasari die Darstellung der Marien- geburt von San Niccolò del Carmine als »molto bella« rühmte, wurde sie in der nachfolgenden Forschung unterschiedlich beurteilt.<sup>833</sup> So reichen die Meinungen von Achille Ségards Einschätzung als Meisterstück und typisch für das Schaffen Sodomas über Henri Hauvettes Bewertung als eines der beunruhigendsten Gemälde des Künstlers bis hin zu Charles Terrasses Beurteilung als mittelmäßiges Bild.<sup>834</sup> Louis Gielly schreibt die *Geburt der Jungfrau Maria* Sodoma sogar ab und einem seiner Schüler, Giomo del Sodoma (1507–1562), zu.<sup>835</sup> Zuge-

828 Vgl. hierzu S. 79. Beccafumi schuf sein Altarbild für die Sieneser Klosterkirche San Paolo; vgl. GUIDUCCI, Anna Maria, Kat. Nr. 29. *Natività della Vergine*. 1530 circa, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 178f.

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

830 Zu Francesco Bossios Überlieferung vgl. LUSINI 1907, S. 34, Anm. 2. Diese Überlieferung bestätigt PECCI 1761, S. 53. Dass die *Geburt der Jungfrau Maria* sich noch immer *in situ* befindet, vermutete bereits Enzo Carli (vgl. Ausst. Kat. Siena/Vercelli 1950, Nr. 38). Die jüngste Restaurierung des Gemäldes anlässlich einer Ausstellung zu Sieneser Malerei im Jahr 2017 brachte an der kupferfarbenen Wasserschüssel ein fragmentiertes Wappen zu Tage, das jenem der Familie Pecci ähnelt; vgl. MARTINI, Laura, Kat. Nr. II.7, in: Ausst. Kat. Montepulciano u. a. 2017, S. 203.

831 Zu der Familie Pecci siehe FUMI/LISINI 1880, S. 16f.

832 Zu Sodomas Wandmalereien in Subiaco vgl. Kap. 2.3, S. 24–26.

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

834 Vgl. SÉGARD 1910, S. 146; HAUVETTE 1911, S. 111, und TERRASSE 1925, S. 110.

835 Vgl. GIELLY o. J. (1911?), S. 151. Vor Gielly wurde das Werk bereits in Ausst. Kat. Siena 1904, S. 351, Giomo del Sodoma zugeschrieben. LUSINI 1907, S. 35, nennt unverständlicherweise und kommentarlos Domenico Beccafumi als Schöpfer des Gemäldes, ohne Vasaris Zuschreibung an Sodoma zu erwähnen. Zu Giomo

gebenermaßen wirkt insbesondere der Kopf der mittleren Magd im Bildvordergrund im Vergleich zu den für Sodoma sonst typisch lebhaften Gesichtern recht statuenhaft.<sup>836</sup> Im großen Ganzen ist beim Studium des Originals die Autorschaft Sodomas jedoch nicht abzustreiten. Allzu deutlich zeigt sich hierfür insbesondere in den Gesichtern Annas und ihrer beiden Dienerinnen die Handschrift des Meisters. Darüber hinaus weist neben dem Antlitz der Wöchnerin auch die Figur der neugeborenen Maria stilistische wie motivische Analogien zu einem Tondo Sodomas aus den 1530er Jahren auf (Abb. 37), die zusammen mit dem starken Chiaroscuro sowie der engen Figurenkomposition auf eine Datierung in die späte Schaffenszeit des Malers deuten.<sup>837</sup> Ähnlichkeiten in der Figurengestaltung und deren Anordnung verweisen sogar auf eine Entstehung in zeitlicher Nähe zu seinen Pisaner Werken und hierbei vor allem zu seiner *Sacra Conversazione* von 1542 (Abb. 44).<sup>838</sup> In der Forschungsliteratur sprechen sich einige Autoren sogar für ein Schaffen nach Sodomas Pisa-Aufenthalt, der im Jahr 1545 endete, aus.<sup>839</sup> Aufgrund der starken Bezüge der *Geburt der Jungfrau Maria* zu dem erwähnten Tondo erscheint jedoch wahrscheinlicher, dass der Maler diese in der kurzen Zeitspanne zwischen seiner Rückkehr aus Piombino im Herbst 1538 und seinem Weggang nach Pisa im Herbst 1539 anfertigte.<sup>840</sup> Demzufolge handelt es sich bei dem Gemälde um eine von Sodomas letzten bekannten Sieneser Arbeiten, die er wohl – besonders im unteren Bereich der Komposition – unter Mitwirkung seiner Werkstatt vollendete.

#### 4.1.1.10 Die Altarbilder für die Chorapsis des Pisaner Doms

Der Operaio des Pisaner Doms, Bastiano della Seta, erinnert sich daran, dass der Maler Sodoma am Festtag des heiligen Martin, am 11. November 1539, aus Siena kommend in Pisa eintraf.<sup>841</sup> Bereits am Tag nach seiner Ankunft verzeichnete die Opera in ihren Rechnungs-

büchern eine Anzahlung für die Ausführung eines Gemäldes und für den 13. November die Auslieferung des dafür vorgesehenen Bildträgers.<sup>842</sup> Sodoma machte sich somit Ende 1539 daran, das erste seiner insgesamt zwei Gemälde für die Chorapsis des Pisaner Doms zu schaffen. Am 5. Mai 1540 lieferte er die Leinwand auch aus, auf der er »la Pietà chon altre nove figure al naturale chon axuro intramarina« dargestellt hatte (Abb. 42).<sup>843</sup> Noch für den vorhergehenden Tag sind Zahlungen an die Maler belegt, die mit dem Firnissen des fertigen Werkes betraut wurden.<sup>844</sup> Und vier Tage nach Auslieferung des Werkes, am 9. Mai, bezahlte die Domopera einen »dipintore genovese per venire a vedere el quadro del chavalieri«, wohl um dieses abschließend schätzen zu lassen.<sup>845</sup>

Sodomas erstes Gemälde für den Pisaner Dom ist reich an Figuren, die den Vordergrund durch ihre eng verzahnte Anordnung vollständig ausfüllen. Mit ihren Körpern bilden sie geradezu eine Figurenwand, die nur im oberen Bildbereich einen Blick auf die dahinterliegende Landschaft im Abendrot erlaubt. Während diese links mit ihren wenigen Bäumen und den teils mit Architektur bestückten Hügeln in sanfte Pastelltöne getaucht erscheint, erhebt sich rechts dunkel und verschattet Golgatha, zu erkennen an der Kreuzigungsszene. Das mittlere der drei Kreuze ist bereits leer, da der Leichnam Christi abgenommen wurde. Er wird im Zentrum des Bildes präsentiert. Auf einem zu einem Quader behauenen Steinblock liegend wird sein Oberkörper durch seinen Lieblingsjünger Johannes und Josef von Arimathea aufgerichtet, während die am Boden kniende Maria

del Sodoma vgl. SRICCHIA SANTORO, Fiorella, Girolamo Magagni detto Giomo del Sodoma. Siena 1507–1562, in: Slg. Kat. Siena (Chigi Saracini) 1988, S. 142.

836 Dies konstatierte bereits HAUVERTE 1911, S. 112.

837 Vgl. zu den Ähnlichkeiten Kap. 4.1.4.1, S. 201f.

838 Analogien finden sich insbesondere die beiden weiblichen Heiligenfiguren zu Füßen der Muttergottes betreffend; vgl. Kap. 4.1.1.11 sowie Kat. Nr. 83.

839 Vgl. PRIULI BON 1900, S. 82f., wie nachfolgend FACCIO 1902, S. 181; HAYUM 1976, S. 260, und RADINI TEDESCHI 2010, S. 225.

840 Vgl. Kap. 2.6.

841 Vgl. hierzu Kap. 2.6 und hierbei v. a. Anm. 356.

842 Wegen der Anzahlung vgl. ASPI, Opera del Duomo 577, c. 160sin bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, Nr. 104, S. 200. Zu der Lieferung des Bildträgers siehe ASPI, Opera del Duomo 460, c. 56v [13. November 1539] (bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 196, Anm. 116): »Adi 13 di novembre. A porto di I taula da dipingere, eschisca al Sodoma\_\_l. -9-«.

843 Siehe ASPI, Opera del Duomo 461, c. 122r bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 207. Das Dokument, in dem ferner die Modalitäten für die Rückerstattung des beim Malen verwendeten Ultramarins geregelt werden, wurde bereits erwähnt von SUPINO 1893, S. 444 (mit der den *stile pisano* nicht berücksichtigenden Datierung auf den 5. Mai 1541). Für eine vollständige Transkription vgl. BARTALINI/ZOMBARDI 2012, Nr. 105, S. 207f. Zu dem Gemälde (Öl auf Leinwand, 220 x 176 cm) vgl. ferner Kat. Nr. 80.

844 Siehe ASPI, Opera del Duomo 461, c. 120v [4. Mai 1540] (bzw. BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 208, Anm. 151): »E adi [4 maggio 1540] l. una, s. 18 per tanti spedi per dipentori quando s' invernichò el quadro dela Pietà di saghestia in chasa de l' Opera\_\_l. 1.18.«

845 Siehe ASPI, Opera del Duomo 461, c. 120v [9. Mai 1540] bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 208.



Magdalena seine Beine in ihren Armen hält.<sup>846</sup> Am linken Bildrand sieht man die Muttergottes, die soeben zusammengesunken ist. Ihr beigesellt sind die beiden Marien, die ihr helfend zur Seite stehen. Sodoma wiederholt mit der Ohnmacht der Muttergottes ein in seinem Œuvre mehrfach vorkommendes Motiv. Während er Maria in seiner älteren *Kreuzabnahme Cinuzzi* der Darstellung ihres Sohnes entsprechend bereits in sich zusammengefallen am Boden malte (Abb. 12), zeigt er sie in Pisa im Moment des Niedersinkens und parallelisiert folglich wiederum ihre Körperhaltung mit jener Christi.<sup>847</sup> Die Zusammengehörigkeit der Figuren, die sich unmittelbar um den Leichnam gruppieren, wird durch die Farbigkeit verstärkt. So zeichnen sich die Christus am nächsten stehenden Personen – seine Mutter, Maria Magdalena und Johannes – durch ihre in den gleichen Rot- und Blautönen gehaltenen Gewänder aus.<sup>848</sup> Josef von Arimathäa, der den Toten durch einen beherzten Griff unter die Arme aufgerichtet hält, ist in ein leuchtendes Orange gekleidet, ebenso wie die Frauenfigur, die in ähnlicher Weise die Muttergottes am linken Bildrand stützt. Diese Hauptgruppe wird im hinteren Bildbereich durch drei weitere Gestalten ergänzt. Erst durch den Mann mit Turban und der Dornenkrone in Händen in der linken oberen Bildecke sowie durch die beiden Gestalten am rechten Bildrand, von denen eine betend und die andere auf das Geschehen verweisend gezeigt ist, wird der Eindruck der undurchdringlichen Figurenwand erzeugt.

Bei einer eingehenden Betrachtung des Gemäldes stellt sich die Frage nach dem genauen Sujet des Dargestellten. In den Dokumenten der Domopera wird das Werk wiederholt als *Pietà* bezeichnet und teilweise durch die Beifügung »chon altre nove figure al naturale« näher bestimmt.<sup>849</sup> Doch wird diese Umschreibung dem Bild nicht vollends gerecht, da die *Pietà* als Thema in der Regel die trauernde Mutter Maria mit dem Leich-

nam ihres Sohnes auf dem Schoß meint.<sup>850</sup> So ist auch in der italienischsprachigen Forschungsliteratur bezogen auf Sodomas Werk allgemein von seiner *Deposizione* die Rede.<sup>851</sup> Mit diesem Begriff kann im Deutschen sowohl – wie im Fall der *Pala Cinuzzi* (Abb. 12) – die Kreuzabnahme als auch – wie in der dazugehörigen Predella präsentiert – die Grablegung Christi gemeint sein. Mit Letzterer wird Sodomas Pisaner Darstellung in der deutschen Fachliteratur betitelt.<sup>852</sup> Die Grablegung zeigt den Leichnam Christi zumeist umgeben von Maria, Maria Magdalena und Johannes sowie – gemäß des Berichts im Johannesevangelium (Joh 3,1–13 und 19,38–42) – getragen von den beiden angesehenen Bürgern Nikodemus und Joseph von Arimathäa.<sup>853</sup> Letzteren wird Sodoma in seinem Bild in dem Mann mit bedecktem Haupt dargestellt haben, der Christus stützt, während Nikodemus unter den weiteren Figuren nicht eindeutig zu identifizieren ist. In ihrer Darstellungsweise gleicht Sodomas Tafel eher dem im Deutschen mit *Beweinung* betitelten Retabel Peruginos, das dieser 1495 für den Konvent von Santa Chiara in Florenz geschaffen hatte (Abb. 117).<sup>854</sup> Beide Szenen sind in eine weitläufige Landschaft mit Felsen und Stadtarchitektur eingebettet und zeigen den toten Heiland inmitten zahlreicher Figuren auf seinem Leichentuch gebettet. Die Beweinung des Herrn, die gemäß des alten Totenritus eine notwendige Szene zwischen der Kreuzabnahme und der eigentlichen Grablegung Christi ist, wird in den Evangelien nicht beschrieben. Sie stellt jedoch ikonografisch eine eigenständige Episode innerhalb der Passionsgeschichte dar.<sup>855</sup> Dabei ist sie in ihrer bildlichen Wiedergabe häufig so eng mit der Kreuzabnahme und der Grabtragung beziehungsweise Grablegung verbunden, dass eine genaue Trennung der einzelnen Themen nicht immer sauber möglich ist.<sup>856</sup> Der historische Ort der Beweinung war nach

846 Sie ist die einzige Person in diesem Bild, bei der – wenn auch ganz zart – der Heiligenschein zu erkennen ist.

847 Eine ähnliche Ohnmachts-Gruppe schuf Sodoma 1526 in einem Wandbild in der Katharinen-Kapelle in San Domenico (vgl. Kap. 2.5, S. 45f. mit Abb. 28). Noch näher steht der Pisaner Darstellung jedoch jene im *Gang zum Kalvarienberg* in Santa Maria Maggiore in Rom (vgl. Kap. 4.1.1.8 und Kat. Nr. 76).

848 Für das Schaffen dieses Bildes verwendete Sodoma sogar die überaus kostbare und das teure Lapislazuli enthaltende Farbe Ultramarinblau, für deren Kauf er bei der Auslieferung des Bildes eine Rückerstattung erhielt. Vgl. Anm. 843.

849 Siehe das in Anm. 843 erwähnte Dokument. VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 397, umschreibt Sodomas Darstellung mit folgenden Worten: »[...] è un Cristo morto con la Nostra Donna e con l' altre Marie.«

850 Vgl. beispielsweise Peruginos *Pietà* (Öl auf Holz, 168 x 176 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi). Für weiterführende Informationen zu dem Bild siehe SCARPELLINI 1984, Nr. 43, S. 82.

851 Zuletzt bei RADINI TEDESCHI 2010, S. 252.

852 So beispielsweise bei JANSEN 1870, S. 194; MEYER 1885, S. 226, oder LORINI 2006, S. 108.

853 Vgl. SACHS u. a. 1988, s. v. Grablegung, S. 156.

854 Holz, 220 x 195 cm, Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina; vgl. PADOVANI, Serena, Nr. 454: Perugino, *Compianto sul Cristo morto*, in: Mus. Kat. Florenz (Galleria Palatina) 2003, S. 280f. Das Werk ist signiert und datiert: »PETRUS PERUSINUS / PINXIT A.D. M.CCCC/LXXXXV«.

855 Vgl. SACHS u. a. 1988, s. v. Beweinung, S. 61. Auf Bildern erscheint die Beweinung erstmals in der byzantinischen Kunst im 11. Jahrhundert und mit dem Ende des 13. Jahrhunderts dann auch in Italien. Durch Isolierung der Figuren von Christus und Maria entsteht ferner die *Pietà*; vgl. SACHS u. a. 1988, s. v. Beweinung, S. 61.

856 Vgl. SACHS u. a. 1988, s. v. Beweinung, S. 61.



117. Pietro Perugino, *Beweinung Christi*, 1495.  
Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.

verschiedenen Quellen der Salbstein, der auch den Mittelpunkt der Marienkapelle der Jerusalemer Grabeskirche bildet.<sup>857</sup> Der umbrische Maler zeigt in seinem Retabel von 1495 den Heiland erstmals seit dem Mittelalter in der italienischen Kunst wieder in einer Beweinung auf einem eben solchen Salbstein ruhend.<sup>858</sup> In Sodomas Komposition ist die Liegefläche Christi nicht eindeutig zu benennen, jedoch könnte es sich bei dem größtenteils verdeckten, quaderförmigen Steinblock durchaus um den Salbstein handeln. Das goldene Gefäß neben Maria Magdalena würde so nicht nur als Attribut auf eben diese, sondern ferner – wie auch beispielsweise in Andrea del Sartos *Beweinung Christi* (Abb. 118) – auf die anstehende Salbung des Leichnams und somit auf das Sujet der Beweinung hindeuten.<sup>859</sup> Deutlicher zu Tage tritt dieser Bezug in einem in der Sodoma-Forschung

bisher nicht beachteten Blatt, bei dem es sich um eine vorbereitende Zeichnung des Malers für sein Pisaner Gemälde handeln dürfte (Abb. 119).<sup>860</sup> In der unteren linken Bildecke findet sich in der Skizze nicht die Ohnmacht der Muttergottes dargestellt, sondern ein bärtiger Mann, vermutlich Nikodemus, der sich an einem großen Salbgefäß zu schaffen macht, um den Leichnam dem Brauch gemäß für das Begräbnis vorzubereiten. Wie auch später im ausgeführten Gemälde setzt sich die Szene aus einer eng um den zentralen Körper Christi komponierten Figurengruppe zusammen. Auch sind Johannes, Josef und Maria Magdalena bereits an den wichtigen Positionen vorgesehen, die sie letztlich auch auf der Leinwand einnehmen. Verschwunden zu sein scheint im Laufe der Bildfindung hingegen das in der Zeichnung noch wesentlich deutlicher hervortretende erzählerische Moment der Salbung Christi, wodurch die präzise Benennung des Themas erschwert wird. Anders verhält es sich mit Raffaels berühmter *Pala Baglioni*.<sup>861</sup> In dieser entwickelte der Maler aus seinem Auftrag, eine Beweinung Christi zu schaffen, letztlich das Sujet seiner Grabtragung, die er als tatsächliches Ereignis in Szene setzte.<sup>862</sup> Aber die *Pala Baglioni* ist nicht nur eine eindeutige Verbildlichung der Grabtragung des Herrn, sondern zugleich der Anteilnahme Mariens an den Schmerzen und dem Tod ihres Sohnes, die durch ihre Ohnmacht veranschaulicht wird.<sup>863</sup> Wie Raffael parallelisiert auch Sodoma in seinem Pisaner Werk die Figur der Muttergottes mit jener Christi. Die in der Zeichnung noch hinter dem Leichnam des Heilands stehende Maria rückt in dem Gemälde in den direkten Vordergrund, wo sie frei sichtbar durch ihre Ohnmacht über ihre Trauer hinaus ihr körperliches Nachfühlen des Leidens Christi zum Ausdruck bringt. Sie führt dem Betrachter eine mögliche Reaktion auf das Geschehen vor Augen. Dabei wird Letzterer nicht nur durch Marias Verhalten berührt, sondern ferner durch den Mann rechts im Bild direkt angesprochen, der mit seiner Rechten aus dem Bild auf diesen zeigt. Der Fokus in Sodomas Komposition liegt demnach mehr auf der Reaktion auf den toten Christus als auf diesem selbst. Denn auch Maria Magdalena blickt nicht auf, sondern über den Leichnam hinweg auf die ohnmächtig werdende Muttergottes. Aus diesem Grund wird der Praktikabilität halber für die Benennung des ersten Pisaner Werkes Sodomas in der Folge dem Titel

857 Vgl. LOCHER 1994, S. 69 mit Anm. 166.

858 Der Salbstein in Beweinungsdarstellungen, der auf byzantinische Vorbilder zurückgeht, wurde im Mittelalter von italienischen Künstlern fälschlich als Sarkophag umgedeutet. Erst mit Perugino, der den Salbstein in seinem Altarbild in neuartiger Weise als historische Metapher für den Altar einsetzt, hält dieser wieder Einzug in die Beweinungsszene; vgl. LOCHER 1994, S. 69.

859 Holz, 238,5 x 198,5 cm, 1523 - 27, Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina; PADOVANI, Serena, Nr. 42, in: Mus. Kat. Florenz (Galleria Palatina) 2003, S. 42. Das Werk wurde 1523 von Caterina della Casa für das Kloster der Camaldulenserinnen in Luco di Mugello in Auftrag gegeben.

860 Feder und Bleistift, 284 x 238 mm, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi; vgl. Kat. Nr. 80a.

861 Zur *Pala Baglioni* vgl. Kap. 4.1.1.1, S. 86.

862 Vgl. LOCHER 1994, S. 77.

863 Vgl. LOCHER 1994, S. 78–80.



*Beweinung Christi* der Vorzug gegeben, wenn auch der Maler selbst mit seiner Darstellung eben gerade die Typenvermischung im Sinn hatte.

Am 5. Mai 1540 erhielt Sodoma neben der Restsumme für die Auslieferung der *Beweinung Christi* ferner einen Vorschuss für die Ausführung eines Gemäldes für den Altar der Heiligen Bartholomäus, Andreas und anderer, ebenfalls im Pisaner Dom, das die »Madonna e 'l Banbino a naturale e otto figure« zeigen sollte.<sup>864</sup> Dieses Werk wurde allerdings nie geschaffen.<sup>865</sup> Stattdessen ging Sodomas Verpflichtung gegenüber der Pisaner Domopera mit dem Malen eines weiteren Bildes für die Chorapsis, der *Opferung Isaaks*, in eine neue Runde (Abb. 43).<sup>866</sup> Mit dieser sollte der Maler ein Werk gleichen Themas ersetzen, mit dem der Maler Niccolò Pisano (1470–1538) bereits im März 1536 beauftragt worden war, das er aber nie zu Ende geführt hatte.<sup>867</sup> Ein Eintrag in den Rechnungsbüchern der Pisaner Domopera vom 3. Oktober 1540 erlaubt die Schlussfolgerung, dass Sodoma bereits im Herbst des besagten Jahres mit der Anfertigung der *Opferung Isaaks* beschäftigt war.<sup>868</sup> Am 29. März 1541 konnte die fertige Leinwand an ihrem angedachten Platz in der Chorapsis des Doms angebracht werden.<sup>869</sup>

Der Vordergrund des Gemäldes wird von den beiden Protagonisten klar dominiert. Während Abraham mit dem Schwert weit zum Schlag ausholt, kniet der nackte Isaak mit vor dem Oberkörper verschränkten



118. Andrea del Sarto, *Beweinung Christi*, 1523–1527.  
Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.



119. Sodoma, Studie zur Pisaner *Beweinung Christi*, um 1540.  
Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

864 Vgl. ASPI, Opera del Duomo 460, c. 94r [5. Mai 1540] bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 210, Anm. 161 sowie ASPI, Opera del Duomo 461, c. 122r bzw. BARTALINI/ZOMBARDI 2012, Nr. 105, S. 207.

865 Dies geht hervor aus einer Notiz am rechten Rand der in Anm. 843 genannten Übereinkunft, die lautet: »la ditta taula non è seguita l'achordo che la faciese«; siehe ASPI, Opera del Duomo 461, c. 122r bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 208.

866 Öl auf Leinwand, 202 x 141 cm; vgl. Kat. Nr. 81.

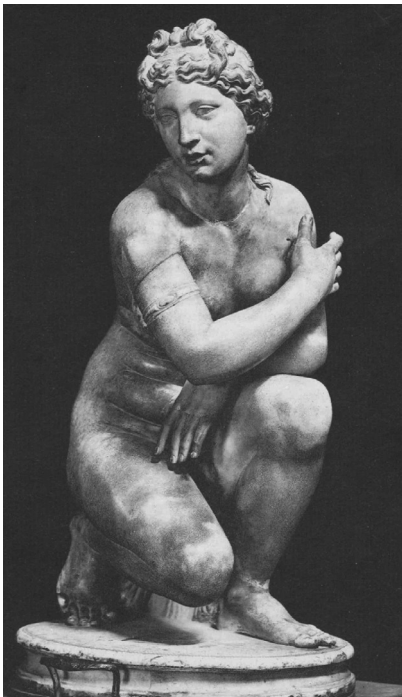
867 Vgl. ASPI, Opera del Duomo, Debitori e creditori, azzurro, B, c. 74.

868 Vgl. hierzu ASPI, Opera del Duomo 577, c. 160sin bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, Nr. 104, S. 202. Aus der Zusammenfassung des Holzmeisters, der eine Aufstellung seiner im Laufe des Jahres 1540 vollbrachten und noch nicht verbuchten Arbeiten machte, geht sogar hervor, dass er zwischen dem Monat Mai, in dem er die *Beweinung* in der Chorapsis des Doms anbrachte, und dem 8. Juni den Spannrahmen für die *Opferung Isaaks* vorbereitete; vgl. ACCPI, Serie d' Abramo, n. VII [B 7], Monumenta restaurationis Pisanae Primatialis Ecclesiae, c. 554r [ante 29. Mai – 11. Dezember 1540] bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 210f., Anm. 162.

869 Dies geht u. a. aus dem betreffenden Posten im Register der allgemeinen Ausgaben hervor; vgl. ASPI, Opera del Duomo 167, c. 85r [29. März 1541] bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 206, Anm. 147.



120. Andrea del Sarto, *Opferung Isaaks*, vor 1531.  
Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.



121. *Kauernde Venus*, römische Kopie.  
Florenz, Galleria degli Uffizi.

Armen auf einem zweistufigen Steinpodest, dem Opferaltar. Isaaks jugendlicher und glatter Körper sowie die demütig-resignierte Schicksalsergebenheit in seiner Haltung stehen im Gegensatz zur entschlossenen Bewegung des vom Alter gezeichneten Abraham. Dieser wird durch den von rechts oben herbeifliegenden Engel in seiner Handlung gestoppt. Der Himmelsbote berührt dabei sanft und zaghaft die Schwertschärpe. Links neben dem Altar liegen das für das bevorstehende Brandopfer hergerichtete Holzbündel sowie Isaaks abgelegte Kleidung. Dahinter erkennt man – im Gestrüpp verfangen – einen weißen Schafbock, den Abraham in der Folge der Geschichte anstelle seines einzigen Sohnes für Gottvater töten wird (Gen 22,13). Vater und Sohn befinden sich inmitten einer kargen Landschaft, die zum tiefem Horizont hin in einem großen Gewässer mit Segelbooten mündet.<sup>870</sup> Sie wird von wenig belaubten Bäumen und Büschen durchzogen und von weiteren, schemenhaft gemalten Figuren belebt. So ist links auf einem Baumstumpf ein Rabe zu sehen, unter dem zwei Gestalten mit einem Esel vorbeigehen. Bei diesen handelt es sich wohl um die beiden Jungknechte, die Abraham mit dem Lasttier zurückließ, als er sich mit seinem Sohn zur Opferstelle aufmachte (Gen 22,3). Generell hält sich der Maler bei der Verbildlichung der *Opferung Isaaks* an die biblische Erzählung (Gen 22,1–13) und schafft eine typische Darstellung des Themas, wie sie in ähnlicher Form unter anderem bei Andrea del Sarto zu sehen ist (Abb. 120).<sup>871</sup> Auch in dessen Komposition finden sich Abraham und sein Sohn an einem Opferaltar in einer Landschaft wieder und werden um den Bock und die Engelsfigur ergänzt. Jedoch stellt der Florentiner Maler das Geschehen wesentlich bewegter und dramatischer dar. Sein Isaak gleicht nicht jenem schicksalsergebenen des Sodoma, sondern muss von seinem Vater mit hinter dem Rücken gefesselten Händen auf dem Altar festgehalten werden.

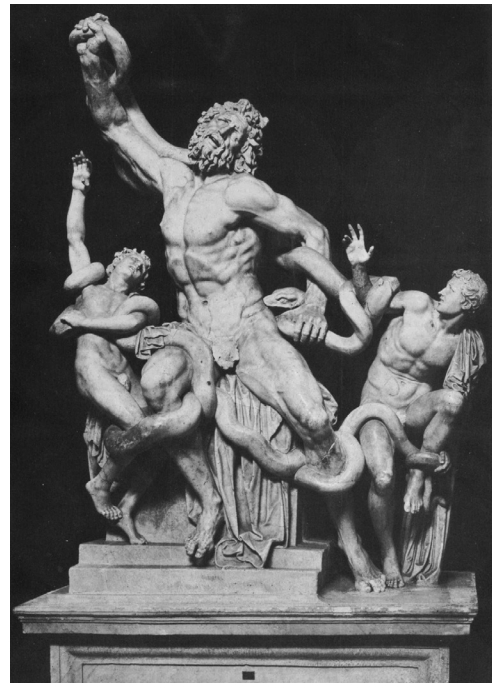
Vergleiche legen nahe, dass sich Sodoma bei der Gestaltung seiner beiden Figuren der *Opferung* von Skulpturen des Altertums inspirieren ließ. So liegt der Gestaltung des Oberkörpers seines Isaaks wohl der antike Typus der kauernden Venus zugrunde, wie sie

870 An dieser Stelle sind auch Fehlstellen in der Malschicht zu verzeichnen.

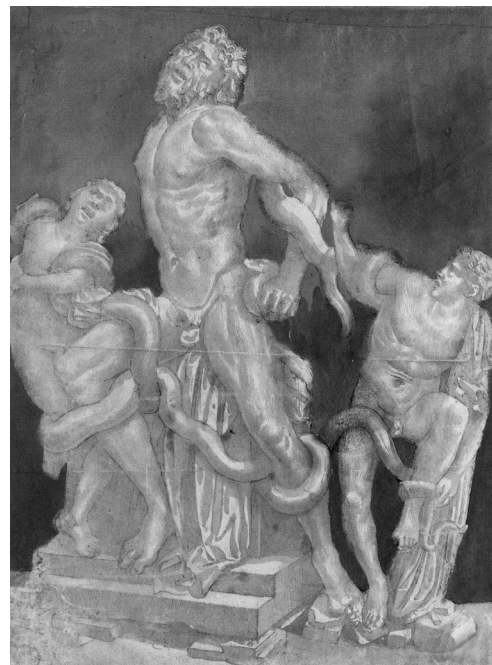
871 Holz, 213 x 159 cm, signiert mit Monogramm, Dresden, Gemäldegalerie der Alten Meister; vgl. SHEARMAN 1965a, Bd. 2, Nr. 94, S. 280f. Das ursprünglich für Franz I. geschaffene Werk, von dem zwei weitere Versionen in Madrid und Cleveland existieren, wurde wohl 1531 an Alfonso d' Avalos, den Marchese del Vasto, verkauft, für den Sodoma 1534 seine *Auferstehung Christi* in Neapel schuf; vgl. Kap. 4.1.1.6 sowie Kat. Nr. 64.



beispielsweise in einer Marmorarbeit in den Uffizien überliefert ist (Abb. 121).<sup>872</sup> Dieses Exemplar der antiken Liebesgöttin ist zwar erst seit 1704 für Florenz dokumentiert, jedoch war ihr Typus bei Künstlern bereits seit dem frühen Cinquecento bekannt.<sup>873</sup> Sodoma übernimmt die Figurenkomposition nicht akribisch, sondern lässt Isaak im Gegensatz zur Venus auf beiden Knien ruhen und variiert ferner die Haltung seiner linken Hand. Dieser Unterschiede zum Trotz ist unverkennbar, dass die Skulptur Sodoma als Ausgangspunkt für seinen Isaak diente.<sup>874</sup> Generell lassen sein Inkarnat, seine im Gegensatz zu Abraham eher statische Darstellungsweise sowie der Altar, auf dem er kniet und der einem Statuenpodest ähnelt, eher an eine Marmorskulptur als an ein lebendes Modell denken. Abraham wirkt mit seinem dunklen Hautton, dem vom Wetter gegebten Gesicht und den zotteligen Haaren und Brauen harscher als sein Sohn, zu dessen hell leuchtendem und glattem Inkarnat er in deutlichem Gegensatz steht. Dahingegen diente dem Maler bei der Figurenfindung des Abrahams eine weit-aus dynamischere antike Steinskulptur, namentlich die berühmte und in römischer Kopie bereits im frühen 16. Jahrhundert Künstlern zugängliche Laokoongruppe (Abb. 122).<sup>875</sup> Dies wird nicht zuletzt belegt durch eine ebenfalls in den Uffizien aufbewahrte Zeichnung, in der erstmals durch Roberto Bartolini eine Arbeit Sodomas erkannt wurde (Kat. Nr. 81a).<sup>876</sup> Diese neue Zuschreibung überzeugt aufgrund der stilistischen wie auch motivischen Analogien zu Sodomas einziger bekannter Zeichnung mit der Abraham-Isaak-Thematik (Kat. Nr. 81b).<sup>877</sup> In der Studie nach der antiken Gruppe setzte sich Sodoma isoliert mit der Figur des trojanischen Priesters Laokoon und dessen Pose auseinander. Erstmals gese-



122. *Laokoongruppe*, römische Marmorkopie (mit der Ergänzung des Giovanni Angelo Montorsoli), 2. Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. oder Anfang des 1. Jahrhunderts n. Chr. Rom, Belvedere.



123. Unbekannt, *Laokoongruppe* (vor der Ergänzung des rechten Arms), 1506. Düsseldorf, Kunstmuseum.

872 Marmor, H. 78 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi; vgl. HASKELL/PENNY 1984, S. 472–476 (mit Abb. 170).

873 Vgl. HASKELL/PENNY 1984, S. 474.

874 So bereits ZAMBRANO 1995b, S. 146f.

875 Zur Geschichte der Laokoongruppe vgl. BOBER/RUBINSTEIN 2010, S. 165f. Die in der Marmorgruppe dargestellte Szene wird u. a. im zweiten Buch von Vergils *Äneis* geschildert. Sie verbildlicht das Schicksal des Apollonpriesters, der die Trojaner vor dem hölzernen Pferd warnte, das die griechischen Belagerer als vermeintliche Weihgabe der Athena zurückgelassen hatten. Gezeigt ist der Moment des Kampfes gegen die Unheil bringenden Schlangen, die ihm Athena schickte, nachdem er ihre Weihgabe mit einem Speer beworfen hatte.

876 Röteltstift, 335 x 220 mm, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Roberto Bartolinis Zuschreibung erfolgte gemäß ZAMBRANO 1995b, S. 148, auf einer Konferenz in Padua im Februar 1994. Zuvor wurde das Blatt seit MIDDELDORF 1932 dem Bildhauer Andrea Sansovino (1467–1529) zugeschrieben.

877 Röteltstift, 274/275 x 177 mm, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

hen haben dürfte der Sieneser Maler die antike Skulptur, die 1506 auf dem Esquillin gefunden und sogleich in Papst Julius' II. Privatsammlung aufgenommen wurde, 1508/09, als er für eben diesen Pontifex im Vatikan tätig war.<sup>878</sup> Es stellt sich folglich die Frage nach der Datierung der beiden Zeichnungen. Der Marmorgestalt des Laokoon fehlte bei ihrem Fund der rechte Arm (Abb. 123), der in ausgestreckter Pose zunächst 1520 bis 1525 von Baccio Bandinelli (1488–1560) in Wachs und 1532 letztlich von dem Michelangelo-Schüler Giovanni Angelo Montorsoli (um 1507–1563) in Stein ersetzt wurde (Abb. 122).<sup>879</sup> Dieser in der Ästhetik und Geistesgeschichte als Pathosformel für das *exemplum doloris* »Laokoon-Gruppe« berühmt gewordene ausgestreckte Arm wurde erst Mitte der 1950er Jahre abgenommen und durch den originalen, angewinkelten Arm des Hohepriesters ersetzt, der bereits 1905 wiedergefunden worden war.<sup>880</sup> Wenn Sodoma die Studie während seines ersten Romaufenthalts anlässlich seiner Tätigkeit in den päpstlichen Räumen anfertigte, würde es sich bei der zeichnerischen Darstellung des rechten Arms um seine eigene Ergänzung handeln, die bereits jener Jahre später von Bandinelli vorgeschlagenen entspricht. Wahrscheinlicher erscheint jedoch, dass die Studie erst Ende des zweiten Jahrzehnts des Cinquecento entstand, als der Künstler im Auftrag Agostino Chigis in die Ewige Stadt zurückkehrte.<sup>881</sup> Möglicherweise weilte er noch um 1520 in Rom und erlebte hautnah mit, wie Bandinelli seine wächserne Ergänzung an der antiken Skulptur anbrachte und mit der eigenen Marmorkopie

der Gruppe begann.<sup>882</sup> Eine sichere Datierung ist jedoch schwierig, da Sodomas Zeichnungen so weit nur unzulänglich erhalten sind beziehungsweise identifiziert und in eine Entwicklungsreihe gestellt wurden. Es muss folglich offen bleiben, ob beide Zeichnungen während seines zweiten Rombesuchs oder sogar noch später entstanden sind. Zumindest sprechen der übereinstimmende Stil beider Blätter sowie die Dynamik der Darstellungen dafür, dass diese in zeitlicher Nähe zueinander, dabei aber nicht zwangsläufig als Studien zu Sodomas Pisaner Auftrag entstanden sein müssen.<sup>883</sup> Es besteht kein Zweifel, dass Sodoma die Studie der isolierten Figur des Laokoon in einem weiteren Schritt zu seinem Abraham des Studienblatts und folglich zum Motiv der Opferung Isaaks weiterentwickelte.<sup>884</sup> Besonders Isaaks Darstellung in der Chorapsis, die statisch und fast schon statuenhaft erscheint, ist weit von jener der Zeichnung entfernt. Folglich ist davon auszugehen, dass der Maler beide Blätter in Verbindung zueinander schuf und Jahre später in Pisa auf diese Vorlagen zurückgriff, um sein Thema der Opferung Isaaks zu gestalten.<sup>885</sup>

Beide Werke Sodomas befinden sich heute an ihrem ursprünglichen Anbringungsort in der Pisaner Domchorapsis. Die *Beweinung Christi* war speziell für den »altare di san Bartolomeo in sagrestia« bestimmt und wurde bei Bedarf von einem von »du' femelle di bronzo« getragenen Vorhang verdeckt.<sup>886</sup> Der Altartisch steht vor einer reich verzierten Marmorwandverkleidung, in die das Bild mit seinem vergoldeten Schnitzrahmen eingelassen wurde.<sup>887</sup> Folglich wurde die *Bewei-*

878 Zu Sodomas Arbeit im Vatikan Kap. 2.3. Papst Julius II. erwarb die etwa lebensgroße Gruppe knapp vier Wochen vor der Grundsteinlegung von Neu-St. Peter am 23. März 1506 und ließ sie im Statuenhof des Belvedere, des heutigen Cortile Ottagono, aufstellen. Giuliano da Sangallo (1445–1516) hatte in dem Fund das bei Plinius d. Ä. erwähnte Bildwerk des Laokoon erkannt, das im 1. Jahrhundert v. Chr. von den drei rhodischen Bildhauern Hagesandros, Polydoros und Athanodoros geschaffen worden war. Für die Diskussion, ob es sich bei dieser Gruppe um das bei Plinius erwähnte Original oder nur um eine bereits antike Kopie handelt, vgl. DALTROP 1982, S. 29f.

879 Vgl. hierzu LASCHEK 1993, S. 25–27, sowie ergänzend BOBER/RUBINSTEIN 2010, S. 165. Beide Ergänzungen weisen einen emporgestemmtten rechten Arm Laokoons auf. Während dieser bei Bandinellis Vorschlag noch leicht angewinkelt ist, ist er in Montorsolis Version so ausgestreckt, dass er die vom linken Fuß über den Körper des Priesters nach oben links aufsteigende Diagonale vollendet. Zur Zeichnung eines unbekannten Künstlers, die die Marmorgruppe ohne den ergänzten Arm zeigt, vgl. WINNER 1974, S. 99–102.

880 Vgl. BOBER/RUBINSTEIN 2010, S. 165. Zur Rezeption der Laokoon-Gruppe vgl. PASQUIER 2000, S. 228f. mit Kat. Nr. 70–108.

881 Vgl. Kap. 2.5, S. 41–44.

882 Vgl. BOBER/RUBINSTEIN 2010, S. 165f. Dass Sodomas Studie erst in den frühen 1530er Jahren nach Montorsolis Rekonstruktion zu verorten ist, erscheint angesichts seiner zahlreichen Aufträge in Siena in dieser Zeit wenig plausibel; vgl. Kap. 2.5.

883 So auch ZAMBRANO 1995b, S. 154. Bereits Andrea de Marchi datiert zumindest die Zeichnung mit Abraham und Isaak in die 1520er Jahre und sieht in ihr keine direkte Vorarbeit zu Sodomas Pisaner Gemälde; vgl. DE MARCHI, Andrea, Nr. 179, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 511.

884 Ein solches Vorgehen ist auch für die Bildfindung seiner Freskenarbeiten zu verzeichnen; vgl. hierzu LOSERIES 1992 sowie ergänzend LOSERIES 1994a.

885 So auch ZAMBRANO 1995b, S. 154.

886 Bezogen auf den Bestimmungsort des Retabels siehe ASPI, Opera del Duomo 577, c. 160des. bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 203. Zu dem Vorhang siehe ASPI, Opera del Duomo 577, c. 177 sin. [29. Mai 1540] bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 210.

887 Der Rahmen dieses Gemäldes wurde geschaffen von dem Holzschnitzer Michele di Lorenzo, wie aus ASPI, Opera del Duomo 577, c. 177 sin. [29. Mai 1540] (bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 209, Anm. 155) sowie aus ASPI, Opera del Duomo 461, c. 120v [12. Mai 1540] im Register B der *Ricordanze* (bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 209, Anm. 155) hervorgeht. Der Vergolder des Rahmens war



nung Christi für eine besonders hervorgehobene Stelle der Chorapsis geschaffen, da sie sich in ihrem Scheitel und somit zentral hinter dem Hauptaltar der Kirche angebracht findet. Flankiert wird das Retabel – teils in drei Reihen übereinander – von 26 weiteren Gemälden, die von unterschiedlichen Künstlern ausgeführt wurden.<sup>888</sup> Bereits Ende des 15. Jahrhunderts ging man in Pisa daran, den hinter dem Hauptaltar liegenden Chorbereich zur Sakristei umzugestalten.<sup>889</sup> Mit der Fertigstellung der Bildwerke Sodomas wurde der erste Teil der Umformung dieses Bereichs, namentlich die Ausschmückung des unteren Registers der Apsiswand, mit insgesamt 15 Bildern vollendet.<sup>890</sup> Auf beiden Seiten schließen sich der *Beweinung Christi* Darstellungen der Apostelfürsten Paulus und Petrus sowie Szenen aus dem Alten Testament an, zu denen auch Sodomas Bild mit dem Abraham-Isaak-Sujet gehört.<sup>891</sup> Das übergreifende Thema all dieser Gemälde ist das Opfer, das anhand alttestamentarischer Beispiele vor Augen geführt wird. Die Werke werden – entsprechend der Aufteilung der Seligen und Verdammten in Darstellungen des Jüngsten Gerichts – in positive und negative Exempel um Sodomas *Beweinung Christi* gruppiert, die wiederum das letzte und entscheidende Opfer, nämlich jenes des Gottessohnes, zeigt.<sup>892</sup> Sodoma komponierte diese Leinwand auf ihre Funktion als Altarretabel ausgerichtet. So präsentieren die Figuren dem Betrachter den Leichnam auf einem Salbstein ruhend, auf dem er dem orientalischen Brauch gemäß einbalsamiert wurde. Der Maler setzt in dem Bild den toten Heiland als Metapher für den tatsächlich darunter befindlichen Altar ein, denn wie Christus vor der Grablegung gesalbt wurde, wurde es auch der Altar bei seiner Weihe. Letzterer ist nicht nur der zentrale Ort der katholischen Kirche, sondern das Christus- und Opfertodsymbol schlechthin, dessen fünf Weihekreuze die fünf Wundmale des Gekreuzigten versinnbildlichen.

Guglielmo di Losso; vgl. ASPi, Opera del Duomo 577, c. 177 sin. [4. Juni 1540]: »E adi 4 di gugno« [1540] bzw. BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 209, Anm. 156.

888 Vgl. hierzu die Ausführungen bei CIARDI 1995.

889 Vgl. CIARDI 1995, S. 30.

890 Die gesamte Dekoration der Apsiswand mit ihren im Ganzen 27 Gemälden kam erst 1626 zum Abschluss; vgl. CIARDI 1995, S. 36f. Ihren Anfang nahm die Ausschmückung Ende 1530 mit der Auftragsvergabe des Bildes *Opferung Noahs*; vgl. CIARDI 1995, S. 30.

891 Zur genauen Aufteilung und Benennung der weiteren Gemälde vgl. CIARDI 1995.

892 Vgl. CIARDI 1995, S. 40f.

Giorgio Vasari beurteilte Sodomas Arbeiten im Pisaner Dom als nicht gut gelungen.<sup>893</sup> Diese Meinung bestätigte zwei Jahrhunderte später Alessandro da Morrona speziell auf die *Opferung Isaaks* bezogen.<sup>894</sup> In der Tat weist insbesondere diese in der Modellierung der Gewänder und allen voran in der Körperbildung Schwachstellen auf. Ferner benannte Ende des 19. Jahrhunderts Igino Benvenuto Supino die Komposition der *Beweinung Christi* im Gesamten als zu überfüllt, gewunden und in den Emotionen übertrieben, wohingegen er einzelne Figuren wie die ohnmächtige Maria als schätzenswert beurteilte.<sup>895</sup> Vor allem die französischen Gelehrten zeigen sich in ihrem Urteil weniger von Vasari beeinflusst. Achille Ségard bezeichnete Vasaris Aussagen als ungerecht und Henri Hauvette erkannte die Qualität des Gemäldes der *Beweinung Christi* in eben der Expressivität der Gesichter und der Posen der Figuren.<sup>896</sup> So verwundert es wenig, dass gerade von der *Beweinung Christi* mehrere, zudem frühe Kopien existieren.<sup>897</sup> Aber auch Sodomas *Opferung Isaaks* dürfte zumindest im Frankreich des frühen 19. Jahrhunderts eine gewisse Bewunderung genossen haben, da sie im Rahmen der Beschlagnahmung italienischer Kulturgüter durch die napoleonischen Truppen 1811 in den heutigen Pariser Louvre abtransportiert wurde.<sup>898</sup> Das in der Chorapsis fehlende Original ersetzte bis zu dessen Rückführung 1814 eine Kopie, die im August 1811 im Auftrag des Dominique-Vivant Denon (1747–1825) von dem neoklassizistischen Maler Alexandre-Charles Guil-

893 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 397: »[...] questi quadri non riuscirono molto buono [...]«

894 Siehe DA MORRONA 1787, S. 119, sowie S. 121: »Se questo dipinto fa poco buon' effetto per la principal cagione dè molti lumi sparsi di sorvechio, egli per altro dimostra intelligenza nelle parti nude, ed espressione ad onta dell' età avanzata del pittore, e dell' altra notizia, che diedi poc' anzi tratta dal Vasari.«

895 Vgl. SUPINO 1893, S. 448.

896 Vgl. SÉGARD 1910, S. 45, und HAUVETTE 1911, S. 115.

897 Eine Kopie in kleinerem Maßstab (58,5 x 40 cm) wurde mit der Zuschreibung an einen Nachfolger Sodomas am 8. Mai 1987 als Los Nr. 133 bei Christie's versteigert und könnte – gemäß ZAMBRANO 1995a, S. 145 – sogar eine Werkstattarbeit sein. Eine zweite, ebenfalls kleinere Version (60 x 42 cm) befand sich einst in der Sammlung Maynard und daraufhin bei Lepke in Berlin (ZAMBRANO 1995a, Abb. 2). Eine dritte wurde nachweislich Anfang des 17. Jahrhunderts von Paolo Guidotti ausgeführt, die sich – ebenso wie eine zeitgleiche Kopie der *Opferung Isaaks* – noch 1634 in der Turiner Sammlung des Amedeo dal Pozzo, des Marchese von Volterra, befand; vgl. ZAMBRANO 1995b, S. 145, und S. 155, die diesbezüglich den entsprechenden Auszug eines Inventars von 1634 zitiert.

898 Vgl. ZAMBRANO 1995b, S. 146. Ein ähnliches Schicksal ereilte auch u. a. Raffaels Gemälde *Lo Spasimo di Sicilia* (vgl. hierzu S. 134f. mit Anm. 811), das 1813 von den französischen Truppen nach Paris gebracht wurde; vgl. MEYER ZUR CAPELLEN 2005, S. 152.



124. Alexandre-Charles Guillemot, *Opferung Isaaks* nach Sodoma, 1811. Pisa, Erzbischöfliches Palais.

lemot (1786–1831) angefertigt worden war (Abb. 124).<sup>899</sup> Spuren dieses Eingriffs sind noch heute an dem originalen Gemälde zu erkennen, dem der ursprüngliche, einst wohl jenem der *Beweinung Christi* ähnliche Rahmen fehlt.<sup>900</sup>

#### 4.1.1.11 Die »Sacra Conversazione« für Santa Maria della Spina in Pisa

Ein weiterer Auftrag für ein großformatiges Altarretabel in einer Pisaner Kirche schloss sich direkt an die beiden Gemälde an, die Sodoma für den Pisaner Dom schuf

<sup>899</sup> Vgl. zu dem gesamten Vorgang NENCI 1995. Das Werk (Öl auf Leinwand, 202 x 141 cm) kam nach der Rückführung des Originals zunächst in eine Kapelle des Camposanto, danach in die Sammlung des Museo Civico, ehe es letztlich im Erzbischöflichen Palais in Pisa landete; vgl. CARLI 1979b, S. 73.

<sup>900</sup> Die Malschicht weist rundum am Bildrand leichte Schäden auf, die durch das Aufliegen des einstigen Rahmens verursacht worden sein dürften. Darüber hinaus sind teils Löcher von Nägeln zu erkennen und das Bild musste bei der Neuanbringung 1814 mit Holzkeilen im Marmorrahmen fixiert werden.

(Abb. 44).<sup>901</sup> Das eine *Sacra Conversazione* darstellende Bild, das sich heute im Pisaner Museo Nazionale di San Matteo befindet, wurde von Sodoma ursprünglich für den Altar der direkt am Ufer des Arno liegenden Kirche Santa Maria della Spina geschaffen, in der seit 1333 für lange Zeit die namengebende Dornreliquie aufbewahrt wurde.<sup>902</sup> Noch 1793 schreibt Alessandro da Morrona, dass Sodomas Werk »in questa Chiesa in uno degli Altari laterali« zu finden sei.<sup>903</sup> Ein geschäftlicher Kontakt zwischen dem Maler und den Verantwortlichen dieser Kirche ergab sich bereits Monate vor den ersten Belegen für eine Auftragsvergabe. So ist überliefert, dass der Künstler im Oktober 1541 von dem Operaio der Kirche Santa Maria della Spina, der seit dem 25. Juli 1541 Niccolò di Alessandro Lupi war, vier Getreidesäcke für 30 *lire* erworben hatte.<sup>904</sup> Die erste dokumentierte Zahlung für das Altarbild an Sodoma stammt vom 16. Mai 1542.<sup>905</sup> Der Maler dürfte jedoch bereits spätestens im November 1541 und somit noch während seiner Arbeiten für die Pisaner Domopera mit dem neuen Gemälde betraut worden sein. Denn zu dieser Zeit war der hierfür vorgesehene Bildträger schon fertig, wie der Zahlungsvermerk für die Produzenten der Leinwand und des Keilrahmens bezeugt.<sup>906</sup> Vollendet haben wird Sodoma das Altarbild vor dem Ende des Oktobers 1542, als der Holzschnitzer, der den dazugehörigen Rahmen schuf, ausbezahlt wurde.<sup>907</sup> Auf die Auslieferung seines Bildwerkes, für

<sup>901</sup> 288 x 167 cm, Öl auf Leinwand, Pisa, Museo di San Matteo; vgl. Kat. Nr. 83.

<sup>902</sup> Zur Geschichte des zunächst als Oratorium der Santa Maria del Pontenuovo errichteten Baus vgl. BURRESI 2014.

<sup>903</sup> Siehe DA MORRONA 1793, S. 334. Der Hauptaltar hingegen war skulptural geschmückt, wie auch aus der Kirchenbeschreibung hervorgeht, dass die gesamte Ausstattung zumeist aus Skulpturen bestand. Vgl. DA MORRONA 1793, S. 332f.

<sup>904</sup> Siehe ASPi, Ospedali riuniti di Santa Chiara 3009, c. 2v [30 ottobre 1541] (bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, Nr. 107, S. 215): »El chavalieri ditto il Soddoma pagò adì 30 ditto [ottobre 1541] l. quindici per la valuta di sacche quatro di grano e per noi da messer Antonio da Chamaiore\_\_l. 15.-«.

<sup>905</sup> Vgl. ASPi, Ospedali riuniti di Santa Chiara 3009, c. 10r bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, Nr. 110, S. 219. Das Dokument wurde erstmals publiziert bei TANFANI CENTOFANTI 1871, S. 217, mit dem Datum 16. Mai 1543 (st. p.).

<sup>906</sup> Siehe ASPi, Ospedali riuniti di Santa Chiara 3009, c. 8r [10. November 1541] (bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, Nr. 110, S. 219, Anm. 176): »E adì ditto [10 novembre 1541] l. dieci cioè cinque date a Piero Iacopo per braccia undici di tela larga per dipingere la taula che fa il Soddoma e l. cinque a maestro Andrea legnaiuolo per fare il telaio a ditta tela\_\_l. 10«.

<sup>907</sup> Siehe ASPi, Ospedali riuniti di Santa Chiara 3010, c. 5v [30. Oktober 1542] (bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 220, Anm. 177): »E adì 30 ditto [ottobre 1542] l. vintisette date al Sordo legnaiuolo per resto dello adornamento della nostra taula\_\_l. 27«.



das der Künstler insgesamt etwa 70 *scudi* erhielt, folgte eine Reihe weiterer Maßnahmen.<sup>908</sup> So bezahlte man am 20. Februar 1543 Sodomas Schüler namens Gianmaria für das Vergolden des Bilderrahmens.<sup>909</sup> Derselbe Gianmaria ging seinem Meister bereits bei dessen *Grablegung* für den Pisaner Dom zur Hand.<sup>910</sup> In etwa zeitgleich mit der Rahmenvergoldung wurden die Kosten für die »factura di chiovi« zum Verhüllen des Retabels beglichen.<sup>911</sup> Das somit 1542 ausgeführte Altarblatt für Santa Maria della Spina wurde erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von seinem Bestimmungsort in das Pisaner Museum überführt.<sup>912</sup>

Dieses Altarretabel gehört zu den wenigen Werken Sodomas, die auch durch Giorgio Vasari lobende Erwähnung finden, da dessen Ansicht nach in der Pisaner *Sacra Conversazione* »tutte figure si portò molto meglio che ne' due quadri del duomo.«<sup>913</sup> Maria wird

mit ihrem Sohn in ihren Armen inmitten einer Gruppe von sechs Figuren gezeigt, die sie unwesentlich an Höhe übertrifft. Bis auf den unscheinbaren, bärtigen Männerkopf am rechten Gemälderand werden alle Gestalten durch zarte, teilweise kaum mehr erkennbare Heiligenscheine charakterisiert.<sup>914</sup> Die Muttergottes blickt mit ihrem bedeckten Haupt sanft nach links unten auf die zu ihren Füßen sitzende, rot gekleidete Maria Magdalena, die durch ein Buch und ein Salbgefäß gekennzeichnet ist.<sup>915</sup> Ihre Haare trägt sie lang und halboffen und das Gesicht wirkt jung und fast kindlich. Ihr gegenüber kniet halb auf der ersten Stufe des Thrones eine weitere, diesmal bekrönte jugendliche Frauenfigur in blauem Kleid und grünem Mantel und hält dabei ihre Hände vor dem Oberkörper wie zum Gebet gefaltet.<sup>916</sup> Es ist die heilige Katharina von Alexandrien, die ebenso wie Maria Magdalena ihre volle Aufmerksamkeit der zentralen Figur des Bildes, Maria, schenkt. Auch Jesus, der vom linken Arm seiner Mutter abrutscht und sich mit einem Bein auf ihrem Knie abstützt, blickt zu ihr hinauf. Dabei greift er nicht nur mit beiden Händen nach einem langen Pfeil, der zu der neben ihm stehenden Gestalt, dem heiligen Sebastian, gehört. Der Knabe scheint mit diesem Marterwerkzeug, das dem Heiligen nur beigegeben ist anstelle ihn wie üblich zu durchbohren, geradewegs zu spielen. Auch darüber hinaus ist Sebastian, der unter anderem auf Sodomas Altarbildern mehrfach Darstellung findet, untypisch gezeigt. Anders als in dem Retabelfragment in Portland (Abb. 64) oder der *Sacra Conversazione* von Sinalunga (Abb. 95) ist er nicht exponiert als nackter, gefesselter Mann dargestellt, sondern verschwindet geradewegs in der Menge der Heiligen.<sup>917</sup> Unter seinem roten Umhang sind lediglich Teile seines unbedeckten Oberkörpers und eines Schenkels zu erkennen. Sein Gesichtstyp gleicht jenem des heiligen

908 Neben der Zahlung vom 16. Mai 1542 in Höhe von 249 *lire* und drei *soldi* (vgl. Anm. 905) ist ferner eine weitere für den 8. Januar in Höhe von 277 *lire* und zehn *soldi* belegt. Da dieser Restbetrag jedoch Sodoma nicht genügte, wurde Antonio Bonucelli als Schiedsrichter einberufen, nach dessen Beschluss dem Maler weitere 45 *lire* ausgehändigt werden mussten; vgl. ASPI, Ospedali riuniti di Santa Chiara 3010, c. 6r bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2010, Nr. 112, S. 222.

909 Siehe ASPI, Ospedali riuniti di Santa Chiara 3010, c. 6r [20. Februar 1543] (bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 220, Anm. 178): »E adì 20 ditto l. vintiquattro, s. dieci date a Giamaria alievo del Soddoma per mettere oro il nostro ornamento \_\_\_\_l. 24.10.« Bei dem aktuellen vergoldeten Schnitzrahmen des Gemäldes handelt es sich höchstwahrscheinlich noch um den originalen, da er jenem der *Grablegung Christi* im Pisaner Dom stark ähnelt.

910 Vgl. ASPI, Opera del Duomo 461, c. 93V [31. Januar – 27. März 1540] bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 201, Anm. 127. Am 1. Juni 1542 erhielt er ferner zwölf *lire* und 18 *soldi* für die Vergoldung einiger Kandelaber derselben Kirche; siehe ASPI, Ospedali riuniti di Santa Chiara 3010, c. 5r [1. Juni 1542]: »Et per fare dipingere ditti candelieri cioè pezzi 128 d' oro e fattura data a maestro Giamaria pittore \_\_\_\_l. 12.18.« Sowohl Gaetano Milanesi als auch Robert H. Cust schlagen vor, diesen Schüler mit Giovanni Maria Tucci aus Piombino zu identifizieren, über den weiter nicht viel bekannt ist; vgl. MILANESI, Gaetano, Commentario alla Vita del Sodoma, in: VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 415, und CUST 1906, S. 234.

911 Siehe ASPI, Ospedali riuniti di Santa Chiara 3010, c. 6r [28. Februar 1543] (bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 220, Anm. 179): »Et per factura di chiovi date a maestro Andrea da Volterra per covertare ditta taula \_\_\_\_l. 2.10.« Zeitweise verhüllt wurden bekanntlich auch Sodomas *Kreuzabnahme Cinuzzi* (vgl. Anm. 516) sowie seine *Anbetung Arduini* (vgl. Anm. 655).

912 Vgl. Mus. Kat. Pisa 1974, Nr. 114, S. 106.

913 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 398. Aber nicht nur der Künstlerbiograf, sondern auch spätere Pisaner Autoren sind sich einig, dass die Tafel für Santa Maria della Spina jene beiden im Dom qualitativ übertrifft. So schreibt z. B. DA MORRONA 1793, S. 334f.: »In questa Giov. Antonio Razzi [sic!] detto il Sodoma [...] spiegò quel suo valore meritamente encomiato dal Ch. P. Della Valle delineandola, e tinggiandola in più bella guisa pittoresca

che non fece ne' due quadri da noi descritti per la Tribuna del nostro Duomo.«

914 Am deutlichsten gestaltet ist der Heiligenschein des Jesukindes.

915 Sie trägt ein rotes Übergewand, das aus einem recht dünnen Stoff sein muss, da sich die Kanten der Sitzgelegenheit – des Steinpodestes des Marienthrones – gut abzeichnen. Die Farbe ihres weißen Kleides wirkt an einigen Stellen fast durchsichtig, da diese nicht mehr ausreichend deckend ist. Darüber hinaus weist ihr Gewand noch reiche Spuren an goldenen Verzierungen entlang der Säume auf.

916 Ihre Handhaltung hat sie gemeinsam mit einer Frauenstudie, die heute im Berliner Kupferstichkabinett aufbewahrt wird (vgl. Kat. Nr. Z6). Bei dieser handelt es sich höchstwahrscheinlich um eine Studie zu der *Reuigen Magdalena* in der Fondation Medinaceli in Sevilla, die in den 1530er Jahren entstanden ist; vgl. Kat. Nr. 60.

917 Zu dem Gemäldefragment in Portland vgl. Kap. 4.1.1.2 sowie Kat. Nr. 24, zu der *Sacra Conversazione* in Sinalunga vgl. Kap. 4.1.1.7 sowie Kat. Nr. 65.

Ansanus im Palazzo Pubblico (Abb. 33). Hinter Sebastian, der in seiner Linken ferner den Palmzweig der Märtyrer hält, ist gänzlich an den Bildrand gerückt ein alter und bärtiger Mann zu sehen, bei dem es sich um Josef handeln wird.<sup>918</sup> Komplettiert wird die Heiligenschar auf der gegenüberliegenden Seite von zwei weiteren männlichen Figuren. Johannes der Täufer, der durch einen Kreuzstab und das Tierfell um seinen Körper charakterisiert wird, zeigt mit seiner Rechten auf eine Kruzifixusdarstellung, die in dem aufgeschlagenen Buch zu sehen ist, das ein weiterer bärtiger Mann zwischen ihm und Maria präsentiert. Dieser ist frontal ausgerichtet, blickt direkt aus dem Bild heraus den Betrachter an und wird durch einen goldenen und einen silbernen Schlüssel in Händen als Petrus erkennbar.<sup>919</sup> Der Apostelfürst wird zwar zumeist mit einem Buch dargestellt, dieses ist in der Regel aber geschlossen und nicht wie in Sodomas Gemälde aufgeschlagen. Die Schrift auf der rechten Buchseite wird lediglich durch einfache Striche angedeutet. Die Darstellung des Kruzifixus lässt jedoch vermuten, dass der Maler mit dem Buch das Petrus-evangelium meint, eine wohl in der ersten Hälfte des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts entstandene, apokryphe Erzählung, die sich mit insbesondere dem Tod und der Auferstehung Christi befasst.<sup>920</sup> Die auffallend enge Verknüpfung von Johannes und Petrus in dem Altarretabel nimmt – über die inhaltliche Verbindung des Verweises auf das Schicksal des Jesusknaben hinaus – vielleicht zudem auf die Marmorskulpturen der beiden Heiligenfiguren von Andrea (ca. 1290 – ca. 1348) und Nino Pisano (ca. 1315 – ca. 1370) Bezug, die seit Mitte des Trecento in Santa Maria della Spina eine Maria-und-Kind-Gruppe flankierten.<sup>921</sup> Über Petrus erscheint in einem Baum ein kleiner Rabe, den Sodoma in seinen Werken häufiger zeigt. So kommt ein solcher Vogel nicht nur in einem seiner Fresken im Zyklus von Monte Oliveto Maggiore vor (Abb. 7), sondern findet auch im Hintergrund der *Opferung Isaaks* Darstellung (Abb. 43).<sup>922</sup> Der

Hintergrund besteht aus einem sehr tiefen Horizont mit scheinbar in Abendrot getauchten Schleierwolken sowie einer reichen Baumlandschaft, die vor allem hinter dem Heiligen mit Buch und dem Jesuskopf den Blick auf die Landschaft beziehungsweise den Himmel frei lässt. Direkt hinter Maria hingegen erhebt sich ein reich belaubter Baum, der sie hinterfängt. Darüber schwebt ein kleiner Engel mit dünnem Kreuz in seiner Linken und einer Dornenkrone in der Rechten. Mit Letzterer spielt er direkt über dem Haupt der Schutzheiligen der Kirche auf die Bedeutung von Santa Maria della Spina als Aufbewahrungsort der Dornreliquie an.

Ähnlich wie bei der zeitnah geschaffenen Pisaner *Beweinung Christi* (Abb. 42) bietet sich auch in der *Sacra Conversazione* dem Betrachter geradewegs eine Menschenwand im Bildvordergrund. Obwohl insgesamt sechs Heilige die auf einem Marmorsockel thronende Maria und ihren Sohn richtiggehend umstehen, liegt eine erstaunlich geringe räumliche Tiefe vor. In Gegenüberstellung zu seinen beiden früheren *Sacra Conversazione*-Darstellungen in Turin und Sinalunga rückt Sodoma Maria, den Jesusknaben und die Heiligen noch einmal mehr zusammen. Während der Maler in der *Pala Chigi* die Begleitfiguren in einem Halbkreis vor der wesentlich erhöht gezeigten Maria gruppierte (Abb. 65), verringerte er bereits in seinem Werk in Sinalunga die Distanz zwischen den einzelnen Figuren (Abb. 95). In Pisa stehen die Heiligen nun nicht mehr nur vor, sondern auch neben und teilweise hinter der Muttergottes, die zudem in vergleichsweise niedriger Höhe ohne bekrönenden Baldachin thront. In der Pisaner Darstellung stellt der Künstler die Protagonisten noch dichter aneinander, sodass Maria und Jesus von den sechs Heiligen buchstäblich in ihre Mitte genommen erscheinen. Die Gestalten sind nicht mehr nur durch ihre Blicke und Gesten, sondern ferner physisch miteinander verbunden. Somit wird Maria nicht mehr dem Betrachter enthoben präsentiert, sondern im wörtlichen Sinne der *Sacra Conversazione* in einem – wenn auch nonverbalen – Gespräch mit den Heiligen als Vermittlerin der Gläubigen gezeigt. Innerhalb dieser echten

918 Gustavo Frizzoni glaubt in seinem Gesicht, da er als Einziger im Gemälde keinen Heiligenschein aufweist und zudem sehr individuell gestaltet worden sei, das Selbstporträt Sodomas zu erkennen – eine Annahme, die mangels Ähnlichkeit mit dem sicheren Eigenbildnis des Malers (Abb. 7) abzulehnen ist; vgl. FRIZZONI 1891b, S. 125.

919 Üblicherweise sind Petrus' Schlüssel als Zeichen des Lösens und Bindens zu verstehen; vgl. SACHS u. a. 1988, S. v. Petrus, S. 281.

920 Vgl. zum Petrus-evangelium HENDERSON 2011.

921 Zur Innenausstattung von Santa Maria della Spina vgl. BURRETT 2014, S. 32–44.

922 In Jes 34,10f. wird der Rabe in Zusammenhang gebracht mit Zerstörung und Verwüstung (»Das Land ist für Generationen verödet, nie mehr zieht jemand hindurch. Dohlen und Eulen

nehmen es in seinen Besitz, Käuze und Raben hausen darin«). Es ist jedoch wahrscheinlicher, dass Sodoma – der sich selbst bekanntlich einen sprechenden Raben hielt – diesen ohne weiteren Bedeutungsgehalt darstellte. Zu Sodomas sprechendem Raben siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 380f.: »Ma, oltre tutte queste bestiacce, aveva un corbo, che da lui aveva così bene imparato a favellare, che contrafaceva in molte cose la voce di Giovannantonio, e particolarmente in rispondendo a chi picchiava la porta, tanto bene, che pareva Giovannantonio stesso, come benissimo sanno tutti i Sanesi.«



Kreisanordnung sticht darüber hinaus eine Dreifigurenkonstellation hervor. Maria, die Muttergottes, bildet mit den beiden Frauengestalten zu ihren Füßen – mit Maria Magdalena, der als Erste Christus als Auferstandener begegnete, und mit Katharina, einer der vier großen heiligen Jungfrauen, der im Traum der Jesusknabe einen Verlobungsring ansteckte – eine durch Blicke und Körperwendungen sehr eng aufeinander bezogene Trias. Diese wird durch den kleinen Jesus erweitert, der einerseits mit seiner Geste den am rechten Bildrand stehenden Sebastian und andererseits mit seiner Kopfwendung Johannes den Täufer und Petrus im linken Bildfeld mit einbindet. Der Zeigegestus des Johannes sowie das Buch mit der Kreuzigungsdarstellung in Händen des Petrus verweisen dabei auf das Schicksal des kleinen Jesus, der diesem jedoch furchtlos entgegenzusehen scheint. Sein schweres Los wird nochmals unterstrichen durch den Engel mit Kreuz und Dornenkrone hoch über den Köpfen der Heiligenschar. Folglich spricht der Maler die in Sinalunga durch das Fensterkreuz subtil angedeutete Passion des Herrn in der Pisaner *Sacra Conversazione* durch die Kreuzigungsdarstellung und die Leidenswerkzeuge nun offenkundig an. Diese 1542 geschaffene *Sacra Conversazione* für das Oratorium der Kirche Santa Maria della Spina ist unter Sodomas bekannten Werken sein letztes sicher datiertes Altarretabel.

#### 4.1.2 *Gonfaloni* (Prozessionsbanner)

Die Bedeutung der Gattung der Prozessionsbanner wurde lange Zeit weder in der Geschichte der Malerei noch in der Frömmigkeitsgeschichte Italiens angemessen gewürdigt. Geschlossen wurde diese Lücke erst Anfang des 21. Jahrhunderts mit der Dissertationsschrift Andreas Dehmers, in der sich der Autor dem Phänomen der italienischen Bruderschaftsbanner insbesondere in kulturgeschichtlicher Hinsicht widmete.<sup>923</sup> Bei diesen speziellen Objekten, die in den Quellen häufig als *gonfaloni* bezeichnet werden, handelt es sich um hauptsächlich mobil eingesetzte und von religiösen Laienbruderschaften in Auftrag gegebene Stoffgemälde, die eine eigenständige Denkmälergruppe innerhalb der religiösen Malerei bilden.<sup>924</sup> Ihre Geschichte kann dabei bis

in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts zurückverfolgt werden. Sie gehören zu den ersten textilen Malwerken, denen – wenn auch nur vorübergehend – die Funktion von Retabeln übertragen wurde, indem man sie über Altären präsentierte. Zahlreichen dieser Objekte wurde meist in späteren Zeiten sogar die Aufgabe als festes Altarbild zuteil, nachdem ihr Prozessionsgebrauch nicht mehr gegeben oder die besitzende Bruderschaft nicht mehr existent war.<sup>925</sup> Eine solche Bruderschaft war eine autonome Gemeinschaft gläubiger Laien, die sich vorrangig zu frommen und wohlthätigen Zwecken zusammenschlossen und der Anerkennung von kirchlichen Autoritäten, das heißt einer offiziellen Approbation, bedurften.<sup>926</sup> Das Patrozinium wurde frei gewählt und es gab eine interne hierarchische Organisationsform, die den Verfassungen der Kommunen oder der Zünfte ähnlicher gestaltet war als derjenigen der Orden.<sup>927</sup> In Florenz beispielsweise trugen die großen und namhaften Bruderschaften nachweislich den Namen *Compagnie di stendardi*, die sich damit ausdrücklich von kleineren Vereinigungen unterschieden, die nicht das Recht besaßen, ihre Fahnen bei allen öffentlichen Anlässen der Kommune zu zeigen.<sup>928</sup> Diese wurden nicht nur zu Prozessionen, sondern auch zu Begräbnissen von Gemeinschaftsmitglieder mitgeführt und waren zum Teil multifunktionale Andachts- und Kultbilder sowie Identifikations- und Repräsentationszeichen.<sup>929</sup> Es gab von Anbeginn an ein Bedürfnis zur Abgrenzung gegenüber den anderen Bruderschaften, das sich meist in einer distinktiven Tracht artikuliert. Das speziell seit dem Quattrocento ausgeprägte statusorientierte Verlangen, sich voneinander abzuheben, zeugt dabei von einem stolzen und kompetitiven Selbstbewusstsein der einzelnen Verbände, die durch die in Auftrag gegebenen Kunstwerke das Publikum jeweils für sich einnehmen wollten. Vor allem für Venedig sind Ende des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts regelrechte Wettbewerbe zwischen den verschiedenen Laienbruderschaften belegt hinsichtlich

banner in den zeitgenössischen Dokumenten fast ausschließlich der Terminus *gonfalone* Verwendung findet, wird dieser auch im Folgenden als Synonym für die deutschen Begriffe gebraucht. Neben solchen Prozessionszeichen aus Stoff gab es ferner einen zweiten, kleineren Typ von Standarten, der aus einem auf einer Stange aufgesteckten und beidseitig bemalten Tafelbild bestand und als »segno da processione« bezeichnet wurde; vgl. INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 37.

923 Vgl. DEHMER 2004.

924 Vgl. DEHMER 2004, S. 9f., sowie bezogen auf die begriffliche Bestimmung und Abgrenzung S. 42–49. Für den Ausdruck »Banner« bzw. »Fahne« existieren in der italienischen Volkssprache ebenso zahlreiche Entsprechungen wie für das Wort »Bruderschaft« (vgl. Kap. 4.1.3.1). Da bezogen auf Sodomas Prozessions-

925 Vgl. INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 127f., sowie ergänzend DEHMER 2004, S. 126–131.

926 Vgl. hierzu Kap. 4.1.3.1.

927 Vgl. DEHMER 2004, S. 16.

928 Vgl. WACKERNAGEL 1938, S. 145.

929 Vgl. DEHMER 2004, S. 11.

einer möglichst reichen Ausstattung ihrer mobilen Bilder, die zunehmend als öffentliche Prestigeobjekte fungierten.<sup>930</sup> Die auf den Artefakten dargestellten Themen sind vielfältig und kreisen um Kreuzigungsdarstellungen, Marienbilder und Abbildungen der Patronatsheiligen, wie auch anhand Sodomas und der ihm zugeschriebenen *gonfaloni* deutlich wird.<sup>931</sup> Denn auch zu seinen Aufträgen zählten figürlich dekorierte Prozessionsbanner, von denen zwei noch heute erhalten sind.

#### 4.1.2.1 Der »gonfalone« für die Compagnia di San Sebastiano in Camollia (Siena)

Zu Sodomas wohl bekanntesten portablen Gemälden gehört ein beidseitig bemaltes Leinwandbild, das seit dem Jahr 2002 in der Florentiner Galleria degli Uffizi ausgestellt wird (Abb. 27.1–2).<sup>932</sup> Das knapp drei Quadratmeter große Werk zeigt vorderseitig das Martyrium des heiligen Sebastian, während die Rückseite geschmückt wird von einer Maria-und-Kind-Darstellung mit Heiligen und Gläubigen. Letztere verweisen mit ihren hellen Kutten in Kombination mit der Abbildung Sebastians auf den Auftraggeber der Leinwand, die Sieneser Compagnia di San Sebastiano, eine Laienbruderschaft mit stark mystischem Charakter, die in dem Sieneser Stadtteil Camollia beheimatet war.<sup>933</sup> Gegenüber dieser Gemeinschaft verpflichtete sich Sodoma im Mai 1525 dazu, »a fare i' ghonfalone per adare a procisione«.<sup>934</sup> Dieser sollte eine im Mai 1493 entstandene Prozessionsfahne ersetzen, die zwischenzeitlich wohl als nicht mehr zeitgemäß angesehen wurde.<sup>935</sup> Zur Realisierung des Banners für die Compagnia di San Sebastiano wurde, nachdem der Entschluss ursprünglich von der Eigeninitiative eines einzelnen Angehörigen ausging, ein dreiköpfiges Gremium berufen. Der Beginn dieses Entscheidungsprozesses, der mit dem Auftrag an Sodoma seinen Abschluss fand, wird in einem Sitzungsprotokoll der Bruderschaft

sehr lebendig geschildert, in der »si levò u' de' frатели [...] e dise che uno de' nostri frатели arebe desidera si facesi u' ghonfalone per adare a procisione e darebe tre ducatti e de licenza ognuno cosegliasi.«<sup>936</sup>

Das Gemälde zeigt auf seiner Hauptseite den im zentralen Vordergrund stehenden Sebastian, der lediglich mit einem weißen Lendenschurz bekleidet ist (Abb. 27.1). Sein Blick ist zum Himmel gerichtet, wo links über ihm ein von Lichtstrahlen umgebener Engel erscheint, um ihm die Märtyrerkrone aufzusetzen. Pfeile durchbohren sowohl den Stamm des kargen Baums, an den der Heilige gefesselt ist, als auch seinen halbnackten Körper. Dieser wird durch das helle und glatte Inkarnat sowie durch die klar herausgearbeitete Muskulatur als Körper eines jungen und athletischen Mannes charakterisiert. Durch den Kontrapost, den leicht gewundenen Torso mit dem erhobenen Haupt und die Licht-Schatten-Modellierung entsteht eine dynamisch aufwärts gerichtete Komposition. Dahinter beleben einige schemenhafte Figuren – teils zu Fuß, teils zu Pferd – den vergleichsweise dunklen Mittelgrund, der in eine leonardeske Fels-Wasser-Landschaft mit architektonischen Versatzstücken übergeht.<sup>937</sup> Durch die Luftperspektive mit ihren warmen, überwiegend braunen und nach hinten hin immer blauer werdenden Farbtönen erzeugt der Maler einen tiefenräumlichen Landschaftsprospekt, vor dem die beiden Protagonisten, Sebastian und der Engel, wie auf einer Bühne agieren. Eingefasst wird die Darstellung allseitig von einem auf die Leinwand gemalten und goldene Blattschnitzerei imitierenden Rahmen, der sich ebenfalls auf der Rückseite des Banners dargestellt findet.<sup>938</sup>

Die Rückseite ist in ihrer Bildgestaltung aufgeteilt in eine untere, irdische, und eine obere, himmlische, Ebene (Abb. 27.2). In Letzterer schwebt die Muttergottes mit dem kleinen Jesusknaben in ihren Armen auf rosa-

930 Vgl. DEHMER 2004, S. 13 und 22, sowie ergänzend Kap. 4.1.3.4 zu den *cataletti*, bei denen es sich ähnlich verhielt.

931 Vgl. INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 37, sowie ergänzend den Katalog der erhaltenen *gonfaloni* bei DEHMER 2004, S. 285–356.

932 Öl auf Leinwand, 204 x 145 cm; vgl. Kat. Nr. 42.

933 Vgl. INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 160. Die historische Altstadt Sienas ist seit jeher in drei Terzi (Drittel) gegliedert, bei denen es sich um den Terzo di Città, den Terzo di San Martino und eben den Terzo di Camollia handelt.

934 Siehe ASSi, Patrimonio resti ecclesiastici 1636, c.39sin bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 90. Der Auftrag wird auch von Vasari erwähnt; vgl. VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 390.

935 Vgl. BCS, Ms. B.I.7, cc. 146r–147r.

936 Siehe ASSi, Patrimonio resti ecclesiastici 1626, c. 6r bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 93f., Anm. 45.

937 Auch MARCIANO-AGOSTINNELLI TOZZI 1951, S. 140f. erkennt in der Gestaltung der Landschaft den Einfluss Leonardos.

938 Dieser ist vor dem Original klar sichtbar, wird jedoch in den Abbildungen zumeist abgeschnitten. Lediglich BARTALINI/ZOMBARDI 2010, Abb. 20f. gibt den gemalten Rahmen in einer alten Schwarz-Weiß-Aufnahme wieder. Zu einer ähnlichen Rahmung vgl. Kat. Nr. X14. DEHMER 2004, S. 225, Anm. 39, scheint Sodomas Werk nicht *in natura* gesehen zu haben, da er davon ausgeht, dass der Unterschied in den Maßen, der sich zwischen dem ausgeführten Bild und der Forderung der Compagnia im Vertrag vom 2. Mai 1525 ergibt (»alto bracca quatro in circha e larcho braca tre incircha«), dem heutigen Fehlen der ursprünglichen Rahmung geschuldet sei; siehe ASSi, Patrimonio resti ecclesiastici 1636, c.39sin bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 90.



blauen Wolken, aus denen teilweise kleine Putti hervorgehen.<sup>939</sup> Während Maria ruhig thronend ihren Blick auf die Erde gerichtet hält, wendet sich ihr Sohn aktiv mit seinem ganzen Körper den Menschen zu seinen Füßen zu, um diese zu segnen. Zwei Heilige fallen aufgrund ihrer Kleidung und Attribute besonders ins Auge: Auf der linken Bildhälfte erscheint ein bartloser Jüngling in safrangelbem Gewand mit Hermelinkragen. Die schwere Goldkette um seinen Hals wird ergänzt durch einen goldenen Stab in seiner Rechten und eine Goldkugel in seiner Linken, die er dem Jesusknaben präsentiert. Die Gegenstände sind als Zepter und Reichsapfel und somit als die Attribute des heiligen Sigismund zu lesen, der vorzugsweise bei Sumpffieber und Bruchleiden angerufen wurde.<sup>940</sup> Ihm gegenüber kniet eine wesentlich ärmer gekleidete Gestalt mit dunklem Bart, die ihren Blick ebenso wie Sigismund auf Maria und Jesus gerichtet hat. Sie hält mit ihrem rechten Arm einen langen Stab fest, der sie zusammen mit dem breitkremigen Hut auf ihrem Rücken als Pilger charakterisiert. Mit ihrer anderen Hand weist die Figur auf ihren rechten Oberschenkel, der unter dem hellroten Überwurf und dem kurzen grünen Untergewand deutlich hervorlugt und den Blick freilässt auf eine tiefe Wunde. Bei der Gestalt handelt es sich um Rochus von Montpellier, der von der Compagnia di San Sebastiano in Camollia neben ihrem Namenspatron Sebastian ebenso verehrt wurde wie der heilige Sigismund.<sup>941</sup> Wie bereits Andrée Madeleine Hayum vermutete, dürften die Mitglieder dieser Compagnia – wie es für solche Laienbruderschaften durchaus üblich war – in Verbindung zu einem Hospital gestanden und folglich Kranken und Schutzbedürftigen geholfen haben.<sup>942</sup> Diese Annahme begründet sich darin, dass alle drei von den Brüdern verehrte Heilige traditionell bei gesundheitlichen Gebrechen angerufen wurden. Während man Sigismund bei Fieberkrankheiten um Hilfe bat, wurden Rochus wie auch der Namens-

patron Sebastian als heilende Heilige der Pestopfer verehrt.<sup>943</sup> Demnach hatte dieses Prozessionsbanner wohl auch eine Art Talisman-Funktion inne, um Siena und seine Einwohner vor dem gefürchteten Schwarzen Tod zu beschützen, der die Stadt – wie ganz Europa – auch nach der verheerenden Epidemie von 1348 und ihren für die Bevölkerung dramatischen Folgen immer wieder heimsuchte.<sup>944</sup> Zu Sigismund und Rochus gesellen sich auf jeder Seite drei Mitglieder der auftraggebenden Compagnia, die allesamt das helle Kapuzengewand der Bruderschaft tragen. Wie auf der Vorderseite werden auch hier die Figuren von einem Landschaftshintergrund mit einzelnen Architekturmotiven und sehr tiefem Horizont hinterfangen.

Die vertragliche Vereinbarung vom Mai 1525, die Sodoma mit der Compagnia abschloss, ist insofern gesondert erwähnenswert, als dass darin über die Nennung der Vertragsparteien, die Art der zu leistenden Arbeit, die Höhe der Bezahlung und die Konditionen bezüglich der Materialbeschaffung hinaus auch bereits die Größe und vor allem das Thema mit allen darzustellenden Figuren genau festgelegt wurden.<sup>945</sup> Diesen ikonografischen Vorgaben widersetzte sich Sodoma in einem entscheidenden Punkt: Er unterließ es, die vier geforderten Schergen zu malen, die die Pfeile auf den Heiligen abschießen.<sup>946</sup> Sebastian ist auf dem *gonfalone*

939 Links und rechts der Marienfigur sind selbst auf der Fotografie vertikal nach unten verlaufende Linien zu erkennen, die darauf hindeuten, dass es sich um einen aus drei Stoffbahnen zusammengefügt Bildträger handelt.

940 Vgl. SQUARR 1976, Sp. 350.

941 Dass neben dem Namenspatron Sebastian auch Rochus und Sigismund gleichermaßen von der Bruderschaft Verehrung entgegen gebracht wurde, wird zudem deutlich in dem bereits zitierten Sitzungsprotokoll vom Mai 1525, in dem die Brüder ihre Anliegen jeweils mit den Worten »al nome di Dio di sa' Bastiano, di sa' Gusmondo e Rocho« einleiteten; siehe ASSi, Patrimonio resti ecclesiastici 1626, c. 6r bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 93f., Anm. 45.

942 Vgl. HAYUM 1976, Bd. 1, S. 193. Zu Laienbruderschaften und ihren karitativen Verpflichtungen vgl. Kap. 4.1.3.1.

943 Rochus (vgl. SACHS u.a. 1988, s. v. Rochus, S. 297f.), der auf einer Pilgerfahrt nach Rom Pestkranke pflegte, war im 15. bis zum 18. Jahrhundert als Patron gegen Pest und Seuchen sehr populär und wurde oft dargestellt zusammen mit dem anderen wichtigen, seit dem 7. Jahrhundert verehrten Pestheiligen Sebastian (vgl. ASSION 1976).

944 Vgl. HAYUM 1976, Bd. 1, S. 193, sowie zu der großen Pestepidemie von 1348 MEISS 1999, S. 127–138. Zwar haben die meisten Pestepidemien der Frühen Neuzeit in Europa nicht mehr die Ausmaße jener großen in der Mitte des 14. Jahrhunderts erreicht, sie blieben aber weiterhin mit ihren in regelmäßigen Abständen wiederkehrenden Infektionswellen eine Gefahr für die Menschen und folglich in ihrem alltäglichen Bewusstsein. So sind im 16. Jahrhundert beispielsweise für das benachbarte Florenz schwere Pestausbrüche für die Jahre 1497/98, 1522–28 und 1530/31 belegt; vgl. MAUELSHAGEN 2005, S. 238.

945 Die meisten Verträge, die sich in dieser Zeit auf das Schaffen von Gemälden beziehen, machen diesbezüglich keine genauen Angaben; vgl. hierzu die Einleitung zu Kap. 4. Jedoch trug Andreas Dehmer in seiner Dissertation Vereinbarungen bezüglich der Produktion von *gonfaloni* zusammen, von denen fünf sehr exakte ikonografische Anweisungen besitzen; vgl. DEHMER 2004, Anhang VI.a, d, e, h und m. Daraus ist zu schließen, dass den Bruderschaften bezogen auf die Prozessionsbanner allgemein an einem qualitativ hochwertigen Produkt gelegen war, das mit ihrem bestehenden Bildinventar konform ging.

946 Siehe ASSi, Patrimonio resti ecclesiastici 1636, c.39sin (bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 90): »[...] da u' lato u' Sa' Bastiano leghato a uno arbore con quatro che 'l saettino e uno angnolo che lo coronì«.

im Augenblick nach dieser Tat gezeigt, sein Körper bereits von den langen Geschossen getroffen. Der Maler zeigt sein Martyrium ohne die dafür Verantwortlichen. Stattdessen vergrößerte der Künstler die Anzahl der geforderten zwei Ordensmitglieder auf der Seite mit der Muttergottes auf insgesamt sechs. Ist die Zweiteilung der Leinwand in eine himmlische und eine irdische Sphäre auf der Marienseite thematisch bedingt, da Mutter und Kind als Vision der Heiligen und Brüder auf der Erde erscheinen, führte Sodoma diese in gewisser Weise auch in der Sebastiansdarstellung fort. Der Heilige wendet nicht nur seinen Kopf, sondern seinen gesamten Oberkörper dem göttlichen Licht und dem Engel zu, der im Begriff ist, ihm die Märtyrerkrone aufzusetzen. Sein Unterkörper hingegen weilt noch auf der Erde, wo er sein Martyrium erlitt. Verdeutlicht wird dies durch den Hintergrund, vor dem der Heilige steht: Sein Unterleib wird von der Landschaft hinterfangen, wobei Sodoma den Horizont knapp über der Taille malte, sodass der Rumpf und das Haupt sich hingegen vor dem hellen Himmel abzeichnen.

Während der Künstler in seiner älteren Sebastiansgestalt auf dem Retabelfragment in Portland (Abb. 64) einen den spätklassischen Gestaltungsprinzipien entsprechenden Körper im Sinne eines *Apoll von Belvedere* malte, gab er etwa ein Jahrzehnt später auf dem Banner der Compagnia di San Sebastiano in Camollia einer dramatischeren, muskulöseren Figurengestaltung den Vorzug.<sup>947</sup> Sodoma wird sich bei seinem Heiligen für die Bruderschaft an der im Januar 1506 gefundenen Statuengruppe des Laokoon bedient haben (Abb. 122).<sup>948</sup> Die Drehung des Oberkörpers legt wie die Sebastiansgestalt im Ganzen eine Orientierung an dieser hellenistischen Marmorskulptur sehr nahe. So hat der Maler die Torsion und den linken Arm des Priesters Laokoon übernom-

men und diese mit dem leidenden Gesicht des jüngsten Sohnes kombiniert.<sup>949</sup> Dass das antike Meisterwerk tatsächlich auf den Sieneser Maler Eindruck machte und ihn in seinen eigenen Kompositionen beeinflusste, zeigt neben einer isolierten Figurenstudie des Hohepriesters (Kat. Nr. 81a) auch Sodomas Darstellung des Abrahams in Pisa (Abb. 43).<sup>950</sup> Giovanni Antonio wird die berühmte Statuengruppe bereits seit 1508/09 aus persönlicher Anschauung gekannt haben, als er anlässlich der Ausmalung der Stanza della Segnatura in Rom weilte.<sup>951</sup>

Dass seine römischen Aufenthalte ihre Spuren in Sodomas Werken hinterließen, wird nicht nur in dem Einfluss hellenistischer Skulptur sichtbar. So zeugt allen voran die Rückseite des *gonfalone* mit den Engelswolken und den lieblichen, weichen Gesichtern Mariens sowie der beiden Heiligen Sigismund und Sebastian von der Kenntnis der Arbeiten Raffaels.<sup>952</sup> Die Komposition im Ganzen betreffend weist das Verso starke Bezüge zu der 1511/12 von dem Urbinaten für den Hochaltar der römischen Franziskanerkirche Santa Maria in Aracoeli gemalten *Madonna di Foligno* auf (Abb. 125).<sup>953</sup> Dabei stellt Sodomas Muttergottes eine für den Maler typische Marienfigur der 1520er Jahre dar (Abb. 31.1).<sup>954</sup> Sebastian und Sigismund ähneln in Physiognomie, Mimik, Kopfhaltung und Haargestaltung wenn auch seitenverkehrt, so doch stark dem Jünger Johannes in der Cinuzzi-Kreuzabnahme (Abb. 12).<sup>955</sup> Gegenüberstellungen wie diese zeigen, dass es sich bei dem Prozessionsbanner, dessen Datierung aufgrund der Quellenlage gesichert ist, unbestritten um ein Sodoma-Original handelt, wenn auch Ettore Romagnoli anmerkte, dass es tatsächlich erst von Domenico Beccafumi vollendet worden sein

947 Zu dem Retabelfragment vgl. Kap. 4.1.1.2 sowie Kat. Nr. 24. Sodoma könnte diese Apoll-Statue spätestens während seines zweiten Romaufenthalts anlässlich der Arbeiten für Agostino Chigi in der Farnesina persönlich studiert haben; vgl. Kap. 2.5, S. 41–44. Das griechische Original des dem spätklassischen Bildhauer Leochares zugewiesenen *Apoll von Belvedere* war eine Bronze figur aus der Zeit um 330 v. Chr. Sie ist in einer römischen Marmorkopie überliefert, die – im Besitz des Papstes Julius' II. befindlich – seit 1511 im Belvedere im Vatikan aufstellung fand. Berühmt wurde die Statue durch einen Stich Marcantonio Raimondis (um 1475–um 1534) aus den 1530er Jahren. Jedoch fertigte bereits Pier Jacopo Alari Bonacolsi, gen. L'Antico (1460–1528), um 1497/98 ein Wachsmo dell für eine Bronzekopie an, die Bestandteil der Sammlung Gonzaga wurde. Zum *Apoll von Belvedere* und seiner nachantiken Geschichte vgl. BOBER/RUBINSTEIN 2010, Nr. 28, S. 28f.

948 So auch BARTALINI 1996, S. 14. Zum *Laokoon* vgl. Kap. 4.1.1.10, S. 145f.

949 Eine weitere offensichtliche Antikenrezeption findet sich gemäß Roberto Bartolini im Körper des enthaup teten Niccolò di Tuldo in der Katharinen-Kapelle von San Domenico (Abb. 109). Sodoma malte diesen in derselben Position, in der auch Maerten van Heemskerck den bekannten *Torso Belvedere* zeichnete; vgl. BARTALINI 1996, S. 14. Zur Kapellenausmalung in der Sieneser Kirche San Domenico siehe Kap. 2.5, S. 45f.

950 Vgl. hierfür neben Kat. Nr. 81 und 81a insb. Kap. 4.1.1.10, S. 145f.

951 Vgl. hierzu Kap. 2.3.

952 So auch MARCIANO-AGOSTINELLI TOZZI 1951, S. 143. Sodoma ist spätestens während seiner Arbeiten in der Stanza della Segnatura 1508/09 mit dem Urbiner Maler in Kontakt getreten; vgl. hierzu Kap. 2.3.

953 Öl auf Holz auf Leinwand übertragen, 310 x 198 cm, Rom, Pinacoteca Vaticana; vgl. MEYER ZUR CAPELLEN 2005, Nr. 52, S. 98–106. Den Zusammenhang zwischen beiden Arbeiten erkannte bereits BATISTINI 2012, S. 21.

954 Zum *cataletto* für die Compagnia di San Giovanni Battista della Morte vgl. Kap. 4.1.3.3 sowie Kat. Nr. 44.1–44.4.

955 Vgl. hierzu Kap. 4.1.1.1 sowie Kat. Nr. 22.



soll.<sup>956</sup> Zum Beweis seiner Annahme führte der Autor im 19. Jahrhundert ein heute verlorenes Pergament mit dem Wortlaut »la deliberazione nella quale si eleggono tre deputati Girolamo di Tomasso, Lorenzo di Francesco Corti e Pierantonio detto lo Sbada, affinché facciano terminare quest' opera al Beccafumi, come fecero« an.<sup>957</sup> Schon ein halbes Jahrhundert zuvor, 1778, gab Abt Pietro Paolo Pizzetti, als er die Dokumente aus dem Besitz der Bruderschaft von San Sebastiano zusammentrug, eine Notiz bezüglich der Nicht-Fertigstellung durch Sodoma und der Vollendung durch Beccafumi wieder.<sup>958</sup> Stilistische Vergleiche weisen jedoch eine Beteiligung Beccafumis an dem *gonfalone* als haltlos aus. Darüber hinaus erscheint wenig plausibel, dass die Bruderschaft bereits im Frühjahr 1526 und somit weniger als ein Jahr nach Vertragsabschluss mit dem Maler eine noch nicht erfolgte Fertigstellung rügen sollte.<sup>959</sup> Denn der Beschluss, auf den sich Ettore Romagnolis Worte beziehen, wird jener vom 22. April 1526 gewesen sein, mit dem die Compagnia den drei für das Werk verantwortlichen Brüdern drei weitere an die Seite stellte, deren Aufgabe einzig darin bestehen sollte, für dessen Vollendung Sorge zu tragen.<sup>960</sup> Fertiggestellt haben wird Sodoma die Prozessionsfahne gegen Februar 1528, als die Auftraggeber mit einem nicht genauer datierten Beschluss entschieden, rahmende Fransen für Sodomas Banner herstellen zu lassen.<sup>961</sup> Am 6. November 1531 und somit Jahre nach Abschluss seiner Arbeiten erging an den Maler »per sue fadighe e manifattura del nostro ghonfalone che lui ci à fatto più tenpo fa« für das äußerst gelungene Kunstwerk eine zusätzliche Zahlung, die den ursprünglich abgemachten Preis bei Weitem überbot und »ché lui ci à ser-



125. Raffael, *Madonna di Foligno*, 1511/12.

Rom, Pinacoteca Vaticana.

vito bene e diligentemente«.<sup>962</sup> Letztlich lässt auch diese Bonuszahlung an den Künstler die Überlieferung, der *gonfalone* sei von Beccafumi zu Ende geführt worden, sehr fraglich erscheinen. Denn aus welchem Grund hätten die Mitglieder der Compagnia Sodoma weit mehr als den vereinbarten Preis für eine Arbeit bezahlen sollen, die dieser angeblich nie zum Abschluss brachte.<sup>963</sup> Eventuell bezieht sich der Passus in den Quellen der Bruderschaft auf ein anderes Werk, das Sodoma begonnen und tatsächlich nicht vollendet hat und von dem wir heute keine Kenntnis mehr haben.

Sodomas *gonfalone* für die Compagnia di San Sebastiano in Camollia stellte nicht nur die Auftraggeber zufrieden, sondern entlockte ferner dem Sodoma gegenüber kritisch eingestellten Giorgio Vasari die Worte, dass »la quale opera è veramente bella e molto

956 Vgl. ROMAGNOLI ante 1835, Bd. 5, S. 624, der widersprüchlicherweise in der Folge das Werk jedoch als ganz von der Hand Sodomas beschreibt (vgl. ROMAGNOLI ante 1835, Bd. 5, S. 625–630).

957 Das besagte Pergament war bereits Anfang des 20. Jahrhunderts unauffindbar; vgl. bereits CUST 1906, S. 173, Anm. 1.

958 Vgl. BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 94. Dabei gibt der Abt als Quelle aber kein Pergament, sondern ein Beschlussregister an (ASSi, Patrimonio resti ecclesiastici 1626).

959 So auch Alessia Zombardo in BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 94.

960 Vgl. ASSi, Patrimonio resti ecclesiastici 1626, c. 7 [22. April 1526] bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 94, Anm. 46.

961 Siehe ASSi, Patrimonio resti ecclesiastici 1626, c. 9r [nach dem 2. Februar 1528]: »[...] a fare e' drapielloni e frangie pe.ll gonfalone nuovo.« Zahlungen an Sodoma von Seiten der Bruderschaft sind jedoch noch über dieses Datum hinaus bis zum 2. Januar 1532 belegt; vgl. ASSi, Patrimonio resti ecclesiastici 1636, cc. 39 sin. [1525 st. c.], 39 des. [1525], 52 sin. [1531] und 52 des. [1531 - 32] bzw. die vollständige Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, Nr. 37, S. 89–95. Daraus ist jedoch nicht zu schließen, dass der Maler erst 1532 fertig wurde. Den *gonfalone* mit Fransen zu bestücken macht nämlich erst nach dessen Vollendung Sinn.

962 Siehe ASSi, Patrimonio resti ecclesiastici 1636, c. 52 des. [6. November 1531] bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 92.

963 So auch MARCIANÒ-AGOSTINELLI TOZZI 1951, S. 144.



126. Domenico di Marco Rossermini, *Heiliger Bartholomäus* (gonfalone für die Confraternita di San Bartolomeo?), um 1530. Pistoia, Museo Civico.

a lodare.«<sup>964</sup> Darüber hinaus zeigte sich im Jahr 1575 auch Monsignore Bossio beeindruckt, der die Sieneser Kirchenschätze inventarisierte und in diesem speziellen Fall sogar ausnahmsweise den Namen des Künstlers für erwähnenswert hielt.<sup>965</sup> Noch im 15. und 16. Jahrhundert haftete zahlreichen Prozessionsbannern eine traditionelle, um nicht zu sagen archaische Bild- und Formensprache an, sollten doch ihre Bildkomposition

und figürliche Gestaltung bei öffentlichen Prozessionen auch für ungebildete Laien, die die vordergründige Zielgruppe einer solchen Vorführung waren, leicht lesbar sein.<sup>966</sup> So hält beispielsweise der *gonfalone* mit der *Kreuzigung Christi* in Montalcino (Kat. Nr. X14), der früher sogar Sodoma zugeschrieben wurde, noch an dem mittelalterlichen Goldgrund fest.<sup>967</sup> Des Weiteren zeigt eine Prozessionsfahne des Domenico di Marco Rossermini selbst noch um 1530 eine imagohafte Darstellung einer Heiligenfigur (Abb. 126).<sup>968</sup> Auf dieser ist in einer Landschaft nah an den Bildvordergrund gerückt Bartholomäus zu sehen, dessen grausames Schicksal der Häutung durch das Messer, das er dem Betrachter in seiner rechten Hand präsentiert, wie meist üblich lediglich angedeutet wird. Dagegen zeichnet sich Sodomas Arbeit durch ein erzählerisches Element aus. In seiner Sebastiansdarstellung löste der Sieneser Maler die Heiligengestalt aus ihrer Isolation und fügte sie in einen szenischen Kontext ein.<sup>969</sup> Gemäß der Vereinbarung haben Sodomas Auftraggeber durch die geforderte Abbildung von vier Schergen explizit die Darstellung des Martyriums gewünscht. Letztere hat der Maler jedoch außerhalb des Bildes verortet, denn auf der Leinwand ist nur der Heilige in Begleitung eines Engels zu sehen. Anders als Bartholomäus steht er nicht ohne jeden Handlungszusammenhang und dabei den Betrachter durch Blick und Gesten ansprechend vor einer Landschaftskulisse, sondern ist in einer Aktion wiedergegeben. Die Pfeile, die sowohl seinen Körper als auch den Baum, an den er gefesselt ist, durchbohren, stellen in Sodomas Bild weniger das Attribut des Sebastian dar, wie sie es noch in dem Gemäldefragment in Portland getan haben (Abb. 64). Stattdessen wird durch sie nun die soeben vollführte Tat der Schergen, die vor der Leinwand zu denken sind, verbildlicht. Der Heilige selbst interagiert mit dem Himmelsboten über ihm, reckt sich diesem richtiggehend entgegen, um die Märtyrerkrone zu empfangen. Durch solche erzäh-

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

965 Siehe BOSSIO 1575, c. 160v: »Visitavit aliud altare [...] predella est decens et icona est pulcherrima. Nam ibi aderat depicta in tela imago sancti Sebastiani summo artificio facta, quam deferunt dum processionaliter incedunt, ita ut sit formosissima et fuit depicta per quendam nuncupatum il Soddoma.« Diese Beschreibung in der Pastoralvisitation Bossios lässt vermuten, dass Sodomas *gonfalone* – zumindest zu jener Zeit – zeitweise oder sogar ständig als Altarbild im Oratorium der Compagnia Verwendung fand. Eine solche mehr oder weniger öffentlich zugängliche Aufbewahrungslösung für Prozessionsbanner, denen besondere Verehrung entgegengebracht wurde, war durchaus üblich; vgl. DEHMER 2004, S. 126–131.

966 Vgl. DEHMER 2004, S. 230–237.

967 Tempera auf Seide, 235 x 181,5 cm, Montalcino, Museo Diocesano d'Arte Sacra. Das Werk wurde vor langer Zeit auf Leinwand appliziert und ist – anders als der Sebastiansbanner – wohl nur einseitig figürlich bemalt worden. Ein weiterer *gonfalone* mit einer Kreuzigungsdarstellung, der sich heute in der Sieneser Pinakothek befindet (Öl auf Leinwand, 175 x 135 cm), wurde seit Mus. Kat. Siena 1933, S. 290f. ebenfalls als ein frühes Sieneser Bild Sodomas angesehen; vgl. hierzu Kat. Nr. X2.

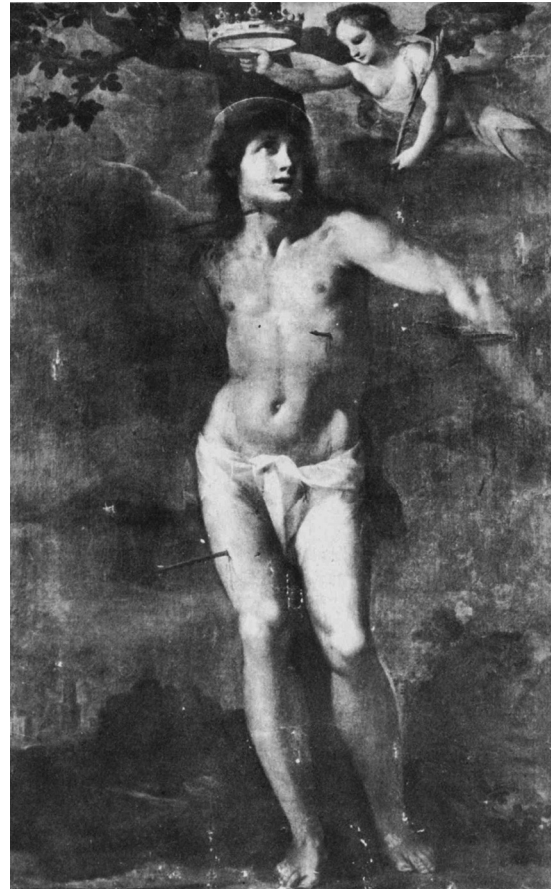
968 Öl auf Leinwand, 212 x 116 cm, Pistoia, Museo Civico; vgl. DEHMER 2004, Kat. Nr. 89. Für weitere Exemplare mit imagohafter Darstellung vgl. Dehmer 2004, Kat. Nr. 72–77.

969 Vgl. DEHMER 2004, S. 236. Zu konstatieren ist dies nicht allein bei Sodoma, sondern zudem bei u. a. Raffael, Luca Signorelli und den Nachfolgern; vgl. hierzu die Beispiele bei DEHMER 2004, Kat. Nr. 18, 20, 38, 97 und 100.



lerischen Komponenten konnten auch Kunstliebhaber an ursprünglich für die Volksfrömmigkeit geschaffenen Objekten Gefallen finden, wie auch Vasaris Anekdote über die Bemühungen einiger Händler aus Lucca belegt, die der Compagnia di San Sebastiano sehr viel Geld für ihren *gonfalone* von der Hand Sodomas boten: »Dicesi che alcuni mercatanti lucchesi vollono dare agli uomini di quella Compagnia per avere quest' opera trecento scudi d' oro; e non l' ebbero, perchè coloro non vollono privare la loro Compagnia e la città di sì rara pittura.«<sup>970</sup> Ließ sich die Laienbruderschaft damals selbst angesichts der enormen, den Anschaffungspreis bei Weitem übertreffenden Summe von 300 *scudi* nicht zu einem Verkauf der Prozessionsfahne bewegen, so wurde sie dazu im Jahr 1786 gezwungen, als sie der Großherzog der Toskana, Pietro Leopoldo, für seine eigene Sammlung zu erwerben wünschte.<sup>971</sup>

Dass Sodomas *gonfalone* seit frühester Zeit berühmt war und verehrt wurde, zeigen – neben unter anderem der bereits angeführten Lobeshymne Vasaris – auch die Worte des Autors Curzio Sergardi. Dieser beschreibt im Jahr 1686 die Arbeit des Sieneser Malers als »uno standardo o gonfalone da portare in processione che rappresenta il santo martirizzato, opera che l' autore ha superato se stesso, e lo fa celebre da chiunque giornalmente lo riguarda e questo fu il Sodomma.«<sup>972</sup> Darüber hinaus wurde seiner Arbeit auch von Künstlern Wertschätzung entgegengebracht. In einem heute in den Uffizien aufbewahrten Blatt kopierte ein unbekannter italienischer Künstler wohl in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts recht detailliert Sodomas Sebastian mit dem Engel (Kat. Nr. X51).<sup>973</sup> Selbst Anfang des 17. Jahrhunderts scheint seine Bildfindung im Bewusstsein der Sienesen präsent gewesen und als nachahmenswert angesehen worden zu sein, orientierte sich doch



127. Sebastiano Folli, *Heiliger Sebastian (gonfalone)*, 1606. Siena, Palazzo Pubblico.

Sebastiano Folli (1568–1621) noch in seinem im Jahr 1606 entstandenen *gonfalone*, wohl ebenfalls für die Compagnia di San Sebastiano, deutlich an dem Vorgängerwerk aus den Jahren 1525 bis 1528 (Abb. 127).<sup>974</sup>

#### 4.1.2.2 Sodomas »Rosenkranzmadonna« in San Domenico (Siena)

In Sodomas Œuvre findet sich ein weiteres beidseitig bemaltes Werk, das wie der Sebastiansbanner ursprünglich als Prozessionsfahne diente (Abb. 128.1–2).<sup>975</sup> Dargestellt ist – sowohl auf dem Rekto als auch auf dem Verso – die in den Himmel auffahrende Muttergottes mit zum Gebet gefalteten Händen. Sie wird in sitzen-

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

971 Vgl. DELLA VALLE 1786, Bd. 3, S. 266, sowie ergänzend die detaillierten Ausführungen zur Provenienz in Kat. Nr. 42. DELLA VALLE 1786, Bd. 3, S. 266, berichtet ferner von einer Studie zu dieser Arbeit, die der Principe Chigi nach Rom gebracht haben soll. Ob und wo diese existiert, ist nicht bekannt. Keine der Sodoma einst bzw. teilweise noch heute zugewiesenen Zeichnungen, die den heiligen Sebastian zum Thema haben, können in direkten Zusammenhang zu dem *gonfalone* gebracht werden. Vgl. hierzu die beiden Blätter Kat. Nr. 48a und X50. Ferner wurde dem Maler ein im Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle aufbewahrtes Blatt mit dem Heiligen zugeschrieben (schwarze Kreide auf ehemals weißem Papier, 278 x 112 mm, Inv. Nr. 1919/141), das nun dem Werk Enea Salmeggias zugeordnet wird; vgl. hierzu Mus. Kat. Hamburg 2009, Nr. 495, S. 331.

972 Siehe SERGARDI 1686, c. 45r.

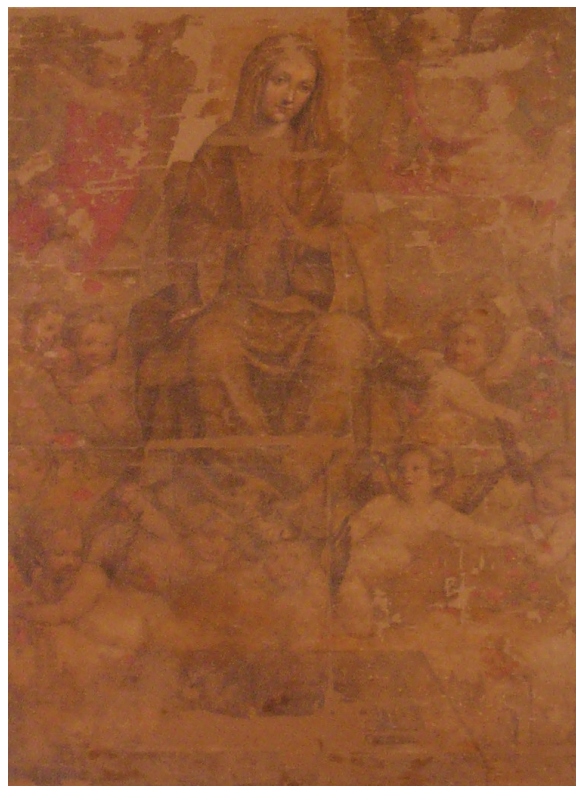
973 Rötelft auf weißem Papier, ohne Maße, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

974 Öl auf Leinwand, 180 x 108 cm, Siena, Palazzo Pubblico; vgl. CAPRESI GAMBELLI, Donatella, Kat. Nr. 69. Madonna del Rosario – San Sebastiano, in: Ausst. Kat. Siena 1980, S. 168–170.

975 Tempera auf Seide, 182,5 x 138 cm, Siena, San Domenico, Sakristei; vgl. Kat. Nr. 50.



128.1. Sodoma, *Gonfalone der Rosenkranzmadonna (recto)*, Ende der 1520er Jahre. Siena, San Domenico, Sakristei.



128.2. Sodoma, *Gonfalone der Rosenkranzmadonna (verso)*, Ende der 1520er Jahre. Siena, San Domenico, Sakristei.

der Pose von zahlreichen freudigen Engeln teils emporgetragen, teils umflogen, die dabei Rosen auf die Erde streuen. Unter ihnen befindet sich – ähnlich der Überlieferung des Dominikaners Jacopo da Voragine, auf der die nachmittelalterliche Mariä-Himmelfahrt-Ikonografie basiert – das geöffnete und leere Steingrab, aus dem rote und weiße Rosen wachsen, die heute nur noch zu erahnen sind.<sup>976</sup>

Auf die Verwendung des Gemäldes als *gonfalone* lassen der Bildträger aus Seide, dessen beidseitige Bemalung in Temperatechnik sowie die Tatsache schließen, dass das Bild ursprünglich auf keinem Keilrahmen aufgespannt war. Objekte wie dieses wurden üblicherweise einst in einem Schrank oder sogar zusammengerollt aufbewahrt.<sup>977</sup> Das aufgrund der Maria umfliegenden

und dabei Rosen streuenden Engel als *Rosenkranzmadonna* bezeichnete Seidengemälde befindet sich heute über einer Altarmensa an der Nordwestwand der Sakristei der Sieneser Kirche San Domenico. Es erschien noch an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert weitestgehend unversehrt (Abb. 129).<sup>978</sup> Heute ist der Erhaltungszustand hingegen prekär, was zurückzuführen ist auf vergangene restauratorische Eingriffe, die insbesondere in der unteren Partie Substanzverluste zur Folge hatten.<sup>979</sup> Demnach sind selbst vor dem Original viele

976 Vgl. *Legenda Aurea*, S. 633. Während Alessandro Bagnoli darin sowohl Rosen als auch – den Worten Jacopo da Voragines entsprechend – Lilien erkannte, ist bei Marco Ciatti lediglich von Rosen die Rede; vgl. BAGNOLO, Alessandro, Nr. 137: Altar der Rosenkranzmadonna. Altarblatt, in: RIEDL/SEIDEL 1992a, S. 672 sowie CIATTI 2009, S. 125f.

977 Vgl. BAGNOLI, Alessandro, Nr. 137: Altar der Rosenkranzmadonna. Altarblatt, in: RIEDL/SEIDEL 1992a, S. 672.

978 Vgl. BAGNOLI, Alessandro, Nr. 137: Altar der Rosenkranzmadonna. Altarblatt, in: RIEDL/SEIDEL 1992a, S. 672, der berichtet, dass das Werk zu jener Zeit lediglich einige Flecken und Knitterungen in der Malschicht aufwies, die von einer nicht vollständigen Haftung auf der unterlegten Leinwand herrührten.

979 Diese Eingriffe, zu denen keine Dokumentationen erhalten sind, fanden der Art der Leinwandaufspannung und den malerischen Ergänzungen durch bichromatische Schraffuren nach zu urteilen wohl in den 1970er Jahren statt. Um die Seide von der stabilisierenden Leinwand zu lösen, wurde der ursprünglich aus sechs Seidenstücken bestehende Bildträger in fünf Teile zerschnitten, was die empfindlichen Fasern des Stoffes schädigte und sogar zum Verlust zahlreicher Gewebeteile führte. Danach wurde das Werk erneut unterfüttert und auf einem Holzrahmen montiert, um es wieder als Altarblatt aufstellen zu können. Zudem hat eine



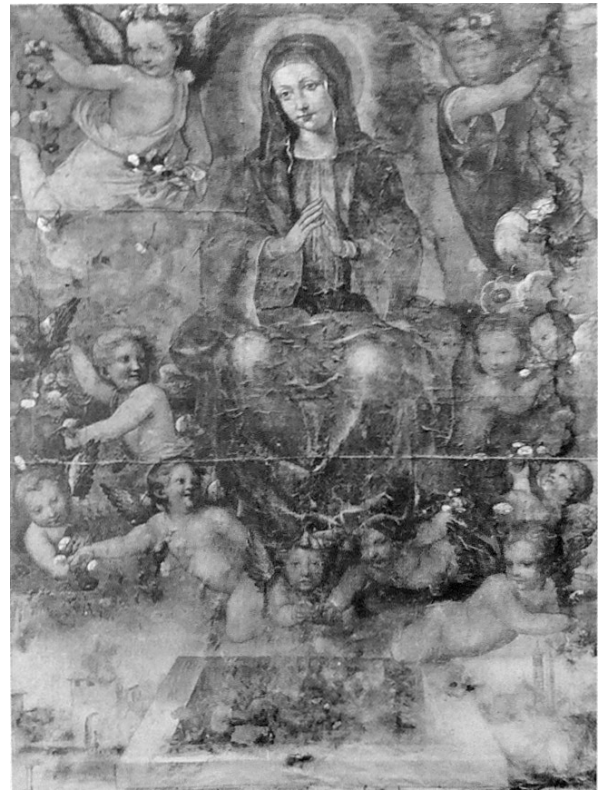
Details nicht mehr zu erkennen. Wahrscheinlich ist auch dem schlechten Zustand geschuldet, dass dieser Arbeit fast das ganze 20. Jahrhundert hindurch in der Sodoma-Forschung kaum Aufmerksamkeit geschenkt wurde.<sup>980</sup> Erst eine erneute Restaurierung des Werkes Anfang des 21. Jahrhunderts, im Rahmen derer das Seidenbild von dem Leinwandträger, auf den es in früherer Zeit aufgeklebt worden war, gelöst wurde, brachte die zur Vorderseite spiegelbildliche Komposition der Rückansicht zum Vorschein (Abb. 128.2).<sup>981</sup> Wohl seit mindestens der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts hatte der *gonfalone* – aufgespannt, eingerahmt und mit dem Rekto zum Betrachter ausgerichtet – als Altarretabel gedient. So beschreibt im Jahr 1649 Isidoro Ugurgieri Azzolini Sodomas »tavola [sic!] con la Madonna del Santissimo Rosario corteggiata da gli angioi, e fiorita di rose« als »nell' altare della sagrestia« von San Domenico befindlich.<sup>982</sup> Der Altar in der Sakristei diente vermutlich spätestens seit 1631 dem Kult der Rosenkranzmadonna,

unvorsichtige Reinigung der feinen Temperaschicht wesentliche Teile im unteren Bereich des Gemäldes verschwinden lassen; vgl. hierzu BAGNOLI, Alessandro, Nr. 137: Altar der Rosenkranzmadonna. Altarblatt, in: RIEDL/SEIDEL 1992a, S. 672, sowie ergänzend CIATTI 2009, S. 130.

980 So erscheint das Bild weder in dem Katalog zur großen Sodoma-Ausstellung in Vercelli und Siena in der Mitte des 20. Jahrhunderts (Ausst. Kat. Siena/Vercelli 1950), noch wird es im Werkkatalog des Malers bei HAYUM 1976 erwähnt. Selbst RADINI TEDESCHI 2008, S. 79, sowie RADINI TEDESCHI 2010, S. 40, listen das Gemälde lediglich ohne weitere Informationen auf. Wissenschaftlich gewürdigt wurde das Gemälde erst beginnend mit BAGNOLI, Alessandro, Nr. 137: Altar der Rosenkranzmadonna. Altarblatt, in: RIEDL/SEIDEL 1992a, S. 672f.

981 Diese 2007 vollendete Restaurierung wurde von Daniele Rossi durchgeführt. Für den ausführlichen Bericht mit den einzelnen Maßnahmen und erläuternden Fotografien vgl. CIATTI 2009, S. 131–136. Der Eingriff zeigte darüber hinaus, dass Sodoma auf den Bildträger eine Vorzeichnung mit Kohle anbrachte, von der nur noch wenige Spuren übrig sind. Außerdem gibt es einige Details der Figuren und des Dekors, die der Maler mit grüner Erde direkt auf die Seide vorbereitend gezeichnet hat; vgl. CIATTI 2009, S. 129.

982 Siehe UGURGIERI AZZOLINI 1649, Bd. 2, S. 354. Danach wurde dieser Altar mehrfach umgestaltet. Zwischenzeitlich wurde Sodomas *gonfalone* in einem nach 1716 entstandenen architektonischen Rahmen aus der Werkstatt der Mazzuoli eingefügt (siehe RIEDL/SEIDEL 1992b, Abb. 729). 1822 fand sich dann darin anstelle Sodomas *Rosenkranzmadonna* ein nicht näher bezeichnetes Altarbild des Francesco Vanni (1563–1610), das dort auch noch im 19. Jahrhundert von ROMAGNOLI 1822, S. 150, und in SIENA 1862, S. 267 erwähnt wird. Für das Einpassen dieses Gemäldes wurde das Bildfeld des Steinretabels erweitert, sodass nach dem Wiedereinsetzen des ursprünglichen Altarbildes, sprich Sodomas *gonfalone*, Anfang des 20. Jahrhunderts diese Vergrößerung in den beiden durch gemalte Broccatello-Imitationen nur dünn kaschierten Streifen ober- und unterhalb des Gemäldes sichtbar geblieben ist. Für die Altararchitektur, die sich zusammensetzt aus einem Altartisch und einem Ädikularetabel, das Sodomas Prozessionsfahne aufnimmt, vgl. LOSERIES, Wolfgang, Nr. 137:



129. Fotografie der Vorderseite des *gonfalone* der *Rosenkranzmadonna* Sodomas aus dem beginnenden 20. Jahrhundert.

deren Bild dort Aufstellung fand, wenn es nicht – wie beispielsweise am Tag des Rosenkranzfestes – in einer feierlichen Prozession durch die Stadt getragen wurde.<sup>983</sup> 1475 hatten die Dominikaner, auf die die Verbreitung des Rosenkranzgebetes zurückzuführen ist, Maria zur Königin des Rosenkranzes erklärt, da sie der Legende nach dem heiligen Dominikus einen solchen überreicht haben soll.<sup>984</sup>

Der Auftraggeber und die genauen Umstände der Entstehung von Sodomas *gonfalone* sind zwar nicht überliefert, jedoch wäre es ungewöhnlich, wenn dieser auf Wunsch des Konvents von San Domenico gemalt worden wäre. Bei dem Werk handelt es sich vielmehr um einen Gegenstand, auf den eine Laienbruderschaft als ihr Erkennungszeichen bei großen öffentlichen Pro-

Altar der Rosenkranzmadonna. Altararchitektur, in: RIEDL/SEIDEL 1992a, S. 670f.

983 Siehe BCS, Ms. B.VII,13, fol. 36r: »Adi 5 di ottobre, giorno di domenica primo del detto mese et festa del Santissimo Rosario, nel' anno 1631, facendosi la processione della compagnia del sopradetto Santissimo Rosario et portandosi a processione l' imagine della Vergine Santissima che sta nel' altare in sacristia dove si celebra et recita il rosario si dall' homini come da donne.«

984 Vgl. SACHS u.a. 1988, s. v. Rosenkranzbilder, S. 299.

zessionen nicht verzichten konnte. So hatte Sodoma kurz zuvor bereits zwei Prozessionsfähnen geschaffen: Neben jener für die Compagnia di San Sebastiano erfolgte beinahe parallel die Anfertigung eines leider nicht mehr erhaltenen Exemplars für die in der Kirche San Domenico angesiedelte Compagnia di San Domenico.<sup>985</sup> Es ist deshalb anzunehmen, dass der *gonfalone* mit der in den Himmel auffahrenden Muttergottes für die Compagnia del Santissimo Rosario entstand, die in San Domenico seit 1526 nachweisbar war und dort zunächst einen Altar, später sogar eine Kapelle besaß.<sup>986</sup> Bereits wenige Zeit nach dem ersten Beleg für die besagte Laienbruderschaft dürfte Sodoma von dieser mit dem Seidengemälde betraut worden sein. In den Jahren 1525 und 1526 hatte der Maler nicht nur die Katharinen-Kapelle derselben Kirche ausgeschmückt, sondern zudem den erwähnten, heute verlorenen *gonfalone* der dort ebenfalls angegliederten Bruderschaft des heiligen Dominikus geschaffen.<sup>987</sup> Dass ausgerechnet dieser Maler mit einer erneuten Prozessionsfahne für eine weitere Compagnia in San Domenico beauftragt wurde, erscheint nur folgerichtig angesichts des starken Konkurrenzdrucks, der zwischen solchen Gemeinschaften herrschte.<sup>988</sup> Für eine Datierung nach den 1527 bezahlten Bahrentafeln für San Giovanni Battista della Morte (Abb. 31.1–.4) und in die Nähe der für das Jahr 1529 dokumentierten Fresken mit den Heiligen Viktor und Ansanus in der Sala del Mappamondo des Palazzo Pubblico (Abb. 32 und 33) sprechen nicht zuletzt die stilistischen Charakteristika.<sup>989</sup> Die Engel, die Maria wie eine Mandorla umgeben, ähneln darüber hinaus in ihren Posen den raffaelesken

Bildfindungen, die Sodoma für seine Fresken im Oratorio di San Bernadino (Abb. 20 und 21) adaptierte, wobei die enge Beziehung zu Raffael auch in der Weichheit des Inkarnats, die der Maler durch ein sorgfältiges Chiaroscuro erzielte, deutlich wird.<sup>990</sup>

Giovanni Antonio Bazzis *gonfalone* weist mit einer der Szenen im Oratorium von San Bernardino neben stilistischen auch motivische Analogien auf. Sowohl in der *Rosenkranzmadonna* als auch in der *Himmelfahrt Mariens* (Abb. 20) ist die Muttergottes über dem offenen Grab schwebend dargestellt. Auch auf dem Fresko wird die Protagonistin von zahlreichen Engeln umflogen, die ihr teilweise den hellen Mantel halten. Aus dem offenen Sarkophag wachsen diesmal deutlich weiße Lilien heraus, während links und rechts davon die zwölf Apostel Zeugen des Geschehens werden, unter denen auch Thomas ist, der soeben von Maria einen Gürtel in Empfang nimmt.<sup>991</sup> Im Gegensatz zur Wandmalerei zeigt der untere Bereich des Seidengemäldes keine Jünger Christi. Stattdessen vollzieht sich das himmlische Geschehen über einer Stadt. Wenn diese auch ohne große Wirklichkeitstreue wiedergegeben ist, ist in ihr durch einzelne, charakteristische Gebäude Siena zu erkennen: Am rechten Bildrand sind noch vergleichsweise deutlich der Sieneser Dom sowie der hohe Campanile der Kirche San Domenico, in der das Werk aufbewahrt wird, zu entdecken. In der linken unteren Ecke hingegen ist nur noch schwach die Marmorsäule zu erahnen, die aufgestellt wurde zum Gedenken an die 1452 in Siena stattgefundene Zusammenführung der Brautleute Kaiser Friedrich III. und der ihm versprochenen Eleonora von Portugal durch Enea Silvio Piccolomini, den späteren Papst Pius II.<sup>992</sup> Sie dürfte einst jener von Pinturicchio in der Libreria Piccolomini gemalten ähnlich gesehen haben

985 So auch BAGNOLI, Alessandro, Nr. 137: Altar der Rosenkranzmadonna. Altarblatt, in: RIEDL/SEIDEL 1992a, S. 672. Zu dem heute verlorenen *gonfalone* vgl. Kap. 2.5, S. 44f.

986 Dies wurde erstmals vorgeschlagen von BAGNOLI, Alessandro, Nr. 137: Altar der Rosenkranzmadonna. Altarblatt, in: RIEDL/SEIDEL 1992a, S. 672. Bereits zu Zeiten der Pastoralvisitation durch Bossio 1575 unterhielt die Bruderschaft eine Kapelle an der rechten Langhauswand direkt neben jener, die der heiligen Katharina geweiht war und in der Sodoma ebenfalls seine künstlerischen Spuren hinterlassen hat.

987 Zu der Ausmalung der Katharinen-Kapelle vgl. Kap. 2.5, S. 45f.

988 Vgl. hierzu auch die Ausführungen in Kap. 4.1.3.4.

989 Zu den besagten Fresken siehe Kap. 2.5, S. 50f. Eine Datierung an das Ende der 1520er Jahre wurde bereits vorgeschlagen von CUST 1906, S. 183. Dem schließt sich BAGNOLI, Alessandro, Nr. 137: Altar der Rosenkranzmadonna. Altarblatt, in: Alessandro Bagnoli in: RIEDL/SEIDEL 1992a, S. 672, an. Laura Martini hingegen setzt die *Rosenkranzmadonna* in Zusammenhang mit Sodomas Auferstehung Christi im Palazzo Pubblico (Abb. 90) und seinen Fresken sowie der *Sacra Conversazione* in Sinalunga (Abb. 95 und 97) und folglich in die Mitte der 1530er Jahre; vgl. CIATTI 2009, S. 128. Eine ähnliche Datierung vertritt auch MATSUBARA 2004, S. 68.

990 So auch BAGNOLI, Alessandro, Nr. 137: Altar der Rosenkranzmadonna. Altarblatt, in: RIEDL/SEIDEL 1992a, S. 672. Das Inkarnat lässt aufgrund der wenig deckenden Eigenschaften der Temperatechnik die feine grafische Ausarbeitung der Komposition durchscheinen. Der Maler bildete die Körper mit dicken Parallelstrichen und formte die vom Wind bewegten Haare mit feinen, gekräuselten Linien. Somit entspricht die Maltechnik Sodomas zeichnerischen Arbeiten wie der Vergleich mit z. B. der Studie für den Mohrenkönig der *Pala Arduini* (Kat. Nr. 52.b) zeigt.

991 Der Überlieferung nach fertigte Maria diesen Gürtel während ihrer Schwangerschaft selbst aus Kamelhaar an. Sie übergab ihn nach ihrer Himmelfahrt Thomas, der als einziger Apostel an ihrer leiblichen Aufnahme in den Himmel zweifelte. Vgl. BÜTTNER/GOTTDANG 2006, S. 72.

992 BAGNOLI, Alessandro, Nr. 137: Altar der Rosenkranzmadonna. Altarblatt, in: RIEDL/SEIDEL 1992a, S. 672, erkannte darüber hinaus die heute zerstörte Kirche San Bartolomeo und die Porta Camollia. CIATTI 2009, S. 126, berichtete, dass es sich nicht um die Porta Camollia handelt, sondern um den Torazzo di Mezzo, der bei der Schlacht von Camollia 1526 teilweise zerstört wurde.



(Abb. 130).<sup>993</sup> Sodomas *gonfalone* steht aufgrund dieser Details in seiner Gestaltung somit einer 1528 angefertigten Tafel des Giovanni di Lorenzo nahe, auf der er in ähnlicher Weise eine über der Stadt Siena schwebende Marienfigur malte (Abb. 131).<sup>994</sup> Diese wird – anders als bei Sodoma – nicht von freudig umherfliegenden Putti, sondern von einem musizierenden Chor erwachsener und in Reih und Glied stehender Engel begleitet. Sie präsentiert sich dabei dem Betrachter im Bildtypus der *Madonna della Misericordia*, der Schutzmantelmadonna, die ihren weiten Überwurf als Protektorin Sienas sinnbildlich über dieses gelegt hat.<sup>995</sup> Darüber hinaus ist die Stadt unter ihr nicht menschenleer. Zu ihren Füßen spielt sich gerade eine entscheidende Schlacht ab. Denn das Werk ist in Erinnerung an den Sieg der Sienesen über die zahlenmäßig überlegenen Florentiner Truppen vor der Porta Camollia am 25. Juli 1526 und folglich als Dank an die Maria der Unbefleckten Empfängnis entstanden. Angesichts der Belagerung Sienas hatten sich die Stadtoberen dazu entschlossen, auf den Rat Margherita Bichis (1480 – wohl 1535) zu hören und ihren Forderungen nachzukommen.<sup>996</sup> Margherita Bichi, die eine Anhängerin des Franziskanerordens und in den Augen der Bewohner Sienas eine zeitgenössische Prophetin war, überzeugte die Repräsentanten der Stadt davon, dass die Sienesen ihre Feinde nur durch eine Reihe von Maßnahmen zu Ehren der Jungfrau Maria schlagen könnten. Denn ihrer Ansicht nach wäre die verheerende Bedrohung vor den Stadttoren Gottes Antwort auf die Pietätlosigkeit der Bevölkerung. Beschwichtigt werden könnte dieser nur durch das Eingreifen der Muttergottes, die seit dem Mittelalter als himmlische Fürsprecherin



130. Pinturicchio, Vedute der Stadt Siena (Detail aus der Zusammenführung Friedrichs III. von Habsburg mit Eleonora von Portugal durch Enea Silvio Piccolomini), 1502–07. Siena, Dom Santa Maria Assunta, Libreria Piccolomini.



131. Giovanni di Lorenzo, *Maria der Unbefleckten Empfängnis die Stadt Siena beschützend*, 1528. Siena, San Martino.

993 Zu Pinturicchios Arbeiten in der Libreria Piccolomini vgl. Kap. 2.2, S. 18f., sowie speziell zu dieser Darstellung ROETGEN 1997, S. 303.

994 Tempera auf Holz, 239,5 x 174 cm, datiert und signiert (»IOANNES LAURENTII DE SENIS I V F PINXIT ANNO SAL M D XXVIII«), Siena, San Martino; vgl. hierzu BAGNOLI, Alessandro, Kat. Nr. 67. L'Immacolata Concezione protegge i senesi alla battaglia di Camollia. 1528, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 336–339.

995 Bereits zwei Jahre zuvor schuf Giovanni di Lorenzo einen nicht erhaltenen *gonfalone* mit demselben Motiv, dessen Komposition in einem Holzschnitt überliefert ist. Darin zeigte der Künstler erstmals eine neue Ikonografie für die Maria der Unbefleckten Empfängnis, die er aus dem alten Bildtypus der *Madonna della Misericordia* und der in den Himmel auffahrenden Maria entwickelte. Vgl. hierzu BAGNOLI, Alessandro, Kat. Nr. 67. L'Immacolata Concezione protegge i senesi alla battaglia di Camollia. 1528, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 336. Zur *Madonna della Misericordia* im Allgemeinen vgl. Kap. 4.1.3.2, S. 171f.

996 Zu Margherita Bichi vgl. MENCHI 1968 sowie speziell zu ihrer Rolle bezüglich der Schlacht von Camollia D'AMICO 2002.

rin und Schutzherrin Sienas fungierte.<sup>997</sup> Der von Bichi geforderte Maßnahmenkatalog betraf unter anderem auch die Doktrin der Unbefleckten Empfängnis, deren Gültigkeit von den Franziskanern – im Gegensatz zu den Dominikanern – befürwortet wurde.<sup>998</sup> So sollte sich nicht nur jeder Bürger zu dieser Lehrmeinung bekennen, sondern darüber hinaus sollten die Soldaten – in Form entsprechender Beschriftungen an ihren Rüstungen und Bilder auf den Fahnen – gänzlich unter dem Zeichen der *Immaculata Conceptio Mariae* in die Schlacht ziehen. Der in der Folge am 25. Juli überraschend erzielte Sieg wurde dem Glauben an diese Doktrin zugeschrieben und stand fortan – vergleichbar der Erfolgsgeschichte bei der Schlacht von Montaperti im Jahr 1260 – im Bewusstsein der Anwohner als Beweis für Marias besondere Schutzherrschaft über Siena.<sup>999</sup>

Tomoo Matsubara legte eine umfassende und überzeugende Interpretation vor, die auch Sodomas *gonfalone* in den historischen Kontext der wundersamen Schlacht von Camollia stellt.<sup>1000</sup> Wenn diese auf dem Seidengemälde auch nicht an sich verbildlicht ist, so wird doch zumindest auf sie angespielt: Mit dem Stadt- und der davor stehenden Säule im linken Bildvordergrund wird die Porta Camollia beziehungsweise der davor befindliche Torrazzo di Mezzo und somit der Ort des Kampfgeschehens gezeigt. Die Wiedergabe der Marmorsäule, die zum Gedenken an das Treffen zwischen Kaiser Friedrich III. und seiner zukünftigen Braut Eleonora von Portugal aufgestellt worden war, dürfte von den Auftraggebern mit der Intention gewünscht worden sein, damit wichtige Befürworter ihrer Konfraternität zu ehren.<sup>1001</sup> Denn die italienischen Rosenkranzbruderschaften gehen auf das Vorbild jener 1475 in Köln gegründeten zurück, zu deren ersten wichtigen Förderern eben Kaiser Friedrich III. und seine Gemahlin zählten.<sup>1002</sup> In Sodomas Gemälde wird der entschei-

dende Sieg von 1526 nicht der Fürsprache der Maria der Unbefleckten Empfängnis zugesprochen, wie die Franziskaner und Margherita Bichi behaupteten und wie es in der Abbildung Giovanni di Lorenzos verbildlicht wird, sondern der Madonna del Rosario. Auf dem *gonfalone* nehmen die meisten der Engel an dem Geschehen auf der Erde teil, indem sie es nachdenklich betrachten oder die Muttergottes darauf aufmerksam machen. Sie streuen Rosen nieder und bilden – die in den Himmel auffahrende Maria umgebend – geradezu einen lebenden Rosenkranz. Dabei weicht die Muttergottes in ihrer Darstellung in einem wesentlichen Merkmal von der traditionellen sienesischen Ikonografie der marianischen Himmelfahrt ab: Während die Assunta üblicherweise mit einem weißen Mantel dargestellt wird (Abb. 20), trägt sie in Sodomas Komposition – zumindest auf der Vorderseite – einen blauen.<sup>1003</sup> Tomoo Matsubara führt diesen Wechsel der Farbe auf den Zusammenhang des Prozessionsbanners mit der Schlacht von Camollia zurück.<sup>1004</sup> Die Farbe Weiß war seit jeher mit der *Immaculata Conceptio Mariae* verbunden, bedeutet doch »immaculata« wörtlich »ohne jeden Fleck« und somit bestenfalls »ohne jede Farbe«. Angesichts der Entstehung des Prozessionsbanners in der Zeit kurz nach der Schlacht von Camollia, in der beispielsweise junge Soldaten zum Zeichen des Schutzes durch die Immaculata »camicie bianche«, also weiße Hemden, über ihren Rüstungen trugen, kann der blaue Mantel Sodomas – wie Tomoo Matsubara überzeugend belegt – kein Zufall sein.<sup>1005</sup> Mit anderen Worten beschmutzt der Maler mit der blauen Farbe im übertragenen Sinn die unbefleckte Jungfrau und richtet sich damit gegen die bei Giovanni di Lorenzo dargestellte Immaculata sowie gegen die durch sie verkörperte, von den Franziskanern vehement vertretene Lehrmeinung. Seit dem Mittelalter brachen zwischen den Franziskanern und den Dominikanern immer wieder intensive Dispute bezüglich der Unbefleckten Empfängnis aus.<sup>1006</sup> Da sich die Positionen zwischen ihren Befürwortern und ihren Gegnern dermaßen verhärteten, verhinderte Papst Sixtus IV. jede

997 Die Stadt bezeichnete sich selbst seit dem Mittelalter als *Civitas Virginis*; vgl. hierzu NORMAN 1999.

998 Seit dem Konzil von Ephesus im Jahr 431 war die immerwährende Jungfräulichkeit der Muttergottes anerkannte Lehrmeinung in der katholischen Kirche, jedoch war ihre Unbefleckte Empfängnis noch im Mittelalter umstritten. Zum Dogma wurde sie erst 1854 unter Papst Pius IX. erklärt; vgl. SACHS u. a. 1988, s. v. Unbefleckte Empfängnis, S. 350.

999 Zu Margherita Bichis Forderungen und dem Ablauf der Schlacht im Einzelnen vgl. MISCIATELLI 1965, S. 163–171, sowie ergänzend D' AMICO 2002.

1000 Vgl. MATSUBARA 2004.

1001 So von Laura Martini überzeugend interpretiert; vgl. MARTINI, Laura, in: CIATTI 2009, S. 127f.

1002 Die erste Compagnia del Rosario in Italien wurde 1481 in Florenz gegründet und war der Dominikanerkirche von San Marco

angegliedert. Eine zweite folgte im Jahr darauf in Venedig. Vgl. zu diesem Thema ORLANDI 1965.

1003 Zu der Ikonografie der in den Himmel auffahrenden Maria vgl. OS 1969, S. 143–185. Die jüngste Restaurierung des *gonfalone* brachte zu Tage, dass die Rückseite, die eine zu dem Rektospiegelverkehrte Komposition aufweist, Maria in einem weißen Mantel gehüllt wiedergibt (Abb. 128.2).

1004 Vgl. MATSUBARA 2004, S. 70f.

1005 Vgl. MATSUBARA 2004, S. 71.

1006 Zur Doktrin der Immaculata vgl. O' CONNOR 1958 sowie ergänzend GOFFEN 1986.





132. Sodoma,  
Bildtabernakel,  
bald nach Dezember 1531.  
Siena, San Domenico.

weitere Diskussion darüber, indem er beide Positionen mit einer Bulle aus dem Jahr 1483 billigte.<sup>1007</sup> Dennoch hatte dieser Konflikt auch noch im 16. Jahrhundert in Siena Einfluss auf das religiöse Leben, womit sich auch erklärt, warum eine angesehene Frau wie Margherita Bicchi, die eine Anhängerin der Lehre der Franziskaner war, derartige Forderungen stellen und erklären konnte, dass jeder, der die Unbefleckte Empfängnis nicht akzeptierte und ihr Fest nicht beging, in der Stadt Siena kein Zuhause mehr haben könnte.<sup>1008</sup> Mit Objekten wie dem *gonfalone* der *Rosenkranzmadonna* übermittelten die Dominikaner und die ihnen zugehörige Bruderschaft folglich dem Publikum ihre Glaubensinhalte und äußerten mit diesem ihre Missbilligung bezüglich der Doktrin der Unbefleckten Empfängnis nicht öffentlich-wörtlich, sondern brachten sie subtil im Bild zum Ausdruck: Während die Rückseite des Banners die Muttergottes ganz ihrer üblichen Himmelfahrt-Ikonografie folgend

in einem weißen Mantel zur Schau stellt, erscheint sie auf der Vorderseite hingegen in Blau gehüllt.<sup>1009</sup>

Im Fall des Banners, das bei Prozessionen öffentlich mitgeführt wurde, drückten die Dominikaner und Mitglieder der Rosenkranzbruderschaft die von ihnen vertretene Lehre verschleiert aus. Im Fall eines weiteren von Sodoma geschaffenen Kunstwerks, das sich vorrangig an ihre Mitglieder richtete, kommt ihre Einstellung offener zu tragen. So fertigte der Maler auf Bestellung und Rechnung eines gewissen Lorenzo Barni, ebenfalls in der Kirche San Domenico, ein Rahmenbild für ein altes Gnadenbild der Madonna an, bei dem es sich nicht zwangsläufig um das heute eingesetzte handeln muss (Abb. 132).<sup>1010</sup> Aktuell umschließt Sodomas

1007 Vgl. MATSUBARA 2004, S. 67.

1008 Vgl. MUSSOLINI 1997, S. 139.

1009 Zwei Seiten mit demselben Motiv und derselben Komposition dürften nicht allein ikonografische Gründe gehabt haben; es war auch ökonomischer, da der Künstler so nur eine Entwurfszeichnung anfertigen musste. Vgl. MARTINI, Laura, in: CIATTI 2009, S. 127.

1010 Dies geht hervor aus einem Dokument aus dem September 1579; vgl. ASSI, Notarile antecosimiano, Nr. 3762, bzw. Transkription bei RIEDL/SEIDEL 1992a, Nr. 170, S. 921. Damals nahm Adriano di Lorenzo Barni eine Dotierung zu Ehren der Madonna



133. Sodoma, Bildtabernakel (Foto vor 1968), bald nach Dezember 1531, Siena, San Domenico.

Arbeit eine goldgrundige Madonnentafel des Francesco di Vannuccio (nachweisbar 1356–1389), unter der einst ferner eine hohe, dreistufige Predella mit den 15 Rosenkranzmysterien aus dem späten 16. Jahrhundert angefügt war.<sup>1011</sup> Sodomas Werk war Teil eines Retabels, das sich zunächst auf dem Altar der Rosenkranzmadonna zwischen der Kapelle der heiligen Katharina und dem Altar der Heiligen Trinität und somit an der rechten Langhauswand befand.<sup>1012</sup> Dort wurde es noch von Gior-

gio Vasari erwähnt.<sup>1013</sup> Sodomas Rahmung zeigt vier Heiligenfiguren, die das Bild mit der Maria-und-Kind-Gruppe in der Art einer Sacra Conversazione umschließen und dabei von Gottvater als Scheitelfigur überhöht werden.<sup>1014</sup> Dargestellt sind der bei Vasari noch fälschlicherweise als Dominikus identifizierte Dominikanermönch Vinzenz Ferrer, ferner Sigismund, Katharina von Siena und Sebastian, die gestaffelt auf seitlich aus dem Boden aufsteigenden Felsformationen das Mittelbild mit der Muttergottes umstehen.<sup>1015</sup> Die rechte Bildseite wird durch einen hohen Baum begrenzt, an den – wie auch zuvor auf dem *gonfalone* für die Compagnia di San Sebastiano (Abb. 27.1) – Sebastian mit hinter den Rücken gebogenen Armen angebunden erscheint.<sup>1016</sup> Er ist auch in San Domenico als athletischer Jüngling mit weich modelliertem Körper und pathetisch in den Nacken geworfenem Kopf wiedergegeben. Ihm gegenüber steht ebenfalls in einem ausgeprägten Kontrapost der heilige Vinzenz, der dem Betrachter die Heilige Schrift präsentiert und mit dem Zeigegestus seiner Rechten auf Christus hinweist, der über ihm in einer Gloriole thronet.<sup>1017</sup> Letzterer versinnbildlichte einst zusammen mit Gottvater im Zentrum und einer Verkörperung des Heiligen Geistes in der rechten oberen Bildecke die Heilige Dreifaltigkeit. Wohl im Laufe der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde jeweils unten und oben ein Bildstreifen auf horizontal angesetzten Brettern entfernt. Jedoch zeigt eine ältere Fotografie noch die ursprünglich

kranzmadonna, in: RIEDL/SEIDEL 1992a, S. 756. Im Jahr 1621 wurde der Altar mit Sodomas Arbeit in den inneren rechten Nebenchor verlegt, wo es bis zur Restaurierung der Kirche in der Mitte des 20. Jahrhunderts verblieb. Nach 1968 wurde es in der fünften Kapelle der linken Langhausseite untergebracht, die nun den Titel *Kapelle der Rosenkranzmadonna* trägt. 2013 war dort nur noch die Predella mit den Rosenkranzmysterien zu finden, der Bildtabernakel hängt nun auf der rechten Seiten seitlich des Eingangs zur Sakristei.

- und der Heiligen Sebastian und Vincenz Ferrer vor, wobei er erwähnte, dass das Rahmenbild Sodomas von seinem Vater in Auftrag gegeben wurde.
- 1011 Rahmenbild: Öl auf Holz, 239 x 206 cm; Madonnentafel: Tempera auf Holz, 95 x 52 cm, um 1370/80; Predella mit Rahmung: Öl auf Holz, 100 x 212 cm, um 1570/75. Vgl. hierzu ferner Kat. Nr. 55 sowie ergänzend RIEDL/SEIDEL 1992b, Abb. 755b. Der Größenunterschied zwischen der Aussparung in Sodomas Tafelbild und des Gemäldes des Francesco di Vannuccio lässt vermuten, dass beide Arbeiten nachträglich zusammenkamen. Vgl. hierzu im Einzelnen und zur Zuschreibung an Francesco di Vannuccio im Besonderen BÄHR, Ingeborg, S. Domenico. Ausstattung, heutiger Zustand. Nr. 122: Altar der Rosenkranzmadonna. Tabernakelbild, in: RIEDL/SEIDEL 1992a, S. 658.
- 1012 Vgl. hierzu BÄHR, Ingeborg, S. Domenico – Ausstattung, Verlorene Zustände. Nr. 34: Altar der Rosenkranzmadonna, in: RIEDL/SEIDEL 1992a, S. 748, sowie BÄHR, Ingeborg, S. Domenico – Ausstattung, Verlorene Zustände. Nr. 49: Kapelle der Rosen-

- 1013 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 395: »Sotto a questa è un Dio Padre, che ha sotto una Vergine antica in tavola, con San Domenico, San Gismondo, San Bastiano e Santa Caterina.«
- 1014 Möglicherweise handelt es sich bei der Zeichnung Kat. Nr. 55b (braune Tinte und Feder, 195 x 125 mm, Lille, Palais des Beaux-Arts) um ein Blatt, dass mit Sodomas Rahmenbild in San Domenico in Zusammenhang steht. Es zeigt Entwürfe für einen schwebenden Gottvater.
- 1015 Zu Vasaris Identifikation der Mönchsfigur vgl. das Zitat in Anm. 1013. Die überzeugende und allgemein anerkannte Benennung der Gestalt als Vinzenz Ferrer geht auf CARLI 1979a, S. 63, zurück.
- 1016 Vgl. Kat. Nr. 42.
- 1017 In Oxford wird ein Blatt aufbewahrt (Rötelf auf weißem Papier, 288 x 203 cm, Oxford, Christ Church), das auf der Vorderseite neben einer Studie zu der Hand des Sigismund ferner eine bereits sehr präzise und mit dem ausgeführten Gemälde übereinstimmende Vorzeichnung zum Zeigegestus des Dominikanermönchs aufweist; vgl. Kat. Nr. 55a.



über der heiligen Katharina befindliche Taube des Heiligen Geistes (Abb. 133).<sup>1018</sup> Wie bei Giovanni di Lorenzo und auf Sodomas *gonfalone* erscheint auch auf seinem Bildtabernakel Maria – hier in Form der eingefügten Madonnentafel – über der von Nordwesten aus gesehenen Stadtsilhouette Sienas.<sup>1019</sup> Sodoma stellt in dem Rahmenbild wie auf seinem Banner nicht den tatsächlichen Moment der Schlacht dar, sondern spielt auf diese, die den Quellen gemäß zur Vesper stattfand, lediglich an. So konzentriert sich Sodomas Stadtansicht vor allem auf die Darstellung des Terzo di Camollia, wobei sich die Türme deutlich gegen einen roten Abendhimmel abzeichnen.<sup>1020</sup>

Zwar ist Sodomas Retabel ursprünglich für den Altar einer privaten Stifterfamilie entstanden, jedoch ist davon auszugehen, dass es in einem engen Zusammenhang mit der Bruderschaft der Madonna del Rosario in San Domenico geschaffen wurde.<sup>1021</sup> Die besagte Kapelle wurde im Juni 1525 von den Dominikanern neu vergeben und damals bereits mit den Worten »capella Virginis Maria del Rosario« beschrieben. 1542 wird ferner der Altar erstmals als »sacellum societatis Sancte Marie de Rosario« überliefert.<sup>1022</sup> Auch wenn Sodomas Rahmenbild selbst keinen direkten Hinweis auf die Madonna del Rosario liefert, wird den Gläubigen, die vor dem Altar beteten, die enge Verbindung zwischen beiden allein durch den Aufstellungsort bewusst gewesen sein.<sup>1023</sup>

Offenkundig wurde sie spätestens in Form der nachträglich beigefügten Predella mit den 15 Rosenkranzmysterien, da mit dieser die zentrale Marien tafel unübersehbar zu einem Bild der Rosenkranzmadonna umgedeutet wurde.<sup>1024</sup> Dieses wird von Sodomas Heiligengestalten umschlossen, durch die angedeutet wird, dass es sich nicht um irgendein beliebiges Werk mit dem Abbild der Muttergottes handelt. Indem das verehrte Marien gemälde über dem Abendhimmel des Terzo di Camollia der Stadt Siena erscheint, bietet der Bildtabernakel dem Betrachter – in der damaligen Zeit dem vor dem Altar betenden Bruderschaftsmitglied – die Assoziation, dass es genau diese Rosenkranzmadonna-Darstellung und nicht die Maria der Unbefleckten Empfängnis war, die als Mittler zwischen der Stadt und dem Himmel in Aktion trat und letztlich den Sieg über die Feinde einbrachte.<sup>1025</sup> Während Vinzenz Ferrer in seiner Physiognomie an den *Heiligen Franziskus* aus dem Oratorium von San Bernardino erinnert (Abb. 23), verweisen Sigismund und Sebastian auf die entsprechenden Darstellungen auf Sodomas *Pala Arduini* (Abb. 36) und auf seine Arbeiten für die Compagnia di San Sebastiano (Abb. 27.1–2) sowie in der Spanischen Kapelle in Santo Spirito (Kat. Nr. 48).<sup>1026</sup> Dementsprechend ist stilistisch von einer Entstehung des Rahmenbildes gegen 1530 auszugehen. Der Auftrag wird sehr wahrscheinlich bald nach dem Brand vom 4. Dezember 1531 erfolgt sein, der in der Kirche San Domenico gerade in dem Bereich um den Familienaltar der Auftraggeber Sodomas wütete.<sup>1027</sup> Dem Feuer fielen nur wenige Tage vor dem Fest der Unbefleckten Empfängnis in der Dominikanerkirche aufbewahrte Reliquien und Kunstwerke zum Opfer, unter denen wahrscheinlich auch der Vorgängeraltar zu Sodomas Bildtabernakel gewesen sein dürfte. Das Ereignis wurde von den Sienesen als Strafe für die ungläubigen Dominikaner interpretiert und diesen ein Ultimatum gestellt. Ohne das Bekenntnis zur *Immaculata Conceptio Mariae* in Form des Begehens ihres Festes drohte ihnen die Verbannung aus der Stadt. Am 19. Juni 1532 folgte so

1018 Die hier gezeigte Fotografie stammt aus WARNKE 1968, S. 43. Explizit erwähnt wird die Taube bei JACOBSEN 1910, S. 55. Bereits MEYER 1885, S. 225, beklagte den schlechten Zustand des Werkes. V. a. die Sebastiansgestalt weist im Gesicht, am rechten Ellenbogen und an ihren Oberschenkeln einige Retuschen auf.

1019 PRIULI BON 1908, S. 120, identifizierte die Stadtansicht noch mit San Gimignano. Siena erkannte darin erstmals CUST 1906, S. 182. Der Terminus »Bildtabernakel« geht auf WARNKE 1968, S. 62, zurück und meint ein Altarbild, das – wie in Sodomas Fall – zugleich Träger eines verehrten Bildes ist.

1020 Vgl. MATSUBARA 2004, S. 66.

1021 Vgl. BÄHR, Ingeborg, S. Domenico. Ausstattung, heutiger Zustand. Nr. 122: Altar der Rosenkranzmadonna. Tabernakelbild, in: RIEDL/SEIDEL 1992a, S. 658. Da Akten der Rosenkranzbruderschaft erst ab dem Jahr 1596 erhalten sind, lässt sich nur vermuten, dass Vater und Sohn der Stifterfamilie Mitglieder waren; vgl. ASSi, Patrimonio dei Resti Ecclesiastici, Nr. 2322.

1022 Siehe ASSi, Notarile antecosimiano, Nr. 1149, fol. 1752 zu dem Dokument von 1525 sowie BCS, Ms. C.III.2, fol. 166r zu jenem von 1542. Beide Passagen finden sich transkribiert bei BÄHR, Ingeborg, S. Domenico – Ausstattung, verlorene Zustände. Nr. 34: Altar der Rosenkranzmadonna, in: RIEDL/SEIDEL 1992a, S. 749, Anm. 224 sowie Anm. 228.

1023 In Sodomas Komposition sind der heilige Dominikus und die heilige Katharina von Siena der Marienfigur nur beigesellt. In der Folge wird ihnen im Rahmen der Darstellung einer Rosenkranzmadonna von der Muttergottes ein Rosenkranz gereicht – ein Motiv, das spätestens in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts unentbehrlich wird; vgl. hierzu MERSMANN 1977.

1024 Vgl. MATSUBARA 2004, S. 66. Fiorella Sricchia Santoro wies die Predella, die erst nachträglich von der Rosenkranzbruderschaft angefügt wurde, dem jungen Girolamo Magagni, gen. Giomo del Sodoma, zu; vgl. SRICCHIA SANTORO, Fiorella, Girolamo Magagni detto Giomo del Sodoma. Siena 1507–1562, in: Mus. Kat. Siena (Palazzo Chigi Saracini) 1988, S. 142.

1025 Vgl. MATSUBARA 2004, S. 68.

1026 Zu den genannten Werken vgl. Kat. Nr. 52 (*Pala Arduini*), Kat. Nr. 42 (*gonfalone* für die Compagnia di San Sebastiano) sowie Kat. Nr. 48 (Ausmalung der Kapelle).

1027 Vgl. BÄHR, Ingeborg, S. Domenico. Ausstattung, heutiger Zustand. Nr. 122: Altar der Rosenkranzmadonna. Tabernakelbild, in: RIEDL/SEIDEL 1992a, S. 658.



134. Giamo del Sodoma, *Bildnis einer Frau*  
(*Camilla de' Saracini?*). Siena, Sammlung Chigi Saracini.

auch die Anordnung des Dominkanerordens aus Rom, in allen Klöstern fortan am 8. Dezember die Unbefleckte Empfängnis zu feiern.<sup>1028</sup> Die Entstehung von Sodomas Arbeiten – sowohl des Bildtabernakels als auch seiner Prozessionsfahne – sind somit vor dem Hintergrund des politischen und religiösen Lebens in Siena unmittelbar nach der Schlacht von Camollia zu sehen. In einer Zeit, in der es den Dominikanern und ihren Anhängern verwehrt war, ihre Überzeugungen und Meinungen öffentlich in Worte zu fassen, brachten sie diese durch Bilder wie diese zum Ausdruck.

Die Zuschreibung des Rahmenbildes an Sodoma ist in der Literatur seit Giorgio Vasari allgemein akzeptiert, jedoch wird die Qualität der Arbeit innerhalb des Gesamtchaffens des Malers als eher niedrig angesehen.<sup>1029</sup> Anders als beispielsweise in seiner *Pala Chigi* (Abb. 65) oder seiner *Sacra Conversazione* von Sinlunga (Abb. 95) nehmen die einzelnen Heiligenfiguren des Rahmenbildes (Abb. 132) weder durch Blicke noch

Gesten Bezug aufeinander. Sie stehen jede für sich und wirken dadurch, als hätte sie der Künstler aus anderen seiner Kompositionen herausgenommen und in diesem Werk lediglich neben- und hintereinandergestellt.<sup>1030</sup> In Bezug auf Sodomas *gonfalone* der *Rosenkranzmadonna* ging die Erinnerung an den Namen des Urhebers, der Isidoro Ugurgieri Azzolini im Jahr 1649 noch ganz geläufig war, rasch verloren.<sup>1031</sup> Kaum drei Jahrzehnte später beschreibt der Konventshistoriograf Angiolo Maria Carapelli den Sakristeialtar als »l'immagine di maria Santissima in atto di sedere, tutta d'interno piena di rose, parto del pennello di Mecarino« und somit als von der Hand des Domenico Beccafumi.<sup>1032</sup> Noch im frühen 18. Jahrhundert glaubte man, dass es sich bei diesem Werk um eine Prozessionsfahne aus der Werkstatt des Sodoma-Rivalen handelt.<sup>1033</sup> Giovacchino Faluschi war derjenige, der Giovanni Antonio Bazzi als Autor wiederentdeckte, und seitdem mangelte es auch nicht an positiven Einschätzungen des Werkes.<sup>1034</sup> Auffallend ist, dass sich beide Marien von der Ausführung der Engel unterscheiden: Ihr jeweils nach links beziehungsweise rechts gedrehtes Gesicht wirkt starr und leblos. In dieser Partie fällt jeweils der härtere Farbauftrag auf, der glatt und ohne das für Sodoma charakteristische feine Sfumato ist, durch das sich die Engelsfiguren auszeichnen. Dies lässt sich gemäß Alessandro Bagnoli jedoch nicht auf eine Übermalung zurückführen, wie von Ettore Romagnoli im frühen 19. Jahrhundert vermutet, sondern ist stattdessen das Resultat einer Mitarbeit des Giamo del Sodoma.<sup>1035</sup> Für diese Annahme würden die Ausdruckslosigkeit des Antlitzes der Muttergottes und ihre sowie jene flachen Gesichtszüge der beiden großen Engel im oberen Bildbereich sprechen. In der Tat ist der Vergleich insbesondere des Mariengesichts auf dem Sei-

1030 Wohl aus diesem Grund schrieb Andrée Madeleine Hayum das Gemälde unter Vorbehalt dem Sodoma-Schüler Giamo del Sodoma zu; vgl. HAYUM 1976, S. 274f.

1031 Vgl. UGURGIERI AZZOLINI 1649, Bd. 2, S. 354.

1032 Vgl. CARAPELLI o. J., Bd. 3, fol. 330r.

1033 Die Zuschreibung an Beccafumi findet sich in einigen Guiden wiederholt; vgl. GIGLI 1723, Bd. 2, S. 76; PECCI 1752, S. 133; PECCI 1761, S. 158f.; FALUSCHI 1784, S. 201f.

1034 ROMAGNOLI ante 1835, S. 694f., beurteilte den Engel als sehr schön, hielt die Madonna jedoch für übermalt. CUST 1906, S. 183 schien das Bild nicht frei von Übermalungen, aber er lobte seine bezaubernden Farben und ordnete es als erster den Arbeiten aus dem Ende der 1520er Jahre zu.

1035 Vgl. BAGNOLI, Alessandro, Nr. 137: Altar der Rosenkranzmadonna. Altarblatt, in: RIEDL/SEIDEL 1992a, S. 673, dessen Ansicht – als Ergebnis der jüngsten Restaurierung – auch von CIATTI 2009, S. 128, geteilt wird. Zu Giamo del Sodoma vgl. SRICCHIA SANTORO, Fiorella, Giamo del Sodoma, in: Slg. Kat. Siena (Chigi Saracini) 1988, S. 142–146.

1028 Vgl. hierzu die Ausführungen bei MUSSOLIN 1997, S. 138–157.

1029 Vgl. VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 395.



dengemälde mit Giomo del Sodomas *Bildnis einer Frau* in der Sammlung Chigi Saracini frappierend (Abb. 134) und die These somit überzeugend – zumal dies auch mit Sodomas Biografie konform geht.<sup>1036</sup> So überliefern Quellen, dass sich der junge Giomo del Sodoma im Jahr 1529, als Bazzi im Ospedale di Santa Maria Nuova in Florenz lag, um dessen Werkstatt und das Fortführen der offenen Aufträge kümmerte, während er daneben die Gelegenheit nutzte, die Antikensammlung seines Meisters zu plündern.<sup>1037</sup> Diese Episode geht mit einer an das Ende der 1520er Jahre gesetzten Fertigstellung der Prozessionsfahne einher und erklärt, warum Sodoma ausgerechnet das Gesicht der Hauptfigur auf dem Seidengemälde seinem Mitarbeiter überlassen und nicht selbst ausgeführt haben sollte. Ferner kann Giomos Entwenden von Eigentum seines Meisters als Hinweis auf eine schwerwiegende Erkrankung Sodomas gelesen werden, angesichts derer damals wohl auch ein tödlicher Ausgang nicht unwahrscheinlich erschien.

#### 4.1.3 *Cataletti* (Totenbahren)

Die allgemein gesteigerte Frömmigkeit des 15. und 16. Jahrhunderts hatte im Bereich religiöser Bruderschaften nicht nur Auswirkungen auf die Produktion zahlreicher neuer *gonfaloni*.<sup>1038</sup> In Siena wurden ferner vermehrt mit kleinformatigen Tafelbildern geschmückte Objekte angefertigt, die für den Gebrauch im Bestattungsbereich gedacht waren. Jeweils zwei auf beiden Seiten bemalte Tafeln bildeten das Kopf- und Fußende von Tragbahren, wie sie nur für Siena und sein Territorium vom frühen 15. bis in das 19. Jahrhundert hinein belegt sind.<sup>1039</sup> Zeugnisse dieser einzigartigen Sieneser Tradition sind auch von Sodomas Hand bekannt. So hob Giorgio Vasari in der zweiten Ausgabe seiner *Viten* (1568) unter den zahl-

reichen künstlerischen Arbeiten, die der Maler bis zu seinem Tod im Jahr 1549 schuf, zwei eben solche Werke lobend hervor: »Dipinse ancora per la Compagnia della Trinità una bara da portar morti alla sepoltura, che fu bellissima; ed un' altra ne fece alla Compagnia della Morte, che è tenuta la più bella di Siena: et io credo ch' ella sia la più bella che si possa trovare [...]«. <sup>1040</sup> Heute ist der Großteil der bemalten Totenbahnen, die den Schriftquellen gemäß als *cataletti* bezeichnet wurden, verloren.<sup>1041</sup> Haben sich solche erhalten, so meistens nur partiell. Auch von Sodomas *cataletti* für die Compagnia della Santissima Trinità und die Compagnia di San Giovanni Battista della Morte sind lediglich jeweils vier bemalte, kleinformatige Tafeln mit halbrundem Abschluss bekannt (Abb. 30.1–4 und 31.1–4), die – heute als gewöhnliche Gemälde ausgestellt – ursprünglich als Kopf- und Fußteile der Tragbahnen dienten.<sup>1042</sup> Die beiden in den *Viten* genannten Kunstwerke wurden von Sodoma in der dritten Dekade des Cinquecento geschaffen und gehören einer Periode an, die nicht nur als künstlerischer Höhepunkt des Malers, sondern ferner der *cataletti* generell bezeichnet werden kann.

##### 4.1.3.1 Zur Funktion und Auftraggeberschaft der »cataletti«

Obwohl nur Einzelteile der beiden *cataletti* Sodomas überdauert haben, können neben einer Handvoll weniger, vollständig erhaltener Totenbahnen späterer Zeit nicht zuletzt auch bildliche Darstellungen auf Altargemälden und ihren Predellen einen Eindruck des ursprünglichen Aussehens sowie des Gebrauchs dieser Objekte vermitteln.<sup>1043</sup> In der Szene *Der Tod des heiligen Antonius Abbas*, die um 1430/40 als Teil eines Altargemäldes unbekannter Provenienz entstanden ist, zeigt ein unter dem Notnamen Maestro dell' Osservanza bekannter Maler den toten Heiligen auf einer Holzbahre ausge-

<sup>1036</sup> Vgl. BAGNOLI, Alessandro, Nr. 137: Altar der Rosenkranzmadonna. Altarblatt, in: RIEDL/SEIDEL 1992a, S. 673. Zu dem Porträt (Holz, 61 x 43,5 cm) vgl. SRICCHIA SANTORO, Fiorella, Kat. Nr. 37. *Ritratto di donna* (Camilla de' Saracini?), in: Slg. Kat. Siena (Chigi Saracini) 1988, S. 146 mit Abb. LIII.

<sup>1037</sup> Das Dokument zu dem Prozess, in dem er zur Rückgabe der entwendeten Gegenstände aufgefordert wird, ist im Archivio di Stato di Siena inzwischen unauffindbar. Glücklicherweise wurde es uns jedoch durch die Transkription des Gaetano Milanese überliefert. Vgl. hierzu Kap. 2.5, bes. Anm. 290.

<sup>1038</sup> Siehe hierzu Kap. 4.1.2.

<sup>1039</sup> CIAMPOLINI 2004, S. 385, der sich beruft auf eine unveröffentlichte, 1993 an der Universität von Siena eingereichte Abschlussarbeit Roberta Angiolinis. Leider ist eine Einsicht in die genannte Examensarbeit ohne die Einwilligung der Autorin nicht möglich. Diese war aufgrund nicht hinterlegter Kontaktdaten wiederum nicht einzuholen.

<sup>1040</sup> Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 393.

<sup>1041</sup> INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 33, listet einige dieser Schriftquellen auf.

<sup>1042</sup> Die Tafeln für die Compagnia della Santissima Trinità (Tempera auf Holz, jeweils 63 x 43 cm) werden heute im Sieneser Museo Diocesano d' Arte Sacra aufbewahrt; siehe Kat. Nr. 43.1–43.4. Die Tafeln des *cataletto* für die Compagnia di San Battista della Morte (Tempera auf Holz, jeweils 68 x 48 cm) befinden sich im Museo dell' Opera del Duomo di Siena; siehe Kat. Nr. 44.1–44.4.

<sup>1043</sup> Die Bildwerke geben vorwiegend *post mortem*-Wundertaten oder Beisetzungen von Heiligen wieder. Über das Aussehen der Tragbahnen hinaus vermitteln die Darstellungen in Ergänzung zu den bekannten Schriftquellen, wie *cataletti* innerhalb der Sieneser Bestattungszeremonie Verwendung fanden und wie solche Bestattungsriten im Einzelnen aussahen; vgl. TURRINI 2004. Für die bildliche Wiedergabe einzelner Riten vgl. ferner CORSI 2004.

streckt liegend, die des leichteren Tragens wegen Stangen aufweist (Abb. 135).<sup>1044</sup> Während der Verstorbene auf diesem Gemälde für die Totenmesse in der Kirche aufgebahrt erscheint, stellt derselbe Künstler in einem Triptychon mit Szenen aus dem Marienleben den darauffolgenden Transport des Leichnams mittels einer Tragbahre auf den Friedhof dar (Abb. 136).<sup>1045</sup> Dabei handelt es sich bei beiden Darstellungen um schlichte, ungeschmückte *cataletti*-Exemplare. Den ersten bildlichen Nachweis eines bemalten *cataletto* bietet Domenico di Bartolos in den 1440er Jahren gemaltes Fresko *Pflege der Kranken* in der Sala del Pellegrinaio im Ospedale di Santa Maria della Scala in Siena (Abb. 137).<sup>1046</sup> Auf dem Bild, das die Geschichte des von den Disciplinati di Santa Maria della Scala geführten Sieneser Krankenhauses erzählt, ist ein weitläufiger Raum zu sehen, in dem Kranke behandelt werden. Während sich am linken Bildrand ein Mann über einen auf einem *cataletto* ausgestreckten Bettlägerigen beugt, tragen rechts zwei Männer eine weitere Bahre hinein, die diesmal ein mit dem Wappen des Krankenhauses bemaltes Kopfteil zeigt, nämlich eine von einem Kreuz bekrönte Leiter.<sup>1047</sup> Dieses Wandgemälde vermittelt über das Aussehen explizit bemalter Bahren hinaus die Information, dass *cataletti* in Siena nicht nur verwendet wurden, um den Verstorbenen in einer Prozession zur Kirche und danach zu Grabe zu tragen. Sie wurden offensichtlich auch in der Krankenpflege genutzt. Durch Schriftquellen nachweisbar wird die Tradition mit Gemälden geschmückter Tragbahren erstmals in dem Inventar der Compagnia di San Bernardino aus dem Jahr 1483, das »un cataletto dipinto con nostra donna e col yhs con Santo Francesco e colletto di corda el quale s' aduopera quando bisogna per li morti« erwähnt.<sup>1048</sup> Der älteste

uns heute bekannte und in Teilen erhaltene *cataletto* ist eine Bahre, die 1494 von dem Künstler Guidoccio Cozzarelli mit am Kopf- und Fußteil jeweils einer Schutzmantelmadonna auf der einen und zwei Brüdern, die das Kreuz beziehungsweise den gekreuzigten Heiland anbeten, auf der anderen Seite geschmückt wurde (Abb. 138).<sup>1049</sup> Cozzarelli führte seine *cataletti*-Bilder für eine religiöse Laienbruderschaft aus. Vereinigungen wie diese, die im Italienischen meistens als *compagnie*, *confraternite* oder *congregazioni* bezeichnet wurden, waren autonome und sich selbst verwaltende Organisationen, in denen sich Laien nicht nur aus religiösen, sondern auch aus karitativen Gründen zusammenschlossen.<sup>1050</sup> Cozzarellis Auftraggeber im Speziellen war die bereits angeführte Geißelbruderschaft der Disciplinati di Santa Maria della Scala, die sich insbesondere der Aufnahme und Pflege von Pilgern und Kranken verschrieben hatte, sich darüber hinaus aber auch um verstoßene und verwaiste Kinder kümmerte und Essen und Almosen an Arme und Bedürftige verteilte.<sup>1051</sup> Derartige Laiengemeinschaften spielten neben den religiösen Orden eine essentielle Rolle innerhalb des sozialen Lebens in Siena. Durch christliche Nächstenliebe gegenüber den Mitmenschen, die sich auch in der Zusage der Beisetzung und des Gedenkens nach dem Tod ausdrücken konnte, hofften die Mitglieder solcher Bruderschaften Seelenheil zu erlangen.<sup>1052</sup> Sie waren nach heutigem Kenntnisstand die Einzigen, die bemalte *cataletti* bestellten und so wurden auch beide von Sodoma geschaffenen Totenbahren im Auftrag solcher religiöser Laienvereinigungen geschaffen.

1044 Die Tafel (Tempera auf Holz, 36,3 x 39,5 cm) gehört zu einer ganzen Serie von Gemälden zum Leben des heiligen Antonius Abbas in der National Gallery of Art in Washington; vgl. CHRISTIANSEN, Keith, Master of the Osservanza: The Saint Anthony Abbot Series, in: Ausst. Kat. 1988, Nr. 10h, S. 137.

1045 Zum ebenfalls in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts geschaffenen Triptychon (Tempera auf Holz, Asciano, Museo d'Arte Sacra di Palazzo Corboli) vgl. CECILIA 2005, S. 41 mit Abb. 12.

1046 Vgl. CIAMPOLINI 2004, S. 372, sowie ergänzend GALAVOTTI CAVALLERO 1985, S. 159 mit Abb. 119.

1047 SCHARF 2001, S. 53, erkennt in dem Objekt hingegen einen Sarg. Wie bereits CIAMPOLINI 2004, S. 372, sehe auch ich in den beiden Darstellungen des Pellegrinaio-Freskos jeweils einen *cataletto*, da beide Gegenstände die gleiche säulenartige Rahmung des Kopfteils aufweisen. Das Stemma des Auftraggebers ist links nicht zu sehen, da der Künstler möglicherweise die hier notwendige perspektivische Verkürzung der Zeichnung scheute.

1048 Zitiert nach CIAMPOLINI 2004, S. 373, der verweist auf ASSI, Patrimonio Resti 215, c. 1v.

1049 Siena, Museo della Società di Esecutori di Pie Disposizioni, Tempera auf Holz, 51 x 60 cm (mit Rahmen 73 x 80 cm); vgl. CIAMPOLINI 2004, S. 373, sowie GAVALLOTTI CAVALLERO 1985, S. 395, Abb. 418–421. Besonders bemerkenswert ist, dass sich in diesem Fallbeispiel die originalen Rahmen der Tafeln erhalten haben.

1050 Vgl. WEISSMAN 1991, S. 206, und ergänzend INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 159, der zufolge die ersten religiösen Bruderschaften dieser Art bereits im frühen 13. Jahrhundert gegründet worden waren.

1051 Vgl. SCHARF 2001, S. 7.

1052 Vgl. DEHMER 2004, S. 19f.

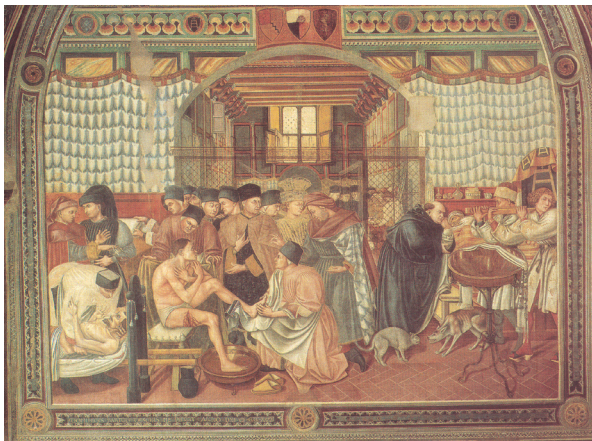




135. Maestro dell' Osservanza, *Der Tod des heiligen Antonius Abbas*, ca. 1430/40. Washington, National Gallery of Art.



136. Maestro dell' Osservanza, *Transport des Leichnams Mariens*, Triptychon mit Szenen aus dem Leben Mariens, 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Asciano, Museo d' Arte Sacra di Palazzo Corboli.



137. Domenico di Bartolo, *Pflege der Kranken*, 1440er Jahre. Siena, Spedale di Santa Maria della Scala, Sala del Pellegrinaio.



138. Guidoccio Cozzarelli, Tafeln eines *cataletto* für die Disciplinati di Santa Maria della Scala, 1494. Siena, Museo della Società di Esecutori di Pie Disposizioni.

#### 4.1.3.2 Sodomas »cataletto« für die Compagnia della Santissima Trinità

Im ersten Quartal des Jahres 1525 dürfte sich die Compagnia della Santissima Trinità dazu entschlossen haben, ein neues *cataletto* schaffen zu lassen, bei dem es sich zweifelsohne um jenes handelt, über das Giorgio Vasari 1568 in seiner Sodoma-Vita berichtete, es sei »una bara da portar morti alla sepoltura, che fu bellissima [...]«. <sup>1053</sup> Aufgrund der stilistischen Charakteristika sowie der zweifachen Darstellung der Trinität steht außer Frage, dass sich mit den insgesamt vier zusammengehörigen Tafeln des Sieneser Museo Diocesano d'Arte Sacra (Abb. 30.1–4) Bestandteile der besagten Totenbahre der Compagnia della Santissima Trinità erhalten haben. <sup>1054</sup> Die Arbeiten an ihr werden im April 1525 bereits in vollem Gange gewesen sein, als Girolamo Cerini in seinem wie im Namen seines Mitbruders Angelo Bulgarini die Compagnia darum ersuchte »[...] che li fusse dato li riveditori dele spese fatte al novo chataletto e chuperto di esso chataletto di raso cremixi.« <sup>1055</sup> Roberto Bartolini und Alessia Zombardo deuten die Quelle sogar dahingehend, dass die Bahre zu diesem Zeitpunkt längst vollendet gewesen sei. <sup>1056</sup> Wann genau Sodoma mit ihrer male- rischen Ausgestaltung begann, muss jedoch mangels aussagekräftiger Vermerke in den Rechnungsbüchern der Bruderschaft offenbleiben. Schenkt man Gaetano

Milanesi Glauben, so ist die Fertigstellung durch den Maler jedoch nicht vor Mai 1528 (st. c.) anzusetzen. <sup>1057</sup>

Die erhaltenen Bilder der Totenbahre zeigen das für den Großteil der überlieferten *cataletti*-Tafeln typische Kleinformat mit einem halbrunden oberen Abschluss. <sup>1058</sup> Die Bildträger mit dem Motiv der Trinität stellen die bedeutendste Bildschöpfung zur Dreifaltigkeit dar, den sogenannten Gnadenstuhl: Gottvater hält das Kreuz mit seinem Sohn in Händen, über dessen Haupt die Taube des Heiligen Geistes schwebt. <sup>1059</sup> Sodoma verbildlicht hier in Form des Gnadenstuhls Gottvater, der den Leib seines Sohnes empfängt und ihn zugleich dem Betrachter darreicht. Beide Darstellungen unterscheiden sich voneinander in erster Linie bezogen auf den Hintergrund, der von Wolken gebildet wird, die auf einer der Tafeln die Gestalt von Engelsköpfen annehmen (Abb. 30.2). In diesem Fall ist das Sitzmotiv Gottvaters verunklärt. Im zweiten Fall hingegen scheint er auf einem Regenbogen, dem Zeichen göttlicher Herrlichkeit und Gnade, zu sitzen (Abb. 30.4). <sup>1060</sup> Neben der zweimaligen Darbietung des von Gottvater und dem Heiligen Geist überragten Christus am Kreuz präsentieren die übrigen Tafeln Themen, die im 16. Jahrhundert für *cataletti* im Speziellen und Andachtsbilder im Allgemeinen als sehr üblich angesehen werden können. Im Fall der Darstellung der Jungfrau Maria (Abb. 30.3) griff der Künstler auf eine althergebrachte, um nicht zu sagen bereits veraltete Ikonografie zurück, die durch Gu- doccio Cozzarelli auf seiner Totenbahre aus dem Jahr 1494 etabliert und die zur Entstehungszeit des *cataletto* für die Compagnia della Santissima Trinità allgemein bereits ersetzt worden war durch eine weitaus innigere Mutter-und-Kind-Gruppe. Sodoma gestaltete Maria

<sup>1053</sup> Von einem Beginn der Arbeiten am *cataletto* im Jahr 1525 berichtet erstmals Gaetano Milanesi, zunächst in seinem heute in der Biblioteca Comunale di Siena aufbewahrten Manuskript (BCS, P.III.49, S. 170) und nachfolgend in seinen gedruckten Kommentaren zu Vasaris Sodoma-Vita; vgl. VASARI 1568 (Milanesi 1881), Bd. 6, S. 393, Anm. 3: »La comincio nel 1525.« Dem schließt sich die nachfolgende Sodoma-Forschung weitestgehend an. Für das Vasari-Zitat siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), S. 393.

<sup>1054</sup> Bis heute hat sich die Forschung bezogen auf diese vier Tafelbilder nur für die Frage interessiert, ob sie alle von Sodoma selbst oder mit der Unterstützung eines oder mehrerer Mitarbeiter und Schüler bemalt worden sind; vgl. hierzu Ausst. Kat. Siena/Vercelli 1950, Nr. 22–25.

<sup>1055</sup> Siehe hierzu den Beschluss der Compagnia della Santissima Trinità vom 9. April 1525 in ASSi, Patrimonio Resti Ecclesiastici 1842, c. 73v. Eine vollständige Transkription dieses Eintrags findet sich in BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 273, Anm. 195. Marco Ciampolini's Anmerkung (CIAMPOLINI 2004, S. 381, Anm. 30), dass hierin der Entschluss gefasst wurde, zwei Mitglieder der Compagnia auszuwählen, um erst für einen neuen *cataletto* Geld zu sammeln, kann nach Sichten der Quelle nicht zugestimmt werden. Exakt drei Monate nach der Aprilsitzung des Kapitels legte wiederum Girolamo Cerini seine Bitte nach Erstattung der von ihm ausgelegten Kosten für den *cataletto* vor; vgl. ASSi, Patrimonio Resti Ecclesiastici 1842, c. 74r (9. Juli 1525) bzw. für die Transkription BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 273, Anm. 196.

<sup>1056</sup> Vgl. BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 273.

<sup>1057</sup> In dem von Gaetano Milanesi der Biblioteca Comunale di Siena hinterlassenen Manuskript (BCS, P.III.49, S. 197) findet sich eine aus einem Dokument des Archivio di Stato di Siena (Patrimonio Resti Ecclesiastici, Carta della Comp. della SS. Trinità, Reg. T, n. 15, c. 73) gezogene Notiz, gemäß der »il cataletto della SS. Trinità era finito di dipingere nel maggio 1528« (zitiert nach CUST 1906, S. 171, Anm. 3, Ausst. Kat. Siena/Vercelli 1950, o. A., Nr. 22–25, und nachfolgend Ausst. Kat. Siena 1980, S. 10). Lediglich INGEN- DAAY 1976, Bd. 2, S. 573, scheint mit den abgedruckten Worten »...fu finito di dipingere nel maggio 1528 il cataletto per la nostra Comp.a« direkt aus dem genannten Dokument ASSi, Archivio del Patrimonio de' Resti, Carte della Comp. Della SS. Trinità, Reg. T, 15, c. 73 zu zitieren.

<sup>1058</sup> Der überwiegende Teil bemalter Totenbahnen weist dieses Bildformat auf, nichtsdestotrotz sind auch Beispiele bekannt, in denen Fuß- und Kopfteil rechteckig sind. Bartolomeo di David schuf für die Sieneser Compagnia di Sant' Onofrio 1532 sogar ein Exemplar mit Tondi; vgl. BAGNOLI, Alessandro, Kat. Nr. 64, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 322–327 mit Farbabbildungen.

<sup>1059</sup> Vgl. BRAUNFELS 1968, Sp. 528.

<sup>1060</sup> Vgl. SACHS u. a. <sup>3</sup>1988, s.v. Regenbogen, S. 296f.





139. Guidoccio Cozzarelli,  
Tafeln eines *cataletto* für die  
Compagnia di Sant' Antonio Abate  
in Siena (*Toter Christus gestützt von  
Engeln, Antonius Abbas, Heiliger Martin  
und Antonius Abbas*), 1498. Siena,  
Arciconfraternita della Misericordia.

jedoch noch als Madonna della Misericordia und somit als eine Marienfigur, die unter ihrem Mantel schützend mehrere, streng nach ihrem Geschlecht in zwei Gruppen aufgeteilte Personen birgt.<sup>1061</sup> So finden sich auf der rechten Seite junge wie ältere Frauen, die kniend die Muttergottes anbeten. Auf der linken Seite hingegen erscheinen Männer, die durch ihre weißen Kutten als Mitglieder der auftraggebenden Compagnia charakterisiert sind.<sup>1062</sup> Das Motiv der Schutzmantelmadonna, das von der theologischen Literatur des beginnenden 13.

Jahrhunderts ausging und durch die marienfrömmigen Orden der Zisterzienser und Dominikaner weit verbreitet wurde, erfreute sich in der Bildkunst besonders seit dem 14. Jahrhundert größter Beliebtheit.<sup>1063</sup> Es geht auf den von alters her geläufigen Rechtsbrauch der sogenannten »Mantelflucht« zurück, demgemäß hochgestellte Persönlichkeiten, zumeist vornehme Frauen, das Recht hatten, Verfolgten unter ihrem Mantel Schutz zu gewähren und für diese Gnade zu erbitten.<sup>1064</sup> Sodoma bringt auf seiner Tafel zum Ausdruck, dass weibliche

<sup>1061</sup> Gemäß CUST 1906, S. 172, Anm. 1 existiert in der Albertina in Wien eine vorbereitende Skizze zu Sodomas Schutzmantelmadonna des *cataletto* für die Compagnia della Santissima Trinità (Kat. Nr. X52). Diese Zeichnung wird heute jedoch Giovanni die Pietro, gen. Spagna, zugewiesen; vgl. Mus. Kat. Wien 1997, S. 2175, Inv. 17631.

<sup>1062</sup> Bei dieser 1298 vom Seligen Francesco di Arrighetto Patrizi gegründeten und somit ältesten Compagnia Sienas handelt es sich um eine reine Männerbruderschaft, deren Mitglieder bis 1675 komplett weiße Gewänder trugen. Den Namen Compagnia della Santissima Trinità trägt die ursprünglich als Società Minore della Virgine Maria gegründete Vereinigung erst seit dem Jahr 1338. Da die Namensänderung nicht von allen Mitgliedern akzeptiert wurde, spaltete sich ein Teil von ihnen 1442 ab und gründete letztlich die Confraternita di Santa Maria in Por-

tico a Fontegiusta. Vgl. ZAZZERONI 1991, S. 7f., und ergänzend MONTI 1927, Bd. 1, S. 126–130.

<sup>1063</sup> Die Verehrung der Muttergottes im Schutzmantel erlangte ihren besonderen Stellenwert bei den Zisterziensern durch Caesarius von Heisterbach und dessen Bericht von der Vision eines Zisterziensermönchs. Dieser konnte im Himmel keinen seiner Ordensbrüder entdecken, woraufhin Maria ihren Mantel öffnete, unter dem sie die ihr besonders teuren Zisterzienser schützend barg (*Dialogus Miraculorum*, VII 59). Auch andere Orden wie die Dominikaner nahmen sich dieses Themas an; vgl. SEIBERT 1972, Sp. 129f. mit Verweis auf SUSSMANN 1929.

<sup>1064</sup> Auf diese Weise wurden auch Kinder legitimiert und adoptiert, indem sie der Vater unter seinen Mantel nahm; vgl. SEIBERT 1972, Sp. 128–130.

wie männliche Gläubige und unter diesen allen voran die Mitglieder der auftraggebenden Bruderschaft unter dem symbolischen Schutz der Muttergottes stehen, die sie weniger vor irdischem Unglück als vielmehr vor dem Zorn des höchsten Richters, Gottvaters beziehungsweise seines Sohnes Christus, bewahrt. Die Marientafel spielt mit ihrem Motiv somit auf die göttliche Barmherzigkeit und Gnade an.<sup>1065</sup>

Dahingegen thematisiert die Darstellung des von zwei Engeln gestützten Christus die Themen Tod und Erlösung (Abb. 30.1). Mit Einsatz des ganzen Körpers halten die beiden Engel den leblosen, nur mit einem Lendenschurz bekleideten Heiland aufrecht am Rand des offenen Sarkophages sitzend. Gezeigt ist das Motiv der sogenannten Engelpietà, die wiederum mit einer Totenbahre des Guidoccio Cozzarelli, in diesem Fall für die Compagnia di Sant' Antonio Abate, erstmals auf einem *cataletto* belegt ist (Abb. 139).<sup>1066</sup> Der Leichnam Christi wird jeweils von zwei Engeln gestützt, wobei bei Sodoma die Wundmale an den Händen des Toten dem Betrachter weitestgehend verborgen bleiben. Lediglich auf die Seitenwunde wird durch die Handhaltung des linken Engels deutlich hingewiesen. Der Fokus liegt auf der Präsentation des lebendig-toten Gottessohnes und weniger auf der Zurschaustellung seiner Wunden. So ist sein Körper von ebenmäßiger Schönheit und zeigt bis auf die Seitenwunde keine Anzeichen der vorangegangenen Folter. Die Engelpietà, wie sie auch im Beispiel Sodomas begegnet, hat ihre Vorform in der sogenannten *imago pietatis*, einem Bildthema, dessen Ursprung durch den Sarkophag deutlich wird. Denn dieses auch als »Schmerzensmann« bezeichnete Motiv, das im Mittelalter auf ein vermeintlich von Gregor dem Großen für die Kirche Santa Croce in Jerusalem gestiftetes Gnadenbild zurückgeführt wurde, ist im 12. Jahrhundert aus der Verbindung zweier einst getrennter Vorstellungen entstanden: jener des Christus am Kreuz sowie jener des Christus am Grabe. Dabei wurde der ursprüngliche, gregorianische Schmerzensmann allein dargestellt und ihm erst seit dem Duecento zunächst seine Mutter

Maria und später auch weitere Figuren wie Engel an die Seite gestellt.<sup>1067</sup> Die *imago pietatis* ist kein erzählendes Bild, sondern die Summe der gesamten Passion. Sie ist somit das Passionsbild par excellence, denn sie bezieht sich nicht auf einen bestimmten Aspekt des Leidens Christi, sondern sie umfasst es als Ganzes, indem sie einen lebenden Leichnam zeigt.<sup>1068</sup>

Bis auf die Darstellung des erhobenen Armes Christi, der unnatürlich verdreht wirkt, weist diese Tafel für den Maler Sodoma typische Charakteristika auf. Insbesondere die Physiognomie und der Malduktus der beiden Engelsköpfe sowie die glatte und dabei zugleich vom *sfumato* Leonardos beeinflusste Oberflächengestaltung des nackten Oberkörpers des Heilands lassen klar die Hand des Meisters erkennen. Unweigerlich fühlt man sich bei dem Anblick der beiden Christus stützenden Engel an die Köpfe des heiligen Sigismund oder des heiligen Sebastian auf Sodomas nur wenig zuvor geschaffenen Prozessionsbanner für die Bruderschaft San Sebastiano in Camollia in Siena erinnert.<sup>1069</sup> Auch die ursprünglich mit dem *Schmerzensmann* eine einzige Tafel bildende Trinitätsdarstellung (Abb. 30.2) legt durch die gelungene Körperdurchformung und die feine Ausarbeitung des Gesichts des Gekreuzigten die Eigenhändigkeit Sodomas nahe.<sup>1070</sup> Die Frage nach der genauen Urheberschaft der *cataletto*-Tafeln für die Compagnia della Santissima Trinità, auf die sich bis heute das Interesse der Wissenschaft an diesen Bildwerken beschränkte, erklärt sich durch eine genauere Betrachtung der verbleibenden Malereien.<sup>1071</sup> So weist die im Allgemeinen für Sodoma typische Darstellung des Christus am Kreuz der zweiten Trinitäts-Tafel (Abb. 30.4) eine vergleichsweise harte Zeichnung der Figur und ihres Inkarnats auf und der Körper wirkt hagerer sowie die Wiedergabe der Falten des Lententuchs weitaus schematischer. In ähn-

1065 Zum Schutzmantel Mariens als Schutzmantel der göttlichen Barmherzigkeit siehe SEIBERT 1972, Sp. 129f.

1066 Tempera auf Holz, 51 x 45 cm, Siena, Arciconfraternita della Misericordia (ehemals Sant' Antonio Abate); vgl. CIAMPOLINI 2004, S. 375f. Die Zuschreibung und Datierung basieren auf Schriftquellen (ASSi, Patrimonio Resti, Nr. 56, c. 210r vom Juni 1498), die zitiert werden von BUTZEK, Monika und NERI LUSANNA, Enrica, Nr. 29: Vier Bahrentafeln: Der von Engeln gestützte tote Christus, der hl. Martin, zwei Darstellungen des hl. Antonius Abbas, in: RIEDL/SEIDEL 1985a, S. 369 mit Abb. 455–458 in RIEDL/SEIDEL 1985b. Für neuere Literatur siehe BUTZEK, Monika, Kat. Nr. 29, in: ASCHERI/TURRINI 2004, S. 245f.

1067 Vgl. PANOFKY 1927, S. 261f. Die byzantinische Bildformel der *imago pietatis* verbreitete sich wohl über Venedig in Europa.

1068 WOLF 2002, S. 160f., betont, dass dieses Sujet als eucharistisches Christusbild im Westen schon früh sakramentale Konnotationen annahm, denn die *imago pietatis* ist das Bild des Altarsakramentes, indem sie genau das zur Anschauung bringt, was sich hinter Brot und Wein verbirgt, nämlich den *Corpus verum Christi*.

1069 Vgl. hierzu Kap. 4.1.2.1 sowie ergänzend Kat. Nr. 42.

1070 Dass beide Bilder ursprünglich Vorder- und Rückseite derselben Tafel waren, ergibt sich aus einander entsprechenden Rissen auf dem Bildträger.

1071 In diesem Sinne beispielsweise bei MARCIANO-AGOSTINELLI TOZZI 1951, S. 187. Bereits Gaetano Milanesi stellt in seinem Kommentar zu der Sodoma-Vita Vasaris die Urheberschaft Sodomas in Frage, vgl. VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 393, Anm. 3. Für eine genaue Auflistung der einzelnen Meinungen siehe Kat. Nr. 43.1–43.4.



licher Weise legt auch das Bildwerk mit der *Madonna della Misericordia* eine Bemalung durch einen Mitarbeiter Sodomas nahe (Abb. 30.3).<sup>1072</sup> So zeigt Maria neben einem recht leblosen Gesicht vor allem ungelenke Schattierungen an ihrer Draperie, die gegenüber jener der Schmerzensmann- und der dazugehörigen Trinitäts-Darstellung deutlich in der Qualität abfallen. Auch der Faltenwurf bei den Gewändern der Bruderschaftsmglieder wirkt weniger fein ausgearbeitet. Angesichts der großen Anzahl an Arbeiten, die Sodoma gerade in den 1520er Jahren ausführte, ist es denkbar, dass der Meister verstärkt seiner Werkstattmitarbeiter bedurfte, um der immensen Anfrage nachzukommen.

#### 4.1.3.3 Sodomas »cataletto« für die Compagnia di San Giovanni Battista della Morte

In etwa zur selben Zeit – also in den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts – schuf Sodoma für eine andere Sieneser Laienbruderschaft, die Compagnia di San Giovanni Battista della Morte, eine weitere Totenbahre, die Giorgio Vasari 1568 sogar als »la più bella che si possa trovare« bezeichnete.<sup>1073</sup> Glücklicherweise haben sich neben seiner literarischen Erwähnung auch Zahlungsbelege zu Sodomas *cataletto* erhalten, die es ermöglichen, die Entstehung dieses Werkes genauer nachzuzeichnen.<sup>1074</sup> Wie aus den Dokumenten hervorgeht, engagierte die Bruderschaft zunächst im Sommer 1525 den Schnitzer Lorenzo di Gaspare mit dem Anfertigen der Holzstruktur samt Kopf- und Fußteil, die daraufhin 1526 erst durch einen Mitbruder der Compagnia, durch den Maler Antonio Magagni, vergoldet wurde, ehe Sodoma im Januar 1527 (*st. c.*) mit dem Bemalen der Tafeln beginnen konnte.<sup>1075</sup>

Bereits im Mai 1527, in dem der Künstler seine letzte Zahlung von Seiten der Compagnia erhielt, dürfte er seine Arbeiten an den Tafelbildern auch vollendet haben (Abb. 31.1–4).<sup>1076</sup> Demnach wäre die Bemalung des *cataletto* zwar erst nach jener der Totenbahre für die Compagnia della Santissima Trinità begonnen, aber noch vor dieser vollendet worden. Daraus lässt sich die Priorität ablesen, die Sodoma seinem zweiten *cataletto* beigemessen haben dürfte. Sodomas Bevorzugung des Auftrags für die Compagnia di San Giovanni Battista della Morte könnte der moderneren Form der Darstellung geschuldet sein, die der Maler im Fall dieses *cataletto* verwirklichen konnte.

Sodomas vier Tafeln, die nach der Auflösung der Compagnia di San Giovanni Battista della Morte im Jahr 1785 zunächst in das Oratorium der Bruderschaft von Santi Giovannino e Gennaro verbracht wurden, sind aufgrund ihres Formats sowie der darauf dargestellten Motive als klassische Vertreter bemalter Kopf- und Fußteile von *cataletti* des frühen 16. Jahrhunderts zu bezeichnen.<sup>1077</sup> Typisch ist neben dem kleinen Format mit halbrundem Abschluss die Reduzierung der Darstellung auf Einzelfiguren im Gegensatz zu szenischen Darstellungen, wie sie weitaus seltener und hierbei insbesondere für frühe *cataletti*-Exemplare belegt sind.

Dokumente, die sowohl den Schnitzer als auch den Vergolder des *cataletto* benennen, finden erstmals Erwähnung bei CIAMPOLINI 2004, S. 381, Anm. 28 und S. 383, Anm. 33. Ihre Transkription findet sich bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 101, Anm. 54 (ASSI, Patrimonio Resti Ecclesiastici 804bis, c. 118 des. [9. Juli 1525]) sowie ebd., S. 101, Anm. 55 (ASSI, Patrimonio Resti Ecclesiastici 804bis, c. 120 sin. [4. Oktober 1526]) und Anm. 56 (ASSI, Patrimonio Resti Ecclesiastici 804bis, c. 120 des. [20. Dezember 1526]). Dass Sodoma mit dem Bemalen der Tafeln erst Anfang 1527 (*st. c.*) beginnen konnte, geht aus dem Dokument hervor, das besagt, dass am 11. Januar 1527 »fachini, cioè 2, portono el cataletto [sic!] a dipegnare al Sodom« (ASSI, Patrimonio Resti Ecclesiastici 816, c. 84r). Für die Transkription des gesamten Eintrags im Rechnungsbuch siehe BARTALINI/ZOMBARDI 2012, Nr. 39, S. 98.

<sup>1072</sup> Enzo Carli in Ausst. Kat. Siena 1980, S. 11, sieht hingegen lediglich bei den beiden Trinitäts-Tafeln die Werkstatt beteiligt, Kat. Nr. 43.1 und 43.3 seien hingegen ohne Zweifel autograf.

<sup>1073</sup> Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 393. Entgegen dieser sehr lobenden Worte ist die wissenschaftliche Literatur zu diesen Artefakten äußerst oberflächlich. Man begnügte sich so weit damit, die Objekte lediglich in den Werkkatalog des Malers aufzunehmen. Für vergleichsweise umfassende Informationen siehe TAVOLARI, Barbara, Kat. Nr. 27, in: Mus. Kat. Siena 2007, S. 114–119. Die auftraggebende Bruderschaft wurde höchstwahrscheinlich um 1335 unter dem Einfluss des Dominikaners Venturio da Bergamo gegründet; vgl. FALVEY 1991, S. 49.

<sup>1074</sup> Zu Teilen veröffentlicht wurden diese Dokumente bereits von MILANESI 1854–56, Bd. 3, S. 184f., sowie CUST 1906, S. 298–300. Eine vollständige Auflistung aller für die Entstehung dieses Artefakts relevanten Dokumente samt Transkription findet sich in BARTALINI/ZOMBARDI 2012, Nr. 39, S. 98–101, sowie Nr. 40, S. 102f.

<sup>1075</sup> Zu Antonio Magagni siehe ASSI, Patrimonio Resti Ecclesiastici 764, cc. 5r, 7r sowie BCS, Ms. A.I.24, c. 2r [September 1518]. Die

<sup>1076</sup> Die Zahlungen, die Sodoma zwischen dem 14. Januar und dem 27. Mai 1527 von der Compagnia di San Giovanni Battista della Morte für seinen *cataletto* erhielt, wurden nicht nur in Form von Münzen, sondern auch in Form von Wein, Öl und Tieren geleistet; vgl. ASSI, Patrimonio Resti Ecclesiastici 816, cc. 84r–85r, sowie ASSI, Patrimonio Resti Ecclesiastici 804bis, cc. 123 sin, 125 des. (Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, Nr. 39, S. 98–100, und Nr. 40, S. 102).

<sup>1077</sup> Der toskanische Großherzog Leopold II. löste Ende des 18. Jahrhunderts neben der Compagnia di San Giovanni Battista della Morte auch andere Bruderschaften auf und ließ ihre Besitztümer unter verschiedenen Kirchen aufteilen. Zur Provenienz der Sodoma-Tafeln siehe Kat. Nr. 44.1–44.4. Bei SÉGARD 1910, S. 220, befanden sie sich noch im Oratorium der Bruderschaft Santi Giovannino e Gennaro. Ob damals bereits die einzelnen Tafeln oder aber das vollständige *cataletto* in das Oratorium verbracht worden waren, lässt sich heute nicht mehr sagen.



140. Giacomo Pacchiarotti, *Stigmatisation der heiligen Katharina von Siena*, Tafel des *cataletto* für die Compagnia di Santa Caterina della Notte, zwischen 1511 und 1513.  
Siena, Spedale di Santa Maria della Scala.

Die Totenbahre für die Compagnia di Santa Caterina della Notte, die zwischen 1511 und 1513 von Giacomo Pacchiarotti gemalt wurde, zeigt noch beispielhaft diese ältere, erzählende *cataletto*-Ikonografie (Abb. 140): Auf einer der vier Tafeln ist inmitten eines Kirchenraums die heilige Katharina von Siena gezeigt, wie sie vor einem Altar kniend das Kruzifix anbetet und dabei die Wundmale Christi empfängt.<sup>1078</sup> Ähnliches kann auch beobachtet werden auf Cozzarellis Totenbahrentafeln aus dem Jahr 1494, die die Schutzmantelmadonna zum Sujet haben (Abb. 138). Sowohl die Tafeln mit der inmitten Gläubiger thronenden Muttergottes als auch jene mit den den Gekreuzigten beziehungsweise das leere Kreuz anbetenden Brüdern zeigen Szenen mit einem ganzfigurigen und vergleichsweise entfernt wirkenden Bildpersonal. Im Gegensatz dazu erscheinen Sodomas Tafeln stärker auf das Wesentliche fokussiert. Er reduziert die Darstellung auf einzelne Halbfiguren respektive zeigt seine Muttergottes lediglich mit dem Jesusknaben

in ihren Armen. Diese Darstellungen erinnern stark an gewöhnliche Andachtsbilder wie sie auch Sodoma in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts häufig für private Auftraggeber ausführte und wie sie heute beispielhaft in der Alten Pinakothek in München (Abb. 107) sowie der Galleria Sabauda in Turin (Abb. 108) aufbewahrt werden.<sup>1079</sup> Damit entfernt sich der Maler auf dem *cataletto* der Compagnia di San Giovanni Battista della Morte von der älteren, von Cozzarelli etablierten Ikonografie mit dem Motiv des Schutzmantels, die er noch in der Totenbahre der Compagnia della Santissima Trinità wiederholte. Auf seiner zweiten heute bekannten Bahre stellte Sodoma eine wesentlich intimere Mutter-Kind-Gruppe dar, in der Jesus nackt auf Schoß und Unterarm seiner Mutter steht und diese umarmt. Dabei greift der kleine Knabe den transparenten Schleier Marias, der seine rechte Hand teilweise verhüllt. Durch ihre halb geschlossenen Augen scheint die Muttergottes tief in Gedanken versunken, womöglich an das zukünftige grausame Schicksal ihres Sohnes denkend. Ihre Kopfhaltung und der Gesichtsausdruck erinnern stark an die zeitgleich entstandene Marienfigur Sodomas auf der Rückseite des Prozessionsbanners für die Compagnia di San Sebastiano in Camollia.<sup>1080</sup> Der Einfluss Raffaels und seiner Werke ist dabei unverkennbar:<sup>1081</sup> Sodomas Maria ähnelt nicht nur in ihrem Gesichtstyp raffaelesken Madonnen, sondern greift zudem kompositionelle Elemente des Urbinaten auf. Ihr sind das Motiv der Umarmung zwischen Mutter und Kind, das Abstützen eines Beines des Jesusknaben auf dem Unterarm Marias und vor allem die Blicke beider, die sich nicht treffen, sondern ins Leere zu gehen scheinen, mit beispielsweise

<sup>1078</sup> Tempera auf Holz, 55 x 50 cm, Siena, Spedale di Santa Maria della Scala, Confraternità di Santa Caterina della Notte, Sakristei. Für ausführliche Informationen mit Verweisen auf wichtige Schriftquellen sowie Literatur siehe CIAMPOLINI 2004, S. 377 mit Anm. 20. Abbildungen aller Tafeln finden sich in GALLAVOTTI CAVALLERO 1985, S. 404, Abb. 432–435.

<sup>1079</sup> Siehe hierzu die Ausführungen in Kap. 4.1.4.2 und zu den genannten Beispielen im Einzelnen Kat. Nr. 27 und Kat. Nr. 28. Es sind ferner auch Andachtsbilder bekannt, die halbrunde Abschlüsse aufweisen, wie bereits INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 23, bemerkt. Matteo di Giovanni *Maria mit Kind, zwei Engeln und den Heiligen Johannes der Täufer und Hieronymus* (um 1475/76, Tempera auf Holz, 64 x 44,3 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi) und Pietro di Francesco Oriolis *Maria mit Kind und den Heiligen Hieronymus, Bernhardin, Katharina von Alexandria und Franziskus* (Tempera auf Holz, 74,6 x 52,7 cm, Oxford, Ashmolean Museum of Art and Archaeology) stellen hierfür Beispiele dar; zu Matteo di Giovanni siehe SYSON, Luke, Kat. Nr. 14, in: Ausst. Kat. London 2007, S. 118f. mit Abb. und zu Oriolis Werk Mus. Kat. Oxford 2004, S. 159.

<sup>1080</sup> Bereits TAVOLARI, Barbara, Kat. Nr. 27, in: Mus. Kat. Siena 2007, S. 114, wies darauf hin. Zu dem Prozessionsbanner siehe Kap. 4.1.2.1 sowie Kat. Nr. 42.

<sup>1081</sup> Allgemein auf Raffaels Einfluss auf Sodomas *cataletto*-Tafeln kam neben MARCIANO-AGOSTINELLI TOZZI 1951, S. 154, sowie CARLI 1979a, S. 59, auch BARTALINI 1996, S. 13, zu sprechen.



Raffaels *Kleiner Madonna Cowper* gemeinsam.<sup>1082</sup> Sind die Ähnlichkeiten mit diesem Gemälde Raffaels allgemeiner Natur, so gewinnt man beim Vergleich mit seiner zwischen 1508 und 1512 geschaffenen *Madonna della Torre* (Abb. 141) den Eindruck konkreter Anleihen.<sup>1083</sup> Eine große Nähe besteht in den Physiognomien sowohl Jesu als auch Marias, wobei insbesondere der Gesichtsausdruck und der abwesende und traurige Blick der Muttergottes frappierende Ähnlichkeiten mit Raffaels Darstellung aufzeigen. Daneben fällt die beiden Bildern gemeinsame Haltung der Protagonisten ins Auge, die ihre innige Beziehung verbildlicht: Ihre Körper sind in ihrer gegenseitigen Umarmung einander zugewandt und eng miteinander verbunden, während die Blicke entgegengesetzt verlaufen. Sodoma griff in dieser Arbeit für die Compagnia di San Giovanni Battista della Morte auf eine damals allgemein beliebte Komposition zurück, wie die zahlreichen frühen Kopien des Raffael-Gemäldes belegen.<sup>1084</sup> Er könnte das originale Werk, das Raffael wahrscheinlich in seiner römischen Zeit geschaffen hatte, durchaus aus eigener Anschauung gekannt haben, als er zeitgleich mit dem Urbinate in der Ewigen Stadt weilte.<sup>1085</sup> Jedoch entschied er sich für eine spiegelverkehrte Anordnung der Figuren. Die bei Raffael gewährte Aussicht in die Ferne wird dem Betrachter in Sodomas *cataletto*-Tafel wie auch auf den privaten Andachtsbildern aus München und Turin links durch einen Vorhang versperrt. Nur auf der rechten Bildhälfte bietet sich ein Ausblick auf eine weite Landschaft.

Der erste *cataletto*, der eine Jungfrau-und-Kind-Gruppe zeigte, war die Totenbahre, die Girolamo del Pacchia um 1513 für die Compagnia del Corpus Domini ausführte (Abb. 142).<sup>1086</sup> Den allgemeinen Prototyp einer solchen stark fokussierten Gestaltung lieferte nach heutigem Forschungsstand wiederum Guidoccio Cozzarelli, in diesem Fall mit seinem bereits 1498 für die



141. Raffael, *Madonna della Torre* (*Madonna Mackintosh*), 1. Viertel des 16. Jahrhunderts. London, National Gallery.



142. Girolamo del Pacchia, *Maria mit Kind*, Tafel eines *cataletto* für die Compagnia del Corpus Domini, um 1513. Siena, Sammlung Chigi Saracini.

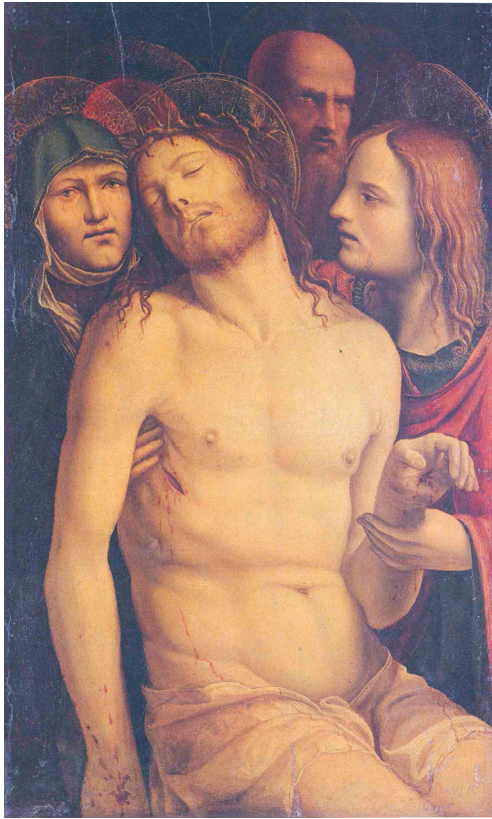
1082 Öl auf Pappel, 60 x 44 cm, wohl um 1505 während Raffaels erster Florentiner Phase entstanden, heute aufbewahrt in Washington D. C., National Gallery of Art; vgl. MEYER ZUR CAPELLEN 2001, Nr. 23, S. 203–206 mit Abb. 86. Bei diesem Werk handelt es sich um einen konventionellen Typ der Halbfigurenkomposition, der seinen Vorläufer in einer vergleichbaren Perugino-Komposition haben dürfte.

1083 Öl auf Leinwand (nachträglich auf Holz übertragen), 79 x 64 cm, London, National Gallery; vgl. MEYER ZUR CAPELLEN 2005, Nr. 49, S. 77–81.

1084 MEYER ZUR CAPELLEN 2005, S. 81, listet alle bis dato bekannten Kopien der *Madonna Mackintosh* auf.

1085 Zu Sodomas Romaufenthalt siehe Kap. 2.3.

1086 Malerei auf Holz, 52 x 34,2 cm, Siena, Sammlung Chigi Saracini. Vgl. CIAMPOLINI 2004, S. 381f., und weiterführend ANGELINI, Alessandro, Kat. Nr. 4, in: Mus. Kat. Siena 1988, S. 55–58 mit Abb. 4.



143. Sodoma, *Pietà*, um 1502–03.  
Rom, Sammlung Patrizi di Montoro.

Compagnia di Sant' Antonio Abate entstandenem Werk (Abb. 139). Der Maler beschränkte in den heute stark beschädigten Tafeln das Dargestellte auf einen Protagonisten in Halbfigur vor einem monochromen Hintergrund. Während die beiden in ihrer Darstellung kaum variierenden Tafeln mit Antonius Abbas den Heiligen lediglich von den Attributen Stock und Buch begleitet zeigen, stellte Guidoccio dem heiligen Martin neben seinem Krummstab zudem einen nackten Bettler zur Seite, dem der Bischof einen Mantel reicht. Dem Prinzip der Bedeutungsgröße folgend wird der Almosenempfänger durch seine deutlich verringerte Größe dabei mehr als Attribut des Heiligen und nicht als handelnde Figur charakterisiert. Den beiden Engeln zu Seiten des toten Christus auf der letzten der vier Tafeln hingegen kommt größere Bedeutung zu. Sie stützen den aufrecht in seinem Sarg stehenden Heiland und präsentieren ihn mit trauernden Blicken dem Betrachter.

Hält sich Sodoma in seiner Darstellung des toten Christus auf dem *cataletto* für die Compagnia della Santissima Trinità noch stark an diesen Drei-Figuren-Typ Cozzarellis, so stellt er auf der entsprechenden Tafel der

Totenbahre der Compagnia di San Giovanni Battista della Morte Christus alleine dar (Abb. 31.3). Vor einem ähnlich zweigeteilten Hintergrund wie im Fall der Maria-Kind-Gruppe malte Sodoma den toten Heiland als Kniestück mit bis zur Hüfte entblößtem Leib. Ein landschaftlicher Ausblick wird über der linken Schulter des Gottessohns gewährt, während der gesamte linke Bildrand im Schatten liegt und lediglich vor dem originalen Gemälde Blätterwerk errahnen lässt. Es ist das Bild des Gottessohns als Schmerzensmann, der jedoch nicht wie auf dem *cataletto* für die Compagnia della Santissima Trinità von Engeln gestützt erscheint.<sup>1087</sup> Stattdessen stellt der Maler den Heiland nun alleine dar – angelehnt an das Kreuz mit beinahe geschlossenen Augen. Blutstropfen fließen über die Stirn Christi und seine Wundmale werden dem Betrachter deutlich vor Augen geführt. Sowohl die Male der Kreuznägel an den Händen als auch die Seitenwunde werden durch goldene Strahlen, die von ihnen ausgehen, nochmals hervorgehoben. Die gesamte Komposition erinnert an die Christus-Darstellung der um 1502/03 datierbaren *Pietà* in der römischen Sammlung Patrizi di Montoro (Abb. 143).<sup>1088</sup> In dem römischen Bild sind der Oberkörper des Toten und seine Beine jedoch nach links statt nach rechts sowie der gesamte Körper weiter zur Seite ausgerichtet. Der Kopf ist zudem noch weiter als auf der *cataletto*-Tafel in den Nacken gelegt. Darüber hinaus wird Christus in Rom von Maria und Johannes gestützt, wodurch sich auch eine veränderte Armhaltung des Toten ergibt. Sodoma hat in seinem *cataletto*-Bild das Personal gänzlich auf den Heiland reduziert. Stützende Assistenzfiguren sind nicht mehr nötig, da er den Toten gegen den Kreuzstamm gelehnt zeigt. Bereits ein Jahrzehnt zuvor hatte Sodomas Rivale Domenico Beccafumi in seinem *cataletto* für eine heute nicht bekannte Bruderschaft ausschließlich isolierte Einzelfiguren vor unbestimmtem Grund gezeigt – so auch den toten Heiland ohne Begleitfiguren auf dem Rand des Sarkophages sitzend (Abb. 144).<sup>1089</sup> Während im Bild Sodomas die aufrechte Körperhaltung des toten Christus durch das Anlehnen

<sup>1087</sup> Gemäß der Definition von SACHS u. a. <sup>3</sup>1988, s.v. Schmerzensmann, S. 306, sowie von PANOFSKY 1927, S. 261, handelt es sich hierbei um das Motiv des Schmerzensmannes, das im Lateinischen als *imago pietatis* bezeichnet wird.

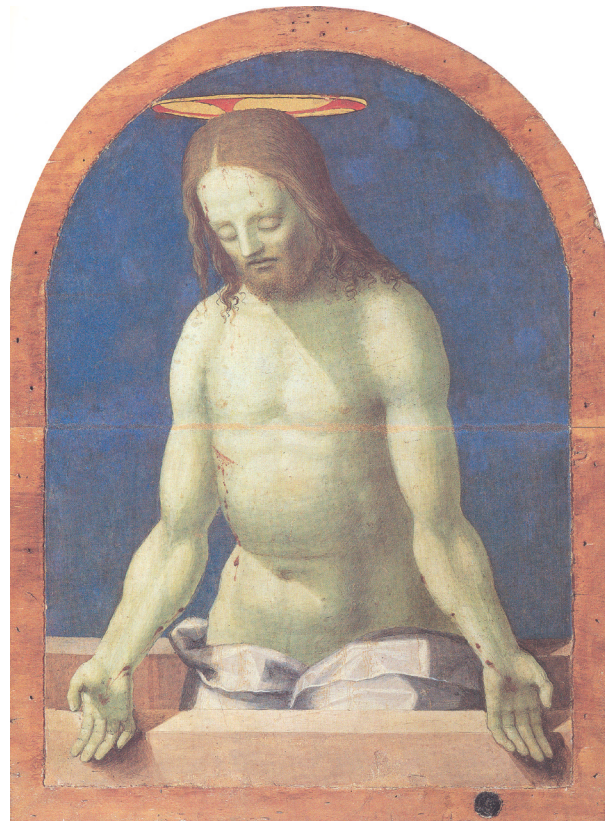
<sup>1088</sup> Holz, 65 x 40 cm, Rom, Sammlung Patrizi di Montoro; vgl. Kap. 4.1.4.4 sowie ergänzend Kat. Nr. 3.

<sup>1089</sup> Um 1510, *Heiliger Augustin, Heiliger Galgano, Heiliger Paulus, Pietà*, Tempera auf Holz, 65,9 x 48,8 bzw. 66,3 x 49,7 cm, Siena, Pinacoteca Nazionale; für weiterführende Literatur siehe BAGNOLI, Alessandro, Kat. Nr. 2, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 78–83 mit Farabbildungen.



am Kreuzstamm begründet ist, stellt sich bei Betrachten der entsprechenden Tafel Beccafumis die Frage, wie sich ein toter Körper ohne jegliche Unterstützung so gerade halten kann.<sup>1090</sup> Hierin kommt das scheinbar Paradoxe, das dem Motiv des *Schmerzensmannes* innewohnt, deutlich zum Vorschein: Christus wird dem Betrachter in der *imago pietatis* in keiner chronologisch fassbaren Situation präsentiert. Er wird als der bereits gekreuzigte Erlöser der Christenheit gezeigt, der als Mensch bereits gestorben ist und als Gott auferstehen wird.<sup>1091</sup> Sein Leib ist von einer ebenmäßigen Schönheit und nur das geneigte Haupt, die geschlossenen Augen sowie die Wundmale weisen auf den Tod Christi hin. Der Körper mit seiner geradezu athletischen Anatomie wirkt zwar ein wenig zusammengesunken, dabei jedoch nicht völlig erschlaft. Es handelt sich um eine Christusdarstellung, die Kennzeichen des Lebens und des Todes miteinander verbindet. Dem Betrachter wird das Bild eines überzeitlichen Erlösers übermittelt, der als Gottessohn gerade nach seinem Tod für die Errettung der Menschen weiterleben und vor seinem Vater für diese bitten wird.<sup>1092</sup> Aus diesem Grund taucht der Schmerzensmann häufig auf Werken auf, die mit Tod und Begräbnis in Zusammenhang stehen und ist folglich auch ein bevorzugtes Motiv auf *cataletti* wie jenen des Sodoma.<sup>1093</sup>

Den Tafeln mit der Maria-Kind-Gruppe sowie der Darstellung des toten Christus schließt sich auf den beiden verbleibenden Gemälden des *cataletto* für die Compagnia di San Giovanni Battista della Morte jeweils eine Heiligenfigur an. So erscheint auf einem der weiteren Bilder als namensgebender Schutzpatron der auftraggebenden Bruderschaft der heilige Johannes der Täufer,



144. Domenico Beccafumi, *Pietà*, Tafel für ein *cataletto* unbekannter Herkunft, um 1510. Siena, Pinacoteca Nazionale.

der in Halbfigur vor dunklem, unbestimmtem Grund mit seinen üblichen Attributen gezeigt wird (Abb. 31.2). Er trägt das typische Gewand aus Kamelfell, über das er einen purpurnen Mantel geschlagen hat, und weist mit seinem ausgestreckten linken Zeigefinger in Richtung des linken Bildrands. Dort ist von seiner rechten Hand gehalten ein Kreuzstab aus Schilfrohr zu sehen, das von einer weißen Banderole umwunden wird. Auf dieser sind wie zur Unterstreichung des Zeigegestus die im Johannesevangelium überlieferten Worte »Ecce Agnus Dei« zu lesen.<sup>1094</sup> Das von rechts einfallende Licht verschattet die linke Bildhälfte fast vollkommen, nur die strahlend weiße Banderole sticht aus dem Dunkeln hervor. Johannes der Täufer, der selbst den Tod durch Enthauptung fand, war der Hauptpatron einer Bruderschaft, die um 1420 ausdrücklich gegründet wurde, um den zu Tode Verurteilten ein Begräbnis zu sichern.<sup>1095</sup> Neben der Beisetzung kümmerten sich die Mitglieder der Compagnia

1090 Fast drei Jahrzehnte später, in den Jahren 1538 bis 1540, stellte derselbe Domenico Beccafumi dem toten Heiland wieder zwei Engel stützend zur Seite. Das Anlehnen an das Kreuz wäre als die Situation klärendes Motiv angesichts der starken Nahnacht, die alle vier Tafel der genannten Totenbahre aufweisen (Öl auf Holz, je 75 x 40 cm, Siena, Arciconfraternita della Misericordia), wenig hilfreich gewesen. Zum *cataletto* allgemein siehe ALESSI, Cecilia, Kat. Nr. 33, in: Ausst. Kat. Siena 1990, Abb. S. 200–205. Ein ähnliches Heranholen der Szene findet sich auch beispielsweise bei Bartolomeo di David und seinem 1532 geschaffenen *cataletto* mit runden Tafeln, die den Heiligen Onofrius mit Löwe und Gebetsbuch, Maria mit Jesus und Johannes, einen Toten Christus mit zwei Engeln und den durch Kreuz, Fisch und Buch charakterisierten Heiligen Andreas zeigen (Öl auf Holz, Dm. 42 cm, Siena, Museo Civico); vgl. Bagnoli; Alessandro, Kat. Nr. 64, in: Ausst. Kat. Siena 1990, Abb. S. 323, 324, 325, 327.

1091 Vgl. SACHS u. a. <sup>3</sup>1988, s. v. Schmerzensmann, S. 306.

1092 Vgl. PANOFSKY 1927, S. 283.

1093 Erwin Panofsky machte diesen Zusammenhang fest an Beispielen von Epitaphien und Votivbildern aus dem deutschsprachigen Raum; vgl. PANOFSKY 1927, S. 261–208, hier S. 284. Dies lässt sich ebenso auf die Sieneser Totenbahnen ausweiten.

1094 Die Worte des Johannes des Täufers, der damit Zeugnis ablegte über die Rolle Christi als Messias, sind auf der Banderole fehlerhaft mit »ECCE ANGNVS DEI« wiedergegeben.

1095 Vgl. TURRINI 2004, S. 97.

di San Giovanni Battista della Morte jedoch auch zuvor um die Gefangenen, indem sie sie regelmäßig besuchten, sie vor Gericht verteidigten, ihnen das letzte Mahl servierten und ihnen vor und während der Ausführung der Todesstrafe beistanden.<sup>1096</sup> Im Gegenzug – und abgesehen von der Erlösung der Seelen ihrer Mitglieder – erbte die Bruderschaft ferner die Kleider der zu Tode Verurteilten.<sup>1097</sup>

Neben dem Hauptpatron der Bruderschaft konnten analog zu Prozessionsbannern auch auf *cataletti* aufgrund einer speziellen Verehrung innerhalb der Organisation oder generell innerhalb der Stadt weitere Heilige Darstellung finden. Aus diesem Grund überrascht es nicht, dass auf der vierten Tafel des *cataletto* der Compagnia di San Giovanni Battista della Morte der heilige Bernhardin von Siena anzutreffen ist (Abb. 31.4). Dieser war nicht nur wie die heilige Katharina einer der Stadtpatrone Sienas, sondern darüber hinaus neben Johannes dem Täufer der beliebteste Heilige, der gemeinhin auf religiösen Gemälden Sieneser Ursprungs zu sehen ist.<sup>1098</sup> Sodoma malte ihn hier in der üblichen Art und Weise, das heißt charakterisiert durch ein schmales Gesicht mit einer spitzen Nase, dünnen Lippen, einer kahlen Stirn sowie in tiefen Höhlen liegende Augen, die den wehklagenden Ausdruck seines Blickes unterstreichen.<sup>1099</sup> Es ist ein sehr gelungenes und feinfühliges »Porträt«, das Sodoma hier ausführte.<sup>1100</sup> Als Mitglied des Franziskanerordens, dem der Heilige 1402 beitrug, trägt er den Habit der Franziskaner.<sup>1101</sup> Ferner hält Bernhardin eine golden gerahmte Tafel mit dem Christogramm, das er gemäß der Überlieferung stets vor sich gehalten haben soll, während er gegen Unsittlichkeit, Mord und Totschlag predigte und folglich gegen jene Verbrechen, für die die

Gefangenen, um die sich die Mitglieder der Compagnia di San Giovanni Battista della Morte kümmerten, zu Tode verurteilt wurden.<sup>1102</sup> Darüber hinaus besteht eine direkte Verbindung zwischen der Compagnia di San Giovanni Battista della Morte und dem heiligen Bernhardin, der in seinen in Volkssprache gehaltenen Aufrufen über die Fähigkeit verfügte, auf die Bedürfnisse und Erfahrungen der Bürger einzugehen und dadurch im 15. Jahrhundert zu den beliebtesten Predigern in Zentral- und Norditalien zählte.<sup>1103</sup> In seinen Appellen hob er stets die ethischen Grundsätze christlichen Lebens hervor sowohl im privaten wie auch im öffentlichen Bereich. Er inspirierte folglich viele Menschen, Laienbruderschaften beizutreten, um Nächstenliebe auszuüben wie er selbst es auch tat als Mitglied der dem Ospedale di Santa Maria della Scala angegliederten Bruderschaft, ehe er sich den Franziskanern anschloss. So überrascht es auch nicht, dass in dem Jahr 1425, in dem Bernhardin eine seiner gut besuchten Predigten in Siena hielt, die Compagnia di San Giovanni Battista della Morte »ebbe molti nuovi iscritti per le esortazioni di San Bernardino da Siena.«<sup>1104</sup>

Anhand einander entsprechender vertikal verlaufender Risse ist nachweisbar, dass die Darstellung des heiligen Bernhardin ursprünglich mit jener, die den toten Christus zeigt, Rücken an Rücken arrangiert gewesen ist und dass in der Folge die Mutter-Kind-Gruppe und der heilige Johannes der Täufer ehemals die Innen- und Außenseite des zweiten Endstücks des *cataletto* gebildet haben müssen. Die jeweilige Ausrichtung der einzelnen Bilder hingegen ist spekulativ. Am wahrscheinlichsten erscheint, dass die auf Totenbahnen üblichen Themen der *Maria mit Kind* und des *Toten Christus* mit ihren Verweisen auf den Tod und die göttliche Gnade zum Verstorbenen hin ausgerichtet gewesen sein werden.<sup>1105</sup> Denn diese beiden Bildsujets stehen in einem

1096 Vgl. TURRINI 2004, S. 97, Anm. 98, sowie ergänzend TURRINI 1998, S. 279–284.

1097 Vgl. TURRINI 2004, S. 99. 1786 wurde durch die Justizreform Großherzog Leopold II. die Toskana zum ersten Staat, in dem Folter und Todesstrafe abgeschafft wurden.; vgl. PEHAM 1987, S. 125.

1098 Vgl. INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 122.

1099 Aufgrund seiner Totenmaske wusste man selbst Jahrzehnte nach dem Tod des Bernhardin im Jahr 1444 wie dieser ausgesehen hat; vgl. KRASS 2012, S. 119f. Bernhardins Maske befindet sich heute im Kloster San Bernardino in L' Aquila und wird wegen ihres prekären Erhaltungszustandes unter Verschluss gehalten.

1100 Bereits MARCIANO-AGOSTINELLI TOZZI 1951, S. 154, und ihr folgend CARLI 1979a, S. 59, wiesen auf die hohe Qualität dieser Tafel hin.

1101 Bernhardin, der zuerst innerhalb des Franziskanerordens dem Zweig der Konventualen angehörte, schloss sich letztlich der Reformbewegung der Observanten an, die die Rückbesinnung auf eine strengere Beachtung der ursprünglichen Ordensregeln forderte; vgl. BUSETTO/MANSELLI 1980, Sp. 1973–1975.

1102 Zur Ikonografie des heiligen Bernhardin von Siena siehe Os 1973. Die im Todesjahr Bernhardins entstandene Tafel des Sano di Pietro mit dem *Heiligen Bernhardin auf dem Campo predigend* (Siena, Museo dell' Opera del Duomo) zeigt ihn beispielhaft mit dem Christusmonogramm in Händen, wie er vor Zuhörern spricht; vgl. TAVOLARI, Barbara, Nr. 19, in: Mus. Kat. Siena 2007, S. 98f. mit Farbabbildung. Sano di Pietro, der zeitgleich mit Bernhardin von Siena lebte, soll von ihm ferner das erste offizielle Porträt angefertigt haben, durch das sich – neben der Totenmaske – das Aussehen des Heiligen über die Jahrhunderte überlieferte.

1103 Zu Leben und Wirken des heiligen Bernhardin siehe MANSELLI 1967.

1104 Siehe MONTI 1927, S. 131.

1105 Ein Beispiel für ein *cataletto* mit nachweislich nach innen gewandter Maria-Kind-Gruppe ist eine Bahre aus dem frühen 18. Jahrhundert in der Sieneser Kirche Sant' Agostino, bei der sich bis heute die geschnitzten Rahmen um die beidseitig





145. Pietro Lorenzetti, Diptychon mit Maria und Jesus und dem toten Christus, um 1330. Altenburg, Lindenau-Museum.

engen Bezug zueinander, der sich bis in das 13. Jahrhundert zurückführen lässt, in dem vor allem von Sieneser Malern kleine Diptychen mit eben diesen kombinierten Motiven aufkamen (Abb. 145).<sup>1106</sup> Die kleinen Klappaltäre, die sich aus zwei mit Scharnieren verbundenen Bildtafeln zusammensetzten, waren für die individuelle Andacht des Besitzers gedacht und zeigen die beiden wesentlichen inhaltlichen Aspekte von Marien- und Christusbildern: Passio und Compassio.<sup>1107</sup> Bei beiden

Sujets handelt es sich um zentrale Bildmotive, die dem Gläubigen während der Messfeier vor Augen sein sollten und die hier – direkt miteinander verbunden – eng aufeinander bezogen werden.<sup>1108</sup> So ist der besorgte Blick Marias nicht auf das Kind in ihren Armen, sondern auf den toten Christus der rechten Bildtafel gerichtet und somit auf das ihr bereits bekannte Schicksal ihres Sohnes, dessen Passion. Auf den *cataletto*-Tafeln Sodomas geht Marias Blick nicht nur an dem Sohn in ihren Armen vorbei, sondern fällt nach unten und somit auf den potenziellen Verstorbenen auf der Liegefläche der Bahre. Dieser stellt die Verbindung dar zu der gegenüberliegenden Tafel mit dem Schmerzensmann, dessen geschlossene Augenlider und Körperlinien die Augen des Betrachters wieder nach unten und somit wiederum auf den aufgebahrten Leichnam führen.

Der vorgeschlagenen Anbringung der Marien- und Christustafel folgend wären der heilige Bernhardin und

bemalten Tafeln erhalten haben. Vgl. SANTI, Bruno, Nr. 79, in: RIEDL/SEIDEL 1985a, S. 128, mit Abbildungen in RIEDL/SEIDEL 1985b, Abb. 261–264.

1106 Zu den Klappaltären und ihren kombinierten Marien- und Christusdarstellungen siehe BELTING 1981. Der Gedanke der göttlichen Gnade, die dieser Bildkombination zugrunde liegt, wird nicht zuletzt durch ein von Hans Belting angeführtes Diptychon aus dem böhmischen Kunstkreis des mittleren 14. Jahrhunderts belegt, das unter der *imago pietatis* gar die Aufschrift »Misericordia Domini«, das »Erbarmen des Herrn«, trägt (Malerei auf Holz, je 25 x 18,5 cm, heute Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle); vgl. BELTING 1981, S. 53 mit Abb. 8.

1107 Vgl. SANDER, Jochen, Marien- und Christusbilder, in: Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 181.

1108 Vgl. SANDER, Jochen, Marien- und Christusbilder, in: Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 182.



146. Giovanni di Ser Giovanni,  
*Triumph des Todes* (Detail),  
Mitte des 15. Jahrhunderts. Siena,  
Pinacoteca Nazionale.

der heilige Johannes der Täufer jeweils auf der Außenseite des *cataletto* platziert gewesen. Auf diese Art und Weise angebracht versicherte der Letztgenannte, der Schutzpatron und die Identifikationsfigur der Bruderschaft, dass jedermann die vorliegende Totenbahre als zugehörig zu der Compagnia di San Giovanni Battista della Morte erkannte und zu keiner der zahlreichen anderen, die es zu jener Zeit in Siena gab. Auch aus diesem Grund ist die Tafelseite mit der Abbildung des heiligen Johannes des Täufers am Kopf des Verstorbenen angebracht zu denken, weil nur in diesem Fall der der Konfraternität ihren Namen gebende Schutzheilige von den Teilnehmern der Prozession hervorragend gesehen werden konnte. Diese Annahme wird bekräftigt durch Gemälde wie die bereits angeführte *Beisetzung der Maria* des Maestro dell' Osservanza und auch Giovanni di Ser Giovanni's *Triumph des Todes* aus dem mittleren 15. Jahrhundert, das wiedergibt, wie der auf dem *cataletto* ausgebreitete Leichnam mit nach vorne ausgerichteten Füßen vor dem Zug der Trauernden transportiert wird (Abb. 136 und 146).<sup>1109</sup> Dementsprechend werden das Kopf- und Fußteil des *cataletto* der Compagnia della Santissima Trinità (Abb. 30.1–4) höchstwahrscheinlich mit der Darstellung der Heiligen Trinität an den Außenseiten dekoriert gewesen sein, während die weitaus intimeren Tafeln mit der Muttergottes und Christus auf den

Innenseiten angebracht gewesen sein werden. In diesem Fall, in dem Maria als Schutzmantelmadonna dargestellt ist, nimmt sie – wie bereits die auf der Tafel kniend zu ihren Füßen gemalten Brüder – auch das auf dem *cataletto* der Compagnia della Santissima Trinità aufgebahrte Mitglied unter ihren Schutz, während ihr Blick hinüber zu dem von zwei Engeln gehaltenen Leichnam ihres Sohnes wandert.

#### 4.1.3.4 Vom Bestattungsmöbel zum Kunstwerk: »cataletti« im Wandel der Zeit

Sieht die Dokumentenlage betreffend der Entstehungsumstände für Sodomas *cataletto* für die Compagnia della Santissima Trinità sehr dünn aus, so ist für jene der Compagnia di San Giovanni Battista della Morte überliefert, dass sie 1525 als Ersatz für eine noch immer intakte Bahre in Auftrag gegeben wurde, die im Jahr 1494 von Benvenuto di Giovanni bemalt worden war.<sup>1110</sup> Dabei handelt es sich um keinen Einzelfall. Ein ähnliches Vorgehen ist auch dokumentiert für die Confraternita di Santa Lucia im Jahr 1521 sowie 1537 für die Compagnia di Sant' Antonio Abate di Siena, als in beiden Fällen Sodomas Rivale Domenico Beccafumi eine jeweils noch existierende und benutzbare Totenbahre aus dem Jahr 1474 beziehungsweise 1498 durch eine neue austauschen

<sup>1109</sup> Giovanni di Ser Giovanni's Tafelbild (55,5 x 65 cm, Tempera auf Holz) ist eines von vier Gemälden, denen Petrarca's *Trionfi* als Inspiration dienten und die heute aufbewahrt werden in der Pinacoteca Nazionale di Siena; vgl. CAVAZZINI 1999 (mit Farbabbildungen). Die Tafeln schmückten wohl einst die Rückenlehne einer Brauttruhe oder Wandvertäfelung.

<sup>1110</sup> Für den Auftrag des Benvenuto di Giovanni vgl. MILANESI 1854–56, Bd. 3, S. 80, und für die Auftragsvergabe an Sodoma S. 184f., ferner Ausst. Kat. San Gusmè 2007, S. 18, und mit Hinweisen auf weiterführende Literatur TURRINI 2004, S. 95–101.



sollte.<sup>1111</sup> Folglich stellt sich die Frage, warum in den drei aufgeführten Fallbeispielen neue *cataletti* als bereits notwendig erachtet wurden.

An der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert starben in Siena die meisten der lokalen Größen der Kunstszene: 1496 Pietro Orioli, 1497 Matteo di Giovanni, 1500 Neroccio de' Landi und 1501 auch Francesco di Giorgio.<sup>1112</sup> Mit dem Tod dieser auf Jahre hin die Sieneser Kultur prägenden Persönlichkeiten durchlebte die Kunst in Siena eine bedeutende Veränderung. Begünstigt durch einen neuen Aufschwung in Handel, Handwerk und Wissenschaft schlug nun die Stunde der außerhalb Siennas geschulten sowie geborenen Künstler, deren Sieneser Tätigkeit in der Vergangenheit nicht zuletzt durch hohe Zahlungsverpflichtungen an die hiesige Malerzunft erschwert worden war.<sup>1113</sup> Meister wie die Umbrer Perugino und Pinturicchio begannen, den Geschmack der lokalen Auftraggeber zu verändern.<sup>1114</sup> Diese Entwicklung setzte sich fort mit den beiden beliebtesten Malern der dritten Dekade des Cinquecento: mit dem aus dem Piemont stammenden und von der Leonardo-Schule beeinflussten Sodoma sowie mit Beccafumi, der zwar in Siena geboren, jedoch aufgrund seiner Reisen stark geprägt wurde von der römischen Renaissance.<sup>1115</sup> Diese beiden Meister wurden von den Sieneser Bruderschaften, die aufgrund ihrer vermögenden Mitglieder und Stifter sowohl Grundbesitz als auch enorme Geldmittel besaßen und dadurch eine wichtige Rolle als Kunstpatrone im Siena des 16. Jahrhunderts einnehmen konnten, vorzugsweise ausgewählt, um neben Altargemälden und Prozessionsbannern bemalte Totenbahnen zu schaffen.<sup>1116</sup> Ähnlich den *gonfalon*i waren auch *cataletti* Objekte, die der Öffentlichkeit bei Prozessionen

präsentiert wurden und die den Bruderschaften somit auch als Mittel dienten, um neue Mitglieder sowie potenzielle Stifter anzuwerben. Deswegen entwickelten sich Totenbahnen zu richtiggehenden Objekten »alla moda«, die man immer wieder durch neue, dem jeweils vorherrschenden Kunstgeschmack entsprechende *cataletti* ersetzte. Auf diese Weise suchte der Auftraggeber, in diesem Fall die jeweilige Laienbruderschaft, sowohl seine finanzielle Potenz als auch seine intellektuelle Kompetenz zu demonstrieren und sich selbst von der stetig größer werdenden Konkurrenz abzuheben.<sup>1117</sup>

Angesichts dieser Tatsache überrascht es wenig, dass sich *cataletti* im Cinquecento zu äußerst prestigeträchtigen und gut bezahlten Aufträgen entwickelten, die in erster Linie von den berühmtesten Künstlern in Siena ausgeführt wurden. Es erscheint nur logisch, dass die Compagnia di San Giovanni Battista della Morte sich dazu entschloss, ein neues *cataletto* von Sodoma ausführen zu lassen. Denn dieser war zu jener Zeit ein begehrter Künstler und hatte sich als solcher bereits durch hochrangige Aufträge wie den Freskenzyklus im Kreuzgang des Klosters Monte Oliveto Maggiore (1505–1508), die Ausschmückung der Stanza della Segnatura für Papst Julius II. in Rom (1508/09) und nicht zuletzt den schon von seinen Zeitgenossen hoch gepriesenen Banner für die Compagnia di San Sebastiano in Camollia (1525–1527) einen sehr guten Ruf erworben.<sup>1118</sup> Die Tatsache, dass fast zeitgleich auch die Sieneser Compagnia della Santissima Trinità denselben Künstler ebenfalls mit dem Ausführen eines neuen *cataletto* beauftragte, zeugt einerseits von dem regen Wettbewerb, der zwischen den einzelnen Konfraternitäten herrschte, und bestätigt andererseits die Beliebtheit Sodomas gerade in den 1520er Jahren. Noch ein Jahrzehnt danach diente seine zweite Totenbahre als Vorbild. Für die Compagnia di Sant' Antonio Abate di Siena, heute die Arciconfraternità delle Misericordia, war der beklagenswerte Zustand ihrer von Guidoccio Cozzarelli 1498 geschaffenen Tragbahnen ausschlaggebend, um ein neues und moderneres Exemplar in Auftrag zu geben.<sup>1119</sup> 1537 wurde Domenico Beccafumi mit der Aufgabe betraut, eine ikonografisch entsprechende Bahre zu schaffen, die kompositionell jedoch starken Bezug auf Sodomas *cataletto* für die Compagnia di San Giovanni Battista della Morte nimmt (Abb. 147.1–2).<sup>1120</sup> Wie bei Sodoma nehmen auch bei

1111 Für weitere Informationen diesbezüglich siehe ALESSI, Cecilia, La morte »ornata«: sei cataletti dipinti dal territorio senese, in: Ausst. Kat. San Gusmè 2007, S. 18f. Heute hat sich von dem *cataletto* der Confraternita di Santa Lucia nur noch eine einzige Tafel mit der Titelheiligen Lucia erhalten (Öl auf Holz, 55 x 38 cm, Siena, Pinacoteca Nazionale, Sammlung Monte dei Paschi dei Siena); vgl. AGOSTI, Giovanni, Kat. Nr. 18, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 144, mit Farbabildung auf S. 145.

1112 Vgl. hierzu Kap. 2.2, S. 18.

1113 Vgl. SYSON, Luke, Distinguished Visitors, in: Ausst. Kat. London 2007, S. 246. In den *Breve dell' Arte dei Pittori* aus dem Jahr 1356, der Satzung der Malerzunft, geht hervor, dass zu jener Zeit nicht in Siena ansässige Maler, die in der Stadt Aufträge annehmen wollten, der Zunft die nicht unerhebliche Summe von einem Goldflorin zahlen mussten; vgl. MILANESI 1854–56, Bd. 1, S. 5f.

1114 Vgl. Kap. 2.2, S. 18f.

1115 Zu Domenico Beccafumis Rombezug siehe DACOS, Nicole, Beccafumi e Roma, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 44–59.

1116 Für religiöse Bruderschaften als Kunstpatrone siehe DEHMER 2004, S. 34–40.

1117 Vgl. Ausst. Kat. San Gusmè 2007, S. 17.

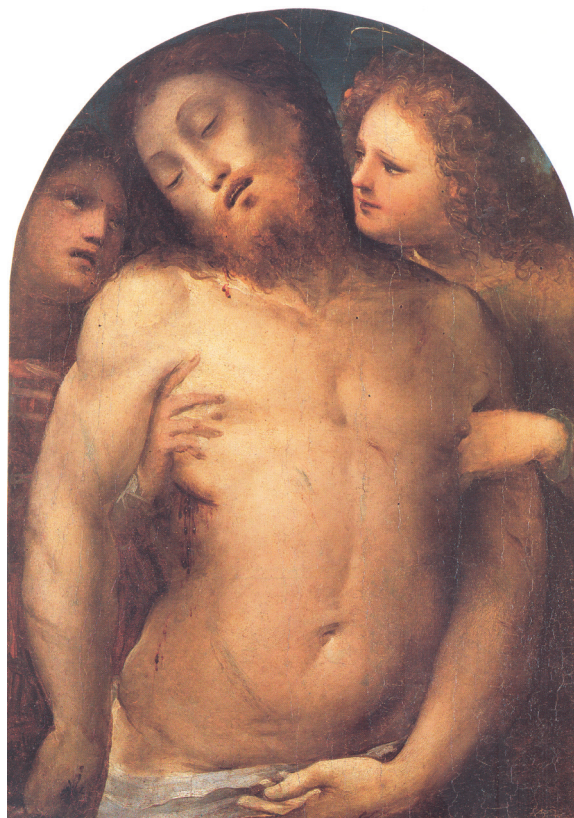
1118 Vgl. Kap. 4.1.2.1 sowie Kat. Nr. 42.

1119 Vgl. Ausst. Kat. San Gusmè 2007, S. 18.

1120 In diesem speziellen Fall sind glücklicherweise noch beide *cataletti* erhalten, zu denen 1752 im Übrigen eine erneute Bahre



147.1. Domenico Beccafumi, *Maria mit dem Jesuskind*,  
Tafel eines *cataletto* für die Compagnia di Sant' Antonio  
Abate, 1538–40. Siena, Pinacoteca Nazionale.



147.2. Domenico Beccafumi, *Engelpietà*, Tafel eines *cataletto*  
für die Compagnia di Sant' Antonio Abate, 1538–40.  
Siena, Pinacoteca Nazionale.

Beccafumi die Dargestellten beinahe die gesamte Bildfläche ein und erlauben dabei nur kleine Ausblicke auf die Landschaft beziehungsweise den Hintergrund. Erinnert bereits die Kopf- und Körperhaltung Christi von Beccafumis *Engelpietà* stark an Sodomas toten Gottessohn, so sind die kompositionellen wie morphologischen Bezugnahmen auf den *cataletto* der Compagnia di San Giovanni della Morte bei der Maria-Kind-Gruppe noch ausgeprägter. Die Kopf- und Armhaltung der Muttergottes – lediglich spiegelverkehrt – und die Gestaltung ihres sowie des Kopfes ihres Sohnes machen Sodomas Einfluss unverkennbar.<sup>1121</sup>

In Anbetracht der geschilderten Entwicklungsercheinungen frühe und aus heutiger Sicht zweifelhafte Zuschrei-

bungen einzelner *cataletti*-Tafeln an namhafte Meister keinesfalls unerwartet. So wurden auch vier ursprünglich zu einer bemalten Totenbahre der Sieneser Compagnia di Santa Maria in Portico a Fontegiusta gehörende Tafeln (Kat. Nr. X39.1–X39.4) seit dem 17. Jahrhundert als eigenhändige Werke Giovanni Antonio Bazzis angesehen.<sup>1122</sup> Die traditionelle Zuschreibung an den Sieneser Meister stammt aus dem Jahr 1625/26 und ist durch Fabio Chigi, den späteren Papst Alexander VII., überliefert.<sup>1123</sup> Auf der Außenseite des ehemaligen Kopf- und

hinzukam; vgl. BUTZEK, Monika und TEUBNER, Hans, *Oratorio della Confraternita laicale di Sant' Antonio Abate*, in: ASCHERI/TURRINI 2004, S. 245–247, sowie BUTZEK, Monika und RIEDL, Peter Anselm, Kat. Nr. 30, in: RIEDL/SEIDEL 1985a, S. 369f.

1121 In einer ersten Version – wie die Röntgenaufnahme der Tafel zu Tage fördert – platzierte Beccafumi das Jesuskind sogar noch wie in Sodomas Bild am rechten Bildrand; vgl. ALESSI, Cecilia, Kat. Nr. 33, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 202, Abb. 2.

1122 Öl auf Holz, 55 x 36 cm (*Zwei Brüder, Madonna mit sitzendem Kind*) bzw. 55 x 37 cm (*Engelpietà, Madonna mit stehendem Kind*), Siena, Pinacoteca Nazionale. Das Kopf- und Fußteil des *cataletto* wurden zu unbekannter Zeit in vier Einzelfarn zerlegt, wobei die Darstellung mit den beiden *Das Kreuz anbetenden Brüdern* die Gegenseite der *Maria mit dem sitzenden Kind* bildete und jene mit der *Engelpietà* zur *Maria mit stehendem Kind* gehörte.

1123 Vgl. CHIGI 1625–26 (Bacci 1939), S. 321. Da keine Zahlungsbelege oder Einträge in den Rechnungsbüchern der betreffenden Compagnia bekannt sind, ist Fabio Chigis Erwähnung zugleich die einzige Schriftquelle, die sich zu dieser Totenbahre erhalten hat. Für weiterführende Informationen und Literatur vgl.



Fußteils malte der Künstler jeweils eine *Maria mit dem Jesusknaben* als Anspielung auf die Schutzpatronin der Laienbruderschaft der Kirche von Fontegiusta in Siena. Innen sind der *Tote Christus* gezeigt, wie er uns bereits auf dem *cataletto* für die Compagnia di San Giovanni Battista della Morte begegnet, sowie *Zwei Mitglieder der Bruderschaft, ein Kreuz anbetend*.<sup>1124</sup> Zwar wurden die Tafeln im Stil des späten Sodoma bemalt, wie Vergleiche mit dessen Werken aus den 30er und 40er Jahren des Cinquecento erkennen lassen, dass der Meister jedoch an allen vier Tafeln selbst Hand anlegte, ist zweifelhaft.<sup>1125</sup> So wird seit jeher diskutiert, ob die Bilder allein von der Hand des Meisters stammen oder nicht eher als Werkstattarbeit beziehungsweise Zusammenarbeit mit einem anderen Maler anzusehen sind.<sup>1126</sup> Gegen eine Zuschreibung an Sodoma als ausführenden Maler sprechen die metallische, glatte Oberflächengestaltung ohne das durch Leonardo beeinflusste *Sfumato* sowie die überlängte Darstellung der Gliedmaßen und Nasenrücken beider Marienfiguren, die bereits dem Manierismus und nicht mehr wie für Sodoma typisch der Hochrenaissance verpflichtet sind. Möglicherweise hatte Sodoma selbst mit einem ersten Entwurf oder sogar dem Bemalen dieser Totenbahnen begonnen, die jedoch erst nach seinem Tod 1549 durch einen seiner Schüler oder Mitarbeiter beendet worden sein könnten.<sup>1127</sup> Fiorella Sric-

chia Santoro weist drei der insgesamt vier Tafeln nicht nur einem namenlosen Sodoma-Schüler zu, sondern aufgrund stilistischer Übereinstimmungen mit anderen ihm attribuierten Werken seinem weitestgehend unbekannten Nachfolger Giorgio di Giovanni (dokumentiert 1538–1559).<sup>1128</sup>

Weitaus interessanter als die tatsächliche Autorschaft der Tafeln ist jedoch die Tatsache, dass der *cataletto* für die Compagnia di Santa Maria in Portico a Fontegiusta in Siena seit dem frühen 17. Jahrhundert als ein eigenhändiges Werk des Sodoma angesehen worden ist. Dies zeigt einmal mehr, dass bemalte Totenbahnen nicht nur einfache Bestattungsmöbel waren, sondern sich von einem Gebrauchsgegenstand hin zu wahren Kunstwerken entwickelten. Den Bruderschaften war daran gelegen, dass sie von der Hand angesehener Künstler stammten und dabei ein zeitgemäßes Äußeres zeigten. Wenn demnach die bereits existierende Totenbahre nicht mehr den geläufigen ästhetischen Ansprüchen genügte, wurde sie in ihre Einzelteile zerlegt und durch eine neue ersetzt. Diese Entwicklung führte letztlich zu dem Phänomen, dass bereits im 17. Jahrhundert einige von den namhaftesten Sieneser Malern ausgeführte *cataletti* von einflussreichen Sammlern aufgekauft, ihre Bildtafeln aus dem Holzgestell herausgelöst und als autonome Gemälde gewertet wurden.<sup>1129</sup> So kann man es wohl als Ironie des Schicksals bezeichnen, dass Beccafumis *cataletto* für die Compagnia di Santa Lucia, das er 1521 geschaffen hatte, um das ältere zu ersetzen, 1624 selbst ersetzt werden musste, als der Großherzog Ferdinand II. die von Beccafumi bemalten Tafeln für seine private Kunstsammlung einforderte.<sup>1130</sup> Aus eben diesem Grund haben zwar einige Tafeln, jedoch nur äußerst selten auch die hölzerne Struktur der Bahnen bis heute überdauert. In der Ausstellung in San Gusmè im Jahr 2007 konnten so lediglich drei Beispiele bemalter Totenbahnen vollständig beziehungsweise mit ihrem

SRICCHIA SANTORO, Fiorella, Kat. Nr. 73a–d, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 360–365.

1124 Als Mitglieder der erst seit 1478 anerkannten Compagnia di Santa Maria in Portico a Fontegiusta sind die beiden Männer durch ihr hellblaues Kapuzengewand mit der Abbildung einer Maria-Kind-Gruppe auf der linken Brust zu erkennen; vgl. ZAZZERONI 1927, S. 6. Diese Darstellung spielt an auf das Marmorrelief am Türsturz des 1489 geschaffenen Hauptportals der Chiesa di Fontegiusta. Zur Bau- und Ausstattungsgeschichte der Kirche siehe ZAZZERONI 1991, S. 11–16, bes. S. 15.

1125 Explizit erwähnt sei hierbei die *Auferstehung* aus der Mitte der 1530er Jahre, die aus der Kirche San Tommaso d' Aquino in Neapel stammt; vgl. Kat. Nr. 64. Ähnlichkeiten bestehen in der Physiognomie der erwachsenen Engelfiguren sowie in der Durchformung des Körpers Christi.

1126 Siehe hierzu zusammenfassend Mus. Kat. Siena 1978, S. 105. Lucy Olcott (HEYWOOD/OLCOTT 1924, S. 400) negiert als Einzige Sodoma komplett als Urheber dieser vier Bildwerke.

1127 Diese Möglichkeit wurde bereits genannt von SRICCHIA SANTORO, Giorgio di Giovanni, in: Mus. Kat. Siena 1988, S. 121f. mit Abb. 78 (*Pietà*). Gemäß Enzo Carli sind alle vier Tafeln nach 1530 entstanden. Dabei soll Sodoma selbst den Kopfteil mit den beiden vor dem Kreuz betenden Brüdern (Kat. Nr. X39.2) und der dazugehörenden Vorderseite mit Maria und dem sitzenden Jesusknaben (Kat. Nr. X39.1) angefertigt haben, während die beiden verbleibenden Tafeln (Kat. Nr. X39.3 und X39.4) von Riccio geschaffen worden seien; vgl. Ausst. Kat. Siena/Vercelli 1950, Kat. Nr. 32–35. Alberto Cornice (CORNICE 1974, S. 203) geht hingegen davon aus, dass die Tafeln mit *Maria und dem sitzenden Jesusknaben* sowie mit den *Zwei Brüdern das Kreuz anbetend*

kurz nach 1530 von Sodoma bemalt und die beiden restlichen erst nach einer längeren Pause nach 1540 von Riccio angefertigt wurden; vgl. Mus. Kat. Siena 1990, S. 365.

1128 Vgl. SRICCHIA SANTORO 1987, S. 457, sowie SRICCHIA SANTORO 1988, S. 121f. mit Abb. 78 (*Pietà*). In Mus. Kat. Siena 1990, S. 365, folgt man der Meinung SRICCHIA SANTOROS, dass Kat. Nr. X39.1, X39.2 und X39.4 von der Hand Giorgio di Giovanni seien und lediglich Kat. Nr. X39.3 von anderer Malerhand stamme, die nicht näher benannt werden kann. FATTORINI, Gabriele, Kat. Nr. I.3, in: Ausst. Kat. Montepulciano u. a. 2017, S. 146f., weist alle vier Tafeln Giorgio di Giovanni zu.

1129 Vgl. Ausst. Kat. San Gusmè 2007, S. 18.

1130 Vgl. ALESSI, Cecilia, *La morte »ornata«: sei cataletti dipinti dal territorio senese*, in: Ausst. Kat. San Gusmè 2007, S. 18, sowie CIAMPOLINI 2004, S. 372.

zum Großteil noch originalen Holzgestell präsentiert werden.<sup>1131</sup> Gründe hierfür können einerseits sein, dass es sich bei diesen speziellen Exponaten um minderwertigere Werke heute sogar unbekannter Künstler handelt, und andererseits, weil sie erst zwischen dem 17. und dem 19. Jahrhundert am Rande des künstlerischen Zentrums der Stadt Siena geschaffen wurden.<sup>1132</sup>

Sodoma, eine der bedeutenden Künstlerpersönlichkeiten im Cinquecento-Siena, schuf seine beiden *cataletti* für zwei äußerst wichtige Laienbruderschaften der Stadt. Diese beiden Werke wurden bereits wenige Jahrzehnte nach ihrer Entstehung von keinem Geringeren als Giorgio Vasari hoch gelobt. Dies alles im Zusammenspiel dürfte auch den Grund dafür liefern, warum sich bis heute zumindest die vier Bildtafeln beider bemalter Totenbahnen erhalten haben. Auch wenn Sodomas überlieferte Bahnenbilder innerhalb seines Œuvres quantitativ eine kleine Gruppe bilden, verdienen sie von wissenschaftlicher Seite besondere Aufmerksamkeit. Sie stellen in seiner Malerei wie in der Sieneser Kunst allgemein einen wichtigen Bereich dar, der in der kunsthistorischen Forschung bisher kaum beachtet wurde. Die einzelnen Tafeln bemalter Totenbahnen werden in Künstlermonographien wie Katalogen vor allem stilistisch untersucht, um sie im Werk des jeweiligen Malers zu verorten oder allgemeine künstlerische Entwicklungen aufzuzeigen.<sup>1133</sup> Diese Artefakte waren nicht nur Objekte, die für den Begräbniszweck geschaffen wurden, sondern sie waren für ihre Auftraggeber von gleich hoher Bedeutung wie die zahlreichen *gonfalon*i, Altartafeln oder Fresken, mit denen sie ihre Oratorien und andere gemeinschaftliche Räumlichkeiten kostenintensiv ausschmücken ließen.

#### 4.1.4 Andachtsbilder

Sind nur wenige *cataletti*-Tafeln von Sodomas Hand überliefert, so ist die Zahl der für ihn gesicherten beziehungsweise ihm zugeschriebenen privaten Andachtsbilder umso größer.<sup>1134</sup> Die hohe Anzahl an Devotionsbildern in seinem Werk dürfte nicht allein einer glücklichen Überlieferung geschuldet sein. Sie hängt nicht zuletzt mit der großen Nachfrage zusammen, der sich dieser Bildtypus allgemein erfreute. Starke Anreize hierfür kamen mitunter von den Bettelorden, denen Andachtsbilder zur meditativen Kontemplation dienten. So sind diese Gemälde als Ausstattungstücke in Mönchszellen durch Schriftquellen bereits für die Mitte des Duecento belegt.<sup>1135</sup> Dass auch noch im 16. Jahrhundert kleine Andachtsbilder zur Zellausstattung zählten, zeigt Sodoma in seinem Freskenzyklus für die Abtei Monte Oliveto Maggiore: In der Szene, in der Benedikt zwei Mönchen im Traum erscheint, ist oberhalb des Bettes ein kleines Tafelbild zu sehen, das vor dunklem Grund die in einen blauen Mantel gehüllte Muttergottes mit dem Jesuskind zeigt (Abb. 148).<sup>1136</sup> Dass Gemälde wie dieses für die private Andacht von Bedeutung waren, wird ferner unterstrichen durch das weitere Auftauchen eines solchen in der Szene, in der ein Priester Benedikt zu Ostern Speise und Trank bringt (Abb. 149). Darin malt Sodoma – gleichfalls im Rahmen des Benedikt-Zyklus in Monte Oliveto Maggiore – prominent auf dem kleinen Felsen hinter Benedikt platziert wiederum ein Marienbild mit Jesuskind. Der darunter angebrachte Rosenkranz lässt keinen Zweifel an der Verwendung dieses Bildwerkes als Andachtsbild. Diese Bildgattung war folglich nicht für den gemeinsamen Gottesdienst bestimmt, sondern sie hatte die Aufgabe, den einzelnen Gläubigen und seine Empathie unmittelbar anzusprechen.

Das Andachtsbild, das sich seit dem 13. Jahrhundert mit der Privatandacht herausbildete, ist im bürgerlichen Bereich erst seit dem späten 14. Jahrhundert nachzuwei-

1131 Vgl. Ausst. Kat. San Gusmè 2007, v. a. S. 14–16.

1132 Eine dieser ausgestellten Bahnen, die für die Compagnia della Santissima Annunziata in San Gusmè im späten 18. Jahrhundert ausgeführt wurde, war sogar noch bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts als Totenbahre in Gebrauch; vgl. hierzu o. A., Poche parole del Camarlengo della Compagnia della Santissima Annunziata di San Gusmè, in: Ausst. Kat. San Gusmè 2007, S. 9. Eine weitere, komplett überlieferte Totenbahre entstand 1752 für die Sieneser Bruderschaft von Sant' Antonio Abate (Misericordia); vgl. SANTI, Bruno und FUCHS, Carl Ludwig, Nr. 31: Bahre, in: RIEDL/SEIDEL 1985a, S. 370 und RIEDL/SEIDEL 1985b, Abb. 459–461.

1133 Bis heute existieren lediglich zwei wissenschaftliche Abhandlungen zum Thema der bemalten Totenbahnen: Der Ausst. Kat. San Gusmè 2007 sowie der kurze Aufsatz CIAMPOLINI 2004. Letzterer beruht zu weiten Teilen auf der in Anm. 1039 erwähnten Abschlussarbeit Roberta Angiolinis. Wie die meisten *cataletti*-Tafeln wurden auch Sodomas Werke bisher als gewöhnliche Gemälde unter ästhetischen Gesichtspunkten betrachtet, ohne dabei ihre einstige Funktion zu berücksichtigen.

1134 Aktuell finden sich in Sodomas Œuvre an die 50 autografe bzw. ihm zugeschriebene Werke, die der Gruppe der privaten Andachtsbilder zuzurechnen sind; vgl. den Werkkatalog (Kap. 6).

1135 Vgl. ELTING 1981, S. 51 und 96 mit Anm. 45. So überliefert vor 1260 Gerardus de Frachet (*Vitae patrum*, Bd. 4, hrsg. v. REICHERT, Benedictus Maria, Monumenta ordinis fratrum praedicatorum historica, Rom und Stuttgart 1897, S. 149) für ein Dominikanerkonvent: »In cellis habebant eins [Mariens] et filii crucifixi imaginem ante oculos suos, ut legentes et orantes et dormientes ipsas respicerent et ab ipsis respicerentur, oculis pietatis.«

1136 Zum Zyklus allgemein siehe Kap. 2.2, S. 20–22, sowie ergänzend ROETTGEN 1997, S. 350–383.



sen und erfreute sich mit dem fortgeschrittenen Quattrocento gerade in den italienischen Kunstzentren immer größer werdender Beliebtheit.<sup>1137</sup> Seine außerordentliche Bedeutung im Cinquecento belegt nicht zuletzt Giovanni Battista Armenini mit seinen Worten: »[...] e nelle camere doue ci riposiamo, e trattanemo la maggior parte del tempo del viver nostro con dolcissima quiete non ci sia almeno una pittura di garbo, e ben'intesa: e per doue ci habbiamo noi à voltare ogni giorno, e supplicar il grande Iddio, se non in queste belle imagini.«<sup>1138</sup> Andachtsbilder waren in vielen Privathaushalten der damaligen Zeit zu finden, wobei dieser Sachverhalt neben den Schriftquellen auch durch die zahlreichen Darstellungen zeitgenössischer Interieurs belegt wird.<sup>1139</sup> Eine derartige Bildquelle ist beispielsweise Vittore Carpaccios Zyklus der *Legende der heiligen Ursula* in der Accademia in Venedig (Abb. 150).<sup>1140</sup> Sie zeigt, dass Andachtsbilder in der Regel in unmittelbarer Nähe zum Bett hingen – zusammen mit Utensilien wie Weihwasserkessel und Weihwedel sowie Kerzenleuchtern. Darüber hinaus waren sie aber auch in anderen Räumen des Hauses wie in Studierzimmern oder Arbeitsräumen zu finden.<sup>1141</sup> Das Beispiel des Jacopo da Empoli zeigt, dass solche Gemälde sogar als Ausstattung von Künstlerwerkstätten denkbar waren. In Jacopo da Empolis Mietvertrag über sein Sieneser Haus inklusive der Werkstatt vom 14. Dezember 1350 wird unter der Einrichtung des Ateliers auch ein Marienbild angeführt.<sup>1142</sup>

Mit seiner im Allgemeinen geringen Größe zeichnete sich das Andachtsbild durch seine kostengünstige Herstellung und problemlose Verkäuflichkeit aus. Aus diesem Grund war es insbesondere für junge, noch am Beginn ihrer Karriere stehende Maler ein beliebtes Mittel, um mit qualitätvollen Arbeiten in Sammlerkreisen Aufmerksamkeit zu erwecken.<sup>1143</sup> War bei den privaten Andachtsbildern anfänglich noch eine Übernahme der von Altarbildern bekannten Formen, im Speziellen des Diptychons und Triptychons, zu beobachten, ist

1137 Vgl. BELTING 1981, S. 93, sowie ergänzend KECKS 1988, S. 35.

1138 Siehe ARMENINI 1586, S. 188.

1139 Vgl. hierzu allgemein KECKS 1988, S. 24f.

1140 Öl auf Leinwand, 273 x 267 cm, Venedig, Galleria dell' Accademia; vgl. NEPI SCIRÈ 2000, S. 178–201.

1141 Vgl. KECKS 1988, S. 27.

1142 Vgl. ASSI, *Arti Lana* 70 bzw. Transkription in PRUNAI 1948, S. 240f. Zu Sieneser Andachtsbildern im Allgemeinen siehe INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 24.

1143 Der Kauf konnte direkt zwischen Künstler und Sammler stattfinden gehen oder über die Vermittlung eines Kunsthändlers wie beispielsweise des Giovanni Battista della Palla, der für das erste Viertel des 16. Jahrhunderts in Florenz fassbar ist; vgl. MEYER ZUR CAPELLEN 1996, S. 146.



148. Sodoma, *Benedikt erscheint zwei Mönchen im Traum* (Detail), 1505–08. Asciano, Monte Oliveto Maggiore, Kreuzgang.



149. Sodoma, *Ein von Christus inspirierter Priester bringt Benedikt am Tag des Osterfestes Speise und Trank* (Detail), 1505–08. Asciano, Monte Oliveto Maggiore, Kreuzgang.



150. Vittore Carpaccio, *Traum der heiligen Ursula* (Detail), 1497–98. Venedig, Galleria dell' Accademia.

mit dem beginnenden 15. Jahrhundert der Versuch zu bemerken, das Andachtsbild immer stärker gegenüber repräsentativen Altarbildern abzugrenzen.<sup>1144</sup> Wie Sodomas Darstellung der *Heiligen Katharina von Siena* (Kat. Nr. 54) mit ihren Maßen von 40 auf 25 Zentimetern zeigt, waren private Andachtsbilder – insbesondere im Siena des 16. Jahrhunderts – oftmals von einem kleinen Hochformat, wobei sie seltener mit einem halbrunden Abschluss ausgestattet sein konnten.<sup>1145</sup>

<sup>1144</sup> Speziell zu Andachtsbildern in Diptychon-Form siehe Kap. 4.1.3.3, S. 178f. Diese Bilder wurden wie ihre großen Verwandten nur zur Andacht geöffnet – eine religiöse Zweckgebundenheit, die Hausandachtsbilder des 15. Jahrhunderts nicht mehr kennen; vgl. KECKS 1988, S. 34f.

<sup>1145</sup> Vgl. INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 23. Für Beispiele mit halbrundem Abschluss vgl. neben Sodomas Bild *Heilige Katharina von Siena* auch Kat. Nr. 12 und 47. Ferner legt sein Katharinen-Gemälde nahe, dass dieses zwar auf einer hochrechteckigen Tafel aufgebracht wurde, diese jedoch durch ihren Rahmen optisch einen halbrunden oberen Abschluss erhielt. Dies deutet entsprechende Aussparungen der Grundierung und Malschicht an den beiden oberen Ecken an. Der zumeist hölzerne Bildträger wurde

Die Unterschiede zwischen den Gattungen des Altar- und Andachtsbildes betrafen zunehmend neben dem Format auch die Art der Komposition, die Wahl des Sujets sowie dessen Darstellungsweise. Durch die reiche Entwicklung, die das Andachtsbild im 15. Jahrhundert erfuhr, bildete sich eine Vielzahl an Themen heraus, zu denen unter anderem die Heilige Familie, die Pietà, der kreuztragende Christus sowie einzelne Heiligenfiguren wie die bereits angeführte heilige Katharina gehören. Viele dieser dem Andachtsbild eigenen Themen sind durch das Herausnehmen des Protagonisten aus einer Erzählung entstanden. So geht beispielsweise das Bildthema des kreuztragenden Christus auf den Gang zum Kalvarienberg zurück.<sup>1146</sup> Andere für das Andachtsbild typische Sujets wurden hingegen durch das Hinzufügen von Figuren geschaffen, wie die Darstellung der Muttergottes, die durch den Jesusknaben und seinen Ziehvater Josef zur Heiligen Familie ergänzt wurde.<sup>1147</sup> Dabei fand der Themenvielfalt zum Trotz die Maria-und-Kind-Gruppe den größten Anklang bei Publikum und Auftraggeber.<sup>1148</sup> So stellt die Muttergottes mit dem Kind in stehender Halbfigur, als sitzende Dreiviertelfigur oder als zuweilen auch kniende Ganzfigur in einem hochrechteckigen, manchmal sogar quadratischen Bildfeld den mit Abstand geläufigsten Bildtypus bei Andachtsbildern dar, der auch in Sodomas Œuvre zahlreich vertreten ist.<sup>1149</sup>

Wie Kommunen zum Beispiel anlässlich eines Sieges Bildwerke in Auftrag gaben, so konnten auch Familien in Gedenken an einen Glücks- oder Trauerfall Bilder wünschen.<sup>1150</sup> Einen freudigen Anlass stellte zumeist eine Hochzeit dar, im Rahmen derer sich der Brauch entwickelt hatte, Neuvermählten ein Andachtsbild vorzugsweise mit einer Maria-und-Kind-Gruppe zu schenken. Auch wenn diese Gepflogenheit der »quadri da sposi«, wie sie Vasari in seinen *Viten* nennt, durch Quellen erst seit dem 16. Jahrhundert zu belegen ist, dürfte sie wohl bereits seit dem Quattrocento üblich gewesen sein.<sup>1151</sup>

von einem schlichten Rahmen umgeben, der häufig aus einer einfachen Leiste mit sehr sparsamer oder gar keiner Ornamentik bestand; vgl. zu diesem Thema BOCK 1902, S. 62–82, sowie CÄMMERER-GEORGE 1966, S. 18.

<sup>1146</sup> Vgl. LAAG/JÁSZAI 1970, Sp. 652f. Vgl. dazu ergänzend Kap. 4.1.4.8.

<sup>1147</sup> Vgl. INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 23.

<sup>1148</sup> Vgl. SCHMIDT 1956, S. 281.

<sup>1149</sup> Von Sodomas Hand sind über ein Dutzend Werke dieses Themas bekannt, wenn man die um Josef oder weitere heilige Figuren erweiterten Gemälde mitzählt.

<sup>1150</sup> Vgl. zu diesem Thema Kat. Nr. 46 und ihre ikonografisch-ikonologische Analyse in Kap. 4.1.4.2.2.

<sup>1151</sup> Vgl. VASARI 1568 (MILANESI 1880), Bd. 5, S. 279 (Vita des Liberales da Verona) sowie ergänzend zum Thema der »quadri da sposi« KECKS 1988, S. 32, und MEYER ZUR CAPELLEN 1996, S. 145.



Die Herstellung eines Andachtsbildes bedurfte anders als die eines Altargemäldes jedoch nicht zwangsläufig eines Auftrags, da es auch ohne diesen von einem Maler ohne großen Ressourcenverlust hergestellt werden konnte.<sup>1152</sup> So entstanden der großen Nachfrage in der privaten Auftraggeberschaft geschuldet Andachtsbilder nicht selten ohne konkreten Auftrag. Geschätzte Künstler ließen in ihren Werkstätten von ihren Mitarbeitern und Gehilfen sogar beliebte Kompositionen mehrfach im Voraus anfertigen. Bei Pietro Perugino und Giovanni Bellini beispielsweise entwickelten sich spezielle Herstellungsverfahren, indem einmal gefundene Bildlösungen mehrfach wiederholt, nur geringfügig abgewandelt oder zentrale Partien aus größeren Kompositionen zur Grundlage von Andachtsbildern gemacht wurden.<sup>1153</sup> Kunden konnten unter diesen auswählen und unter Umständen das Andachtsbild durch Attribute, Wappen und dergleichen individualisieren lassen.<sup>1154</sup> Neben dem Ungleichgewicht zwischen der kleinen Anzahl an Verträgen, die die Auftragserteilung eines privaten Andachtsbildes belegen, und der sehr hohen Überlieferung dieser Werke, wird die Annahme eines freien Kunstmarktes nicht zuletzt durch Vasaris Schilderung in der Vita Sandro Botticellis gestützt: »[...] si racconta che avendo un suo creato, che aveva nome Biagio, fatto un tondo simile al sopradetto appunto per venderlo, che Sandro lo vendè sei fiorini d'oro a un cittadino, e che trovato Biagio gli disse: Io ho pur finalmente venduto questa pittura; però si vuole stasera appiccarla in alto, perchè averà miglior veduta, e dimattina andare a casa il detto cittadino e condurlo qua, acciò la veggia a buon'aria al luogo suo, poi ti annoveri i contanti.«<sup>1155</sup> Demnach verkaufte Botticelli ein Madonnenbild seines Schülers, der dieses ohne vorliegenden Auftrag angefertigt hatte, an einen Kunden, der gerade ein solches Werk zu erwerben beabsichtigte.

Andachtsbilder erfüllten eine Mittlerfunktion zwischen dem Betenden und Gott, da sie als bildliche Hilfe zur Vertiefung der Frömmigkeit und zur Meditation dienten, wodurch sich die besondere Gefühlsbetontheit in ihrer Gestaltung erklärt.<sup>1156</sup> Die genaue Form der

Andacht vor solchen Bildern ist ebenfalls dank bildlicher Quellen überliefert. So erkennt man auf vereinzelt Innenraumdarstellungen wie in dem bereits angeführten *Traum der heiligen Ursula* von Vittore Carpaccio (Abb. 150) solche Gemälde in unmittelbarem Zusammenhang mit Kerzenhaltern und Weihwasserkessel im Schlafgemach. Die religiöse Funktion wird umso deutlicher als man bisweilen Betpulte oder Betstühle vor diesen Bildwerken aufgestellt findet.<sup>1157</sup> Aus dem Nachlassinventar des Sieneser Malers und Bildhauers Neroccio de' Landi vom 26. November 1500 wissen wir, dass das Madonnenbild in seinem Schlafgemach von einem Tabernakel umschlossen und mittels eines Vorhangs zu verhüllen war.<sup>1158</sup>

Jochen Sander jedoch gibt zu bedenken, dass im Hinblick auf die Präsenz von Bildern im häuslichen Ambiente nur mit Vorsicht von einer rein privaten Nutzung gesprochen werden sollte.<sup>1159</sup> Denn Andachtsbilder konnten seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts mehrere Funktionen, darunter auch die eines Sammlerstücks, haben. So wurden sie also auch als Kunstwerke geschätzt, die man bereits als solche erwarb. Viele Objekte waren ihren Besitzern neben Ausdruck ihrer Frömmigkeit zugleich Sinnbilder ihres Wohlstands und ihrer hohen sozialen Stellung, wodurch sich auch die auf ihnen häufig vorkommenden Familienwappen erklären.<sup>1160</sup> So macht sich beispielhaft bei den Hausandachtsbildern des Florentiner Quattrocento in Abmessung, Format, Formulierung und Gestaltung der dargestellten Themen auch eine repräsentative Wirkung der Werke deutlich.<sup>1161</sup> Mit der Zeit wurde das Hausandachtsbild also auch zum Schmuck des Hauses. Auch wenn sich der eigentliche Akt des Auftragsgebens oder des Schenkens eines Madonnenbildes für die Hausandacht nicht ausschließlich aus religiösem Antrieb heraus begründen lässt, bedeutet dies nicht, dass das Bild nicht als Andachtsbild in rein religiöser Vorstellung dienen konnte.

1152 Altargemälde wurden nur auf Grundlage eines Vertrages mit möglicherweise auch mehreren eingebundenen Künstlern – Maler, Bildhauer und Architekt – geschaffen. Durch ihre Maße war ein weitaus größerer Figurenreichtum möglich und sie stellten somit auch höhere Anforderungen an den Künstler; vgl. hierzu die Einleitung zu Kap. 4.1.1.

1153 Vgl. MEYER ZUR CAPELLEN 1996, S. 146.

1154 Vgl. hierzu ergänzend KECKS 1988, S. 149f.

1155 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1878), Bd. 3, S. 319.

1156 Siehe INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 22.

1157 Dass solche Betpulte und -bänke als Mobiliar durchaus üblich waren, wird durch ihre Darstellung in zahlreichen Verkündigungsszenen nahegelegt; vgl. KECKS 1988, S. 29f.

1158 Siehe COOR 1961, S. 153: »Ne la chamera di Neroccio [...] Uno quadro di Nostra Donna posto sul tabernaculo chon le tenducie apichate.«

1159 Vgl. SANDER, Jochen, Marien- und Christusbilder, in: Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 242.

1160 Vgl. SANDER, Jochen, Marien- und Christusbilder, in: Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 242f. Zu Familienwappen auf bzw. an Andachtsbildern vgl. KECKS 1988, S. 23f.

1161 Vgl. KECKS 1988, S. 18.

#### 4.1.4.1 Sodomas Tondi

Zu den ältesten bekannten Andachtsbildern Sodomas zählt eine in der Sieneser Pinacoteca Nazionale aufbewahrte Darstellung der *Geburt Christi*, bei der der Maler auf das Bildformat des Tondo zurückgriff (Abb. 70).<sup>1162</sup> Daneben finden sich in Sodomas Œuvre noch weitere Bilder auf rundem Bildträger. Insgesamt wurden von der Forschung seit dem 19. Jahrhundert 17 Tondi dem Sieneser Maler zugeschrieben, von denen in dieser Arbeit jedoch nur zwölf Gemälde mit Sodoma selbst und seinem unmittelbaren Umfeld in Verbindung gebracht werden.<sup>1163</sup>

Das Rundbild erfreute sich von Florenz ausgehend in der Renaissance größter Beliebtheit und entwickelte sich dort wohl aus dem *desco da parto*, der sogenannten Geburtstafel, die sowohl ein funktionales als auch ein zeremonielles Geschenk für Mütter darstellte.<sup>1164</sup> Bei dem Tondo handelt es sich in der Hauptsache um ein Bildformat, das der privaten, häuslichen Sphäre und seit dem späten Quattrocento mitunter auch dem repräsentativen Versammlungssaal vorbehalten war.<sup>1165</sup> Das Rundbild war somit nachweislich neben der *camera* des Hausherrn selbst in weitaus öffentlicheren Räumen wie beispielsweise in Rathäusern – hier jedoch an Orten mit häuslichen Maßen – anzutreffen.<sup>1166</sup> Zu seinem Siegeszug in der ganzen Toskana verhalf dem Rundbild um 1470 der Florentiner Maler und Zeichner Sandro Botticelli.<sup>1167</sup> Diesem schlossen sich in der Folge auch Künstler wie Raffael mit beispielsweise seiner um 1514 geschaffenen

*Madonna della Sedia* und Michelangelo mit dem nicht minder berühmten *Tondo Doni* an.<sup>1168</sup> Das Rundformat hatte in Florenz seine Blütezeit zwischen der Mitte des 15. Jahrhunderts und in etwa 1515/20.<sup>1169</sup> In Siena hingegen existierte das Rundbild insbesondere in der ersten Hälfte des Cinquecento und hielt sich bis etwa 1560.<sup>1170</sup>

Wie die genannten Beispiele vor Augen führen, kann die Maria-und-Kind-Gruppe bei Andachtsbildern im Allgemeinen und bei Tondi im Speziellen als das beliebteste Bildmotiv angesehen werden. Ronald G. Kecks versucht dies über die ikonografische Bedeutung der Kreisform zu erklären. So setzt er Maria und Jesus als Bildinhalt und das Rund als Bildträger zueinander in Beziehung, indem er den Schöpfungsgedanken mit dem Kreis als Symbol Gottes und der Schöpfung in die Deutung miteinbezieht. Der Kreis, der weder einen Anfang noch ein Ende hat und aus dem alle anderen geometrischen Formen konstruiert werden können, erscheint in den mystisch-theologisch-philosophischen Schriften als Sinnbild für das Göttliche und das Paradies.<sup>1171</sup> Der Tondo implizierte demnach per se Heiligkeit, wohingegen das rechteckige Bildformat profaner und neutraler und mit der Idee eines Fensters verbunden war.<sup>1172</sup> Gemäß Roberta Olson spielten Tondi eine wichtige Rolle innerhalb der Entwicklung von Familienkapellen und stellten einen frühen Ausdruck für die Sehnsucht nach diesen dar. Da nicht jedes Haus über eine eigene

1162 Tempera auf Holz, Dm. 111 cm (mit Originalrahmen 157 cm); vgl. Kat. Nr. 13.

1163 Ich lehne fünf Rundbilder, die bisher in der Literatur mit Sodoma in Verbindung gebracht wurden, als seine Werke ab; vgl. hierzu ergänzend die Ausführungen im Werkkatalog zu Kat. Nr. 7, 13, 14, 15, 16, 32, 33, 56, 84, 85, W6, W9, X1, X15, X25, X43 und X46. Zur Frage, wann in der vorliegenden Abhandlung ein Bild als eigenhändig, Werkstattarbeit oder aus dem Umkreis des Künstlers angesehen wird, vgl. die einleitenden Ausführungen zum Werkkatalog (Kap. 6).

1164 Vgl. OLSON 2000, S. 24, und ergänzend zur Entstehungsgeschichte des Tondo KECKS 1988, S. 44. Zum Bildtyp des *descho da parto* siehe DÄUBLER-HAUSCHKE 2003.

1165 Dass die meisten heute bekannten Tondi nicht für Kirchen, sondern für den privaten Gebrauch bestimmt gewesen sind, wird durch die Auswertung entsprechender Bild- und Schriftquellen belegt. Quellen zu Tondi finden sich vor allem in den Inventaren des *Magistrato dei pupili*, in einer Art Testamentsregler für ohne Testament Verstorbene, Minderjährige, Verrückte und dergleichen; vgl. OLSON 2000, S. 60. Sind Tondi im Kirchenraum anzutreffen, so nicht in der Funktion von Altarbildern, sondern allenfalls als Einzelbilder, wie sie sich in Kapellen des Bargello in Florenz *in situ* erhalten haben; vgl. KECKS 1988, S. 44.

1166 Vgl. OLSON 2000, S. 83.

1167 Vgl. OLSON 2000, S. 186–188.

1168 Die *Madonna della Sedia* (Öl auf Holz, Dm. 71 cm, Florenz, Galleria Palatina di Palazzo Pitti) gehörte seit 1589 zum Kernbestand der Medici-Sammlungen in der Tribuna der Uffizien; vgl. MEYER ZUR CAPELLEN 2005, Kat. Nr. 57, S. 137–143. Zu Michelangelos *Tondo Doni* (Tempera auf Holz, Dm. 120 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi) siehe OLSON 2000, S. 219–226.

1169 Vgl. OLSON 2000, S. 228f., die anmerkt, dass seit Mitte der 1520er Jahre in Florenz kaum mehr Maria-mit-Kind-Tondi produziert wurden. Der Aufstieg des Tondo ging u. a. einher mit einer Formatänderung bei den Altargemälden und Andachtsobjekten zu Beginn der 1430er Jahre: von Tabernakeln mit gotischen Architekturformen hin zu den schlichten Formaten in der Mitte des Quattrocento.

1170 Vgl. INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 28, die ein Bartolomeo Neroni, gen. Riccio, zugeschriebenes Rundbild als den letzten Sieneser Tondo anführt. Die einst in den Berliner Museen aufbewahrte Darstellung der *Maria mit Kind und zwei Heiligen* (Pappelholz, Dm. 64 cm) gehört zu den vermutlich im Mai 1945 im Leuturm des Flakbunkers im Berliner Friedrichshain vernichteten Werke; vgl. Mus. Kat. Berlin 1995, S. 52 mit Abb.

1171 Auch das Paradies besitzt eine Kreisform und damit kann diese auch ein Zeichen der Erlösung und des ewigen Lebens sein. Der Kreis als ein himmlisches Paradies, das für den Gläubigen durch das Opfer Christi wieder erreichbar ist; vgl. KECKS 1988, S. 47–49. Der Autor führt neben quattrocentesken Schriften wie Marsilio Ficinos *Theologia Platonica* auch Gedanken über die Kreisform bei Thomas von Aquin an. Zu Letztgenanntem siehe SCHADE 1980, S. 20.

1172 Vgl. OLSON 2000, S. 84.



Kapelle verfügte, hätte zumindest das runde Format des Andachtsbildes eine gewisse Heiligkeit des Raumes suggeriert, in dem es hing.<sup>1173</sup> Gerade in Siena zeichnen sich Rundbilder, die für die Hausandacht in Tabernakelrahmen aufgestellt oder aufgehängt wurden, durch ihre kleinen Maße zwischen 35 und 120 Zentimetern aus.<sup>1174</sup> Die originalen Holzrahmen weisen einfache Leisten auf und wurden gelegentlich in schlichter Weise oder mit breiteren Bändern mit Blumen- und Fruchtgirlanden verziert, wie dies im Fall der *Geburt Jesu* Sodomas in der Sieneser Pinakothek geschehen ist (Abb. 70).<sup>1175</sup>

Stilistisch betrachtet stellt dieses Werk Sodomas ältestes Rundbild dar.<sup>1176</sup> Bei dem bereits zu der Zeit des Abtes Luigi de' Angelis als ein Werk Bazzis angesehenen Gemälde handelt es sich um eine der sichersten Zuschreibungen an Sodoma.<sup>1177</sup> So sicher die Zuschreibung erscheint, so uneins ist sich die Wissenschaft hingegen bei der genauen Datierung des Werkes, die jedoch allgemein in das erste Jahrzehnt des Cinquecento fällt.<sup>1178</sup> Wahrscheinlich wurde das Rundbild um 1505 von Sigismondo Chigi in Auftrag gegeben für die Augustinerklausur Lecceto, die etwa sieben Kilometer von Siena entfernt liegt und aus deren Besitz es 1810 in die Sieneser Pinakothek gelangte.<sup>1179</sup> Zwar ist Sigismondo als Auftraggeber durch Quellen nicht direkt bezeugt, die Vermutung ist jedoch sehr naheliegend. Er war zu jener

Zeit nachweislich stark involviert in die Neuausstattung des Klosters, für dessen Hauptaltar er beispielsweise ein neues Ziborium stiftete.<sup>1180</sup> Zudem empfahl Sigismondo 1508 Papst Julius II. Sodoma als Maler für die Ausschmückung der Stanza della Segnatura.<sup>1181</sup> Dies setzt eine Bekanntschaft Sodomas und Sigismondos voraus, die über bloßes Hörensagen hinausgeht. Es erscheint plausibel, dass Sigismondo, der ab 1503 als Bankier in Siena den Spannocchi, die angeblich Sodoma in die Stadt brachten, den Rang abgelaufen hatte, diesen jungen Maler mit einem Tondo für die Augustinerklausur beauftragte. Sodoma hätte hierfür zwischen der Fertigstellung der Fresken in Sant' Anna in Camprena im Juni 1504 und seinem Arbeitsbeginn in Monte Oliveto Maggiore im August 1505 ausreichend Zeit gehabt.<sup>1182</sup> Gestützt wird diese Datierung des Tondos zudem durch die motivischen wie stilistischen Ähnlichkeiten, die sich zwischen diesem und den Wandmalereien seiner beiden Großaufträge zeigen. So beleben auch in den Fresken des Zyklus in Monte Oliveto Maggiore zahlreiche schemenhafte Figuren den Hintergrund, unter denen in der Szene *Benedikt sagt die Zerstörung von Monte Cassino voraus* (Abb. 151) besonders der Reiter mit dem wehenden Mantel ins Auge sticht. Ein weiteres Reitermotiv, das sowohl auf dem Tondo als auch in den Fresken anzutreffen ist, ist das sich unter seinem Herrn aufbäumende Pferd (Abb. 152). Neben diesen motivischen Analogien finden sich allen voran für die Gesichter Marias und des Engels auf dem Tafelbild viele stilistische Entsprechungen zu Gestalten der Benedikt-Geschichte (Abb. 153 und 154).

Mittig im Vordergrund des Tondos liegt der neugeborene Jesus, der von seiner rechts neben ihm knienden Mutter angebetet wird. Sein Strahlenkranz zeichnet ihn als die wahre Sonne aus, als die er unter anderem in den Weihnachtspredigten des Augustinus von Hippo und des Zenon von Verona gewertet wurde.<sup>1183</sup> Links trägt ein großer Engel, der als Einziger aus dem Bild heraus- und den Betrachter anblickt, den Johannesknaben – ein Motiv, das seit dem Quattrocento häufig anzutreffen

1173 Vgl. OLSON 2000, S. 61.

1174 Vgl. INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 25 und 28.

1175 Eine ähnliche Rahmung ist auch an Girolamo del Pacchias gleichfalls in der Pinacoteca Nazionale in Siena aufbewahrt Tondo anzutreffen (ebenfalls *Geburt Christi*, Holz, Dm. 71,5 cm); siehe Mus. Kat. Siena 1978, S. 110 mit Abbildung (als Girolamo Magagni, gen. Giomo del Sodoma). Bei dem Rahmen des Sodoma-Tondos handelt es sich um ein zeitgenössisches Werk einer Sieneser Werkstatt, das wahrscheinlich zusammen mit dem Gemälde Sodomas entstanden ist; vgl. ZAMBRANO 1992a, S. 104.

1176 Vgl. Kat. Nr. 13.

1177 Vgl. DE' ANGELIS 1812–16, c. 350v.

1178 GIELLY o. J., S. 169, setzt das Bild zwischen 1501 und 1505, Enzo Carli (Ausst. Kat. Siena/Vercelli 1950, Nr. 3) plädiert für 1503; CUST 1906, S. 69, HAUVERTE 1911, S. 24, und RADINI TEDESCHI 2010, S. 119, für 1503/04, BARTALINI 1990, S. 244, für 1504/05 sowie JACOBSEN 1910, S. 32, und BRANDI 1933, S. 290, für 1505. In das erste Jahrzehnt des Cinquecento allgemein wird das Bild datiert von MARCIANO-AGOSTINELLI TOZZI 1951, S. 101, HAUVERTE 1911, S. 24, und SÉGARD 1910, S. 16.

1179 Die These, dass es sich bei diesem Rundbild um eine Stiftung Sigismondo Chigis handeln könnte, äußerte erstmals SRICCHIA SANTORO 1982a, S. 49. Zur Provenienz des Tondos siehe Kat. Nr. 13. Die Herkunft eines Tondo aus einem Kloster ist nicht ungewöhnlich. Girolamo del Pacchia schuf für das 1556 zerstörte Kloster Santa Maria Maddalena in Siena ebenfalls ein Rundbild, das gemäß Martina Ingendaay (INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 25) in dem Zimmer eines Prior oder im Refektorium aufbewahrt worden sein könnte.

1180 Siehe CHIGI 1625–26 (BACCI 1939), S. 330: »A' Frati di Leccetto [...] e così il Ciborio fatto fare da Gismondo Chigi, come ne' Chiostris registrata ne' Comentarî di Casa [Chigi].« Ferner wurde es noch am 23. April 1808 in der Sakristei des Konvents registriert; vgl. ASSI, Conventi 3857, c. 13v.

1181 Zum Empfehlungsschreiben siehe Kap. 2.3, S. 23.

1182 So auch GUIDUCCI 1990, S. 254. Zu den beiden Projekten für die Olivetaner siehe Kap. 2.2, S. 19–22.

1183 Gemäß der Patristik ging die Sonne bei der Geburt Jesu auf, bei der Kreuzigung unter, um bei der Auferstehung dann endgültig wiederzukehren; vgl. POESCHEL 1999, S. 112f.



151. Sodoma, *Benedikt sagt die Zerstörung von Monte Cassino voraus* (Detail), 1505–08. Asciano, Monte Oliveto Maggiore, Kreuzgang.



152. Sodoma, *Benedikt verlässt sein Elternhaus* (Detail), 1505–08. Asciano, Monte Oliveto Maggiore, Kreuzgang.



153. Sodoma, *Benedikt nimmt Maurus und Placidus auf* (Detail), 1505–08. Asciano, Monte Oliveto Maggiore, Kreuzgang



154. Sodoma, *Florentinus schickt verführerische Mädchen zum Kloster* (Detail), 1505–08. Asciano, Monte Oliveto Maggiore, Kreuzgang.



ist.<sup>1184</sup> Letzterer präsentiert Maria als Anspielung auf das Schicksal ihres Sohnes den mit einer Banderole umwickelten kleinen Kreuzstab. Die Figurengruppe wird am rechten Bildrand von Josef gerahmt, der auf seinen Stock gestützt das Geschehen um seinen Ziehsohn beobachtet. Oberhalb des Jesuskindes sind Ochs und Esel an der Futterkrippe zu sehen, die die Anbetung Jesu zur Darstellung seiner Geburt und somit zur Weihnachtskrippe ergänzt.<sup>1185</sup> Beide Tiere kommen in den Berichten von der Geburt Christi (Mt 2 und Lk 2) nicht vor, sondern sind Beifügungen nach dem apokryphen Pseudo-Matthäusevangelium im Rückbezug auf den Propheten Jesaia.<sup>1186</sup> Einzug in die Ikonografie der Weihnachtsdarstellung fanden sie durch die Interpretation der Kirchenväter, die in dem Stier das Sinnbild des Judentums und in dem Esel jenes des Heidentums verstanden, zwischen denen der Gottessohn liegt, der sie von den Lasten des jüdischen Gesetzes und des heidnischen Götzendienstes befreit.<sup>1187</sup> Den Hintergrund des Gemäldes mit seiner weitläufigen Wasserlandschaft und dem tiefen Horizont hat der Maler reich bevölkert. Die Figuren oberhalb der Futterkrippe werden allgemein als die Heiligen drei Könige und ihre Begleiter gelesen, während im weiteren linken Hintergrund einige Hirten zu sehen sind. Diese sitzen beziehungsweise stehen um ein Lagerfeuer und werden von ihren Schafen umgeben. Die kleine, kaum ins Auge fallende Jagdszene zwischen einem Hund und einem Hasen oberhalb des Engelsflügels ist wohl als Sinnbild für den schwachen und vom Teufel gejagten Christen zu verstehen.<sup>1188</sup>



155. Fra Bartolommeo, *Anbetung des Kindes*, um 1495.  
München, Alte Pinakothek.



156. Mariotto Albertinelli, *Anbetung des Kindes*, um 1500.  
Florenz, Galleria Palatina di Palazzo Pitti.

1184 Für die Anwesenheit Johannes bei der Geburtszene gibt es keine biblische, sondern lediglich apokryphe Quellen, weswegen seine Berechtigung weniger »historisch« als vielmehr aus dem ikonografischen Bildgedanken heraus gegeben ist; vgl. WEIS 1974, Sp. 180. Zum von einem Engel herangeführten Johannesknaben siehe GÜNTHER 1989, S. 49. Den als kleinen Knaben anstelle als alten Eremiten gezeigten Johannes gibt es erst seit der Renaissance, was allgemein mit dem Naturalismus und dem Interesse an der Kindheit in dieser Zeit in Zusammenhang gebracht wird; vgl. LAVIN ARONBERG 1955.

1185 Zum Motiv der Weihnachtskrippe siehe JÁSZAI 1970.

1186 In Jes. 1,3 ist zu lesen: »Ein Ochse kennt seinen Herrn, und ein Esel die Krippe seines Herren [...]«; vgl. hierzu POESCHEL 1999, S. 112.

1187 Zu Ochs und Esel siehe SCHMIDT 2007, S. 91.

1188 Siehe KRETSCHMER 2008, s. v. Hase, S. 179–181. Bereits im Physiologus wird dem Fakt, dass die Hinterläufe des Hasen länger als seine Vorderläufe sind, mit der Begründung begegnet, dass dieser sich dadurch vor dem Hund retten könne, wenn er bergauf renne. Auf diese Weise solle der Mensch auch Christus zustreben, denn er würde dem Teufel verfallen, wenn er dem Irdischen anhängt; vgl. RIESE 2007, s. v. Hase, S. 154.





157. Pinturicchio-Schule, *Anbetung des Jesuskindes*, Ende des 15. Jahrhunderts. Rom, Appartamento Borgia.



158. Pinturicchio, *Anbetung der Hirten*, um 1488–90. Rom, Santa Maria del Popolo, Cappella di San Girolamo.

Stilistisch und kompositionell sind in dem Werk florentinische wie umbrische Einflüsse auszumachen.<sup>1189</sup> So lässt neben dem Format insbesondere die Hauptszene an die Florentiner Schule und ihre Protagonisten denken. Fra Bartolommeos Münchner Tondo (Abb. 155), der um 1495 entstanden ist, zeigt eine Sodomas *Geburt Christi* ähnliche, dabei aber spiegelverkehrte Komposition, bei der jedoch die Futterkrippe mit Ochs und Esel fehlt.<sup>1190</sup> Wie zuvor Fra Bartolommeo hat auch der Sieneser Maler hinter Maria eine Ruinenarchitektur vor weitläufiger Landschaft mit kleinformatigen Hintergrundfiguren geschaffen. Auch Mariotto Albertinellis um 1500 entstandener Tondo mit einer *Anbetung des Jesuskindes* (Abb. 156) zeigt eine ähnliche Darstellung.<sup>1191</sup> Dabei beschränkt Albertinelli sein Bildpersonal auf die Muttergottes in Anbetung ihres auf dem Boden liegenden Kindes und auf einen Engel am linken Bildrand. Fra Bartolommeos wie auch Albertinellis Figuren erscheinen jedoch dichter gruppiert und deutlicher auf das Rundformat bezogen. In Sodomas Gemälde finden sich zudem Analogien zur umbrischen Schule und hier vor allem zu einem ihrer Hauptvertreter, dem Perugino-Schüler Pinturicchio. Dieser war ab 1502 bis zu seinem Tod 1513 sogar persönlich in Siena anwesend, wo er mit dem prestigeträchtigen Auftrag der Ausmalung der Biblioteca Piccolomini in einem Annex des Sieneser Doms betraut wurde.<sup>1192</sup> Die beiden Hirten, die in Sodomas Bild über die Mauer hinweg die Heilige Familie beobachten, erinnern an ein Fresko aus der Pinturicchio-Schule im Appartamento Borgia in Rom aus dem ausgehenden Quattrocento (Abb. 157).<sup>1193</sup> Blickt man ferner auf Pinturicchios *Anbetung der Hirten* in der Cappella di San Girolamo in Rom (Abb. 158), so entdeckt man

<sup>1189</sup> Neben JANSEN 1870, S. 45; SÉGARD 1910, S. 17; HAUVETTE 1911, S. 24 und GIELLY o. J. (1911?), S. 86–88, erkennt in dem Bild auch MARCIANÒ-AGOSTINELLI TOZZI 1951, S. 101, florentinische Einflüsse.

<sup>1190</sup> Dm. 98,5 cm, um 1495 entstanden, 1814 in Florenz erworben; vgl. Mus. Kat. (Alte Pinakothek) 2007, S. 52. In diesem Werk ist die nachhaltige Wirkung Leonardos zu erkennen: Ganz in dessen Sinne erscheinen die Farbigkeit, der Gesichtstyp Mariens und des Engels, die plastische und lebendige Modellierung von Christus und Johannes und der helle Marienkopf vor dunklem Grund.

<sup>1191</sup> Holz, Dm. 86 cm, Florenz, Galleria Palatina di Palazzo Pitti; vgl. zu Albertinellis Gemälde PADOVANI 2003.

<sup>1192</sup> Zu Pinturicchios Schaffen in Siena siehe Kap. 2.2, S. 18f.

<sup>1193</sup> Vgl. MARCIANÒ-AGOSTINELLI TOZZI 1951, S. 101. Das Fresko stellt die *Geburt Christi* dar, die im ersten Raum des Appartamento Borgia, in der Sala dei Misteri, zu finden ist. Zu der Ausmalung des Appartamento Borgia allgemein siehe POESCHEL 1999 und zur besagten Szene besonders S. 112f. sowie ergänzend PAAL 1981, S. 33–35.



dort eine vergleichbare bukolische Hintergrundszene mit Hirten und ihrer Herde wie in dem Sieneser Rundbild.<sup>1194</sup> Bereits Ronald G. Kecks verwies darauf, dass insbesondere in Madonnenbildern neben Bilddetails wie den Landschaftsformen Fels und Fluss sowie den architektonischen Einzelmotiven Turm und Brücke auch solchen Hintergrundszenen ein auf den christlichen Bildgedanken zu beziehender Symbolgehalt innewohnen kann, der die intendierte Bildaussage verstärkt.<sup>1195</sup> Bedenkt man, dass die noch kleiner gestaltete, durch die Ruinenarchitektur hindurch zu erkennende Hirtenfigur auf dem Hügel durch den Engel am Himmel als Hinweis auf die Anbetung der Hirten zu lesen ist, so kann die Darstellung der Hirten im Kreis ihrer Herde durchaus als Anspielung auf Christus als den guten Hirten verstanden werden.<sup>1196</sup>

Die Menschengruppe direkt über Ochs und Esel, die in der Literatur als die Darstellung des Zuges der Heiligen Drei Könige bezeichnet wird, wird insbesondere von zwei Männerfiguren bestimmt, die einander gegenüberstehen und sich die Hände reichen (Abb. 159).<sup>1197</sup> Während der Linke, der in einen üppigen roten Mantel gekleidet ist, eine Art Krone zu tragen scheint, ist sein Gegenüber als ein alter Mann mit lichtem Kopfhaar und langem Bart gekennzeichnet, dessen Gewand und der um die rechte Schulter geschlungene braune Mantel weniger herrschaftlich wirken. Links schließen sich behelmte und bewaffnete, teils antikisch gekleidete Figuren zu Fuß wie zu Pferd an.<sup>1198</sup> Vergleicht man diese Szene mit Pinturicchios *Zug der Heiligen Drei Könige* in Spello (Abb. 160) kommen einem Zweifel an der üblichen Identifizierung von Sodomas Figuren.<sup>1199</sup> Auffal-



159. Sodoma, Detail der *Geburt Christi* (Weihnachtskrippe), um 1505–08. Siena, Pinacoteca Nazionale.



160. Pinturicchio, *Anbetung des Jesuskindes*, um 1500/01. Spello, Santa Maria Maggiore, Cappella Bella.

1194 Pinturicchio malte das Fresko mit der *Anbetung der Hirten* wohl um 1488–90 als Altartafel der Cappella di San Girolamo in Santa Maria del Popolo; vgl. SCARPELLINI, Pietro, L'infaticabile capocantiere, in: SCARPELLINI/SILVESTRELLI 2004, S. 144–149.

1195 Als einer der Ersten fügte Fra Filippo Lippi dem Madonnenandachtsbild des Florentiner Quattrocento solche Hintergrundszenen hinzu; vgl. KECKS 1988, S. 75f. Dieser Bedeutungsgelhalt scheinbar nebensächlicher figürlicher Szenen verliert sich im Laufe des Quattrocento, indem sich diese mehr und mehr dem Gesamtkonzept der Landschaftsdarstellung unterordnen. Nichtsdestotrotz können sie vereinzelt – und auch gerade im Fall von Sodomas Tondo – weiterhin den Sinngehalt des Werkes verstärken.

1196 Zu Jesus als guter Hirte siehe KECKS 1988, S. 75f.

1197 So zuletzt bei RADINI TEDESCHI 2010, Kat. Nr. 7, S. 119.

1198 Der Pferdebandiger, den auch Sodoma darstellt und der sich auf Phidias Skulpturengruppe der Dioskuren zurückführen lässt, gilt als ein altbekanntes Antikenzitat und seit dem Quattrocento als traditionelles Motiv insbesondere in Epiphanie-Darstellungen; zu diesem Thema siehe OLSON 1978.

1199 Um 1500/01, Spello, Santa Maria Maggiore, Cappella Bella; vgl. SILVESTRELLI, Maria Rita, Il ritorno a Perugia (1495–1502), in:

lend ist, dass bei dem Sienesen nur zwei der traditionell drei Könige dargestellt wären und dass diese untypischerweise als sich die Hände reichend gezeigt sind. Ein derartiges Zusammentreffen zweier Männer findet in der sakralen Kunst traditionell Darstellung beim Thema der Begegnung zwischen Abraham und Melchisedek, die im Alten Testament geschildert wird (Gn 14,17–24 und Heb 7,1–9). Als Abraham, der Stammvater Israels, von einer siegreichen Schlacht zurückkehrte, trug ihm Melchisedek, der als Priesterkönig von Salem für gewöhnlich mit Tiara oder der erzbischöflichen Mitra charakterisiert wird, Brot und Wein entgegen und segnete ihn.<sup>1200</sup>

SCARPELLINI/SILVESTRELLI 2004, S. 198–202.

1200 Vgl. hierzu SEIB 1971, Sp. 241f. Die Übergabe des Zehnten bei der Begegnung wird vereinzelt den drei Königen mit Geschenken zugeordnet, wie beispielsweise im Neuenburger Altar des Nicolaus von Verdun; vgl. hierzu BUSCHHAUSEN 1980 und zu den beiden besagten Szenen im Besonderen S. 32. Mit Mitra

Stellt man Sodomas Hintergrundszene in Vergleich zu Dierick Bouts *Treffen von Abraham und Melchisedek* (Abb. 161) wird der Verdacht erhärtet, dass der Sieneser Maler hier eine typologische Gegenüberstellung zweier biblischer Szenen vorgenommen hat – zumal wenn man dem kleinen Gegenstand zu Füßen des rechten Mannes über Ochs und Esel in Sodomas Bild Beachtung schenkt.<sup>1201</sup> Bei diesem Objekt handelt es sich um ein kelchähnliches Gefäß, das auf die Gaben des Melchisedek verweisen könnte, in denen die Kirchenväter eine alttestamentliche Parallele zum eucharistischen Opfer sahen, während der Priesterkönig selbst bereits im Hebräerbrief als Hinweis auf den Gottessohn als »König der Gerechtigkeit und König des Friedens« bezeichnet wird (Heb 7,2).<sup>1202</sup> Der Tondo stammt wissentlich nicht aus einem privaten Haushalt, sondern er wurde für die Sakristei eines Klosters geschaffen und somit für den Raum, in dem sich der Geistliche auf seinen liturgischen Dienst vorbereitete. Auf eben diesen Hängungsort mit seiner Nähe zur Messfeier und deren Höhepunkt des Messopfers würde das Gemälde mit der Wiedergabe der Begegnung Abrahams und Melchisedeks verweisen. So fällt ins Auge, dass diese spezielle figürliche Hintergrundszene besonders prominent erscheint im Vergleich zu beispielsweise einem Rundbild, das sich seit jeher in wechselndem Privatbesitz befand (Abb. 49).<sup>1203</sup>

Wiederum vor einer weitläufigen Landschaft mit Staffagefiguren, die jedoch unauffälliger und kaum

ausgestattet findet Melchisedek Darstellung am Portal des Nordquerschiffes der Kathedrale in Chartres (um 1230); vgl. hierzu und zur Ikonografie der Szene allgemein SEIB 1971, Sp. 241f.

1201 Bei Dierick Bouts Darstellung handelt es sich um das obere Bild des linken Flügels des 1464–67 für die Sankt-Peters-Kirche in Löwen geschaffenen Abendmahlsaltars (Tempera auf Holz, Mittelbild: 180 x 150 cm, Flügel: 88,5 x 68 cm); vgl. BUTZKAMM 1990, S. 131–137 (speziell zu den Flügelbildern).

1202 Zur Deutung der Abraham-Melchisedek-Begegnung durch Kirchenväter wie Cyrian von Karthago oder Augustinus von Hippo siehe SEIB 1971. Als Vorbote Christi wird Melchisedek zudem in Ps 110,4 bezeichnet.

1203 Holz, 106,7 cm, einst London, Dorchester House, Sammlung Holford; vgl. hierzu ergänzend Kat. Nr. 14. Der lediglich in RADINI TEDESCHI 2008, S. 91; RADINI TEDESCHI 2010, S. 50 und 172, und in der Fotothek der Fondazione Zeri erwähnte Tondo, der sich einst in der Sammlung Mauro Pelliccioli in Bergamo befunden hat (Kat. Nr. 15), ist höchstwahrscheinlich identisch mit dem Holford-Tondo (Kat. Nr. 14). Dies wird dadurch nahe gelegt, dass die Bildbeschreibung Daniele Radini Tedeschi und die Abbildung der Fotothek Zeri zu Kat. Nr. 15 den seit 1898 (Ausst. Kat. London 1898, Abb. 18) wiederholt veröffentlichten Fotos der Kat. Nr. 14 bis ins kleinste Detail entsprechen. Es ist anzunehmen, dass das Rundbild in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts über die Londoner Holford-Sammlung nach Bergamo gelangte, wo es um 1952 von Federico Zeri als in der Sammlung des Mauro Pelliccioli befindlich angegeben wurde. Sein weiterer Verbleib bleibt ungewiss.

mehr als Silhouetten zu erkennen sind, ist wie in dem Tondo der Sieneser Pinakothek die Heilige Familie mit dem Johannesknaben und nun zwei Engeln dargestellt (Abb. 49). Vergleiche mit dem Sieneser Geburts-Tondo und den Olivetaner-Fresken Sodomas weisen auf eine zeitnahe Datierung des Bildes und somit ebenfalls in die Zeit um 1505 hin.<sup>1204</sup> Während die Futterkrippe mit Ochs und Esel verschwunden ist, ist die Situation zwischen Maria und ihrem Sohn durch aktive Interaktion bereichert worden. Dabei hält Jesus den Kreuzstab des Johannes in seinen Händen und hat folglich sein Schicksal bereits angenommen. Seine Mutter scheint sich mit dem Los ihres Sohnes gleichfalls abgefunden zu haben und ihn ihrer Körperhaltung folgend geradewegs in dieses zu Johannes zu entlassen. Überraschend mutet in der Darstellung der zweite, im Vergleich zum vorherigen Tondo hinzugekommene Engel an. Dieser blickt aus dem Bild heraus und hält eine Schale mit Weintrauben in Händen, die hier – vergleichbar dem Motiv der Abraham-Melchisedek-Begegnung – wiederum auf den Opfertod Christi und die Eucharistie anspielen (Abb. 162).<sup>1205</sup>

Dabei lassen gerade die beiden Engel neben dem allgemeinen umbrisch-toskanischen Einfluss in dem Tondo auch Einwirkungen Leonardos und seines Umkreises erkennen. In ihrem Gesichtstyp und der Gestaltung ihrer Haare und Flügel rufen sie Erinnerungen an Leonardos Gabriel in der um 1473–75 geschaffenen Florentiner *Verkündigung an Maria* wach.<sup>1206</sup> Mit Gabriel gemein ist dem vorderen Sodoma-Engel zudem die Art seines Gewandes mit den gerafften Ärmeln. Während seine grazile Gestik auf Sodomas Kenntnis der bereits im Cinquecento berühmten *Felsengrotten-*

1204 So auch bei MARCIANO-AGOSTINELLI TOZZI 1951, S. 102. SRICCHIA SANTORO 1982a, S. 51, datiert den Holford-Tondo parallel zu der Fama-Darstellung (Kat. Nr. 11) und den Fresken in Monte Oliveto Maggiore und somit zwischen 1505 und 1508. Bartolini 1996, S. 110, hingegen setzt das Werk zeitgleich zu dem Tondo in der Pinacoteca Nazionale in Siena (Kat. Nr. 13) und dem Louvre-Tondo (Kat. Nr. 17).

1205 Diese Frucht ist ein häufig anzutreffendes Symbol für das von Jesus selbst eingesetzte Sakrament des Abendmahls sowie – verweisend auf sein Bild in der Kelter – für seine Passion und seinen Tod. Darüber hinaus kann sie in Analogie zu den mystischen Schriften der Patristik, in denen Maria als Rebstock und Christus als Traube bezeichnet werden, auch im genealogischen Sinn auf das Mutter-Kind-Verhältnis bezogen werden. Maria-Kind-Darstellungen mit Weintrauben kommen u. a. im Werk des Lucas Cranach d. Ä. vor (z. B. *Traubenmadonna*, um 1525, Buchenholz, 60 x 42 cm, München, Alte Pinakothek); vgl. MESSLING, Guido, Kat. Nr. 76, in: Ausst. Kat. Brüssel 2011, S. 146f.

1206 Öl und Tempera auf Pappelholz, 100 x 221,5 cm, um 1473–75, vgl. ZÖLLNER 2003, Kat. Nr. V, S. 216 mit Abb.





161. Dierick Bouts, *Treffen von Abraham und Melchisedek*, 1464–67. Löwen, Sant-Peters-Kirche.



162. Sodoma, *Traubentragender Engel*, Detail aus der *Heiligen Familie mit dem Johannesknaben und zwei Engeln*, um 1505. Unbekannter Aufbewahrungsort (ehemals Bergamo, Sammlung Mauro Pelliccioli).



163. Leonardo da Vinci, *Madonna mit der Nelke*, um 1475. München, Alte Pinakothek.



164. Raffael, *Heilige Familie mit Lamm*, 1504. Privatsammlung (ehemals Sammlung des Lee of Fareham).



165. Raffael, *Heilige Familie unter einer Palme*, um 1507.  
Edinburgh, National Gallery Schottland.

madonna zurückzuführen sein könnte,<sup>1207</sup> ist Sodomas wohlgenährter Jesusknabe mit seinem lebhaften Blick nur in der Nachfolge von Leonardos um 1475 entstandener *Madonna mit der Nelke* (Abb. 163) denkbar.<sup>1208</sup> Maria und Josef hingegen erinnern in ihrer Disposition an Raffaels 1504 entstandenes Andachtsbild *Heilige Familie mit Lamm* (Abb. 164).<sup>1209</sup> Gerade das Vorbeugen

und die Armhaltung der Muttergottes lassen Ähnlichkeiten zu Raffaels Bildschöpfung erkennen. Auf Sodomas Tondo ist oberhalb des linken Engels ferner unverkennbar eine Palme zu sehen, die als Symbol des Lebens, des Sieges und des Paradieses gilt und folglich auch als Hinweis auf die Erlösung durch Christi Kreuzestod zu verstehen ist.<sup>1210</sup> Ein solcher Baum kommt auch in einer von Raffaels Kompositionen vor, in der die Familie in einer Landschaft unter einem solchen platziert gezeigt ist (Abb. 165).<sup>1211</sup> Die exakte ikonografische Bedeutung der Komposition Raffaels, in der der Maler Josef fast das gleiche Gewicht wie Maria zukommen lässt, ist noch nicht gänzlich geklärt.<sup>1212</sup> Während Josef kniend seinem Ziehsohn eine Blume anbietet, sitzt die Muttergottes mit dem Kind auf ihrem Schoß auf einem Sarkophag vor einem Zaun.

Ein solches Sitzmotiv Mariens und ihr Fuß, der unter dem Gewand hervorlugt, sind zwei Elemente, die sich in ähnlicher Weise bei einem weiteren Tondo Sodomas finden, das wiederum die Heilige Familie zeigt, die er dem Format des Rundbildes kompositorisch einpasst (Abb. 166).<sup>1213</sup> Im Zentrum sitzt die Muttergottes mit dem nackten Jesuskind, das sie mit zärtlicher Geste auf ihrem Schoß festhält. Ihrem Sohn wendet sich links der Johannesknabe mit dem Kreuzstab in Händen zu. Als Gegengewicht steht am rechten Bildrand Josef mit einem Stock und vor seinem Körper erhobenen Händen. Die Haltung Marias weist Übereinstimmungen mit jener auf dem Tondo mit zwei Engeln auf (Abb. 49).<sup>1214</sup> Hinter den Figuren ist eine Hügellandschaft zu erkennen, die über den Köpfen der beiden Knaben von Wasser und Archi-

1207 Öl auf Holz auf Leinwand übertragen, 173 x 120 cm, Paris, Musée du Louvre; vgl. ZÖLLNER 2003, Kat. Nr. XI, S. 223f. Ursprünglich wurde diese Mitteltafel eines großen Altarretabels von der Bruderschaft der Unbefleckten Empfängnis Mariens in Mailand für eine Kapelle in der Kirche San Francesco Grande in Auftrag gegeben. Nach ihrer Vollendung folgte ein um die 20 Jahre andauernder Rechtsstreit zwischen Leonardo und den Auftraggebern. Am 8. August 1508 erhielt Leonardo die Erlaubnis, das Bild vom Altar zu nehmen, um eine Kopie davon anfertigen zu können (Öl auf Pappelholz, 189,5 x 120 cm, heute: London, National Gallery); vgl. hierzu ZÖLLNER 2003, Kat. Nr. XVI, S. 229, der auch darauf verweist, dass sich eine der besten frühen Kopien von Leonardos Schöpfung, ein 87 x 66 cm großes Temperagemälde von der Hand Bernardino Luinis, in der Mailänder Kirche Santa Giustina befindet.

1208 Pappelholz, 62 x 47,5 cm, München, Alte Pinakothek; vgl. Ausst. Kat. München (Alte Pinakothek) 2006 sowie ergänzend Mus. Kat. München (Alte Pinakothek) 2007, S. 142f.

1209 Zu Raffaels Gemälde (Öl auf Holz, 32 x 22 cm, bezeichnet und datiert: »RAPHAEL VRBINAS AD MDIV«) siehe MEYER ZUR CAPELLEN 2001, Kat. Nr. 20, S. 191–194. In diesem Bild setzt sich Raffael seinerseits mit Leonardos unter den Kollegen vielfach diskutierter Pyramidal-Komposition der Anna-Selbstdritt-Gruppe auseinander. Zur Pariser *Anna Selbtritt* (um 1502–13, Öl auf Pappelholz, 168,5 x 130 cm, Paris, Musée du Louvre) siehe ZÖLLNER 2003, Kat. Nr. XXVII, S. 244f. mit Abb. S. 181. Dieses Werk Leonardos ist von großer formgeschichtlicher Bedeutung,

da es nicht nur von Raffael rezipiert wurde, sondern ihr Pyramidal-Schema auch als Inbegriff der Hochrenaissance gilt; vgl. ZÖLLNER 2003, S. 245.

1210 Vgl. MEYER ZUR CAPELLEN 2001, S. 247.

1211 *Heilige Familie unter Palme*, um 1507, wohl im frühen 19. Jahrhundert von Holz auf Leinwand übertragen, Dm. 101,5 cm, heute: Edinburgh, National Gallery Schottland (Leihgabe des Duke of Sutherland); vgl. MEYER ZUR CAPELLEN 2001, S. 246–249.

1212 Vgl. hierzu MEYER ZUR CAPELLEN 2001, S. 246f.

1213 Tempera und Öl auf Holz, Dm. 78 cm, unbekannte Sammlung; vgl. hierzu Kat. Nr. 16. Das Rundbild wurde zuletzt 2011 für 722.500 USD versteigert. Das Motiv des Füße-Zeigens wendet Sodoma in der Zeit generell, insbesondere auch bei den recht-eckigen Andachtsbildern gerne an; vgl. hierzu Kap. 4.1.4.2.

1214 Diese Figurenanordnung erfreute sich nicht nur in Sodomas eigenen Werken großer Beliebtheit, sondern wurde auch von anderen Malern übernommen. So schuf Girolamo del Pacchia, der 1518 mit Sodoma und Beccafumi im Oratorio di San Bernardino an einem Freskenzyklus mit dem Marienleben arbeiten sollte, eine Komposition, die augenfällig Sodomas Tondo Kat. Nr. 16 zum Vorbild hat. Das Werk (Öl auf Holz, Dm. 102,5 cm) befindet sich im Ashmolean Museum in Oxford; vgl. Mus. Kat. Oxford 2004, S. 161.



tektur durchzogen wird. Auch in diesem Rundbild ist im Gegensatz zur Sieneser *Geburt Jesu*-Darstellung keine prominente Hintergrundszene zu sehen. Der Künstler konzentriert sich auf die Heilige Familie und den kleinen Johannes, der hier durch keine weitere Assistenzfigur gestützt wird. Die Protagonisten sind zwar noch ganzfigurig gezeigt, rücken dabei aber stärker in den Fokus, da sie das Format ausfüllen und nur noch wenig Ausblick auf den Hintergrund gewähren. Dieser Tondo ist verglichen mit jenem in der Sieneser Pinakothek und dem vorangehenden mit den zwei Engeln wesentlich kleiner. Lag der Durchmesser der anderen bei rund 110 Zentimetern, kommt dieser gerade einmal auf 78 Zentimeter. Die Komposition, die sich als sehr gängig präsentiert, sowie die Größe des Tondo deuten auf ein Schaffen ohne einen konkreten Auftrag beziehungsweise für einen Privathaushalt hin, während bei dem Rundbild mit den beiden Engeln ähnlich der Krippendarstellung ein Umfeld im Versammlungsraum eines Klosters oder einer Bruderschaft denkbar ist. Das Werk ist ausgehend von stilistischen Vergleichen mit den bereits angeführten Rundbildern ebenfalls als eine Arbeit aus der frühen Schaffensphase des Meisters anzusehen und in die Zeit kurz nach dem Geburts-Tondo der Sieneser Pinakothek um 1505 und noch vor Sodomas ersten Romaufenthalt zu datieren.<sup>1215</sup> Gerade in der Marien-, Christus- und Johannesfigur lassen sich weiterhin Einflüsse aus dem umbrisch-toskanischen Kreis nicht verleugnen. Zudem ist die äußerst naturalistische Physiognomie Josefs ohne den Einfluss Leonardos undenkbar.<sup>1216</sup>

Daneben existiert ein Sodoma zugewiesenes Rundbild, in dem sich der Maler für eine in der Reihe seiner Tondi ungewöhnliche Komposition entschied. Das Gemälde zeigt mittig die sitzende Maria mit dem nackten Jesusknaben auf ihrem Schoß, wobei die beiden durch den am rechten Rand sitzenden Josef zur Heiligen Familie ergänzt werden (Kat. Nr. 7). Jesus wendet sich dem kleinen Johannes zu. Dieser wird ihm von einem Engel auf einer Art steinernem Podest präsentiert, sodass die beiden Knaben auf einer Höhe erscheinen. Während sich im Hintergrund links und rechts der fast thronend anmutenden Muttergottes eine mit Bäumen und Architektur belebte Landschaft öffnet, wird diese direkt hinter Maria von einem breiten Vertikalbalken, bei dem es sich um eine Stoffbahn handeln könnte, ver-



Abb. 166. Sodoma, *Heilige Familie mit dem Johannesknaben*, um 1505–08. Unbekannte Privatsammlung.

deckt.<sup>1217</sup> Soweit die Schwarzweißfotografie eine Beurteilung erlaubt, könnte gerade die Marienfigur durchaus ein eigenhändiges Werk Sodomas sein, das in dieselbe Schaffenszeit zu datieren wäre wie die zuvor angeführten Tondi.

Stilistisch sind all diese Rundbilder in die Zeit zu setzen, in der Sodoma nach Vollendung seiner Arbeiten in Sant' Anna in Camprena an den Fresken im Kreuzgang des Olivetanerklosters in Monte Oliveto Maggiore tätig war. Diese Annahme wird untermauert durch zwei Einträge, die sich in den Büchern des Klosters finden: Dort ist sowohl für den Monat November als auch für den Monat Dezember des Jahres 1506 zu lesen, dass der Maler Geld erhalten habe, um davon in Siena runde Bildträger kaufen zu können.<sup>1218</sup> Das zuletzt besprochene Rundbild mit der thronenden Muttergottes könnte sogar ein

<sup>1215</sup> So auch FRANGI 1989, S. 66f.; Aukt. Kat. New York 2011, Nr. 130, und RADINI TEDESCHI 2010, S. 130.

<sup>1216</sup> So bereits in Aukt. Kat. Sotheby's 2011, Nr. 130.

<sup>1217</sup> Das Ganze erinnert an venezianische Sacra Conversazione-Darstellungen. In der Literatur wird dieses Bild nicht erwähnt, fündig wird man lediglich beim Durchforsten der Datenbank der Fondazione Zeri. Aufgrund der ungenügenden Bildbeschreibung und einer fehlenden Abbildung bleibt offen, ob RADINI TEDESCHI 2010, Nr. 8, S. 120, dieses Bild meint oder ein anderes.

<sup>1218</sup> In den Büchern des Konvents Monte Oliveto Maggiore heißt es betreffend Sodoma im Jahr 1506: »Et più adi 27 di novembre lire una hebe da me cellarario contanti per dare ad uno d'uno tondo di legno« sowie »Item adi 23 dicembre hebe ditto Giovanni Antonio lire cinque contanti in celleria quando andò a Sena per li denari de li tondi«; siehe ASSi, Conventi 321 [1506], c. 93v (Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, Nr. 7, S. 21f.).



Abb. 167. Sodoma, *Heilige Familie mit dem Johannesknaben und einem Engel*, um 1520/25. Vercelli, Fondazione Museo Borgogna.

wenig früher entstanden sein, namentlich während der Ausstattung des Refektoriums von Sant' Anna. Sodoma schuf demnach im ersten Jahrzehnt des Cinquecento und somit zu Beginn seiner Karriere in Siena eine Reihe von Werken in Rundformat, das unter den damaligen toskanischen Auftraggebern sehr beliebt gewesen ist.

Im Museo Borgogna in Vercelli, der Geburtsstadt Sodomas, wird ein Rundbild des Malers aufbewahrt, das wiederum die Heilige Familie mit Johannes zeigt, der von einem Engel ins Bild getragen wird (Abb. 167).<sup>1219</sup> Anders als noch in dem Tondo der Pinacoteca Nazionale (Abb. 70) gibt es hier neben einer monumentaleren Darstellung und einer weicheren, wesentlich mehr von Leonardo beeinflussten Modellierung der Figuren nun keine narrativen Elemente der Geburt mehr. Leicht aus der Mittelachse des Tondo nach rechts gerückt kniet Maria in ein rotes Gewand und einen kobaltblauen Mantel gehüllt vor ihrem auf dem Boden liegenden Kind. Die Erde ist graslos, lediglich direkt vor Maria und neben Jesus sind kleine Pflanzen ohne Blüten und Früchte gezeigt. Jesus nimmt über seine rechte Schulter hinweg Blickkontakt zu dem hinter ihm befindlichen Johannes auf. Dieser, in ein Tierfell gekleidet und mit einem

Kreuzstab versehen, erwidert den Blick und scheint mit ausgestrecktem rechten Arm auf Jesus zuschreiten zu wollen. Daran wird er jedoch von einem grün gewandeten Engel gehindert, der ihn direkt am linken Bildrand kniend im Arm hält und dabei erwartungsvoll zur Muttergottes aufblickt. Oder hat ihn der Himmelsbote gerade erst in das Bild hineingeflogen? Über ihm erscheint am Himmel der inzwischen beinahe vollständig verblasste Stern. Zu diesem blickt Josef, der rechts im Bild hinter Maria sitzt, empor. Dadurch verweist er auf den Stern, der den drei Magiern den Weg zum Neugeborenen gewiesen hat, und somit als Einziger im Bild auf die Umstände des dargestellten Sujets. Unter seinem orangefarbenen Mantel lugt Josefs rechter Fuß in Untersicht hervor. Mit seiner Sitzpose wirkt seine Figur kühn und dynamisch. Seine Rechte hat Jesu Ziehvater schützend vor seine Augen gelegt, um nicht vom einst strahlenden Leuchten des Sterns geblendet zu werden. Rechts neben ihm steht ein fast kahler Baum, hinter dem eine Hügellandschaft zu sehen ist. Durch diese schlängelt sich auf der linken Bildhälfte ein Wasserstrom in den Hintergrund, der letztlich im Meer mündet. Boote, eine steinerne Brücke sowie eine Stadtsilhouette mit vielen Türmen füllen die Landschaft zu Wasser und an Land aus, die auf dem Hügel zwischen Maria und Josef zudem von weidenden, nur schemenhaft gezeichneten Tieren belebt wird. In diesem Tondo rückt Sodoma in der Figurengestaltung stark von Pinturicchio ab, wohingegen Leonardos Einfluss, insbesondere in der Engelsgestalt, überwiegt.<sup>1220</sup> Die stilistische Nähe zu dem *cataletto* für die Compagnia di San Giovanni della Morte (Abb. 31.1–4) und anderen Werken aus den 1520er Jahren deutet auf eine Datierung um 1520/25 hin.<sup>1221</sup> Vor allem die Marien- und Engelsdarstellung zeugen neben den für Sodoma charakteristischen Gesichtstypen von großem malerischen Können. Das Gewand der Muttergottes ist mit der feinen Faltenbildung des Stoffes und der zarten goldenen Schmuckborte äußerst detailreich gestaltet. Ihre grazilen Hände und ihr Antlitz mit den rosigen Backen und den zärtlich zum Kind gesenkten Augen weisen ein weiches und lebendiges Inkarnat auf, das auch dem Engelsgesicht eigen ist. Auch wenn das Werk einige Unzuläng-

1219 Öl auf Holz, Dm. 98 cm, Vercelli, Museo Borgogna; vgl. Kat. Nr. 33. Die Datierung ist in der Forschung umstritten: Enzo Carli in Ausst. Kat. Siena/Vercelli 1950, Nr. 4, datiert das Bild zwischen 1504 und 1505. JACOBSEN 1910, S. 33, und CARLI 1979a, S. 65, plädieren für um 1505; FACCIO 1902, S. 55, RADINI TEDESCHI 2008, S. 99, und RADINI TEDESCHI 2010, S. 205, nehmen zwischen 1518 und 1524 als Entstehungszeit an.

1220 Bereits MARCIANÒ-AGOSTINELLI TOZZI 1951, S. 114, fiel auf, dass Sodoma hier zum ersten Mal nach den Freskenzyklen für die Olivetaner und seiner Romreise von den Modellen Peruginos, Pinturicchios und Ghirlandaios abrückte. Den Leonardo-Einfluss bemerkte bereits Ausst. Kat. Turin 1939, S. 185.

1221 Hingegen verortet MARCIANÒ-AGOSTINELLI TOZZI 1951, S. 114, dieses Gemälde direkt nach Sodomas (erstem) Romaufenthalt und PRIULI BON <sup>2</sup>1908, S. 132, sieht darin ein Frühwerk des Künstlers.



lichkeiten in der Figurengestaltung nicht leugnen kann, steht Sodomas Autorschaft außer Frage.<sup>1222</sup>

In Schottland existiert ein weiteres Sodoma-Gemälde in rundem Format, in dem der persönliche und intime Charakter, der im Vercelli-Werk bereits anklingt, noch mehr zum Tragen kommt (Abb. 168).<sup>1223</sup> Der Tondo zeigt einmal mehr das bei Sodoma häufig dargestellte Thema der Heiligen Familie mit dem Johannesknaben in einer Landschaft. Mittig im Vordergrund sitzt die in weite Kleider gehüllte Muttergottes auf dem mit teils blühenden Pflanzen übersäten Boden und wendet sich dabei dem von rechts kommenden kleinen Johannes zu.<sup>1224</sup> Von diesem nimmt sie einen dünnen Kreuzstab, Johannes' Attribut, entgegen. Ihr neugeborener Sohn, der links vor ihr auf ihrem am Boden ausgebreiteten Mantel liegt, versucht sich in kindlicher Bewegung aufzurichten und streckt seiner Mutter mit voller Aufmerksamkeit seinen rechten Arm entgegen. Ergänzt wird die Dreiergruppe durch Jesu Ziehvater Josef, der sich am rechten Bildrand auf seinen Wanderstock gestützt leicht über den Johannesknaben beugt, um auf die Szene vor sich niederblicken zu können. Während hinter der Josefsgehalt nur Hügel und Himmel zu sehen sind, öffnet sich links neben Maria eine durch Staffagefiguren und Architektur belebte Landschaft, die in Wasser und einem tiefen Horizont ausläuft. Eine sichere Zuschreibung an Sodoma ist allein anhand einer Fotografie zwar schwierig, erscheint aber im Vergleich mit seinen gesicherten Arbeiten sehr plausibel. Das Gesicht Marias ist hier matronenhafter und die beiden Knaben sind auffällig bewegter gezeigt als in den zuvor besprochenen Tondi Sodomas. Dieses Gemälde zeigt Maria, die mit Jesus und dem Johannesknaben in eine Dreieckskomposition eingefügt ist, auf dem Boden sitzend. Dabei erinnert beides, sowohl die Dreiecksanordnung als auch das Motiv der *Madonna dell' Umilità*, an Raffaels *Madonna del Prato*.<sup>1225</sup>



168. Sodoma, *Heilige Familie mit dem Johannesknaben*, 1510er/1520er Jahre. Haddington (Schottland), Gosford House.

Letzteres, das Sujet der am Boden sitzenden Muttergottes, ist in der Malerei seit dem frühen 14. Jahrhundert in Siena dokumentiert und wurde insbesondere in der Folgezeit zu einem beliebten Bildthema.<sup>1226</sup> So brachte es Raffael ferner in seiner *Madonna Alba* zum Ausdruck, die er wohl parallel zu seinen Arbeiten in der Stanza della Segnatura und somit zu einem Zeitpunkt schuf, als auch Sodoma in Rom weilte.<sup>1227</sup> Ähnlich wie bei Raffael bilden Sodomas Figuren eine sehr kompakte, zwischen einander keine Freiräume lassende Gruppe, die durch die beiden Knaben im Ganzen dennoch sehr dynamisch und bewegt wirkt. Ferner passt sich die Josefsfigur sehr schön dem Rund des Formats an. Dies alles spricht – ebenso wie der Zugewinn an Plastizität in der Figurenmodellierung und an Weichheit des Inkarnats – für eine fortgeschrittene Datierung. Der Künstler hat sich hier deutlich mit dem Format des Tondo auseinandergesetzt, wie auch die Ausbreitung des Marienmantels

1222 Inwiefern die Unzulänglichkeiten bezogen auf die Gesichtsgestaltung Josefs sowie der beiden Knaben auf den ausführenden Künstler oder erst auf spätere Restaurierungen zurückzuführen sind, kann ohne entsprechende Untersuchungen bzw. Restaurierungsberichte nicht eindeutig geklärt werden.

1223 Öl auf Holz, Dm. 84 cm, Schottland, Haddington, Gosford house; vgl. ergänzend Kat. Nr. 32.

1224 Die Pflanzen im Vordergrund des Gosford-Tondo wirken sehr detailliert gezeichnet, jedoch sind sie aufgrund der Bildqualität der Fotografie nicht eindeutig zu benennen. Ein mariologischer Zusammenhang wäre denkbar.

1225 Pappelholz, 113 x 88 cm, Datierung auf Maria: M.C.V.O.I., Wien, Kunsthistorisches Museum. Die Datierung ist nicht eindeutig und hängt davon ab, wie man die Inschrift interpretiert. Raffael macht in diesem Bild nicht nur erstmals in einem Großformat Gebrauch von Leonardos typischer Dreieckskomposition, sondern er kombiniert darin ebenfalls zum ersten Mal die Figur des

Johannesknaben mit dem Motiv der *Madonna dell' Umilità*; vgl. MEYER ZUR CAPELLEN 2001, Kat. Nr. 26, S. 214–219.

1226 Zur *Madonna dell' Umilità* vgl. SCHILLER 1980, S. 191f., sowie SO 1969.

1227 Holz auf Leinwand übertragen, Dm. 95,3 cm, Washington, National Gallery of Art; vgl. MEYER ZUR CAPELLEN 2005, Kat. Nr. 50, S. 82–88. Die Komposition ist heute durch viele Kopien bekannt, die Jürg Meyer zur Capellen auf S. 88 auflistet. Die Forschung setzt das Werk einhellig in Raffaels römische Schaffensphase. Während jedoch MEYER ZUR CAPELLEN 2005, S. 87, das Bild um 1511 datiert, plädiert OLSON 2000, S. 214, für die zeitliche Nähe zu den Stanza-della-Segnatura-Fresken und somit in die Jahre 1508/09.

zeigt. Leichte Zweifel an einer Entstehungszeit im zweiten oder gar frühen dritten Jahrzehnt des Cinquecento bleiben aufgrund der Landschaft und der ebenfalls in starker Bewegung dargestellten Figuren im Hintergrund, die sehr an den Geburts-Tondo in der Sieneser Pinakothek erinnern (Abb. 70), mit dem auch die Kindergesichter Gemeinsamkeiten aufweisen.

Darüber hinaus gibt es im Walters Art Museum in Baltimore (Abb. 37) und in der Mailänder Ambrosiana (Kat. Nr. W6) zwei Tondi mit beinahe identischen, dem runden Format des Bildes entsprechend konzipierten Kompositionen.<sup>1228</sup> In beiden Fällen sitzt auf dem Boden leicht nach rechts aus dem Zentrum gerückt die in ein rotes Kleid und einen wallenden blauen Mantel gehüllte Maria. Wie in dem in Schottland befindlichen Rundbild griff Sodoma demnach auch in dieser Darstellung auf den ikonografischen Typ der *Madonna dell' Umiltà* zurück. Maria hält den schlafenden kleinen Jesusknaben, der in seiner Körperhaltung sinnbildhaft seinen eigenen Tod vorwegnimmt, schützend zwischen ihren Füßen.<sup>1229</sup> Das Kind liegt auf dem Gewand beziehungsweise dem Mantel seiner Mutter, wie schon in einigen der Kompositionen zuvor zu sehen war.<sup>1230</sup> Dieses Motiv ist gerade für die Florentiner Malerei des späten 15. Jahrhunderts gut dokumentiert. Ausgehend von Sandro Botticelli und den von ihm beeinflussten Malern wie Filippino Lippi und Francesco Botticini oder dem Verrocchio-Schüler Lorenzo di Credi und seinem Umkreis findet sich das Jesuskind häufig auf der Kleidung seiner Mutter gelagert oder von einem Kissen gestützt auf einer zusätzlichen Draperie liegend.<sup>1231</sup> Jedoch stellt in Sodomas Tondo-Komposition Maria ihr Gewand nicht nur als Liegefläche zur Verfügung, sondern sie stützt ihr Neugeborenes mit ihrem Fuß und Bein richtiggehend ab. Durch seinen dadurch leicht aufgerichteten Oberkörper wird die Anspielung auf den bevorstehenden Tod noch deutlicher. Mehr als in den Kompositionen seiner Florentiner Kollegen schwingt in Sodomas Werk das Bildmotiv der Pietà mit. Rechts hinter der Muttergottes und leicht zu ihr und Jesus gebeugt erscheint der auf einen Stock gestützte Josef. Als Gegengewicht zu ihm und Maria findet sich am linken Bildrand Elisabeth, die hier anstelle

eines Engels ihren Sohn Johannes in den Armen hält. Dieser wendet sich Maria zu, die sanft ihre rechte Hand um seine Schulter legt und mit der Linken nach dem kleinen Kreuzstab in seinen Händen greift. Das Hinzufügen der Cousine Marias in Andachts- wie Altarbildern ist bereits im Florenz des späten 15. Jahrhunderts zu beobachten und diente dazu, den erzählerischen Inhalt der Darstellung der Heiligen Familie anzureichern.<sup>1232</sup> Entsprechend der Anspielung des nahenden Todes Jesu durch dessen Schlafpose ist der junge Johannes hier zu lesen als der Vorbote des Erlösers und dessen Passion.

Sodomas Figuren sitzen auch in dieser Rundbildkomposition in einer sehr detailreich wiedergegebenen Landschaft, jedoch nimmt diese im Gegensatz zu beispielsweise Sodomas frühestem Tondo in der Sieneser Pinakothek (Abb. 70) einen sehr kleinen Raum ein. Während hinter Elisabeth und Josef dunkles Astwerk beziehungsweise Ruinenarchitektur den Hintergrund bilden, öffnet sich dieser in der Mitte des Gemäldes hin zu einer weitläufigen Flusslandschaft mit vereinzelt Gebäuden. Der Fokus liegt auf den Protagonisten des Gemäldes, die noch weiter in den Vordergrund und als Gruppe sehr eng zusammengedrückt erscheinen. Zwischen ihnen ist kaum mehr Freiraum vorhanden. Die Szene erhält dadurch einen sehr intimen Charakter, da sie auf das Wesentliche reduziert ist.

Die Unterschiede zwischen den Gemälden in Baltimore und Mailand werden erst auf den zweiten Blick ersichtlich. In dem um wenige Zentimeter größeren Bild in Baltimore scheint der Körper des schlafenden Jesusknaben teilweise vom Gewand seiner Mutter verdeckt, während dieser in der Mailänder Version unverstellt zu sehen ist.<sup>1233</sup> Dieser Eindruck rührt von einer relativ großen Fehlstelle in der Malschicht her, die die rechte Körperseite des Jesuskindes betrifft.<sup>1234</sup> Jedoch erscheinen im zentralen Hintergrund des Baltimore-Tondo schemenhafte Staffagefiguren, die in Mailand gänzlich fehlen. Darüber hinaus weist das Werk der amerikanischen Sammlung neben einer detaillierteren Ausarbeitung der Vegetation ausgefeiltere Licht-Schatten-Effekte

1228 Vgl. ergänzend Kat. Nr. 56 (Öl auf Holz, Dm. 115,5 cm, Baltimore, Walters Art Museum) und Kat. Nr. W6 (Tempera auf Holz, Dm. 104 cm, Mailand, Pinacoteca Ambrosiana).

1229 Vgl. FIRESTONE 1942.

1230 Vgl. Kat. Nr. 13, 32 und 33.

1231 Bildbeispiele insbesondere der 1480er und 1490er Jahre dieser und weiterer Maler der Florentiner Schule finden sich bei KECKS 1988, Abb. XCVIII–CV.

1232 Vgl. hierzu zum Beispiel die um 1514 entstandene und in zweifacher Ausführung überlieferte *Heilige Familie mit Elisabeth und Johannes* Andrea del Sartos in München und Paris; siehe Ausst. Kat. München (Alte Pinakothek) 2009.

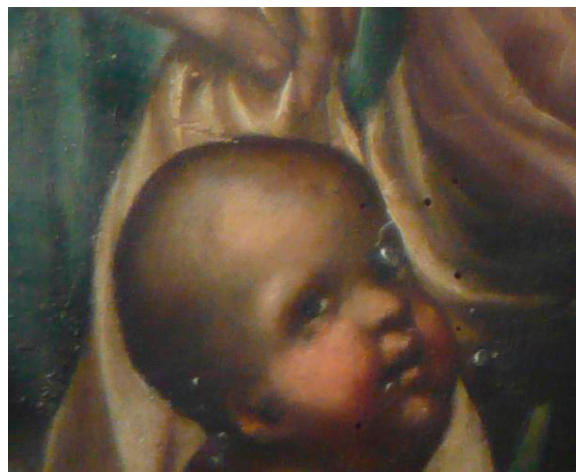
1233 Ein weiterer Unterschied besteht in der Materialwahl, da das Mailänder Bild mit Tempera- und nicht mit Ölfarben gemalt wurde. In den von Sodoma überlieferten Gemälden kamen sowohl Öl- als auch Temperafarben zum Einsatz, wobei die Öltechnik überwiegt.

1234 Vgl. zum Zustand des Gemäldes Mus. Kat. Baltimore 1976, S. 346.



sowie differenziertere Faltenwürfe auf, wodurch es von einer höherwertigen malerischen Qualität ist. Aus diesem Grund sieht die Forschung in dem Tondo der Pinacoteca Ambrosiana allgemein eine Replik des Baltimore-Bildes, die großteils oder gar gänzlich von einem Assistenten Sodomas geschaffen worden sein könnte.<sup>1235</sup> Repliken von beliebten oder erfolgreichen Kompositionen sind in dieser Zeit keine Seltenheit wie Sodomas Andachtsbilder mit Heiliger Familie in der Alten Pinakothek in München (Abb. 107) und in der Turiner Galleria Sabauda (Abb. 108) oder das Beispiel Andrea del Sartos und seiner beide Versionen der *Heiligen Familie mit Johannes und Elisabeth*, ebenfalls in München und in Paris, belegen.<sup>1236</sup>

Wolfgang Loseries bringt den Tondo in Baltimore als Erster in Zusammenhang mit einem Dokument vom 13. Oktober 1536, das den Maler Sodoma und seine für die Brüder Arduini in Siena geschaffene *Anbetung der Heiligen Drei Könige* (Abb. 36) zum Thema hat.<sup>1237</sup> Bei der Quelle handelt es sich um einen Schiedsspruch angesichts des Rechtsstreits zwischen den Auftraggebern und dem ausführenden Künstler. Den Brüdern Arduino und Giovanni Arduino erschien der Gesamtpreis, den Sodoma für das von ihnen in Auftrag gegebene Altargemälde sowie für »un tondo di mano di decto cavaliere« verlangte, zu hoch. Der von beiden Parteien berufene Schlichter Vannoccio di Paolo Biringucci entschied, dass die Brüder das Altarretabel behalten durften, das als bezahlt betrachtet wurde. Das Rundbild hingegen mussten sie samt dem goldenen Rahmen dem Maler zurückgeben und von ihm im Gegenzug die sieben *scudi* erhalten, die dafür bereits gezahlt worden waren.<sup>1238</sup> Bis



169. Sodoma, *Geburt der Jungfrau Maria* (Detail), 1540er Jahre. Siena, San Niccolò del Carmine, Sakramentskapelle.

Wolfgang Loseries den in dem Dokument erwähnten Tondo mit dem Werk in Baltimore identifizierte, wurde das Rundbild in der Sodoma-Forschung als verloren angesehen.<sup>1239</sup> Loseries' These überzeugt, denn unter den heute erhaltenen und bekannten Sodoma-Werken weisen nur diese beiden fast identischen Versionen ein- und derselben Rundkomposition als Sujet die Heilige Familie mit Johannes und der heiligen Elisabeth auf. Auch wenn in dem Dokument lediglich von »una Nostra Donna, una Santa Lisabetta e un Santo Giusephe« die Rede ist und beide Knaben nicht explizit genannt werden, so sind diese ikonografisch mitgemeint, da sowohl Maria und Josef nicht ohne Jesus als auch mit ihnen Elisabeth niemals ohne Johannes dargestellt wurde.<sup>1240</sup>

Neben der Ikonografie spricht auch die stilistische Charakteristik des Gemäldes für Wolfgang Loseries' Annahme und für eine Entstehung des Tondo in der ersten Hälfte der 1530er Jahre.<sup>1241</sup> So weist nicht nur das stärkere Chiaroscuro deutlich auf den Spätstil des Malers hin. Die Gesichtszüge Mariens erinnern stark an jene der heiligen Katharina des Bildtabernakels, das Sodoma im vierten Jahrzehnt des Cinquecento für San Domenico in Siena schuf (Abb. 132).<sup>1242</sup> Ähnlich verhält

1235 Vgl. hierzu LOSERIES 1994b, S. 168, Anm. 4, oder zuvor Mus. Kat. Mailand 1986, S. 278 sowie Mus. Kat. Baltimore 1976, Nr. 229, S. 346.

1236 Zu Sodomas Bildern siehe Kat. Nr. 27 und Kat. Nr. 28. Zu Andrea del Sarto vgl. Anm. 1232 mit entsprechendem Literaturhinweis. In Andrea del Sartos Fall konnte das Verhältnis beider Bildversionen zueinander durch technische Untersuchungen (Röntgenaufnahmen sowie Infrarotreflektografie) und die Pentimenti in den Unterzeichnungen, die diese zum Vorschein brachten, endgültig geklärt werden; vgl. hierzu SCHMIDT, Jan und SYRE, Cornelia, Die zeichnerische Anlage und Entwicklung der Komposition beider Fassungen, in: Ausst. Kat. München 2009, S. 117–131. Vergleichbare Untersuchungen liegen zu den Sodoma-Bildern leider nicht vor.

1237 Für das Dokument, das erstmals publiziert wurde in MILANESI 1856, Nr. 65, S. 123–126, siehe ASS, Notarile antecosimiano 1118, Nr. 1401 (Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, Nr. 81, S. 169–172).

1238 »Item condanniamo li detti Arduini a restituire al decto cavaliere un tondo di mano di decto cavaliere [...] tutt' hora e quando el decto cavaliere darà ali decti Arduini scudi sette. E qual tondo si intenda doversi restituire con tutti li suoi fornimenti, cioè el f(o)

r(nim)entob dorato nel essere che si trova.« Siehe ASSi, Notarile antecosimiano 1118, Nr. 1401 bzw. BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 169. Wie unter dem genannten Dokument vermerkt ist, wurden alle Forderungen am 21. Oktober 1536 erfüllt.

1239 So bei MEYER 1885, S. 227ff.; FACCIO 1902, S. 215; GIELLY 1911, S. 177 und HAYUM 1976, S. 263.

1240 Vgl. LOSERIES 1994b, S. 168.

1241 Zur Datierung vgl. auch Mus. Kat. Baltimore 1976, S. 345f.

1242 Vgl. LOSERIES 1992, S. 92. Zum Vergleichsbild (Öl auf Holz, 304 x 204 cm, Siena, San Domenico) siehe Kat. Nr. 55.



170. Andrea Solario, *Heilige Familie mit dem heiligen Simeon*, 1495. Mailand, Pinacoteca di Brera.

es sich mit dem Gesicht der heiligen Elisabeth, das stark an Sodomas Figur der Anna in der *Geburt der Jungfrau Maria* in San Niccolò del Carmine (Abb. 113) erinnert.<sup>1243</sup> Blickt man zudem auf die Säuglingsfigur des Altarmaltes (Abb. 169) erkennt man, dass für diese wie für die Johannesfigur des Tondo (Abb. 37) jeweils dasselbe Modell Verwendung fand. Beide Kinderköpfe weisen mit ihren rundlichen Bäckchen, dem kleinen Doppelkinn und der Form ihrer Nasen- und Mundpartie zudem große Ähnlichkeiten auf zu einer Zeichnung, die so weit nur entfernt mit Sodoma und bis dato nie mit einem Gemälde des Künstlers in Verbindung gebracht worden war (Kat. Nr. 56a).<sup>1244</sup> Wolfgang Loseries kommt der Verdienst zu, in diesem Blatt eine Studie Sodomas für den Johannesknaben seines Arduini-Tondo erkannt zu haben.<sup>1245</sup> Die Analogien in der Behandlung des Haares, im Lichtspiel auf den Gesichtern und deren lebendigem Ausdruck zwischen der malerischen und der

grafischen Arbeit sind frappierend. Augenfällig ist des Weiteren die große Nähe, die Sodomas Rundkomposition in Baltimore zu seiner *Anbetung der Könige* für die Arduini-Brüder zeigt.<sup>1246</sup> Entsprechungen finden sich insbesondere in der Gestaltung der Marienfigur und des Josefsgesichts sowie in der Farbgebung, die im Vordergrund jeweils von einem großflächigen Vierklang der Farben Rot, Blau, Gelb-Orange und Grün dominiert wird.<sup>1247</sup> Darüber hinaus sind motivische Übereinstimmungen zu konstatieren. Der Künstler scheint beide Male dasselbe Kind als Modell für den Jesusknaben – einmal schlafend und einmal wach – verwendet zu haben.<sup>1248</sup> Die Quellenlage wie auch der Stil und die motivischen Details zeugen von einer großen zeitlichen Nähe des Tondos zu dem Altarretabel für die Familienkapelle der Arduini in Sant' Agostino. Letzteres wird um 1530, sicher jedoch vor 1532 ausgeführt worden sein, wie seine Rezeption in einer 1532 geschaffenen Miniatur des Bartolomeo Neroni, genannt Riccio, belegt.<sup>1249</sup> Aufgrund der mehrjährigen Pause, die zwischen der wahrscheinlichen Entstehung des Altarbildes und des Rechtsstreits liegt, ist davon auszugehen, dass Sodoma erst nach der Vollendung des Altarbildes den Tondo schuf, mit dessen Fertigstellung der Streit zwischen den beiden Parteien entbrannte.<sup>1250</sup>

Die Identifizierung des Rundbildes in Baltimore mit jenem für die Brüder Arduini geschaffenen Tondo wirft zudem ein neues Licht auf Ikonografie und Komposition des Gemäldes. Wolfgang Loseries verweist darauf, dass für gewöhnlich bei der Darstellung der Heiligen Familie die Figuren auf das Jesuskind ausgerichtet sind.<sup>1251</sup> In Sodomas Komposition schläft dieses jedoch kaum beachtet zwischen den Füßen seiner Mutter in der unteren Ebene des Bildes. Das Hauptaugenmerk der Protagonisten liegt auf dem jungen Johannesknaben, dem sich sowohl Elisabeth als auch Maria und Josef zuwenden oder sogar ihre Hände schützend um ihn legen. Auch alle wichtigen Kompositionslinien treffen sich in der Johannesfigur wieder.<sup>1252</sup> Wolfgang Loseries führt

1243 Den Vergleich stellte bereits LOSERIES 1994b, S. 168, an. Öl auf Holz, 151 x 146 cm, Siena, San Niccolò del Carmine, Sakramentskapelle; siehe Kat. Nr. 78.

1244 Schwarze Kreide mit roter Kreide gehöht, 232 x 182 mm, unbekannte Sammlung. Die Zuschreibung an Sodoma erfolgte aufgrund der starken Ähnlichkeiten zu Kat. Nr. 64a.

1245 Vgl. LOSERIES 1994b, S. 169f.

1246 Bereits Federico Zeri erkannte dies und datierte den Tondo in die letzten Jahre der 1520er Jahre; vgl. Mus. Kat. Baltimore 1976, S. 345f. Dem pflichtet ebenso OLSON 2000, S. 70, bei.

1247 Durch seine Farbintensität ist dieser Tondo auch jenem in Vercelli ähnlich, der seinerseits in den 1520er Jahren entstanden sein wird; vgl. Kat. Nr. 33.

1248 Vgl. LOSERIES 1994, S. 168, der bereits darauf hinwies.

1249 Siehe hierzu Kat. Nr. 52 sowie Kap. 4.1.1.4.

1250 Das sieht ebenso LOSERIES 1994b, S. 168.

1251 Vgl. LOSERIES 1994b, S. 169.

1252 Sein Körper bildet eine Diagonale, die in Marias Oberarm, ihrer Schulter und Josefs Kopf weitergeht. Links der Kompositions-



dieses In-den-Mittelpunkt-Stellen des kleinen Johannes auf dessen Namensverwandtschaft zu Giovanni Arduini, einem der beiden Auftraggeber, zurück.<sup>1253</sup> Sodoma hätte in diesem Bild den Vorläufer Christi mehr als üblich in den Fokus gerückt, um damit einem möglichen Wunsch der Auftragsgeberseite zu entsprechen. Eine ähnliche Überbetonung der eigentlichen Nebenfigur Johannes findet sich in der *Heiligen Familie* im schottischen Haddington (Abb. 168), in der sich die Muttergottes ganz dem Cousin Jesu zuwendet.<sup>1254</sup> Eine Anspielung auf den Besteller durch die Gestaltung der Komposition ist beide Male denkbar. Durch die Quellenlage wird sie im Fall des Tondos für die Familie Arduini besonders nahe gelegt, wenn auch nicht zweifelsfrei belegt. Denn das zu dem Gemälde überlieferte Dokument gibt keine Auskunft darüber, ob beide Brüder oder lediglich Giovanni Arduini Auftraggeber und Käufer des Tondo waren. Ebenso unklar ist, ob sich das Rundbild im Besitz beider befand oder für den Privathaushalt eines Bruders allein gedacht war. Der Schiedsspruch des Biringucci lässt lediglich den Rückschluss zu, dass der Tondo nicht für die Kirche Sant' Agostino intendiert war. Das Gemälde ist mit seinen Maßen vergleichbar mit dem Geburts-Tondo der Pinacoteca Nazionale in Siena (Abb. 70). Seine Größe und die Tatsache, dass das Rundbild gemeinsam mit dem Retabel für die Familienkapelle der Arduini Gegenstand des Rechtsstreit ist, sprechen tendenziell für einen offizielleren Hängungsort des Gemäldes. Die Johannes in den Fokus rückende Komposition und der generell intimere Charakter lassen hingegen ein persönliches Umfeld wie ein Schlafzimmer plausibel erscheinen. Eine eindeutige Entscheidung lässt sich ohne weitere Indizien, wie beispielsweise eine weiter zurückführbare Provenienz als bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, nicht treffen.<sup>1255</sup>

Die letzten beiden Tondi Sodomas sind lediglich durch Abbildungen bekannt und werden beziehungsweise wurden in der Mitte des 20. Jahrhunderts in sienesiser Privatsammlungen aufbewahrt. Diese mit jeweils circa 75 Zentimetern Durchmesser vergleichsweise kleinen Rundbilder zeigen einander sehr ähnliche Kompositionen. Auf dem einen Gemälde sind vor einem dunklen, unbestimmten Grund Maria mit ihrem Jesuskind, Johannes und eine Heilige in Nahaussicht wiedergegeben



171. Domenico Beccafumi, *Heiliger Antonius Abbas*, Tafel für ein *cataletto* für die Compagnia di Sant' Antonio Abate, 1538–40. Siena, Pinacoteca Nazionale.

(Kat. Nr. 85).<sup>1256</sup> Die Muttergottes steht im Zentrum der Komposition und hält in ihren Armen den nackten Sohn, der sich zur linken Bildseite hinwendet, wo der kleine Johannesknabe steht. Charakterisiert wird Letzterer durch den dünnen Kreuzstab mit Schriftband. Auf der gegenüberliegenden Seite erscheint eine attributlose weibliche Erwachsenenfigur mit bedecktem Haupt, in der mit hoher Wahrscheinlichkeit die heilige Katharina von Siena zu sehen ist. Bei dem zweiten Werk legen die Anordnung der Figuren sowie die dunklen Ecken des annähernd quadratischen Bildes nahe, dass erst der originale Rahmen dem Bild ehemals ein Rundformat verlieh (Kat. Nr. 84).<sup>1257</sup> Dargestellt findet sich im Zentrum wieder Maria als Halbfigur, die in ihren Armen das liegende Kind hält, das in seiner Körperhaltung eher an einen antiken Flussgott als an einen Neugeborenen denken lässt.<sup>1258</sup> Jesus blickt an den rechten Bildrand,

mitte verläuft eine Vertikale, die gebildet wird durch die Außenlinie der Bäume und des Gestrüpps und in dem Profil und der linken Schulter Elisabeths fortgeführt wird; vgl. LOSERIES 1994b, S. 169.

1253 Vgl. LOSERIES 1994b, S. 170.

1254 Vgl. Kat. Nr. 32.

1255 Zur Provenienz des Baltimore-Tondos vgl. Kat. Nr. 56.

1256 Gemäß CARLI 1967, S. 28f., der als so weit einziger Forscher das Gemälde erwähnt und persönlich begutachtet hat, handelt es sich bei dem 81 x 74 cm großen Gemälde um eine Rundkomposition auf rechteckigem Grund.

1257 Holz, 73 x 69 cm, unbekannte Sammlung.

1258 Auch die Jesusfigur des Tondos Kat. Nr. 85 wirkt in seiner Sitzpose und der Gestaltung insbesondere des Oberkörpers weniger kindlich als erwachsen. Eine ähnlich gestaltete Körperhaltung



172. Domenico Beccafumi, *Heilige Familie mit Johannesknaben*, um 1515. München, Alte Pinakothek.

an dem vermeintlich sein Ziehvater steht, während auf Marias rechte Schulter gestützt am linken oberen Bildrand der kleine Johannesknabe erscheint, der gedankenversunken ins Leere blickt. Josef ist in diesem Rundbild für Sodomas Verhältnisse untypisch dargestellt, da er zum einen eine Kopfbedeckung trägt und zum anderen durch diese sowie den hellen Bart und seine leicht geduckte Körperhaltung sehr alt wirkt. In dieser Darstellungsweise erinnert er mehr an beispielsweise Andrea Solarios Simeon (Abb. 170) als an einen Josef.<sup>1259</sup> Speziell der Stock in seinen Händen, der einen T-Knauf aufweist, lässt zudem an den heiligen Antonius den Großen oder den Eremiten denken. Dieser Heilige wurde seit dem späten Mittelalter zumeist als Greis in Antoniter-Ordenstracht und mit T-förmigen Stab wiedergegeben (Abb. 139 und 171).<sup>1260</sup>

des Jesuskindes findet sich bereits bei Lorenzo di Credi und seiner um 1500 entstandenen *Sacra Conversazione* im Musée du Louvre (Holz, 164 x 165 cm); vgl. DALLI REGOLI 1966, Kat. Nr. 82, S. 141f. mit Abb. 129f.

1259 Tempera und Öl auf Holz auf Leinwand übertragen, 102 x 87 cm, Mailand, Pinacoteca di Brera, bezeichnet und datiert. Zu Andrea Solario im Allgemeinen und dem Bild im Besonderen siehe BROWN 1987, Kat. Nr. 8, S. 70f.

1260 Vgl. SACHS u.a. 1988, s. v. Antonius der Große, S. 37f. Zur Antonius-Tafel des Domenico Beccafumi siehe ALESSI, Cecilia, Kat. Nr. 33: Sant' Antonio Abate che legge, Madonna col Bambino, Cristo morto sorretto da due Angeli, Sant' Antonio Abate, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 200–205.

Bei beiden Tondi handelt es sich im Vergleich mit den zuvor besprochenen Rundbildern um sehr intime Szenen vor einem unbestimmten Hintergrund mit einer engen Fokussierung auf das Bildpersonal wie sie bereits in Raffaels bekannter *Madonna della Sedia* zu finden ist.<sup>1261</sup> Die Darstellung der heiligen Katharina sowie des heiligen Antonius oder gegebenenfalls Simeons anstelle des Ziehvaters Jesu lassen ebenso wie die relativ geringe Größe der Werke auf einen Auftrag für ein privates Zimmer wie ein Schlafgemach schließen. Katharina von Siena wurde als Stadtpatronin Sienas nicht selten auf privaten Andachtsbildern als Schutzheilige dargestellt.<sup>1262</sup> Die Auswahl des Antonius beziehungsweise Simeons könnte ferner einen Hinweis auf den Auftraggeber des zweiten Tondo geben, der damit möglicherweise seinen Namenspatron darstellen ließ. Zudem können beide Bilder in die letzte Schaffensperiode Sodomas vor seinem Tod 1549 datiert werden, wie durch den Vergleich mit beispielsweise der 1541/42 entstandenen *Beweinung Christi* für den Pisaner Dom deutlich wird (Abb. 42).<sup>1263</sup> Insbesondere die Gesichter der Mariengruppe des Pisaner Bildes bieten mit ihrer sehr gelängten und dabei beinahe schon manieristischen Physiognomie große Analogien zur Muttergottes des Sodoma-Tondo mit der männlichen Heiligengestalt auf. Ob dieses Rundbild zudem auch die für den Spätstil des Malers typische kräftige Farbigkeit aufweist, lässt sich aufgrund der in Schwarzweiß gehaltenen Fotografie leider nicht nachvollziehen.

Sodomas religiöse Tondi zeigen ausnahmslos die Maria-und-Kind-Gruppe auf, die teils um mehr und teils um weniger Figuren erweitert wurde. Die Thematik legt in den meisten Fällen ihre Bestimmung für die private Andacht nahe, wobei aber gerade das Motiv der Geburt Christi und ein Format über 100 Zentimeter eher an einen klösterlichen Versammlungsraum wie ein Refektorium oder ein Oratorium als Bestimmungsort denken lassen.<sup>1264</sup> Anhand der erhaltenen Tondi Sodomas ist eine Entwicklung von einer szenischen Darstel-

1261 Sodomas Kompositionsschema fand auch außerhalb seiner Werkstatt Anklang, wie die am 7. Dezember 2007 bei Christie's in London als Los Nr. 192 versteigerte *Heilige Familie mit dem Johannesknaben* von Girolamo del Pacchia beispielhaft zeigt (Öl auf Holz, Dm. 43,2 cm, Zuschreibung durch Marco Ciampolini).

1262 Allein Domenico Beccafumi werden heute sechs Tondi zugewiesen, die die heilige Katharina von Siena zeigen; vgl. OLSON 2000, S. 277. Sodoma schuf sogar ein kleines Gemälde, das lediglich die Heilige zum Motiv hat (Kat. Nr. 54).

1263 Zu der Pisaner *Beweinung Christi* vgl. Kap. 4.1.1.10 sowie Kat. Nr. 80.

1264 Vgl. hierzu Kat. Nr. 13 sowie ergänzend INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 28. Auch Kat. Nr. 15, legt v. a. durch die zusätzliche Engelsfigur und ihr Attribut einen vergleichbaren Auftragskontext nahe.



lung hin zur Fokussierung auf die Protagonisten vor unbestimmtem Grund zu beobachten. Die Kompositionen Sodomas im Rundformat nehmen also ihren Ausgang in der Szene der Geburt Christi und weisen in der Folge eine immer weiter gehende Reduktion des Bildpersonals bis hin zur Konzentration auf die Hauptfiguren in Nabsicht ohne ablenkenden Landschaftshintergrund auf. Auch Sodomas Rivale Domenico Beccafumi malte vermutlich ermutigt durch seine Florentiner Kontakte im Laufe seiner Karriere viele Tondi. So datieren diese alle erst nach seiner Rückkehr aus Florenz, wo er ab 1510 zwei Jahre seines Lebens verbrachte.<sup>1265</sup> Seine *Heilige Familie mit Johannesknaben* in der alten Pinakothek in München (Abb. 172) zeigt Maria und Josef als prominent ins Bild gesetzte und in ihrer Körperhaltung in das Rund des Formats eingepasste Figuren, die die beiden Knaben am Boden schützend umschließen.<sup>1266</sup> Im Gegensatz zu Sodomas Gemälden finden sich im Hintergrund keine Staffagefiguren, sondern nur eine weitläufige Landschaft mit zwei dünnen und blattlosen Bäumen. Neben dem Landschaftshintergrund erscheinen die sehr raumfüllenden Figuren in Beccafumis Tondi auch vor einem monochromen Hintergrund oder höchstens eine Mauer oder einen angedeuteten Wandpilaster gesetzt, sodass der Fokus allein auf ihnen liegt.<sup>1267</sup> Sodoma schuf in seinen Rundkompositionen folglich nichts Neues oder Außergewöhnliches im Vergleich zu seiner Konkurrenz. Der Unterschied besteht lediglich in dem Stil, da Beccafumi wesentlich manieristischer malte.

Bei der Untersuchung der Rundbilder Sodomas erweisen sich zwei Tatsachen als die Arbeit erschwerend. Zum einen ist die Überlieferungslage zu den Entstehungsumständen der einzelnen Bilder sehr dünn, da mit Ausnahme des *Tondo Arduini* (Abb. 37 und Kat. Nr. W6) keine Dokumente zu der jeweiligen Auftragsvergabe erhalten sind. Zum anderen ist über die Hälfte dieser Gemälde heute nur mehr durch Fotografien bekannt,

da sie in privaten Sammlungen verschollen beziehungsweise für die Öffentlichkeit unzugänglich sind. Diese Tatsache macht eine verbindliche Einschätzung der Urheberschaft sowie eine sichere Beantwortung der Frage nach der Beteiligung der Werkstatt bei diesen Bildern schwer bis nicht leistbar.<sup>1268</sup>

#### 4.1.4.2 Die Heilige Familie in Sodomas Andachtsbildern

Das Thema der Maria mit Kind findet sich bei Sodoma nicht nur in seinen Tondi, sondern auch in seinen rechteckigen Andachtsbildern durch all seine Schaffensperioden hinweg zahlreich vertreten.<sup>1269</sup> Bei der Gestaltung dieser Werke griff der Maler zumeist auf ein altbewährtes Kompositionsschema zurück, das für ihn erstmals in der *Heiligen Familie mit einem Engel* einer unbekannten Privatsammlung überliefert ist (Kat. Nr. 8).<sup>1270</sup> Diese Arbeit wird aufgrund der stilistischen Analogien zu Sodomas Fresken in Sant' Anna in Camprena um 1504/05 geschaffen worden sein und kann folglich als eines der frühesten Tafelgemälde des Künstlers angesehen werden. Mit ihrer zentral im Vordergrund sitzenden, bis zu den Knien in leichter Schrägansicht dargestellten Muttergottes mit Kind bildet die Komposition augenscheinlich den Ausgangspunkt für viele seiner späteren Andachtstafeln desselben Sujets. Diese schuf Sodoma durch die – zuweilen auch spiegelverkehrte – Adaption der Hauptgruppe, durch die Modifizierung der Details und einzelner Motive sowie durch das Variieren der Begleitfiguren und ihrer Anzahl, wie Vergleiche mit der zeitnah entstandenen Tafel in Faringdon (Kat. Nr. 9) oder jener wenige Jahre danach ausgeführten Maria- und Jesus-Gruppe mit Johannes und Hieronymus (Kat.

1265 Domenico Beccafumi, Sodomas großer Rivale in Siena, schuf nach einem zweijährigen Aufenthalt in Florenz ab ca. 1514 zahlreiche Rundbilder. Insgesamt werden ihm über 15 Tondi zugeschrieben, die ebenfalls überwiegend die Heilige Familie zum Thema haben. Wie Sodomas späte Tondi zeichnen sich auch Beccafumis Gemälde bedingt durch den Einsatz von Halb- bis Dreiviertelfiguren vor einem dunklen Grund durch einen recht intimen Charakter aus; vgl. OLSON 2000, S. 277f.

1266 Um 1515 entstanden, Kastanienholz, Dm. 113 cm; vgl. Mus. Kat. München (Alte Pinakothek) 2007, S. 64f.

1267 Vier weitere, in der Zeit um 1514 bis ca. 1528 entstandene Tondi haben ebenfalls die Heilige Familie mit dem Johannesknaben zum Thema, die manchmal von einer weiteren Heiligenfigur ergänzt werden; vgl. hierzu Ausst. Kat. Siena 1990, Kat. Nr. 6 (S. 104f.), Kat. Nr. 12 (S. 122f.), Kat. Nr. 15 (S. 136f.) und Kat. Nr. 27 (S. 174f.).

1268 Im Original beurteilt werden konnten lediglich die Kat. Nr. 13, 33, W6 sowie W9. Für die restlichen hier im Text berücksichtigten Tondi Sodomas lagen lediglich Fotografien vor, in Farbe von den Kat. Nr. 16, 32 und 56, schwarzweiß von den Kat. Nr. 7, 14, 15, 84 und 85. Dagegen ist der Tondo in dem Mailänder Museo Poldi Pezzoli zwar öffentlich zugänglich, eine Beantwortung der Frage nach der Autorschaft ist aufgrund seines Erhaltungszustandes dennoch problematisch. Das Werk bedarf einer Reinigung und Untersuchung der Malschicht, da es u. a. stark übermalt wirkt. Eine starke, wenn nicht sogar alleinige Beteiligung der Werkstatt Sodomas legen zudem insbesondere der Marienkopf und die Extremitäten der Figuren nahe. Vgl. Kat. Nr. W9.

1269 Das vergleichsweise geringe Format und die auf wenige Figuren beschränkte Darstellung weisen die in Kap. 4.1.4.2 behandelten Bilder zumeist als Hausandachtsbilder aus. Zum Thema der Hausandachtsbilder vgl. KECKS 1988.

1270 Öl auf Holz, keine Maßangaben und unbekannter Aufbewahrungsort.



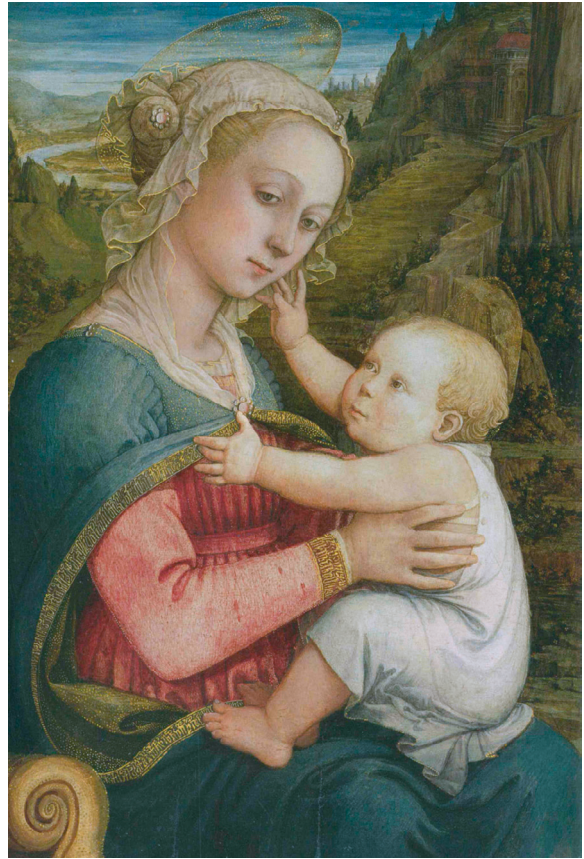
173. Sodoma, *Maria mit dem Jesuskind und einer Nelke*, ca. 1506–10. Philadelphia, Museum of Art.



Nr. 12) beispielhaft verdeutlichen.<sup>1271</sup> Dabei lassen sich in Sodomas mariologischen Andachtsbildern im Verlauf seiner Karriere unterschiedliche Vorlieben und Tendenzen in der Umsetzung dieses äußerst beliebten Bildthemas ausmachen, die nachfolgend näher erläutert werden sollen.

#### 4.1.4.2.1 Zwischen Leonardo und Raffael: Sodomas Bilder der idealen Familie

Betrachtet man Sodomas kleinformatige Marienbilder, fällt auf, dass lediglich zwei seiner Gemälde eine reine Mutter-und-Kind-Darstellung ohne Josef oder andere Heiligengestalten zeigen. Eines davon ist die *Stillende Maria mit Jesus*, die Robert H. Cust noch Anfang des 20. Jahrhunderts in der Londoner Sammlung des J. P. Richter persönlich gesehen haben dürfte (Kat. Nr. 6).<sup>1272</sup> Das Werk, in dem Daniele Radini Tedeschi die früheste bekannte Sienese Arbeit Sodomas sieht, kann jedoch nur unter Vorbehalt dem Maler selbst zugeschrieben werden, da es heute nur durch eine alte Fotografie bekannt ist.<sup>1273</sup> Sicher von Sodomas Hand ist dagegen die in der Forschung bisher kaum beachtete Tafel, die 1917 aus der Privatsammlung John Graver Johnsons in den Besitz des Philadelphia Museum of Art überging (Abb. 173).<sup>1274</sup> Das Bild zeigt wiederum die Muttergottes, die mit ihrem Sohn im Arm vor einer weiten Landschaft sitzt. Beide Figuren in Philadelphia rufen Sodomas frühe Tondi mit zwei Engeln (Abb. 49 und Kat. Nr. 15) in Erinnerung; Maria darüber hinaus auch seine Frauengestalten in Monte Oliveto Maggiore (Abb. 67 und 154).<sup>1275</sup> Selbst die Landschaftsgestaltung mit ihren vereinzelt, wenig belaubten Bäumen und ihren architektonischen Versatzstücken mit den hohen Türmen am linken Bildrand verweist auf Sodomas zweiten Freskenzyklus (Abb. 151). All dies legt eine Entstehung des Tafelbildes



174. Fra Filippo Lippi, *Maria mit dem Kind*, um 1465.  
München, Alte Pinakothek.

in der zweiten Hälfte des ersten Jahrzehnts des Cinquecento sehr nahe.

Insbesondere dieses figurenreduzierte Gemälde in Philadelphia steht noch ganz in der Tradition der italienischen Madonnenbilder, die – ausgehend von Fra Filippo Lippis (1406–1469) Münchner *Maria mit dem Kind* (Abb. 174) – die Jungfrau nicht mehr der zeitlosen Sphäre angehörig, sondern als elegante, diesseitige Erscheinung vor oder inmitten einer weitläufigen Landschaft zeigen.<sup>1276</sup> Während jedoch auf Lippis Werk die volutenförmige Armlehne des Stuhls sichtbar ist, bleibt bei Sodoma unklar, worauf genau Maria Platz genommen hat. Dass sie sitzt, wird nur durch ihr Knie deutlich gemacht, das sich unter ihrem üppigen Mantel abzeichnet. Auf der Tafel in Philadelphia reicht Maria ihrem Sohn eine rote Nelke, nach der der Knabe mit seiner Linken greift. Dies lässt unweigerlich an Leonardos

1271 Öl auf Nadelholz, 68 x 51 cm, Oxfordshire, Buscot Park, Faringdon Collection Trust. Zu dem zweiten Gemälde (Kat. Nr. 12) sind weder Angaben zu Material noch Größe oder Aufbewahrungsort bekannt.

1272 Holz, 67,3 x 49,5 cm, unbekannter Aufbewahrungsort. Vgl. Cust 1906, S. 65.

1273 Vgl. RADINI TEDESCHI 2010, S. 115. Es ist nicht bekannt, in wessen Besitz sich das Bild aktuell befindet. In der National Gallery in London existiert eine mit 79,7 auf 65,1 cm größere, traditionell Girolamo del Pacchia zugeschriebene Kopie dieses Bildes; vgl. RADINI TEDESCHI 2010, Nr. 4, S. 116.

1274 Öl auf Holz, 63,5 x 46,4 cm, Philadelphia, Museum of Art; vgl. Kat. Nr. 19.

1275 Zu den Tondi vgl. Kat. Nr. 14 und 15, zu dem Freskenzyklus in Monte Oliveto Maggiore Kap. 2.2, S. 20–22.

1276 Holz, 76,3 x 54,2 cm, um 1465, München, Alte Pinakothek; vgl. SYRE, Cornelia, Kat. Nr. 1, in: Ausst. Kat. München 2006, S. 248f. Gerade das neuartige Motiv der Landschaft wurde in der Nachfolge Fra Filippo Lippis von fast allen Künstlern aufgegriffen.

wohl früheste erhaltene Maria-und-Kind-Darstellung denken, seine um 1475 geschaffene *Madonna mit der Nelke* (Abb. 163), die auf Leonardos Kollegen großen Eindruck machte.<sup>1277</sup> Sodomas Bezugnahme auf den Florentiner Meister wird nicht nur speziell in der Geste der Muttergottes mit ihrer linken Hand deutlich, sondern allgemein in der Komposition: Entsprechungen sind in Marias Körperhaltung mit dem gesenkten Blick, in dem in natürlicher kindlicher Bewegung gezeigten Jesusknaben sowie in dem Verhältnis beider Figuren zueinander festzustellen. Durch die innige gegenseitige Zuwendung von Maria und Jesus entsteht in beiden Werken eine Wirklichkeitsnähe, durch die die Distanz zum Betrachter verringert wird. Die größte Differenz zwischen der Sieneser und der Florentiner Komposition besteht in der Umgebung, in der die Gestalten platziert sind. Die bei Leonardo in einem real wirkenden, herrschaftlichen Innenraum mit Biforen-Fenstern sitzende Mutter-und-Kind-Gruppe siedelte Sodoma in einer weiten Landschaft an.<sup>1278</sup> Dabei ruht Jesus bei Sodoma im Unterschied zu Leonardo nicht mehr vor seiner Mutter auf einem Kissen, sondern ist halb stehend, halb sitzend auf ihrem rechten Unterarm gezeigt. Bei Sodoma fällt die Brüstung, die Leonardo – wenn auch durch den Marienmantel in ihrer Barrierewirkung abgeschwächt – darstellte, somit ganz weg. Bazzis Muttergottes erscheint direkt in den Bildvordergrund und folglich noch näher an den Beschauer herangerückt, welcher durch Bilder wie dieses zur Kontemplation der Glaubensbekenntnisse ermuntert werden sollte.<sup>1279</sup> Maria und Jesus werden als ideale Mutter und ideales Kind präsentiert. Jedoch ist die geschilderte Nähe zwischen beiden nicht anekdotisch gemeint. Sie sollte vielmehr daran erinnern, dass es sich um Bilder des in Christus Mensch gewordenen Gottes und der als seine Mutter ausersehenen Maria handelt. So zeichnet sich die Jungfrau angesichts

des Wissens um das Schicksal ihres Sohnes stets durch einen ernsten, nahezu in sich gekehrten Ausdruck aus.<sup>1280</sup> Denn die wesentliche Bildaussage ist nicht das liebevolle und innige Miteinander, sondern der Hinweis auf die Passion, den Opfertod Christi, und – noch wichtiger für den Gläubigen – die Verheißung der Erlösung durch seine Auferstehung.<sup>1281</sup> Nicht selten wird die heilsgeschichtliche Botschaft durch zumindest ein Attribut unterstützt, welches den beiden Figuren auch bei Leonardo und Sodoma beigegeben ist.

Leonardos *Madonna mit der Nelke* basiert auf einem im Umkreis seines Lehrers Verrocchio gebräuchlichen Bildtypus. Das Neuartige an diesem war die ungeteilte Aufmerksamkeit, die Mutter und Kind einer Blume schenken, welche somit nicht nur zum inhaltlichen, sondern auch zum kompositorischen Mittelpunkt des Bildes wurde.<sup>1282</sup> Auch in Sodomas Gemälde ist das Greifen nach der Nelke die zentrale Handlung. Attribute wie diese Gartenblume, die in Italien erst seit dem 15. Jahrhundert angepflanzt und gerade im 16. Jahrhundert häufig dargestellt wurde, können sowohl auf Maria als auch auf Jesus bezogen werden.<sup>1283</sup> Meistens handelt es sich um ein Angebot von verschiedenen Assoziationen, die sich auf Passion, Tod, Auferstehung und zugleich Marias Anteil an dem Geschehen beziehen können. So kann die rote Nelke in religiösen Bildern wie Leonardos oder Sodomas Komposition sowohl als Sinnbild für den bevorstehenden Kreuzestod Jesu als auch als Liebes- und Fruchtbarkeitssymbol verstanden werden.<sup>1284</sup> Denn das italienische Wort »garofano« bezeichnete zunächst nur die Gewürznelke, die in Mitteleuropa bereits seit dem 7. Jahrhundert zu medizinischen und magischen Zwe-

1277 Zu dem Leonardo-Gemälde vgl. S. 196, Anm. 1208. So setzte sich mit Leonardos Bildfindung u. a. Raffael in seiner *Madonna dei Garofani* auseinander (Öl auf Eichenholz, 27,9 x 22,4 cm, um 1506/07, London, National Gallery). Vgl. zu Raffaels Werk MEYER ZUR CAPELLEN 2001, Nr. 25, S. 210–213.

1278 Die Verbindung des Fensters als rahmendes Motiv Marias und ihres Kindes mit der Darstellung eines Innenraums findet sich v. a. in Arbeiten der Verrocchio-Werkstatt. Entwickelt wurde diese Bildidee jedoch von Donatello im beginnenden 15. Jahrhundert. Den Höhepunkt dieser Art von Bildkomposition stellt dabei Leonardos *Madonna mit der Nelke* dar, da zum Fenster als Rahmenmotiv und zum dazugehörigen Innenraum als Hintergrund als drittes Element der Landschaftsblick hinzugetreten ist. Dadurch erscheint die Marienfigur nun in einem realen Umfeld und als hoheitsvolle, aber nicht göttliche Erscheinung; vgl. KECKS 1988, S. 40.

1279 Vgl. DALLI REGOLI 1984.

1280 Gemäß KECKS 1988, S. 59f. können sich selbst in den kindlich erscheinenden Gesten Jesu heilsgeschichtliche Hinweise verbergen wie beispielsweise Schutzsuchen und das Zurückschrecken vor dem eigenen Schicksal.

1281 Epiphanie und Eucharistie sind zwei fest miteinander verbundene Momente des Erlösungswerks Gottes. Ihre gemeinsame Darstellung im Andachtsbild steht in der Tradition kleinformatiger Diptychen des Duecento und Trecento, die auf dem einen Flügel die Madonna und auf dem anderen entweder eine Kreuzigung, eine Pietà oder einen Schmerzensmann zeigen; vgl. Kap. 4.1.3.3, S. 178f.

1282 Vgl. AUGUSTYN, Wolfgang, Die Nelke: Bemerkungen zu einem Bildmotiv und seiner Bedeutung, in: Ausst. Kat. München 2006, S. 61.

1283 Im Gegensatz zu der Lilie oder der Rose ist die Nelke als Blume in Mitteleuropa erst seit dem späten Mittelalter bekannt; vgl. SANDER, Jochen, Marien- und Christusbilder, in: Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 186.

1284 Zur Nelke speziell in der italienischen Malerei vgl. LEVI D'ANCONA 1977, S. 79–81.



cken genutzt wurde.<sup>1285</sup> Da ihre Blütenknospen in ihrer Form an jene Nägel erinnern, mit welchen Christus ans Kreuz geschlagen wurde, steht sie seit jeher zugleich für dessen Passion. Weil man der Gewürznelke aber zudem eine empfängnisfördernde Wirkung sowie die apotropäische Kraft zuschrieb, Brautleute zu schützen, konnte sie auch als Hinweis auf die Verbindung zwischen Braut und Bräutigam des alttestamentarischen Hoheliedes gelesen werden, welche wiederum in der christlichen Interpretation als Christus und Maria, und diese ihrerseits als Sinnbild für die Kirche gedeutet werden. Dass man im 15. und 16. Jahrhundert nun wiederholt den Nelkenstrauß sowohl in Gemälden religiösen als auch profanen Inhalts findet, liegt darin begründet, dass in jener Zeit nicht nur die Bezeichnung »garofano« von der Gewürz- auf die wohlriechende Gartenpflanze übergang, sondern auch deren implizierte Heil- und Schutzkräfte.<sup>1286</sup> Gerade aufgrund ihrer Mehrdeutigkeit, der gleichzeitigen Anspielung auf die Passion Christi und auf die Vermählung, erscheint die Gartennelke in Maria- und Kind-Gruppen als ein äußerst passendes Motiv für ein »quadro da sposo«.<sup>1287</sup> Auch in der Tafel in Philadelphia könnte das Reichen der Blume durchaus in dieser Weise als ein Motiv verstanden werden, das die Bestimmung des Bildes als Verlöbnisbild verrät.

Sodomas von Leonardo beeinflusste Komposition in Philadelphia findet sich in zwei weiteren kleinformatigen Gemälden von seiner Hand wieder (Abb. 107 und 108), wobei die Mutter- und Kind-Darstellung durch Hinzufügen der Josefsfigur zu einer Heiligen Familie weiterentwickelt wurde.<sup>1288</sup> Wie in Philadelphia erscheint auch im Vordergrund dieser beiden in München und Turin befindlichen Tafeln die in ein rotes Gewand und einen blauen Mantel gekleidete Maria mit ihrem Sohn im Arm. Insbesondere die Körperhaltung der Muttergottes, aber auch das Bewegungsmotiv des Jesuskindes weisen

nicht nur eine sehr große Ähnlichkeit zu dem Werk in der nordamerikanischen Sammlung auf, sondern scheinen mit diesem geradewegs deckungsgleich zu sein. Die Maße der Bildträger weichen zwar voneinander ab, die Größe der Figuren stimmt jedoch in allen drei Fällen überein. Im Unterschied zu der Arbeit in Philadelphia hält das nackte Kind in der um Josef erweiterten Komposition in seiner rechten Hand einen Stieglitz umfasst und blickt aus dem Bild heraus direkt auf den Betrachter. Der Stieglitz, auch Distelfink genannt, gilt allgemein als Kunder des Zukünftigen und steht besonders in Marienbildern für das Vorwissen über die bevorstehende Passion Jesu.<sup>1289</sup> Das Tun des Kindes wird nun nicht mehr allein von seiner Mutter, sondern zudem von seinem Ziehvater Josef beobachtet, der sich am rechten Bildrand aus dem Halbschatten heraus leicht über Marias linke Schulter beugt. Die Tafeln in München und Turin zeigen fast identische Versionen der beschriebenen Komposition. Den augenfälligsten Unterschied zwischen ihnen stellt die herabhängende Draperie im Mittelgrund des Bildes dar, mit der Sodoma Marias Haupt akzentuiert und die Gruppe als Familie fest zusammenbindet.<sup>1290</sup> In München gewährt die rot-orangene Draperie links Aussicht auf einen belaubten Baum in einer detailreichen und durch Wasser und Architektur charakterisierten Hügellandschaft (Abb. 175). Dabei kann der prominent in Szene gesetzte Baum in diesem Fall als zusätzlicher Hinweis auf die Passion Christi verstanden werden, da die Pappel bekanntlich seit der Antike mit Trauer in Verbindung steht.<sup>1291</sup> Der dahinterliegende Landschaftsausblick ist sehr fein ausgearbeitet und weist motivische Übereinstimmungen mit der Hintergrundgestaltung der Hannoveraner *Lukrezia* (Abb. 13.2) auf, die ihrerseits auf einen Dürer-Stich zurückgeht.<sup>1292</sup> Der Maler wiederholt die Darstellung in München nicht akribisch, sondern

1285 Vgl. AUGUSTYN, Wolfgang, Die Nelke: Bemerkungen zu einem Bildmotiv und seiner Bedeutung, in: Ausst. Kat. München 2006, S. 70–77.

1286 Vgl. beispielsweise MEYER ZUR CAPELLEN 1996, S. 165, mit seinen Ausführungen zu Raffaels *Nelkenmadonna*.

1287 Zu den »quadri da sposo« vgl. Kap. 4.1.4, S. 186. Auf den Bildern mit profanem Sujet findet sich die Nelke nicht selten in Porträts als Zeichen der Verlobung. Dies wird auch der Fall sein bei dem Porträt einer jungen Frau des Giomo del Sodoma (Abb. 134; vgl. Kap. 4.1.2.2, S. 166f. mit Anm. 1036) sowie bei dem Männerbildnis der Galleria Carlo Orsi (Mailand), das einst Sodoma zugeschrieben wurde (vgl. Kat. Nr. X26).

1288 Vgl. ergänzend Kat. Nr. 27 (Pappelholz, 71 x 51 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek) sowie Kat. Nr. 28 (Tempera auf Holz, 65,5 x 48 cm, Turin, Galleria Sabauda). Für PRIULI BON<sup>2</sup> 1908, S. 107, und GIELLY o. J. (1911?), S. 173, ist die Münchner Version die Replik derjenigen in Turin.

1289 Vgl. KRETSCHMER 2008, s. v. STIEGLITZ/DISTELFINK/GOLDFINK, S. 410f. In Marienbildern findet sich der Stieglitz seit dem Ende des 13. Jahrhunderts. Für entsprechende Bildbeispiele vgl. SHORR 1954, S. 172–182.

1290 Das Tuch bzw. der Vorhang als Bildelement ist von der venezianischen Malerei bekannt und kommt vorzugsweise in florentinischen Darstellungen dieses Themas vor; vgl. ALBERG 1984, S. 68f. Bei dem Vorhang handelt es sich um ein Motiv, auf das Sodoma in den 1520er Jahren in seinem *cataletto* für die Compagnia di San Giovanni Battista della Morte erneut zurückgreifen wird; vgl. Kat. Nr. 44.2.

1291 So beschreibt Plinius d. Ä. den antiken Brauch, dass Leichname mit Blättern der Schwarzpappel bedeckt wurden; vgl. IMPELLUSO 2005, S. 61. Als Hinweis auf die Passion kommt die Pappel beispielsweise in Raffaels sog. *Kreuzigung Mond* vor (Öl auf Pappel, 283,3 x 167,3 cm, um 1503/04, London, National Gallery, Inv. Nr. NG3943).

1292 Vgl. hierzu Kap. 4.2.2 sowie ergänzend Kat. Nr. 26.1.



175. Sodoma, Landschaftsausschnitt (Detail der Heiligen Familie), um 1510/15. München, Alte Pinakothek.

greift lediglich prägnante Elemente wie das Gewässer am Bergfuß, die üppige Vegetation oder den Rundturm mit Laterne auf und setzt sie ähnlich zusammen. In Turin hinterfängt der Vorhang, der von grünem Farbton ist, dagegen die komplette Gruppe und verdeckt den Blick auf das dahinter Liegende beinahe vollständig.<sup>1293</sup> Durch das stärkere Verhängen der Landschaft wird das kompositionelle Gewicht noch stärker auf die Figurengruppe selbst gelegt. Im Gesamten wirkt die Turiner Komposition dadurch in sich stimmiger. Was Sodoma zu der unterschiedlichen Hintergrundgestaltung veranlasste, ist nicht bekannt. Möglicherweise war die Landschaft in dem Gemälde der Alten Pinakothek explizit vom Auftraggeber gewünscht.<sup>1294</sup>

Dass die beiden Versionen der Heiligen Familie tatsächlich auf Sodomas Tafel in Philadelphia basieren, beweisen nicht zuletzt bisher unpublizierte technische

Untersuchungsergebnisse des Münchner Gemäldes.<sup>1295</sup> So macht eine Infrarotreflektografie sichtbar, dass Sodoma die Münchner Komposition mit Hilfe eines Kartons in der sogenannten *spolvero*-Technik auf den Bildträger übertrug (Abb. 176).<sup>1296</sup> Darüber hinaus wird deutlich, dass diese Unterzeichnung einen – entsprechend der Maria-und-Kind-Gruppe in Philadelphia – seitlich gedrehten Kopf Jesu sowie zwei ausgestreckte Finger an seiner rechten Hand vorsah. Demzufolge und unter Berücksichtigung der sehr ähnlichen Maße aller drei Werke ist davon auszugehen, dass in der Tafel in Philadelphia sowie wahrscheinlich auch im Turiner Fall ein und derselbe Karton Verwendung fand, der vermutlich ursprünglich für das nordamerikanische Gemälde geschaffen worden war. Legt man dem Münchner und Turiner Bild folglich diesen verlorenen Karton zugrunde, erklären sich auch das bei genauer Betrachtung seltsam wirkende Greifen des Knaben sowie Marias Handhaltung – beides Motive, die in Philadelphia in der Nelke begründet liegen, welche in den beiden Heiligen Familien jedoch fehlt. Gerade in diesem Bereich finden sich auch zwischen der Münchner und der Turiner Version Unterschiede, die erst auf den zweiten Blick sichtbar werden. In Turin entspricht die Fingerhaltung des Knaben noch ganz dem Bild der ehemaligen Johnson-Sammlung. Jedoch hält Jesus keinen Blumenstiel mehr in seiner Linken, sondern sehr lose die dünne Leine des Vogels, welche bis zu Marias Hand weitergeführt und von dieser zusätzlich erfasst wird. In München dagegen greift die Muttergottes mit ihren Händen die beiden Enden eines schmalen, transparenten Tuches, das zwischen Jesu Schenkeln verläuft.<sup>1297</sup> Dieser hält zwar wiederum die

<sup>1295</sup> In den internen, unpublizierten Akten des Museums in Philadelphia (WP ID 201, CODE I) wird bereits auf den Zusammenhang zwischen den drei Gemälden hingewiesen. Allerdings geht man dort davon aus, dass die Münchner und die Turiner Version jener in Philadelphia zeitlich vorausgehen.

<sup>1296</sup> Dass der Karton in der *spolvero*-Technik übertragen wurde, wird durch die punktierten Linien deutlich; vgl. zur Übertragungstechnik Anm. 648. Das bildgebende Untersuchungsverfahren fand 2009 im Rahmen einer Restaurierung des Gemäldes im Doerner Institut, München, statt. An dieser Stelle ist Jan Schmidt, dem leitenden Restaurator der Alten Pinakothek, dafür zu danken, dass seine Ergebnisse, die Infrarotreflektografie sowie die Röntgenaufnahme für die vorliegende Dissertation genutzt werden dürfen.

<sup>1297</sup> Dieses Tuch ist sicherlich als eines jener schmalen Bänder zu deuten, mit denen Wickelkinder einst verschnürt wurden. Besonders aufschlussreich sind Andrea della Robbias Darstellungen der Kleinkinder am Findelhaus in Florenz; vgl. ALEX-ANDRE-BIDON 1989. Es hat den Anschein, dass diese Tücher im Laufe des 15. Jahrhunderts zunehmend ein dekoratives Attribut des Jesuskindes bildeten, das die Künstler in ganz unterschied-

<sup>1293</sup> Darüber hinaus ist das Futter des Marienmantels in unterschiedlichen Farben gestaltet: Während es in Turin in einem sanften Orangeton erscheint, ist die Innenseite in München in einem Grünton gestaltet.

<sup>1294</sup> Hierfür würde die Unterzeichnung im Bereich der Marienhand am linken Bildrand sprechen, auf die nachfolgend noch eingegangen wird.





176. Infrarotreflektografie der *Heiligen Familie* in München, 2009.



177. Röntgenaufnahme der *Heiligen Familie* in München, 2009.

dünne Schnur, an der der Distelfink fixiert ist, in seiner Hand, jedoch sind nun sein linker Daumen und Zeigefinger dabei weiter zusammengeführt. Die Unterzeichnung des Münchner Gemäldes verdeutlicht zudem, dass der Maler auch Josef und den Vorhang nicht freihändig auf dem Bildträger komponierte, sondern diese Bildelemente ebenfalls mittels eines Kartons in der *spolvero*-Technik übertrug. Es stellt sich die Frage, ob dies unter Verwendung einer zweiten Vorlage geschah und Sodoma somit aus ursprünglich zwei Kompositionen eine neue kreierte. Eine solche Methode, bei der einzelne Motive unterschiedlicher Kompositionen kartongestützt repliziert wurden, war in den damaligen Werkstätten durchaus üblich, wie Rudolf Hiller von Gaertringen für Perugino nachwies.<sup>1298</sup> Betrachtet man

licher Weise einsetzen. Der ursprünglich praktische Gebrauch des Tuches liegt so stark auf der Hand, dass der Bezug zum Grabtuch, in das der Leichnam Christi nach der Kreuzigung gewickelt worden war, wohl eher eine Ausnahme darstellt; vgl. hierzu GOFFEN 1975, S. 501 mit Anm. 82.

<sup>1298</sup> HILLER VON GAERTRINGEN 1999, S. 191, spricht hierbei von der Rekombinationsmethode. Pietro Perugino wie auch u. a. Giovanni Bellini entwickelten spezielle Verfahren zur Herstellung

vor diesem Hintergrund nochmals die Infrarotreflektografie des Münchner Gemäldes, fallen die punktierten Linien am linken Bildrand ins Auge. Die beiden Linien, die näher an der Hand der Muttergottes verlaufen, geben wohl die Konturen ihres Gewandes vor. Die dritte Linie hingegen, die am nächsten zum Bildrand liegt, könnte auf den Vorhang hindeuten, der in Turin die komplette Gruppe hinterfängt. Darüber hinaus macht eine Röntgenaufnahme des Münchner Bildes sichtbar, dass bevor auf dieser Tafel die aktuelle Darstellung aufgebracht wurde, zunächst eine andere Komposition angelegt war (Abb. 177). Allem Anschein nach sah Sodoma für diesen Bildträger anfangs eine Geburt Christi oder eine Anbetung des Jesuskindes vor. Dies lassen der ursprünglich wesentlich kleinere Marienkopf, der Unterschlupf über ihr und die nur schemenhaft sichtbare Figur am linken

von Andachtsbildern, indem einmal gefundene Kompositionen mehrfach wiederholt, nur geringfügig abgewandelt oder zentrale Partien aus größeren Kompositionen zur Grundlage neuer Gemälde gemacht wurden. Die tradierten Repliken und Adaptionen Sodomas, seiner Mitarbeiter und Schüler lassen auch für ihn eine ähnliche Werkstattpraxis vermuten.



178. Sodoma, *Maria mit Jesus und den Heiligen Paulus und Bernhardin*, um 1525. Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire.

Bildrand vermuten.<sup>1299</sup> Die verworfene Komposition allein belegt nicht, dass es sich bei dem Münchner Werk um die Ursprungsversion der *Heiligen Familie* handelt. Sodoma hätte einen bereits gebrauchten Bildträger verwenden können, um darauf eine auf einer anderen Tafel zuvor entwickelte und für gut befundene Bildfindung zu wiederholen. An Wahrscheinlichkeit gewinnt diese Annahme jedoch durch den Kinderkopf, dessen Ausrichtung im Verlauf des malerischen Prozesses verändert wurde. Allerdings sprechen die zusätzlichen, nicht zu Ende geführten Konturlinien am linken Bildrand eher gegen die Münchner und für die Turiner Tafel, in welcher zudem die Fingerhaltung der linken Hand Jesu noch ganz jener in Philadelphia entspricht. Solange keine technischen Untersuchungen des Gemäldes in Turin – und bestenfalls ebenso jenes in Philadelphia – vorliegen, bleiben Aussagen darüber, welche der beiden *Heiligen Familien* das Original ist, nach dessen Vorbild

1299 Das kleinere Marienhaupt ist – wie die Infrarotreflektografie noch deutlicher zeigt (Abb. 176) – sogar bereits sehr detailliert ausgeführt worden, ehe das Ganze durch die heutige Darstellung übermalt wurde.

Sodoma eigenhändig eine zweite Fassung gestaltete, Spekulation.<sup>1300</sup>

Sicher lässt sich lediglich sagen, dass es sich bei beiden Bildern ihrer hohen malerischen Qualität wegen um eigenhändige Arbeiten Sodomas handelt, die in etwa zeitgleich um 1510 bis 1515 entstanden sein dürften.<sup>1301</sup> So weisen beide *Heiligen Familien* im Vergleich mit der heute in Philadelphia befindlichen Arbeit vor allem in der Gestaltung der Landschaft und der Durchformung der Gewänder größere Gemeinsamkeiten mit der um 1510 entstandenen *Kreuzabnahme Cinuzzi* auf (Abb. 12).<sup>1302</sup> Darüber hinaus ähnelt Jesus in seinem Kopftyp jenem des kleinen Johannes in Sodomas Tondo in Haddington (Abb. 168).<sup>1303</sup>

Die drei Beispiele aus Philadelphia, München und Turin vergegenwärtigen anschaulich, dass durch eine veränderte Hintergrundgestaltung, durch den Austausch von Attributen und insbesondere durch das Hinzufügen oder Weglassen von Assistenzfiguren Komposition und Thema einer Mutter-und-Kind-Gruppe beliebig variiert und abgewandelt werden können. Auch in Sodomas Tafel im Musée des Beaux-Arts in Neuchâtel nimmt wiederum die Muttergottes den die Komposition bestimmenden Part ein. Jedoch befindet sie sich diesmal hinter einer Brüstung, auf der von ihr gestützt der kleine Jesusknabe auf einem Kissen sitzt (Abb. 178).<sup>1304</sup> Während Maria sanft auf ihren Sohn hinunterblickt, wendet sich dieser dem am linken Bildrand stehenden Heiligen mit langem Bart und gesenktem Haupt zu, um ihm den

1300 Enzo Carli (Ausst. Kat. Siena/Vercelli 1950, Nr. 11) sieht in dem Münchner Bild ebenso wie MARCIANO-AGOSTINELLI TOZZI 1951, S. 117, und HAYUM 1976, S. 146, eine Replik der Turiner Komposition. MORELLI 1896, S. 106, hingegen bezeichnet die Münchner Version als frischer und höherwertiger. Selbst wenn auch die beiden Tafeln in Turin und Philadelphia untersucht werden sollten, bleibt zu bedenken, dass eine Infrarotreflektografie auch keine Befunde liefern könnte. Dies würde jedoch nicht zwangsläufig auch das Fehlen einer Unterzeichnung bedeuten. Fehlende Befunde können auch in der Verwendung andersfarbiger Zeichenmaterialien wie roter Erde begründet liegen; vgl. HILLER VON GAERTRINGEN 1999, S. 125. Derartige Untersuchungen liefern folglich nicht unumstößliche Fakten, sondern bedürfen stets kompetenter Interpretation.

1301 Die *Heilige Familie* in München wird von GIELLY o. J. (1911?), S. 173, in das Jahr 1505 datiert, während PRIULI BON 1908, S. 39, SÉGARD 1910, S. 227, Enzo Carli (Ausst. Kat. Siena/Vercelli 1950, Nr. 11), HAYUM 1976, S. 146, sowie zuletzt RADINI TEDESCHI 2010, S. 190, für 1513 plädieren. Cornelia Syre gibt in Mus. Kat. München (Alte Pinakothek) 2007, S. 220, um 1513–15 an.

1302 Vgl. zum Altarbild für die Familie Cinuzzi Kat. Nr. 22 sowie Kap. 4.1.1.1.

1303 Vgl. Kat. Nr. 32 sowie ergänzend Kap. 4.1.4.1.

1304 Tempera auf Holz, 84 x 62 cm, Neuchâtel, Musée des Beaux-Arts; vgl. Kat. Nr. 36.



dünnen Kreuzstab in seinen Händen zu präsentieren.<sup>1305</sup> Die attributlose Figur ist ähnlich der Josefsgestalt der vorangehenden Kompositionen leicht verschattet wiedergegeben, aufgrund der kahlen Stirn und des langen Barts aber als heiliger Paulus zu bezeichnen. Darüber hinaus erweiterte der Maler die Darstellung am rechten Bildrand um einen vierten Heiligen, dessen hagere Gesichtszüge hingegen gut ausgeleuchtet und deutlich zu sehen sind: Die schmalen Lippen, die braune Kutte und vor allem die vor seinen Oberkörper gehaltene Tafel geben ihn als heiligen Bernhardin von Siena zu erkennen. Wie Raffael in seiner heute in der Berliner Gemäldegalerie aufbewahrten *Maria mit Jesus und den Heiligen Hieronymus und Franziskus* (Abb. 179), lehnt sich auch Sodoma in dieser Arbeit stark an peruginesken Bildfindungen an.<sup>1306</sup> Dieses Werk stellt innerhalb Sodomas Arbeiten eine Ausnahme dar. Denn solche Halbfigurenbilder mit Maria und je einem Heiligen zu jeder Seite waren zwar noch Ende des 15. Jahrhunderts insbesondere in Venedig und Siena sehr beliebt, im 16. Jahrhundert galten sie jedoch bereits als antiquiert.<sup>1307</sup> Die stilistischen Analogien des Werkes in Neuchâtel mit Sodomas Arbeiten der 1520er Jahre, wie beispielsweise mit den Tafeln des *cataletto* für die Compagnia di San Giovanni Battista della Morte (Abb. 31.1 und 31.4), legen eine Datierung um 1525 und somit in Sodomas Blütezeit sehr nahe.<sup>1308</sup> Angesichts der mutmaßlichen Entstehungszeit erscheint in dem Gemälde zudem überholt, dass der Maler darin keinen Landschaftshintergrund zeigt. Stattdessen gestaltete er diesen – bis auf den zur Seite geschobenen grünlichen Vorhang – ungegenständlich als Goldgrund.<sup>1309</sup> Dies mutet umso ungewöhnlicher an, als dass von der Hand Riccios, Sodomas Schwiegersohnes und Mitarbeiters, eine beinahe identische Replik existiert, die aber eine Hintergrundlandschaft aufweist (Kat. Nr. W5).<sup>1310</sup> Der »Meister des Hausbuches« bei-



179. Raffael, *Maria mit Jesus und den Heiligen Hieronymus und Franziskus*, um 1502. Berlin, Gemäldegalerie.

spielsweise schuf noch um 1480 am Mittelrhein einen Flügelaltar, in dem Tafeln sowohl mit Gold- als auch mit Landschaftshintergrund nebeneinander zu finden sind.<sup>1311</sup> Während diese Gestaltung beim nordischen Künstler der Unterscheidung zwischen der Alltags- und der Feiertagsansicht des Retabels galt, wird die antiquiert wirkende Darstellungsweise bei Sodoma sicherlich allein dem Gusto des Auftraggebers geschuldet sein. Auch die beiden Heiligenfiguren werden auf den Wunsch des Bestellers zurückzuführen sein: Während die Anwesenheit Bernhardins, eines wichtigen Sieneser Stadtpatrons, wenig überrascht, ist Paulus in Sieneser Marienbildern selten anzutreffen. Sodoma könnte die in seinen Andachtsbildern üblicherweise gezeigte Josefsgestalt aufgrund einer Namensgleichheit mit dem Auftraggeber durch den Apostelfürsten ersetzt haben.

So entstand in dem Werk in Neuchâtel insgesamt ein spannungsreicher Gegensatz aus überholten und zeitgemäßen Merkmalen sowie aus Distanz und Nähe. Denn

1305 Der Jesusknahe hat einen transparenten Schleier umgelegt, wie er auch bereits in der Münchner *Heiligen Familie* zu sehen war.

1306 Zu Raffaels in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts entstandenem Werk (Pappel, 34 x 29 cm, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie) vgl. MEYER ZUR CAPELLEN 2001, Nr. 5, S. 115–117. Beispiele für eine vergleichbare Komposition bei Perugino sind zu finden bei SCARPELLINI 1984, Nr. 57–59.

1307 Vgl. MEYER ZUR CAPELLEN 2001, S. 115.

1308 Vgl. Kat. Nr. 44.2 und 44.3. Auch Analogien zu Kat. Nr. 46 und 47 und somit zu Werken, die ebenfalls in der zweiten Hälfte der 1520er Jahre entstanden sind, sind gegeben.

1309 Es gibt keine Anzeichen dafür, dass der Goldgrund erst nachträglich aufgetragen wurde.

1310 Tempera auf Holz, 87 x 66 cm, unbekannte Sammlung. Über den Unterschied in der Hintergrundgestaltung hinaus sind – bis auf die jeweiligen stilistischen Eigenheiten, die durch den

individuellen Duktus des jeweiligen Malers begründet werden – kaum Abweichungen zu konstatieren.

1311 Der nicht vollständig erhaltene, sog. *Passionsaltar* ist heute auf drei öffentliche Sammlungen in Freiburg (Augustinermuseum), Frankfurt (Städel) und Berlin (Gemäldegalerie) aufgeteilt; vgl. Mus. Kat. Freiburg 2010, S. 104–107 mit Abb.



180. Sodoma, *Heilige Familie*, Ende der 1520er Jahre.  
Rom, Galleria Borghese.

während dem Betrachter die Szene durch den Goldgrund, durch die altmodische Figurenanordnung und nicht zuletzt durch die Brüstung im Gesamteindruck entrückt erscheint, wirkt dagegen Jesus in seiner natürlich-kindlichen Darstellungsweise überaus menschlich und nahbar. Indem der Jesusknabe in der Neuchâtel-Tafel dem heiligen Bernhardin den Kreuzstab, das Symbol des bevorstehenden Opfertodes, reicht, tritt er in unmittelbaren Kontakt zu einer der beiden Assistenzfiguren (Abb. 178). Sowohl in seinem Bewegungsmotiv als auch allgemein in seiner Gestaltung steht er dabei seinem wenig später geschaffenen Pendant der *Heiligen Familie* in der römischen Galleria Borghese sehr nahe (Abb. 180).<sup>1312</sup> Beide Kinderfiguren wenden sich in sehr ähnlicher Weise einer jeweils männlichen Heiligen-gestalt am linken Bildrand zu. Jedoch bietet der kleine Heiland in Rom nicht mehr einen Gegenstand an, sondern empfängt diesen nun selbst. Er sitzt auf dem Schoß

seiner in ein rotes Gewand und einen üppigen blauen Mantel gehüllten Mutter, die ihn – nun im Vergleich zu den Gemälden in Philadelphia, München und Turin in gespiegelter Ausrichtung – sanft mit beiden Händen umfasst. Freudig greift Jesus, in dessen linker Hand rote Kirschen zu erkennen sind, nach einer hellen Rose, die ihm sein Ziehvater entgegen hält. Josef steht vor einem dunklen und undefinierten Grund (Wand oder Vorhang?), der auch die Muttergottes hinterfängt, jedoch auf Höhe des Jesusknaben endet, sodass sich dem Betrachter hinter dem Kind eine weitläufige Landschaft mit Wasser, einer Brücke und diversen Gebäuden präsentiert.

Unverkennbar zeigt sich Sodoma in seiner *Heiligen Familie Borghese* von Raffael und dessen Madonnenbildern der römischen Phase beeinflusst, wie Vergleiche mit der *Madonna della Torre* (Abb. 141) und der *Madonna della Sedia* zeigen.<sup>1313</sup> Mit diesen hat seine Tafel die voluminösen, eng zusammengedrängten Figuren gemein. Noch näher steht seine *Heilige Familie* Raffaels um 1513/14 geschaffener *Madonna della Tenda*, mit der sie über die Nahansichtigkeit und enorme Präsenz der Dargestellten hinaus auch deren Anordnung vor einem zweigeteilten Hintergrund verbindet.<sup>1314</sup> Durch die stark auf die Protagonisten fokussierte Darstellung sowie durch deren einander zugewandte Gesten und Blicke vermittelt Sodoma einen besonders intimen Blick auf die Heilige Familie. Seine Gestalten wirken nun noch menschlicher und erwecken den Eindruck einer beinahe gewöhnlichen Familie. Innerhalb seiner Andachtsbilder gleichen Sujets nimmt Sodomas Gemälde der Sammlung Borghese eine Sonderstellung aufgrund der veränderten Rolle Josefs ein. Dieser ist gegenüber den vorangehenden Darstellungen weitaus präsenter. Sodoma bindet den Nährvater Jesu stärker in die Komposition ein. So rückte er ihn räumlich näher an seine Familie heran und lässt ihn mit seiner rechten Hand sogar über Marias Schulter nach vorne greifen. Auf diese Weise gelangt zumindest Josefs Rechte aus dem verschatteten Mittelgrund nach vorne in dieselbe Bildebene, in der sich auch sein Sohn befindet. Wird Josef in der Regel wenn, dann eher als stiller Beobachter dargestellt, bringt er sich in der Borghese-Tafel darüber hinaus aktiv in

1312 Öl auf Holz, 85 x 69 cm; vgl. ergänzend Kat. Nr. 49 mit näheren Angaben zur Datierung des Werkes. Für eine Datierung in die späten 1520er Jahre plädieren ebenfalls Enzo Carli in Ausst. Kat. Siena/Vercelli 1950, Nr. 21, sowie RADINI TEDESCHI 2010, S. 224. JANSEN 1870, S. 146, GIELLY o. J. (1911?), S. 168, und HAUVETTE 1911, S. 56, hingegen verorten das Werk bereits in das zweite Jahrzehnt des Cinquecento.

1313 Vgl. zur *Madonna della Torre* Kap. 4.1.3.3, S. 175, sowie zur *Madonna della Sedia* Kap. 4.1.4.1, S. 188.

1314 Pappelholz, 65,8 x 51,2 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek. In diesem Raffael-Werk ist gemäß Cornelia Syre der Einfluss der Deckenfresken Michelangelos in der Sixtina unverkennbar; vgl. Mus. Kat. München Italien 2007, S. 196. Für weitere Informationen vgl. MEYER ZUR CAPELLEN 2005, Nr. 56, S. 134–136.



seine Familie ein. Er hält eine einzelne Rose und somit eine Blume in der Hand, die durch ihre Dornen allgemein als Sinnbild der Qualen christlicher Märtyrer galt, in der Regel jedoch mit der Muttergottes in Verbindung gebracht wurde.<sup>1315</sup> Auch in Sodomas Bild wird sie mehrdeutig zu lesen sein. Mit ihrer hellen, wohl einst weißen Farbe verweist seine Blume einerseits auf Maria, die als »Rose ohne Dornen« bezeichnet wird.<sup>1316</sup> Die Tatsache, dass Josef sie Jesus anbietet, spielt dabei andererseits sowohl auf die Annahme seiner Rolle als Ziehvater des Kindes Gottes als auch auf die unausweichliche Passion seines Zöglings an – Letztere wird durch die Kirschen in der linken Kinderhand nochmals betont.<sup>1317</sup> Im 15. Jahrhundert galt neben Bernhardin von Siena (1380–1444) auch Antoninus (1389–1459), der Erzbischof von Florenz, als brennender Befürworter des Heiligen Josef, der 1472 mit dem 19. März offiziell einen eigenen Festtag als Schutzpatron der Familien und Neuvermählten erhielt. Antoninus betonte in seinen Schriften, die in der gesamten Toskana und somit auch in Siena auf Interesse und Rezeption stießen, dass Josef nicht aufgrund des Blutes, sondern aufgrund seiner Sorge und Pflege als Vater Christi bezeichnet werden kann.<sup>1318</sup> Die ungewöhnliche Josef-Darstellung in der *Heiligen Familie Borghese* kann in diesem Sinne als Ausdruck des väterlichen Sichkümmerens und -sorgens interpretiert werden. Die Josefsfigur im Zusammenspiel mit der sehr nahbar und menschlich gezeigten Maria-und-Kind-Gruppe wirkt dabei wie die Präsentation einer idealen, intakten Vater-Mutter-und-Kind-Konstellation. Wahrscheinlich liegt diese besondere Darstellung in den Umständen der Auftragsver-

gabe begründet, die leider unbekannt sind. Denkbar wäre, dass der Besteller aufgrund einer Namensgleichheit mit Josef seinen persönlichen Schutzheiligen als wahrhaftigen Familienvater gezeigt wünschte oder dass er das Werk anlässlich der Geburt eines Sohnes anfertigen ließ.<sup>1319</sup>

#### 4.1.4.2.2 »Ecce Agnus Dei«: Die Heilige Familie mit dem Johannesknaben

Nicht selten fügte Sodoma der Hauptgruppe der *Heiligen Familie* weitere Figuren hinzu, wobei zumeist eine Begegnung zwischen Jesus und dem Johannesknaben zur Darstellung kam.<sup>1320</sup> Diese nimmt Bezug auf das apokryphe Treffen, bei dem der Cousin Jesu die Heilige Familie an seinen Lieblingsplatz in der Wüste führte, welche in Gemälden gerne durch mit Pflanzen und Architektur durchsetzte Bildgründe ersetzt wird.<sup>1321</sup> So zeigt die Tafel im Museo della Società di Esecutori di Pie (Kat. Nr. 58), die in ihrer grundsätzlichen Anordnung noch stark der *Heiligen Familie Borghese* (Abb. 180) verpflichtet ist, einen kleinen Heiland, der sich von seinem wieder gänzlich in den Mittelgrund zurückgedrängten Ziehvater ab- und stattdessen seinem kleinen Cousin zuwendet.<sup>1322</sup> Josef, der als alter und bärtiger Mann mit strähnigem Haar wiedergegeben ist, steht links hinter Maria, deren rechten Oberarm er sanft berührt. Neben dieser zärtlichen Geste zeichnet er sich ferner durch den liebevollen Blick aus, den er auf die Jesus-Johannes-Gruppe gerichtet hat. Während am rechten Bildrand

1315 Vgl. IMPELLUSO 2005, s. v. Rose, S. 118–127.

1316 Dieser Zusammenhang geht auf die Vorstellung zurück, dass die Muttergottes vor der Erbsünde bewahrt blieb und die Rose einer alten Legende zufolge vor dem Sündenfall der ersten Menschen noch keine Dornen besaß; vgl. IMPELLUSO 2005, s. v. Rose, S. 118.

1317 Eine Rose, die vorrangig an die bevorstehende Passion Jesu gemahnt, hat üblicherweise eine rote Färbung; vgl. IMPELLUSO 2005, s. v. Rose, S. 118. Zu der Kirschfrucht als Passionssymbol, welche beispielsweise in Tizians berühmter *Kirschenmadonna* von ca. 1515 (Öl auf Holz auf Leinwand übertragen, 81,6 x 100,2 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 118) prominent platziert vorkommt, vgl. IMPELLUSO 2005, s. v. Kirsche, S. 163f. So verweist die rote Farbe der Frucht auf das am Kreuz vergossene Blut des Herrn.

1318 Vgl. Olson 2000, S. 90–93, die speziell auf Josefs Darstellung in florentinischen Tondi eingeht. Der Bildhauer und Baumeister Benedetto da Maiano (um 1442–1497) soll eine große Bibliothek besessen haben, in der sich auch vier Bücher des Antoninus befanden. Dies zeigt, dass auch Künstlern – zumindest den besonders gebildeten – solche Interpretationen durchaus geläufig waren und diese beim Etablieren veränderter und neuer Ikonografien eine weitaus aktivere Rolle eingenommen haben werden als bisher angenommen.

1319 Letzteres wird beispielsweise für die ebenfalls ungewöhnliche Josef-Darstellung in Michelangelos berühmtem *Tondo Doni* angenommen; vgl. Anm. 1168. Roberta Olson zeigt auf, dass seit dem späten Quattrocento speziell in Florentiner Rundbildern ein geänderter Status des heiligen Josef zu bemerken war, welcher jedoch mit dem Beginn der Reformation in den Kompositionen wieder unwichtiger wurde. Vgl. zu diesem Thema OLSON 2000, S. 90–93.

1320 Allgemein – und nicht allein auf Sodoma beschränkt – kommt in Maria-und-Kind-Bildern sehr häufig Johannes als ergänzende Figur hinzu; vgl. GÜNTHER 1989, S. 32.

1321 Die Ikonografie basiert dabei auf einem italienischen Text des 14. Jahrhunderts, der in der italienischen Kunst bis in das Cinquecento hinein großen Einfluss hatte; vgl. ARONBERG LAVIN 1955.

1322 Öl auf Holz, 72 x 47 cm, Siena, Museo della Società di Esecutori di Pie. Jesu Kopf ist sehr schön gestaltet, jedoch etwas klein im Vergleich zu seinem Körper, der sehr lebendig in seiner Körpersprache ist. Die Untersicht des rechten Fußes Jesu ist gelungen, der linke Fuß hingegen wirkt eher unbeholfen und konturlos. Auch der linke Arm des Johannes ist unschön und mit den übermäßigen Falten anatomisch unkorrekt. Unter seiner Haut scheinen weder Fleisch noch Knochen zu sein, der Übergang vom Unterarm zur Hand wirkt plump. Diese Unzulänglichkeiten könnten auf eine spätere Übermalung hindeuten.



181. Sodoma,  
*Heilige Familie mit dem  
Johannesknaben*,  
ca. 2. Hälfte 1526–1530.  
Detroit, Detroit Institute of Arts.

ein hoher, nur wenige Blätter tragender Baum steht, hinter dem eine Stadtansicht und ein tiefer Horizont zu erkennen sind, erscheint über Josef dichte Vegetation, die am linken Bildrand den Blick auf den Hintergrund komplett verdeckt. Im Zusammenspiel mit Josefs und Marias Körperausrichtung wird so die Aufmerksamkeit auf das eigentliche Sujet der Tafel gelenkt: die Interaktion zwischen Jesus und Johannes. Der kleine Heiland greift nach dem dünnen Kreuzstab, den ihm der spätere Täufer reicht. Rose und Kirschen der *Heiligen Familie Borghese* wurden als Hinweise auf den tieferen Bedeutungsgehalt des Werkes durch Johannes' Kreuzattribut ersetzt, das ebenso deutlich auf den Erlösertod Christi anspielt.

Noch augenfälliger tritt Johannes' Rolle als Wegbereiter Jesu in einem Gemälde zutage, das im Detroit

Institute of Arts aufbewahrt wird und das in der Sodoma-Forschung bisher kaum Beachtung gefunden hat – und dies, obwohl es sich bei dem Bild um eine ausgezeichnete eigenhändige Arbeit des Malers handelt (Abb. 181).<sup>1323</sup> Den Mittelpunkt der Komposition stellt wiederum Maria mit ihrem roten Gewand und dem von ihrem blauen Mantel bedeckten Haupt vor einem Land-

<sup>1323</sup> Öl auf Holz, 102,2 x 82,6 cm, Detroit, Detroit Institute of Arts; vgl. Kat. Nr. 46. 1984 wurde das Bild technisch untersucht, wobei festgestellt wurde, dass der Maler am Kopf, der rechten Schulter sowie am linken Oberschenkel des Johannes leichte Änderungen vornahm (Auskunft von Eve Strassman-Pflanzer, Kuratorin am Detroit Institute of Arts, via Mail vom 19. Oktober 2016). Es existiert eine Werkstattreplik zu diesem Werk (Kat. Nr. W3), die im Wesentlichen mit Sodomas autografer Arbeit übereinstimmt. Dieses Gemälde ist lediglich durch eine Fotografie in der Fondazione Zeri in Bologna überliefert.



schaftsprospekt dar. Jedoch sitzt auf ihren Knien nicht mehr Jesus allein, sondern ferner der Johannesknabe. Dieser wird nicht nur auf selber Höhe mit dem Heiland gezeigt, sondern übertrifft diesen sogar deutlich an Größe. Dabei erinnert die eng zusammengefügte Dreiergruppe im Allgemeinen und Marias Körperhaltung im Besonderen stark an Raffaels um 1510 geschaffene *Madonna Aldobrandini*.<sup>1324</sup> Die Neigung des Kopfes, die Stellung der Schultern und das Umfassen beider Kinder sind – wenn auch spiegelverkehrt – unübersehbare Parallelen beider Marienfiguren. Der zukünftige Täufer ist in seiner Darstellung in Detroit nicht nur größer, sondern ferner aktiver als Jesus gezeigt und erhält dadurch mehr Gewicht innerhalb der Komposition. Während Jesus – ähnlich jenem in Leonardos Pariser *Anna Selbdritt* – in kindlicher Weise ein Lamm, das Sinnbild seines bevorstehenden Opfertodes, am Kopf umgreift, weist der durch sein Kamelfell und den Kreuzstab charakterisierte und direkt den Betrachter anblickende Johannes bedeutungsvoll auf den Heiland.<sup>1325</sup> In Johannes' Geste klingen unweigerlich seine im Neuen Testament überlieferten Worte »Ecce Agnus Dei« (Joh 1,29 und 1,36) und folglich seine Rolle als letzter Prophet, der die Ankunft Christi voraussieht, an. Am linken Bildrand hinter der Dreiergruppe steht der auf seinen Stock gestützte und bärtige Josef, der auf die beiden Kinder herabblickt und ehrfürchtig seine rechte Hand von sich gestreckt hält.<sup>1326</sup>

Die bereits sehr dichte Komposition der Detrouiter Tafel entwickelte Sodoma zu einer noch kompakteren und intimeren Darstellung weiter: In dem Gemälde des Kunsthistorischen Museums in Wien erscheint die Muttergottes ganz nah an den Betrachter herangerückt (Abb. 182).<sup>1327</sup> Sie steht nun in Halbfigur vor einer hellen



182. Sodoma, *Heilige Familie mit dem Johannesknaben*, ca. 2. Hälfte 1526–1530. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Steinbrüstung, die den Kindern anstelle ihres Schoßes als Sitz- beziehungsweise Kniegelegenheit dient. Der Jesusknabe, der rechts vorne auf einem grünen, mit Quasten versehenen Kissen gelagert ist, umfasst nicht mehr Johannes' Symboltier, sondern greift nach dessen dünnem Schilfrohrkreuz, während zwei hellrote Kirschen als Zeichen der Passion zu beider Füßen liegen. Jesu Cousin verweist im Gegensatz zum Bild in Detroit weder mit seiner Rechten verheißungsvoll auf den Heiland, noch sucht er den Blickkontakt zum Betrachter. Auch kniet er weniger in Anbetung Jesu als vielmehr vor der Muttergottes, der er seine ganze Aufmerksamkeit schenkt. Diese stützt ihren Sohn zwar zärtlich mit der linken Hand, ist dabei jedoch ganz Johannes zugewandt, um den sie schützend ihre Rechte legt und dabei seinen ehrfürchtigen Blick erwidert. Josef ist links im Halbdunkel dicht hinter Maria zu sehen, von wo aus er – diesmal seinen Stock umklammernd – das Geschehen beobachtet. Die Komposition der Wiener Tafel erscheint gegenüber der *Heiligen Familie* in Detroit noch stärker verdichtet und durch den dunklen Hintergrund auf das

1324 Öl auf Pappelholz, 38,9 x 32,9 cm, London, National Gallery; vgl. MEYER ZUR CAPELLEN 2005, Nr. 48, S. 71–76. Raffael wurde zu dieser Komposition wiederum von Leonardo und dessen *Madonna mit der Nelke* (Abb. 163) inspiriert.

1325 Zu Leonardos Entwürfen der *Anna Selbdritt* vgl. Kap. 4.1.1.1 mit Anm. 555.

1326 Zur Deutung der von sich gestreckten Hand, die Sodoma beispielsweise auch in einem seiner Gemälde mit dem *Gang zum Kalvarienberg* (Abb. 106) zeigt, vgl. Kap. 4.1.1.8, S. 135, Anm. 814.

1327 Pappelholz (drei Paneele), oben abgerundet, 83,5 x 58 cm, vgl. Kat. Nr. 47. Der allgemeine Zustand der Tafel ist gut, lediglich die Goldapplikationen, die sich u. a. am Kissen, dem transparenten Tuch Jesu und Marias Gewand finden, haben im Laufe der Zeit gelitten. Der Rundbogenabschluss und die Komposition des Gemäldes erinnern – wie auch bei Kat. Nr. 12 – an *cataletti*-Tafeln. Hierbei wird es sich aber wohl, da zum einen keine weiteren Tafeln bekannt sind und es zum anderen mit über 80 cm für das Kopf-/Fußteil einer Totenbahre etwas groß wäre, um ein Andachtsbild handeln. Zu den *cataletti* vgl. Kap. 4.1.3.

Wesentliche, nämlich auf die heiligen Figuren und ihren religiösen Sinngehalt, reduziert. Sowohl Jesus als auch Johannes halten den dünnen Kreuzstab fest, der auf den Erlösertod Christi anspielt – verstärkt durch die beiden Kirschen am Kreuzesfuß, deren Farbe auf das Blut des Heilands verweist.<sup>1328</sup> Spielerisch-fröhlich berührt Jesus das Symbol seiner Marter und nimmt dadurch furchtlos sein Schicksal an, während Johannes, der Verkünder des schweren Loses, den Blick der sorgenvoll, jedoch gefasst wirkenden Muttergottes sucht. Es ist ein Werk mit betont besinnlichem Charakter, das den Betrachter zur Kontemplation über das von Christus erbrachte Erlösungswerk Gottes anregen soll. Dieser Eindruck wird nicht zuletzt durch den gegenstandslosen, dunklen Hintergrund erreicht, der uneingeschränkt den Fokus auf die Figuren lenkt.

Dahingegen wird Maria in dem Detrouiter Gemälde von einer üppig belaubten Baumkrone hinterfangen, die links und rechts Ausblicke auf eine weite Landschaft mit tiefem Horizont bietet. Ungewöhnlich für Sodomas mariologische Andachtsbilder im Speziellen und die Marienikonografie im Allgemeinen ist, dass am rechten Bildrand direkt hinter Marias Arm ein Teil dieser Landschaft in lodernnden Flammen steht. Der üblichen Interpretation zufolge spielt Sodoma damit auf die Reinigung und die Erneuerung an, die mit Jesu Leben, seinem Tod und seiner Auferstehung eintritt.<sup>1329</sup> Linda Wolk plädiert in einem aufschlussreichen Aufsatz zu dem Tafelbild dafür, in dem dargestellten Sujet nicht nur ein zeitloses christliches Thema zu sehen, sondern es ferner als Erinnerungsbild an ein konkretes Ereignis der Sieneser Geschichte zu begreifen.<sup>1330</sup> Dabei geht ihre Deutung konform mit der Datierung des Gemäldes, das anhand stilistischer Vergleiche – ebenso wie die Wiener Komposition – in der zweiten Hälfte der 1520er Jahre entstanden sein wird. Das betonte Chiaroscuro und das für den Maler so charakteristische weiche und zugleich glatte Inkarnat zeugen von Leonardos Einfluss sowie von einer zeitlichen Nähe zu Sodomas 1527 bemalten *cataletto*-Tafeln für die Compagnia di San Giovanni Battista della Morte (Abb. 31.1–4) sowie zu seinem *Heiligen Ansanus* im Palazzo Pubblico von 1528 (Abb. 33).<sup>1331</sup> Folglich dürf-

ten die beiden Tafelbilder mit der Heiligen Familie zu einer Zeit entstanden sein, in der in Siena die Erinnerung an die Bedrohung durch die Rivalin Florenz und insbesondere an die bedeutende Schlacht von Camollia noch allgegenwärtig war.<sup>1332</sup> Anspielungen auf eben diesen legendären Sieg vom 25. Juli 1526, den man dem Wohlwollen der Maria der Unbefleckten Empfängnis zuschrieb, meint Wolk in auf den ersten Blick unscheinbaren Details des Detrouiter Gemäldes erkennen zu können. Neben dem einzelnen Segelschiff im Hintergrund, das auf die Immaculata hinweisen würde, ist vor allem in dem Flammenmeer am rechten Bildrand ein symbolischer Verweis auf die Schlacht zu sehen. So gehören Flammen weder zur üblichen Marienikonografie, noch sind sie in Sodomas anderen Werken gleichen Sujets zu finden. Linda Wolk zufolge dürfte der Maler zu diesem Detail durch Albrecht Dürer und dessen Holzschnitt der *Babylonischen Hure* aus dem Ende des 15. Jahrhunderts inspiriert worden sein.<sup>1333</sup> Dürer thematisiert in der Grafik, die im Hintergrund ebenfalls Schiffe und brennende Häuser zeigt, die in der Offenbarung des Johannes beschriebene Zerstörung Babylons (Offb 17–19). Für die Sienesen dürfte die Auseinandersetzung mit Florenz, die vormals in der Schlacht von Camollia gipfelte, durchaus die symbolischen Ausmaße einer biblischen Katastrophe, wie sie eben die Zerstörung Babylons eine war, besessen haben.<sup>1334</sup>

Dass in Siena Bildwerke entstanden, die mal mehr und mal weniger offensichtlich auf dieses große Ereignis der Stadtgeschichte anspielten, war in den auf die Schlacht folgenden Jahren gang und gäbe. Auch Sodoma schuf solche Arbeiten, in denen der wundersame Sieg über die zahlenmäßig überlegenen Florentiner und Marias Anteil an diesem Triumph als Protektorin der Sienesen thematisiert wird.<sup>1335</sup> Im Vergleich mit seinem Prozessionsbanner (Abb. 128.1–2) und dem Bildtaber-

1328 Vgl. hierzu die Ausführungen auf S. 215 mit Anm. 1317.

1329 So wird das Feuer zumindest in Mus. Kat. Detroit 1966, S. 87, interpretiert.

1330 Vgl. WOLK 1984, bes. S. 28–30.

1331 Zu den genannten Werken vgl. Kap. 2.5, S. 46f. sowie Kap. 4.1.3.3 mit Kat. Nr. 44.1–44.4. Der Typus Marias und Josefs – insbesondere in dem Wiener Bild – verrät zudem Sodomas Kenntnis des klassischen Stils Raffaels, wie ein Vergleich mit dessen *Madonna del Prato* zeigt. Zum Raffael-Werk vgl. Kap. 4.1.4.1, S. 199 mit

Anm. 1225. Bereits MARCIANO-AGOSTINELLI TOZZI 1951, S. 154, merkte an, dass die Wiener Tafel sehr raffaelesk wirkt.

1332 Zur Schlacht von Camollia vgl. Kap. 4.1.2.2.

1333 Vgl. WOLK 1984, S. 29, die jedoch falsch liegt, wenn sie schreibt, dieser Dürer-Bezug sei einzigartig in Sodomas Werk. Zur Dürer-Rezeption bei Sodoma vgl. Kap. 4.2.2, bes. bezogen auf Kat. Nr. 26.1. Der Stich mit der babylonischen Hure ist Teil einer Holzschnittserie, die Dürer erstmals 1498 in deutscher Sprache publizierte und mit der er die Offenbarung des Johannes illustrierte. 1511 gab er eine zweite Auflage der lateinischen Version heraus.

1334 Vgl. WOLK 1984, S. 29, die diese Annahme u. a. mit einer Passage aus einem Brief vom 5. August 1526 des florentinischen Staatsmannes Francesco Vettori (1474–1539) an Niccolò Machiavelli (1469–1527) untermauert (vgl. MACHIAVELLI 1813, S. 600).

1335 In Siena herrschte seit Mitte des Duecento die Vorstellung vor, Maria habe die Stadt Siena und ihre Bewohner unter ihren per-



nakel (Abb. 132) für die Kirche San Domenico vollzieht sich dieser Verweis in dem Andachtsbild in Detroit noch subtiler.<sup>1336</sup> Maria wird hier durch ihre Körperhaltung und Geste als Beschützerin beider Knaben gezeigt, welche jedoch nicht gleichberechtigt nebeneinander sitzen. Johannes ist nicht nur größer dargestellt als Jesus, sondern ihm gilt auch die alleinige Aufmerksamkeit der Muttergottes. Dabei wirkt der Knabe ihr gegenüber untergeordnet, um nicht zu sagen unterwürfig. Als Schutzpatron von Florenz lässt sich Johannes' Figur folglich auch als Sinnbild dieser Stadt lesen, die letztlich durch Marias Eingreifen zugunsten Sienas besiegt werden konnte – eine Auslegung, die durch die Jesusfigur, die Johannes' Attribut, das Lamm, im wahrsten Sinne des Wortes fest im Griff hat, betont würde.<sup>1337</sup> Zwar ist das Werk in Detroit innerhalb Sodomas Œuvre ein ungewöhnlich großes Maria-und-Kind-Bild, dennoch wird es sich dabei weniger um ein Altarbild für eine Seitenkapelle einer Kirche handeln als vielmehr um ein privates Devotionsbild.<sup>1338</sup> Dafür spricht der überaus intime Charakter der Darstellung, die den andächtigen Betrachter besonders anspricht und zur Kontemplation anregt. Anders als bei dem Wiener Gemälde, dessen Deutungsgehalt sich auf die religiöse Ebene beschränkt, handelt es sich bei der Arbeit in Detroit Linda Wolks Interpretation folgend in erster Linie um ein Andachtsbild für den Privatgebrauch, das darüber hinaus als gemalte Erinnerung an einen historischen Sieg fungierte, den die Stadt Siena über ihre Rivalin Florenz im Sommer 1526 in der Schlacht von Camollia errang.

#### 4.1.4.2.3 Akzentuierung durch Vegetation: Der Baum als Hintergrundmotiv

Mit der *Heiligen Familie mit dem Johannesknaben* im Detroit Institute of Arts (Abb. 181) hält in der zweiten Hälfte der 1520er Jahre in Sodomas mariologischen Gemälden ein neues Hintergrundmotiv Einzug: Maria wird nunmehr in den meisten Andachtsbildern von einem belaubten Baum hinterfangen, der seitliche Aus-

blicke in die dahinter liegende Landschaft erlaubt.<sup>1339</sup> Diese Hintergrundaufteilung erinnert – wie Sodomas Komposition in Detroit allgemein – wiederum an Raffaels *Madonna Aldobrandini*, wenn dort der Bereich hinter der Muttergottes auch nicht durch Vegetation, sondern durch Architektur gegliedert wird. Diese Parallele tritt noch mehr zutage in Sodomas *Heiliger Familie mit dem Johannesknaben* des Museo Civico in Montepulciano (Abb. 183) sowie in jener des Straßburger Musée des Beaux-Arts (Abb. 184), in denen die jeweilige Figurengruppe zudem am linken und rechten Bildrand von weiterem Astwerk gerahmt wird.<sup>1340</sup> Die Protagonisten agieren nicht mehr – wie beispielsweise noch in Philadelphia (Abb. 173) – vor einem Landschaftsprospekt, sondern die Vegetation wird bewusst zur Akzentuierung der Figuren und zur Betonung ihrer Zusammengehörigkeit verwendet. Dabei übernehmen die Bäume die Aufgabe, die in großen Altarwerken wie der *Sacra Conversazione* in Turin (Abb. 65) und Sinalunga (Abb. 95) dem Vorhang zukommt.<sup>1341</sup> So wird selbst Josef, der stark verschattet am rechten Bildrand und somit der Hauptgruppe gegenüber zurückgesetzt dargestellt ist, als zugehörend gekennzeichnet. Der Fokus in beiden Tafeln liegt jedoch weiterhin auf der Übergabe des dünnen Kreuzstabes, den der Johannesknabe von links kommend dem in den Armen seiner Mutter befindlichen Jesuskind reicht. Durch die einander zugewandte Körpersprache sowie ihr einheitlich helles Inkarnat werden Maria, Jesus und sein Cousin einmal mehr zu einer Gruppe zusammengeschlossen – wobei diese in der Straßburger Tafel um eine Engelsgestalt erweitert wurde.

Die Straßburger Figur des Himmelsboten, der Johannes in das Bild hineinträgt, hat Sodoma aus seinen frühen Tondi übernommen (Abb. 70 und Kat. Nr. 7).<sup>1342</sup> Weil der Engel – ebenso wie Josefs Gesicht – Einflüsse Leonardos erkennen lässt, wird das Gemälde im Straßburger Musée des Beaux-Arts in der Forschung von vielen meist noch vor Sodomas Arbeiten im Vatikan und

sönlichen Schutz gestellt. Zum besonderen Verhältnis der Siensen zur Muttergottes vgl. INGENDAAY 1976, Bd. 1, S. 39–42.

1336 Zu Sodomas beiden Werken für die Sienese Kirche San Domenico vgl. Kap. 4.1.2.2 sowie ergänzend Kat. Nr. 50 und 55.

1337 Zur politischen Bedeutung des Johannesknaben siehe Aronberg LAVIN 1955, S. 91.

1338 Mit Ausnahme von Kat. Nr. 79 und insbesondere Kat. Nr. 68 weisen die restlichen Andachtsbilder dieses Sujets eine Höhe zwischen ca. 63 und 85 cm sowie eine Breite zwischen ca. 47 und 69 cm auf.

1339 Dies beschränkt sich streng genommen nicht allein auf die Andachtsbilder. So wendet der Maler das Motiv auch in seiner Pisaner *Sacra Conversazione* (Abb. 44), einem Altargemälde, an.

1340 Vgl. Kat. Nr. 66 (Öl auf Holz, 70 x 47 cm, Montepulciano, Museo Civico) sowie Kat. Nr. 67 (Öl auf Holz, 79 x 57 cm, Straßburg, Musée des Beaux-Arts). Ferner ist dies der Fall in Kat. Nr. 79.

1341 Zu dem Turiner Altarretabel vgl. Kap. 4.1.1.3 mit Kat. Nr. 29, zu jenem in Sinalunga Kap. 4.1.1.7 sowie ergänzend Kat. Nr. 65.

1342 Zu den genannten Tondi vgl. neben Kat. Nr. 7 auch Kat. Nr. 13. Auch in seinem ein knappes Jahrzehnt später geschaffenen Rundbild in Vercelli (Abb. 167, Kat. Nr. 33) nahm er dieses Motiv wieder auf.



183. Sodoma, *Heilige Familie mit dem Johannesknaben*, Mitte der 1530er Jahre. Montepulciano, Museo Civico, Pinacoteca Crociani.



184. Sodoma, *Heilige Familie mit dem Johannesknaben und einem Engel*, Mitte der 1530er Jahre. Straßburg, Musée des Beaux-Arts.

somit vor 1509 datiert.<sup>1343</sup> Dabei griff der Maler auch in späterer Zeit wiederholt auf Leonardo zurück, wie besonders eindrucksvoll sein *Heiliger Ansanus* von 1528 (Abb. 33) belegt.<sup>1344</sup> Der Straßburger Engel entspricht in seiner Ausführung vielmehr seinen Pendants in den Gemälden der späten 1520er Jahre (Abb. 30.1) oder sogar der 1530er Jahre (Abb. 39).<sup>1345</sup> Die Mariendarstellung – und dies gilt ebenso für das stilistisch eng verwandte Bild in Montepulciano – zeigt deutlichere Bezüge zu jener des Sebastianbanners (Abb. 27.2), wobei die Landschaftsdarstellung mit den pastos gemalten Architekturelementen und den stark belaubten Bäumen bereits Sodomas Arbeiten der 1530er Jahre nahesteht (Abb. 39 und 40).<sup>1346</sup> Eine Datierung der Gemälde in Straßburg und Montepulciano in die Mitte des vierten Jahrzehnts des Cinquecento erscheint folglich sehr plausibel.<sup>1347</sup> Die retardierende Zusammenstellung der Straßburger Figuren könnte – wie auch in der Tafel in Neuchâtel (Abb. 178) – auf den Auftraggeber und seine Vorgaben zurückzuführen sein.<sup>1348</sup>

Neben dem leicht differierenden Figurenrepertoire liegt ein weiterer Unterschied zwischen den Arbeiten in Straßburg und Montepulciano im gewählten Bildausschnitt. So ist das Gemälde der französischen Sammlung unter Sodomas Andachtsbildern die einzige bekannte ganzfigurige Mariendarstellung, die der Maler außerhalb seiner Tondi schuf. Hingegen zeigt das Werk in Montepulciano nicht nur eine näher an den Betrachter herangeholte Figurengruppe, sondern zudem – ähnlich den Bildern der *Heiligen Familie* in Detroit und in Wien (Abb. 181 und 182) – eine stark verdichtete Version der Straßburger Komposition. Alle vier Gestalten in Montepulciano erscheinen nicht mehr nur neben- oder hintereinander gesetzt, sondern räumlich eng miteinander

1343 Vgl. Mus. Kat. Straßburg 1996, S. 52. Bereits GIELLY o. J. (1911?), S. 173, sprach sich für eine Datierung in das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts aus.

1344 Vgl. zu diesem Kap. 2.5, S. 50f.

1345 Vgl. zu den Gemälden Kap. 4.1.3.2 mit Kat. Nr. 43.2 sowie Kap. 4.1.1.6 mit Kat. Nr. 64.

1346 Zu den Werken vgl. Kap. 4.1.2.1 mit Kat. Nr. 42 (Sebastiansbanner), Kap. 4.1.1.6 mit Kat. Nr. 64 (*Auferstehung Christi*) sowie Kap. 4.1.1.5 mit Kat. Nr. 57 (Retabel im Palazzo Pubblico).

1347 Ebenfalls in die 1530er Jahre datiert das Straßburger Gemälde RADINI TEDESCHI 2010, S. 244. Auch bei dem Werk in Montepulciano reichen die Datierungsvorschläge in der Forschungsliteratur weit auseinander: Während GIELLY o. J. (1911?), S. 166, die Zeit um 1508 annimmt, plädieren die meisten Autoren für die Mitte der 1530er Jahre (Enzo Carli in Ausst. Kat. Siena/Vercelli 1950, Nr. 37; HAYUM 1976, S. 239, und RADINI TEDESCHI 2010, S. 243).

1348 Zu dem Gemälde in Neuchâtel vgl. Kap. 4.1.4.2.1 sowie ergänzend Kat. Nr. 36.



verwoben. In dieser Anordnung darf nicht einmal mehr Josef fehlen, ohne die Harmonie des Werkes zu beeinträchtigen. In der Straßburger Version – wie auch beispielsweise in der *Heiligen Familie* eines Sieneser Museums (Kat. Nr. 58) – hätte ein Weglassen des Ziehvaters Jesu keinen störenden Einfluss auf die Gesamtwirkung des Bildes.<sup>1349</sup> Auch wirkt insbesondere die Komposition in Montepulciano im Vergleich mit den Detroiter und Wiener Tafeln, in denen die Figurenanordnung wie in ein Relief gepresst erscheint, wesentlich dreidimensionaler beziehungsweise skulpturaler angelegt. Dies ist eine Tendenz, die sich in Sodomas letzten bekannten Marienbildern der späteren 1530er Jahre noch weiter verstärkt.<sup>1350</sup>

Das Hintergrundmotiv des Baumes ist dagegen in beiden Tafeln gleichermaßen präsent. Es findet sich darüber hinaus auch bei anderen Malern der Zeit. Eine Sodomas Straßburger Version stark verwandte Komposition stellt eine Arbeit seines Florentiner Kollegen Giovanni Antonio Sogliani (1492–1544) dar, die ebenfalls eine ganzfigurige, in einer Landschaft sitzende Muttergottes präsentiert, die von einem Baum hinterfangen wird (Abb. 185).<sup>1351</sup> Zu fragen bleibt, ob diesem Bildelement über seine gliedernde beziehungsweise die Figurengruppe akzentuierende Funktion hinaus auch ein Sinngehalt beizumessen ist. So erscheint in der Münchener *Heiligen Familie* (Abb. 107) direkt hinter dem Jesusknaben eine hochgewachsene Pappel, die – da diese dort im Vergleich mit Sodomas anderen Marienbildern sehr auffallend in Szene gesetzt wurde – als Trauersymbol und Hinweis auf Christi bevorstehende Passion zu lesen ist.<sup>1352</sup> Dahingegen ist in Werken wie der Straßburger Tafel wohl weniger eine bestimmte Art als vielmehr der Baum als solcher gemeint, der ein sehr bedeutungsreiches Symbol ist.<sup>1353</sup> Seine bei Sodoma wie Sogliani besonders üppig belaubte Krone weckt Assoziationen an den Lebensbaum, lässt aber auch an den Stab Josefs in einer



185. Giovanni Antonio Sogliani,  
*Maria mit Jesus und dem Johannesknaben in einer Landschaft*,  
2. Viertel des 16. Jahrhunderts. Turin, Galleria Sabauda.

von der Legenda Aurea überlieferten Erzählung denken: Als einer von insgesamt zwölf Freiern, die um die Hand Marias warben, war es Josef, dessen kahler Stock im Tempel ergrünte und ihn dadurch als den zum Nährvater Jesu Erwählten auszeichnete.<sup>1354</sup> Ähnlich könnte Maria durch den Baum hinter ihr als die Auserwählte gesehen werden, durch die der Gottessohn geboren und aufgezogen wurde, um letztlich das Erlösungswerk seines Vaters durch seinen Opfertod zu erfüllen. Eben auf dieses Schicksal wird in den Kompositionen sowohl bei Sogliani als auch bei Sodoma angespielt: beim Ersten allein durch die Präsenz des Johannesknaben (Abb. 185), beim Zweiten – und dies wesentlich betonter – durch die Übergabe des Kreuzstabes.

#### 4.1.4.2.4 Die Heilige Familie im Spätwerk Sodomas

In Sodomas Tafel des Museo Civico in Montepulciano (Abb. 183) deutet sich bereits eine Figurenauffassung des Malers an, die in Werken wie der *Heiligen Familie mit dem Johannesknaben* eines Brüsseler Privatsammlers

1349 Zu dem Werk des Museo della Società di Esecutori di Pie Disposizioni vgl. Kap. 4.1.4.2.2.

1350 Vgl. hierzu Kap. 4.1.4.2.4.

1351 Tempera auf Holz, 98 x 76 cm, Turin, Galleria Sabauda; vgl. Mus. Kat. Turin 1971, S. 233f. Sogliani gehörte der Werkstatt des Lorenzo di Credi an, der wiederum dem Stil des Leonardo da Vinci, des Fra' Bartolomeo und Mariotto Albertinelli folgte. Er arbeitete bis Frühjahr 1533 auch in der Apsis des Pisaner Doms, wo auch Sodoma um 1540 zwei Werke schuf. Im Rahmen der Erwähnung dieser Sogliani-Werke kommt Vasari in dessen Lebensbeschreibung ferner kurz auf Sodoma zu sprechen; vgl. Kap. 2.8, S. 66.

1352 Vgl. hierzu Kap. 4.1.4.2.1, S. 209.

1353 Zur Bedeutung des Baumes allgemein vgl. SACHS u.a. 1988, s. v. Baum, S. 54f.

1354 Vgl. SACHS u. a. 1988, s. v. Baum, S. 54.



186. Sodoma, *Heilige Familie mit dem Johannesknaben*, ca. 1535–40. Brüssel, Privatsammlung.



187. Sebastiano del Piombo, *Maria mit Kind, Heiligen und einem Stifter*, 1517. London, National Gallery.

(Abb. 186) zur vollen Blüte gelangt.<sup>1355</sup> Erstmals öffentlich gezeigt wurde dieses in der Sodoma-Forschung bisher unbekannte Gemälde im Jahr 2016 anlässlich einer Sonderausstellung im Metropolitan Museum in New York, wo es bis 2018 als Leihgabe in der Dauerpräsentation zu sehen war.<sup>1356</sup> Im Bildzentrum sitzt Maria mit ihrem nackten Sohn, der halb auf einem Steinpodest und halb auf dem Schoß seiner Mutter steht und sich dabei zu ihr umwendet. Die Tafel ist ähnlich der Maria-und-Kind-Darstellung mit Johannes und Hieronymus (Kat. Nr. 12) unvollendet geblieben.<sup>1357</sup> Lediglich die Muttergottes wirkt – mit Ausnahme ihrer beiden Hände – als einzige der vier Figuren bereits vollständig ausgeführt. Dadurch ist insbesondere an ihr Sodomas Entwicklung hin zu kompakteren, in ihrer Wirkung beinahe skulpturalen Formen zu beobachten, wie eine Gegenüberstellung mit den Tafeln in Philadelphia (Abb. 173) und Detroit (Abb. 181) deutlich macht.<sup>1358</sup> Sodomas Figuren nähern sich nun mehr den Gemälden Michelangelos, beispielsweise seinem *Tondo Doni*, oder jenen des Sebastiano del Piombo (Abb. 187) an.<sup>1359</sup> Werke beider Kollegen dürften ihm nicht zuletzt durch seine Tätigkeit in den Stanzen (1508/09) sowie in der Villa Farnesina (um 1518/19) bekannt gewesen sein.<sup>1360</sup> Sodomas Brüsseler Jesus ist mit seinem Körper nach rechts strebend gezeigt, wo sich direkt an den Bildrand gedrängt der Johannesknabe befindet. Ob dieser hinter der Maria-und-Kind-Gruppe kniet oder steht, bleibt aufgrund des unfertigen Zustandes des Bildes ungeklärt. Auffallend ist, dass beide Knabenfiguren – im Speziellen jedoch Jesus – an Sodomas 1528 entstandene Wandmalerei des *Heiligen Ansanus* (Abb. 33) erinnern.<sup>1361</sup> So teilt Johannes mit einer der knienden Männerfiguren das Motiv der vor der Brust gekreuzten Arme und der Gottessohn

<sup>1355</sup> Öl auf Holz, 123 x 83,5 cm, Brüssel), Privatsammlung; vgl. Kat. Nr. 68. Im Musée du Louvre in Paris wird eine sehr präzise Zeichnung nach Sodomas Komposition aufbewahrt (278 x 190 mm, Inv. Nr. 10016), die nach Philip Pounceys Zuschreibung als Werkstattarbeit geführt wird. Das Blatt wurde 1671 – aus der Sammlung von Everhard Jabach kommend – für das Cabinet du Roi angekauft und findet in der Literatur ebenfalls lediglich bei Bambach 2016 Erwähnung.

<sup>1356</sup> Vgl. den Beitrag im Ausstellungskatalog unter BAMBACH 2016.

<sup>1357</sup> BAMBACH 2016 geht davon aus, dass das Werk bereits zu Sodomas Lebzeiten als Non-Finito an den damaligen Sammler ging.

<sup>1358</sup> Dies erkannte auch bereits BAMBACH 2016.

<sup>1359</sup> Zu Michelangelos *Tondo Doni* vgl. S. 188 mit Anm. 1168, zu dem Gemälde des Sebastiano del Piombo (Öl auf Holz, 97,8 x 106,7 cm, London, National Gallery, Inv. Nr. NG1450) vgl. C 2008.

<sup>1360</sup> Vgl. hierzu Kap. 2.3 und Kap. 2.5, S. 41–44.

<sup>1361</sup> Zu Sodomas Wandmalereien im Palazzo Pubblico in Siena vgl. Kap. 2.5, S. 50f. Die Ähnlichkeiten erkannte bereits BAMBACH 2016.



weist eine sehr ähnliche Pose wie der rechte Putto des Freskos auf. Anstelle Flüssigkeit aus einer Schale zu gießen, sollte Jesus in dem Tafelbild wohl eher Johannes' Kreuzstab halten. Dieser kam jedoch nicht mehr zur Ausführung. Bei der Gestalt, die am linken Bildrand über Marias Schultern hinweg auf Jesus blickt, wird es sich um dessen Nährvater handeln, wenn dieser auch ungewöhnlich jung dargestellt ist, da Sodoma in seinen Josef-Darstellungen in der Regel das Abbild eines reifen und teils grauhaarigen Mannes bevorzugte. Hinter der Figurengruppe – wobei die Muttergottes wiederum von einem Baum hinterfangen wird – erscheint die für den Maler so typische weite Landschaft mit Wasser, Felsen und tiefem Horizont. Diese ist ebenso unfertig geblieben wie Josefs Körper und die beiden Knabengestalten.

Stilistisch steht das Brüsseler Gemälde insbesondere der wesentlich kleineren Arbeit der *Heiligen Familie mit Johannes dem Täufer* in Cesena (Abb. 188), aber auch jener der *Mystischen Vermählung der heiligen Katharina von Alexandrien* im römischen Palazzo Barberini (Abb. 189) sehr nahe.<sup>1362</sup> Allen drei Werken ist das intensive, geradezu dramatische Chiaroscuro gemeinsam, das in der Cesena-Tafel durch den sehr dunklen Hintergrund nochmals verstärkt wird. Die Gemälde werden zwischen den beiden Sacra-Conversazione-Darstellungen in Pisa und Sinalunga (Abb. 44 und 95) und somit in der zweiten Hälfte der 1530er Jahre entstanden sein.<sup>1363</sup> Die zeitliche Verortung in die späte Schaffensphase des Malers wird durch seine Biografie bestätigt: So kehrte Sodoma den Quellen zufolge ab November 1538 von einem Aufenthalt in Piombino nach Siena zurück, wo er bis spätestens Januar 1539 die Ausmalung der Sieneser Cappella di Piazza vollendete.<sup>1364</sup> Bevor er daraufhin wegen einer längeren Anstellung an der Dombauhütte nach Pisa zog, wo er sich nachweislich ab Herbst 1539 aufhielt, soll er gemäß Giorgio Vasari direkt zuvor für den Edelmann Lorenzo di Galeotto de' Medici in Volterra tätig gewesen sein.<sup>1365</sup> Da sich zu dem Künstler für den Großteil des Jahres 1539 keine Dokumente in Siena finden lassen, erscheint eine Reise in das unweit von Pisa gelegene Volterra in eben dieser Zeit sehr wahrscheinlich. Dort wird er seine heute in Rom befindliche *Mystische Ver-*



188. Sodoma, *Heilige Familie mit Johannes dem Täufer*, ca. 1535–40. Cesena, Cassa di Risparmio.



189. Sodoma, *Mystische Vermählung der heiligen Katharina von Alexandrien*, Ende der 1530er Jahre, wohl 1539. Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini.

<sup>1362</sup> Zu den beiden Gemälden vgl. ergänzend Kat. Nr. 69 (Öl auf Holz, 78,5 x 65 cm, Cesena, Cassa di Risparmio) sowie Kat. Nr. 79 (Öl auf Holz, 95 x 76 cm, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini).

<sup>1363</sup> Zu den beiden Altarretabeln vgl. Kap. 4.1.1.7 mit Kat. Nr. 65 sowie Kap. 4.1.1.11 mit Kat. Nr. 83.

<sup>1364</sup> Vgl. hierzu Kap. 2.6, S. 60.

<sup>1365</sup> Vgl. VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 397 sowie Kap. 2.6, S. 61.

mählung gemalt haben, die bekanntlich ursprünglich aus dem Palazzo Ricciarelli in Volterra stammt.<sup>1366</sup> Dar- aus ergibt sich konsequenterweise auch eine zeitnahe Datierung für die Tafeln in Brüssel (Abb. 186) und Ce- sena (Abb. 188).

Über die stilistischen Gemeinsamkeiten hinaus ver- bindet die drei Gemälde zudem ein sehr ähnliches, wenn auch gespiegeltes Kompositionsschema. Josef, Maria und das Jesuskind sind in vergleichbarer Weise gezeigt, Abwandlungen finden sich dabei vor allem in Details wie dem genauen Bewegungsmotiv des kleinen Hei- lands und der Handhaltung der Muttergottes. Anstelle des hinter der Hauptgruppe gezeigten Johannesknaben setzte Sodoma in Cesena Johannes direkt in den linken Bildvordergrund, weshalb Maria nun aus dem Zent- rum leicht nach rechts verschoben erscheint.<sup>1367</sup> Dem Heiligen, der nun als Erwachsener mit Kreuzstab und einem die Worte »ECCE AGNUS DEI« tragenden Ban- ner gezeigt ist, kommt dadurch größere Bedeutung zu. Dahingegen bildete Sodoma Josef als stark verschattete Hintergrundfigur, die beinahe mit dem dunklen Grund verschmilzt. In der römischen Variante der Bildkom- position wird der Täufer durch die heilige Katharina von Alexandrien ersetzt (Abb. 189). Diese ist nicht nur auf Jesus ausgerichtet, sondern interagiert mit diesem rich- tiggehend, indem er ihr zum Zeichen der Vermählung einen Ring an den rechten Ringfinger steckt.<sup>1368</sup>

Glücklicherweise hat sich mit einer heute in der Graphischen Sammlung in München aufbewahrten, großformatigen Zeichnung der Originalkarton der Komposition der *Mystischen Vermählung* in Rom erhal- ten (Abb. 190).<sup>1369</sup> In der Regel sind solche Objekte auf- grund ihres naturgemäß hohen Verschleißes nur spo-

radisch beziehungsweise fragmentarisch überliefert. Auch Sodomas vollständig erhaltenes Exemplar weist einen problematischen Konservierungszustand auf.<sup>1370</sup> Der Münchner Karton entspricht nicht nur in seinem Thema, der Komposition, dem Format sowie dem Figu- renmaßstab dem eigenhändigen Tafelgemälde Sodomas in Rom, sondern er zeigt ferner im Streiflicht jene Ritz- spuren, die von seiner Verwendung mittels *calco*-Tech- nik zeugen. Im Fall der *Mystischen Vermählung* kam folglich die Pausmethode zum Einsatz, bei der man mit Kohlenstaub die gesamte Rückseite des Kartons schwarz färbte, diesen auf der grundierten Tafel befestigte und mittels eines scharfen Gegenstands die Umrisslinien der Zeichnung nachzog, die sich so auf der Grundierung abzeichneten.<sup>1371</sup> Somit sind für Sodoma beide zu jener Zeit üblichen Methoden der kartongestützten Kom- positionsübertragung belegt; denn in dem Münchner Tafelbild der *Heiligen Familie* (Abb. 107) wandte er – wie die gepunkteten Linien der Unterzeichnung zeigen – bekanntlich die *spolvero*-Technik an.<sup>1372</sup> Der Karton nimmt unter den Zeichnungen eine Sonderstellung ein, da er die entscheidende Schnittstelle zwischen den grafi- schen Vorarbeiten und der Ausführung des eigentlichen Gemäldes markiert. Er bildet innerhalb des Schaffens- prozesses die abschließende Zeichnung und somit den definitiven Entwurf.<sup>1373</sup> So teilt das Münchner Blatt mit dem gemalten Bild bereits seine stilistischen Merkmale wie den starken Einfluss Leonardos, der sowohl im Chi- aroscurio als auch im Typus der Figuren deutlich wird. Augenfällig ist die in einigen Partien, wie zum Beispiel den Gesichtern, fast bildmäßige Ausarbeitung, die allge- mein für diese Gattung von Zeichnungen charakteris- tisch ist.<sup>1374</sup> Sie ist auch das wesentliche Merkmal eines in Oxford befindlichen Blattes (Abb. 191).<sup>1375</sup>

Diese mit knapp 100 auf 76 Zentimetern sehr groß- formatige Zeichnung zeigt zentral die Muttergottes, die in Breite wie Höhe beinahe das gesamte Bildfeld ein- nimmt (Abb. 191). Ihre annähernd frontal ausgerichtete Sitzhaltung, das leicht nach rechts unten geneigte Haupt, ihre Kopfbedeckung sowie die Art, wie ihr Schleier auf ihre linke Schulter fällt, erinnern stark an das Brüsseler

1366 Für eine solche zeitliche Einordnung des Gemäldes sprechen sich auch u. a. WEIGMANN 1909, ENZO Carli in Ausst. Kat. Siena/ Vercelli 1950, Nr. 59, und RADINI TEDESCHI 2010, S. 248, aus. GIELLY o. J. (1911?), S. 168, hingegen datiert die Arbeit um 1508. Zur Provenienz vgl. die entsprechenden Angaben bei Kat. Nr. 79.

1367 Bis auf das Gemälde mit Johannes und Hieronymus in einer Sieneser Privatsammlung (Kat. Nr. 12) und den Tondo im Mai- länder Museo Poldo Pezzoli (Kat. Nr. W9) stellte Sodoma den Heiligen in seinen mariologischen Andachtsbildern stets als Knaben dar.

1368 Mit dem Bildthema der *Mystischen Vermählung* scheint sich Sodoma mehrfach in den 1530er Jahren auseinandergesetzt zu haben, wie eine Zeichnung in Rom vermuten lässt (Kat. Nr. Z5). Zu der ungewöhnlichen Figurenanordnung wird Sodoma wohl von Raffaels *Heiliger Familie Canigiani* in der Alten Pinakothek in München (Pappelholz, 131,7 x 107 cm, Inv. Nr. 476) inspiriert worden sein. Zu Raffaels Werk vgl. Mus. Kat. München (Alte Pinakothek) 2007, S. 190f.

1369 Schwarze Kreide mit Weißhöhlungen, 960 x 692 mm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Graphische Sammlung; vgl. Kat. Nr. 79a.

1370 Aus diesem Grund wurde der Karton zur Stabilisierung zunächst auf Leinwand und am Beginn des 20. Jahrhunderts noch einmal auf Pappe gezogen; vgl. LÜDEMANN 2009, S. 230.

1371 Vgl. BAMBACH 1999, S. 1f. und 12.

1372 Vgl. hierzu S. 210f.

1373 Vgl. HILLER VON GAERTRINGEN 1999, S. 119.

1374 Vgl. BAMBACH 1999, S. 249–283.

1375 Schwarze und weiße Kreide, 1005 x 758 mm, Oxford, Ashmolean Museum; vgl. Kat. Nr. 68a.





190. Sodoma, Karton zur *Mystischen Vermählung der heiligen Katharina von Alexandrien*, Ende der 1530er Jahre, wohl 1539. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Graphische Sammlung.



191. Sodoma, *Maria mit dem Jesusknaben und zwei Heiligen*, 1530er Jahre. Oxford, Ashmolean Museum.



192. Umrisslinien der Brüsseler Komposition über dem Oxford-Karton (nach Maria und Josef ausgerichtet).



193. Umrisslinien der Brüsseler Komposition über dem Oxford-Karton (nach Jesusknaben ausgerichtet).

Gemälde. Auch beide Jesusknaben weisen – bis auf die Haltung ihres linken Beines – große Ähnlichkeiten miteinander auf. Die Gemeinsamkeiten reichen sogar bis in den Zustand der Ausführung hinein: So ist in beiden Arbeiten die Hauptgruppe, bestehend aus Maria und ihrem Kind, bereits vollständig respektive bildmäßig ausgearbeitet, während die beiden Begleitfiguren noch unfertig beziehungsweise nur skizzenhaft sind. Eben diese zusätzlichen Gestalten bilden den größten Unterschied zwischen Gemälde und Zeichnung: So nimmt Josefs Position in der grafischen Arbeit ein glatzköpfiger Heiliger ein, anstelle des Johannes erscheint der Kopf eines Bärtigen. Es handelt sich wohl um die heiligen Bernhardin von Siena (Abb. 31.4 und 178) und Hieronymus (Kat. Nr. 12). Der Differenzen zum Trotz ist unverkennbar, dass das Oxford-Blatt in engem Zusammenhang zu der New Yorker Tafel steht. Der Maßstab der Figuren ist identisch. Das Übereinanderlegen beider Arbeiten zeigt, dass Maria, Jesus und Josef in ihren wesentlichen Konturen ihren gezeichneten Pendants entsprechen (Abb. 192 und 193). Deutlich wird dadurch aber auch, dass die Bildanlage dieser drei Figuren nicht mittels der Oxford-Zeichnung auf den Bildträger in New York übertragen worden sein kann, da das Jesuskind in dem Gemälde weiter nach rechts unten versetzt wurde. Darüber hinaus wird dieses spezielle Blatt ganz allgemein nie selbst zur Kompositionsübertragung gedient haben, weil es keinerlei Gebrauchsspuren in Form von Ritzungen oder Perforierungen aufweist.<sup>1376</sup> Es wird in Sodomas Werkstatt viel mehr als originalgroßes Modell fungiert haben, nach dessen Vorbild erst der Karton für die jeweils benötigte Komposition gefertigt werden konnte. Dabei konnten wie bei dem Jesuskind leichte Modifikationen oder größere Abwandlungen wie das Weglassen, Hinzufügen oder Ändern von Bildpersonal vorgenommen werden.<sup>1377</sup> Bemerkenswert ist, dass der Künstler sowohl in dem grafischen Kompositionsentwurf (Abb. 191) als auch noch beim Ausführen des Gemäldes (Abb. 186) um die ideale Anordnung ein und desselben Details rang. So scheint Sodoma der

rechte Arm der Muttergottes Kopfzerbrechen bereitet zu haben, da sich eben hier in beiden Arbeiten Pentiementi zeigen. Möglicherweise ist darin auch der Grund zu sehen, weshalb das Gemälde letztlich als Non-Finito Eingang in die Brüsseler Privatsammlung fand.

#### 4.1.4.2.5 Nicht ohne Josef: ein Fazit zu Sodomas Marienbildern

Sodomas mariologische Andachtsbilder umfassen alle wesentlichen Phasen seines Schaffens. In ihren zum Teil sehr unterschiedlichen Bildlösungen zeigen sie eindrücklich, wie verschieden Sodoma Einflüsse seiner Kollegen nutzte. Dabei fällt im Vergleich mit seinen Vorbildern wie beispielsweise Leonardo und Raffael eines besonders ins Auge: sein Bildpersonal. So überrascht es, dass in Sodomas Œuvre bis auf die heute nicht mehr auffindbare *Stillende Maria mit Kind* (Kat. Nr. 6) und die Tafel in Philadelphia (Abb. 173) keine weiteren reinen Maria-und-Kind-Darstellungen existieren. Während Kollegen wie Leonardo und Raffael – deren Kompositionen den Künstler mehr als einmal inspirierten – zahlreiche Gemälde hinterließen, die lediglich Maria und Jesus zum Sujet haben, ergänzte der Sieneser Maler diese beiden Figuren stets zumindest durch Josef zur Heiligen Familie. Nicht selten erweiterte er seine Kompositionen zusätzlich durch Gestalten wie Engel (Kat. Nr. 8) oder vorzugsweise durch Johannes den Täufer sogar zu vielfigurigen Szenen (Kat. Nr. 58, Abb. 181–184, 186 und 188).<sup>1378</sup> Im Gemälde des Palazzo Barberini in Rom (Abb. 189) veränderte Sodoma das Bildthema ferner durch das Hinzufügen der heiligen Katharina zu einer Mystischen Vermählung. Dass Sodomas Maria-und-Kind-Bilder fast ausschließlich Darstellungen der mal mehr und mal weniger erweiterten Heiligen Familie sind, ist jedoch nicht als allgemeines Phänomen der Sieneser Kunstszenen zu werten, wie allein ein Blick in die Werkkataloge der Maler Marco Pino, Girolamo del Pacchia und insbesondere Domenico Beccafumi verdeutlicht. Es handelt sich vielmehr um eine allein für Sodoma typische Erscheinung. Abgesehen von der *Heiligen Familie Borghese* (Abb. 180), in der Josef als aktiv Handelnder in die Komposition eingebunden erscheint, zeigt Sodoma in seinen übrigen mariologischen Andachtsbildern den Ziehvater Jesu dabei als halbverschatteten und

<sup>1376</sup> Vgl. hierzu Mus. Kat. Oxford 1956, Nr. 70. Dies wurde nochmals durch Katherine Wodehouse (Oxford, Ashmolean Museum, Print Room Supervisor) in einer Mail vom 11. August 2016 bestätigt.

<sup>1377</sup> Dass auch in dem Gemälde aus Brüsseler Privatbesitz ein Karton zur Anwendung kam, ist nach aktuellem Kenntnisstand der Arbeitsweise Sodomas höchstwahrscheinlich. Der Beleg dafür steht noch aus. Nach Auskunft des Eigentümers im Dezember 2016 sollte das Metropolitan Museum zu diesem Zweck wohl im Laufe des Jahres 2017 eine Infrarotreflektografie des Werkes vornehmen. Über die Ergebnisse liegen mir leider keine Informationen vor.

<sup>1378</sup> Lediglich in drei heute bekannten Werken ersetzte Sodoma die Josefsfigur gleich ganz durch Heiligengestalten; vgl. Kat. Nr. 9, Kat. Nr. 12 und Kat. Nr. 36.



stillen Beobachter. Zumeist ist Josef als Kompositionselement für die jeweilige Darstellung sogar nicht einmal zwingend notwendig (Abb. 107, 108, Kat. Nr. 58 und Abb. 184). Warum Sodoma diesen Heiligen dennoch so häufig in seine Maria-und-Kind-Szenen einband, muss vorerst offen bleiben.

#### 4.1.4.3 Die »Anbetung des Jesuskindes« der Hamburger Kunsthalle

Seit der Mitte des 20. Jahrhunderts beherbergt die Hamburger Kunsthalle ein Andachtsbild mit der Heiligen Familie und dem Johannesknaben, das 1955 als Werk Sodomas auf dem Kunstmarkt angekauft wurde (Abb. 194).<sup>1379</sup> Bis auf eine jeweils kurze Erwähnung in den 1990er Jahren in Patrizia Zambranos und Roberto Bartalinis Abhandlungen zu dem Sieneser Maler findet das Tafelbild in der Sodoma-Forschung bisher keine Beachtung.<sup>1380</sup> Es zeigt leicht aus dem Zentrum nach links gerückt Maria, die vor ihrem neugeborenen Kind kniet. In ein rotes Gewand mit blauem Mantel gehüllt wendet sie sich leicht nach rechts vorne dem Jesusknaben zu. Dieser sitzt auf dem Boden und blickt zu seiner Mutter empor, während er beide Arme nach seinem Cousin Johannes respektive nach dessen Kreuzstab ausstreckt. Johannes, der neben Jesus am rechten Bildrand kniet, nimmt diesen zärtlich in Empfang. Direkt hinter den beiden Knaben kauert mit frontal zum Betrachter ausgerichtetem Körper Josef. Die Linke auf seinen langen Wanderstock gestützt und mit der Rechten nach Johannes greifend wendet er seinen Kopf der Muttergottes zu, die tief in die Anbetung ihres Kindes versunken scheint. Die dargestellten Figuren sind – anders als beispielsweise bei der Anbetung der Heiligen Drei Könige der *Pala Arduini* (Abb. 36) – in ihren Bewegungen verhalten und ihre Präsenz wird durch ihre extreme Nahansichtigkeit erhöht. Der Funktion des Andachtsbildes entsprechend regen sie den Betrachter durch ihre ruhige Darstellungsweise zum Gebet an. Sie sind nicht nur eng aneinandergesetzt, sondern sie sind zudem durch ihre Gesten und Blicke stark aufeinander bezogen. Maria lenkt mit ihrer Körperhaltung die Aufmerksamkeit auf den Mittelpunkt des Bildthemas, auf den am Boden sitzenden Jesusknaben. Von ihm ausgehend wird das Auge des Betrachters über Johannes und Josef halbkreisförmig nach links oben zum Gesicht der Muttergottes zurückgeführt. Die Zusammengehörigkeit der

vier Gestalten betonen die teils üppig belaubten Bäume hinter Maria sowie am linken und rechten Bildrand. Dazwischen öffnet sich eine weite Hintergrundlandschaft mit Stadtansicht, Gewässer und Bergsilhouette, vor der die Figurengruppe agiert. Aufgrund ihrer in der Figurengestaltung großen Nähe zu den Andachtsbildern in Detroit (Abb. 181) und Wien (Abb. 182) sowie vor allem in der Landschaftsdarstellung zu dem Retabel im Sieneser Palazzo Pubblico (Abb. 40) ist die Hamburger *Anbetung des Jesuskindes* an das Ende der 1520er beziehungsweise in die frühen 1530er Jahre zu datieren.<sup>1381</sup>

Der Hintergrund dieses Gemäldes ist – ebenso wie Johannes' Kreuzstab und Josefs Wanderstock – sehr flüchtig skizziert und entgegen dem glatten, beinahe schon kristallin-harten Pinselduktus der Figuren mit pastosen, teils sogar überarbeiteten Strichen gemalt. Solche Unterschiede in der Ausführung innerhalb eines Werkes sind gerade für Sodomas Andachtsbilder nicht untypisch und beispielsweise auch in der bereits angeführten *Detroiter Heiligen Familie mit dem Johannesknaben* zu beobachten (Abb. 181).<sup>1382</sup> Dagegen weisen Arbeiten wie die Münchner *Heilige Familie* (Abb. 107) oder der *Heilige Georg* in Washington (Abb. 17) wiederum sehr detailliert ausgeführte Hintergründe auf.<sup>1383</sup> Im Gegensatz zu der Tafel in Detroit, deren hohe malerische Qualität und Sodomas Eigenhändigkeit außer Frage stehen, erscheint beim Hamburger Gemälde mit dem schwach modellierten Gesicht der Muttergottes und den kaum plastisch ausgearbeiteten Gewandfalten eine Werkstattbeteiligung wahrscheinlich.<sup>1384</sup> Dabei kommen einem Wilhelm Suidas Worte in den Sinn:

»Die ganze Fülle der künstlerischen Begabung S[odoma]s kommt nicht in allen seinen Werken gleichmäßig zur Geltung. Leicht u[nd] schnell schaffend, der Auseinandersetzung mit Problemen wenig geneigt, hat er manches gemalt, das zwar noch immer das Zeichen seiner künstler[ischen] Handschrift trägt, hinter seinen Hauptwerken aber beträchtlich zurücksteht.«<sup>1385</sup>

<sup>1381</sup> Mus. Kat. Hamburg (Kunsthalle) 2007, S. 45, plädiert für eine grobe Datierung vor Sodomas Abreise nach Pisa im Herbst 1539, wohingegen HENTZEN 1958, S. 147, in dem Gemälde eine Arbeit der letzten Lebensjahre Sodomas sieht. Zu den Vergleichsbeispielen vgl. Kat. Nr. 46, 47 und 57 sowie ergänzend Kap. 4.1.4.2.2.

<sup>1382</sup> Vgl. Kat. Nr. 46.

<sup>1383</sup> Vgl. Kat. Nr. 27 (*Heilige Familie*) und Kat. Nr. 31 (*Heiliger Georg*).

<sup>1384</sup> Dies wird zum Beispiel im Vergleich mit der *Heiligen Familie* in der Galleria Borghese (Abb. 180) noch deutlicher. Nicht auszuschließen ist dabei auch, dass diese Wirkung – insbesondere im Bereich der Beine Josefs – durch altersbedingte Veränderungen der Malschicht bedingt bzw. verstärkt wird.

<sup>1385</sup> Siehe SUIDA 1937, S. 201.

<sup>1379</sup> Öl auf Pappelholz, 80 x 62 cm; Kat. Nr. 51.

<sup>1380</sup> Vgl. ZAMBRANO 1995b, S. 154, und BARTALINI 1996, S. 16, Anm. 10.



194. Sodoma (mit Werkstatt?),  
*Anbetung des Jesuskindes*,  
Ende der 1520er/Anfang der 1530er  
Jahre. Hamburg, Kunsthalle.

Diese qualitativen Unterschiede zwischen einzelnen Andachtsbildern hängen möglicherweise mit den jeweiligen Entstehungsumständen zusammen und somit mit der Frage, ob es sich um eine Auftragsarbeit oder ein Werk für den freien Markt handelte. Die Überlieferung belegt, dass Sodoma im Laufe seiner Karriere eine große Zahl an religiösen Gemälden für den privaten Raum schuf, unter denen allen voran mariologische Themen zu finden sind. Besonders gelungene und beliebte Kompositionen wurden von ihm selbst, seiner Werkstatt sowie seinen Nachfolgern wiederholt und auch variiert. Davon zeugen seine Tafeln in Philadelphia (Abb. 173), München (Abb. 107) und Turin (Abb. 108), die Maria-und-Kind-Darstellungen mit Heiligen in Neuchâtel (Abb. 178) und einer unbekannten Privatsammlung (Kat. Nr. W5) sowie die beiden Rundbilder in Baltimore (Abb. 37) und Mailand (Kat. Nr. W6) – um nur eine kleine Auswahl anzu-

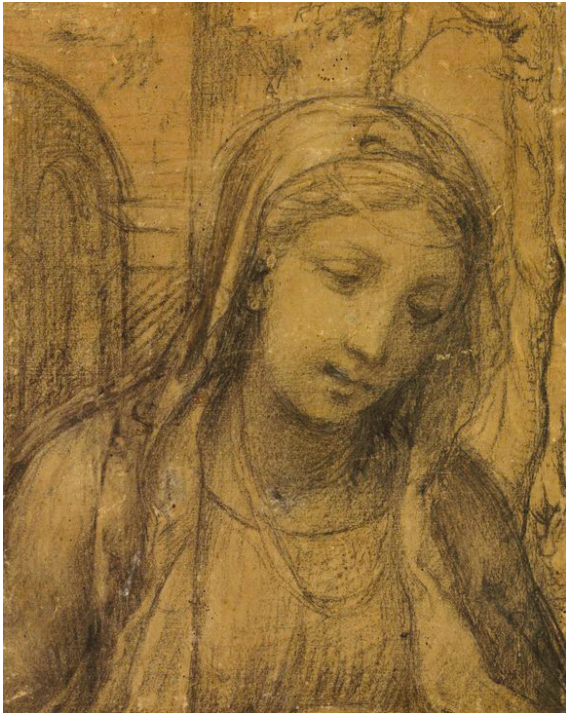
führen. Manch eine dieser Arbeiten wird ohne konkreten Auftrag auf Vorrat geschaffen worden sein.<sup>1386</sup>

Auch die Hamburger *Anbetung des Jesuskindes* zählt zu jenen Bildfindungen Sodomas, die sich bei der Siener Kundschaft großer Beliebtheit erfreut haben dürften. So existiert in der Siener Pinakothek eine annähernd identische Werkstatt-Replik (Kat. Nr. W4).<sup>1387</sup> Unterschiede betreffen Marias Kopfbedeckung und die beiden Knaben, die einander nicht mehr umfassen – stattdessen reicht Johannes in Siena dem Jesuskind ein weißes, etwas erschlaft wirkendes Lamm. Die wesentlichste Differenz

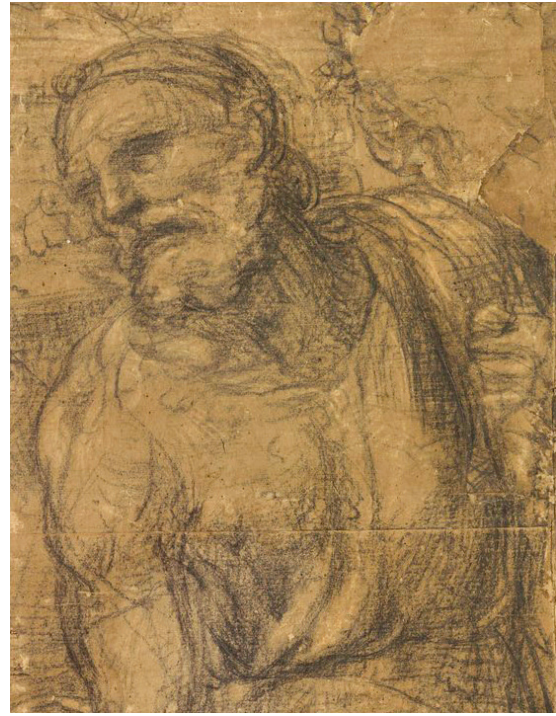
<sup>1386</sup> Vgl. Einleitung zu Kap. 4.1.4.

<sup>1387</sup> Holz, 79 x 58 cm, Siena, Pinacoteca Nazionale. Das Siener Bild ist der malerischen Qualität nach zu urteilen überwiegend eine Arbeit der Sodoma-Werkstatt. Höchstens der Marienkopf könnte vom Meister selbst ausgeführt worden sein (so auch Mus. Kat. Siena 1978, S. 108).





195. Sodoma, *Kopf Marias vor Architektur*, Ende der 1520er / Anfang der 1530er Jahre. Paris, Musée du Louvre.



196. Sodoma, *Josef in Halbfigur, auf Stock gestützt*, Ende der 1520er / Anfang der 1530er Jahre. Paris, Musée du Louvre.

zwischen beiden Gemälden berührt jedoch den Bereich hinter der Figurengruppe, der nun senkrecht von einem hohen Baumstamm in zwei Hälften gegliedert wird: Während der Blick hinter Josef unverstellt über eine Hügellandschaft schweift, wird er am linken Bildrand durch Bäume und eine stark beschnittene Stallarchitektur mit Ochs und Esel versperrt. Durch das Hinzufügen der Tiere wird die Darstellung der Anbetung Jesu durch seine Eltern und Johannes zugleich zu einer Abbildung der Weihnachtsskrippe ergänzt, wie sie von Sodomas frühestem Tondo bekannt ist (Abb. 70).<sup>1388</sup> Der Vergleich der Hamburger Komposition mit ihrer Sieneser Replik nährt den Verdacht, dass es eine ursprüngliche Version von der Hand Sodomas gegeben haben dürfte. Diese wird die auf dem Boden kniende Maria gezeigt haben, die – am rechten Bildrand von Johannes und Josef ergänzt – ihr Kind anbetet, während links hinter ihr Ochs und Esel in einem Stall stehen. Diese Vermutung wird sowohl durch zwei bisher unbekannte Sodoma-Zeichnungen im Louvre als auch durch ein bildimmanentes Detail der Hamburger Version bestärkt.

Die Pariser Blätter zeigen das Brustbild einer leicht nach vorne gebeugten Frau mit bedecktem Haupt

(Abb. 195) sowie jenes eines bärtigen Mannes in einer Landschaft, der sich mit seiner linken Hand auf einem Stock abstützt (Abb. 196).<sup>1389</sup> Es ist unschwer zu erkennen, dass es sich dabei um Entwürfe für Sodomas Marien- und Josefsfigur der *Anbetung des Jesuskindes* handelt – annähernd maßstabsgetreu und in fast identischer Pose.<sup>1390</sup> Die horizontale Falte auf Brusthöhe Josefs könnte – zusammen mit der Tatsache, dass das Papier bis zu den Rändern hin genutzt wurde – darauf verweisen, dass zumindest diese Zeichnung einst größer war.<sup>1391</sup> Das Material, die Technik und die gemeinsame Provenienz beider grafischer Arbeiten sprechen sogar dafür, dass die zwei Zeichnungen ursprünglich Teil ein und desselben großen Blattes gewesen sein könnten. Dieses könnte auch die originale und maßstabsgetreue Entwurfszeichnung für Sodomas angenommenen Prototypen der *Anbetung*

<sup>1389</sup> Vgl. Kat. Nr. 51a und 51b. Die Zuschreibung an Sodoma ergibt sich aus den stilistischen Analogien zu Kat. Nr. 68a und 79a.

<sup>1390</sup> Auf der Zeichnung ist Josefs rechter Unterarm angewinkelt und nicht ausgestreckt.

<sup>1391</sup> Die Falte wäre folglich durch das Zusammenlegen des großformatigen Blattes entstanden. Vgl. hierzu Kat. Nr. 68a und 79a, die nachweislich aus mehreren zusammengefügt Blättern bestehen. Es war allgemein üblich, dass der Karton für ein größeres Gemälde aus mehreren Blättern bestand; vgl. BAMBACH 1999, S. 63.

<sup>1388</sup> Vgl. Kat. Nr. 13 sowie Kap. 4.1.4.1.



197. Sodoma (mit Werkstatt?), Landschaftsdetail der *Anbetung des Jesuskindes*, Ende der 1520er / Anfang der 1530er Jahre. Hamburg, Kunsthalle.



198. Sodoma, Detail der *Geburt Christi*, 1505–08. Siena, Pinacoteca Nazionale.

des *Jesuskindes* gewesen sein.<sup>1392</sup> Nimmt man die Zeichnungen im Louvre als Grundlage für die Rekonstruktion einer hypothetischen Ursprungscomposition, so ergibt sich daraus, dass der Maler zunächst Josef mit angewinkeltem rechten Unterarm und Maria vor einer Architekturkulisserie mit Rundbogen darzustellen gedachte. Ein ähnlicher Rundbogen kommt auch innerhalb der Krip-

<sup>1392</sup> Entwurfszeichnungen in der Größenordnung des Hamburger oder Sieneser Gemäldes und darüber hinaus haben sich auch von Sodoma selbst ausgeführt erhalten; vgl. Kat. Nr. 68a sowie Kat. Nr. 79a.

penarchitektur des Sieneser Tondo (Abb. 70) vor.<sup>1393</sup> Wie bereits bei der Gegenüberstellung der Andachtsbilder in München (Abb. 107) und Turin (Abb. 108) erwähnt, wäre auch im Fall der *Anbetung des Jesuskindes* die Kenntnis von möglichen Unterzeichnungen auf beiden Tafeln interessant.<sup>1394</sup> Es würde nicht verwundern, wenn bei der Ausführung der Hamburger und der Sieneser Version derselbe Karton zum Übertragen der Komposition Verwendung gefunden hätte – insbesondere da beide Bildtafeln annähernd gleich groß sind.<sup>1395</sup> Leider zeigen die Pariser Blätter keine Spuren, die auf eine Übertragung ihrer Konturen mittels Durchriffelung oder Lochpause auf eine Tafel oder Leinwand deuten. Möglicherweise wurden sie als Bestandteil von Sodomas gesamtem Kompositionsentwurf lediglich als Grundlage für das Schaffen des eigentlichen Kartons benutzt, der aufgrund seiner mehrfachen Verwendung und der damit einhergehenden starken Abnutzung nicht erhalten ist.<sup>1396</sup>

Die Hypothese, dass die Ursprungscomposition eine Krippendarstellung miteinschloss, wird des Weiteren durch eine unscheinbare Hintergrundszene auf der Hamburger Tafel erhärtet: Rechts hinter Josef erscheint hoch am Himmel ein schemenhaft gemalter Engel, unter dem auf einem grünen Hügel eine weitere, ebenfalls silhouettenhafte Gestalt zu erkennen ist (Abb. 197). Es handelt sich dabei um den Engel, der Hirten, die in der Nähe von Bethlehem auf einem Feld bei ihren Schafen übernachteten, die Geburt des Heilands verkündete.<sup>1397</sup> Dieses im Lukasevangelium (Lk 2,8–12) erwähnte Ereignis findet sich bei Sodoma ansonsten nur noch in dem Tondo abgebildet, der die Heilige Familie in Anbetung des Jesuskindes mit dem Johannesknaben sowie Ochs und Esel zeigt (Abb. 70 und 198). Und tatsächlich macht die Abbildung beziehungsweise bildliche Andeutung dieser Szene nur Sinn, wenn die Darstellung der Heiligen Familie als Darstellung der Geburt Christi gemeint ist. Um eine solche wird es sich bei der wahrscheinlichen Ursprungscomposition Sodomas gehandelt haben.

<sup>1393</sup> Zu dem Tondo vgl. Kat. Nr. 13 sowie ergänzend Kap. 4.1.4.1.

<sup>1394</sup> Vgl. Kap. 4.1.4.2.1.

<sup>1395</sup> Dabei hätte sich der ausführende Künstler des Sieneser Bildes im Gegensatz zur Hamburger Version bei der Gestaltung des Marienkopfes stärker an der Zeichnung orientiert. In Hamburg wird Marias Haupt von ihrem blauen Mantel bedeckt.

<sup>1396</sup> Wie stark Kartons beansprucht wurden, zeigt nicht zuletzt der kritische Erhaltungszustand der Kat. Nr. 79a, die zur Übertragung der Komposition der *Mystischen Vermählung der Heiligen Katharina* im Palazzo Barberini in Rom (Kat. Nr. 79) verwendet wurde. Dies ist der Grund dafür, dass Kartons nur in Ausnahmefällen überliefert sind.

<sup>1397</sup> Die weißen Punkte werden folglich als eine skizzenhafte Darstellung der Herde zu verstehen sein.



Somit hätte Sodoma in einer späteren Version – der Hamburger Tafel – zwar auf die Stallarchitektur samt den Tieren verzichtet, jedoch nicht auf die Verkündigung an die Hirten. Denkbar wäre auch, dass Letztere von einem seiner Werkstattmitarbeiter, der dem Meister bei der Fertigstellung zur Hand ging, unbedacht übernommen wurde.

Bestandteil der Komposition bleibt die Himmelerrscheinung auch in den Werken der Sodoma-Nachfolge, die die Heilige Familie mit dem Johannesknaben in sehr ähnlicher Anordnung zeigt, wobei die Szene um Hirtenfiguren erweitert wurde (Kat. Nr. X45 und X42).<sup>1398</sup> Verändert hat sich im Vergleich zu den Werken in Hamburg und Siena ferner die Haltung der beiden Kinder. So ist Jesus nun – wie in dem Tondo der *Geburt Christi* (Abb. 70) oder bei Sodomas Florentiner Kollegen (Abb. 155 und 156) – auf einem Tuch liegend gezeigt, während Johannes vor ihm kniet beziehungsweise auf ihn zuschreitet. Es findet jedoch keine Berührung statt. Direkt hinter der Gruppe und somit bereits im Mittelgrund der Gemälde werden jeweils großfigurig Hirten dargestellt. In dem Londoner Bild sind zudem gleich zwei Engelserscheinungen zu sehen: einmal relativ zentral am oberen Bildrand drei Himmelsboten, die dem Reiterzug darunter den Weg weisen und dann – in ähnlicher Position wie in Hamburg – ein Engel hoch über einem Hirten inmitten seiner Tiere. Sowohl das Werk in London als auch jenes in der unbekannten Privatsammlung zeugen von der Beliebtheit, die Sodomas Bildfindung nicht nur in seiner eigenen Werkstatt, sondern auch in seinem weiteren Umkreis erfuhr. Seine Komposition diente auch seinen Nachfolgern als Vorbild, die sie ausgehend von seiner wohl ursprünglich relativ figurenreduzierten Anbetung des Jesuskindes mit Ochs und Esel zu einer figurenreichen Anbetung der Hirten ergänzten.

#### 4.1.4.4 Bilder des (Mit-)Leidens: Beweinung und Pietà in Sodomas Œuvre

In einer Mailänder Privatsammlung befindet sich ein Gemälde, das innerhalb der christologischen Andachtsbilder Sodomas einzigartig ist (Abb. 199).<sup>1399</sup> Während der Künstler im Laufe seiner Karriere mehrfach Darstellungen des toten, von Assistenzfiguren gestützten Christus malte, zeigt nur dieses Bild den Verstorbenen aufgebahrt auf einer Steinplatte. Die Liegefläche, mit der der Salbstein gemeint sein wird, ist mit einem dunklen Tuch und kleinen weißen Blumen ausgelegt. Christi Haupt ist auf ein weißes Kissen gebettet. Blutstropfen kennzeichnen deutlich seine Wunden an Füßen, Händen und Brustkorb. Auch sein Gesicht wird von dünnen Blutspuren durchzogen. Sein ausgemergelter, mit den Füßen zum Betrachter ausgerichteter Körper ist nur im Lendenbereich von einem weißen, mit dunklen Mustern durchsetzten Tuch bedeckt. Dieses erinnert an die berühmten Peruginer Tischdecken, die sogenannten *tovaglie perugine*, die als Altardecken Verwendung und in religiösen Gemälden Darstellung fanden.<sup>1400</sup> Den Aufgebahrten umstehen seine Nächsten: Am Kopfende befindet sich in Schwarz gehüllt und mit tief gebeugtem Kopf die Muttergottes, deren Gesicht von stiller Trauer geprägt ist. Ihr gegenüber steht eine der Marien, welche der Muttergottes in der schweren Stunde zur Seite standen. Maria Magdalena – an der Längsseite Christi – blickt mit gesenkten Lidern und ringenden Händen auf den Toten.<sup>1401</sup> Flankiert wird sie einerseits von dem bärtigen Josef von Arimathäa, der die blutverschmierten Kreuzesnägel in Händen hält, und andererseits von Johannes, der zuvorderst den Blick flehentlich gen Himmel richtet. Die Trauergesellschaft wird hinten am rechten Bildrand durch zwei weitere Gestalten ergänzt: eine wohl vierte Frau, von der gerade noch eine rote Kopfbedeckung zu erkennen ist, und einen stark angeschnittenen, weißbärtigen Mann mit kahlem Haupt. Bei Letzterem könnte es sich um Nikodemus handeln, der dem Johannesevangelium zufolge Myrrhe und Aloe zur Salbung des Leichnams mitbrachte (Joh 19,39). Alle acht Figuren weisen fein gemalte Heiligenscheine auf, wobei jener Christi nochmals durch ein rotes Kreuz hervorgehoben wird.

<sup>1398</sup> Kat. Nr. X45: Öl auf Pappelholz, 119,7 x 96,5 cm, London, National Gallery; Kat. Nr. X42: Holz, keine Angaben zu den Maßen sowie unbekannter Aufbewahrungsort. Letzteres wurde 1976 auf dem Kunstmarkt angeboten und wird in der Fotothek Federico Zeri in Bologna gelistet.

<sup>1399</sup> Öl auf Leinwand, 76 x 109 cm, Mailand, Privatsammlung; vgl. Kat. Nr. 4.

<sup>1400</sup> Vgl. hierzu ergänzend Kat. Nr. 82.

<sup>1401</sup> Dass es keine zum Gebet gefalteten Hände sind, legt ein Vergleich mit Kat. Nr. 60, 83 und Z6 nahe.



199. Sodoma, *Beweinung Christi*, um 1502–03. Mailand, Privatsammlung.

Sodomas querrechteckige Leinwand hat die Beweinung des Heilands zum Thema, die in der Bibel nicht erwähnt wird.<sup>1402</sup> Da keine frühchristlichen Vorbilder für dieses spezielle Sujet existieren, ergaben sich hierin im Vergleich mit anderen Szenen der Passionsgeschichte – wie der Kreuzabnahme oder der Grablegung – für Künstler weitaus größere Freiräume in der Darstellung.<sup>1403</sup> Zumeist zeigen Bilder der Beweinung Christus in den Armen seiner Mutter liegend, die von Maria Magdalena, von Maria, der Mutter des Jakobus, von Jesu Lieblingsjünger Johannes sowie von Nikodemus von Arimathäa begleitet wird.<sup>1404</sup> Eine eben solche Komposition

freskierte Sodoma in den Jahren 1503 bis 1504 an die Eingangswand des Refektoriums des Olivetanerklosters von Sant' Anna in Camprena (Abb. 200).<sup>1405</sup> Im Gegensatz zu der konventionellen Bildgestaltung des Wandgemäldes bietet der Künstler dem Betrachter in seinem Tafelwerk einen sehr ungewöhnlichen Blick auf die Beweinungsszene im Allgemeinen und auf den Körper Christi im Speziellen. Die Füße des toten Gottessohnes sind zum Betrachter ausgerichtet, sodass dieser direkt auf dessen Fußsohlen blickt. Sodomas Darstellungsweise ist offenkundig an Andrea Mantegnas (1431–1506) berühmte *Beweinung Christi* in der Mailänder Pinacoteca di Brera angelehnt.<sup>1406</sup> Wie der oberitalienische Meister präsen-

<sup>1402</sup> Vgl. zu dem Thema ergänzend die Ausführungen zu Sodomas Pisaner *Beweinung Christi* in Kap. 4.1.1.10.

<sup>1403</sup> Erstmals erscheint das Motiv der Beweinung im 11. Jahrhundert in Byzanz und taucht seit dem Ende des 13. Jahrhunderts auch in Italien auf; vgl. SACHS u. a. 1988, s. v. *Beweinung Christi*, S. 61.

<sup>1404</sup> Vgl. SACHS u. a. 1988, s. v. *Beweinung Christi*, S. 61.

<sup>1405</sup> Zu Sodomas erstem Freskenzyklus für die Olivetaner vgl. Kap. 2.2, S. 19f.

<sup>1406</sup> Zu Mantegnas Gemälde: Tempera auf Leinwand, 68 x 81 cm, Mailand, Pinacoteca di Brera; vgl. Mus. Kat. Mailand (Brera) 1990, Nr. 166, S. 291–296 mit Abbildung. So bereits gesehen von





200. Sodoma, *Beweinung Christi*,  
1503–04. Refektorium des Klosters  
Sant' Anna in Camprena.

tiert auch der Wahlsieneser den toten Körper des Heilands aus nächster Nähe und in meisterhafter perspektivischer Verkürzung. Der Betrachter erhält den Eindruck, nicht Außenstehender, sondern Teil der trauernden Angehörigen zu sein und mit diesen direkt am Leichnam zu stehen. Dabei wird der Rezipient bei Sodoma nicht mehr zentral am Fußende der Bahre verortet, sondern leicht nach links versetzt. Auch ist Christi Haupt in Sodomas Version zur anderen Seite geneigt. Dennoch zeugen die Kopfhaltung an sich, der klar hervortretende Brustkorb mit dem eingefallenen Bauch und vor allem der rechte Arm Christi mit der nach vorne abgeknickten Hand von der Kenntnis Mantegnas.<sup>1407</sup> Ob Sodoma dessen Gemälde persönlich gesehen hat oder die Bildfindung durch Zeichnungen oder Kopien anderer Künstler übermittelt bekam, bleibt offen.<sup>1408</sup> Mantegna hatte seine *Beweinung* der gängigen Forschungsmeinung nach um 1480 aus eigenem Interesse heraus und nicht für einen

Auftraggeber geschaffen. So befand sich das Werk noch bei seinem Tod im Jahr 1506 in seinem Besitz.<sup>1409</sup> In dem Brera-Gemälde dominiert eindeutig die Gestalt des toten Christus, wohingegen die Trauergesellschaft ganz an den linken Rand gedrängt ist. Ohne viel Platz auf sie zu verwenden, hat Mantegna in seinen drei Figuren von schmerzverzerrten und weinenden Gesichtern bis hin zu klagenden Gesten alle wesentlichen bekannten Motive der Totenklage knapp und prägnant zur Darstellung gebracht: Zuvorderst ringt Johannes die Hände, gefolgt von der Muttergottes und ihrem durch unkontrolliertes Weinen entstellten Gesicht, während dahinter eine Frau mit zur lauten Klage geöffnetem Mund gezeigt ist. Mantegnas Hauptanliegen ist die Präsentation des toten Erlösers auf dem Salbstein; seine Trauernden sind im wahrsten Sinne des Wortes nur Randfiguren der Szene. Dahingegen gibt ihnen Sodoma in seinem Werk mehr Gewicht, indem er sie als ein dem toten Heiland gegenüber gleichwertiges Bildelement gestaltet. Bazzis Darstellung fokussiert sich auf die *Compassio*, das duld-same Mitleiden mit Christus. Die Klage seiner Figuren ist dabei stummer Natur, der Schmerz bleibt im Inneren. Damit steht Sodoma Giovanni Bellini näher als dessen Schwiegersohn Mantegna. Erst Bellini machte die ruhige Trauer – ebenfalls in eine dramatische Bildform gepackt – zum Programm (Abb. 201), nachdem zuvor in der italienischen Kunst in aller Regel Männer statisch und Frauen körperlich extrovertiert klagend gezeigt

LIGHTBOWN 1986, S. 422; BAGNOLI, Alessandro, Kat. Nr. 42, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 238, und BARTALINI 1996, S. 98. Auch in den Fresken von Monte Oliveto Maggiore macht sich ein Einfluss Mantegnas bemerkbar: Sodoma zitiert in seinen monochromen Szenen des Zyklus den berühmten Kupferstich *Kampf der Meeresgötter* aus der Mitte der 1470er Jahre, worauf bereits CUST 1906, S. 101, aufmerksam machte.

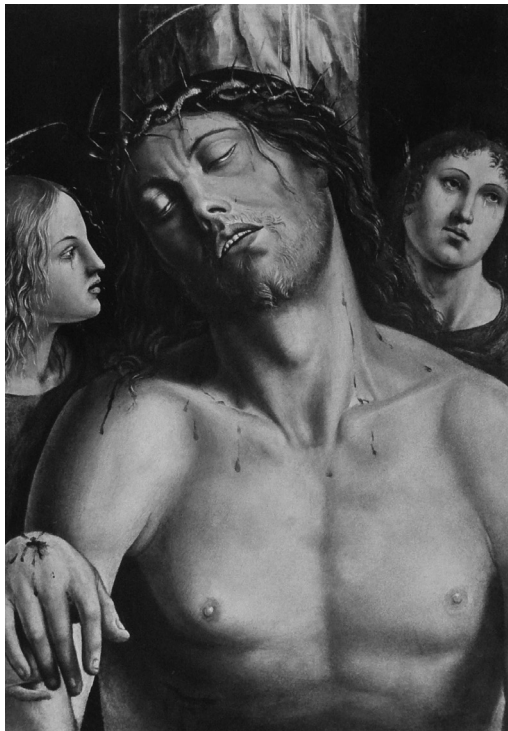
1407 Adolfo Venturi hielt sogar Sodomas *Beweinung* in den 1970er Jahren für ein Werk Mantegnas; vgl. Ausst. Kat. Padua 1974, S. 227.

1408 Dass Mantegnas Komposition schon früh durch Kopien oder womöglich sogar Werkstattrepliken in Umlauf war, wird durch alte Inventare übermittelt; vgl. CHRISTIANSEN, Keith, Kat. Nr. n.78, in: Ausst. Kat. Mailand 1991, S. 308.

1409 Vgl. BRAUNFELS 2005, S. 274f.



201. Giovanni Bellini, *Salbung Christi* der sog. *Pala di Pesaro*, ca. 1471–83. Rom, Vatikanische Museen.



202. Sodoma (?), *Pietà*, um 1500. Unbekannter Standort (verschollen).

wurden.<sup>1410</sup> Mit seiner *Beweinung Christi* schuf Sodoma eine Szene, mit der er den frommen Betrachter nicht nur zum nachdenklichen Anschauen auffordert. Durch die gewählte, ungewöhnliche Perspektive lädt er diesen geradezu zur gemeinschaftlichen Totenklage mit den dargestellten Trauernden ein.

Thematisch wie stilistisch steht Sodomas *Beweinung Christi* in engem Zusammenhang mit drei weiteren Werken des Malers: Dabei handelt es sich um eine recht kleine, heute verlorene Tafel (Abb. 202)<sup>1411</sup> sowie um zwei Gemälde, die beide in Rom – einmal in der Arciconfraternita di Santa Maria dell’ Orto (Abb. 203)<sup>1412</sup> und einmal in der Sammlung Patrizi di Montoro (Abb. 143)<sup>1413</sup> – verwahrt werden. Knüpfte der Maler in seiner vielfigurigen Beweinungsszene mit den Kreuzesnägeln in Josefs Hand und dem aufgebahrten Leichnam Christi an die Historie der Evangelien an, so präsentiert er in diesen drei Werken jeweils ein vom historischen Geschehen losgelöstes Andachtsbild, das seine Vorform in der *imago pietatis* hat.<sup>1414</sup> Sodomas Gemälde zeigen drei Varianten des Bildthemas der Pietà, die bereits Jahrhunderte zuvor im Bildschema einer Einzelikone mit der Darstellung des toten Heilands ihren Anfang genommen hatte. Die kleinste der drei Tafeln, deren Entdeckung und Zuschreibung an Sodoma Filippino Todini zu verdanken ist (Abb. 202), zeigt eine stark reduzierte, eng angeschnittene Komposition.<sup>1415</sup> Zu sehen ist kein der *Beweinung* vergleichbarer szenischer Ausschnitt (Abb. 199), sondern eine annähernd ikonenhafte Darstellung des toten Menschensohnes. Er erscheint aufrecht und augenscheinlich an eine hinter ihm stehende

1410 Vgl. JUSSEN 1995, S. 243f. Giovanni Bellinis *Salbung Christi* (Öl auf Holz, 107 x 84 cm) war einst Teil der sog. *Pala di Pesaro* (Öl auf Holz, 262 x 240 cm, Pesaro, Musei Civici); vgl. LUCCO, Mauro, Kat. Nr. 18, in: Ausst. Kat. Rom 2008, S. 202f. Ein Gegenbeispiel zu Bellinis und Sodomas Gestaltung wären Donatellos stark bewegten und wild gestikulierenden Frauengestalten neben besonnenen Männerfiguren im Kalksteinrelief der *Grablegung* am Hochaltar von Sant’ Antonio in Padua (1446–50); vgl. POESCHKE 1990, Nr. 116–126, S. 114–116. Niccolò dell’ Arco schuf für die Kirche Santa Maria della Vita um 1462/63 in seiner lebensgroßen, aus Ton geformten *Beweinung* sogar überzogen trauernde Figuren mit vor Schmerz entgleisten Gesichtszügen; vgl. POESCHKE 1990, Nr. 246f., S. 172.

1411 Holz, 49,5 x 35,5 cm, unbekannte Sammlung; vgl. Kat. Nr. 1. Eine Fotografie dieser heute verschollenen *Pietà* findet sich als Negativ 21015 im Kunsthistorischen Institut in Florenz.

1412 Öl auf Holz, 110 x 85 cm, Rom, Arciconfraternita di Santa Maria dell’ Orto; vgl. Kat. Nr. 2.

1413 Öl auf Holz, 65 x 40 cm, Rom, Sammlung Patrizi di Montoro; vgl. Kat. Nr. 3.

1414 Zur *imago pietas* vgl. ausführlicher Kap. 4.1.3.3, S. 172.

1415 Vgl. BARTALINI 1996, S. 95. Zur Zuschreibungsfrage vgl. ferner die entsprechenden Ausführungen in Kat. Nr. 1.



Marmorsäule gelehnt.<sup>1416</sup> Sein mit Dornen bekröntes Haupt ist leicht zu seiner Rechten geneigt, Blutstropfen fließen entlang seines Halses bis auf seine Schultern. Christi Mund ist leicht geöffnet und auch die Augenlider sind nicht gänzlich geschlossen. Die Seitenwunde ist aufgrund der starken Schatten auf seinem Brustkorb kaum sichtbar, wohingegen die Wunde seiner rechten Hand deutlich erkennbar ist. Sie wird dem Betrachter geradewegs entgegengehalten. Unklar bleibt, wer sie präsentiert. Wahrscheinlich ist es der Engel am linken Bildrand, der mit Trauer erfülltem Gesicht auf Christus blickt. Die zwischen den Fingern Christi durchscheinenden Finger könnten jedoch auch einer nicht oder nicht mehr im Bild befindlichen Gestalt gehören.<sup>1417</sup> Auf der rechten Seite befindet sich ein weiterer Engel, der sein Gesicht von dem Toten abwendet. Unweigerlich rufen der Gesichtstyp Christi, seine Körpergestaltung und die vermeintliche Säule hinter ihm Donato Bramantes (1444–1514) berühmten *Christus an der Säule* für die Abbazia di Chiaravalle in Mailand in Erinnerung.<sup>1418</sup> So drängt sich die Annahme auf, dass Sodoma dieses oder ein vergleichbares Werk aus persönlicher Anschauung gekannt haben könnte. In seiner in der römischen Arciconfraternita di Santa Maria dell' Orto aufbewahrten *Pietà* erweitert der Maler dem deutlich größeren Bildformat entsprechend die Komposition (Abb. 203).<sup>1419</sup> Zuvorderst sitzt der ganz an den Bildrand gerückte tote Heiland wohl auf seinem geöffneten Sarkophag und wird dabei von zwei Engeln zu beiden Seiten gestützt. Sein leicht seitlich in den Nacken geneigtes Haupt mit den geschlossenen Augen, dem leicht geöffneten Mund und dem in zarten Strähnen auf die Schultern fallenden



203. Sodoma, *Pietà*, um 1501/02.  
Rom, Arciconfraternita di Santa Maria dell' Orto.

Haar ähnelt noch ganz der heute verschollenen dreifigurigen *Pietà*. Der Körper des als Kniestück gezeigten Christus wird lediglich von einem weich fallenden, weißen Lendenschurz bedeckt. Blut fließt aus seinen Wunden an den Händen und unterhalb seiner rechten Brust. Während der Engel, der den Herrn am linken Bildrand unterhalb seiner Achsel gestützt hält, diesen andächtig mit wässrigen Augen anblickt, wischt sich jener am rechten Bildrand Tränen der Trauer aus seinem Gesicht. Hinterfangen wird diese Dreiergruppe, die der Maler wiederum zeit- und raumlos vor einen dunklen Grund setzte, von zwei weiteren Engelsfiguren. Die Tafel der römischen Sammlung Patrizi di Montoro (Abb. 143) ist eine reduzierte Variation dieser fünffigurigen Engel-pietà – nicht nur was die tatsächliche Größe des Bildträgers anbelangt, sondern ferner auch bezogen auf die Komposition, die durch die näher zusammengedrängten Begleitfiguren wesentlich fokussierter und näher an den Betrachter herangeholt erscheint.<sup>1420</sup> Anstelle der Engel

1416 Der Gegenstand hinter ihm ist anhand der Schwarzweißfotografie nur schwer zu benennen. Die gemalte Struktur erinnert jedoch mehr an die Marmorierung einer Säule als an die Holzmaserung eines Kreuzes.

1417 Da das Werk verschollen ist und folglich nicht persönlich studiert werden konnte, lässt sich nicht ausschließen, dass die Tafel einst – v. a. am linken Bildrand – beschnitten wurde.

1418 So bereits BARTALINI 1988a, S. 17. Zu Bramantes Werk: Öl auf Tempera auf Holz, 93,7 x 62,5 cm, Mailand, Pinacoteca di Brera (Depot); vgl. DAFFRA, Emanuela, *Sul Cristo alla colonna ora a Brera*, in: *Ausst. Kat. Mailand 2015*, S. 71–76 mit Abbildung.

1419 Daniele Radini Tedeschi führt in seinem Werkverzeichnis Sodomas eine vorbereitende Zeichnung in einer römischen Privatsammlung an (Rötöl mit Weißhöhlungen, 207 x 133 mm), die den von Engeln gestützten, sitzenden Christus mit leidendem Gesichtsausdruck und mit bereits anatomisch präzise ausgeführter Muskulatur zeigen soll (vgl. RADINI TEDESCHI 2010, Nr. D-33, S. 163). Da weder der genaue Aufbewahrungsort noch eine Abbildung des Blattes publiziert sind, können die Aussagen des Autors jedoch nicht bestätigt werden. Aus diesem Grund konnte diese Zeichnung nicht in den vorliegenden Werkkatalog aufgenommen werden.

1420 In einer privaten ungarischen Sammlung existiert von diesem Werk eine Kopie aus dem 19. Jahrhundert; vgl. RADINI TEDESCHI 2010, S. 164.



204. Moderno (?), Bronzeplakette mit einer *Pietà*, um 1500. Washington, National Gallery of Art.

treten nun seine Mutter und Johannes als stützende Trabanten in Erscheinung und werden im Hintergrund durch eine weitere Frauengestalt und einen Bärtigen, wohl Nikodemus, ergänzt. Während sich in der großen *Pietà* Sodomas die Engel ganz auf den Toten und ihre Trauer konzentrieren, wird in der Tafel der Sammlung Patrizi di Montoro der fromme Beschauer durch Marias einnehmenden Blick direkt angesprochen.

Mit seinen Darstellungen des toten Christus in Dreiviertelfigur und in leichter Schrägansicht griff der Künstler auf eine bewährte Bildformel zurück. Auch Giovanni Spanzotti malte – noch während Sodoma bei ihm in Ausbildung war – wiederholt und in ähnlicher Weise den Heiland, der bei ihm jedoch nur von Maria gestützt wird (Abb. 2).<sup>1421</sup> Spanzottis Christus ist in allen drei Fassungen mit seinen Wundmalen und folglich nach der Kreuzigung gezeigt, allerdings nicht wirklich als Toter abgebildet. So wird er zwar von seiner Mutter

gehalten, aber er ist es selbst, der mit seiner Rechten dem Betrachter seine Seitenwunde präsentiert. Unterschiedlicher könnten die Bildfindungen Sodomas und seines Lehrers kaum sein. So kombiniert Sodoma in seinen *Pietà*-Tafeln in Santa Maria dell' Orto (Abb. 203) und Patrizi di Montoro (Abb. 143) Spanzottis konventionellen, quattrocentesken Aufbau mit einem dramatischen Wechsel zwischen starkem Gegenlicht und Schatten, der insbesondere in Christi erhobener Linker deutlich wird.<sup>1422</sup> Dieser ausgeprägte Einsatz von Hell und Dunkel zum Herausarbeiten der Formen – gepaart mit dem braunschwarzen Grund und dem Interesse an perspektivischen Verkürzungen – lassen lombardische, allen voran Mailänder Einflüsse erkennen.<sup>1423</sup> Diese sind dabei nicht allein auf Anleihen bei Leonardo zurückzuführen, sondern legen auch Verbindungen zu Malern wie beispielsweise Bramante nahe, wie besonders eindrücklich Sodomas heute verlorene *Pietà* zeigt (Abb. 202).<sup>1424</sup> Es ist Roberto Bartalini beizupflichten, dass ein Mailandaufenthalt Sodomas nach dem Ende seiner Ausbildungszeit bei Spanzotti im nahe gelegenen Vercelli dadurch sehr greifbar wird – wenn er auch nach wie vor unbelegt bleibt.<sup>1425</sup> Weniger überzeugend erscheint jedoch die Annahme Bartalinis, in einer um 1500 datierten Bronzeplakette (Abb. 204) des Galeazzo Mondella, genannt Moderno (1467–1528), das direkte Vorbild für Sodomas großformatige *Pietà* mit Engeln (Abb. 203) zu sehen.<sup>1426</sup> Ähnlichkeiten bezüglich der Körperhaltung, des auf die Schultern gefallen Kopfes sowie der Gestaltung der Anatomie sind zwar vorhanden, stimmen aber ebenso – wenn auch spiegelverkehrt – mit Giovanni Bellinis *Pietà* in Berlin (Abb. 205) überein.<sup>1427</sup> Letzterer stehen Sodomas in andächtiger Stille trauernde Engel wesentlich näher als der Darstellung Modernos mit ihren stark bewegten Klagenden. Auch in Sodomas Mailänder

<sup>1422</sup> So bereits BARTALINI 1988a, S. 18.

<sup>1423</sup> Die lombardischen Einflüsse in diesen Tafelbildern werden spätestens seit BARTALINI 1988a in der Forschungsliteratur thematisiert und zumeist als Beleg für einen Mailandaufenthalt Sodomas angeführt.

<sup>1424</sup> BARTALINI, Roberto, Kat. Nr. 41, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 236. BAGNOLI 1988, S. 70 – gefolgt von BARTALINI 1996, S. 94 – verweist ferner auf Analogien zu Bernardo Zenale, der sich im Sforza-Mailand ebenfalls großer Beliebtheit erfreute.

<sup>1425</sup> Vgl. BARTALINI 1996, S. 93.

<sup>1426</sup> Vgl. BARTALINI 1996, S. 93f. Zur Bronzeplakette (8,1 x 5,9 cm, Washington, National Gallery of Art, Inv. Nr. 1957.14.369) vgl. Mus. Kat. Washington 1983, Nr. 15, S. 107. Im Museum gilt sie als ein Werk im Stil des Moderno, nicht als dessen eigenhändige Arbeit.

<sup>1427</sup> Pappelholz, 83 x 67,5 cm, Berlin, Gemäldegalerie; vgl. SCHMIDT ARCANGELI, Catarina, Nr. 28, in: SCHMIDT ARCANGELI 2015, S. 125–132.

<sup>1421</sup> Zu den betreffenden Werken vgl. Kap. 2.1, S. 16 mit Anm. 47. Alle drei Werke schuf Spanzotti mit Hilfe eines Kartons und von daher könnte Sodoma den Gebrauch dieses Hilfsmittels auch bei ihm erlernt haben; vgl. Ausst. Kat. *Imago Pietatis. Intorno alla tavola di Spanzotti a Sommariva Perno*, hrsg. v. Accigliario, Walter und Gallarato, Silvia, Alba, Museo Diocesano, Alba 2010, S. 8.



*Beweinung* (Abb. 199) finden sich Parallelen zum venezianischen Meister: Maria Magdalena und die beiden Bärtigen nähern sich mit ihren Gesichtstypen Bellinis Figuren an (Abb. 201). Wie genau Sodoma mit Bellinis Figuren- und Bilderwelt in Berührung kam, muss offen bleiben. Francesco Frangis Vorschlag, dass dies am Hof der Isabella d' Este hätte geschehen können, ist überlegenswert.<sup>1428</sup> Immerhin sind Beziehungen zwischen dem Maler und dem Ehemann Isabellas, Francesco II. Gonzaga, für das zweite Jahrzehnt des Cinquecento nachweisbar; und selbst einen Leonardo zog es um 1500 neben Venedig auch nach Mantua.<sup>1429</sup> Bezüge zu venezianischen Bildtraditionen zeigen sich jedenfalls in mindestens einer weiteren frühen Arbeit Sodomas.<sup>1430</sup> Dass dieser seine vier Darstellungen des toten Christus in seiner frühesten Schaffenszeit, das heißt noch vor beziehungsweise direkt im Anschluss an seinen Umzug nach Siena, gemalt haben wird, macht insbesondere die Gegenüberstellung mit einem seiner ersten nachweislich in Siena geschaffenen Tafelwerke, der *Pala Cinuzzi* (Abb. 12), deutlich. So werden zunächst um 1500–02 die heute verlorene (Abb. 202) sowie die große *Pietà* mit Engeln (Abb. 203) entstanden sein.<sup>1431</sup> Der schmachkend nach oben gerichtete Kopf des Johannes in der *Beweinung* der Mailänder Privatsammlung (Abb. 199) dagegen zeugt bereits von ersten Berührungspunkten mit Perugino, dessen Einfluss auf Sodoma in den Arbeiten in Sant' Anna in Camprena sowie vor allem eben in der *Kreuzabnahme Cinuzzi* (Abb. 12) noch deutlicher wird.<sup>1432</sup> Die Mailänder Tafel wird – ebenso wie die *Pietà* der Sammlung Patrizi di Montoro (Abb. 143) – unmittelbar vor Sodomas erstem Großauftrag für die Olivetaner gemalt worden sein.<sup>1433</sup>



205. Giovanni Bellini, *Engelpietà*, um 1475.  
Berlin, Gemäldegalerie.

Christologische Themen wie die *Beweinung* und der von Engeln oder anderen Figuren gestützte tote Christus wurden gerne von Klöstern und Bruderschaften bestellt. Das zeigen in Sodomas Fall nicht zuletzt die zwei *cataletti*, für die der Künstler in den 1520er Jahren auch jeweils eine Tafel mit dem toten Heiland malte.<sup>1434</sup> In jener für die Compagnia di San Giovanni Battista della Morte stellte Sodoma Christus in ähnlicher Pose wie in Santa Maria dell' Orto und in der Sammlung Patrizi di Montoro dar, jedoch als Einzelfigur und an den Kreuzbalken angelehnt (Abb. 31.3).<sup>1435</sup> In dem Gemälde für die Totenbahre der Compagnia della Santissima Trinità in Siena wird der mit gesenktem Haupt und herunterhängenden Armen gezeigte Gottessohn auf dem Rand seines Sarkophags von zwei beinahe die gesamte

1428 Vgl. FRANGI 1989, S. 70. Sowohl Mantegna als auch sein Schwiegervater Bellini standen bekanntlich im Dienst der großen Kunstmäzenin.

1429 Sodomas Verbindung zu dem Hof in Mantua wird u. a. durch seinen Brief an den Markgrafen vom Mai 1518 belegt; vgl. hierzu Kap. 2.5, S. 35f. Zu Leonardo und den Gonzaga vgl. zudem Kap. 4.1.4.5.

1430 Vgl. hierzu Kap. 4.1.4.5 sowie ergänzend Kat. Nr. 5.

1431 Die Datierung der *Pietà* der Arciconfraternita von Santa Maria dell' Orto schwankt zwischen um 1500 (zuletzt BARTALINI 1996, S. 92–95) und 1508/09, als der Maler erstmals in Rom belegt ist (z. B. BERTI TOESCA 1931; RADINI TEDESCHI 2010, S. 161). Dies hängt davon ab, für wie wahrscheinlich der jeweilige Autor einen ersten Romaufenthalt Sodomas vor den Ausmalungen in der Stanza della Segnatura hält.

1432 So bereits BAGNOLI, Alessandro, Kat. Nr. 42, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 238, und BARTALINI, Roberto, Kat. Nr. 41, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 236. Zu der *Pala Cinuzzi* vgl. Kap. 4.1.1.1 sowie ergänzend Kat. Nr. 22.

1433 Die Datierung der *Beweinung* wird relativ einheitlich gehandhabt und schwankt lediglich um ein bis zwei Jahre, liegt jedoch immer vor bzw. parallel zu dem Freskenzyklus in Sant' Anna

in Camprena; vgl. u. a. BARTALINI 1996, S. 97; RADINI TEDESCHI 2010, S. 126; BATISTINI 2012, S. 13. Die *Pietà* der Sammlung Patrizi di Montoro zählte bereits HAYUM 1976, S. 9–11, zu den frühesten Werken des Malers.

1434 Deutlich wird dies ferner in Sodomas Freskenaufträgen. So schuf er im Kreuzgang von San Francesco in Siena einen *Christus an der Geißelsäule* (Abb. 14) und in einem Kloster nahe Florenz ein *Letztes Abendmahl* (Abb. 15). Vgl. zu den Arbeiten Kap. 2.4 und 2.5.

1435 Vgl. Kap. 4.1.3.3 sowie ergänzend Kat. Nr. 44.4.



206. Sodoma, *Der heilige Benedikt erhält Korn für das Kloster*, 1505–08. Asciano, Kloster Monte Oliveto Maggiore, Kreuzgang.

Bildfläche einnehmenden Engel gestützt (Abb. 30.1).<sup>1436</sup> Dabei gestaltete der Maler die Präsentation des leblosen Körpers mit dem gesenkten Haupt und den herunterhängenden Armen als einen Kraftakt für die Trabanten: Sie stützen jeweils ein Bein auf dem Sarkophagrand ab, um gemeinschaftlich den sichtbar schweren Leichnam in Position zu bringen. Durch die Ausrichtung seiner Hand an Christi Brust lenkt der linke Engel, der zudem Blickkontakt zum Betrachter aufnimmt, dessen Aufmerksamkeit auf die tiefe Seitenwunde des Toten. Im Zusammenspiel mit dem nun tatsächlich gezeigten Sarkophag wird dadurch der eucharistische Bezug in dieser *Pietà* Sodomas besonders deutlich. Für die beiden *cataletti*-Tafeln sind die Auftraggeber und ihre Funktion bekannt. Sie bildeten einst das Kopf- beziehungsweise Fußteil einer Bahre, mit der der Verstorbene – zumeist ein Mitglied der auftraggebenden Compagnia – zu Grabe getragen wurde. Für Sodomas Gemälde in Santa Maria dell’ Orto (Abb. 203) sind die Entstehungsumstände indes leider nicht überliefert. Weder Quellen der im späten 15. Jahrhundert gegründeten und 1492 von

Papst Alexander VI. approbierten Bruderschaft noch die einschlägige frühe periegetische Literatur erwähnen das Werk.<sup>1437</sup> Sein heutiger Aufbewahrungsort in den Räumen dieser römischen Vereinigung legt jedoch nahe, dass sie für eben diese von Anfang an bestimmt war. Entdeckt wurde es erst 1931 von Elena Berti Toesca.<sup>1438</sup> Mit seinem Format von 110 auf 85 Zentimetern ist das Gemälde für eine Funktion im häuslichen Raum ungewöhnlich groß. Diese Tatsache sowie das Bildthema lassen es jedoch als ein adäquates Ausstattungsstück für beispielsweise das Oratorium einer religiösen Bruderschaft wie jener von Santa Maria dell’ Orto erscheinen. Dabei könnte das Bild – ähnlich der Kreuzigungsszene in Sodomas Fresko *Der Heilige Benedikt erhält Korn für das Kloster* (Abb. 206) – einst über dem Türsturz des Raumes angebracht gewesen sein.<sup>1439</sup> Eine römische Provenienz *ab antiquo* für diese Tafel wäre ein starkes Argument für die äußerst bedenkenswerte These, dass Sodoma nach seiner Lehrzeit bei Spanzotti über Rom nach Siena kam.<sup>1440</sup> Gerade um 1499 dürfte es für einen jungen Maler wie Sodoma, der am Beginn seiner Karriere stand, selbstverständlich gewesen sein, sich angesichts der dramatischen Ereignisse in Mailand, die letztlich die Vertreibung Ludovico il Moros und den Fall des Sforza-Hauses zur Folge hatten, in das nächste große Kunstzentrum zu begeben. Auch Leonardo hatte schließlich der Sforza-Stadt den Rücken gekehrt und war in Richtung Mantua und Venedig aufgebrochen.<sup>1441</sup> Gemäß Roberto Bartalini war Rom zu jener Zeit für viele lombardische Maler ein selbstverständlicher Zielort.<sup>1442</sup> So ist auch nicht auszuschließen, dass es Sodoma zunächst nach Süden in die Stadt am Tiber zog und er erst über diese Station – womöglich wie von Vasari berichtet durch Agenten der Familie Spannocchi – letztlich nach Siena gelangte.<sup>1443</sup> Leider ist unbekannt, seit wann sich Sodomas kleine *Pietà* (Abb. 143) in der römischen Sammlung Patrizi di Montoro befindet; seine *Beweinung* (Abb. 199)

1437 Zur Geschichte der Bruderschaft vgl. BARROERO 1976, S. 17f.

1438 Vgl. TOESCA BERTI 1931, S. 1334–1336, die das Werk in die Zeit von Sodomas erstem Romaufenthalt 1508/09 datiert.

1439 Zu dem Freskenzyklus von Monte Oliveto Maggiore vgl. Kap. 2.2, S. 20–22.

1440 Vgl. zu dieser Möglichkeit ergänzend Kap. 4.1.4.5. Diese Annahme vertritt bereits BARTALINI 1988a, S. 20.

1441 Vgl. ZÖLLNER 2011a, S. 143.

1442 Vgl. BARTALINI 1996, S. 102, der Künstler wie den mit Sodoma gleichaltrigen Cesare da Sesto (1477–1523) oder Ambrogio de Predis (um 1455–nach 1508) als Beispiele anführt.

1443 Für diese These spricht sich Roberto Bartalini wiederholt aus; vgl. BARTALINI 1988a, S. 20, sowie BARTALINI 1996, S. 102. Speziell zu den Beziehungen, die die Spannocchi mit dem Papsthof verbanden vgl. Kap. 2.2, S. 19.

1436 Vgl. Kap. 4.1.3.2 sowie ergänzend Kat. Nr. 43.2.



lässt sich lediglich bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts in eine ebenfalls in Rom befindliche Privatsammlung zurückverfolgen.<sup>1444</sup> Jedoch erhärtet die Tatsache, dass der jeweils früheste Aufbewahrungsort der drei Gemälde in Rom zu finden ist, den Verdacht, dass Sodoma vor seinem ersten dokumentarisch belegten Aufenthalt in der Ewigen Stadt bereits einmal in dieser weilte und dort wohl auch schon arbeitete.<sup>1445</sup>

Wie im Fall der *Pietà* in Santa Maria dell' Orto (Abb. 203) erscheint angesichts der Umsetzung des Bildthemas sowie ihres ebenfalls großen Formats auch für Sodomas Mailänder *Beweinung Christi* (Abb. 199) eine ursprüngliche Funktion als häusliches Andachtsbild unzweckmäßig. Zuweilen waren jedoch Gemälde mit Darstellungen des toten Christus, die man von ihrem Sujet her Andachtsbilder nennen müsste, für private Grabkapellen bestimmt.<sup>1446</sup> Die *Beweinung* in der Brera, an der sich Sodoma orientierte, soll Mantegna für seine eigene Grablegestätte geschaffen haben.<sup>1447</sup> Ein solcher sepulkraler Zusammenhang wäre sowohl für Sodomas Version des Bildthemas in Mailänder Privatbesitz als auch für jene denkbar, die aktuell im Museo Soumaya in Mexiko-Stadt verwahrt wird (Abb. 38).<sup>1448</sup> Diese zeigt im zentralen Bildvordergrund sitzend die in einen blauen Mantel gehüllte Muttergottes mit ihrem toten Sohn auf dem Schoß. Dabei stützt Johannes, der am linken Bildrand steht, den Oberkörper Christi. Auf der rechten Seite kniet Maria Magdalena, die dessen linken Arm in Händen hält. Hinter dieser innig trauernden Gruppe stehen ein bärtiger Mann und zwei Frauen mit ebenfalls bedeckten Häuptern. Vorne rechts direkt unter Christi Fuß ist auf einem *cartellino* eine Inschrift angebracht, die Sodoma als Urheber, »BER\*DE SYE« als Auftraggeber und 1533 als Entstehungsjahr benennt.<sup>1449</sup> Autorschaft und Datierung werden somit überliefert, der

genaue Auftragskontext bleibt mangels Quellen jedoch unbekannt. Die Inschrift gibt lediglich Aufschluss darüber, dass Sodoma das Gemälde 1533 für einen gewissen »Ber[nardus?] de Sye« anfertigte, der bisher nicht identifiziert werden konnte. Lediglich ein Jahr darauf 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 wurde (Abb. 39).<sup>1450</sup> Ein Besteller aus dem Umkreis der spanischen Garde wäre auch für die *Beweinung Christi* denkbar, zumal nur diese beiden Tafelbilder des Malers datiert und signiert sind. So dürfte Sodomas gelungene malerische Ausstattung der Jakobuskapelle in Santo Spirito in Siena (Abb. 35) dem Künstler neben dem 1536 von Karl V. verliehenen, seltenen Titel eines Pfalzgrafen auch einige lukrative Aufträge gerade aus dem Umkreis der spanischen Gemeinde in Siena eingebracht haben.<sup>1451</sup> Die Nennung des Auftraggebers auf dem *cartellino* sagt weniger über den Schöpfer als mehr über den Besteller aus, der mit diesem Gemälde die Arbeit eines hochangesehenen, nur wenige Jahre später vom Kaiser geadelten Künstlers erwarb.<sup>1452</sup>

Die Maria-und-Christus-Gruppe der *Beweinung Christi* in Mexiko (Abb. 38) ist stilistisch wie motivisch in engem Zusammenhang mit dem von Vasari erwähnten Fresko der sogenannten *Madonna del Corvo* (Abb. 207) zu sehen, das Sodoma für den Hauptmann Lorenzo Marescotti schuf.<sup>1453</sup> Beide Darstellungen rufen unweigerlich Michelangelos *Pietà* von Sankt Peter ins Gedächtnis, die Giovanni Antonio während eines seiner Romaufenthalte sicherlich gesehen haben wird.<sup>1454</sup> Insbesondere die *Madonna del Corvo* kann eine Herleitung von der berühmten Marmorskulptur nicht ver-

1444 Vgl. FRANGI 1989.

1445 Zu der Möglichkeit eines Romaufenthalts Sodomas vor den Arbeiten in den Stanzen vgl. ergänzend Kap. 4.1.4.5 und Kap. 4.3.

1446 Vgl. BELTING 1985, S. 8f.

1447 Vgl. ZUFFI 2008, S. 155.

1448 Öl auf Holz auf Leinwand übertragen, 111 x 86 cm, Mexiko-Stadt, Museo Soumaya; vgl. 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 Studie der linken Hand Christi. Sodomas *Beweinung* beeinflusste mit großer Wahrscheinlichkeit Marco Bigios Werk in der Chiesa dell' Osservanza in Montalcino (Abbildung in Ausst. Kat. Siena 1990, S. 377).

1449 Die Inschrift lautet: »EX PIETATE / BER\*DE SYE/ SODON EQVE:/FACIEBAT SEN / M D XXX III«. Ein von DUPLESSIS 1876, S. 433, veröffentlichter Stich des Gemäldes legt nahe, dass das Werk einst – u. a. im Bereich des *cartellino* – stark übermalt gewesen ist. Diese(r) Eingriff(e) dürfte(n) zwischen Dezember

2003 und Juli 2004 rückgängig gemacht worden sein; vgl. hierzu ergänzend die Provenienz des Bildes in Kat. Nr. 62.

1450 Vgl. Kap. 4.1.1.6 sowie ergänzend Kat. Nr. 64.

1451 Vgl. hierzu Kap. 2.5, S. 52f.

1452 Vgl. hierzu auch ergänzend die Ausführungen zu Kat. Nr. 74 in Kap. 3.1.1.8.

1453 VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 396: »[...] si può vedere sopra la Postierla in un muro a fresco, sopra la porta del capitano Lorenzo Mariscotti; dove un Cristo morto, che è in grembo alla Madre, ha una grazia e divinità maravigliosa.« Bei der *Madonna del Corvo* handelt es sich um das Fresko, das noch *in situ* über dem Portal des heute als Palazzo Bambagini bekannten Hauses in der Via Stalloreghi in Siena zu finden ist. Es ist – der Verglasung und Restaurierung im Jahr 1971 zum Trotz – in keinem guten Zustand. Zu dem Wandbild hat sich in den Uffizien eine Studie erhalten (Inv. Nr. 563 E), wie bereits CUST 1906, S. 346, erkannte.

1454 Zu Michelangelos 1497–99 entstandener Marmorskulptur (174 x 195 cm, Rom, St. Peter) vgl. POESCHKE 1992, Nr. 17–19, S. 75–77.



207. Sodoma, *Madonna del Corvo*, 1530er Jahre.  
Siena, Fassade des Palazzo Bambagini.



208. Sodoma, *Pietà*, Ende der 1530er Jahre.  
Rom, Galleria Borghese.

bergen, wobei sich beide Maria-und-Christus-Gruppen Sodomas durch eine skulpturale Figurenauffassung auszeichnen, die bei dem Maler bereits in seinen Bildern der Heiligen Familie ab den 1530er Jahren konstatiert werden konnte.<sup>1455</sup> Eine wie in der *Madonna del Corvo* gezeigte, auf Maria und Christus reduzierte Darstellung griff Sodoma gegen Ende der 1530er Jahre in seiner Tafel der Villa Borghese in Rom (Abb. 208) nochmals auf.<sup>1456</sup> Die zu Füßen des Kreuzes sitzende, in einen blauen Mantel gehüllte Maria hält den toten Leib ihres Sohnes auf ihrem Schoß. Dabei schreibt sich die Zweiergruppe in das Profil des Berges ein, der so gut wie den gesamten Hintergrund des Bildes einnimmt und lediglich rechts oben den Blick auf eine weitläufige Landschaft mit tiefem Horizont frei lässt. Zärtlich blickt die trauernde Maria auf den Leichnam ihres Sohnes hinab, der nur mit einem transparenten Lendenschurz bedeckt ist. Das Kleinformat und die auf die Verkörperung des Mutterschmerzes reduzierte, sehr intim wirkende Komposition verorten die einstige Funktion des Gemäldes in der persönlichen Frömmigkeit, wie auch der Begriff *pietà* vermittelt, der im Sinne von »inniges Mitgefühl« oder »Mitleid« zu lesen ist.<sup>1457</sup> Dahingegen sind Maria und Christus der *Beweinung Christi* in eine mehrfigurige Komposition eingebunden; die Bildaussage wird dementsprechend komplexer sein.

Während Sodoma in Sant' Anna in Camprena die Dargestellten in einer lockeren bildparallelen Reihung zeigt (Abb. 200), bilden die Figuren in seiner späteren Arbeit, der *Beweinung* in Mexiko-Stadt (Abb. 38), eine sehr dichte, kompakte Mauer aus Körpern, die kaum mehr einen Blick auf die dahinterliegende hügelige Landschaft erlaubt. Die Lücken, die sich zwischen Christus und seiner Mutter sowie über dem Kopf Maria Magdalenas auftun, werden durch Nikodemus und zwei weitere Frauen geschlossen. Die innere Verbundenheit zwischen dem Toten und seinen Angehörigen drückt sich sowohl durch die eng miteinander verzahnten Körper und Gesten als auch durch die Farbgebung aus. Das satte Blau der Muttergottes und das leuchtende Gelb des

<sup>1455</sup> Vgl. hierzu Kap. 4.1.4.2.4.

<sup>1456</sup> Öl auf Holz, 69 x 58 cm, Rom, Borghese; vgl. hierzu ergänzend Kat. Nr. 77. Das Werk befindet sich seit spätestens 1650 in der Sammlung Borghese; vgl. Slg. Kat. Rom (Borghese) 1650, S. 64f.

<sup>1457</sup> Das v. a. im 14. und 15. Jahrhundert in der deutschen Kunst sehr beliebte Andachtsbildmotiv der Maria mit dem toten Christus ist wohl Ende des 13. Jahrhunderts entstanden. In Italien hat das sonst vorwiegend in Mitteleuropa verbreitete Thema erst im 15. Jahrhundert Einzug gehalten, wohl vermittelt durch dorthin importierte deutsche *Pietà*-Darstellungen, auch *Vesperbilder* genannt; vgl. SACHS u. a. 1988, s. v. *Vesperbild*, S. 359f.



Johannes werden durch die roten Farbflächen am linken sowie rechten Bildrand gerahmt; was einmal mehr die enge Zusammengehörigkeit der Figuren betont. Auffallend ist, dass bei genauer Betrachtung der Fokus der Komposition nicht auf dem Leichnam Christi liegt. Der Blick des Rezipienten wechselt vielmehr zwischen zwei Bildpolen hin und her, deren verbindendes Glied kompositorisch wie thematisch der tote Körper des Heilands ist. Bei diesen beiden Polen handelt es sich um die Figurenpaare Johannes und Christus sowie die Muttergottes und Maria Magdalena. Die beiden Männerfiguren, die sogar im Farbton ihres Inkarnats einander stark angeglichen sind, erscheinen durch die umgreifende Geste und das Kopfauflegen des Lieblingsjüngers Christi als untrennbare Einheit. Die einander zugewandten Gesichter, Johannes' sanfter, auf den Heiland gerichteter Blick und seine innige Umarmung zeugen von der Tiefe dieser Verbindung. Über Johannes' linke Hand und den ebenfalls linken Arm Christi wird der Betrachter weitergeleitet zu dem zweiten Figurenpaar der Komposition: Maria und Maria Magdalena, die durch ihre Kopfhaltung, ihre ähnliche Mimik sowie den gemeinsamen Fokus auf die linke Hand Christi miteinander verbunden sind. Ihre Gesichter vermitteln den Eindruck tiefer, aber stiller Trauer angesichts des Todes, aber auch Leidens, das durch die Betrachtung des Wundmals Christi in Erinnerung gerufen wird. Das Bildthema des Gemäldes in Mexiko ist nicht die Präsentation des Leichnams, wie dies im Fall von Sodomas Fresko im Refektorium von Sant' Anna (Abb. 200) der Fall ist. Vielmehr handelt es sich um eine Verbildlichung der Trauer um den Verlust Christi. Im Unterschied zu dem szenischen Ausschnitt des Mailänder Gemäldes (Abb. 199), dessen ungewöhnliche Perspektive den frommen Beschauer zur gemeinschaftlichen Totenklage einlädt, ist Sodomas *Beweinung Christi* im Museo Soumaya (Abb. 38) wohl eher als ein Spiegelbild des eigenen seelischen Empfindens angesichts des Todes Christi zu lesen. Sollte der hier angedachte ursprünglich sepulkrale Funktionsgebrauch tatsächlich zutreffen, könnte diese auf Christus bezogene Deutung zusätzlich auf den persönlichen Lebensbereich, das heißt auf den Tod eines geliebten Menschen des Rezipienten ausgeweitet werden.

#### 4.1.4.5 Zwischen Leonardo, Venedig und Flandern: Sodomas »Salvator Mundi«

Ein weiteres Andachtsbild aus der frühen Schaffenszeit Sodomas zeigt den Heiland als frontal ausgerichtete Halbfigur in Nahansicht (Abb. 209).<sup>1458</sup> Da er eine starke Ähnlichkeit zu der Christusgestalt im Türgewände in Sant' Anna in Camprena aufweist, die der Künstler in einem Tondo unterhalb der *Beweinung Christi* malte (Abb. 210), erscheint eine Datierung des Gemäldes um 1503/04 sehr wahrscheinlich.<sup>1459</sup> In Sodomas Bild hält der Heiland seine Rechte zum Segen erhoben, während seine linke Hand auf einer Kreuz bekrönten Kristallkugel ruht. Selbst anhand der Schwarzweißfotografie, dem einzigen Bildnachweis für das Werk, sind die virtuos gestalteten perspektivischen Verkürzungen der Hände sowie der kristalline Charakter der Kugel mit ihren Lichtreflexen und dem Durchscheinen der linken Hand zu erkennen.<sup>1460</sup> Sodoma gibt in seiner Komposition den im Spätmittelalter entstandenen Bildtypus des Salvator Mundi wieder, der Christus als Erlöser der Welt präsentiert.<sup>1461</sup> Die Kugel, die den Globus symbolisiert und auf Christi Herrschaft über die Welt sowie auf seine Rolle als deren Schöpfer, Creator Mundi, hinweist, kann auf drei Arten dargestellt sein:<sup>1462</sup> wie bei Rogier van der Weyden als Goldkugel (Abb. 211),<sup>1463</sup> wie bei Marco d' Oggiono (um 1475 – um 1530) als Globus mit der Welt-

<sup>1458</sup> Das Gemälde (61 x 47 cm, Kat. Nr. 5) ist gemäß BARTALINI 1996, S. 98, Anm. 22, in Öl auf Leinwand ausgeführt. Da Sodoma seine Komposition weitaus häufiger auf Holz malte, ist denkbar, dass es in späterer Zeit auf Leinwand übertragen wurde. Zuletzt bei RADINI TEDESCHI 2010, S. 68, wird ein weiterer *Salvator Mundi* von der Hand Sodomas erwähnt, der sich einst in der Sammlung des John Graver Johnson in Philadelphia befunden haben soll. Jedoch ging das Werk anscheinend nicht, wie 1.200 andere Gemälde aus Johnsons Besitz, an das Museum of Art in Philadelphia über. Verbleib und genaues Aussehen der Arbeit sind somit unbekannt; vgl. Kat. Nr. 92.

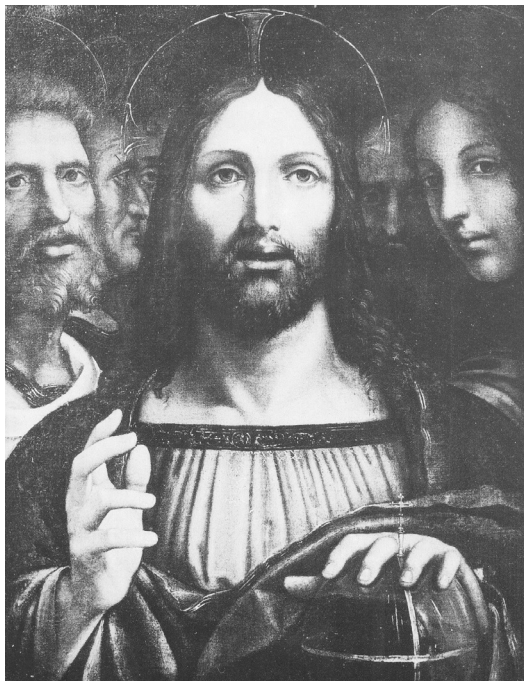
<sup>1459</sup> Zur Ausmalung des Refektoriums in Sant' Anna in Camprena vgl. Kap. 2.2, S. 19f. Auch für BARTALINI 1996, S. 98, gehört das Werk ganz in die zeitliche Nähe dieser Fresken. RADINI TEDESCHI 2010, S. 137, setzt die Entstehung ein wenig danach an, nämlich an den Anfang des Jahres 1505. Darüber hinaus findet das Gemälde in der Sodoma-Literatur keine Erwähnung.

<sup>1460</sup> Das Gemälde ist lediglich durch diese Fotografie aus dem Nachlass des Fritz Heinemann bekannt, die im Kunsthistorischen Institut in Florenz (Negativ-Nr. 23961) aufbewahrt wird. Dort wurde das Tafelbild als von der Hand Liberale da Veronas eingestuft.

<sup>1461</sup> Zur Ikonografie des Salvator Mundi vgl. HEYDENREICH 1964, S. 83–96.

<sup>1462</sup> Vgl. HEIMANN 1938.

<sup>1463</sup> Öl auf Eichenholz mit Originalrahmen, Mitteltafel: 41 x 68 cm, Paris, Musée du Louvre; vgl. VOS 1999, Nr. 19, S. 268–273.



209. Sodoma, *Salvator Mundi*, um 1503/04.  
Unbekannte Sammlung.



210. Sodoma, Tondo mit Christusbüste, 1503–04.  
Sant' Anna in Camprena.

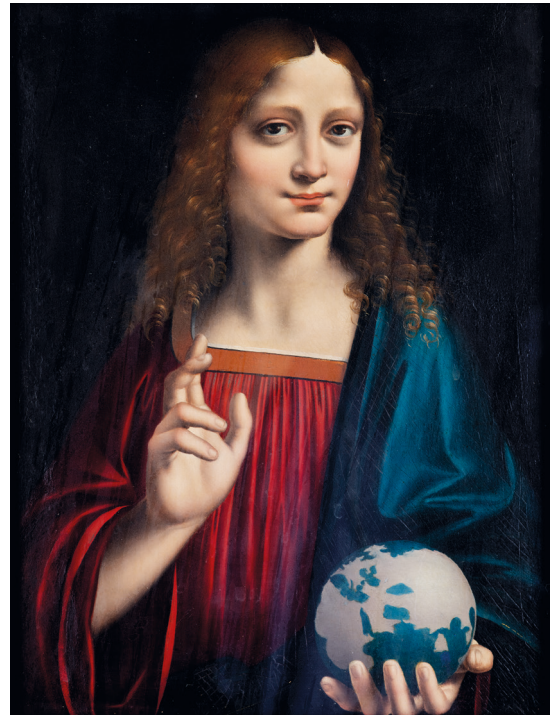


211. Rogier van der Weyden, Mitteltafel des *Braque-Triptychons*, 1451–52. Paris, Musée du Louvre.



karte (Abb. 212)<sup>1464</sup> oder wie bei Sodoma als Kristallkugel. Letztgenannte Darstellungsweise spielt nicht zuletzt an auf Christi Worte im Johannesevangelium (Joh 8,12): »Ich bin das Licht der Welt. Wer mir nachfolgt, der wird nicht wandeln in der Finsternis, sondern wird das Licht des Lebens haben.« Eben dieses »Licht des Lebens«, das sich auf das ewige Leben und somit auf die Erlösung bezieht, wird letztlich durch die Kristallkugel verbildlicht.

Roberto Bartalini merkte an, dass Sodomas *Salvator Mundi* auf einen bedeutenden Prototypen Leonardos zurückzuführen sei, der zwar reichlich von dessen Schülern und Nachfolgern rezipiert wurde, selbst jedoch bis vor Kurzem als verloren galt.<sup>1465</sup> Dass es eine leonardeske Bildfindung dieses Sujets – ob als ausgeführtes Gemälde oder lediglich in der Form eines Kartons – gegeben haben muss, wird durch die Radierung des böhmischen, größtenteils in England lebenden Stechers Wenzel Hollar (1607–1677) aus dem Jahr 1650 nahegelegt (Abb. 213). Hollar, dessen Arbeiten sich vor allem durch absolute Detailtreue und einen geradezu dokumentarischen Charakter auszeichnen, bezeugte inschriftlich auf seiner Grafik, darin ein Werk Leonardos wiederzugeben.<sup>1466</sup> Bekräftigt wurde die Existenz eines leonardesken Urbildes durch zwei eigenhändige, Werk vorbereitende Zeichnungen mit Gewandstudien (Abb. 214 und 215)<sup>1467</sup> sowie durch eine lange Reihe an Kopien und Varianten der Leonardo-Schule und -Nachfolge.<sup>1468</sup> 1982 glaubte Joanne Snow-Smith aufgrund der großen Übereinstimmung mit dem Hollar-Stich in dem Pariser Gemälde der Sammlung Hubert de Ganay (Abb. 216) das verlorene Leonardo-Original zu erkennen – eine Annahme, die zu Recht allgemein abgelehnt wurde.<sup>1469</sup> Umso grö-



212. Marco d' Oggiono, *Salvator Mundi*, um 1500.  
Rom, Galleria Borghese.



213. Wenzel Hollar, *Salvator Mundi* nach Leonardo da Vinci, 1650. Exemplar Toronto, University of Toronto, Tafel 217.

1464 Öl auf Holz, 35 x 26 cm, Rom, Galleria Borghese; vgl. Mus. Kat. Rom (Galleria Borghese) 2000, Nr. 6, S. 272.

1465 Vgl. BARTALINI 1996, S. 99, dessen Annahme RADINI TEDESCHI 2010, S. 137, folgt. Zu Leonardos *Salvator Mundi* zusammenfassend SYSON, Luke, Kat. Nr. 91, in: Ausst. Kat. London 2011/12, S. 300–303.

1466 Hollars Radierung trägt folgenden Text: »Leonardus da Vinci pinxit. Wenceslaus Hollar fecit Aqua forti secundum Originale Ao 1650« (zitiert nach HEYDENREICH 1964, S. 83). Zu Wenzel Hollar allgemein vgl. Ausst. Kat. New Haven 1994.

1467 Die beiden Blätter, die Gewandstudien der segnenden Hand und des Oberkörpers Christi zeigen, werden in der Royal Library in Windsor aufbewahrt; vgl. SYSON, Luke, Kat. Nr. 89f., in: Ausst. Kat. London 2011/12, S. 298f.

1468 Für eine Auflistung und ausführliche Diskussion der Kopien vgl. HEYDENREICH 1964 sowie ergänzend SNOW-SMITH 1982.

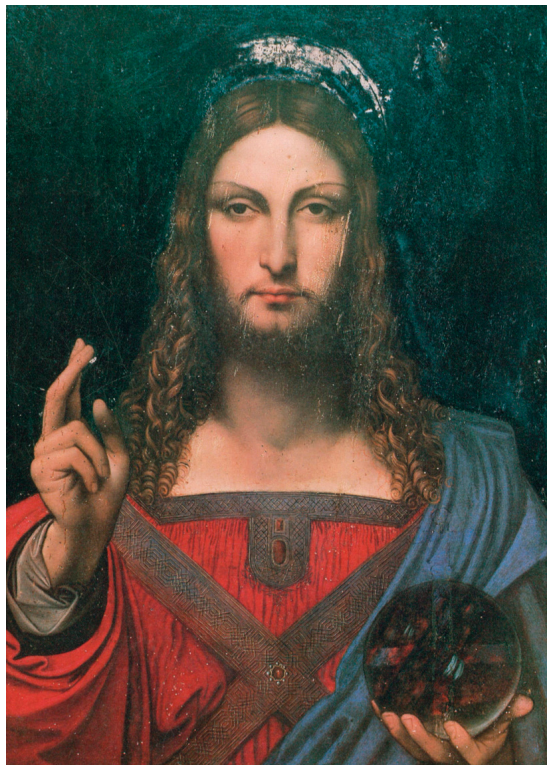
1469 Vgl. SNOW-SMITH 1982, die das Bild eingehend im Louvre und in direkter Gegenüberstellung mit dem dort aufbewahrten Johannes Leonardos studierte. FIORI 2005 sieht in dem Paris-Bild – wie die überwiegende Mehrheit in der Forschung – einen



214. Leonardo da Vinci, Gewandstudie der segnenden Hand des *Salvator Mundi*, um 1500 oder 1503/04. Windsor, Royal Library.



215. Leonardo da Vinci, Zweifache Gewandstudie für den *Salvator Mundi*, um 1500 oder 1503/04. Windsor, Royal Library.



216. Kopie nach Leonardos *Salvator Mundi*, frühes 16. Jahrhundert. Paris, Sammlung des Marquis Hubert de Ganay.



217. Leonardo da Vinci (?), *Salvator Mundi*, zwischen 1499 und 1513. Unbekannte Privatsammlung.



ßer gestaltete sich die Überraschung, die die Reinigung und Restaurierung eines zwar bereits seit dem frühen 20. Jahrhundert bekannten, aber bis Anfang des 21. Jahrhunderts nie ernsthaft untersuchten *Salvator Mundi* (Abb. 217) zutage förderte.<sup>1470</sup> Dieser wird in der aktuellen Forschung von einigen Experten als eine autografe Arbeit Leonardos akzeptiert, die man lange Jahre als verloren beziehungsweise niemals als Gemälde ausgeführt ansah.<sup>1471</sup>

Charakteristisch für Leonardos Christusfigur – und darin übereinstimmend mit Sodomas *Salvator Mundi* – sind neben dem Segensgestus, der Kristallkugel und der breiten Borte des feingefalteten Gewandes insbesondere die auffallend hieratisch strenge Haltung des Heilands, sein durchdringender Blick, der kurze Bart und das lange Haupthaar, das bis auf die Brust fällt. Diese Darstellung geht auf das byzantinische Mandyliion zurück, auch Acheiropoietos genannt, das der Tradition gemäß ein nicht von Menschenhand gemaltes Antlitz Christi ist.<sup>1472</sup> Die das Mandyliion rezipierende Christusdarstellung kam über die Niederlande nach Italien und fand in Venedig unter anderem durch Antonello da Messina (1429/30–1479) eine neue und eigene Prägung (Abb. 218).<sup>1473</sup> So vermutete Ludwig Heydenreich,



218. Antonello da Messina, *Segnender Christus*, gemäß Inschrift 1465. London, National Gallery.

- Nachfolger des Leonardo. So auch zuletzt SYSON, Luke, Kat. Nr. 91, in: Ausst. Kat. London 2011/12, S. 300.
- 1470 Öl auf Walnussholz, 65,5 x 45,1 cm, unbekannte Privatsammlung. Im April 2005 wurde Dianne Dwyer von dem New Yorker Kunsthändler Robert Simon gebeten, das teilweise übermalte Werk zu restaurieren. Zur genauen Provenienz des Bildes, das am 25. Juni 1958 als Los 40 unter dem Namen Boltraffios für 45 Britische Pfund bei Sotheby's (London) an einen amerikanischen Sammler verkauft wurde, vgl. DWYER MODESTINI 2014, S. 139. Bei der technischen Untersuchung kam zutage, dass bei der Zeichnungsübertragung stellenweise (z. B. am Auge) die *spolvero*-Technik angewandt wurde; vgl. DWYER MODESTINI 2014, S. 143. Das Tafelbild wurde im November 2017 medienwirksam im New Yorker Auktionshaus Christie's zum Rekordpreis von 450 Millionen US-Dollar versteigert, wodurch es zum bisher teuersten Gemälde der Welt avancierte. Bei dem Käufer soll es sich, wie spekuliert wird, um den saudischen Kronprinzen Mohammed bin Salman handeln. Sein heutiger Verbleib ist unbekannt, nachdem es weder im Louvre Abu Dhabi, wo man es angekündigt hatte, noch in der Leonardo-Ausstellung im Pariser Louvre 2019 zu sehen war.
- 1471 Zu den Experten gehörten u. a. Carmen Bambach (New York, Metropolitan Museum of Art), Martin Kemp (University of Oxford) und David Alan Brown (Washington, National Gallery of Art); vgl. hierzu zu Pressemitteilung aus dem Jahr 2011 ([http://stacybolton.com/leonardo/SM\\_LONG.pdf](http://stacybolton.com/leonardo/SM_LONG.pdf); Stand: 28. Dezember 2016).
- 1472 Das Mandyliion ist ferner Attribut der heiligen Veronika; vgl. hierzu SACHS u. a. 1988, s. v. Acheiropoietos, S. 17.
- 1473 Zu Antonellos Gemälde (Öl auf Holz, 38,7 x 29,8 cm, signiert und datiert, London, National Gallery) vgl. LUCCO, Mauro, Nr. 36, in: Ausst. Kat. Rom 2006, S. 236f. Darin orientierte sich der Maler wohl an Werken Hans Memlings, wie sie in dessen

dass Leonardo mit diesem Bildtypus erstmals in der Serenissima in Berührung kam, wohin er im Dezember 1499 gemeinsam mit seinem Freund Luca Pacioli (um 1445–1514 oder 1517) aufgebrochen war und wo er auch Werken von Meistern wie Giovanni Bellini und Vittore Carpaccio begegnet sein wird.<sup>1474</sup> Als direktes Vorbild beziehungsweise als Auslöser für die eigene Gestaltung eines *Salvator Mundi* sah Heydenreich jedoch Melozzo da Forlì (1438–1494) Gemälde im Palazzo Ducale in Urbino (Abb. 219).<sup>1475</sup> Diese Annahme erscheint plausibel, zumal Leonardo bekanntlich 1502/03 in Urbino war und dort in der Tat das Werk hätte persönlich sehen können.<sup>1476</sup> Heydenreich zufolge arbeitete Leonardo zwei

*Segnendem Christus* im Norton Simon Museum in Pasadena überliefert sind.

- 1474 Vgl. HEYDENREICH 1964, S. 107. Da Leonardo in Venedig entgegen seines Planes wohl keine längerfristige Anstellung als Ingenieur fand, zog er weiter nach Mantua und von dort aus im April 1500 nach Florenz; vgl. ZÖLLNER 2011a, S. 143.
- 1475 Vgl. HEYDENREICH 1964, S. 108. Leinwand, 62 x 55 cm, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Palazzo Ducale; vgl. MINARDI 2011.
- 1476 Nach Urbino gelangte Leonardo im Rahmen seiner Tätigkeit als oberster Ingenieur und Kriegsarchitekt Cesare Borgia; vgl. Kap. 2.1, S. 17. Ab dem Sommer 1502 reiste er mit diesem v. a. durch Mittelitalien und fuhr über Siena auch nach Urbino, wo



219. Melozzo da Forlì, *Salvator Mundi*, um 1480/82.  
Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Palazzo Ducale.



220. Kopie nach Leonardos *Salvator Mundi*,  
1. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Unbekannte Sammlung,  
einst England, Worsey and Yarborough Collections.

Fassungen des *Salvator Mundi* aus, deren Unterschied in einer abweichenden Faltengebung des Ärmels der segnenden Rechten bestünde.<sup>1477</sup> Während dieser These folgend die erste Version, die der Maler um 1503 eventuell allein als Karton geschaffen hätte, ausschließlich in einer der beiden Gewandstudien (Abb. 214) und einer einzigen Kopie (Abb. 220) überliefert sei, hätte Leonardo die zweite Fassung erst während eines weiteren Mailandaufenthalts zwischen 1507 und 1513 geschaffen, wo seine Schüler die Arbeit nach persönlicher Anschauung hätten kopieren können.<sup>1478</sup> Dieser Datierung schließt sich nicht die gesamte Forschung an, sodass sich die zeitliche Einordnung von Leonardos vermeintlich eigenhändigem *Salvator Mundi* – wie auch der beiden werk vorbereitenden Zeichnungen – zwischen dem Ende seines ersten Mailandaufenthalts um 1499 und nach 1506 bewegt, dem Jahr, in dem er seine *Mona Lisa* in Florenz fertigstellte.<sup>1479</sup> In Anbetracht der kontrovers diskutierten Datierung des Leonardo-Bildes muss offen bleiben, ob Sodoma es überhaupt im Original kannte. Selbst wenn eine frühe zeitliche Einordnung der Christusdarstellung Leonardos zutreffen sollte, bleibt fraglich, ob Bazzi diese nach Beendigung seiner eigenen Lehrzeit bei Spanzotti in Mailand gesehen haben könnte – besonders wenn man berücksichtigt, dass es keine Belege für einen Aufenthalt des Malers in der Sforza-Stadt gibt.<sup>1480</sup> Es ist nicht auszuschließen, dass Leonardo an dem Bildtypus des *Salvator Mundi* erst arbeitete, als Sodoma bereits in Siena ansässig und mit dem Freskenzyklus in Sant' Anna in Camprena beschäftigt war.

Details wie der Nimbus der Christusfigur und das Kreuz auf seiner Kristallkugel, die zwar bei Melozzo und Sodoma, aber nicht bei Leonardo zu sehen sind, lassen darauf schließen, dass Giovanni Antonio Bazzi auch anderweitig beeinflusst worden sein könnte. Über die beiden genannten Einzelmotive hinaus bestehen zwischen Leonardos und Sodomas Tafel nämlich weitere Unterschiede, die sowohl die Figur des Heilands

er Zeichnungen anfertigte. Vgl. hierzu ZÖLLNER 2011a, S. 152, sowie ergänzend RICHTER 1970, Bd. 2, § 1034, 1038 und 1041.

1477 Vgl. HEYDENREICH 1964, S. 98–102.

1478 Von einer solchen Datierung geht auch SNOW-SMITH 1982, S. 23, aus. Die zweite Fassung Leonardos wird in beinahe allen Werken seiner Nachfolge überliefert, was Heydenreich aufgrund der Fältelung unterhalb der Segenshand festmacht. Auch die Hollar-Radierung geht demnach auf Leonardos vermeintlich zweite Fassung zurück.

1479 Zu der Datierungsfrage vgl. ZÖLLNER 2013, S. 421f. Auch die beiden Werk vorbereitenden Zeichnungen werden in der Forschung unterschiedlich datiert; vgl. SYSON, Luke, Kat. Nr. 89f., in: Ausst. Kat. London 2011/12, S. 298.

1480 Vgl. hierzu Kap. 2.1.



als auch die Komposition als Ganzes betreffen. Diese Abweichungen lassen direkte Einflüsse aus dem Veneto, vielleicht sogar aus dem nordalpinen, eventuell flämi-schen Raum möglich erscheinen. So ist die Komposi-tion des Sieneser Malers anders als bei Leonardo, des-sen Schülern und Nachfolgern mehrfigurig (Abb. 209). Hinter dem Heiland erscheinen gestaffelt – und dadurch teils verdeckt – weitere männliche Gestalten, die ebenso wie Christus mit zarten Heiligenscheinen versehen sind. Drei der Figuren lassen sich aufgrund ihrer Physiogno-mie näher benennen: Bei dem links aus dem Bild heraus-blickenden Bärtigen wird es sich um Petrus, bei seinem jugendlichen Pendant auf der rechten Seite um Johannes handeln, während im Halbdunkeln hinter Letzterem Paulus zu erkennen sein dürfte. Dargestellt sind demnach mindestens fünf Jünger Christi. Da das Werk lediglich durch eine alte Schwarzweißfotografie überliefert ist, ist nicht auszuschließen, dass sich dahinter im dunklen Hin-tergrund noch weitere Köpfe befinden.<sup>1481</sup> Kompositionen, die den Salvator Mundi von seinen Jüngern umgeben zei-gen, waren insbesondere bei venezianischen Auftragge-bern wie jenen des Giovanni Bellini oder Vittore Carpaccio sehr beliebt.<sup>1482</sup> Letzterer zeigt den Erlöser – wohl in einer der frühesten Rezeptionen nach einem heute ver-schollenen Gemälde Giovanni Bellinis – ebenfalls von mehreren Männerfiguren hinterfangen (Abb. 221).<sup>1483</sup> Diese werden mangels Attributen mal als die vier Evange-listen, mal als vier Apostel und mal als lediglich vier nicht näher bestimmte Heilige bezeichnet. Abgesehen von der Mehrfigurigkeit, die Sodomas mit Carpaccios Gemälde gemeinsam hat, ist aber seine Christusdarstellung an sich jener des Leonardo (Abb. 217) und folglich auch jener des Melozzo da Forlì (Abb. 219) wesentlich näher. Mit letzte-ren beiden teilt sie die deutlich hieratischere Auffassung des Antlitzes mit dem langgestreckten Nasenrücken und dem Ehrfurcht gebietenden, direkt auf den Betrachter gerichteten Blick. Alle drei Arbeiten zeichnen sich durch den Versuch aus, dadurch die hoheitsvolle Repräsen-tanz des byzantinischen Archetypus, des Mandyliions, zu bewahren.

1481 Vgl. hierzu beispielsweise den *Ecce Homo* im Florentiner Palazzo Pitti (Kat. Nr. W2), bei dem die Hintergrundfiguren selbst vor dem Original stehend nur schwer zu erkennen sind.

1482 Vgl. BARTALINI 1996, S. 98.

1483 Öl auf Holz, 70 x 68 cm, signiert mit »VETOR SCARPAZO«, Calvagese della Riviera, Pinacoteca della Fondazione Luciano Sorlini; vgl. SGARBI 1994, Nr. 1, S. 195f. Das Werk stammt aus einer Privatsammlung, die es als Leihgabe dem Museum über-gab. Zu der Annahme, dass es sich bei dem Gemälde um die Rezeption einer Komposition Giovanni Bellinis handelt vgl. HEYDENREICH 1964, S. 88, sowie ergänzend SGARBI 1994, S. 195.



221. Vittore Carpaccio, *Salvator Mundi mit Apostelfiguren*, um 1490/91. Riverdale, Sammlung Stanley Moss.



222. Quentin Massys mit Werkstatt, *Salvator Mundi*, um 1500–10. Raleigh, North Carolina Museum of Art.



223. Werkstatt des Hans Memling, *Salvator Mundi*, um 1475–99. New York, Metropolitan Museum of Art.

Unglücklicherweise ist die Darstellung der linken Hand des Melozzo-Christus verloren und lässt sich auch aufgrund der Größe der Fehlstelle nicht rekonstruieren.<sup>1484</sup> Die Kenntnis von der genauen Gestaltung dieser Hand ist von besonderem Interesse, da dieser Bereich eine weitere Abweichung von Sodomas zu Leonardos *Salvator Mundi*-Version zeigt: Im Gegensatz zu der leonardesken Komposition hält Sodomas Heiland die Kugel nicht aktiv.<sup>1485</sup> Stattdessen ruht seine Linke auf dieser. In solch einer Art und Weise findet sich die Hand mit der sinnbildlichen Weltkugel vorrangig in der frühen flämischen Malerei wie beispielsweise bei Quentin Massys (um 1466–1530) und dessen Umkreis (Abb. 222) oder in der Werkstatt Hans Memlings (zwischen 1433 und 1440–1494) dargestellt (Abb. 223).<sup>1486</sup> Erwähnenswert erscheint in diesem Zusammenhang auch die Predella eines unbekannten Nürnberger Meisters aus dem Umkreis des unter anderem von Hans Memling beein-

flussten Michael Wolgemut (1434–1519) (Abb. 224).<sup>1487</sup> Die um 1490 geschaffene Tafel zeigt den *Salvator Mundi* nicht nur mit einer auf der kreuzbekrönten Kugel ruhenden Hand, sondern zudem von allen zwölf Jüngern begleitet. Die segnende Rechte, die Sodoma bemerkenswerterweise wie bei Melozzo und den drei nordalpinen Gemälden auf Brusthöhe und somit niedriger als Leonardo positionierte, ähnelt in der Haltung der einzelnen Finger auffällig Antonello da Messina bereits angeführtem Bildbeispiel (Abb. 218).<sup>1488</sup> Sodoma wie zuvor Antonello ist dabei die perspektivische Verkürzung meisterhaft gelungen, durch welche Christi Segenshand in beiden Fällen zu einem eindrucksvollen Beispiel für das fiktive Eindringen in den Betrachterraum wird.<sup>1489</sup> Während Antonello – wie auch Carpaccio – zwischen Christus und den Beschauer noch eine gemalte Barriere in Form einer Brüstung gestaltete, verstärkt Sodoma durch die extreme Nahansichtigkeit der Hauptfigur und vor allem ihrer beider Hände einmal mehr den Anschein, dass der Heiland geradezu in den realen Raum hineinreicht. Im Zusammenspiel mit der Darstellung der Apostelfiguren und dem Segensgestus erinnert sein *Salvator Mundi* dabei zugleich an Darstellungen des *Letzten Abendmahls* (Abb. 15).<sup>1490</sup> Bei diesem letzten gemeinsamen Essen mit seinen Jüngern deutete der Heiland seinen bevorstehenden Tod an und erlegte seinen Jüngern die Verpflichtung auf, künftig zu seinem Gedächtnis miteinander Mahl zu halten (Mt 26,21–25; Mk 14,18–21; Lk 22,15–19). Er bezeichnete dabei das Brot als seinen Leib, den er für die Menschen gegeben, und den Wein als sein Blut, das er für diese vergossen habe – Worte die bis heute bei der Austeilung der Hostie als Sakrament gesprochen werden (Mt 26,26–28; Mk 14,22–25; Lk 22,19f.). Sodomas *Salvator Mundi*, der von Jüngern hinterfangen wird, spielt somit auch auf dieses bei den Evangelisten geschilderte Beisammensein und folglich auf die Eucharistie an. Diese ruft den Kreuzes-

1484 Selbes gilt letztlich auch für den Hintergrund, vor dem Melozzo Christus darstellte. Rein theoretisch ist eine ebenfalls mehrfigurige Szene nicht auszuschließen.

1485 Dies trifft auch auf alle Kopien des Leonardo-Umkreises und seiner Nachfolge zu. Selbst Sodomas Lehrer Spanzotti gestaltete die linke Hand seines *Salvator Mundi* Ende des 15. Jahrhunderts in aktiver Haltung (Abb. 2); vgl. zu dem Gemälde Kap. 2.1, S. 16.

1486 Zu Quentin Massys: Öl auf Holz, 53,3 x 36,8 cm, Raleigh, North Carolina Museum of Art. Zu Hans Memling: Werkstattarbeit, Öl auf Holz, Dm. 20,3 cm, New York, Metropolitan Museum of Art; vgl. Vos 1994, Nr. A12S. 344.

1487 Einst Predella eines Flügelaltars, Holz, 90 x 130 cm, aktuell Bamberg, Senger Bamberg Kunsthandel (Stand: Juli 2023). Wolgemut gilt als ein u. a. von Hans Memling beeinflusster Meister.

1488 Beide Maler gestalteten im Gegensatz zu Leonardo den Daumen beinahe senkrecht und den kleinen und Zeigefinger waagrecht.

1489 Vgl. zu diesem Thema speziell bei Antonello da Messina TRUTTY-COOHILL 1982a. Dass Sodoma in den ersten Jahren des Cinquecento die Darstellung perspektivischer Verkürzung interessiert hat, zeigt sich zudem an seiner frühen *Beweinung Christi* (Abb. 199), in der er sogar den ganzen Körper Christi in ungewöhnlicher Ansicht zeigt; vgl. Kap. 4.1.4.4 sowie ergänzend Kat. Nr. 4.

1490 Die Linke liegt mit der Handinnenfläche nach oben geöffnet auf dem Tisch. Zu dem Fresko, das 1515–17 im Refektorium eines Olivetanerklosters bei Florenz entstanden ist, vgl. Kap. 2.5, S. 33.





224. Nürnberger Meister (Umkreis des Michael Wolgemut), *Salvator Mundi mit den zwölf Aposteln*, um 1490.  
Bamberg, Senger Bamberg Kunsthandel.

tod Christi, seine Auferstehung und somit die Erlösung der Gläubigen in Erinnerung. Letztere werden durch den nah an den Bildrand gerückten Heiland, seinen durchdringenden Blick und nicht zuletzt durch seine segnende Hand, die die Grenze zwischen Bild- und Betrachtarraum zu durchbrechen scheint, direkt angesprochen.

Die Bildvergleiche machen deutlich, dass Sodomas *Salvator Mundi* nicht allein mit dem Einfluss Leonardos zu erklären ist. Zu zahlreich sind die motivischen Abweichungen, die sich im Vergleich zu der Bildfindung seines berühmten Kollegen festmachen lassen. Eben diese Unterschiede weisen hingegen Analogien zu nordalpinen Werken auf. Ob solche Arbeiten Sodoma direkt als Inspirationsquelle dienten oder ihm indirekt über die Rezeption womöglich venezianischer Maler bekannt waren, kann leider nicht mit Sicherheit beantwortet werden.<sup>1491</sup> Im Fall von Sodomas *Pala Cinuzzi* (Abb. 12) kann beispielsweise der Einfluss Peruginos durch die *Kreuzabnahme* für die Florentiner Santissima Annunziata (Abb. 46) anhand biografischer Parallelen beider Künstler plausibel gemacht werden.<sup>1492</sup> Bei Sodomas *Salvator Mundi* hingegen lässt sich neben Leonardos Bildfindung kein weiteres konkretes Werk benennen, an dem sich der Maler bei seiner eigenen Christusdarstellung orientiert haben könnte. Da für Sodomas erste Zeit als selbstständiger Maler, also zwischen dem Ende seiner Lehrzeit in den späten 1490er Jahren und dem Beginn

der Ausmalung des Refektoriums in Sant' Anna in Camprena im Jahr 1503, keine Quellen bekannt sind, die auf seinen damaligen Aufenthaltsort schließen lassen, liegt eine Venedigreise zu jener Zeit ebenso im Bereich des Möglichen wie ein erster Besuch in der Ewigen Stadt.<sup>1493</sup> Gerade auch die konstatierten Analogien zu Melozzo da Forlìs *Salvator Mundi* ließen sich theoretisch mit einem Romaufenthalt Sodomas zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Verbindung bringen: Denn Melozzo weilte im Verlauf seiner Karriere – ebenso wie sein Schüler Marco Palmezzano – mehrfach in der Stadt am Tiber, wo Sodoma mit Arbeiten des Melozzo, mit von diesem beeinflussten Werken oder vielleicht sogar mit dessen eigenen Vorbildern in Berührung hätte kommen können.<sup>1494</sup> Thematisch und motivisch verwandte Arbeiten eines Albrecht Dürer oder Jacopo de' Barbari (gestorben vor 1516) zeigen zumindest, dass man sich gerade in den ersten Jahren des Cinquecento – und somit parallel zu Sodoma – auch außerhalb des Dunstkreises Leonardos intensiv mit dem Bildtypus des *Salvator Mundi* auseinandersetzte.<sup>1495</sup>

<sup>1491</sup> Jedoch ist nicht zu leugnen, dass sich Maler wie Memling bei italienischen Auftraggebern durchaus Beliebtheit erfreuten und folglich einige Werke nordalpiner Kollegen italienischen Künstlern vor Ort zugänglich waren; vgl. hierzu LANE 2009, S. 199–206.

<sup>1492</sup> Vgl. hierzu Kap. 4.1.1.1, S. 83f.

<sup>1493</sup> Zu einem Romaufenthalt vor den Arbeiten in den Stanzen vgl. ergänzend Kap. 4.1.4.4 sowie Kap. 4.3.

<sup>1494</sup> Melozzo war ab 1464 in Rom, zwischen 1465 und 1475 in Urbino und ab 1475 erneut in der Ewigen Stadt, bis er 1484 nach Loreto und 1489 erneut nach Rom zog. Marco Palmezzano war 1495 sogar in Venedig; vgl. TEMPESTINI 2005. Ein Besuch Sodomas in Forlì erscheint äußerst unwahrscheinlich.

<sup>1495</sup> Zu Dürer: Öl auf Holz, 58,1 x 47 cm, New York, Metropolitan Museum of Art. Zu Jacopo de' Barbari: Öl auf Holz, 31 x 25 cm, Weimar, Kunstsammlungen zu Weimar, Schlossmuseum. Beide Gemälde sind wohl im künstlerischen Dialog in Nürnberg entstanden; vgl. BÖCKEM 2016, S. 111–113.

4.1.4.6 *Passion in Nahansicht: Christusbilder zwischen szenischem Ausschnitt und ikonenhafter Darstellung*

Maria und Johannes treten in Kreuzigungsbildern seit dem 6. Jahrhundert auf, wobei es seit dem 9. Jahrhundert allgemein gebräuchlich wird, die beiden an je eine Seite des Kreuzes zu stellen.<sup>1496</sup> Auf diese seit Jahrhunderten tradierte Bildformel greift der Sieneser Maler in einem der Sodoma-Forschung bisher unbekannten Gemälde zurück (Abb. 225).<sup>1497</sup> Seine mit 38 auf 29 Zentimetern recht kleinformatige Tafel zeigt den Kruzifixus mit den beiden Assistenzfiguren in einer weitläufigen Landschaft, die nach hinten hin eine ausgeprägte Verblauung der Farben aufweist. Das zentral im Vordergrund stehende Kreuz nimmt beinahe die vollständige Höhe und Breite des Bildträgers ein. Der Maler präsentiert dem Betrachter den toten Heiland im Dreinageltypus mit fast transparentem Lendenschurz und leicht zur Seite geneigtem Haupt. Der Kopf wird von Dornen sowie einem filigranen Heiligenschein und einzelnen roten Lilien bekrönt. Blutstropfen fließen über sein Gesicht bis auf die Schultern hinunter. Aus seiner stark verschatteten Seitenwunde tritt ebenfalls Blut aus, das in langen und dünnen Rinnsalen seine rechte Flanke bedeckt. Am linken Bildrand kniet die Muttergottes mit Tränen überströmtem Gesicht in Anbetung ihres Sohnes. Ihr gegenüber sitzt in melancholischer Pose mit übereinandergeschlagenen Beinen und auf seiner Rechten abgestütztem Haupt Johannes, der Lieblingsjünger Christi. In unmittelbarer Nähe zu den Figuren stehen zahlreiche blattlose Bäume, Baumstümpfe und Sträucher. Dahinter gleitet der Blick weit über eine hügelige Landschaft mit vereinzelter Architektur.

Stilistisch wie zeitlich ist das Werk nach den beiden Gekreuzigtenfiguren des *cataletto* für die Compagnia della Santissima Trinità der fortgeschrittenen 1520er Jahre (Abb. 30.1–4) einzuordnen.<sup>1498</sup> Dabei weist es sehr starke Analogien zu Sodomas *Beweinung Christi* von 1533 auf (Abb. 38).<sup>1499</sup> Den Arbeiten ist – im Vergleich mit Sodomas frühen Werken wie dem Tondo der Sie-

nese Pinakothek (Abb. 70) – der pastose Farbauftrag sowie die Modellierung mittels dickflüssiger bräunlicher Schattierungen gemein. Auch die Farbgebung ist sehr ähnlich. In beiden Gemälden setzt der Maler die direkte Umgebung der gezeigten Figuren mit ihren vorwiegend braunen, warmen Tönen in starken Kontrast zum kühlen Blau des Hintergrunds. Farbakzente werden jeweils durch die großflächig gestalteten Gewänder der Figuren gesetzt. So steht in Moskau das leuchtende Blau Marias dem hellen Rot des Johannes gegenüber, wohingegen Sodoma das Farbduo in der *Beweinung* durch Gelb zu einer leuchtenden Trias erweiterte.<sup>1500</sup> Sodoma erreicht durch diese Gestaltungsmittel einen für seine Arbeiten ungewohnt expressiven Charakter. Die Übereinstimmungen zwischen den beiden Gemälden betreffen ferner die skulpturale Auffassung der Figuren, wie sie auch in seinen Marienbildern seit den 1530er Jahren zu beobachten ist.<sup>1501</sup> Gerade dieses Merkmal könnte der Grund dafür sein, dass man die Moskauer Tafel im 19. Jahrhundert in der Sammlung des Fürsten Yusupov Michelangelo zugewiesen hatte.<sup>1502</sup> Während die Dargestellten in Sodomas *Beweinung* als eine dichte, undurchlässige Figurenwand vor dem Betrachter stehen, öffnet sich in seinem Bild in Moskau zwischen den Protagonisten ein weiterer Landschaftsausblick. Dabei trägt die Gestaltung der Vegetation zur Dramatik der Darstellung bei: Entsprechend dem toten, ausgelaugten Körper Christi ist auch die Natur um ihn herum leblos gezeigt; die Bäume und Sträucher sind abgestorben und tragen keine Blätter.

Sodoma stellt in seiner Moskauer Tafel ein auf Altarbildern häufig zu findendes Bildthema dar (Abb. 4, 47 und 50). Jedoch überträgt er in diesem für die private Andacht bestimmten Werk nicht einfach die Komposition eines Altarretabels *en miniature*; er übersetzt sie vielmehr in die den Andachtsgemälden eigene Bildsprache. Ein unbekannter Sieneser Künstler setzt noch einige Jahre zuvor die Kreuzigungsszene in einen Bildraum, der durch die Ohnmachtsgruppe, den Gekreuzigten mit Maria Magdalena und die Stadtansicht in einen Bildvorder-, Mittel- und Hintergrund eingeteilt wird (Kat. Nr. X7).<sup>1503</sup> Dagegen sind Sodomas Figuren alle-

1496 Vgl. RAMPENDAHN 1916, S. 13.

1497 Öl auf Pappelholz, 38 x 29 cm, Moskau, Puschkin-Museum; vgl. Kat. Nr. 63. Publiziert findet sich das Werk bisher lediglich in den russischsprachigen und über den deutschen Fernleihverkehr nicht beziehbaren Museumskatalogen. An dieser Stelle sei meinem Doktorvater Hans W. Hubert gedankt, der mich auf das Gemälde aufmerksam machte, welches er bei einem Besuch des Puschkin-Museums entdeckte.

1498 Vgl. zu den *cataletto*-Tafeln Kap. 4.1.3.2 sowie Kat. Nr. 43.1–43.4.

1499 Vgl. zur *Beweinung Christi* in Mexiko-Stadt Kap. 4.1.4.4 sowie Kat. Nr. 62.

1500 Zumindest heute fällt das dunkle Tannengrün der in der *Beweinung* hinter Maria befindlichen Frauengestalt farblich kaum ins Gewicht, da es sich in die dunklen Töne der hinten stehenden Figuren unauffällig einreicht.

1501 Vgl. hierzu Kap. 4.1.4.2.4.

1502 Vgl. Inventar der Sammlung Yusupov im Palast in St. Petersburg 1845–58, Blatt 62, Nr. 83.

1503 Öl auf Leinwand, 59 x 47 cm, Cleveland, Cleveland Museum of Art. RADINI TEDESCHI 2010, S. 117, schreibt das Werk dem jungen Sodoma zu, jedoch erscheinen in seinem Werkkatalog



samt an den vorderen Bildrand gerückt und Motive wie die Marienohnmacht, welche Kreuzigungsszenen über ihre inhaltliche Bedeutung hinaus auch ein narratives Moment verleiht, fehlen.<sup>1504</sup> Maria und Johannes führen in ihren jeweiligen Posen dem Betrachter die Funktion des Tafelbildes vor Augen: Es dient als Mittel zur Kontemplation über das Leiden Christi sowie über das in ihm vollbrachte Erlösungswerk Gottes.<sup>1505</sup> Sodoma zeigt in seiner Darstellung nicht die Kreuzigung an sich, sondern den Gekreuzigten als Devotionsobjekt; und dieses ist nun durch den kürzeren Kreuzstamm und die Platzierung im direkten Bildvordergrund ganz nah herangeholt – sowohl an Maria und Johannes als auch an den Betrachter. Sodomas Komposition erscheint dadurch wie eine ganzfigurige Variante des in jener Zeit so beliebten halbfigurigen Andachtsbildes.

So gehört der Heiland in Halbfigur, der anstatt in der Tiefe der Raumbühne zu stehen, unmittelbar hinter dem Bilderrahmen aufragt, auch zur bevorzugten Darstellungsweise innerhalb Sodomas christologischer Andachtsbilder. Diese zeigen zumeist die aus einer vielfigurigen Passionsszene herausgelöste Christusgestalt. Zu dieser Werkgruppe gehört der allgemein im Cinquecento gebräuchliche kreuztragende Christus, der sich bereits ab der Mitte des 14. Jahrhunderts in Andachtsbildern als Symbol für die Passion sowie für das Leiden der Menschheit größter Beliebtheit erfreute.<sup>1506</sup> Dieser Bildtypus entwickelte sich aus dem ganz- sowie vielfigurigen Thema des Gangs zum Kalvarienberg heraus, wie ihn Sodoma in seinen großformatigen Tafeln unter anderem in Celano (Abb. 101) und der Sammlung Beauregard (Abb. 105) wiederholt gestaltete.<sup>1507</sup> Parallel zu dem letztgenannten, um 1525 gemalten Altarblatt und seiner Replik in Greenville (Abb. 106) wird eine heute verschollene und lediglich durch eine Schwarzweißaufnahme bekannte Tafel entstanden sein (Kat. Nr. 39).<sup>1508</sup> Der Stil, die malerische Ausführung sowie die Figurentypen sprechen – mangels Kenntnis des originalen Gemäldes unter



225. Sodoma, *Kruzifixus mit Maria und Johannes*, um 1533.  
Moskau, Puschkin-Museum.

Vorbehalt – für eine Autorschaft Sodomas. Selbst wenn es sich um keine eigenhändige Arbeit des Künstlers handeln sollte, liegt aufgrund einer annähernd identischen und Sodomas Stil imitierenden Kopie durch wohl Marco Bigio (Kat. Nr. X18) die Vermutung nahe, dass zumindest der verlorene Prototyp auf Giovanni Antonio zurückzuführen ist.<sup>1509</sup> Im Fokus der Komposition steht der dornenbekrönte, nach rechts schreitende Christus, der auf seiner linken Schulter das gewaltige Kreuz trägt. Die Armhaltung und das Gewandmotiv mit dem roten, die rechte Schulter frei lassenden Mantel wiederholen dabei Sodomas Fresko in Monte Oliveto Maggiore, in dem sich der Maler bereits zwischen 1505 und 1508 mit dem figurenreduzierten Sujet des kreuztragenden Heilands auseinandergesetzt hatte (Abb. 62).<sup>1510</sup> Christus dreht sich in dem Andachtsbild nun nach hinten um

auch Kat. Nr. X2 und X14 als eigenhändige, frühe Arbeiten des Malers. Dies ist abzulehnen.

1504 Zur Marienohnmacht vgl. Kap. 4.1.1.8, S. 129.

1505 Dies gilt zumindest für die Theorie, da in der Praxis jener Zeit Andachtsbilder zunehmend auch als Sammlerstücke betrachtet wurden; vgl. hierzu die Einleitung zu Kap. 4.1.4.

1506 Vgl. LAAG/JÁSZAI 1970, Sp. 652f.

1507 Zum Bildthema des Gangs zum Kalvarienberg vgl. Kap. 4.1.1.8 sowie zu den beiden Werken Kat. Nr. 74 (Celano) und Kat. Nr. 37 (Sammlung Beauregard).

1508 Zu dem Andachtsbild (Holz, 67 x 50 cm), dessen Fotografie in der Fotothek der Fondazione Zeri (Negativ-Nr. 87085) aufbewahrt wird. Zu den Altartafeln vgl. Kat. Nr. 37 (Sammlung Beauregard) und Kat. Nr. 38 (Greenville).

1509 Öl auf Holz, 65,3 x 47 cm. Darüber hinaus existiert eine vermutlich in den 1540er Jahren – oder vielleicht sogar erst nach Sodomas Tod – entstandene, modifizierte Fassung seiner Werkstatt. Zu Letzterer (Pappelholz, 59 x 55 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie) vgl. Kat. Nr. W10.

1510 Zu den Fresken von Monte Oliveto Maggiore vgl. Kap. 2.2., S. 20–22.

und blickt dabei aus dem linken Bildrand hinaus. Dies suggeriert ein Umwenden zu einer Figur, die zwar nicht in der Tafel zur Darstellung kommt, sehr wahrscheinlich jedoch von der ganzfigurigen, als Vorbild fungierenden Komposition herrührt, wie sie in der Kreuztragungsszene in Greenville (Abb. 106) zu sehen ist. Im Vergleich mit den Altarretabeln erscheinen Christi Schergen nun noch näher an diesen herangerückt. Ein unmittelbar links über ihm befindlicher Mann mit weißem Turban brüllt dem Heiland ins Gesicht, während die behelmte Gestalt, deren Gesicht über dem Kreuzschnittpunkt zu sehen ist, einen unbeteiligten Eindruck vermittelt. Sodoma zeigt mit dieser Komposition eine konventionelle, wenig überraschende Darstellung des Themas, wie sie sich auch bei seinen Kollegen wiederfindet – so beispielsweise in zahlreichen Ausführungen und Variationen des Andrea Solario (Abb. 226).<sup>1511</sup>

Der Bildtypus des halbfigurigen kreuztragenden Christus bot den Künstlern nur beschränkt Variationsmöglichkeiten. Diese beziehen sich weitestgehend auf die Anzahl und die mehr oder weniger betonte Darstellung der Schergen sowie auf die Ausrichtung der Christusfigur. So stellt Sodoma den Heiland in seinem Leinwandgemälde des Palazzo d' Arco in Mantua nun von rechts nach links schreitend dar (Abb. 227), während die beiden Schergen weiter in den Hintergrund gerückt sind, mit welchem sie optisch nahezu verschmelzen.<sup>1512</sup> Das bisher unpublizierte Werk steht in Komposition und Ausdruck Andrea Solarios römischer Version des Themas (Abb. 226) näher als Sodomas eigener Bildfindung der 1520er Jahre (Kat. Nr. 39 und X18).<sup>1513</sup> Der wiederum in ein blutrotes Gewand gehüllte Heiland trägt nun einen Strick um den Hals, an dem er von dem linken Schergen geführt wird. Christus wendet sich nicht mehr um, sondern dem Betrachter mit leidvollem Gesichtsausdruck zu; er tritt mit diesem über seinen gequält wirkenden Blick in Kontakt. Mit seiner gefühlsbetonten Darstellung, die durch die dramatischen Hell-Dunkel-

Effekte verstärkt wird, entspricht das Leinwandgemälde bereits Sodomas späten großformatigen *Kreuztragungen* in Celano (Abb. 101), der Contrada della Torre (Abb. 104) und im Speziellen in der Kirche Santa Maria Maggiore in Rom (Abb. 112); eine Datierung in die zweite Hälfte der 1530er Jahre erscheint somit plausibel.<sup>1514</sup> Der Auftraggeber des Werkes ist unbekannt, jedoch erlaubt die bis in das frühe 17. Jahrhundert zurückverfolgbare Mantuaner Provenienz die Vermutung, seine Entstehung könnte mit einem Mantua-Aufenthalt Sodomas in Verbindung stehen.<sup>1515</sup> Immerhin sind zumindest für die 1510er Jahre wiederholte Kontakte zum Haus Gonzaga nachzuweisen, die den Maler auch Jahre nach dem Ableben des Markgrafen Francesco II. in die Stadt geführt haben könnten.<sup>1516</sup>

Wird der Betrachter bereits in dem Mantuaner Gemälde durch die im direkten Bildvordergrund aufragende Christusfigur und dessen Blick angesprochen (Abb. 227), so verstärkt sich der Eindruck der Unmittelbarkeit in einem thematisch wie stilistisch eng verwandten Leinwandgemälde im Metropolitan Museum of Art in New York (Abb. 228) noch einmal mehr.<sup>1517</sup> Dieses erstmals in den 1990er Jahren in die Sodoma-Forschung eingebrachte, seither wenig beachtete Werk hat die im Johannesevangelium (Joh 19,4–15) tradierte Zurschaustellung des geschlagenen und gegeißelten Christus zum Sujet; ein Bildmotiv, das gemeinhin als Ecce Homo bezeichnet wird.<sup>1518</sup> Denn mit dem ins Deutsche übersetzten Ausspruch »Siehe, welch ein Mensch« soll der römische Statthalter Pontius Pilatus dem Volk den gefolterten, in ein purpurnes Gewand gekleideten und mit Dornen bekrönten Gefangenen Jesus von Nazaret vorgestellt haben. Der biblischen Schilderung entsprechend

1511 Vgl. hierzu BROWN 1987, S. 88, 134f., sowie u. a. Kat. Nr. 20 und 72f. Zu dem abgebildeten Gemälde (Tempera und Öl auf Holz, 58 x 67 cm, Rom, Galleria Borghese) insbesondere BROWN 1987, Nr. 72, S. 286.

1512 Öl auf Leinwand, 77 x 75 cm, Mantua, Museo di Palazzo d' Arco; vgl. Kat. Nr. 72. Ferner existiert in einer Mantuaner Privatsammlung eine weitere Komposition des Themas, die vier Hintergrundfiguren zeigt. Entgegen RADINI TEDESCHI 2010, S. 150f., ist diese Arbeit aber für Sodoma abzulehnen; vgl. Kat. Nr. X24.

1513 In der Sodoma-Literatur wird das Gemälde bisher nicht aufgeführt. Dem Maler zugeschrieben wurde es laut Auskunft des Museums von Chiara Tellini Perina, deren Einschätzung von Franco Moro bestätigt wurde. Dem kann man sich vorbehaltlos anschließen.

1514 Zu den *Kreuztragungen* vgl. Kap. 4.1.1.8 sowie ergänzend Kat. Nr. 74 (Celano), Kat. Nr. 75 (Contrada della Torre) und Kat. Nr. 76 (Santa Maria Maggiore).

1515 Zur detaillierten Provenienzzgeschichte vgl. entsprechenden Eintrag in Kat. Nr. 72.

1516 Die Belege für eine Verbindung zwischen Sodoma und insbesondere Francesco II. Gonzaga betreffen die Teilnahme an Pferderennen in Siena in den Jahren 1513 und 1514. Vgl. hierzu ASSI, Biccherna 973, c. 49v sowie ASSI, Biccherna 974, c. 124r bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, Nr. 16, S. 45f. und Nr. 21, S. 53–55.

1517 Öl auf Leinwand, 60 x 59,1 cm; vgl. Kat. Nr. 73. In der Forschungsliteratur wird das Bild erstmals 1991 bei DE MARCHI, Michele und MACCHERINI, Michele, Nr. 28, in: Slg. Kat. Siena (Chigi Saracini) 1991, S. 73f., als Sodoma-Arbeit erwähnt.

1518 Die Anfänge des Sujets des Ecce Homo allgemein gehen auf das 11. Jahrhundert zurück, wobei es sich erst im späten Mittelalter durchsetzte. Der wesentliche Unterschied zum Bildmotiv des Schmerzensmannes sowie zur Pietà-Darstellung ist das Fehlen der Kreuzigungswunden. Vgl. SACHS u. a. 1988, s. v. Ecce homo, S. 105.





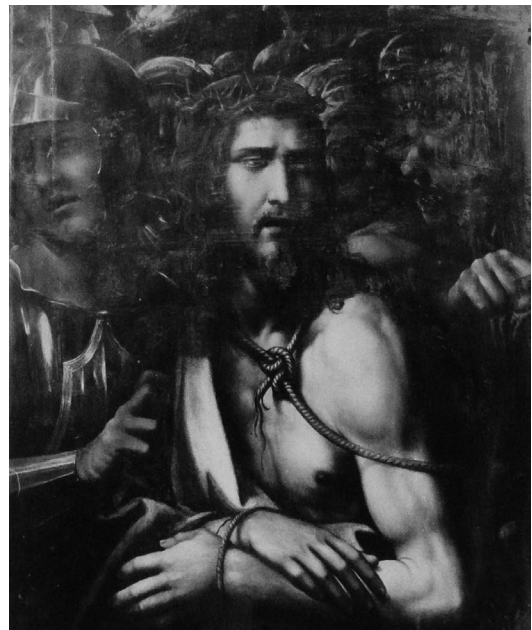
226. Andrea Solario, *Kreuztragender Christus*, ca. 1510–24.  
Rom, Galleria Borghese.



227. Sodoma, *Kreuztragender Christus*, ca. 1535–40.  
Mantua, Museo di Palazzo d'Arco.



228. Sodoma, *Ecce Homo*, ca. 1535–40.  
New York, Metropolitan Museum of Art.



229. Sodoma, *Verspottung Christi*, um 1525.  
Florenz, Galleria degli Uffizi.



230. Andrea Mantegna, *Ecce Homo*, um 1500.  
Paris, Musée Jacquemart-André.

zeigt Sodoma in seinem Leinwandgemälde den Heiland nicht als Einzelfigur, sondern wiederum in einem szenischen Zusammenhang. So steht am linken Bildrand der mit einem pelzverbrämten Gewand und einem Turban bekleidete Statthalter, welcher den blutenden, von der Folter gezeichneten und gefesselten Heiland präsentiert. Auf der rechten Bildseite wird Christus, den der Maler ohne den ansonsten üblichen Purpurmantel darstellte, von einem rot behelmten, auf ihn einschreienden Soldaten flankiert, während drei stark verschattete Männerköpfe die Komposition nach hinten abschließen. Wie bei dem Bildthema des kreuztragenden Christus erreicht Sodoma auch in seinem *Ecce Homo* durch die Darstellung der Protagonisten in Halbfigur – beziehungsweise hier sogar im Brustbild – den vor allem für seine christologischen Andachtsbilder typischen Eindruck von unmittelbarer Nähe zum Geschehen. Auffallend an dem New Yorker Gemälde sind dabei die nur ansatzweise sichtbaren Hände Christi, die Sodoma hingegen in all seinen anderen Kompositionen mit Christus in Halbfigur respektive im Brustbild prominent in Szene setzte. Dies verdeutlichen Vergleiche mit Arbeiten wie Sodomas Frühwerk des *Salvator Mundi* (Abb. 209) oder sei-

ner Christusfigur der thematisch verwandten und ebenfalls szenisch angelegten *Verspottung* in den Uffizien in Florenz (Abb. 229).<sup>1519</sup> Letztere zeigt Jesus mit einer um den Hals gelegten Schlinge und mehreren Schergen, die ihn auslachen und – durch obszöne Gesten wie die »Feigenhand« am rechten Bildrand – beleidigen.<sup>1520</sup> Durch die aus dem Bildfeld gerückten Hände wirkt das New Yorker Gemälde der Zurschaustellung Christi zumindest am unteren Bildrand beschnitten. Jedoch deutet die Gegenüberstellung mit dem *Kreuztragenden Christus* in Mantua (Abb. 227) darauf hin, dass die New Yorker Komposition von vornherein auf einem für Sodoma eher ungewöhnlichen, annähernd quadratischen Format angelegt gewesen sein dürfte: Zum einen sind beide Werke – in Mantua wie in New York – auf Leinwand gemalt, was bei Sodoma eine Ausnahme von der Regel darstellt; denn den überwiegenden Teil seiner Bilder führte der Maler auf Holz aus. Zum anderen entsprechen sich beide Gemälde stilistisch, thematisch sowie in ihrer Darstellungsweise. Mit ihren rund 60 auf 60 Zentimetern fehlen der New Yorker Leinwand im Vergleich mit jener in Mantua jeweils knappe 15 Zentimeter in Höhe wie Breite. Es ist jedoch nicht auszuschließen, dass Sodomas *Ecce Homo* in der Vergangenheit beschnitten wurde, sodass seine Ursprungsmaße einmal eventuell mit denen des Mantuaner Werkes übereingestimmt haben könnten.<sup>1521</sup> Dafür spricht, dass im Gegensatz zum oberen Bildrand die untere sowie die beiden seitlichen Kanten Retuschen aufweisen. Möglicherweise sind die Gemälde mit dem zur Schau gestellten und dem kreuztragenden Christus – zwei in der bisherigen Forschung kaum beachtete Sodoma-Arbeiten – sogar in Verbindung zueinander entstanden. Sie könnten überdies eine Werkgruppe mit einer weiteren Leinwand gebildet haben, welche beispielsweise in der Art von Sodomas verschollener *Pietà* (Abb. 202) ergänzend den toten Heiland mit Kreuzwunden gezeigt haben könnte.<sup>1522</sup> Zumin-

1519 Vgl. zum *Salvator Mundi* Kap. 4.1.4.5 sowie ergänzend Kat. Nr. 5. Zur *Verspottung Christi* (Öl auf Holz, 85 x 60 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi) vgl. Kat. Nr. 40.

1520 Zur »Feigenhand« als Bildmotiv vgl. Kap. 4.2.6. Es existiert eine frühe Kopie nach diesem Werk. Sie stammt von einem unbekannten Sieneser Künstler (Siena, Sammlung Chigi Saracini, Öl auf Holz, 73,2 x 57 cm, Inv. Nr. 264MPS); vgl. DE MARCHI, Michele und MACCHERINI, Michele, Nr. 28, in: Slg. Kat. Siena (Chigi Saracini) 1991, S. 67–75.

1521 Aktuell fehlen hierzu noch Aussagen der Restauratoren des New Yorker Museums.

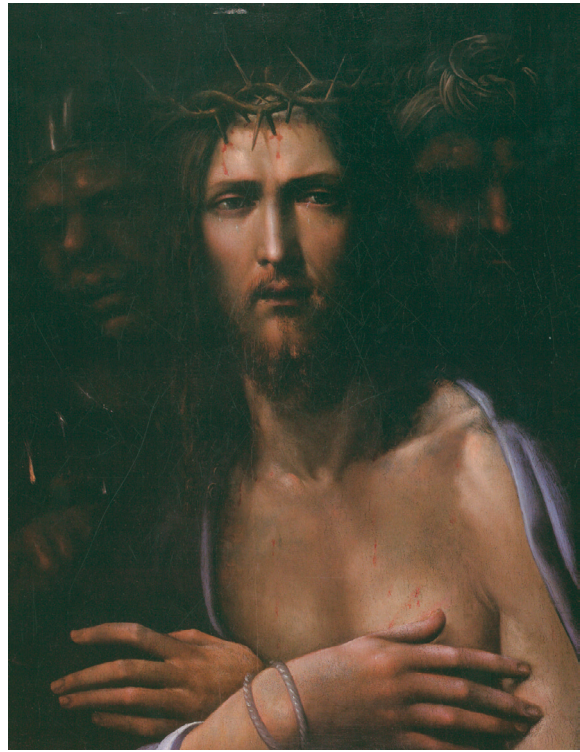
1522 Zur *Pietà* vgl. Kap. 4.1.4.4 sowie ergänzend Kat. Nr. 1. Zudem entspricht die Malweise jener der späteren Schaffenszeit Sodomas. Wie beispielsweise auch im Fall des Budapester *Selbstmordes der Lukrezia* (Kat. Nr. 59) zeigt auch der *Ecce Homo* in New York einen sehr dünnen Farbauftrag: Der rechte Zeigefinger



dest ist das New Yorker Werk in großer zeitlicher Nähe zu dem Mantuaner *Kreuztragenden Christus* entstanden, da es – wie Analogien zur Pisaner *Beweinung* von 1539/40 nahelegen – ebenfalls in der zweiten Hälfte der 1530er Jahre entstanden sein wird.<sup>1523</sup>

Wird der Betrachter in Mantua durch den leidvollen Blick des Kreuztragenden angesprochen, so erfolgt seine Einbeziehung in das New Yorker Bild zusätzlich durch die Geste des Pontius Pilatus. Dieser bietet dabei Christus dem frommen Beschauer nicht einfach nur als Objekt der Kontemplation an. Der römische Statthalter selbst sah der biblischen Überlieferung zufolge keinen Grund für eine Verurteilung Christi. Dessen Kreuzigung wurde hingegen von den Umstehenden gefordert (Joh 19,4–6). Durch die starke Nahansicht der biblischen Szene steht der Rezipient des New Yorker Gemäldes den Figuren Auge in Auge gegenüber und tritt dabei anstelle des Volkes. Während beispielsweise Andrea Mantegna um 1500 in seiner Version des Themas (Abb. 230) durch Inschriften unmissverständlich die dargestellten Begleitfiguren Christi als diejenigen kennzeichnet, von denen der Wunsch nach Hinrichtung ausgeht, sieht sich bei Sodoma der Betrachter selbst in dieser Rolle.<sup>1524</sup> Er wird dadurch nicht nur zum Nachdenken über die Passion des Herrn aufgefordert, sondern zudem über seine eigenen Schuld daran als Mensch und Gläubiger.

Zeigen die Darstellungen des kreuztragenden Christus (Kat. Nr. 39 und X18, Abb. 227) sowie dessen New Yorker Zurschaustellung (Abb. 228) und Florentiner Verspottung (Abb. 229) einen szenischen Ausschnitt in Nahansicht, so ist Sodomas *Ecce Homo* in der Mailänder Pinacoteca di Brera (Abb. 231) jedwede Erzählabsicht abzusprechen.<sup>1525</sup> Christus ist darin in strenger Frontalansicht als Brustfigur dargestellt, sein Blick geradeaus gerichtet. Das Gesicht mit der langen, geraden Nase und dem rötlichen Gesichtshaar zeichnet sich deutlich gegen den dunklen Grund des Bildes ab; dies gilt ebenso für seine Brust, die der hellblaue Mantel, den er um seine Schultern gelegt trägt, größtenteils unbedeckt lässt. Christus scheint geradewegs aus der Dunkelheit des Hintergrundes an den Bildrand herangetreten zu



231. Sodoma, *Ecce Homo*, um 1525. Mailand, Pinacoteca di Brera (Leihgabe einer Privatsammlung).

sein. Auffällig sind seine großen, gefesselten Hände, die der Heiland vor seinem Oberkörper gekreuzt hält. Durch die dramatische, auf einen starken Hell-Dunkel-Effekt abzielende Lichtregie wird der Fokus einzig auf die Christusfigur gelenkt, die aus sich selbst heraus zu leuchten scheint. Alles andere – auch seine stoffbedeckte rechte Schulter – werden von der Dunkelheit geschluckt. So sind auch die beiden Begleitgestalten Christi erst auf den zweiten Blick zu erkennen. Hat Sodoma in der New Yorker Komposition Pontius Pilatus und den Soldaten noch explizit und detailliert in das Bild gesetzt, sind diese in der Brera nur noch schemenhaft zu erahnen. Lichtreflexe am linken Bildrand deuten auf eine behelmte und mit Brustharnisch bekleidete Figur hin. Rechts hingegen lassen Turban und Bart die Gestalt des Pilatus vermuten. Pietro C. Marani sah in dieser ein Zitat der berühmten Leonardo-Zeichnung in der Turiner Biblioteca Reale, die einen alten Bärtigen zeigt, welcher lange Zeit als Selbstbildnis des Künstlers interpretiert wurde.<sup>1526</sup> Sicherlich wurde Sodomas Brera-Pilatus – wie bereits zuvor seine Apostelgestalten des *Salvator Mundi*

des Pilatus ist transparent und v. a. im Bereich der Brust Christi scheint der Bildträger, die Leinwand, stellenweise deutlich hindurch.

1523 Vgl. zur *Beweinung* Kap. 4.1.1.10 sowie ergänzend Kat. Nr. 80.

1524 Zu Mantegnas Gemälde (Tempera auf Leinwand, 60 x 42 cm, Paris, Musée Jacquemart-André) vgl. Mus. Kat. Paris 2000, S. 157, sowie ergänzend MOMESSO, Sergio, Nr. 183, in: Ausst. Kat. Paris 2008, S. 414f.

1525 Öl auf Holz, 59,5 x 46 cm, Mailand, Pinacoteca di Brera (Leihgabe einer Privatsammlung aus Modena); vgl. Kat. Nr. 41.

1526 Zu Leonardos Zeichnung (Rötel, 333 x 213 mm, Turin, Biblioteca Reale) vgl. ZÖLLNER 2011b, Nr. 213 mit Abb.



232. Antonello da Messina, *Ecce Homo*, 1475.  
Piacenza, Collegio Alberoni.



233. Bartolomeo Neroni, gen. Riccio, *Ecce Homo*, 2. Viertel  
des 16. Jahrhunderts. Siena, Biblioteca Nazionale.

(Abb. 209) – von physiognomischen Studien des Florentiner Meisters beeinflusst, wenngleich nicht explizit von dieser grafischen Arbeit; denn der Sienese zeigt einen jüngeren Mann mit kürzerem Bart und ausgeprägteren Augenbrauen.<sup>1527</sup> Die enge Verknüpfung der detailliert gemalten Christusgestalt und den schemenhaften Köpfen seiner Schergen ist ungewöhnlich. Beide Bildelemente stehen in starkem Kontrast zueinander: Zwar verteilen sich über Christi Oberkörper einige Blutropfen, seine Augen sind verquollen und es fließen vereinzelt Tränen über seine Wangen, jedoch schneiden weder die Dornen der Krone noch die Fesseln seiner Hände in die Haut ein. Im Gegensatz zu seiner gequälten, von der Geißelung gezeichneten Erscheinung des New Yorker Gemäldes (Abb. 228) wirkt der Christus der Brera-Tafel mit seinem strahlenden, weißen Inkarnat der Hinweise auf die Passion (Dornenkrone, Blut, Fesseln) zum Trotz geradezu unversehrt und makellos schön. Dieser Widerspruch wird durch die beinahe dämonisch wirkenden Schergen verstärkt. Sodoma präsentiert dem Betrachter mit diesem in seiner Frontalität und starken Fokussierung auf die Hauptfigur ikonenhaft wirkenden *Ecce Homo* weniger ein Sinnbild für die Passion Christi als vielmehr eine Verkörperung seines zugleich göttlichen und tierisch-menschlichen Wesens, das auch einem jeden Gläubigen innewohnt.

Das Gemälde in der Pinacoteca di Brera (Abb. 231) wird – wie bereits von Roberto Bartalini konstatiert – das Urbild eines in Siena weit verbreiteten ikonografischen Typs darstellen, den Sodoma kanonisierte.<sup>1528</sup> Vorschläge für seine Datierung bewegen sich in der Forschungsliteratur zwischen der Zeit um 1500 und circa 1525.<sup>1529</sup> So wies Pietro C. Marani aufgrund von Vergleichen unter anderem mit der *Pietà* der Sammlung Patrizi di Montoro (Abb. 143) das Gemälde Sodomas frühester Schaffenszeit zu.<sup>1530</sup> Christi strenge, fast schon ikonenhafte

1527 So bereits WOLF, Gerhard, Kat. Nr. 75, in: Ausst. Kat. Budapest 2009, S. 180.

1528 Vgl. BARTALINI 1996, S. 21, Anm. 12, sowie ihm folgend Mus. Kat. Mailand (Brera) 2012, S. 212.

1529 Vgl. hierzu MARANI 2001 (um 1500); MARANI 2003, S. 212 (spätestens 1503/04); WOLF, Gerhard, Kat. Nr. 75, in: Ausst. Kat. Budapest 2009, S. 284 (um 1510); RADINI TEDESCHI 2010 (um 1525).

1530 Vgl. MARANI 2001, S. 180, dessen Hauptargument für die Frühdatierung das von ihm konstatierte Zitat der Leonardo-Zeichnung ist. Leonardo-Einflüsse sind in Sodomas Fall allgemein als Beleg für eine sehr frühe Datierung seiner Arbeiten unbrauchbar, da sich diese seine gesamte Schaffenszeit hindurch immer wieder finden, wie allein die beiden 1528 freskierten Heiligenfiguren in der Sala del Mappamondo im Sienser Palazzo Pubblico (Abb. 32 und 33) verdeutlichen (vgl. zu diesen Arbeiten Kap. 2.5). Darüber hinaus ist auch Leonardos Zeichnung kein sicher datiertes Werk. Frank Zöllner setzt sie beispiels-



Darstellung erinnert in der Tat an Sodomas um 1503/04 geschaffenen *Salvator Mundi* (Abb. 209).<sup>1531</sup> Wie dieser ruft auch sein *Ecce Homo* Antonello da Messina und von diesem geprägte venezianische Bildtraditionen in Erinnerung (Abb. 232).<sup>1532</sup> Jedoch deuten die Figurentypen, das ausgeprägte Hell-Dunkel-Spiel mit der dramatischen Inszenierung des Heilands sowie die Malweise vielmehr in Sodomas Werkphase um 1525: Das Gemälde ist stilistisch wie zeitlich somit zwischen dem Turiner *Selbstmord der Lukrezia* (Abb. 295) und der Johannesgestalt des *cataletto* für die Compagnia di San Battista della Morte (Abb. 31.2) zu verorten.<sup>1533</sup> Lange Zeit war Sodomas Bildfindung dem Gros der Forscher ausschließlich durch eine identische Werkstattreplik im Florentiner Palazzo Pitti bekannt und zugänglich.<sup>1534</sup> Das allgemein als autograf anerkannte Brera-Gemälde hingegen wurde in der Literatur erstmals im Jahr 1996 in einer Fußnote durch Roberto Bartalini erwähnt, welcher es lediglich von einer Fotografie in der Fotothek der Fondazione Zeri in Bologna kannte.<sup>1535</sup> Darüber hinaus muss es mindestens eine Variante des Themas von Sodomas Hand gegeben haben, wie ein Werk seines Schwiegersohns Riccio (Abb. 233) sowie ein heute verschollenes Tafelbild in Berlin (Kat. Nr. X44) belegen.<sup>1536</sup> Diesen ist gemein, dass sie den ikonenhaften Charakter, durch den sich das Brera-Gemälde und seine Replik hervorheben, wieder aufheben, indem die strenge Frontalität der Christusfigur aufgegeben und seine Begleiter wieder mehr in den Vordergrund gerückt werden.

weise in die Jahre um 1510–15, Pietro C. Marani sieht sie indes in Zusammenhang mit Leonardos *Letztem Abendmahl*. Zu dem Vergleichsbild siehe Kat. Nr. 3.

1531 Vgl. Kap. 4.1.4.5 sowie ergänzend Kat. Nr. 5.

1532 Öl auf Holz, 48,5 x 38 cm, Piacenza, Collegio Alberoni, datiert und signiert: »1.4.7.V. / Antonellus messaneus me / pinxit«; vgl. LUCCO 2006, Nr. 37, S. 238–240.

1533 Für das *Lukrezia*-Gemälde vgl. Kat. Nr. 34, für die *cataletto*-Tafel Kat. Nr. 44.1.

1534 Öl auf Holz, 60,5 x 47,5 cm, Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina; vgl. Kat. Nr. W2.

1535 Vgl. BARTALINI 1996, S. 21, Anm. 12. Zum ersten Mal publiziert wurde die Tafel von MARANI 2001. Die Fotografie in der Fotothek der Fondazione Zeri trägt die Negativ-Nr. 80361.

1536 Verschollenes Berliner Gemälde: Pappelholz, 76 x 62 cm. Von Riccio sind so weit zwei Werke bekannt, die Sodomas Komposition wiederholen: ein Gemälde, das in der Auktion vom 11. Juli 2002 bei Sotheby's (London) als Los 172 versteigert wurde, sowie eine in der Sieneser Biblioteca Comunale verwahrte Zeichnung (S.I.4, c. 38r). Zu Letzterer vgl. DE MARCHI, Michele und MACCHERINI, Michele, Nr. 28, in: Slg. Kat. Siena (Chigi Saracini) 1991, S. 71.

#### 4.1.4.7 Von Märtyrern und Büßern: Sodomas Heiligendarstellungen

Die National Gallery of Art in Washington verwahrt eine knapp 138 auf 98 Zentimeter große Tafel mit der Darstellung des heiligen Georg, der einen Drachen tötet (Abb. 17).<sup>1537</sup> In dem seit jeher als eigenhändiges Werk Sodomas akzeptierten Bild erkannte als Erster Gustavo Frizzoni das Gemälde, welches der Maler selbst am 3. Mai 1518 in seinem Brief an Alfonso d' Este erwähnt:<sup>1538</sup> »Questa per fare intendere come già tempo fa, essendo io con la Santità di papa Leone a Fiorenza, il vostro ambas[cia]dore mi dette commissione per Vostra Signoria dovessi fare un San Giorgio a cavallo qua[ndo] amazò la vipra.«<sup>1539</sup> Sodoma hatte demnach zu jenem Zeitpunkt für den Herzog von Ferrara bereits eine von dessen Botschafter in Auftrag gegebene Komposition ausgeführt, die in ihrem geschilderten Bildthema der Tafel in Washington entspricht. Letztere zeigt im Zentrum hoch zu Ross einen behelmten Reiter mit Brustharnisch und wehendem roten Mantel, während sich am Boden rechts unter ihm ein Drache windet. Dieser ist verwundet, denn eine abgebrochene Lanzenspitze steckt in seinem Körper. Der Reiter, der durch das rote Kreuz auf seiner weißen Fahne als heiliger Georg gekennzeichnet ist, ist im Begriff mit seinem Waffentumpf nachzusetzen und dem Ungeheuer einen weiteren – Sodomas eigenen Worten gemäß den finalen – Stoß zu versetzen.<sup>1540</sup> Hierzu stürzt sich Georg auf dem Rücken seines Zähne fletschenden Pferdes auf das Untier, während im linken Vordergrund mit flehendem, gen Himmel gerichtetem Blick die Prinzessin steht, welche der wagemutige Held zu retten sucht. Die rechts über den Boden verstreuten Körperteile vorangehender Opfer zeugen von der großen Gefahr, die von dem Drachen für die junge Frau ausgeht. Die Szene spielt sich vor einer weitläufigen Wasser- und Felsenlandschaft ab, die durch eine detaillierte Burg- und Stadtarchitektur sowie durch unzählige Staffagefiguren belebt wird. Hoch oben in den Wolken erscheint zudem ein Engel. Dass es sich bei der Washingtoner Tafel in der Tat um Sodomas für den Herzog von Ferrara geschaffenes Werk handelt, ergibt

1537 Öl auf Holz, 137,8 x 97,6 cm, Washington (D.C.), National Gallery of Art; vgl. Kat. Nr. 31.

1538 Vgl. FRIZZONI 1891b, S. 157.

1539 Siehe ASMo, Archivio Segreto Estense, Cancelleria ducale, Archivi per materia Arti belle-Pittori, b. 16 / 4 [3. Mai 1518] bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 68.

1540 So spricht Sodoma selbst in seinen oben zitierten Zeilen von dem heiligen Georg, der den Drachen tötet.



234. Sodoma, Studie zum Gemälde *Heiliger Georg tötet den Drachen*, ca. Anfang 1516 – 3. Mai 1518. London, British Museum.



235. Sodoma, Detail der Studie zum Gemälde *Heiliger Georg tötet den Drachen*, ca. Anfang 1516 – 3. Mai 1518. London, British Museum.

sich nicht allein aus dem Bildthema. Bestärkt wird diese Annahme darüber hinaus durch ein wichtiges Detail der Arbeit, die sich sowohl durch ihre für ein Andachtsbild enorme Größe als auch ihre hohe malerische Qualität auszeichnet:<sup>1541</sup> Der heilige Georg trägt neben seiner antikisierenden Rüstung einen auffälligen Helm, der vorne von einem großen goldenen Adler, dem Wappentier der Este, geschmückt wird.<sup>1542</sup> Mit seinem Brief vom Mai 1518 liefert Sodoma einen *terminus ante quem* für die Entstehung des Gemäldes. Denn der Maler kündigt darin eine baldige Reise an den Ferrareser Hof an, bei der er das Bild zu übergeben plante. Ferner findet sich in seinen Zeilen ein weiterer Hinweis, der eine genauere zeitliche Eingrenzung der Werkgenese ermöglicht. So erfahren wir, dass Sodoma während eines vorangehenden Florenzaufenthalts von Papst Leo X. auf den Ferrareser Botschafter getroffen war. Letzterer hatte bei der Gelegenheit dem Maler nach dessen Aussage den Auftrag für das Bild des heiligen Georg erteilt. Die von Sodoma tradierte Episode wird sich zwischen Dezember 1515 und den ersten Monaten des Jahres 1516 ereignet haben, als der Pontifex im Rahmen seines Treffens mit dem französischen König in Florenz weilte.<sup>1543</sup> Giovanni

<sup>1541</sup> In Sodomas Œuvre gibt es nur wenige vergleichbar große Werke, welche sehr wahrscheinlich dem Bereich der privaten Andacht zuzurechnen sind; vgl. hierzu Kap. 4.1.4.2.2.

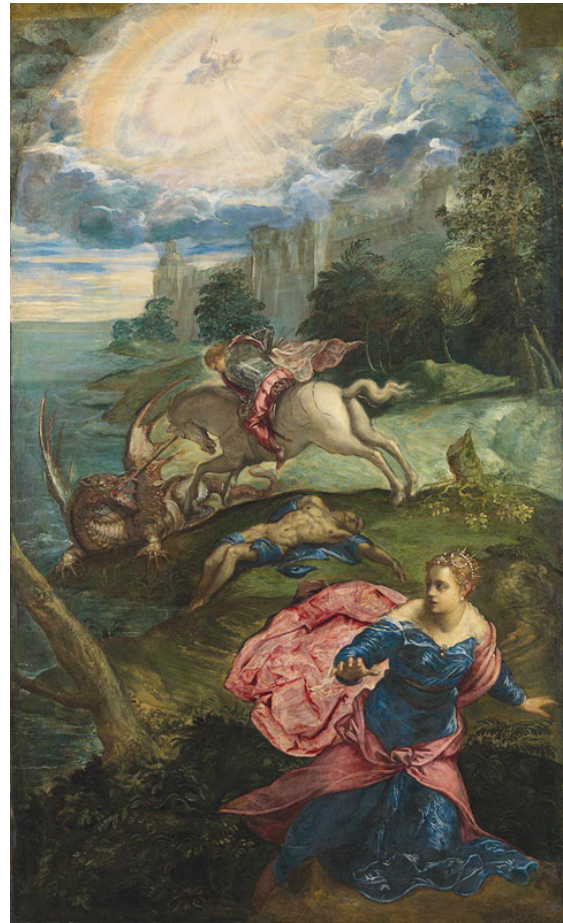
<sup>1542</sup> So bereits Slg. Kat. Washington (Kress) 1968, S. 144.

<sup>1543</sup> Vgl. hierzu ausführlich Kap. 2.5, S. 29f.



Antonio wird die Malerei folglich zwischen dem beginnenden Jahr 1516 und dem 3. Mai 1518 ausgeführt haben.

Zu dem Tafelbild hat sich in London eine Zeichnung erhalten, die einen fortgeschrittenen, der endgültigen Darstellung bereits sehr ähnlichen Kompositionsentwurf zeigt (Abb. 234).<sup>1544</sup> In der im Querformat angelegten grafischen Arbeit erscheint – wenn auch noch etwas weiter von dem Hauptgeschehen abgerückt – bereits links die Prinzessin in flehender Pose, während im Zentrum hoch zu Ross Georg dazu ansetzt, dem sich rechts am Boden windenden Drachen mit dem Stumpf seiner Lanze einen erneuten Stoß zu versetzen. Die drei Protagonisten sind sorgfältig und präzise ausgearbeitet, wobei ihre Darstellung durch den Duktus des Zeichenstifts fast dynamischer und dramatischer wirkt als in dem finalen Gemälde. Dagegen wird die Hintergrundszene, die sich in der malerischen Version durch ihren Detailreichtum auszeichnet, auf dem Papier mit wenigen zarten Strichen nur angedeutet. Die genaue Positionierung und Darstellungsweise der Stadtansicht samt ihrer Bewohner sowie des Engels wird für Sodoma in der vorliegenden Zeichnung von minderm Interesse gewesen sein. So schwebt der Himmelsbote, den der Maler auf dem Blatt noch in direkte Nähe zum Kampfgeschehen setzte (Abb. 235), letzten Endes als sehr kleinformatige Figur hoch über der Szene am oberen Gemälderand. Himmelserscheinungen wie diese sind in Darstellungen des gegen den Drachen kämpfenden heiligen Georg höchst selten.<sup>1545</sup> Vergleichbares findet sich wohl nur noch in Tintoretts in der Londoner National Gallery verwahrter Komposition, die ein halbes Jahrhundert nach Sodomas Version entstanden ist (Abb. 236).<sup>1546</sup> Dabei zeigt der Venezianer keinen Engel. Er wird mit seiner flügellosen, inmitten von Wolken schwebenden Figur vielmehr Gottvater meinen, der mit erhobener Rechter auf das Vorkommnis unter sich blickt. Durch die Erweiterung des Bildpersonals um eine himmlische Gestalt wird in Tintoretts wie Sodomas Werk auf das eigentliche inhaltliche Ziel der Georgs-Legende angespielt. Dieses besteht nicht etwa in einer Heirat zwischen dem tapferen Ritter und der Königstochter, wie es beispielsweise von dem griechisch-antiken Mythos der Andromeda her bekannt ist.<sup>1547</sup> Gemäß der frühzeitlichen Erzählung



236. Jacopo Tintoretto, *Heiliger Georg und der Drache*, ca. 1553–55. London, National Gallery.

sollte die junge Andromeda aufgrund der Hybris ihrer Mutter Kassiopeia dem Seeungeheuer Ketos geopfert werden. Jedoch wurde sie letztlich vom Helden Perseus gerettet und zur Frau genommen. Die wesentliche Aussage der Georgs-Geschichte liegt hingegen darin, dass die Stadtbewohner erst durch ihr öffentliches Bekenntnis zum christlichen Glauben endgültige Rettung vor dem Drachen, der Inkarnation des Bösen, erlangten. So überliefert Jacobus de Voragine in der *Legenda Aurea*, dass Georg den Drachen mit seiner Waffe zunächst nur schwer verletzte und diesen daraufhin von der Prinzessin in die Stadt hineinführen ließ. Der heilige Ritter tötete das Ungeheuer erst, nachdem sich die gesamte Bevölkerung Silenas hatte taufen lassen.<sup>1548</sup>

Über den Engel hinaus weist Sodomas Gemälde zahlreiche weitere Bildelemente auf, die die Komposi-

1544 Rote über schwarzer Kreide, 270 x 389 mm, London, British Museum; vgl. ergänzend Kat. Nr. 31a.

1545 So auch Slg. Kat. Kress 1968, S. 144.

1546 Öl auf Leinwand, 1575 x 100,3 cm, London, National Gallery; vgl. BINOTTO, Margaret, Kat. Nr. 5, in: Ausst. Kat. Rom 2012, S. 86–88.

1547 Tradiert wird der Andromeda-Mythos nicht zuletzt in Ovids *Metamorphosen* (IV,604).

1548 Zu Jacobus de Voragines in lateinischer Sprache verfasster Georg-Geschichte vgl. in deutscher Übersetzung *Legenda Aurea*, S. 325–331.



237. Raffael, *Heiliger Georg mit dem Drachen*, um 1505/06.  
Washington, National Gallery of Art.

tion in Anlehnung an Jacobus de Voragine detaillierte Schilderung bereichern. Besonders anschaulich macht dies ein Vergleich von Sodomas Darstellung mit Raffaels in etwa ein Jahrzehnt zuvor gemalter Version der Georgs-Legende (Abb. 237).<sup>1549</sup> So deutete Raffael die von dem Ungeheuer bedrohte Stadt Silena lediglich durch zwei Türme im Hintergrund an. Sodoma dagegen malte eine die gesamte Tafelbreite ausfüllende Architekturkulisse, die er ferner – wie in der *Legenda Aurea* beschrieben – an einem großen, von dem Drachen bewohnten See ansiedelte. Dass der Königstochter, um die Stadt vor dem Tod bringenden Giftatem des Monsters zu schützen, bereits eine große Anzahl an Menschenopfern vorangegangen war, wird anhand der verstreut am Boden liegenden menschlichen Körperteile deutlich.<sup>1550</sup> Die

*Legenda Aurea* berichtet des Weiteren, dass die Bewohner Silenas dabei zugesehen hätten, wie sich die Prinzessin dem Ungeheuer zum Fraß darbot, ehe sie von Georg errettet wurde. Dementsprechend bevölkert ist Sodomas Hintergrundszene: Neben den zahlreichen winzigen Figuren in den Booten und am Seeufer stehen insbesondere die schemenhaften Gestalten hoch oben auf der Burg ins Auge. Mit ihren teilweise zum Himmel gestreckten Armen scheinen sie Georg angesichts seines couragierten Eingreifens zuzujubeln.

Sodomas äußerst detaillierte Darstellung der Heldentat regt den Betrachter weitaus mehr zum genauen Hinschauen und Entdecken als zur meditativen Andacht an. Dies wird gerade auch im Vergleich mit der um 1530 geschaffenen, recht kleinformatigen Tafel der Pinacoteca Nazionale in Siena deutlich (Kat. Nr. 54), welche die 1461 unter Pius II. heiliggesprochene Schutzpatronin Sienas, die heilige Katharina (1347–1380), zum Sujet hat.<sup>1551</sup> Die in Ordenstracht gehüllte Frauengestalt ist in Halbfigur gezeigt, wie sie mit nach unten geneigtem Haupt ihren Blick auf ein vor ihr liegendes, auf einen Totenschädel abgestütztes Buch richtet. Letzteres ist wohl als Verweis auf ihre eigenen Schriften zu lesen.<sup>1552</sup> Die ihr beigegebenen Gegenstände spielen ebenso wie Katharinas Stigmata, die weiße Lilie sowie das dünne Kruzifix in ihren Händen auf ihr Leben und Wirken an.<sup>1553</sup> Diese waren durch asketische Strenge gegen sich selbst und äußerste Hingabe zu Christus und ihren Mitmenschen geprägt.<sup>1554</sup> In seiner Darstellung bringt Sodoma durch Katharinas Pose ihre Ergebenheit im Glauben zum Ausdruck. Seine auf die andächtige Heiligengestalt reduzierte Komposi-

Kat. Washington 1964, S. 150, sowie zur Provenienz die entsprechenden Angaben im Werkkatalog unter Kat. Nr. 31.

1551 Tempera auf Holz, 40 x 25 cm, Siena, Pinacoteca Nazionale.

1552 Als Katharinas literarisches Hauptwerk gilt ihr 1378 entstandenes und als *Il Dialogo* bekanntes Traktat. Darüber hinaus haben sich u. a. über 380 Briefe erhalten, in denen sie auch zu politischen Ereignissen ihrer Zeit Stellung bezog und auf diese mitunter Einfluss ausübte. Zu Katharinas Wirken vgl. RIEDL 2016.

1553 Als literarische Quelle für Sieneser Künstler des 16. Jahrhunderts diente die Biografie Katharinas, welche von ihrem Beichtvater und geistigen Lehrer Raimondo da Capua zwischen 1380 und 1400 geschrieben worden war. In der Sieneser Kunst erscheint die Heilige erstmals bei Sodoma mit einem Kruzifix und einem Totenkopf und somit mit zwei Attributen, die der Franziskus-Ikonografie entspringen; vgl. RODENBERG 1910, S. 21.

1554 Vgl. hierzu zusammenfassend KELLER 2005, s. v. Katharina von Siena, S. 368f. Bisweilen erlangte Katharina ekstatische Zustände des Gebets, in denen ihr Erscheinungen, wie die zum eigenen Bildmotiv entwickelte Vermählung mit Christus (vgl. Kat. Nr. 79), zuteil wurden. In einer solchen Entrückung empfing sie auch die Wundmale Christi, die Sodoma – nach Vorbild seiner Fresken in San Domenico in Siena (Abb. 28) – auch in einem kleinformatigen Andachtsbild thematisiert haben dürfte (vgl. hierzu Kat. Nr. Z4 sowie Kat. Nr. X47).

1549 Holz, 29 x 21 cm, Washington (D.C.), National Gallery of Art. Zu Raffaels kleinformatiger Arbeit vgl. MEYER ZUR CAPELLEN 2001, Nr. 21, S. 195–200.

1550 Letztere wurden erst durch Röntgenaufnahmen im Auftrag des Washingtoner Museums unter Übermalungen entdeckt. Ein früherer Besitzer des Tafelbildes dürfte an den Überresten der Drachensmahlzeit so großen Anstoß genommen haben, dass er diese überdecken ließ. So zeigte das Werk noch in der Sammlung Cook, aus der es letztlich in den Bestand der National Gallery of Art gelangte, zuvorderst eine Blumenwiese. Vgl. Mus.



tion macht dieses kleine Tafelwerk zu einem typischen privaten Devotionsbild mit stark kontemplativem Charakter, das sich darin erheblich von Sodomas narrativem Großformat *Heiliger Georg tötet den Drachen* unterscheidet (Abb. 17).

Mit ihrer Bildaussage steht die *Heilige Katharina* hingegen einer Reihe von in den 1530er Jahren geschaffenen Gemälden nahe, die allesamt ganzfigurige Büsser in einer Landschaft zeigen. Auf einer dieser Tafeln kniet eine mit Tierfell und rotem Mantel bekleidete weibliche Gestalt betend vor einem Kruzifix, das sie am rechten Bildrand in einen Baumstumpf geklemmt hat (Abb. 238).<sup>1555</sup> Während sie ihren Körper ganz auf das Kreuz mit dem Heiland ausgerichtet hat, wendet sie ihren Kopf einem von links oben in das Bild schwebenden Engel zu.<sup>1556</sup> Dieser trägt als Sinnbild für die Eucharistie einen Kelch in der einen und wohl Brot in der anderen Hand. Das Aussehen der Frauengestalt – insbesondere das sehr lange, in gewellten Strähnen fallende Haar – sowie die Salbbüchse in der unteren rechten Bildecke weisen sie aus als die heilige Maria Magdalena, die der Legende nach den Leichnam Christi bei der Grablegung salbte.<sup>1557</sup> Daneben ist auf dem Deckel eines Buches die Aufschrift »ALVARI DE MEA ABULENSIS« zu lesen, die vermuten lässt, dass das Werk von Álvaro de Mendoza, dem späteren Bischof von Ávila (1560–1577), in Auftrag gegeben worden sein könnte.<sup>1558</sup> Die Annahme eines spanischen



238. Sodoma mit Werkstatt, *Reuige Maria Magdalena*, ca.1530–35. Sevilla, Fundación Casa Ducal de Medinacelli.

1555 Öl auf Eichenholz, 129 x 99 cm, Sevilla, Fundación Casa Ducal de Medinacelli; vgl. Kat. Nr. 60 mit Ausführungen zur Datierung und Autorschaft des Tafelbildes.

1556 Mit Kat. Nr. Z6 (schwarzer Stift, 25,2 x 17,5 cm, Berlin, Kupferstichkabinett) existiert eine sehr qualitätvolle Zeichnung, die in ihrem Gesichtstyp und -ausdruck sehr stark an die *Reuige Maria Magdalena* in Sevilla erinnert. Bei dem Blatt handelt es sich womöglich um eine Studie zu eben diesem Gemälde. Im Laufe der Ideenfindung hätte Sodoma die Heilige somit aus der annähernden Frontalansicht zu einer sich umwendenden Figur weiterentwickelt. Ebenso denkbar wäre, dass die Zeichnung zunächst als Vorarbeit zu einem verlorenen Andachtsbild in der Art der Sieneser *Heiligen Katharina von Siena* (Kat. Nr. 54) entstanden ist und erst in Zweitverwendung bei der ganzfigurigen Komposition in Sevilla zum Einsatz kam. Ein Beispiel für ein solches intimes Andachtsbild mit der *Heiligen Maria Magdalena* wäre das aktuell Domenico Puligo (1492 – nach 1527) zugeschriebene, halbfigurige Werk in dem Philadelphia Museum of Art (Öl auf Holz, 55,6 x 38,9 cm, Inv. Nr. 82) aus der Mitte der 1520er Jahre.

1557 Vgl. hierzu Sodomas Darstellung der *Beweinung Christi* des Pisaner Doms (Abb. 42) mit einer ausführlichen Beschreibung und Analyse in Kap. 4.1.1.10.

1558 Abulensis ist der lateinische Name der Stadt Ávila, die ca. 100 km nordwestlich von Madrid liegt. RADINI TEDESCHI 2010, S. 227, geht davon aus, dass Álvaro de Mendoza das Gemälde als Geschenk für seine Schwester Maria de Mendoza vorsah, deren Ehemann Francesco de Los Cobos der Sekretär Karls V. war. In die Sammlung der Fundación Casa Ducal de Medinacelli

Auftraggebers erscheint angesichts der stilistischen Analogien, die das Gemälde zu Sodomas Arbeiten der 1530er Jahre aufweist, durchaus plausibel, erfreute sich der Maler doch zu jener Zeit im Umkreis der in Siena stationierten Truppen Karls V. großer Beliebtheit.<sup>1559</sup> Sodomas heilige Maria Magdalena kniet inmitten einer felsigen Landschaft. Während die Aussicht auf den Hintergrund in der rechten Bildhälfte durch einzelne hoch aufragende Bäume verstellt wird, öffnet sich dieser links

gelangte das Bild durch Diego de Mendoza, den Sohn von Maria de Mendoza und Francesco de Los Cobos, welcher 1543 den Titel des Markgrafen von Camarasa erhalten hatte (gemäß Susana Bernal Freytas, Fundación Casa Ducal de Medinacelli, in einer E-Mail vom 9. Januar 2017).

1559 Vgl. hierzu Kap. 4.1.1.6 (Kat. Nr. 64), Kap. 4.1.1.8 (Kat. Nr. 74), Kap. 4.1.4.4 (Kat. Nr. 62) sowie ergänzend zu Sodomas Ansehen bei den spanischen Truppen Kap. 4.3. Die erhöhte Auftragslage in den 1530er Jahren dürfte auch die gerade im Vergleich mit Sodomas *Heiliger Familie* des Palazzo Pubblico (Abb. 40) zu konstatierende geringere malerische Qualität erklären, die das Werk in Sevilla aufweist. Eine stärkere Mitarbeit seiner Werkstatt in diesem Fall würde auch die fehlende Nennung Sodomas auf der Inschrift erklären, auf die der Maler hingegen in den ebenfalls mit Inschriften versehenen Arbeiten in Neapel (Abb. 39) und Mexiko-Stadt (Abb. 38) nicht verzichtete.



239. Sodoma, *Büßender heiliger Hieronymus*, ca. 1530–35.  
Leeds (U.K.), Harewood House.



240. Andrea Solario, *Büßender heiliger Hieronymus*,  
um 1510/15. Barnard Castle, Bowes Museum.

dem Blick des Betrachters. Zu sehen sind diverse Bauten, eine mächtige steinerne Brücke und Menschen am Ufer eines großflächigen Gewässers, auf dem unzählige Boote und große Schiffe verkehren. Letztere rufen die in der *Legenda Aurea* überlieferte Meerfahrt Maria Magdalenas in Erinnerung.<sup>1560</sup> Die Heilige wurde einer frühchristlichen Legende nach zusammen mit ihren Verwandten, Bischof Maximinus und anderen Christen auf einem steuer- und segellosen Schiff ausgesetzt, das jedoch durch göttliche Fügung wohlbehalten an die Küste Südfrankreichs getrieben wurde, wo sich die Dargestellte letztlich als Eremitin niederließ. Das von Sodoma gemalte Bildmotiv der in der Einöde knienden Maria Magdalena, das sich in der Kunst vom 15. Jahrhundert an großer Beliebtheit erfreute, entstand dabei aus einer Vermischung dieser Heiligen mit der Legende der Maria Aegyptiaca, welche sich nackt und nur von ihrem Haar bekleidet zur Buße in die Wüste zurückgezogen hatte.<sup>1561</sup>

Ähnlich der Figur der Maria Magdalena entwickelte sich auch das Thema des büßenden Hieronymus erst seit dem Quattrocento zu einem – vorzugsweise in der italienischen Kunst – gebräuchlichen Sujet.<sup>1562</sup> So zeigt Sodoma in einer Komposition im Harewood House in Leeds den Heiligen in der Wildnis ganz den gängigen Bildkonventionen des Themas entsprechend (Abb. 239).<sup>1563</sup> Vergleichbar mit Andrea Solarios *Büßendem heiligen Hieronymus* (Abb. 240) stellt der Maler den von seinem Attributtier, dem Löwen, begleiteten Einsiedler in einer Landschaft kniend und ein Kruzifix anbetend dar, wobei sein Eremitendasein durch den Totenkopf am Fuß des Kreuzes unterstrichen wird.<sup>1564</sup>

<sup>1560</sup> Vgl. KELLER 2005, S. 428–430.

<sup>1561</sup> Nachweislich wurden verschiedene Berichte des Neuen Testaments sowie spätere Legenden zum Namen und zur Gestalt der Maria Magdalena zusammengezogen; vgl. SACHS u. a. 1988, S. 253, sowie ergänzend KELLER 2005, S. 428–430.

<sup>1562</sup> Vgl. JOHANNING 2011, S. 238, Anm. 753. Im nordalpinen Raum präferierte man hingegen zumeist die Darstellung des Heiligen als in seine Bücher versunkenen oder schreibenden Gelehrten, wie ihn beispielsweise Albrecht Dürer in seinem Meisterstich des *Heiligen Hieronymus im Gehäus* von 1514 zeigte (u. a. in Dresden, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. B60). Die Legende beschreibt Hieronymus als einen Weisen, der sieben Sprachen beherrschte und allzeit gelesen und geschrieben haben soll; vgl. KELLER 2005, S. 303f.

<sup>1563</sup> Öl auf Holz, 128 x 104 cm, Leeds (U.K.), Harewood House; vgl. ergänzend Kat. Nr. 61. In vergleichbarer Weise hatte ihn der Maler bereits um 1525 an die Wand der Cappella di San Michele in La Fratta freskiert (Abb. 98); vgl. Kap. 4.1.1.7, S. 125 mit Anm. 762.

<sup>1564</sup> Tempera und Öl auf Holz, 70,6 x 54,3 cm, Barnard Castle (County Durham), Bowes Museum; vgl. BROWN 1987, Nr. 59, S. 280f. mit Abb. 168.

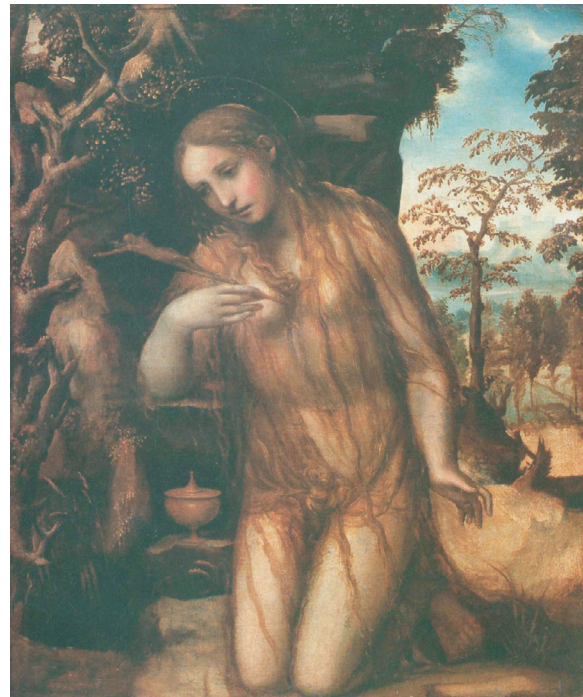


Darüber hinaus fügte Sodoma dem Heiligen neben einem leuchtend roten Kardinalshut stellvertretend für die Heilige Schrift, mit deren Übersetzung ins Lateinische Hieronymus von Papst Damasus beauftragt worden war, ein aufgeschlagenes Buch bei.<sup>1565</sup> Wie in dem Tafelbild in Sevilla (Abb. 238) deutet auch die Hintergrundgestaltung in Leeds (Abb. 239) auf Einzelheiten der Heiligenvita hin: Während in dem einen Werk die belebte Wasserlandschaft als Hinweis auf Maria Magdalenas Meerfahrt gelesen werden kann, kann der sakrale, auf einer Anhöhe hinter Hieronymus aufragende Gebäudekomplex als Anspielung auf das Kloster verstanden werden, welches dieser einst in Bethlechem gründete.<sup>1566</sup>

Solche Details tauchen in Sodomas wenige Jahre später geschaffenen Versionen beider büßender Heiliger nicht mehr auf (Abb. 241 und 242); der Maler beschränkt sich in diesen jüngeren Arbeiten auf die gängigen Attribute der Dargestellten.<sup>1567</sup> Die Landschaft, in der Hieronymus respektive Maria Magdalena nun gezeigt werden, vermittelt keine zusätzlichen Informationen zur tradierten Heiligenvita, sondern sie dient einzig als Kulisse, in der der jeweilige Protagonist agiert. Nach wie vor bildet Sodoma im Gegensatz zu Leonardos asketischer und dazu passend in eine karge Landschaft gesetzter Büssergestalt in Rom (Abb. 243) den Körper des Hieronymus in einem Licht ab, das die Rundungen der ausgeprägten Muskeln schmeichelnd umspielt.<sup>1568</sup> Entsprechend



241. Sodoma, *Büßender heiliger Hieronymus*, ca. 1535–40.  
London, National Gallery.



242. Sodoma, *Reuige Maria Magdalena*, ca. 1535–40.  
Unbekannte Privatsammlung.

<sup>1565</sup> Das aufgeschlagene Buch in dem Gemälde scheint Teile des Apostolischen Glaubensbekenntnisses in lateinischer Sprache wiederzugeben. Hieronymus, der wohl seit 373 als Einsiedler in der Wüste Chalkis in Antiochia lebte, war 379 von Damasus I. als Berater nach Rom berufen worden. Mit dem Auftrag der Ordnung und Übersetzung der nur in einzelnen Büchern vorliegenden Heiligen Schrift begab sich Hieronymus zurück nach Palästina, wo er ein Kloster und eine Schule gründete. Die Legende, die aus dem Bischof Hieronymus einen Kardinal macht, kam – ebenso wie seine Charakterisierung als selbstkasteienden Eremiten in der Wüste – erst im 15. Jahrhundert auf. Vgl. hierzu KELLER 2005, S. 303f.

<sup>1566</sup> Vgl. Anm. 1565.

<sup>1567</sup> Zum *Büßenden heiligen Hieronymus* (Öl auf Pappelholz, 141 x 111,8 cm, London, National Gallery) vgl. ergänzend Kat. Nr. 70, zur *Reuigen Maria Magdalena* (Öl auf Leinwand, 87 x 73 cm, unbekannte Privatsammlung) vgl. Kat. Nr. 71. Die Landschafts- und Figurenbildung beider Werke deuten auf eine Entstehung zwischen Arbeiten wie der *Heiligen Familie mit dem heiligen Leonhard* (Kat. Nr. 57) oder der *Auferstehung* in Neapel (Kat. Nr. 64) sowie Sodomas Pisaner Gemälden (Kat. Nr. 80 und Kat. Nr. 81) hin.

<sup>1568</sup> Zu Leonardos Bild *Heiliger Hieronymus* (Öl auf Tempera auf Nussholz, 102,8 x 73,5 cm, um 1480–82, Rom, Pinacoteca Nazionale) vgl. ZÖLLNER 2011, Nr. IX, S. 221. In karger, wüstenähnlicher Landschaft wird der Heilige auch bei Giovanni Bellini in dessen Versionen in der Londoner National Gallery (Holz, 47 x 34 cm, Inv. Nr. 281) und im Barber Institute of Arts in Birmingham (Tempera auf Holz, 44 x 27,9 cm, inv. Nr. 49.1) gezeigt; vgl.



243. Leonardo da Vinci, *Heiliger Hieronymus*, um 1480–82.  
Rom, Pinacoteca Nazionale.

des athletisch gestalteten männlichen Eremiten ist auch Sodomas Maria Magdalena beide Male nicht als abgezehrte Alte, sondern als junge und verführerisch schöne Frau gezeigt, deren Körper in dem Gemälde der Privatsammlung (Abb. 242) sogar lediglich von einzelnen Strähnen ihres langen Haares bedeckt wird.<sup>1569</sup> Durch ihre kniende Pose mit der leicht nach vorne gebeugten Oberkörperhaltung, die auf den antiken Typus der kauernenden Venus (Abb. 121) zurückzuführen ist, wirkt die Dargestellte in sich gekehrter.<sup>1570</sup> Während sich Maria

Magdalena in der Komposition in Sevilla (Abb. 238) im Gebet um- und einem herbeifliegenden Engel zuwendet, präsentiert sie der Maler in dem Leinwandbild der Privatsammlung vollkommen in ihre Buße versunken; eine Entwicklung, die auch in beiden Hieronymus-Darstellungen zu konstatieren ist (Abb. 239 und 241). Dem Tun Maria Magdalenas und Hieronymus' kommt in den beiden jüngeren Arbeiten im Vergleich mit den beiden älteren eine noch größere Bedeutung zu. Dass der Maler seinen Fokus zunehmend auf die Darstellung einer vorbildhaft konzentrierten, nach innen gewandten Haltung der Heiligen legt, wird nicht zuletzt durch die Werkgenese der Londoner Hieronymus-Tafel belegt (Abb. 241). Der Eremit kniet in dem Gemälde zwar wiederum in Anbetung des Kreuzes, jedoch wendet er sich zu diesem nicht mehr um, sondern trägt es direkt bei sich, während er sich mit einem Stein in seiner Rechten selbst kasteit. Eine im Jahr 2002 auf dem englischen Kunstmarkt versteigerte und seitdem in einer unbekannten Privatsammlung verwahrte Zeichnung zeigt sehr wahrscheinlich die Londoner Komposition in einem wesentlich früheren Stadium (Kat. Nr. 70a).<sup>1571</sup> In dem Blatt sind zwar bereits die grundlegenden Elemente des ausgeführten Gemäldes vorhanden, aber bezüglich Beinstellung sowie Kopf- und Armhaltung des Heiligen sind noch ziemliche Unterschiede gegenüber der letztendlichen Bildfindung festzustellen. Der Heilige der grafischen Arbeit ist in seiner Körperhaltung noch deutlich extrovertierter, das Objekt seiner Anbetung, der Kruzifixus, und das Gerät seiner Selbstkasteiung, der Stein, noch vergleichsweise weit voneinander entfernt gezeigt. Der Büsser der Londoner Tafel hingegen hält beide Gegenstände ganz nah an Oberkörper und Gesicht, sodass das Kreuz dadurch geradezu als bildliche Verbindung zwischen Hieronymus' eigenem, durch seine Selbstkasteiung verursachtem Leiden und der Passion des Herrn erscheint.

Sowohl in dem Londoner Hieronymus-Bild (Abb. 241) als auch in der *Reuigen Maria Magdalena* der unbekannten Privatsammlung (Abb. 242) geht es mehr noch als in den beiden früheren Kompositionen darum, das Bußetun an sich zu verbildlichen. Diese Art der Darstellung zeigt keine ereignishaft Schilderung eines wesentlichen Moments der Heiligenvita wie im Fall des Georgs-Gemäldes für das Haus Este (Abb. 17), sondern sie appelliert durch die gezeigten Gesten und Posen an den Betrachter, sich im Gebet die vorbildhafte innere Haltung des Heiligen anzuverwandeln. Wäh-

LUCCO, Mauro, Kat. Nr. 2 und HUMFREY, Peter, Kat. Nr. 32, in: Ausst. Kat. Rom 2008, S. 136–138 und 242–244, jeweils mit Abb.

<sup>1569</sup> Es ist nicht auszuschließen, dass das Kamelfellkleid der *Reuigen Maria Magdalena* in Sevilla (Abb. 238) nachträglich aufgemalt wurde und ihr Körper ursprünglich ebenfalls überwiegend entblößt war. Darauf deuten zwei zeitgenössische Kopien hin, die am 24. März 1999 als Los 18 im Wiener Dorotheum (1886. Auktion Alte Meister) bzw. am 31. März 2010 als Los 270 bei Pandolfini als Arbeiten des Marco Bigio in Auktion gegeben wurden. Bei diesen Werken handelt es sich eindeutig um Kopien nach Sodomas Bildfindung, die die Heilige jeweils ohne Fellgewand präsentieren. Der Verbleib beider Arbeiten ist seit ihrer jeweiligen Versteigerung unbekannt.

<sup>1570</sup> Rückgriffe auf diese antike Venusskulptur sind – wenn auch spiegelverkehrt – ferner in Sodomas Hamburger Marienfigur (Abb. 194) und noch mehr an seinem Pisaner Isaak (Abb. 43) festzumachen. Vgl. hierzu Kap. 4.1.1.10, S. 144f., mit Anm. 872.

<sup>1571</sup> Feder und braune Tinte über schwarzer Kreide, 200 x 280 mm, unbekannte Sammlung.



rend die nackte, nur von ihrem Haar bedeckte *Reuige Maria Magdalena* (Abb. 242) aufgrund ihrer sinnlichen Körpergestaltung sowie der vergleichsweise moderaten Gemäldemaße durchaus für einen sehr intimen Anbringungsort in einem Privathaus geschaffen worden sein dürfte, lassen die für häusliche Devotionsbilder recht großformatigen Gemälde in Sevilla (Abb. 238), Leeds (Abb. 239) und London (Abb. 241) auch eine private Seitenkapelle in einer Kirche denkbar erscheinen. Im Fall der Tafel *Heiliger Georg tötet den Drachen* würde es sogar wenig überraschen, wenn der Adressat des Werkes, Alfonso d' Este, darin gar nicht erst ein primär religiöses Andachtswerk, sondern vielmehr ein Sammlerstück von der Hand eines längst über Sienas Grenzen hinaus geschätzten Künstlers gesehen hätte. Schließlich hatte Sodoma zur Zeit der Auftragsvergabe nicht nur bereits Deckenmalereien im Vatikan ausgeführt (1508/09), sondern er galt darüber hinaus als ein Protegé des Agostino Chigi, für welchen der Maler um 1518/19 in der Villa Farnesina das Schlafgemach freskieren sollte.<sup>1572</sup> Womöglich findet der Künstler aufgrund eben dieses für Alfonso d' Este geschaffenen Bildes im *Triumpho di Fortuna* des Ferrareser Autors Sigismondo Fanti Erwähnung, welcher Sodoma unter den berühmtesten Personen der Vergangenheit und Gegenwart listet.<sup>1573</sup>

## 4.2 Die allegorischen und mythologischen Themen

Neben zahlreichen Arbeiten mit religiösen Inhalten schuf Sodoma vergleichsweise wenige mythologisch-allegorische Gemälde.<sup>1574</sup> Dies hängt nicht allein mit der Überlieferung, sondern zudem mit dem jeweiligen Entstehungshintergrund zusammen. So weisen sich die im Werkkatalog des Malers übermäßig vertretenen privaten Andachtsbilder zumeist durch eine standardisierte Ikonografie auf, die nur in Einzelfällen individualisiert wurde. Denn diese für den persönlichen Bereich konzipierten Werke wurden gerne ohne vorherige Auftragsvergabe für den offenen Kunstmarkt geschaffen.<sup>1575</sup> Bei Sodomas Arbeiten mit mythologisch-allegorischen Sujets hingegen wird es sich in der Regel um explizite Auftragswerke handeln, wenn auch ihre Besteller – ver-

gleichbar den privaten Andachtsbildern – nur in Ausnahmefällen bekannt sind. Es können zumindest eine Handvoll Gemälde sicher der Familie Chigi, für die der Maler sowohl in Siena als auch in Rom tätig war, zugewiesen werden.<sup>1576</sup> Für diese, im Speziellen für das Haupt der Familie, Agostino Chigi, schuf Sodoma auch seinen größten erhaltenen profanen Wandzyklus mit Episoden aus dem Leben des Makedonen Alexander des Großen. Darunter ist auch Sodomas berühmte *Hochzeit des Alexander und der Roxane* (Abb. 26) zu sehen, deren Darstellung ein antiker Text zugrunde liegt: Der Maler Aëtion schuf eine bildliche Wiedergabe dieser Vermählung, die von dem griechischen Satiriker Lukian von Samosata aus eigener Anschauung genau beschrieben wurde.<sup>1577</sup> Wie dieser römische Alexander-Wandzyklus, der anlässlich Agostino Chigis Vermählung mit Francesca Ordeaschi geschaffen wurde, entstanden auch die Tafel- und Leinwandbilder mit mythologischen oder allegorischen Sujets häufig im Rahmen solcher spezieller persönlicher Ereignisse.<sup>1578</sup> In der Folge zeichnen sich von der Antike beeinflusste allegorische Arbeiten nicht selten durch stark individualisierte, zuweilen singuläre Sujets aus, die aus heutiger Sicht nur ansatzweise bis gar nicht gedeutet werden können.<sup>1579</sup> Daneben existieren auch Bilder – wie jene mit der Leda- oder Lukrezia-Thematik – die bereits als richtiggehende Sammlerstücke entstanden.<sup>1580</sup>

### 4.2.1 Sodomas Deckendekoration des Sieneser Palazzo Chigi

Fabio Chigi, der Nachkomme Sigismondo und Agostino Chigis, der 1655 zu Papst Alexander VII. geweiht werden sollte, schrieb in seinen ab 1618 zusammengestellten Familienaufzeichnungen, den *Chisiae Familiae Commentarii*, bezüglich der von Sigismondo veranlassten Innenausstattung des Sieneser Palazzo Chigi al Casato di Sotto folgende Worte: »In altero per lacunar, in altero per parietes dispositis loculamentis et quasi areolis picturas collocavit eximias: et lacunar quidem fabulas ex Ovidio desumptas ostendit [...] omnia eius artificis opera, qui anteriorem quoque domus faciem

<sup>1572</sup> Vgl. hierzu Kap. 2.5, S. 41–44.

<sup>1573</sup> Vgl. FANTI 1527, c. XXXIIIr sowie Kap. 1, S. 9.

<sup>1574</sup> Unter den im Laufe der Zeit Sodoma zugeschriebenen bzw. mit ihm in Verbindung gebrachten Bildern dieser Gruppe finden sich aktuell in seinem *Ceuvrekatalog* 23 Arbeiten.

<sup>1575</sup> Vgl. hierzu die Einleitung zu Kap. 4.1.4.

<sup>1576</sup> Vgl. hierzu Kap. 4.2.1.

<sup>1577</sup> Zu den Fresken in der Villa Farnesina in Rom vgl. Kap. 2.5, S. 41–44.

<sup>1578</sup> Vgl. hierzu beispielsweise die Werke in Kap. 4.2.1 oder Kap. 4.2.3, die ebenfalls mit Hochzeiten in Zusammenhang zu bringen sind.

<sup>1579</sup> Vgl. hierzu beispielsweise Kap. 4.2.1 (bezogen auf Kat. Nr. 11), Kap. 4.2.2 sowie Kap. 4.2.6.

<sup>1580</sup> Vgl. hierzu Kap. 4.2.4 und Kap. 4.2.5.



244. Sodoma, *Sturz des Phaeton*, vor März 1507 / Februar 1508.  
Worcester, Worcester Art Museum.

pinxit, Iohannes Antonius Vercellensis cognomento Sodoma.<sup>1581</sup> Der Pontifex schildert somit eine Holzdecke, die in dem Palazzo, in dem er selbst geboren wurde und aufwuchs, von dem Maler Giovanni Antonio Bazzi geschaffene Geschichten aus Ovids literarischem Werk zeigte.<sup>1582</sup> Letztmalig als im Originalzustand im Sieneser Familienanwesen befindlich werden die von Fabio Chigi angeführten ovidischen Szenen in einem Inventar von 1644 erwähnt.<sup>1583</sup> In den folgenden Jahrhunderten wurde insbesondere das Innere des Gebäudes zahlreichen Veränderungen unterzogen, in deren Rahmen man auch

Sodomas Arbeiten von ihrem einstigen Anbringungs-ort entfernte.<sup>1584</sup> Noch bevor der Palazzo 1839 von den Chigi an die Familie Mieli verkauft wurde, hatte man die Decke auseinandergenommen und Sodomas Bilder, die teilweise in der Sammlung des Antonio Bellanti Piccolomini landeten, veräußert.<sup>1585</sup> So ist durch Ettore Romagnoli bezeugt, dass sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch 29 Gemälde der ehemaligen Chigi-Decke im Palazzo Bellanti in der Sieneser Straße Pian dei Mantellini befunden haben.<sup>1586</sup> Nur wenige Jahre später, 1838, registrierte bei der Veräußerung der Sammlung Bellanti der Maler Luigi Boschi, der den Wert der zu verkaufenden Stücke schätzen sollte, nur noch »24 quadri esprimenti fatti di mitologia«.<sup>1587</sup> Danach verlor sich erst einmal die Spur der Gemälde, sodass man diese in der Forschung lange Zeit als verloren ansah. Zwar erwähnt 1906 Robert Henry Hobart Cust nicht näher spezifizierte mythologische Darstellungen von der Hand Sodomas, die sich im Besitz des Viscomte Pierre-Paul Both de Tauzia in Paris befinden würden, er brachte diese jedoch noch nicht mit der Deckendekoration für Sigismondo Chigi in Verbindung.<sup>1588</sup> Im Jahr 1925 veröffentlichte Raymond Henniker-Heaton schließlich drei Leinwandgemälde im Besitz des Worcester Art Museum, die stilistisch Sodoma zuzuschreiben sind und die allesamt Geschichten aus Ovids *Metamorphosen* thematisieren (Abb. 244–246).<sup>1589</sup> Diese Bildwerke setzte Andrée Madeleine Hayum – zusammen mit einer Venus-und-

1581 Siehe CHIGI 1618–30, c. 50r–50v. Interessanterweise ist Sodoma der einzige Künstler, auf den in den *Commentarii* namentlich Bezug genommen wird. 1625/26 berichtet Fabio Chigi in seinem Kunstführer der wichtigen Werke in Siena noch einmal von der »soffitta partita a quadretti del Soddoma, del le prime sue opere«; siehe Rom, BAV, Ms. Chigi I.I.11, c. 225r (bzw. die Transkription in Chigi 1625–26 [BACCI 1939], S. 331). Der Palazzo Chigi al Casato liegt zwischen der Via del Casato di Sotto und der heutigen Via Duprèa an der Piazza del Campo.

1582 Der Palazzo sowie einige anliegende Gebäude, die ihm letztlich einverleibt wurden, wurde zwischen 1473 und 1474 von Mariano Chigi (1439–1504), dem Vater Agostinos und Sigismondos, u. a. von den Spannoccchi erworben; vgl. QUAST 2000, S. 435. Zu den Umbau- und Vergrößerungsmaßnahmen des Palazzos durch Marianos Sohn Sigismondo Chigi im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts vgl. BARBAGLI 1999, S. 59–62.

1583 Siehe Rom, BAV, Archivio Chigi 411, cc. 9v–10r: »Camera dove è una soffitta parte dorata e parte dipinta con favole del Sodoma.«

1584 Vgl. BARBAGLI 1999, S. 61.

1585 Vgl. FRITELLI 1922, S. 145f. Möglicherweise wurde die Decke bereits Ende des 18. Jahrhunderts auseinander genommen, wie eine von dem Abt Giuseppe Ciaccheri in seinen Unterlagen hinterlegte Liste von Gemälden mit Ovid-Themen nahelegen würde: »Due quadri del Sodoma compagni alti un braccio e mezzo lunghi due braccia e mezzo l' uno è dipinto quando Fetone guidava il carro di Giove e per mal condurlo fu fulminato da Giove e nell' altro quando Daffene seguita da Apollo si convertiva da alloro.« Zitiert nach BCS, Ms. D.VII.21, c. 305v.

1586 Siehe ROMAGNOLI ante 1835, Bd. 5, S. 717: »Nel Palazzo Bellanti oltre una Sacra Famiglia dal Razzi colorita, si contengono no. 29 storiette mitologiche dipinte con poche pennellate sulla tela. Esse furono già un fregio d' una stanza del Palazzo del Principe Chigi, rammentato dalla Guida di Siena scritta nel 1625.« Mit dem *Guida di Siena* spielt er an auf die von Fabio Chigi 1625–26 verfasste Auflistung der Werke in Siena, die 1939 von Pèleo Bacci publiziert wurde (CHIGI 1625/26 [BACCI 1939]). Ob 29 Bilder auch der ursprünglichen Stückzahl entsprachen oder ob bereits damals Werke verloren waren, muss offen bleiben.

1587 Zitiert nach BONELLI, Laura, Kat. Nr. 4.20f., in: Ausst. Kat. Siena 2005b, S. 336.

1588 Vgl. CUST 1906, S. 384 und 388, der dies wohl von FRIZZONI 1891, S. 213, übernimmt. Auch GIELLY o. J. (1911?), S. 45, Anm. 1, und TERRASSE 1925, S. 80, sahen die literarisch überlieferte Arbeit Sodomas als verloren an.

1589 Vgl. HENNIKER-HEATON 1925.

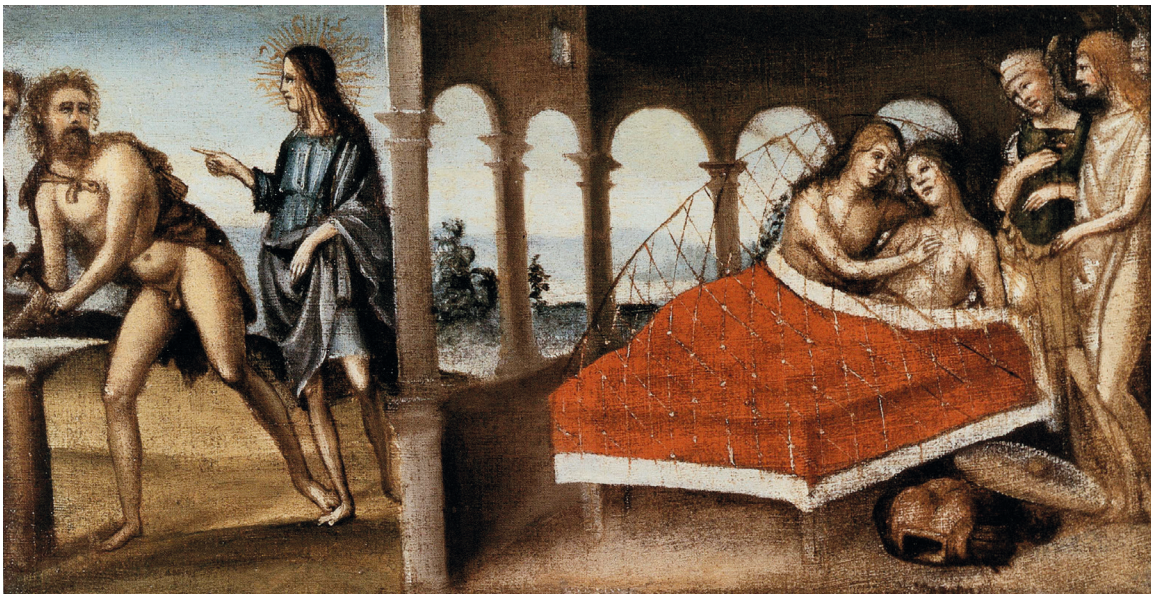




245. Sodoma, *Apoll und Daphne*, vor März 1507 / Februar 1508.  
Worcester, Worcester Art Museum.



246. Sodoma, *Acis, Galatea und der Zyklop Polyphem*,  
vor März 1507 / Februar 1508. Worcester, Worcester Art Museum.



247. Sodoma, *Venus und Mars im Netz des Vulkan*, vor März 1507 / Februar 1508. Unbekannte Privatsammlung.

Mars-Darstellung, die einst der Sammlung des Metropolitan Museum of Art angehörte (Abb. 247) – erstmals in einer Publikation zu der ehemaligen Deckengestaltung des Palazzo Chigi in Beziehung.<sup>1590</sup>

Das einzige annähernd quadratische und zugleich größte dieser vier Gemälde stellt die von Ovid in aller Ausführlichkeit geschilderte Geschichte des kühnen Himmelsstürmers Phaeton dar (I,751–II,400), dem als Heranwachsender die göttliche Abstammung von Helios, dem Sonnengott, abgesprochen worden war (Abb. 244).<sup>1591</sup> So macht er sich auf Anraten seiner Mutter Klymene auf den Weg zum Sonnenpalast, um ein Zeugnis seiner göttlichen Abkunft einzufordern (I,775). Helios, der die Vaterschaft anerkennt, gewährt seinem Sohn – wenn auch widerwillig – den Wunsch, für einen Tag den Sonnenwagen lenken zu dürfen (II,50–64), den Sodoma reich verziert und von vier Pferden gezogen am Himmel seiner Komposition darstellt. Jedoch gerät das Vierergespann außer Kontrolle, denn Phaeton erschrickt angesichts des Sternbildes des Skorpions, das auf der Leinwand rechts von ihm am Himmel erscheint (II,193–210). Da der Wagen dadurch die gewohnte tägliche Fahrstrecke zwischen Himmel und Erde verlässt, löst er eine Katastrophe aus, die erst durch einen gezielten Blitzschlag des Göttervaters Zeus gestoppt werden kann. Dieser zertrümmert der Erzählung gemäß den Sonnenwagen und lässt dessen Lenker Phaeton – wie auf der Leinwand gezeigt – kopfüber in die Tiefe und folglich in seinen Tod stürzen (II,201–324). Am unteren Bildrand sind Frauengestalten zu sehen. Während zuvorderst wohl Phaetons aufgelöste Mutter Klymene mit hochgerissenen Armen und vor Entsetzen schreiend am Ufer eines Flusses kniet, reihen sich hinter dieser am rechten Bildrand stehend seine Schwestern, die Heliaden, auf.<sup>1592</sup> Diese verwandeln sich soeben – wie auch von Ovid überliefert – aus Mitleid in Pappeln, da sie angesichts des Todes ihres Bruders untröstlich waren (II,340–366). Auch im Wasser vollzieht sich vor den Augen des Betrachters eine Metamorphose: Darin ist eine schreitende Männergestalt zu erblicken, deren

Oberkörper und Kopf bereits die Physiognomie eines weißen Schwans aufweisen. Es handelt sich dabei um Cygnus, den verzweifelte Geliebten des Phaeton, der von Apoll aus Mitleid in einen Wasservogel verwandelt wird (II,367–380). Das zweite Worcester-Gemälde hat die bei Ovid vorangehende Geschichte von Apoll und Daphne zum Thema (Abb. 245).<sup>1593</sup> So steht am linken Bildrand – lediglich mit einem roten Umhang bekleidet – Apoll mit seinem Bogen in der linken Hand und dem mit Pfeilen bestückten Köcher auf seinem Rücken, während zu seinen Füßen das von ihm zuvor besiegte Ungeheuer Python kauert (I,435–451).<sup>1594</sup> Rechts oben erscheint ferner Amor, den der von seinem großen Triumph eingenommene Apoll als schlechten Schützen verspottete. Seine beiden unheilbringenden Pfeile hat der sich rächende Liebesgott in dem Bild bereits abgeschossen: einen, um die unsterbliche Liebe des Gottes zur Nymphe Daphne zu entfachen, und den zweiten, durch den er diese für das Liebeswerben Apolls unempfänglich machte (I,452–473). So sieht man Daphne in Sodomas Komposition rechts mit wehendem, transparentem Gewand vor Apoll fliehen (I,474–552). In der dritten Szene des Worcester Art Museum wird eine am Ufer eines Gewässers schlafende Nymphe gezeigt, die mit ihrem Haupt auf dem Schoss des neben ihr sitzenden Fauns ruht (Abb. 246).<sup>1595</sup> Rechts neben der Gruppe erhebt sich ein steil aufragender Fels, auf dessen begrüntem Plateau Schafe weiden. Ovid berichtet von dem Hirtengott Faunus und seiner für die keusche Nymphe Syrinx entflammten, jedoch unerwiderten Liebe (I,689–

1590 Vgl. HAYUM 1976, S. 137, deren Meinung sich die nachfolgende Forschung wie u. a. SRICCHIA SANTORO 1982a, S. 50f. und 57, Anm. 20, und BARTALINI 1988a, S. 38, unisono anschließt. Gemäß CARLI 1979, S. 41, entdeckte den Zusammenhang zwischen den vier genannten Werken jedoch bereits Cristina Acidini in ihrer unveröffentlichten Abschlussarbeit *La Decorazione e la Grottesca a Siena nel Cinquecento* an der Universität in Florenz (1975/76).

1591 Öl auf Leinwand, 64,1 x 56,8 cm, Worcester Art Museum; vgl. Kat. 20.1.

1592 Bezogen auf die Heliaden hat Sodoma ihre bei Ovid erwähnte Dreizahl auf fünf erhöht (II,340–351).

1593 Öl auf Leinwand, 56,4 x 32,1 cm, Worcester Art Museum; vgl. Kat. Nr. 20.2. Bezüglich der Werkgenese im Einzelnen lassen sich keine genauen Aussagen treffen, da die bereits seit den mindestens 1970er Jahren vorhandenen Infrarotreflektografie- und Röntgenaufnahmen auch auf Anfrage hin nicht einsehbar waren. Den Informationen in Mus. Kat. Worcester 1974, S. 459, zufolge liegen insbesondere bei der Apollfigur einige *Pentimenti* vor. Diese sollte wohl ursprünglich nicht im ganzen Profil gezeigt werden.

1594 Python, der das Orakel von Delphi bewachte, war ein Drakon, was im Alten Griechenland allgemein die Bezeichnung für eine sehr große Schlange war, jedoch auch Drache bedeuten konnte – und als einen solchen gestaltete Sodoma Python in seinem Gemälde. Dies wird u. a. mit der Bildquelle des Malers zusammenhängen; vgl. hierzu S. 271f.

1595 Öl auf Leinwand, 56,4 x 32,1 cm, Worcester Art Museum; vgl. Kat. Nr. 20.3. Die Leinwand ist durch die Malschicht hindurch gut sichtbar, insbesondere am unteren Bildrand. In der Forschung gab es Bemühungen, in dieser Arbeit das von Rumohr erwähnte Sodoma-Werk mit Cephalus und Procris (vgl. Kat. Nr. 20.6) zu erkennen, vgl. hierzu RADINI TEDESCHI 2010, S. 177. Dies vermag u. a. nicht zu überzeugen, da Rumohr von der Darstellung der Verwandlung des Cephalus spricht, die in dem Gemälde in Worcester eindeutig nicht zu finden ist; vgl. RUMOHR 1827, S. 386.



713). Jedoch zeigt das Gemälde keine Verwandlung der Frauengestalt zu Schilfrohr. Ferner wird die Zweiergruppe durch eine dritte Gestalt ergänzt: Links steht ein Zyklop, der selbstversunken auf einer Flöte musiziert. So wird die Komposition in der Forschung zumeist als nicht zu identifizierende Darstellung gehandelt.<sup>1596</sup> Nicht zuletzt die einäugige Gestalt verleitet jedoch dazu, in diesem Gemälde die Verbildlichung der Geschichte des Zyklopen Polyphem zu sehen, der in Liebe zur Nymphe Galatea entbrannte und aus Eifersucht deren Liebhaber Acis tötete (XIII,780–897).<sup>1597</sup> Wenn Acis in Ovids *Metamorphosen* auch als junger und schöner Mann mit Flaum im Gesicht beschrieben wird, dürfte Sodoma mit dem hier gezeigten Faun diesen gemeint haben.<sup>1598</sup> Schließlich wird er von seiner Geliebten Galatea selbst als »Sohn des Faunus und einer Nymphe« bezeichnet (XIII,750), was den Maler zu der Darstellung eines Mannes mit Bockshörnern und -beinen veranlasst haben dürfte. In der Geschichte wird auch ein hoch aufragender, keilförmiger und von Wasser umspülter Hügel erwähnt, auf dem Polyphem inmitten seiner Schafe saß und – vor Begierde nach Galatea entbrannt – ein Flötenspiel anstimmte. Mit einem solchen Instrument ist er auf Sodomas Gemälde direkt neben seinem Nebenbuhler und seiner Geliebten dargestellt, welche er der Erzählung nach in trauter Zweisamkeit in einem Felsenversteck entdeckte (XIII,782–788). Wenn der Künstler hier auch weder eine genaue bildliche Wiedergabe der Geschichte noch die daran anschließende Verwandlung des Acis in einen Wasserstrom zum Besten gab, dürfte es sich mit großer Sicherheit um das beschriebene Sujet handeln. Die wesentlichen Elemente der Geschichte – der Flöte spielende Zyklop Polyphem, seine angebetete Nymphe Galatea, die eng bei ihrem Geliebten gezeigt ist, Polyphems Schafe auf einem steil aufragendem Felsen und das diesen umspülende Wasser – sind von dem Maler allesamt im Bild zusammengeführt worden.

Neben den von Ovid beeinflussten Sujets sprechen die allen Gemälden gemeinsame skizzenhafte Ausführung in Öl auf Leinwand, der gleiche Figurenstil mit sei-

ner weichen Modellierung, die verwandte vereinfachte Landschaftsgestaltung sowie eine analoge Farbigkeit mit warmem Grundton deutlich für eine Zusammengehörigkeit der drei Tafeln in Worcester. Darüber hinaus besaß noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts das Metropolitan Museum of Art in New York ein weiteres Leinwandbild, das sich thematisch wie stilistisch überzeugend in die Gruppe einreicht (Abb. 247).<sup>1599</sup> Es zeigt Venus und Mars im Netz des Vulkan und folglich eine weitere Geschichte aus Ovids *Metamorphosen* (IV,167–189). Während Sodoma im linken Bildteil darstellt, wie der von einem Lichtkranz umstrahlte Sonnengott Helios Vulkan über das Fremdgehen seiner Frau Venus unterrichtet, gibt er rechts davon das Vergehen selbst sowie dessen Bestrafung wieder. So erscheint dort die Ehebrecherin mit ihrem Geliebten Mars, der Harnisch und Schild abgenommen hat, nackt im Bett liegend. Beide sind mit einem filigranen Netz bedeckt, das sie – von Vulkan eigens für diesen Anlass angefertigt – in flagranti gefangen hält, um sie vor den vom Ehemann selbst hinzugerufenen Göttern bloßzustellen. Von diesen ist zumindest Merkur aufgrund seiner geflügelten Kopfbedeckung eindeutig zu benennen. Die Landschaft mit dem tiefen Horizont, dem spärlichen Grün und dem sandfarbenen, kargen Boden sowie die Figuren selbst ähneln nicht nur stark den drei Gemälden in Worcester, sondern ferner einem in Mailänder Privatbesitz befindlichen, querformatigen Bild, das die bei Ovid geschilderte Erzählung von Diana und Actaeon (III,138–152) thematisiert (Abb. 248).<sup>1600</sup> Darin zeigt der Maler im Zentrum den Heros, der auf seiner Jagd überraschend auf die nackte Göttin Diana beim Baden stößt. Diese steht in der linken Bildhälfte in Begleitung zweier Dienerinnen in der Quelle und schöpft soeben Wasser, um es dem Störenfried ins Gesicht zu schütten. Actaeon ergreift die Flucht, kann dabei jedoch seine Augen nicht von der unbedeckten Diana wenden. Seine Körperhaltung sowie die Gestaltung des Gewandes mit dem vom Wind aufgeblähten Ärmel entsprechen so sehr der Daphne der Worcester-Komposition (Abb. 245), dass die Vermutung

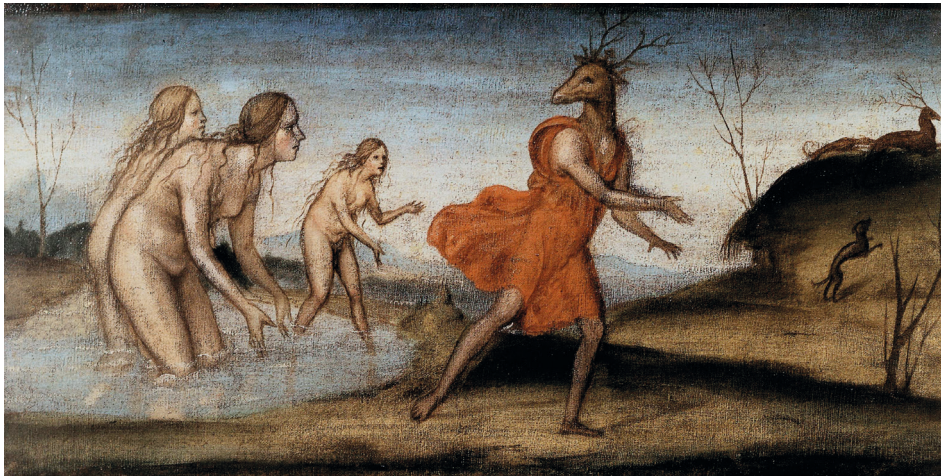
1596 So beispielsweise bei HENNIKER-HEATON 1925, S. 196.

1597 Gemäß CARLI 1979, S. 41, war es wiederum Cristina Acidin, die 1975/76 in ihrer Abschlussarbeit dazu anregte, in der Szene die Geschichte von Polyphem und Galatea zu erkennen. Dieser Deutung folgt u. a. auch BARTALINI 2001a, S. 158. AGOSTI, Giovanni und FARINELLA, Vincenzo, Interni senesi »all' antica«, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 583; ZAMBRANO 1994 und BARTALINI 1996, S. 111, ist diese überzeugende Deutung noch nicht bekannt.

1598 Wie in *Apoll und Daphne* zeigen Röntgenaufnahmen wohl auch hier einige Veränderungen auf – im Speziellen die Körperhaltung des Fauns betreffend; vgl. Mus. Kat. Worcester 1974, S. 460.

1599 Öl auf Leinwand, 30,5 x 68,7 cm; vgl. Kat. Nr. 20.4. Bernard Berenson, der das Gemälde anlässlich seines Erwerbes kurz vorstellte, hob die skizzenhafte Malweise besonders hervor. Da er den Zusammenhang mit der Chigi-Decke noch nicht kannte, verleitete ihn der Bildcharakter dazu, darin eine Farbskizze zu sehen; vgl. BERENSON 1911, S. 194.

1600 Öl auf Leinwand, 28,8 x 57,3 cm; vgl. Kat. Nr. 20.5. Die Struktur des Bildträgers ist aufgrund des wenig pastosen Auftrages selbst auf der Fotografie gut zu erkennen. Das Gemälde wurde durch Sylvie Béguin in einer Mailänder Privatsammlung entdeckt und von Zambrano 1994 erstmals publiziert. Letztere erkannte es als zugehörig zu den anderen Ovid-Szenen.



248. Sodoma,  
*Diana und Actaeon*,  
vor März 1507 /  
Februar 1508. Mailand,  
Privatsammlung.



249. Andrea del Pollaiuolo, *Apoll und Daphne*, ca. 1470–80.  
London, National Gallery.

erlaubt ist, beiden Gestalten könnte derselbe Karton zugrunde liegen.<sup>1601</sup> Während der Flüchtige bereits den Kopf eines Hirsches besitzt, in den er von der Göttin zur Strafe verwandelt wird, ist er am rechten Bildrand sogar gänzlich zum Tier mutiert, das vor zweien seiner eigenen Jagdhunde flieht.

Auffallend in Sodomas Kompositionen ist, dass der Maler Ereignisse, die Ovid als aufeinanderfolgende Momente schildert, parallel wiedergibt. So deutet er in *Apoll und Daphne* (Abb. 245) durch die darin dargestellten Figuren von der Tötung des Python über Amors Eingreifen bis hin zur Flucht Daphnes die wesentlichen Elemente der Erzählung in ein und demselben Gemälde an. Dabei verzichtet er jedoch auf die Verbildlichung des tragischsten und in der Kunst wohl beliebtesten Augenblicks, in dem sich die Nymphe unter den Händen Apolls in einen Lorbeer verwandelt. Diesen malte beispielsweise um 1470–80 Antonio del Pollaiuolo (1432–1498) (Abb. 249) und Jacopo da Pontormo (1494–1557) schuf 1513 als Festwagendekoration für Giuliano di Lorenzo de' Medici sogar zwei separate Szenen der Geschichte, indem er für das erste Bild die Verspottung Amors durch Apoll und somit den Ausgangspunkt der Geschichte wählte, die letztlich in Daphnes auf der zweiten Tafel gezeigter Metamorphose mündete (Abb. 250.1–2).<sup>1602</sup> Sodomas ungewöhnliche Bildlösung rührt daher, dass ihm nicht Ovids Originaltext, sondern aller Wahr-

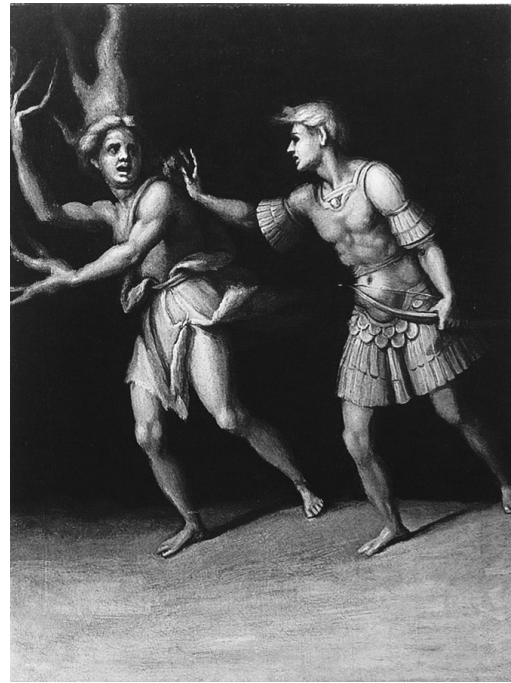
<sup>1601</sup> Darauf machte bereits ZAMBRANO 1994, S. 611, aufmerksam. Da kein Zugriff auf existierende Röntgen- und Infrarotreflektografieaufnahmen bestand, kann dies jedoch nur vermutet werden.

<sup>1602</sup> Zu Pollaiuolos Werk (Öl auf Holz, 29,5 x 20 cm, London, National Gallery) vgl. POLETTI 2001, S. 182–185. Zu Pontormos *Apoll und Amor* (Öl auf Leinwand, 61 x 47,3 cm, Lewisburg, Bucknell University, Samek Art Gallery) sowie zu der *Verwandlung der Daphne* (Öl auf Leinwand, 61,9 x 48,9 cm, BRUNSWICK, Bowdoin





250.1. Jacopo da Pontormo, *Verspottung des Amor*, Festwagendekoration für Giovanni di Lorenzo de' Medici, 1513. Lewisburg, Bucknell University, Samek Art Gallery.



250.2. Jacopo da Pontormo, *Verwandlung der Daphne*, Festwagendekoration für Giovanni di Lorenzo de' Medici, 1513. Brunswick, Bowdoin College Museum of Art.

scheinlichkeit nach eine damals weit verbreitete und mit 52 Holzschnitten illustrierte Übertragung der *Metamorphosen* in das Italienische als Quelle diente.<sup>1603</sup> Dabei handelt es sich um eine 1497 in Venedig publizierte, volkssprachige Übersetzung mit allegorischen Erläuterungen der Mythen, die in den Jahren 1375 bis 1377 von Giovanni Bonsignori aus Città di Castello geleistet wurde.<sup>1604</sup> Dass der Sieneser Maler speziell durch die Illus-

trationen dieser Ovid-Ausgabe inspiriert wurde, wird allen voran an der Apoll-und-Daphne-Szene deutlich (Abb. 245 und 251): Die Werke zeigen am linken Bildrand eine vergleichbare Wiedergabe Apolls mit dem zu seinen Füßen liegenden Python.<sup>1605</sup> Darüber hinaus weisen sie mit diesen beiden Figuren – und der mit ihnen implizierten Tötung des Monsters – eine analoge Aufnahme der Vorgeschichte der Liebe des Gottes zu Daphne auf, deren weiterer Verlauf – die Verspottung Amors und dessen Rache sowie die Flucht der Angebeteten – ebenfalls mit in Szene gesetzt wurden. Das Nebeneinanderstellen unterschiedlicher zeitlicher Momente in einer Bildkomposition findet sich auch in den Darstellungen von Venus und Mars wieder (Abb. 247 und 252). So offensichtlich die Verwandtschaft zwischen den Holzschnitten und Sodomas Leinwandversionen in diesen beiden Beispielen ist, so viel schwieriger gestaltet sich ihr Nachweis bezogen auf die weiteren Gemälde des Ovid-Zyklus, da diese wohl eher allgemein inspiriert

College Museum of Art) vgl. GERONIMUS, Dennis, Kat. Nr. 7/8, in: Ausst. Kat. Frankfurt 2016, S. 56f.

1603 Diese Verbindung erkannten erstmals AGOSTI, Giovanni und FARINELLA, Vincenza, *Interni senesi »all' antica«*, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 583–585.

1604 Vgl. BONSIGNORI, Giovanni, *Ovidio metamorphoseos vulgare*, Venedig 1497 (Exemplar: München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen). Auch wenn Bonsignori sein Werk selbst als Übersetzung des Originaltextes Ovids präsentiert, handelt es sich bei seiner Version in Wirklichkeit lediglich um eine volkssprachliche Übertragung der Paraphrasen und Allegorien, die 1322 bis 1323 Giovanni del Virgilio zu didaktischen Zwecken zusammengestellt hatte; vgl. BARTALINI 2001a, S. 160 mit Anm. 14. Die italienischsprachige Version der *Metamorphosen* wurde allein bis 1522 fünf Mal neu gedruckt, wobei die Illustrationen von Ausgabe zu Ausgabe nicht immer identisch sind und sich auch in ihrer Anzahl unterscheiden; vgl. BARBAGLI 1999, S. 70. Ein Exemplar dieser speziellen *Metamorphosen* war – in der Ausgabe des Giovanni Andrea dell' Anguillara mit Stichen des Gioacomo Franco (Venedig, 1584) – noch 1644 in Sigismondo Chigis Bibliothek der Villa Chigi delle Volte zu finden; vgl. ASSI,

Archivio Notarile Postcosimiano 779, ins. 338, cc. 25–32. Diese dürfte mit Sicherheit nicht die einzige *Metamorphosen*-Ausgabe im Besitz der Chigi gewesen sein.

1605 Bezogen auf die Darstellung des Python vgl. S. 268, Anm. 1594.



251. Illustration zur Verwandlung der Daphne in *Ovidio metamorphoseon vulgare*, 1497. Exemplar: München, Bayerische Staatsbibliothek, S. VI recto.



252. Illustration zu Venus und Mars im Netz des Vulkan in *Ovidio metamorphoseon vulgare*, 1497. Exemplar: München, Bayerische Staatsbibliothek, S. XXVIII recto.

worden sein dürften.<sup>1606</sup> Im Fall des Sturzes des Phaeton beschränken sich die Gemeinsamkeiten weitestgehend auf die Tatsache, dass neben dem Protagonisten Phaeton ferner seine Schwestern am Flussufer sowie Cygnus gezeigt werden (Abb. 244 und 253). Während Sodomas *Diana und Actaeon*-Gemälde keine nennenswerten Berührungspunkte mit der entsprechenden druckgrafischen Arbeit zeigt (Abb. 248 und 254), verhilft der Holzschnitt mit Polyphem, Galatea und Acis dank der Parallelen in der linken Bildhälfte zumindest dazu, die Deutung der Leinwandarbeit zu untermauern (Abb. 246

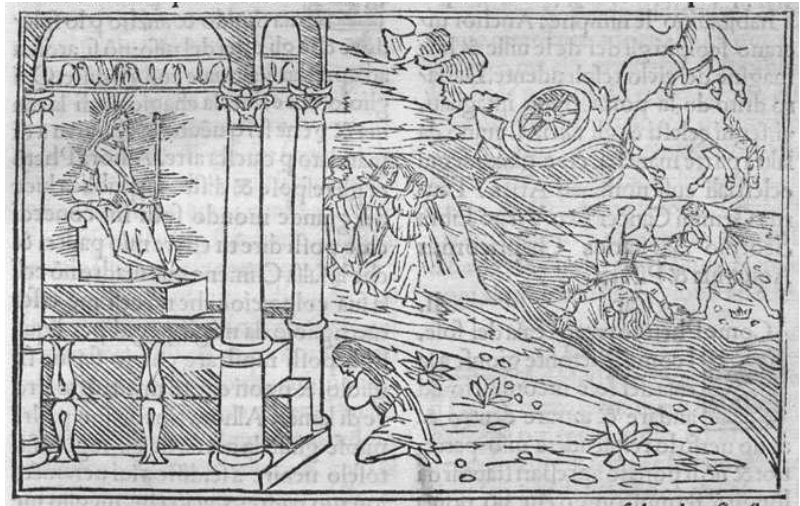
und 255). Zwei seiner Figuren der Ovid-Gemälde dürfte Sodoma im Einzelnen zusätzlich bekannten antiken Skulpturen entlehnt haben: So merkte bereits Marco Ciampolini an, dass im Speziellen eine der Heliaden im Sturz des Phaeton durch die Marmorgruppe der *Drei Grazien* (Abb. 256) inspiriert worden sei.<sup>1607</sup> Diese war im Sommer 1502 durch Francesco Piccolomini Todeschini von Rom nach Siena gebracht worden, wo sie in

<sup>1606</sup> BARBAGLI 1999, S. 70, weist darauf hin, dass die Illustrationen des *Ovidio metamorphoseon vulgare* neben Sodoma auch Künstlern wie Baldassare Peruzzi (*Deukalion und Phyrre*, Fries in der Sala delle Prospettive, Rom, Villa Farnesina) und Domenico Beccafumi (*Deukalion und Phyrre*, Öl auf Holz, 65,5 x 145 cm, Florenz, Museo Horne) als künstlerischer Ausgangspunkt dienten.

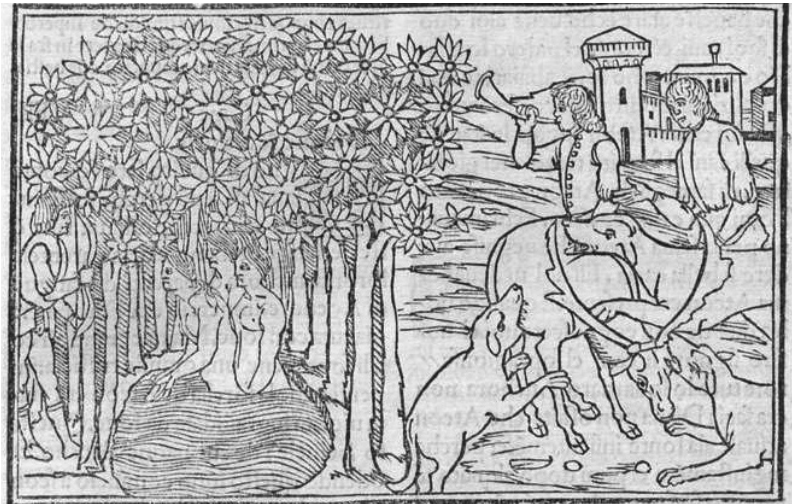
<sup>1607</sup> Vgl. CIAMPOLINI 1997, S. 20. Dies war wohl auch der Fall bei Sodomas *Eva*-Darstellung in der Pinacoteca Nazionale (Abb. 25). Zu der Skulpturengruppe vgl. MERTENS 1994, bes. S. 113, mit Anm. 194. Ferner erinnert Klymene in ihrer knienden Schrittstellung stark an eine Tochter der Niobe, die sich – am Boden kniend – einen Pfeil aus dem Rücken zieht. Jedoch wurde die Marmorfigur, die eine römische Kopie nach dem griechischen, mehrfigurigen Original aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. darstellt, erst 1906 auf dem Quirinal gefunden (heute Rom, Palazzo Massimo) und kommt somit als Inspirationsquelle nicht in Frage. Zu dieser antiken Skulptur vgl. SCHEFOLD 1960, Nr. VIII.295, S. 240f.



253. Illustration zum Sturz des Phaeton in  
*Ovidio metamorphoseon vulgare*, 1497.  
Exemplar: München,  
Bayerische Staatsbibliothek, S. XI recto.



254. Illustration zu Diana und Actaeon in  
*Ovidio metamorphoseon vulgare*, 1497.  
Exemplar: München,  
Bayerische Staatsbibliothek, S. XXI recto.



der Biblioteca Piccolomini Aufstellung fand.<sup>1608</sup> In dem Werk *Apoll und Daphne* ist hingegen ein Zitat des *Apoll von Belvedere* zu erkennen – wenn auch Stand- und Spielbein vertauscht wurden.

Die somit insgesamt fünf Leinwandgemälde mit mythologischen, in den *Metamorphosen* beschriebenen Themen verweisen – wie Vergleiche mit beispielsweise dem allegorischen Tondo in Paris (Abb. 257) und allen voran mit dem *Raub der Sabinerinnen* in Rom (Abb. 258) verdeutlichen – zweifelsfrei auf Sodoma als Schöpfer.<sup>1609</sup> Mit Letzterem teilen die ovidischen Szenen

sogar ein sehr ähnliches Figurenrepertoire. So finden sowohl Phaetons Mutter Klymene (Abb. 244) als auch Daphne (Abb. 245) in den beiden äußeren Frauengestalten der römischen Tafel verwandte Darstellungen. Die kleinformatischen Szenen sind zudem stilistisch eng verbunden mit Sodomas Wandmalereien in Sant' Anna in Camprena, insbesondere den *en grisaille* ausgeführ-

ähneln ferner jenen des Sebastians in Portland (Abb. 64). Noch 1827 befand sich im Besitz des Carl Friedrich von Rumohr eine weitere Ovid-Szene, die Cephalus und Procris zum Thema hatte und heute als verschollen gilt; vgl. Kat. Nr. 20.6. Diese könnte durchaus einst zu dem ovidischen Zyklus im Palazzo Chigi gehört haben, wie auch BARTALINI 1997, S. 238, Anm. 16, bemerkte. Dieselbe Vermutung legt eine einst im Besitz Giovanni Morellis befindliche, heute jedoch verschollene kleinformatische Szene mit *Orpheus und Eurydike* (Kat. Nr. 88) nahe, die MEYER 1885, S. 223, in die frühe Schaffenszeit Sodomas datiert und deren Geschichte ebenfalls von Ovid thematisiert wurde (*Metamorphosen*, X,1–85).

<sup>1608</sup> Zu der antiken Skulpturengruppe vgl. Ausst. Kat. Siena 1979, S. 125–134.

<sup>1609</sup> Vgl. zu den beiden Bildern Kat. Nr. 17 (Holz, Dm. 59 cm, ca. 1505–08, Paris, Musée du Louvre) sowie Kat. Nr. 18 (Öl auf Holz, 76 x 170 cm, ca. 1505–08, Rom, Galleria Nazionale d' Arte Antica, Palazzo Barberini). Die Beine bzw. Knie des Apolls



255. Illustration zu Polyphem, Galatea und Acis in *Ovidio metamorphoseon vulgare*, 1497. Exemplar: München, Bayerische Staatsbibliothek, S. CXV verso.

ten Episoden aus dem Marienleben, und noch mehr mit den ersten Arbeiten in Monte Oliveto Maggiore.<sup>1610</sup> So ähneln die Haarlocken sowie die Gesichtstypen Klymenes und der nackten, unverstellten Heliade im *Sturz des Phaeton* jenen, die Sodoma in dem Fresko *Florentinus schickt verführerische Mädchen zum Kloster* schuf, für das er im Jahr 1506 bezahlt wurde (Abb. 67 und 154).<sup>1611</sup> Stilistischen Kriterien folgend werden die Leinwandbilder demnach vor Sodomas Arbeiten in der Stanza della Segnatura und dem mit diesen einhergehenden, stärkeren Einfluss Raffaels auf seine Werke geschaffen worden sein, wie ein Vergleich mit seiner *Kreuzabnahme Cinuzzi* (Abb. 12) deutlich macht.<sup>1612</sup> Demnach ist die von Andrée Madeleine Hayum vorgeschlagene Datierung der Ovid-Szenen Sodomas in die Jahre 1510/11 nicht haltbar.<sup>1613</sup> Ihre zeitliche Einordnung beruht dabei in erster Linie auf Fabio Chigi, der in seinen *Commentarii* neben den Ovid-Szenen auch eine Inschrift an der Außenfassade des Palazzo al Casato di Sotto erwähnt, in der das Jahr 1510 als Vollendungsdatum angegeben wird.<sup>1614</sup> Es ist jedoch Fiorella Sricchia Santoro beizu-

pflchten, dass sich diese Inschrift allein auf Sodomas Umgestaltung der Palazzo-Front beziehen wird.<sup>1615</sup> Dahingegen dürfte seine Inpflichtnahme bezüglich des Deckendekors mit dem Beginn der Innenrenovierung zusammen- und folglich in die Zeit um 1505 fallen, als der große Sieneser Schnitz- und Intarsienmeister Antonio Barili (1453–1516) die Holzeinrichtung erneuerte.<sup>1616</sup> Die umfangreiche Neugestaltung des Palazzo wurde anlässlich der Vermählung Sigismondo Chigis mit Sulpicia Petrucci, der Tochter des Sieneser Stadtherren Pandolfo Petrucci, in Auftrag gegeben. Dies wird nicht zuletzt durch die wiederum von Fabio Chigi überlieferte gemeinsame Abbildung beider Familienwappen durch Sodoma bestätigt.<sup>1617</sup> Die eigentliche Hochzeit, deren Vorbereitungen seit 1505 liefen, wurde – je nachdem welche Überlieferung man zugrunde legt – am 31. März 1507 beziehungsweise am 22. Februar des Folgejahres gefeiert und stellt den *terminus ante quem* für Sodo-

1610 Zu beiden Freskenzyklen vgl. Kap. 2.2, S. 19–22.

1611 Siehe ASSI, *Conventi* 321, c. 92r (bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDO 2012, Nr. 6, S. 20): »Giovanni Antonio contrascritto deve havere per una historia quale ha facta nela faccia verso l'uscio del refectorio, cioè la prima dove sonno le donne che ballano, ducati dece d' accordo così, cioè lire settanta.« Die Nähe zwischen dem kleinformatischen Leinwandbild und der besagten Szene im Olivetanerkloster erkannte bereits Henniker-Heaton 1925, S. 195.

1612 Zu seinem Auftrag im Vatikan vgl. Kap. 2.3 sowie zu der *Kreuzabnahme Cinuzzi* Kap. 4.1.1.1 mit Kat. Nr. 22.

1613 Vgl. HAYUM 1976, S. 137.

1614 Vgl. CHIGI 1618–30, c. 50v. Auch Carli 1996, S. 2. MARCIANÒ-AGOSTINELLI TOZZI 1951, S. 115, sowie TERRASSE 1925, S. 80, gehen aus demselben Grund von einer Entstehung um 1510 aus.

1615 Vgl. SRICCHIA SANTORO 1982a, der auch BARBAGLI 1999, S. 66, folgt. Zur ebenfalls von Sodoma ausgeführten Fassadengestaltung des Palazzo vgl. Kap. 2.4, S. 26.

1616 Sodomas und Barilis Auftrag brachte erstmals SRICCHIA SANTORO 1982a, S. 50f., in Verbindung zueinander. Cristoforo di Benedetto Chigi, der Cousin Sigismondos und ebenfalls Bewohner des Palazzo Chigi al Casato, bezahlte Antonio Barili am 13. November 1505 für den »palcho della camera grande« sowie für weitere Einrichtungsgegenstände (Türen, Gestelle etc.), die dieser im Rahmen der Umgestaltung der Räumlichkeiten geschaffen hatte. Zu den Dokumenten bezüglich der Arbeiten Barilis vgl. MILANESI 1854–56, Bd. 3, S. 29f.

1617 Siehe CHIGI 1618–30, c. 50r: »Negotiationem Heredum Mariani Chigii de Senis nomine appellatam, atque ob ea naves onerarias complures, quae in cubiculo suo Senis a Io. Antonio Sodoma effigi voluit, Chigiae Petrucciaeque Familiae insignibus exornatas.« Die entsprechende Passage bei Fabio Chigi wurde von Bartolini 1996, S. 112, entdeckt.



mas Deckengemälde dar.<sup>1618</sup> Einer Entstehung der ovidischen Szenen vor seiner Romreise und somit vor dem Herbst 1508 steht auch das angeführte Zitat des bereits im 15. Jahrhundert bekannten *Apolls von Belvedere* nicht entgegen.<sup>1619</sup> Dieser ist zwar offiziell erst 1511 in seiner Nische im Belvedere aufgestellt worden, jedoch durch eine Zeichnung bereits vor 1509 für den Garten von San Pietro in Vincoli, der Kardinal Giuliano della Rovere und somit Papst Julius II. gehörte, bezeugt.<sup>1620</sup> Da Sodoma – wie wir durch die Quellen in Monte Oliveto Maggiore unterrichtet sind – zumindest im Sommer 1507 schon einmal kurz in Rom war, könnte er somit theoretisch bereits vor der Schaffung des *Apoll und Daphne*-Gemäldes in der Ewigen Stadt gewesen sein und die Skulptur des Apoll gesehen haben.<sup>1621</sup> Die Datierung der mythologischen Szenen vor dem Oktober 1508 ist auch eher damit in Einklang zu bringen, dass Sigismondo Chigi in eben jenem Monat ein Empfehlungsschreiben verfasste, um Sodoma am päpstlichen Hof einzuführen.<sup>1622</sup> Der Künstler sollte dort für Julius II. in der Stanza della Segnatura ebenfalls eine Deckenausmalung – wenn auch in diesem Fall *al fresco* – ausführen.<sup>1623</sup>

Sodomas Gemälde mit ovidischen Sujets, von denen heute fünf an der Zahl bekannt sind, gehörten ursprünglich zu einem Ensemble von insgesamt mindestens 29 Arbeiten, die Fabio Chigi zufolge in eine geschnitzte Holzrahmung eingelassen waren.<sup>1624</sup> Bei der großen Anzahl an Szenen ist denkbar, dass es sich bei dem Bestimmungsort sogar um die »chamera grande«, mit deren hölzerner Ausstattung Antonio Barili beauftragt gewesen ist, gehandelt hat.<sup>1625</sup> Dem



256. *Drei Grazien*, hellenistische Marmorgruppe.  
Siena, Dom Santa Maria Assunta, Biblioteca Piccolomini.

Aussehen der fertigen Deckendekoration kann man sich nach heutigem Kenntnisstand mit Hilfe ähnlicher zeitgenössischer Arbeiten lediglich annähern. So ließ auch Sigismondos Schwiegervater Pandolfo Petrucci in seinem Palazzo an der Sieneser Piazza San Giovanni 1508/09 eine Decke mit mythologischen Themen gestalten. Anders als Sodoma für die Chigi führte Pinturicchio's Werkstatt für die Petrucci die ebenfalls unterschiedlich großen und verschiedenförmigen Bildfelder *al fresco* aus und rahmte diese mit vergoldetem Stuck.<sup>1626</sup> Patrizia Zambrano vermutet, dass das dekorative Schema der ehemaligen Chigi-Decke mehr noch jenem geähnelt haben dürfte, dass Pinturicchio kurze Zeit

1618 ZAMBRANO 1994, S. 611, wie auch u. a. BARTALINI 1996, S. 112, Anm. 15, berufen sich auf PECCI 1755, S. 232f., und FRITTELLI 1922, S. 30, die den März 1507 tradieren. BONELLI, Laura, Kat. Nr. 4.20f., in: *Ausst. Kat. Siena 2005*, S. 337, hingegen stützt sich auf Sigismondo Tizzios in seinen *Historiae Senenses*, dem gemäß die Hochzeit – unter Berücksichtigung der damals in Siena üblichen Jahreszählung – am 22. Februar 1508 gefeiert worden sei (vgl. BCS, Ms. B.III.12, c. 77).

1619 Vgl. hierzu S. 154 mit Anm. 947.

1620 Vgl. hierzu Haskell / Penny 1988, S. 148.

1621 Vgl. Kap. 2.3, S. 23.

1622 S. 23 mit Anm. 104.

1623 Vgl. hierzu Kap. 2.3.

1624 Für den einstigen Umfang der Werke sowie für Chigis Beschreibung vgl. S. 265f. Bernard Berenson vermutete in der skizzenhaften Ausführung der Figuren eine Aufforderung an den Betrachter, die Bilder in einem erzählerischen Fluss zu lesen anstelle sich im Detail zu verlieren; vgl. BERENSON 1911, S. 194. Mit einer solchen Ausführung der Gemälde wird Sodoma der Tatsache gerecht, dass seine Arbeiten sehr hoch über den Köpfen der Betrachter hingen.

1625 So auch die Vermutung von BARTALINI 1997, S. 234. Von diesem Zimmer ist auch die Rede anlässlich der Aufteilung der Güter

des Sigismondo Chigi im Dezember 1545; vgl. Rom, BAV, Archivio Chigi 11452, cc. 61r–63v. Zu Barilis Arbeiten vgl. S. 274 mit Anm. 1616.

1626 Die Hochzeit, auf deren Anlass zahlreiche in den Fliesen und Schnitzarbeiten gezeigte Wappen der Vermählten hinwiesen, fand am 22. September 1509 statt. Die Gemälde, die sich einst an der Decke eines Raumes befanden, der ebenfalls über Holzarbeiten von Antonio Barili verfügte, wurden im 20. Jahrhundert auf Leinwand übertragen und werden heute in New York, Metropolitan Museum of Art aufbewahrt; vgl. Mus. Kat. New York 1980, S. 67–69 sowie ergänzend HOLMQUIST 1985.



257. Sodoma, *Liebesallegorie*, ca. 1505–08.  
Paris, Musée du Louvre.

zuvor in der Libreria Piccolomini gemalt hatte, da dieses zwei zentrale, größere Bildfelder aufweist, um die achsensymmetrisch unter anderem querrechteckige Szenen gruppiert sind.<sup>1627</sup> Als Ausgangspunkt für die Gestaltung dürfte dabei Pinturicchio – wie auch sicher Sodoma – allgemein die Domus Aurea des Nero gedient haben.<sup>1628</sup> Wenn man die Größe und das Format der erhaltenen Stücke bedenkt, ist davon auszugehen, dass Sodomas größtes Bild, der *Sturz des Phaeton* (Abb. 244), analog zu Pinturicchios *Raub der Proserpina* und *Diana und Endymion* eine zentrale Position besessen haben dürfte. Dementsprechend ordnet Zambrano die beiden hochformatigen Bilder mit *Apoll und Daphne* (Abb. 245) und *Acis, Galatea und dem Zyklopen Polyphem* (Abb. 246) an den Schmalseiten und die beiden breitformatigen mit *Venus und Mars im Netz des Vulkan* (Abb. 247) und *Diana und Actaeon* (Abb. 248) an den Längsseiten der Decke an. Jedoch basiert dieser Rekonstruktionsversuch allein auf fünf von ursprünglich wohl mindestens

29 vorhandenen Bildfeldern, über deren Formate und Aussehen im Einzelnen keinerlei Aussagen getroffen werden können: er bleibt somit mehr als hypothetisch.

Ferner sind Sodomas Arbeiten im Gegensatz zu Pinturicchios auf Leinwand ausgeführt und in Holzkassetten eingelassen worden. Mit dieser speziellen Machart (Leinwände statt Wandmalerei) in Kombination mit der thematischen Auswahl der Darstellungen (durchgehend ovidische Sujets) führte Sodoma einen neuen und im Siena der nachfolgenden Jahrzehnte häufig wiederholten Dekorationstypus ein.<sup>1629</sup> So findet sich nicht nur in Agostino Chigis römischer Villa Farnesina eine entsprechend gestaltete Decke, die dieser 1518/19 in dem Zimmer, das Sodoma mit seinen berühmten Wandmalereien mit dem Alexander-Leben ausstattete, von der Werkstatt des Baldassare Peruzzi schaffen ließ.<sup>1630</sup> Daneben gab es auch in Siena selbst Nachfolger, wie zwei kleine Tafeln in der Sammlung Chigi Saracini belegen, die die Apoll-und-Daphne-Geschichte sowie Diana und Actaeon zeigen (Abb. 259 und 260) und einst – mit weiteren Szenen aus den *Metamorphosen* – die Dekoration einer Kassettendecke gebildet haben werden.<sup>1631</sup> Der unbekannte Maler oder zumindest sein Auftraggeber muss Sodomas wegweisende Arbeit für Sigismondo Chigi gekannt haben. Interessanterweise orientierte sich der unbekannte Künstler bei der Gestaltung der erhaltenen Szenen jedoch nicht an den Kompositionen seines berühmten Kollegen, sondern griff auf dessen Bildquelle, namentlich auf die Illustrationen des *Ovidio metamorphoseon vulgare* zurück, wie eine Gegenüberstellung mit den entsprechenden Holzschnitten belegt (Abb. 251 und 254).

1627 Vgl. ZAMBRANO 1994, S. 611. Zu Pinturicchios Arbeiten in der Libreria Piccolomini allgemein vgl. S. 18f. dieser Arbeit, zu der Deckengestaltung im Besonderen ergänzend vgl. TORACCA 1998. Die Darstellungen der Bildfelder zeigen wiederum mythologische Szenen (nackte Figuren auf Meereswesen, den Raub der Proserpina, die Geschichte von Diana und Endymion) sowie vier Tugenden. Bei beiden Deckenarbeiten griff Pinturicchio bei der Bildfindung auf Darstellungen auf antiken Sarkophagen zurück, Sodoma hingegen auf Holzschnitte aus dem ausgehenden 15. Jahrhundert; vgl. Mus. Kat. New York 1980, S. 68.

1628 Zum Einfluss der Villa Neros auf die Maler des frühen 16. Jahrhunderts vgl. S. 25 mit Anm. 115.

1629 Vgl. Agosti, Giovanni und Farinella, Vincenzo, Interni senesi »all' antica«, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 585.

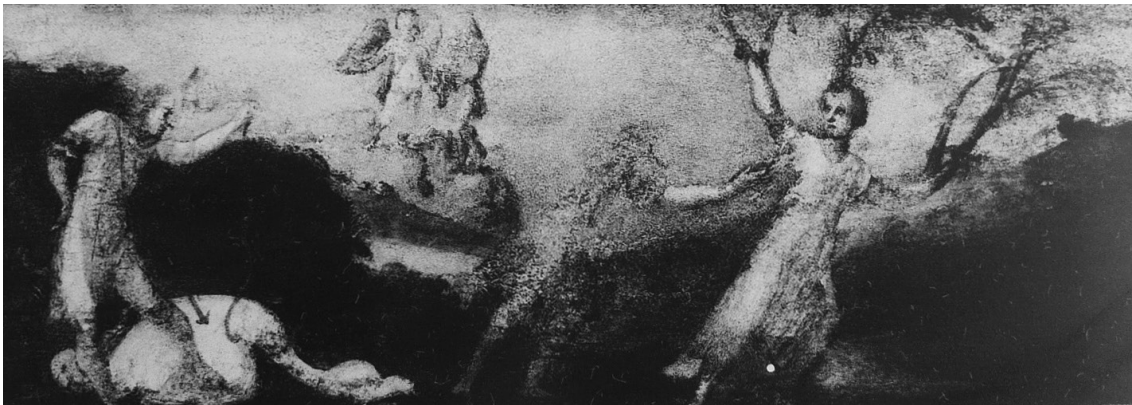
1630 Vgl. FROMMEL 2003, Bd. 1 (Text), S. 126, sowie ergänzend DACOS 1982, S. 22. Im einzelnen sind dort in rotgrundiger *en grisaille*-Technik zwölf Szenen zu sehen, die ausschließlich Geschichten aus Ovids *Metamorphosen* zeigen. Alle zwölf Szenen haben in der Villa Farnesina dasselbe Format und dieselben Maße. Auch darüber hinaus griffen die Chigi bei der Ausstattung ihrer Anwesen auf ovidische Themen zurück. So schmückten in der römischen Villa Farnesina solche Szenen ferner als Wandgemälde die Sala di Galatea, die Stanza del Fregio und den Salone delle Prospettiva; zur Ausstattung der besagten Villa vgl. MALAFARINA 2006.

1631 Unbekannter Sienese Maler, Öl auf Holz, 18,4 x 49,5 cm (*Apoll und Daphne*) bzw. 18 x 49 cm (*Diana und Actaeon*), 1530er Jahre; vgl. DE MARCHI, in: Mus. Kat. Siena (Palazzo Chigi Saracini) 1991, S. 36f. Dass es sich ursprünglich in der Tat um Tafeln handelt, die in eine Holzdecke eingelassen waren, ergibt sich aus der leicht gewölbten Oberfläche sowie insbesondere aus dem angeschragten Innenprofil des Bildträgers.





258. Sodoma, *Raub der Sabinerinnen*, ca. 1505–08. Rom, Galleria Nazionale d' Arte Antica, Palazzo Barberini.



259. Unbekannter Sieneser Maler, *Apothecary of Apollo und Daphne*, 1530er Jahre. Siena, Sammlung Chigi Saracini.



260. Unbekannter Sieneser Maler, *Diana und Actaeon*, 1530er Jahre. Siena, Sammlung Chigi Saracini.

Sodomas Arbeit im Palazzo Chigi al Casato di Sotto ist gemäß Roberto Bartolini ohne Vorläufer.<sup>1632</sup> Denn zeitgleich zu seinen Ovid-Szenen sind – wie dank Fabio Chigi überliefert ist – ebenfalls von seiner Hand die heute verlorenen Wandfresken zum Leben Cäsars entstanden, die einst in einem anderen Raum desselben Palazzo zu finden waren: »[...] parietes vero alterius cubiculi et aversa hostia, ac fenestrae Iulij Caesaris gesta scripto circum in zophoro epigrammate minime malo«. <sup>1633</sup> Demnach bildeten die Darstellungen des römischen Staatsmannes keinen Fries, sondern jede war gesondert gerahmt und mit einer das jeweils Dargestellte benennenden Inschrift versehen, während entlang des gesamten Zyklus folgendes Epigramm verlief: »Flevit, Alexandri Caesar cum vidit honores, / Concepitque animis aequora, regna, polum. / Inde triumphatum circumtulit arma per orbem, / Tantum ingens virtus aemula facta potest. / Quisquis in hac igitur defiget imagine vultus, / Aemulus is Magni Caesaris esse velit«. <sup>1634</sup> Im Zusammenspiel mit diesen Cäsar-Fresken stellt Sodomas ovidischer Deckenzyklus das älteste Sieneser Beispiel für ein figuratives Programm dar, das in seiner Gesamtheit ausschließlich der Antike verpflichtet ist, da es mit seiner Entstehung vor dem Februar 1508 – vielleicht sogar vor dem März 1507 – selbst jenem für Pandolfo Petrucci vorausgeht. <sup>1635</sup> Dabei sind Sodomas Schilderungen der Taten des Cäsars Ausdruck einer Entwicklung, die von Rom ausging, wo zwischen 1505 und 1507 der Bologneser Künstler Jacopo Ripanda (um 1516 gestorben) einen vergleichbaren, Trajan und Cäsar thematisierenden Zyklus im Palazzo des Kardinals Fazio Santoro malte. <sup>1636</sup> Bereits im 14. und das gesamte 15. Jahrhundert hindurch waren sowohl in öffentlichen als auch in privaten Gebäuden serielle Darstellungen mehrerer bekannter, miteinander

vergleichbarer Personen der zumeist griechischen und römischen Geschichte gebräuchlich, die dem Betrachter als *exempla virtutis* dienen sollten. Im Allgemeinen wurden dabei ihre vorbildhaften Taten jedoch nicht bildlich, sondern lediglich in Form von begleitenden Inschriften wiedergegeben. <sup>1637</sup> Mit dem Cinquecento ging diesbezüglich eine Veränderung einher: Neben die bloße Darstellung verschiedener, nebeneinandergestellter Figuren trat verstärkt die Verbildlichung ihrer Taten, mit der das erzählerische Element der Bilder mehr und mehr an Bedeutung gewann. <sup>1638</sup> Während Ripandas römischer Zyklus bereits auf zwei Vorbilder, Cäsar und Trajan, reduziert wurde, liefern Sodomas Wandgemälde des Palazzo Chigi eines der frühesten Beispiele einer bildlichen Schilderung der Biografie eines einzigen Protagonisten und seiner herausragenden Taten. <sup>1639</sup> Dass die Wahl des Sieneser Auftraggebers dabei ausgerechnet auf Julius Cäsar fiel, vermag zu überraschen, wenn man bedenkt, dass dieser noch ein Jahrhundert zuvor von Taddeo di Bartolo (um 1363–1422) in einem Fresko des Palazzo Pubblico als absolutes Negativbeispiel eines Herrschers fungierte. <sup>1640</sup> Vincenzo Farinella schlug vor, die in Sodomas Zyklus für Sieneser Verhältnisse ungewöhnliche Rolle Cäsars analog zu Ripandas Fresken für Kardinal Santoro als Reverenz an Papst Julius II. zu lesen, der sich in seiner persönlichen Ikonografie die historische Person des Julius Cäsar angeeignet hatte. <sup>1641</sup> Diese These wird durch die sehr enge Beziehung bestätigt, die zu jener Zeit zwischen den Chigi und dem besagten Pontifex bestand: Speziell Agostino, der die Wahl Julius II. zum Papst maßgeblich mitfinanziert hatte, kann seit 1507 als Papstvertrauter angesehen werden. <sup>1642</sup> Spätestens im Jahr 1509 wurden zudem beide

1632 Vgl. BARTALINI 1996, S. 112.

1633 Siehe CHIGI 1618–30, c. 50v. Da diese Wandmalereien gänzlich verloren sind, stellt Chigis Beschreibung, die direkt an die Erwähnung der Deckendekoration anschließt, eine unerlässliche Quelle dar.

1634 Siehe CHIGI 1618–30, c. 50v.

1635 Mit seiner erstmals komplett *all' antica* gehaltenen Neuausstattung ist Sigismondos Palazzo demnach vergleichbar der in den nachfolgenden Jahren ausgeführten Ausschmückung der Villa Farnesina seines Bruders Agostino in Rom.

1636 Vgl. FARINELLA 1992, S. 100–123, sowie ergänzend GUERRINI 1998, S. 137–147. Der ursprünglich 34 monochrom gestaltete Episoden aus dem Leben und Wirken Trajans und Cäsars umfassende Zyklus ist verloren und lediglich im Codice Barberiniano Latino 2016 der Biblioteca Apostolica Vaticana überliefert. Darüber hinaus gestaltete Ripanda 1511 bis 1513 zusammen mit Baldassare Peruzzi die Trajansgeschichte im Bischofspalais in Ostia im Auftrag des Kardinals Raffaele Riario; vgl. hierzu BARTALINI 2001b, S. 544 mit weiterführender Literatur.

1637 Vgl. hierzu DONATO 1985 sowie betreffend Sodoma ferner Kap. 4.2.2.

1638 BARGABLI 1999, S. 71, führt als frühes Beispiel hierfür einen für die Piccolomini geschaffenen Zyklus an.

1639 Vgl. BARBAGLI 1999, S. 71.

1640 Taddeo di Bartolo stellte Cäsar in diesem Gemälde Pompeius an die Seite, wobei beide durch entsprechende Inschriften zweifelsfrei als Feinde der Republik und der Freiheit in Erscheinung treten; vgl. GEPPONI, Paola, La Virtù civica degli »Uomini Famosi«, in: GALLI 2011, S. 78f.

1641 Vgl. FARINELLA 1992, S. 114f., der ferner programmatische Beispiele der *imitatio Caesaris* durch Julius II. angibt.

1642 Die Chigi-Bank besaß zum Zeitpunkt ihrer größten Expansion allein in Italien mehr als 100 Niederlassungen und war Kreditgeber der Päpste von Alexander VI. bis hin zu Leo X.; vgl. ROWLAND 1986, S. 673–730; TOSI 1970; WILKINS 2000, S. 371f. Am 21. Oktober 1507 ist von Agostino Chigi in einer Bulle Julius II., die die Gewährung einer Kapelle in Santa Maria del Popolo als Familiengrablege verkündet, sogar als »Augustini Chisii Notarii et familiaris nostri« die Rede; zitiert nach BENTIVOGLIO 1984, S. 27f.



Brüder durch Adoption in die Familie der della Rovere aufgenommen und erhielten die Erlaubnis das entsprechende Wappen zu führen.<sup>1643</sup> Des Weiteren war zu der Zeit, als Sodoma im Auftrag Sigismondos den Cäsar-Zyklus schuf, dessen Schwiegervater Pandolfo Petrucci, der ebenfalls dem Vatikan nahestand, Stadtherr in Siena.<sup>1644</sup> Angesichts eines solchen Netzwerks aus politischen Bündnissen scheint wenig überraschend, dass mit der umfassenden Neugestaltung des Sieneser Familien-domizils der Chigi auch zugleich deren Verbundenheit mit Rom im Allgemeinen und mit dem amtierenden Papst im Besonderen zum Ausdruck gebracht werden sollte. Die Hochzeit zwischen Sigismondo Chigi und Petruccis Tochter, die der Anlass für die Neuausstattung des Palazzo war, stellte folglich im übertragenen Sinn die Allianz zwischen den Stadtherren Sienas und den Bänkern des Papstes dar.

Sind die Gemälde der Cäsar-Taten als solche auch nicht erhalten, so gibt doch zumindest das von Fabio Chigi überlieferte Epigramm, das die Darstellungen begleitete, Auskunft über den Bedeutungsgehalt der Fresken.<sup>1645</sup> Diese sollten dem Betrachter als *exempla virtutis* dienen, wie das allen Bildern thematisch übergeordnete Epigramm verdeutlicht, das Fabio Chigi in seinen *Commentarii* wiedergibt und das – im Besonderen in der Gegenüberstellung zum Zyklus des Palazzo Santoro, in dem es nicht vorkommt – dem Sieneser Auftrag und seinem Programmschöpfer eine gewisse Originalität bescheinigt.<sup>1646</sup> Dieses nimmt auf eine von mehreren antiken Autoren überlieferte Anekdote Bezug, der gemäß Cäsar plötzlich die beklemmende Einsicht überfiel, im Gegensatz zu Alexander dem Großen im gleichen Alter noch nichts vergleichbar Wichtiges geleistet zu haben.<sup>1647</sup> Im Besonderen bei Sueton dient Cäsars Selbstvergleich mit dem Makedonenkönig als Ansporn für eigene große Unternehmungen.<sup>1648</sup> Das die Fresken begleitende Epigramm legt somit nahe, dass das Betrachten der Bilder zum Leben Julius Cäsars die Sehnsucht wecken sollte, den Großen der Vergangenheit nachzueifern. Ähnliche Überlegungen könnten durchaus auch der Auswahl der einzelnen Themen aus

Ovids *Metamorphosen* für Sodomas Deckendekoration zugrunde liegen. Unter den heute bekannten Gemälden sticht aufgrund ihres Formats die Geschichte des Phaeton besonders hervor (Abb. 244). Diese, von Patrizia Zambrano in ihrem Rekonstruktionsversuch als zentrale Szene angeordnet, wird in den *Metamorphosen* – und so auch in der 1497 erschienenen italienischsprachigen Ausgabe – mit der Inschrift des Grabsteins des Phaeton beschlossen (II,327–328). Diese bezeichnete Ovids Worten nach den Unglücklichen als einen, der, obwohl er den väterlichen Wagen letztlich nicht halten konnte, zumindest als einer starb, der Großes wagte. In den Augen des antiken Autors liegt Phaetons Verschulden nicht im Beschließen einer solchen großen Tat, sondern darin, dass er nicht Rücksicht nimmt auf die Grenzen, die ihm die Natur setzt. Für Ovid zeichnet sich Phaeton demnach zwar durch *magnanimitas* aus, er ist zugleich aber auch Sinnbild der *temeritas*, die sein Verderben besiegt.<sup>1649</sup> In moralisierenden Ovid-Ausgaben seit dem Trecento als Symbol für Stolz und Geltungssucht geführt, liegt Phaetons Schicksal Andrea Alciatis Emblem *In temerarios* zugrunde (Abb. 261), in dem der unglückliche Himmelsstürmer in den politischen Kontext übertragen als Vorbild für einen Regierenden vorgestellt wird, der sich seiner eigenen Grenzen bewusst werden soll.<sup>1650</sup> Der Phaeton-Mythos wurde insbesondere in den 20er und 30er Jahren des 16. Jahrhunderts in ganz Italien beliebt und in dieser Interpretation Bestandteil vieler privater wie öffentlicher Raumausstattungsprogramme, zu denen auch Sodomas um 1530 geschaffener Deckenentwurf für einen unbekannten Auftraggeber gehört (Abb. 41).<sup>1651</sup> Inwieweit sich eine solche Deutung auf das Gesamtprogramm der Kassettendecke ausweiten ließe, die Sodoma für Sigismondo Chigi anlässlich dessen Hochzeit schuf, muss in Anbetracht der nur bruchstückhaften Überlieferung der dargestellten Sujets leider offen bleiben.

1643 Vgl. BAV, Archivio Chigi 3666, c. 31r–v.

1644 Vgl. GATTONI DA CAMOGLI 1997, S. 7 und 136.

1645 Vgl. BARBAGLI 1999, S. 73.

1646 Darauf machte BARBAGLI 1999, S. 73, aufmerksam. Für das Epigramm siehe S. 312 sowie ergänzend GUERRINI 1999.

1647 Überliefert wird diese von den Griechen Cassius Dio (*Romanica Historia*, 37,52,2) und Plutarch (*Caesar*, 11,5f.) sowie von dem römischen Schriftsteller Sueton (*Divus Iulius*, 7,1).

1648 Vgl. CANFORA 2001, S. 32.

1649 Vgl. MARONGIU 2008, S. 44–47.

1650 Vgl. ALCIATI 1531, Emblem 65, Bogen D3r–v. Dabei übertrug bereits der byzantinische Theologe Giovanni Crisostomo (344/54–407) die ovidischen ethischen Konzepte auf die politische Ebene, indem er in einer seiner zahlreichen tradierten Reden Phaeton als einen negativen Helden und dabei als Mahnung an Herrscher präsentierte, die ihre Macht gerecht ausüben sollen. Vgl. zu diesem Thema die Ausführungen von Marongiu 2008, S. 48.

1651 Vgl. zu Sodomas Entwurfszeichnung Kap. 2.6, S. 61. MARONGIU 2008, S. 52–57, führt als Beispiele u. a. die Phaeton-Darstellungen in der Camera delle Aquile im Palazzo Tè in Mantua und in der Sala di Fetone im Palazzo Doria in Genua an, die jeweils in der Saalausstattung eine zentrale Rolle spielen.



261. Emblem *In temerarios* in Andrea Alciati's *Emblematum liber*, 1531. Exemplar: München, Bayerische Staatsbibliothek.



262. Sodoma, *Fama*, um 1505.  
Siena, Sammlung Chigi Saracini.

Nicht auszuschließen ist, dass Sigismondo Sodoma – parallel zu den Fresken und den Malereien für die Deckenausschmückung – mit weiteren Arbeiten für seinen Palazzo betraute.<sup>1652</sup> So ist in der Sieneser Sammlung Chigi Saracini ein Gemälde zu finden, das sich thematisch wie auch stilistisch in die Aufträge rund um die Erneuerung des Chigi-Anwesens einreicht. Die Komposition zeigt in einer felsigen Landschaft mit tiefem Horizont eine auf einem nicht näher definierten Gegenstand sitzende weibliche Gestalt, die große, mit zahlreichen Augen besetzte Flügel besitzt (Abb. 262).<sup>1653</sup> In ihrer rechten Hand hält sie eine Feder, mit der sie auf ein goldenes Rundschild die Worte »FAMA VOLAT« schreibt. Sie ist *all' antica* in ein transparentes Gewand und einen roten Mantel gehüllt und trägt kunstvoll geschnürte Sandalen. Links hinter ihr erstreckt sich ein großes Gewässer, vor dem neben einem Reiter weitere vier Männer zu sehen sind, die gemeinsam an einem Tau ziehen. Diese Landschaftsgestaltung mit den kleinformatigen, schemenhaft wiedergegeben Figuren im Mittel- und Hintergrund findet ihre Analogien in Sodomas Freskenzyklus in Monte Oliveto Maggiore (Abb. 148, 151 und 154) sowie in seinem eben für Sigismondo Chigi geschaffenen Tondo mit der Anbetung des Jesuskindes (Abb. 70).<sup>1654</sup> Noch größer gestaltet sich die Verwandtschaft zu den Wandmalereien in Sant' Anna in Camprena, mit denen das Werk insbesondere seine Figurenbildung und Gesichtstypen teilt (Abb. 61).<sup>1655</sup> Es drängt sich somit eine Datierung des Bildes um 1505 und demnach in die Nähe der Kompositionen für die Chigi-Decke auf.<sup>1656</sup> Bereits Roberto Bartolini wies auf die stilistischen Ähnlichkeiten mit den Ovid-Szenen hin.<sup>1657</sup> Auffallend ist neben der dem Gemälde *Acis, Galatea und der Zyklop Polyphem* verwandten Fels-

<sup>1652</sup> In diese Jahre ist beispielsweise auch der Tondo für das Eremitenloster in Lecceto zu datieren; vgl. Kat. Nr. 13 sowie ergänzend Kap. 4.1.4.1.

<sup>1653</sup> Tempera auf Leinwand, 83 x 66,5 cm, Siena, Palazzo Saracini, Sammlung, Chigi Saracini; vgl. ferner Kat. Nr. 11. Das Bild wurde erstmals von SALMI 1967, S. 100, publiziert und aufgrund der stilistischen Vergleiche mit den Fresken in Sant' Anna in Camprena sicher Sodoma zugewiesen.

<sup>1654</sup> Vgl. Kat. Nr. 13.

<sup>1655</sup> Auf die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Olivetaner-Zyklen und dem Gemälde der Sammlung Chigi Saracini machte bereits CIATTI, Marco, Nr. 39, in: Ausst. Kat. Siena 1981, S. 120, aufmerksam.

<sup>1656</sup> SALMI 1967 datiert es 1501 - 02 und somit sehr früh in Sodomas Schaffenszeit. Andere Autoren bemerkten hingegen ferner den Zusammenhang mit dem Zyklus von Monte Oliveto und verorten das Werk folglich später, allgemein in die Zeit zwischen 1505 und 1508: CARLI 1975; CIATTI, Marco, Nr. 39, in: Ausst. Kat. Siena 1981, S. 120; BARTALINI 1988a; RADINI TEDESCHI 2008 und RADINI TEDESCHI 2010.

<sup>1657</sup> Vgl. BARTALINI 1988a, S. 38.



formation (Abb. 246) sowie dem gleichen Zierelement an dem goldenen Schild und dem Sonnenwagen des Phaeton (Abb. 244) allen voran das Rot, das bis auf eine Ausnahme in allen sechs Arbeiten als Farbtupfer innerhalb der ansonsten in einem zurückhaltenden braunen Grundton gehaltenen Kompositionen Anwendung findet.<sup>1658</sup> Darüber hinaus ist den Werken ihre beinahe skizzenhafte Ausführung auf Leinwand und somit auf einem Bildträger gemein, der bei Sodoma – gerade in seiner frühen Schaffenszeit – eine Ausnahme bildet.<sup>1659</sup>

Zu den stilistischen Parallelen gesellt sich ferner die Kompatibilität im Sujet. Die Gestalt der Sammlung Chigi Saracini gibt die Personifikation der Fama wieder.<sup>1660</sup> Mit ihren von unzähligen Augen bedeckten Flügeln zeigt sie die wesentlichen Merkmale, die ihr in der Folge auch von Cesare Ripa (um 1555–1622) zugesprochen wurden, der sich in seiner *Iconologia* wiederum auf antike Quellen wie insbesondere Vergil bezieht.<sup>1661</sup> So wird Fama in dem bis in den Barock hinein einflussreichen ikonografischen Wörterbuch als »donna vestita d' vn velo sottile succinto à traverso, raccolto a mezza gamba« beschrieben, die »hauerà due grand' lai [sic!], sarà tutta pennata, & per tutto vi saranno tant' occhi.«<sup>1662</sup> Während Fama in der



263. Fama, den Wagen des Mars begleitend, Illustration aus Vincenzo Cartaris *Imagines deorum*. Lyon, 1581, S. 264.

1658 Dass der erwähnte Rotton auf den einen Bildern (jenen in Worcester) im Ton kühler erscheint als auf den restlichen, kann sowohl unterschiedlichen Lichtverhältnissen während der Aufnahme, verschiedenen Kameratypen als auch einer jeweils anderen Restaurierungsgeschichte geschuldet sein.

1659 Die wenigen von Sodoma auf Leinwand ausgeführten Gemälde datieren vorwiegend in seine spätere Schaffenszeit ab den 1520er Jahren. Gemäß der Sammlung Chigi Saracini verwendete Sodoma bei seiner *Fama* die Temperatechnik, wohingegen beispielsweise die ovidischen Werke im Worcester Art Museum in Öl ausgeführt worden sein sollen. Es muss jedoch angemerkt werden, dass solche Angaben teilweise auf alten, nicht immer von Restauratoren und somit Spezialisten gemachten Bestimmungen basieren und folglich nicht als absolut angenommen werden dürfen. Eine technische Untersuchung ist – um letzte Sicherheit zu erhalten – unumgänglich, zumal Maler dieser Zeit nicht selten auf Mischtechniken zurückgriffen.

1660 Das lateinische Wort *fama* bezeichnet in seiner neutralen Bedeutung die öffentliche Meinung. Es besitzt jedoch auch sowohl eine negative (Gerücht und Gerede) als auch eine durchaus positive Wertigkeit (Ruhm); vgl. hierzu DROICK 2008, S. 14. Zur bildnerischen Gestalt der Personifikation der Fama vgl. HARDIE 2012, S. 603–639.

1661 Ripa erfindet allgemein in seinem ikonografischen Wörterbuch nichts selbst, sondern orientiert sich an Autoren des Altertums und der eigenen Zeit. So bezieht er sich im Fall der Fama auf antike Vorgaben wie beispielsweise auf Vergil (*Aeneis*, IV, 173–197) und nicht zuletzt auch auf Ovids *Metamorphosen* (XII, 39–63). Anzumerken ist jedoch, dass – anders als bei Vergil, dessen Hauptaugenmerk auf der optischen Beschreibung lag – bei Ovid hingegen der Wohnort und die Gestalt des Fama allegorischen Charakter besitzt; vgl. hierzu DROICK 2008, S. 23.

1662 Dabei wählt Sodoma für sein Gemälde eine gemäßigte Version der Darstellung, in der seine Figur nur teilweise mit Augen bedeckt und ohne komplett gefiedertem Körper erscheint. Für

antiken Literatur fast ausschließlich in ihrer negativen Bedeutung als böses Gerücht oder Gerede in Erscheinung tritt, wurde sie in der Renaissance in erster Linie als Verkörperung des Ruhms dargestellt. In Vincenzo Cartaris (wohl 1531–1569) *Imagines deorum*-Ausgabe von 1581 fliegt sie – in diesem Fall mit einem komplett von Augen und Ohren bedeckten Körper – dem Kriegsgott Mars voraus, um dessen Sieg stolz mit ihrer Posaune zu verkünden (Abb. 263).<sup>1663</sup> Mit diesem Instrument, das zu ihrem Attribut schlechthin wurde, stellt sie auch Baldassare Peruzzi um 1511 in einem Deckengemälde der Villa Farnesina dar (Abb. 264).<sup>1664</sup> Sie wird somit zumeist im Augenblick des Sieges oder gar triumphierend gezeigt,

das Zitat siehe RIPA 1603, S. 142, dessen bereits 1593 erschienene *Iconologia* erst in der erweiterten Ausgabe von 1603 Illustrationen aufweist.

1663 Vgl. CARTARI 1581, S. 264, der in seiner Beschreibung der Götter großen Wert auf deren Ikonografie mit der entsprechenden Kleidung, ihrer Haltung und ihren Attributen legt. Seine Arbeit erlangte v. a. aufgrund der lebendigen Holzschnitte große Beliebtheit.

1664 Das Bild, die Geschichte Perseus wiedergibt, der der dritten Gorgonenschwester, Medusa, das Haupt abschlägt, befindet sich in dem Erdgeschoss der Villa in der Loggia di Galatea; vgl. hierzu FROMMEL 2003, Bd. 1 (Text), Nr. 165, S. 184.



264. Baldassare Peruzzi, *Perseus und Medusa*, um 1511. Rom, Villa Farnesina, Loggia di Galatea.

wie auch das Beispiel des *desco da parto* anlässlich der Geburt des Lorenzo de' Medici 1449 verdeutlicht. Auf diesem bildete Scheggia eine wiederum geflügelte Fama auf einem mit Posaunen versehenen Globus stehend dar, während sie in ihren ausgestreckten Händen zum Zeichen ihres Erfolgs im Krieg wie in der Liebe ein Schwert und einen kleinen Amor hält (Abb. 265).<sup>1665</sup> Ganz anders hingegen – und so weit einzigartig in der Fama-Ikonografie – erscheint Sodomas Personifikation, deren Anblick so gar nicht frohlockend und siegreich anmutet. Vielmehr macht sich in ihrer unpräntösen, leicht nach vorne gebeugten Sitzhaltung und durch ihren in das Schreiben vertieften Anblick ein Anflug von Melancholie breit.<sup>1666</sup> Ihre hellen Flügel sowie das weißlich-transparente Gewand weisen sie dabei – der Beschreibung Cesare Ripas folgend – als die *Fama buona* aus, die dem Betrachter durch die in keiner antiken Quelle aufgeführten Worte »FAMA VOLAT« unmissverständlich vor Augen führt, wie schnell doch der Ruhm einer Person in Vergessenheit geraten kann.<sup>1667</sup>

Die von Sodoma in dem Gemälde gezeigte ungewöhnliche Darstellungsweise des Ruhms zeugt von einem Auftrag, der in einem humanistisch geprägten Ambiente in enger Zusammenarbeit mit dem Auftraggeber für dessen privaten Bereich geschaffen worden sein wird. Leider lässt sich die Provenienz des Werkes lediglich bis in das Jahr 1819 zurückverfolgen, in dem es im ersten gedruckten Inventar der Sammlung Chigi Saracini gelistet erscheint.<sup>1668</sup> Es bleibt ungewiss, wann und über wen das Gemälde letztlich in den Besitz dieser Familie gelangte.<sup>1669</sup> Seine stilistische Nähe zu Sodomas ovidischen Szenen, die ähnliche Farbigkeit sowie die Wahl des Bildträgers legen einen Zusammenhang zu der Deckendekoration für Sigismondo Chigi im Speziellen und zur Neuausstattung seines Palazzo anlässlich der Hochzeit mit Sulpicia Petrucci im Allgemeinen recht nahe. Mit ihrer Mahnung an den Betrachter, sich des – im Wahrsten Sinne des Wortes – schnellen Verfliegens des Ruhms stets bewusst zu bleiben, fügt sich diese außergewöhnliche Fama-Personifikation in ein ikonografisches Programm ein, dass den Betrachter dazu auffordert, in seinem Handeln den Großen der Geschichte

1665 Tempera, Silber und Gold auf Holz, 92,7 cm (gerahmt), um 1449, New York, Metropolitan Museum of Art; vgl. Ausst. Kat. Florenz 1999, Nr. 10, S. 50–53. Zum Bild der Fama in der antiken Literatur vgl. DROICK 2008, S. 14–16.

1666 Diese Darstellungsweise könnte auf ein spezielles, in Zusammenhang mit dem unbekannten Auftraggeber stehendes historisches Ereignis anspielen, wie CIATTI, Marco, Nr. 39, in: Ausst. Kat. Siena 1981, S. 120, vermutet.

1667 Ripa unterscheidet in seiner *Iconologia* deutlich zwischen der »Fama buona«, die u. a. »hauerà l' ali bianche« und der »Fama cattiva«, einer »donna con vn vestito dipinto d' alcune imagi nette nere [...] con ali nere«; siehe RIPA 1603, S. 143. Darauf wies bereits CIATTI, Marco, Nr. 39, in: Ausst. Kat. Siena 1981, S. 120, hin.

1668 Vgl. Slg. Kat. Siena (Chigi Saracini) 1819, S. 54. Es gehört somit zum Kernbestand der Ende des 18. Jahrhunderts von Galgano Saracini gegründeten Sammlung. Galgano, mit dem zu jener Zeit bezüglich Kompetenz, Geschmack und Kaufkraft lediglich Antonio Piccolomini Bellanti mithalten konnte, kaufte seine Werke zumeist von *nobiluomini* auf, die sich in finanziellen Schwierigkeiten befanden; vgl. BONELLI 2007, bes. S. 301 und 304.

1669 Die Saracini und Chigi waren seit jeher miteinander verbunden. So war Agostino Chigi beispielsweise in erster Ehe mit Margherita Saracini verheiratet, die 1508 allerdings kinderlos verstarb, und seine Schwester seit 1503 mit dem Bruder des Sinolfo di Nastoccio Saracini; vgl. FRITTELLI 1922, S. 25.



nachzueifern (Caesar-Zyklus), dabei jedoch seine eigenen Grenzen im Auge zu behalten (Phaeton-Schicksal). Die Entstehung eines solchen, vom ikonografischen Standpunkt aus betrachtet einzigartigen Werkes wäre als ein Auftrag der Chigi, die enge Kontakte zu den führenden Gelehrten ihrer Zeit pflegten, durchaus denkbar.<sup>1670</sup>

#### 4.2.2 Vorbildhafte Weiblichkeit: Sodoma und die Sieneser Heldinnen-/Tugendzyklen

In Sodomas Werkkatalog finden sich zwei Gemälde, die in der Literatur aufgrund ihrer beinahe identischen Maße, ihres jeweiligen Sujets und ihres Stils wiederholt zueinander in Beziehung gesetzt werden (Abb. 13.1–2).<sup>1671</sup> Diese beiden Tafeln haben eine in Anlehnung an den antiken Kontrapost stehende Frau inmitten einer kargen Landschaft zum Hauptmotiv. So zeigt der Vordergrund des Bildes der Sieneser Pinakothek eine in ein hellblaues, hoch gegürtetes Gewand gekleidete weibliche Gestalt (Abb. 13.1).<sup>1672</sup> Ihr rotorangener Umhang ist kunstvoll um ihren Körper gelegt: Während sie das Ende, das ihre linke Schulter und den dazugehörigen Oberarm bedeckt, unter der Achsel einklemmt, scheint das andere, ihren Unterleib verhüllende Ende nur durch ihren hervortretenden linken Oberschenkel gehalten zu werden. Mit dem Körper frontal zum Betrachter ausgerichtet, neigt sie ihren Kopf leicht nach links aus dem Bild heraus. Anhand des erhobenen Säbels in der einen und des abgeschlagenen Männerkopfes in der anderen Hand ist die Figur eindeutig als Judith zu identifizieren. Die schöne und gottesfürchtige Witwe rettete gemäß der apokryphen Überlieferung das Volk Israel im Kampf gegen Nebukadnezar.<sup>1673</sup> So ging sie furchtlos und unbewaffnet in das Lager des Feindes und befreite durch die Enthauptung Holofernes, des Truppenführers Nebukadnezars, ihre Heimatstadt Bethulia und somit



265. Giovanni di ser Giovanni Guidi, gen. Scheggia, *Desco da parto mit dem Triumph der Fama*, um 1449, New York, Metropolitan Museum of Art.

einen wichtigen Vorposten Jerusalems von den Assyriern. Auch in der hannoverschen Tafel steht eine junge Frau inmitten einer vordergründig kargen Landschaft, welche nach hinten in einem großen, von Felsen und Architektur begleiteten Gewässer mündet (Abb. 13.2).<sup>1674</sup> Sie neigt ihren Kopf nun über ihre rechte Schulter und blickt dabei den Betrachter an. Dabei ist sie in gleichermaßen sorgfältiger Ausführung und in einem vergleichbaren Verhältnis von Figur zu Bildfläche wiedergegeben wie Judith. Ihr ebenfalls mit feinen, dunkelblonden Locken bedecktes Haupt wird wie jenes der Judith von einem zierlichen Diadem geschmückt. Sie trägt ein tiefrotes und stoffreiches Gewand, das – wie auch das kaum sichtbare, da transparente Unterkleid – von der rechten Schulter gerutscht ist und dadurch ihren Brustkorb freigibt. In diesen stößt sie sich mit ihrer rechten Hand einen Dolch zwischen die Rippen, während sie ihre Linke seitwärts leicht abspreizt. Mit ihrer Handlung gibt sich die Gestalt als Lucrezia zu erkennen. Die römische Heldin verübte nach der Vergewaltigung durch den Königssohn Sextus Tarquinius Selbstmord, um ihre eigene, vor allem aber die Ehre ihrer Familie zu retten.<sup>1675</sup> Beide Figuren

1670 Zumindest für seinen Bruder Agostino ist nachgewiesen, dass er neben jungen Künstlern wie Baldassare Peruzzi, Raffael und eben Sodoma in seiner Villa am Tiber auch Gelehrte wie Pietro Aretino, Pietro Bembo und Paolo Giovio versammelte. Im Jahr 1515 gründete Chigi zudem eine Druckerei, die zum ersten Mal Schriften griechischer Dichter herausbrachte, darunter auch Pindar und Theokrit. Vgl. GRÜNDLER 2004, S. 124, Anm. 193.

1671 Dies wurde erstmals von SCHUCHHARDT 1897 vorgeschlagen, dem u. a. CUST 1906, S. 85, HAYUM 1976, S. 125, und CARLI 1979a, S. 43, folgen.

1672 Holz, 84 x 47,5 cm, Siena, Pinacoteca Nazionale; vgl. Kat. Nr. 26.2.

1673 Vgl. SACHS u. a. 1988, s. v. Judith, S. 202. Das im zweiten vorchristlichen Jahrhundert entstandene Buch *Judit* ist ein deuterokanonisches bzw. apokryphes Buch des Alten Testaments; vgl. hierzu ergänzend MILLER 1960, Sp. 1178f.

1674 Pappelholz, 83,5 x 47,5 cm, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Niedersächsische Landesgalerie; vgl. Kat. Nr. 26.1.

1675 Lukrezias Geschichte wird durch die antiken Autoren Livius (*Ab urbe condita*, I,57,6–60,4) und Ovid (*Fasti*, II,685–852) überliefert. Dabei orientierte man sich in Italien zumeist an der Bearbeitung des Stoffes durch Livius; vgl. KOWALEWSKI 2002, S. 143.



266. Sodoma-Werkstatt, *Lukrezia*, 1505–08.  
Asciano, Kloster Monte Oliveto Maggiore,  
Kreuzgang (Nordseite).



267. Marcantonio Raimondi, *Dido*, um 1509/10.

Sodomas zeigen ein Standmotiv mit Spiel- und Standbein, die Gesamtwirkung ist dabei jeweils eine andere. Judith erscheint in ihrer Darstellung in sich ruhend und beinahe statuenhaft. Das rotorangene Tuch, das ihr der Maler um den Körper drapierte, ruft die kleine Lukrezia-gestalt in Erinnerung, die – sicher nach den motivischen Vorgaben des Meisters – ein Sodoma-Mitarbeiter *en grisalle* an die Nordwand des Kreuzgangs von Monte Oliveto Maggiore freskierte (Abb. 266).<sup>1676</sup> Im Vergleich zu dieser Lukrezia sowie zur Judith wirkt die Heldin in Hannover dynamischer. Die Wendung des Kopfes, der abgespreizte linke Unterarm sowie der rechte Fuß, der den Boden nur noch mit den Zehenspitzen berührt, erwecken den Anschein einer fast tänzelnden Bewegung. Dieser Eindruck wird durch das Aufbauschen des Gewandes verstärkt. Zu der gegenüber Monte Oliveto Maggiore veränderten Wiedergabe könnte Sodoma eine Arbeit des Bologneser Kupferstechers Marcantonio Raimondi (um 1475 – um 1534) inspiriert haben.<sup>1677</sup> So zeigt die hannoversche Lukrezia einige motivische Gemeinsamkeiten mit Raimondis Stich *Dido* (Abb. 267) auf.<sup>1678</sup> Analogien finden sich insbesondere auch mit Blick auf Sodomas *Judith* und das Lukrezia-Fresko bezüglich des abgespreizten linken Armes, des nun stärker angezogenen Spielbeines, der Sandalen und des antikischen Gewandes, das auf einer Schulter zusammengeknötet wurde und in der Grafik eine beziehungsweise auf der Tafel zwei Brüste unbedeckt lässt. Dabei handelt es sich lediglich um Anleihen, die Sodoma variierte, und um keine akribische Kopie. Möglicherweise lernte Sodoma Raimondis um 1509/10 entstandene *Dido* sogar durch den Kupferstecher selbst kennen, als sich beide Künstler am Ende des ersten Jahrzehnts des Cinquecento in Rom aufhielten.<sup>1679</sup> Denn auf eine Entstehung nach Sodomas Tätigkeit in den Vatikanischen Stenzen weisen neben weiteren motivischen Merkmalen auch stilistische Charakteristika der *Judith* und der Hannoveraner *Lukrezia* hin.

<sup>1676</sup> Obwohl bereits JANSEN 1870, S. 66, die kleine Figur inmitten der Benedikt-Fresken in Monte Oliveto Maggiore bemerkte, blieb diese bis auf HARASZTTI-TACÁCS 1978, S. 75, und LEMELSEN 2006, S. 86, Anm. 33, unerwähnt. Die Darstellung, die aufgrund ihrer geringen Qualität sicher eine Werkstattarbeit ist, findet sich im Nordflügel des Kreuzgangs.

<sup>1677</sup> Darauf verwies erstmals GMELIN 1965, S. 263f.

<sup>1678</sup> Zu Marcantonio und seinem Werk *Dido* vgl. PON 2004, S. 95–98.

<sup>1679</sup> Zu Marcantonio Raimondi und Rom vgl. GMELIN 1965, S. 243f. Zu Sodomas Aufenthalt in der Ewigen Stadt vgl. Kap. 2.3.



In den Bildern herrscht weitgehende Übereinstimmung bezüglich der Landschaftsgestaltung. Beide Tafeln zeigen den gleichen sandgelben, vegetationsarmen Boden mit geringen Erhöhungen im Bildvordergrund, einen relativ niedrigen Horizont im Bildhintergrund sowie eine vergleichsweise geringe Tiefenräumlichkeit. Wie in dem *Judith*-Gemälde war auch in dem Hannoverscher Bild ursprünglich rechts neben der Figur ein Baum geplant, dessen Silhouette unter der Übermalung heute wieder durchscheint.<sup>1680</sup> Allgemein erinnert die Landschaftsdarstellung beider Werke noch stark an die für Sigismondo Chigi entstandenen ovidischen Szenen und hierbei vor allem an den *Sturz des Phaeton* (Abb. 244).<sup>1681</sup> Mit Letzterem ist den beiden hochformatigen Arbeiten gemein, dass Sodoma im Hintergrund zudem Architektur einfügte. Während die Gebäude in der Ovid-Szene (Abb. 268) sowie in der Judith-Darstellung (Abb. 269 und 270) schemenhaft zu erkennen sind, gibt sie der Maler in seiner *Lukrezia* (Abb. 271) erstaunlich präzise wieder. Auf der hannoverschen Tafel sind neben dem breiten Flussbett und der darüber gespannten Steinbrücke am rechten Bildrand in der linken oberen Ecke zudem ein Burgberg sowie üppige Vegetation zu sehen. Wie Hans Georg Gmelin erkannte, zeigt sich Sodoma hierbei wiederum von einer Druckgrafik beeinflusst.<sup>1682</sup> Ließ er sich bei der Lukreziafigur von Raimondis *Dido* noch allgemein inspirieren, entlehnte er nun den hohen Berg mit der Befestigungsanlage und dem Weiher an dessen Fuß teilweise detailgetreu dem Kupferstich *Der heilige Eustachius*, den Albrecht Dürer (1471–1528) um 1501 geschaffen hatte (Abb. 272).<sup>1683</sup> Während er auf der Bergspitze nur Einzelmotive Dürers übernahm und mit eigenen kombinierte, kopierte er seinen nordalpinen Kollegen im unteren Bereich hingegen sehr genau: So gibt Sodoma die Kapelle mit dem Steildach und den beiden Türmen unterhalb des Burgweges genauso getreu wieder wie den darunterliegenden Weiher mit zwei Wasservögeln und einer Steinbrücke. Woher er den Kupferstich kannte, muss offen bleiben. Raimondi erscheint jedoch als Vermittler mehr als wahrscheinlich,

zumal Sodomas Arbeiten vor seiner Romreise 1508/09 – wie zum Beispiel die Wandmalereien in Monte Oliveto Maggiore – keinerlei Einfluss Dürers aufweisen.<sup>1684</sup> Dass der Sieneser Maler seine beiden Frauenfiguren erst nach den Deckenarbeiten in der Stanza della Segnatura schuf, legt auch ein Vergleich mit seiner *Kreuzabnahme Cinuzzi* (Abb. 12) und mit zu dieser zeitnah geschaffenen Werken sehr nahe.<sup>1685</sup> Analogien finden sich nicht nur zwischen den Gestalten der Judith und der heiligen Magdalena bezogen auf ihre Kleidung. So trägt auch Lukrezia ein Gewand, das sich durch ihre Bewegung ähnlich aufbauscht wie im Falle der beiden auf Leitern befindlichen Männer in dem Altarbild. Diese Art der Faltengestaltung findet sich ferner an dem kreuztragenden Christus der ebenfalls zu jener Zeit gemalten Buda- pester Predellatafeln wieder (Abb. 52.3).<sup>1686</sup> Darüber hinaus zeigt Sodoma mit Judith und Lukrezia denselben Frauentyp, den er bei der heiligen Margarethe auf dem Portland-Fragment (Abb. 64) sowie bei den Figuren der heiligen Katharina und Lucia in seiner *Pala Chigi* (Abb. 65) wiederholte.<sup>1687</sup> Diese Parallelen sprechen für eine Datierung der *Judith* und der *Lukrezia* kurz nach Sodomas Romaufenthalt in den frühen 1510er Jahre.<sup>1688</sup>

Neben den annähernd gleichgroßen Bildträgern und den stilistischen wie motivischen Übereinstimmungen zeugen auch die dargestellten Sujets von einer einstigen Zusammengehörigkeit der Gemälde in Siena und Hannover.<sup>1689</sup> Denn die Protagonistinnen Judith und Luk-

1680 Dies sah bereits SCHUCHHARDT 1897, S. 206f.

1681 Vgl. hierzu Kap. 4.2.1 sowie ergänzend Kat. Nr. 20.1–20.5.

1682 Vgl. GMELIN 1965, S. 242.

1683 Mit 357 x 260 mm handelt es sich um Dürers größten bekannten Kupferstich, der sich insbesondere durch seine reichen und mit höchster Akribie aufgenommenen Landschaftsdetails auszeichnet; vgl. STRIEDER, Peter, Kat. Nr. 78, in: Ausst. Kat. Nürnberg 1978, S. 84. Reminiszenzen an diese Hintergrundgestaltung des HEILIGEN EUSTACHIUS finden sich zudem in dem wenig jüngeren Andachtsbild der *Heiligen Familie* in München (Kat. Nr. 27), in welchem Sodoma die Einzelmotive wesentlich freier zusammenstellte; vgl. Kap. 4.1.4.2.1.

1684 Dürers *Eustachius*-Stich stieß bei italienischen Kopisten im Allgemeinen auf wenig Interesse (vgl. STRIEDER, Peter, Kat. Nr. 78, in: Ausst. Kat. Nürnberg 1978, S. 84), jedoch übte er auf den Maler Francesco Rizzo da Santacroce Eindruck aus. Dieser stellte 1513 die Burg – wenn auch seitenverkehrt – in seiner *Auferstehung Christi* (Venedig, Accademia) dar; vgl. GMELIN 1965, S. 242 mit Anm. 9.

1685 Bereits Carl Schuchhardt verwies auf einige verbindende Details zwischen Sodomas erstem nachweisbaren Retabel für die Familie Cinuzzi und den Gemälden in Siena und Hannover; vgl. SCHUCHHARDT 1897, S. 208f.

1686 Vgl. hierzu Kap. 4.1.1.2 mit Kat. Nr. 25.3.

1687 Vgl. zu den beiden Altarbildern Kap. 4.1.1.2 mit Kat. Nr. 24 sowie Kap. 4.1.1.3 mit Kat. Nr. 29.

1688 GMELIN 1965, S. 247, und HAYUM 1976, S. 124, datieren die Bilder um 1509/10. SCHUCHHARDT 1897, S. 210, ist für eine Datierung zwischen die *Kreuzabnahme Cinuzzi* und die *Hochzeit Alexanders*. Dahingegen plädieren die meisten Autoren für eine Verortung zwischen 1505 und 1508 und somit in Sodomas vorrömische, frühe Sieneser Zeit (CUST 1906, S. 85f.; JACOBSEN 1910, S. 30f.; SCHUBRING 1915, Bd. 1, S. 386; VENTURI 1930, S. 84; MARCIANO-AGOSTINELLI TOZZI 1951, S. 97; STECHOW 1951, S. 115). PRIULI BON <sup>2</sup>1908, S. 45f., sieht darin als Einzige ein Spätwerk.

1689 Des Weiteren ist auffallend, dass beide Werke – wenn sich auch keine gemeinsame Provenienz *ab antiqua* nachweisen lässt – jeweils in den frühen 1840er Jahren an ihren heutigen Aufbewahrungsort gelangten. Die *Judith* kam 1842 aus der Galerie



268. Sodoma, Hintergrundarchitektur (Detail des *Sturz des Phaeton*), vor März 1507 / Februar 1508.  
Worcester, Worcester Art Museum.



269. Sodoma, Burgartige Architektur (Detail der *Judith*), frühe 1510er Jahre. Siena, Pinacoteca Nazionale.



270. Sodoma, Architektur am Wasser (Detail der *Judith*), frühe 1510er Jahre. Siena, Pinacoteca Nazionale.



271. Sodoma, Burgberg (Detail der *Lukrezia*), frühe 1510er Jahre. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Niedersächsische Landesgalerie.



rezia stellen zwei vorbildhafte Heldinnen dar, die sich neben ihrer Schönheit vor allem durch ihr konsequentes Handeln und durch ihre Unerschütterlichkeit in ihren Ansichten auszeichnen. Beide Frauen führten durch ihr Wagnis beziehungsweise ihr persönliches Opfer letztlich die Befreiung ihres Vaterlandes herbei. Während Judith durch die Tötung des Holofernes ihr Volk unmittelbar vor dem Feind rettete, löste Lukrezia indirekt den Sturz der bestehenden Regierung aus. Lukrezia war die Gemahlin des Collatinus, eines Gegners des Tyrannen Tarquinius Superbus, von dessen jüngstem Sohn sie geschändet wurde. Ihr Selbstmord – ein Zeichen dafür, dass ihr der Erhalt der Ehre wichtiger als ihr eigenes Leben war – bot den Anlass für einen Regimesturz und wurde zum Sinnbild für das Ende der Monarchie und für die Geburt der Römischen Republik. Bereits in der Antike wurde Lukrezias Selbsttötung positiv gewertet, da sie kein Verzweiflungsakt war, sondern in der literarischen Überlieferung als ein entschiedenes Bekenntnis für die eigene Sittsamkeit geschildert wurde.<sup>1690</sup> Wenn auch der Kirchenvater Augustinus (*De civitate Dei*, I,XIX) später Lukrezias Suizid missbilligend beurteilt, findet sie bei den meisten Autoren des Mittelalters hingegen große Anerkennung als tugendhafte Heidin: So stellt sie Dante Alighieri (1265–1321) in seiner Anfang des 14. Jahrhunderts verfassten *Göttlichen Komödie* (*Inferno*, V,128) nicht in den siebten Höllenkreis zu den Selbstmördern, sondern in die Vorhölle zu den ungetauften Helden der Antike und stilisiert sie zu einer römischen Freiheitskämpferin.<sup>1691</sup> Giovanni Boccaccio (1313–1375) rühmt in seinem zwischen 1361 und 1375 entstandenen Werk *De claris mulieribus*, einer Sammlung moralisierender Biografien berühmter Frauen der Antike und des Mittelalters, ausdrücklich Lukrezias vorbildhafte Standhaftigkeit und Keuschheit.<sup>1692</sup> Als ein solches *exemplum pudicitiae* erscheint Lukrezia auch in Sodomas Gemälde. Der Maler beschränkt die Nacktheit der Protagonistin



272. Albrecht Dürer, Burgberg (Detail des Kupferstichs *Der heilige Eustachius*), um 1501.

lediglich auf ihren Brustkorb, um die blutende Wunde, die der tödliche Dolchstoß auf dem hellen Inkarnat hinterließ, sichtbar zu machen.<sup>1693</sup> In diesem Bild betont er durch die unbedeckte Brust weniger Lukrezias weibliche Sinnlichkeit als vielmehr ihre Verletzlichkeit und Schutzlosigkeit. Auch in Sodomas *Judith*-Tafel stehen nicht die weiblichen Reize, sondern die Tugendhaftigkeit der Protagonistin im Vordergrund. Da der apokryphe Text unklar lässt, ob Judith Holofernes bewusst verführte oder ihn nur im betrunkenen Zustand überwältigte (*Judith*, 13,1–12), konnte auch diese Frauenfigur in der schriftlichen Tradition des Mittelalters ähnlich der Lukrezia als Tugendheldin gepriesen werden. So lässt Prudentius in seiner zu Beginn des 5. Jahrhunderts verfassten *Psychomachia* die jüdische Witwe im Kampf der Tugenden gegen die Laster die Keuschheit gegen die Wollust verteidigen.<sup>1694</sup> In der zweiten Hälfte des Trecento bindet Francesco Petrarca (1304–1374) in seinem

des Sieneser Ospedale Santa Maria della Scala in die Pinacoteca Nazionale (vgl. Mus. Kat. Siena 1978, S. 98), die *Lukrezia* wurde im März 1843 auf dem römischen Kunstmarkt für August Kestner durch dessen Leibarzt Ciccarini erworben (vgl. Gmelin 1965, S. 247, Anm. 1).

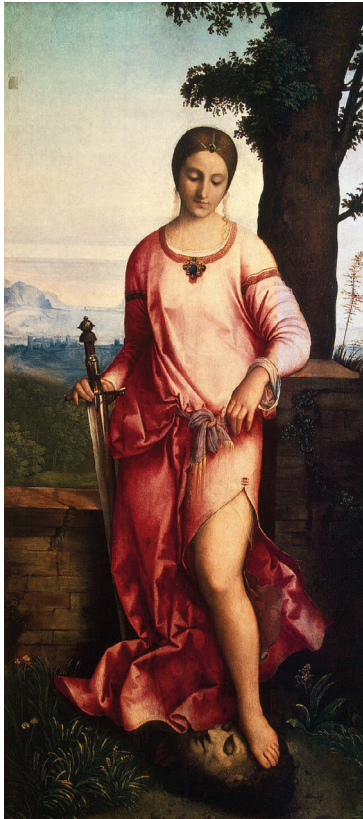
1690 Livius bekundet Lukrezia mit ihren letzten Worten nicht nur ein klares Bewusstsein für die eigene Unschuld an der Vergewaltigung, sondern zudem den Willen, sich selbst zum Vorbild der züchtigen Ehefrau, zum *exemplum pudicitiae*, zu stilisieren (*Ab urbe condita*, I,58,7–11). Vgl. die Ausführungen zu Lukrezia als Ideal der römischen *matrona* bei Kowalewski 2002, S. 107–137.

1691 Vgl. Schrodi-Grimm 2009, S. 120.

1692 Vgl. Kowalewski 2002, S. 134, sowie ergänzend Caciorgna, Marilena, *Lucrezia. L'eroina casta che si uccide per essere stata violentata dal figlio di Tarquinio il Superbo*, in: Caciorgna/Guerini 2003, S. 233.

1693 Vgl. hierzu Sodomas spätere Lukrezia-Darstellungen Kat. Nr. 30, 34, 35 und 59 sowie Kap. 4.2.5.

1694 Vgl. Vowinckel 2001, S. 190.



273. Giorgione, *Judith*, um 1504. St. Petersburg, Eremitage.



274. Domenico Beccafumi, *Judith*, um 1510.  
London, Wallace Collection.

einflussreichen Gedichtzyklus *I Trionfi* Judith sogar zusammen mit Lukrezia in dem zweiten von insgesamt sechs allegorischen Siegeszügen, dem *Triumphus Pudicitiae*, in die Prozession der klassischen Heldinnen mit ein.<sup>1695</sup> Aufgrund ihres Mutes und ihrer Sittsamkeit galt Judith, die in der Nachfolge Dantes das gesamte Quattrocento hindurch zudem als politische Kardinaltugend der Fortitudo interpretiert wurde, als Prototyp der Maria, die den Teufel besiegt.<sup>1696</sup> Interessanterweise fand mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts und somit zeitnah zu Sodomas Werk eine Neuinterpretation Judiths statt: Um 1504 schuf Giorgione (1478–1510) in Venedig ein Gemälde, mit dem er die erotisierte Darstellung der jüdischen Heldin Judith in der bildenden Kunst einläutete und den Wendepunkt zu ihrer Umdeutung von der tugendhaften zur männermordenden Frau markierte (Abb. 273).<sup>1697</sup> Ähnlich ambivalent in ihrer inhaltlichen Aussage gestaltete auch Sodomas Kollege Domenico Beccafumi um 1510 seine Judithfigur auf einer Tafel der Londoner Wallace Collection (Abb. 274).<sup>1698</sup> Sodomas Werk hingegen zeigt noch ganz die tugendhafte-keusche Judith. Sie ist vollständig in ein hellblaues Gewand gekleidet, das – anders als dies beispielsweise bei den Dirnen im Fresko *Florentinus schickt verführerische Mädchen zum Kloster* der Fall ist (Abb. 67) – ihren Körper mehr verdeckt als nachzeichnet. Lediglich der Brustbereich wird durch breite schwarze Bänder oder Gurte optisch hervorgehoben (Abb. 13.1). So wird bei Judith nicht nur der rechteckige Ausschnitt mit einer dunklen Bordüre gesäumt wie bei Christus in Sant’ Anna in Camprena (Abb. 61). In ihrem Fall umfasst das Band ferner die Schultern sowie den Bereich unter und zwischen den Brüsten. Dieses in Sodomas Werk außergewöhnliche Gewanddetail weckt Erinnerungen an einen Brustharnisch und verleiht Judith dadurch – und insbesondere im Vergleich zur Lukrezia – ein beinahe kriegerisches Aussehen. In ihrem Gebaren ist sie jedoch nicht als stolze Siegerin angesichts ihrer mutigen Tat wiedergegeben. Im Gegensatz zu Matteo di Giovanni (um 1428–1495) um 1493 (Abb. 275) und einem namen-

1695 Zu Petrarcas *I Trionfi* und v. a. ihren Nachwirkungen in der Malerei vgl. ORTNER 1998, bes. S. 44–60.

1696 Zu Judith als Prototyp der Muttergottes vgl. MILLER 1960, Sp. 1079.

1697 Öl auf Holz (auf Leinwand übertragen), 144 x 66,5 cm, St. Petersburg, Eremitage; vgl. BIALOSTOCK 1988, S. 131.

1698 Öl auf Pappelholz, 86,2 x 47,5 cm, London, The Wallace Collection. Ganz eindeutig zugunsten des Eros entschieden sich etwa Lucas Cranach d. Ä. (um 1472–1553) und Hans Baldung Grien (1484/85–1545), die Judith jeweils als Pendant zu Eva malten; vgl. VOWINCKEL 2011, S. 198, Anm. 23.



losen Künstler um 1513/15 (Abb. 276.2), die beide Judith den Säbel triumphierend über den Kopf schwingen lassen, stellt Sodoma seine Heldin besonnen dar.<sup>1699</sup>

Sodomas Tafelbilder *Lukrezia* und *Judith* werden als zusammengehörende Stücke zur Raumausstattung eines reichen Privathauses geschaffen worden sein.<sup>1700</sup> Denn weitaus häufiger als als Einzelfiguren treten diese beiden Tugendheldinnen zu jener Zeit als Pendants oder sogar in umfangreiche Bildfolgen eingebunden auf.<sup>1701</sup> Die beiden Gemälde zeigen ein Kompositionsschema, das sich in Siena an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert im Rahmen komplexer Bildprogramme mit Tugendexempla großer Beliebtheit erfreute.<sup>1702</sup> Die literarischen Kataloge berühmter Männer, die Petrarca in nachantiker Zeit wieder aufgriff, wurden seit Boccaccio durch berühmte Frauen ergänzt, sodass dementsprechend zunächst Bildzyklen entstanden, in denen Tugendheldinnen zusammen mit illustren Männern erschienen.<sup>1703</sup> Eine der umfangreichsten Serien dieser Art, die insgesamt acht vorbildhafte männliche und weibliche Helden bereits gleichberechtigt nebeneinander zeigt, ist ein Zyklus, der um 1500 wohl für die Familie Piccolomini in Siena geschaffen wurde und zu dem einst Matteo di Giovannis



275. Matteo di Giovanni, *Judith*, um 1493.  
Bloomington, Indiana University Art Museum.

1699 Matteo di Giovanni: Tempera auf Holz, 56 x 46,1 cm (nicht vollständig erhalten), um 1493, Bloomington, Indiana University Art Museum; vgl. SYSON, Luke, *Virtuous Men and Women*, in: Ausst. Kat. London 2007, S. 234–244. Namenloser Maler: Öl auf Holz, 77 x 44,7 cm, Siena, Sammlung Monte dei Paschi; vgl. SRICCHIA SANTORO, Fiorella, Kat. Nr. 51. GIUDITTA, Sofonisba, Cleopatra. 1513–15 circa, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 266–269. Mit einem schwungvoll über den Kopf geführten Säbel tritt Judith bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts bei Lorenzo Ghiberti (1378/81–1455) als Relieffigur auf der Osttür des Florentiner Baptisteriums auf; vgl. hierzu POESCHKE 1990, S. 70–73.

1700 RADINI TEDESCHI 2010, S. 192, bringt die Entstehung der Hannoveraner Tafel mit der Taufe von Sodomas Nichte Lukrezia in Verbindung, die am 2. März 1513 stattfand. Dies würde aber nur sinnvoll erscheinen, wenn es sich dabei um ein Einzelwerk und nicht um ein Element einer mehrteiligen Dekoration handeln würde. Aus demselben Grund ist auch die These Louis Giellys und Enzo Carlis abzulehnen, dass es sich bei dieser Arbeit um die in einem Brief vom Mai 1518 erwähnte *Lukrezia* Sodomas handeln könnte, die Giuliano de' Medici für sich beanspruchte; vgl. Ausst. Kat. Siena/Vercelli 1950, Nr. 9, und GIELLY o. J. (1911?), S. 111, Anm. 1. Zur Identifizierung der literarisch mit den tatsächlich überlieferten Lukrezia-Darstellungen Sodomas vgl. Kap. 4.2.5.

1701 Vgl. SCHRODI-GRIMM 2009, S. 262f., die eine Reihe von Gemälden auflistet, auf denen Lukrezia und Judith als Bildpaar geschaffen wurden.

1702 Vgl. AGOSTI, Giovanni und FARINELLA, Vincenzo, *Interni senesi »all' antica«*, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 587. Die heute bekannten Bildserien werden aufgelistet in CACIORGNA, Marilena, *Appendice II. Cicli di storia antica nell' arte senese tra Medioevo e Rinascimento*, in: CACIORGNA/GUERRINI 2003, S. 389–401.

1703 Vgl. SCHRODI-GRIMM 2009, S. 235.

*Judith* (Abb. 275) gehörte.<sup>1704</sup> Diese Gemäldereihe dürfte in Siena eine Schlüsselrolle in der Entwicklung der rein weiblichen Bildfolgen von Tugendheldinnen gespielt haben.<sup>1705</sup> Die Darstellung von mythologischen und historischen weiblichen Tugendexempla scheint gerade im Siena des ausgehenden 15. und frühen 16. Jahrhunderts sehr beliebt gewesen zu sein, wie die heute bekannten Bildfolgen beispielsweise im Palazzo Chigi Saracini und im Palazzo Venturi nahelegen.<sup>1706</sup> In Anlehnung an die seit der Antike bekannte Tradition der Neun Helden wurden häufig neun Heldinnen nach heilsgeschichtlichen Epochen in Triaden eingeteilt gezeigt. Zu der antiken Trias gehört zumeist Lukrezia und zu jener des Alten

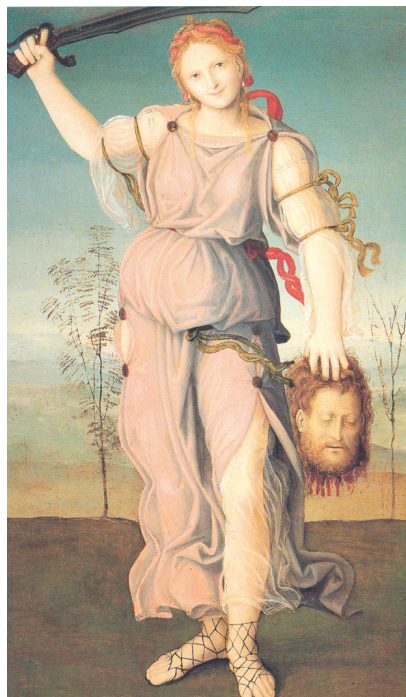
1704 Zu dieser Bildfolge, die aus vier Frauen- und vier Männerfiguren von der Hand unterschiedlicher Künstler besteht, vgl. SYSON, Luke *Virtuous Men and Women*, S. 234–244 (mit Angaben zu den Einzelmaßen und Aufbewahrungsorten). Die Tafeln wurden wohl 1820 getrennt und weltweit auf unterschiedliche Sammlungen verteilt. Dargestellt finden sich neben Judith, Artemisia, Sulpicia und Claudia Quinta die Männer Alexander der Große, Josef von Ägypten, Scipio Africanus und Tiberius Gracchus.

1705 Zur Entwicklung solcher Bildprogramme in Italien vgl. SCHRODI-GRIMM 2009, S. 233–236.

1706 Im Palazzo Chigi Saracini sind wohl einst insgesamt sieben solcher Zyklen von unterschiedlichen Künstlern geschaffen worden. Im Palazzo Venturi freskierte 1519 bis 1523 Domenico Beccafumi ein Deckengewölbe mit vier ineinander gestaffelten Zyklen. Vgl. SCHRODI-GRIMM 2009, S. 243.



276.1. Unbekannter Sieneser Maler, *Sophonisbe*, Heldinnenzyklus, um 1513/15. Siena, Sammlung Monte dei Paschi.



276.2. Unbekannter Sieneser Maler, *Judith*, Heldinnenzyklus, um 1513/15. Siena, Sammlung Monte dei Paschi.

Testaments Judith, während die christliche von weiblichen Heiligenfiguren gebildet wird. Jedoch konnte die jeweilige Auswahl der Frauen letztlich ebenso variieren wie ihre Anzahl.<sup>1707</sup> Die Themen der Sieneser Heldinnenzyklen, die wohl zumeist anlässlich von Hochzeiten in Auftrag gegeben wurden, drehen sich dementsprechend stets um Keuschheit sowie eheliche Ergebenheit und Loyalität.<sup>1708</sup> Verbildlicht werden diese weiblichen Tugenden durch Figuren, die – wie eben Lukrezia und Judith – für das Opfer für den Ehemann beziehungsweise das Vaterland stehen. So präsentieren beispielsweise die drei im Palazzo Chigi Saracini aufbewahrten Tafeln eines unbekannten Sieneser Malers neben Judith die Karthagerin Sophonisbe sowie die ägyptische Königin Kleopatra (Abb. 276.1–3).<sup>1709</sup> Gerade in Siena wurde seit den 1490er Jahren auch Kleopatra als Sinnbild für eheliche Treue angesehen, wo ihr Selbstmord gemäß Boccaccio als Akt der Hingabe gegenüber ihrem toten Gatten Marc Antonio interpretiert wurde (*Amorosa Visione*, X,55–69).<sup>1710</sup> Dass der Deutungsgehalt solcher Bilderfolgen speziell auf eheliche Tugenden abzielte, wird besonders anhand des Beispiels des Guidoccio Cozzarelli und seiner zwischen 1495 und 1500 geschaffenen Darstellungen der Heldinnen Hippo, Camilla und Lukrezia (Abb. 277) deutlich, mit denen sich ferner erläuternde Beischriften erhalten haben.<sup>1711</sup> Diese heben in prägnanten Worten das wesentlich Verbindende zwischen den Figuren hervor, namentlich ihre vorbildhafte Keuschheit, durch die sich die drei Frauen allesamt auszeichnen.<sup>1712</sup>

1707 Vgl. CACIORGNA, Marilena, Appendice II. Cicli di storia antica nell' arte senese tra Medioevo e Rinascimento, in: CACIORGNA/GUERRINI 2003, S. 389–401.

1708 Vgl. hierzu SCHRODI-GRIMM 2009, S. 240.

1709 Ob der Zyklus seit jeher aus drei Tafeln bestand oder ob lediglich drei von ursprünglich mehr Gemälden überliefert sind, ist nicht sicher zu bestimmen. Für weitere Informationen vgl. SRICCHIA SANTORO, Fiorella, Kat. Nr. 51. GIUDITTA, Sofonisba, Cleopatra. 1513–15 circa, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 266–269.

1710 Vgl. SYSON, Luke, Kat. Nr. 56 und 57 in: Ausst. Kat. London 2007, S. 218.

1711 Tempera auf Holz, bemalte *spalliera*, 128 x 240 cm (Tafel jeweils 81 x 49 cm), Siena, Privatsammlung; vgl. AGOSTI, Giovanni und FARINELLA, Vincenzo, Interni senesi »all' antica«, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 585, sowie ergänzend CACIORGNA, Marilena, Kat. Nr. 2.15, in: Ausst. Kat. Siena 2005, S. 194f. Da sich zusammen mit Cozzarellis malerischem Werk auch der dafür bestimmte, originale Holzrahmen erhalten hat, ist seine Arbeit nicht nur ein Beispiel für die Darstellung einer antiken Heldinnentrias, sondern zugleich ein rares Stück Zimmermannsarbeit des späten 15. Jahrhunderts; vgl. AGOSTI, Giovanni und FARINELLA, Vincenzo, Interni senesi »all' antica«, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 585.

1712 Die Inschriften lauten: »HIPPO VIRGO GRECA / LAMOR CONTRA ME TVTA VIRTU PERSE / CHE PER NON ESER DA NAVTE POLLVTA / PIV TOSTO NEL MAR VIVA ME



In Anbetracht dieser Arbeiten seiner Sieneser Kollegen wurden sehr wahrscheinlich auch Sodomas *Lukrezia* und *Judith* nicht als Paar konzipiert. Vielmehr sind sie in eine Serie mit insgesamt mindestens drei Tafeln eingebunden zu denken, die vergleichbar des Beispiels Cozzarellis in eine hölzerne Wandvertäfelung (*spalliera*) oder in den Aufsatz eines ebenfalls hölzernen Sofabetts (*lettuccio*) integriert gewesen sein könnten.<sup>1713</sup> Denn während Sodomas Judithfigur nach rechts ausgerichtet ist, blickt seine Lukrezia auf den Betrachter und erweckt den Anschein, dass sie als Mittelbild fungiert haben könnte. So wären hypothetisch Lukrezia, die sittsame und standhafte Gattin, und Judith, die tugendhafte und keusche Witwe, durch eine jungfräuliche christliche Heilige zu Vertreterinnen der drei weiblichen Stände (Jungfernschaft, Ehehlichkeit und Witwen-schaft) ergänzt denkbar, die zusammen zugleich die drei heilsgeschichtlichen Epochen verkörpern würden. Carl Schuchhardt bringt die Hannoveraner *Lukrezia* und *Judith* sogar mit einem konkreten, heute verschollenen Gemälde in Verbindung (Abb. 278).<sup>1714</sup> Dieses ehemals in Berlin aufbewahrte Werk zeigt wiederum eine Frau, die mit entblößtem Oberkörper und einem kleinen Kind auf dem Arm in einer Landschaft mit sehr tiefem Horizont steht.<sup>1715</sup> Sie blickt nach unten, während



276.3. Unbekannter Sieneser Maler, *Kleopatra*, Heldinnenzyklus, um 1513/15. Siena, Sammlung Monte dei Paschi.

zu ihren Füßen zwei weitere Kinder nach ihrem – Julius Meyer zufolge – roten Gewand greifen.<sup>1716</sup> Dargestellt ist folglich in bewährter Art und Weise Caritas, eine der drei Theologischen Tugenden. Traditionell zeigt sich der Künstler dabei nicht nur die Ikonografie betreffend. So schließt sich Sodoma bei seiner Komposition eng seinem Sieneser Kollegen mit dem Notnamen Griselda-Meister an, der wenige Jahre zuvor die Personifikation der göttlichen Liebe zusammen mit den beiden Theologischen Tugenden des Glaubens und der Hoffnung schuf (Abb. 279).<sup>1717</sup> Sodoma erweiterte die Szene ledig-

SVBMERSE«, »CAMILLA VIRGO VOLSCORUM REGINA / IN BATAGLIA EXCESSI EL FOEMINIL MODO / MA PVR VIN-CENDO VENVS E CVPIDO / E VIRGINE STANDO ACQ-VISTAI PIV LODO«, »LUCREZIA ROMANA CASTISSIMA / POI CHE DALL ADVLTERO FVI POLVTA / COSI ME DOLSE CHE ME STESA OCISE / NE VITA VOLSE A CASTITA PERDVTA«. Speziell zur Figur der Hippo vgl. CACIORGNA, Marilena, Ippo, in: CACIORGNA/GUERRINI 2003, S. 225f. Zu Camilla vgl. CACIORGNA, Marilena, Camilla, in: CACIORGNA/GUERRINI 2003, S. 73–75.

1713 Enzo Carli (Ausst. Kat. Siena/Vercelli 1950, Nr. 8f.) und STECHOW 1951, S. 115, lehnen eine Zusammengehörigkeit der beiden Gemälde *Judith* und *Lukrezia* ab. Diese Einschätzung ist, wie CARLI 1979a, S. 43, selbst einräumt, darauf zurückzuführen, dass die *Judith* noch Mitte des 20. Jahrhundert aufgrund einer nachträglichen Anstückung deutlich größere Maße (90 x 53 cm) besaß. GMELIN 1965 geht hingegen von unterschiedlichen Schaffenszeiten aus: Während für ihn die *Lukrezia* 1509/10 gemalt wurde, sei die *Judith* erst nach 1513 entstanden. Zur *spalliera*-Malerei vgl. v. a. BARRIAULT 199 sowie ergänzend Nützmann 2000; zum *lettuccio* vgl. CALDERAI/CHIARUGI 2006.

1714 Vgl. SCHUCHHARDT 1897, S. 213. Das Bild (Pappelholz, 87 x 49 cm, verschollen, einst Berlin, Königliches Museum, Kat. Nr. 10.1) wurde vermutlich im Mai 1945 im Flakbunker Berlin-Friedrichshain vernichtet; vgl. STOCKHAUSEN 2000, S. 322.

1715 Gerade der Knabe auf den Armen der Frau erweckt den Eindruck, der Maler hätte bei ihm auf Zeichnungen eines auf dem Boden oder einem Kissen sitzenden Säuglings zurückgegriffen. Auf dem Arm der Figur wirkt diese Pose nämlich nicht überzeugend, insbesondere bezogen auf das rechte Bein des Kindes. Vgl. hierzu beispielsweise die beiden Zeichnungen im Louvre, die einen bzw. mehrere Kinder in unterschiedlichen Sitz- und

Stehposen auf einem Blatt vereinen (Kat. Nr. Z2 und Z3). So zeigt die eine Zeichnung (Kat. Nr. Z3) auf der Vorderseite unten mittig eine ähnliche Sitzfigur.

1716 Vgl. Meyer 1885, S. 227, der das Bild noch aus persönlicher Anschauung kannte. Jacobsen 1910, S. 31, merkte die Nähe der Frauenfigur zu den Skulpturen des Jacopo della Quercia an der Sieneser Fonte Gaia an, dessen *Rhea Silvia* und *Acca Laurentia* ebenfalls mit Kindergestalten gezeigt sind. Da Giorgio Vasari berichtet, Sodoma hätte am Beginn seiner Sieneser Zeit eben jene Marmorfiguren studiert (vgl. Kap. 2.8, S. 67), versuchte u. a. CUST 1906, S. 67 und 363, eine Zeichnung nach den Brunnenfiguren in den Uffizien (Inv. Nr. 43 E) Sodoma zuzuschreiben. Dies ist jedoch aufgrund stilistischer Unterschiede zu sicheren grafischen Arbeiten des Künstlers abzulehnen; vgl. BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 265.

1717 Auf den Einfluss des Griselda-Meisters auf Sodomas *Caritas* machte bereits BULST 1992, S. 71, aufmerksam. Dieser bemerkte



277. Guidoccio Cozzarelli, *spalliera* mit drei Tafeln, die Hippo, Camilla und Lucretia zeigen, zwischen 1495 und 1500. Siena, Privatsammlung.



278. Sodoma, *Caritas*, um 1504/05. Verschollen (einst Berlin, Königliches Museum).

lich um eine zusätzliche Kindergestalt am rechten Bildrand und versetzte die Vogelgruppe, die in New York direkt neben Caritas angesiedelt ist, in den Mittelgrund. Der Pelikan, der sein Blut für seine Jungen vergießt, ist links hinter der Berliner Caritas in einem Nest auf einem schwächlichen und kahlen Baum zu sehen. Dieser Vogel gilt aufgrund seiner im *Physiologus* beschriebenen Fähigkeit, seine toten Nachkommen durch sein Blut, das aus seiner geöffneten rechten Brust fließt, wieder zum Leben zu erwecken, als Sinnbild der Liebe Gottes zu den Menschen und als Symbol der Erlösung durch den Opfertod Christi.<sup>1718</sup> Rechts im Mittelgrund belebt eine kleine, aus dem Bild fliehende Staffagefigur mit flatternden Gewändern die Landschaft, während man links in der Ferne eine Burg erblickt. Robert Henry Hobart Cust übernimmt Schuchhardts These, dass diese *Caritas* ursprünglich mit Sodomas *Lukrezia* und *Judith* einen Zyklus bildete und geht einen Schritt weiter.<sup>1719</sup> Seiner Ansicht nach würde es sich bei den drei Gemälden um eine Bildserie der drei Theologischen Tugenden handeln, in der Lukrezia aufgrund ihrer ehelichen Treue Fides, den Glauben, und Judith wegen der Befreiung des Vater-

in Anm. 107 ferner, dass wohl bereits der Griselda-Meister bestehende Typen der Tugenden übernahm. Zu dem New Yorker Werk (Tempera und Gold auf Holz, 74 x 45,7 cm) vgl. CHRISTIANSEN, Keith, *The three Theological Virtues*, in: *Ausst. Kat. New York 1988*, S. 346–351 mit der Anmerkung, dass auch Sodomas Kollege bei seiner Caritas auf eine der Quercia-Figuren der Fonte Gaia zurückgegriffen hatte.

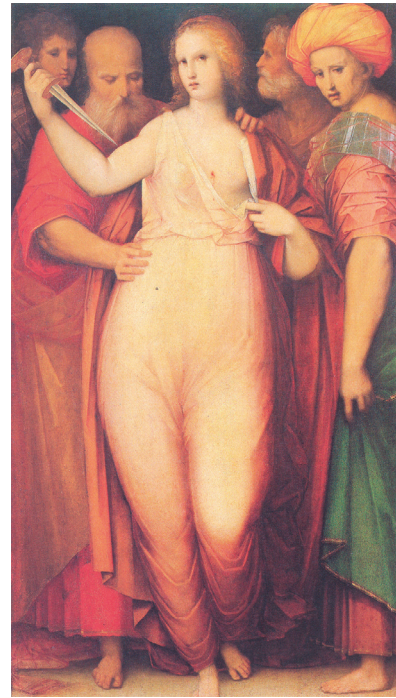
<sup>1718</sup> Vgl. SACHS u. a. 1988, s. v. Pelikan, S. 279.

<sup>1719</sup> Vgl. CUST 1906, S. 85.





279. Griselda-Meister, *Caritas*, Ende des 16. Jahrhunderts.  
New York, Metropolitan Museum of Art.



280.1. Brescianino, *Lukrezia/Fides*, Tugendzyklus, 1517/18.  
Siena, Pinacoteca Nazionale.



280.2. Brescianino, *Spes*, Tugendzyklus, 1517/18.  
Siena, Pinacoteca Nazionale.



280.3. Brescianino, *Caritas*, Tugendzyklus, 1517/18.  
Siena, Pinacoteca Nazionale.

landes, Spes, die Hoffnung verkörpern würden.<sup>1720</sup> So ist von Sodomas Zeitgenossen Andrea del Brescianino (um 1486 – um 1525) tatsächlich eine Gemäldefolge überliefert, in der neben der Heldin Lukrezia ferner die beiden Theologischen Tugenden Spes und eben Caritas verbildlicht sind (Abb. 280.1–3).<sup>1721</sup> Jedoch ist man sich in der Forschung uneins, ob Lukrezia bei Brescianino als Fides und somit als Ergänzung zu den beiden Theologischen Tugenden Spes und Caritas zu lesen ist oder ob man sie als Fortitudo zu verstehen hat, welche einst ergänzend zu den Kardinaltugenden Iustitia, Temperantia und Prudentia zusammen mit den Theologischen Tugenden dargestellt worden wäre. Im letzteren Fall würden heute vier Tafeln fehlen. Auch bezogen auf Sodomas Gemälde ist neben einer dreiteiligen Bilderserie ein ursprünglich weitaus umfangreicherer Zyklus nicht auszuschließen. Carl Schuchhardt schlug eine paarweise Anordnung der Tafeln vor, da zwar Sodomas Judith- und Lukreziagestalt bezogen auf ihre Größe und ihre Verortung im Bildraum einander entsprechen, der Kopf der Caritas hingegen höher und ihre Füße wiederum niedriger als bei den beiden anderen liegen würden.<sup>1722</sup> Dabei sei Schuchhardts Meinung nach die *Caritas* nicht von Sodoma selbst, sondern von einem anderen Künstler gemalt worden, um mit Sodomas Werken in einem größeren Kontext zusammenzuwirken.<sup>1723</sup> In der Tat war es nicht unüblich, dass mehrere Künstler an einem größeren Zyklus beteiligt waren.<sup>1724</sup> Jedoch sind die stilistischen Unterschiede, die Schuchhardt konstatierte, nicht wie von ihm geschehen als Hinweis auf eine andere Künstlerhand, sondern auf eine unterschiedliche Schaffenszeit zurückzuführen. Aufgrund von Merkmalen wie den Gesichtstypen, der Form der Hände und auch der Landschaftsgestaltung mit der Staffagefigur, die rechts aus dem Bild flieht, besteht kaum ein Zweifel, dass es sich

bei dem *Caritas*-Gemälde um eine eigenhändige Arbeit Sodomas handelt. Zu ausgeprägt sind die Analogien zu zwei frühen Tondi Sodomas (Abb. 70 und 166), allen voran aber zu seinen 1503–04 angefertigten Fresken im Refektorium von Sant’ Anna in Camprena (Abb. 61 und 200).<sup>1725</sup> Während *Judith* und *Lukrezia* also in den frühen 1510er Jahren geschaffen wurden, ist Sodomas *Caritas* an das Ende seiner Arbeiten an dem ersten Olivetanerzyklus beziehungsweise kurz darauf und folglich in die Jahre 1504–05 zu datieren.<sup>1726</sup> Eine Zusammengehörigkeit der drei Tafeln (Abb. 13.1–2 und 278) ist auszuschließen.<sup>1727</sup> Dass jedoch alle drei Gemälde nicht als Einzelbilder, sondern als Teil einer größeren Bilderfolge zu sehen sind, steht aufgrund ihres Formats, der Darstellungsweise und ihrer Sujets außer Frage.<sup>1728</sup> Jedoch wird es sich einst um zwei unterschiedliche Zyklen gehandelt haben, zu denen auf der einen Seite *Judith* und *Lukrezia* und auf der anderen die *Caritas* zugehörig gewesen sein werden.

So ist die *Caritas* (Abb. 278) aus Berlin vielmehr in Zusammenhang mit einer Tafel in der Sammlung Chigi Saracini zu sehen (Abb. 281).<sup>1729</sup> Das Hochformat zeigt eine junge Frau mit einem antik anmutenden Raupenhelm in einem gelben, hochgegürteten Kleid. Dieses ist

1720 Diese Annahme hält auch JACOBSEN 1910, S. 30, für nicht unwahrscheinlich.

1721 Öl auf Holz, 84,4 x 47,4 cm (*Lukrezia*), 82 x 47,5 cm (*Spes*), 83 x 46,8 cm (*Caritas*), Siena, Pinacoteca Nazionale; vgl. MACCHERINI, Michele, Nr. 61a, b, c. Lucrezia (Fede), Speranza, Carità. 1517–18, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 304–309.

1722 Vgl. SCHUCHHARDT 1897, S. 215.

1723 Vgl. SCHUCHHARDT 1897, S. 214. Die Berliner *Caritas* wurde in den Berliner Museumsinventaren anfänglich mit dem Maler Baldassare Peruzzi in Verbindung gebracht, bis MORELLI 1883, S. 428, darin ein Werk Sodomas erkannte. Die Zuschreibung an Peruzzi wurde auch von CROWE/CAVALCASELLE 1914, S. 28, abgelehnt, die das Bild Girolamo del Pacchia zusprachen. HAYUM 1976, S. 269, erkannte darin ein Werk des Girolamo Genga. In der heutigen Forschung gilt Sodomas Autorschaft als unbestritten.

1724 Vgl. AGOSTI, Giovanni und FARINELLA, Vincenzo, Interni senesi »all’ antica«, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 587.

1725 Die Berliner *Caritas* setzte bereits SRICCHIA SANTORO 1982, S. 50, in zeitliche Nähe zu dem Sieneser Geburtstondo (Kat. Nr. 13), während Angelo Tartuferi in Slg. Kat. Forenz (Luzetti) 1991, S. 94f., die Ähnlichkeiten zu dem zweiten Rundbild (Kat. Nr. 16) anmerkte. Des Weiteren sind auch die Analogien der *Caritas* zu Kat. Nr. 9, insbesondere bezüglich der Körperhaltung der weiblichen Protagonistinnen sowie der jeweiligen Kinderfiguren nicht zu vernachlässigen. Dies zeigt einmal mehr, wie wichtig technische Untersuchungen der Bilder für die Klärung der Arbeitsweise Sodomas wären.

1726 Das sieht CARLI 1979, S. 43, ebenso und auch RADINI TEDESCHI 2010, S. 131, schlägt eine Datierung in die Jahre 1504–05 vor. Für GIELLY o. J. (1911?), S. 86, ist die Berliner *Caritas* parallel zu den Fresken von Monte Oliveto Maggiore zu sehen.

1727 So auch MARCIANO-AGOSTINELLI TOZZI 1951, S. 97f.

1728 Die Größe der Einzeltafeln solcher Heldinnen-/Tugendzyklen bewegen sich in der Regel zwischen ca. 80–90 cm in der Höhe auf ca. 45–50 cm in der Breite.

1729 Öl auf Holz, 96 x 49,4 cm, Siena, Sammlung Chigi Saracini; vgl. Kat. Nr. 10.2. Einen möglichen Zusammenhang zwischen der Berliner *Caritas* und der Arbeit in der Sammlung Chigi Saracini benannte erstmals CARLI 1979, S. 43, jedoch ohne weitere Schlüsse daraus zu ziehen. Wie die Caritas wurde auch das Sieneser Werk nicht von Anfang an mit Sodoma in Verbindung gesetzt. Die noch in Slg. Kat. Siena (Chigi Saracini) 1819, S. 55, als Baldassare Peruzzi geführte Arbeit, wurde seit Ausst. Kat. 1904, S. 339, Girolamo del Pacchia zugeschrieben. Dieser Einschätzung folgte noch Mario Salmi in Slg. Kat. Siena (Chigi Saracini) 1967, S. 81. Erst SRICCHIA SANTORO 1982a, S. 49, begründete mit dem Hinweis auf die frappierende Ähnlichkeit zu der heiligen Magdalena in der *Beweinung* in Sant’ Anna in Camprena die Zuschreibung an Sodoma. Diese wurde seitdem lediglich von BISOGNI 1988b, S. 840, angezweifelt.



ihr von der Schulter gerutscht und gibt den Blick auf die entblößte Brust frei. Auch der üppige grüne Mantel mit dem roten Innenfutter, den sie um ihre Leibesmitte sowie ihre rechte Schulter geschlungen hat, lässt ihren Oberkörper weitestgehend unbedeckt. Sie ist leicht aus der Frontalansicht zur linken Bildseite gedreht und widmet sich ganz ihrem Tun. Mit ihrer rechten Hand gießt sie Flüssigkeit aus einer goldenen Kanne über einem kleinen Brand aus, der vor ihr auf der Deckplatte eines niedrigen Altars mit Holzscheiten entfacht wurde. Mit der linken Hand hingegen hält sie einen langen, dünnen Stab in ein zweites Feuer, das sich aus einer dreibeinigen Vase speist, die auf einem zweiten, fast brusthohen Altar steht. Dieser wird vom Bildrand angeschnitten und bietet der Frauenfigur zusammen mit der hoch aufragenden Tempelarchitektur auf der gegenüberliegenden Seite einen festen Aktionsrahmen. Dort erheben sich über einem Marmorblock, auf dessen Vorderseite im Flachrelief ein Bukranium und ein Gefäß zu erkennen sind, hintereinander gestaffelt ein heller, abgebrochener Vierkantpfeiler, eine polychrome, von einem goldenen Kompositkapitell bekrönte Marmorsäule sowie zuhinterst wohl ein weiterer, diesmal vollständiger grauer Vierkantpfeiler mit Gesims. Innerhalb dieser architektonischen Kulisse vollzieht die Frauengestalt besonnen ihre Handlung, die durch Inschriften, in denen sie selbst zu Wort kommt, näher erläutert wird: Während auf dem niedrigen Altar »STIN/SI · /TERE/NAS ·« eingemeißelt ist, erscheint links neben ihr an einem schwächtigen, kahlen Baum eine mit Ölbaumzweigen geschmückte *tabula ansata* aufgehängt, auf der »CELES(T)ES« zu lesen ist. Das Bild der Sieneser Sammlung ist nicht nur stilistisch der Berliner Tafel sehr verwandt, mit der es zeitgleich entstanden sein wird.<sup>1730</sup> Die behelmte Figur teilt mit Sodomas Caritas neben ihrer Körpergestaltung, der Durchformung ihrer Haare und der Kleidung samt den Sandalen *all' antica* zudem einen vergleichbaren Hintergrund mit einem ähnlich gestalteten Himmel und einer Landschaft mit sehr tiefem Horizont. Des Weiteren stimmen die Abmessungen der beiden Frauen in ihrer Höhe sowie in ihrer Breite ebenso überein wie ihre wesentlichen Umrisslinien, wenn man sie spiegelverkehrt übereinanderlegt (Abb. 282 und 283).<sup>1731</sup> So

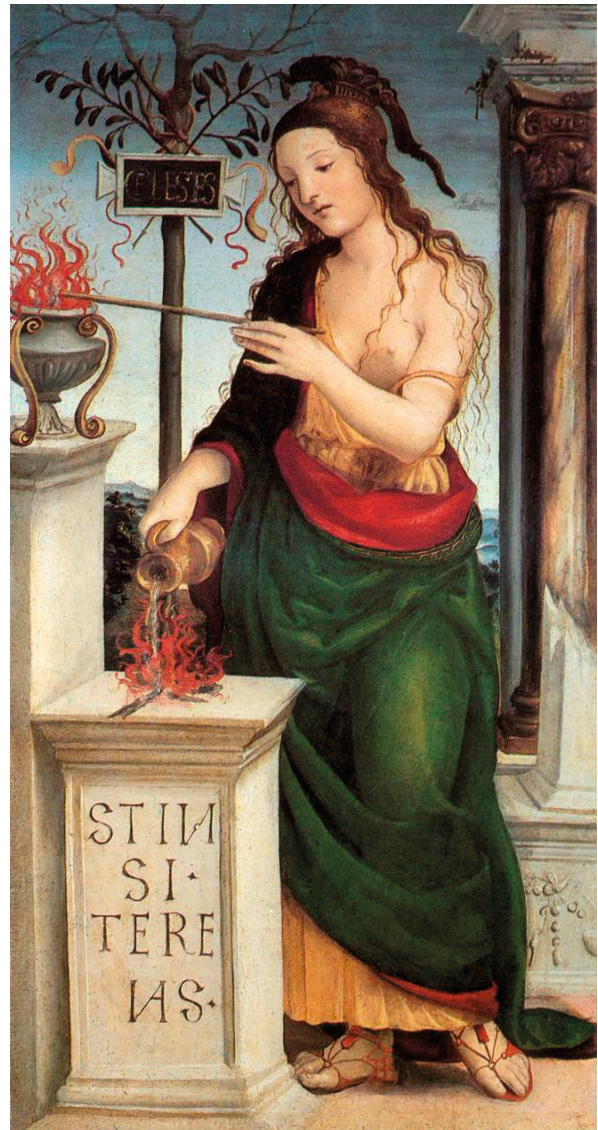


Abb. 281. Sodoma, *Pietas*, um 1504/05. Siena, Palazzo Chigi Saracini, Sammlung Monte dei Paschi.

überlappen sich die Außenkonturen der Gesichter, der Schultern, der Nacken, der aufsteigenden Gewandfalten an den Unterschenkeln sowie teilweise auch der Füße beider Protagonistinnen. Aus diesem Grund ist zu vermuten, dass der Maler in beiden Fällen – wenn auch spiegelverkehrt – auf ein und denselben Karton zurückgriff. Dies war zu jener Zeit bei Malern ein durchaus übliches Vorgehen, wie Rudolf Hiller von Gaertringen am Bei-

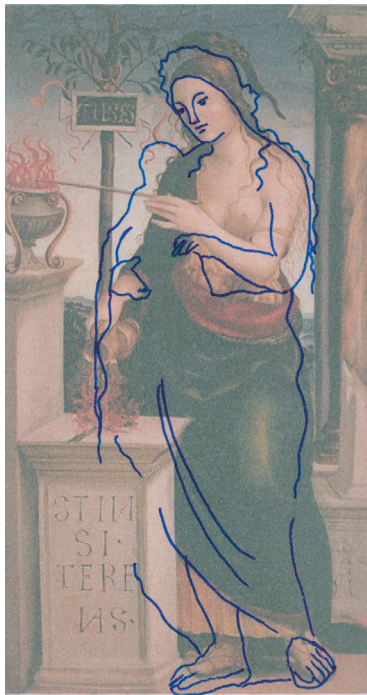
<sup>1730</sup> Eine Datierung direkt im Anschluss an den Freskenzyklus in Sant' Anna in Camprena befürworten ferner CARLI 1979, S. 43, und SRICCHIA SANTORO 1982a, S. 49f.

<sup>1731</sup> Mit 96 x 49,4 cm ist das Tafelbild der Sammlung Chigi Saracini 9 cm höher als das Berliner Gemälde mit 87 x 49 cm. Jedoch dürfte Letzteres oben und unten beschnitten worden sein. Darauf deutet die Tatsache hin, dass die Caritas mit ihren Haaren und Füßen ungewöhnlich nah an den Bildrand heranreicht.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass beide Bildträger ursprünglich annähernd identische Maße hatten. Diese Vermutung äußerste auch BULST 1992, S. 82, Anm. 99.



282. Nachgefahrne Umrisslinien der invertierten Berliner Caritasfigur. Collage aus Abb. 278 und Handzeichnung der Autorin.



283. Umrisslinien der Berliner Caritasfigur über dem Gemälde *Pietas* der Sammlung Chigi Saracini. Collage aus Abb. 281 und Handzeichnung der Autorin.

spiel Peruginos und dessen Werkstatt aufzeigt.<sup>1732</sup> Demnach hätte Sodoma in dem vorliegenden Fall die invertierte Frauengestalt des ersten, ursprünglichen Kartons in *spolvero*-Technik auf einen neuen übertragen. Diese Methode garantierte identische Größe und Haltung der neuen Figur und bot dem Künstler zugleich die Basis für bewusste Abwandlungen etwa bei der Gewandgestaltung oder der genauen Handhaltung, bevor die veränderte Form perforiert und auf den Bildträger abgepaust wurde.<sup>1733</sup> Da sowohl für das heute verschollene Berliner Werk als auch für jenes der Sammlung Chigi Saracini keine technischen Untersuchungen existieren, bleibt dies jedoch nur eine Hypothese. Wie bei den zusammengehörenden Leinwandbildern für die Deckendekoration des Palazzo Chigi (Abb. 244–248) wäre auch bei den beiden allegorischen Tafeln eine aufeinander abgestimmte Farbigkeit zu erwarten. Dies kann aufgrund fehlender Farbabbildungen der *Caritas* jedoch nicht verifiziert werden. Interessant ist jedoch, dass Julius Meyer für Sodomas Caritasfigur ein rotes Gewand überliefert, dessen Ton sich demnach im Innenfutter des Mantels der anderen Frauengestalt wiederfinden würde.<sup>1734</sup>

Sodoma, der bei seiner Berliner Figur das kompositorische Schema einer älteren Caritas-Darstellung übernahm, schloss sich auch bei der Sieneser Tafel eng einem weiteren Vorbild an. Francesco Frangi erkannte, dass die kompositorische wie ikonografische Anlage des Gemäldes auf einem wohl wenig früher publizierten Kupferstich des Nicoletto da Modena beruht (Abb. 284).<sup>1735</sup> In diesem druckgrafischen Werk wird – wie die Inschrift »SPES PVB/LICA · /PAX AETE/RNA · / VICTORIA/AVGVSTI « an einem der beiden Altäre verdeutlicht – das jährliche antike Opfer für die Pax Augusta, den Augusteischen Frieden, durch eine

1732 Vgl. HILLER VON GAERTRINGEN 1999, S. 172, der die Methode der Inversion und Spiegelung einer Figur bzw. eines Einzelmotivs mit Hilfe eines Kartons ausführlich erläutert.

1733 Möglicherweise sind die Abweichungen in den Details aber auch erst – wie im Falle der Gemälde in Philadelphia (Abb. 173) und München (Abb. 107) – im Laufe des malerischen Prozesses entstanden; vgl. hierzu Kat. Nr. 19 sowie Kat. Nr. 27.

1734 Rot ist auch die Caritas des Griselda-Meisters gekleidet. Zu Rot als Farbe der Caritas vgl. SEIDEL 1977, S. 60.

1735 Vgl. FRANGI 1989, S. 66. Wir wissen nur sehr wenig über den frühen italienischen Kupferstecher, der in Modena geboren wurde, wohl in den 1480er Jahren in Ferrara aktiv war und sich spätestens 1507 in Rom aufhielt. Von seinen über 100 bekannten Stichen sind lediglich zwei fest datiert, sodass die Rekonstruktion der Chronologie seines Œuvre schwierig ist. Zu Nicoletto da Modena vgl. ZUCKER 1984, S. 157–160, zur unsicheren Datierung des vorliegenden Stiches bes. S. 157 und 190.



jungfräuliche Vestalin dargestellt.<sup>1736</sup> In den Worten spiegelt sich die Hoffnung des römischen Volkes auf ewigen Frieden in der Folge des militärischen Erfolges Kaiser Augustus' wider. Sodoma übernimmt bis zu den Details alle wesentlichen Elemente der Stichvorlage, setzt diese jedoch in seinem gestreckten Hochformat kompakter zusammen. Seine Komposition ist verschränkter als dies bei Nicoletto der Fall ist. Sodomas Figur schreitet nicht mehr auf die beiden Brände zu, sondern steht in sich ruhend davor. Dabei wirkt sie in ihrem Erscheinungsbild und ihrer Haltung interessanterweise gleichermaßen Sodomas Caritas als auch Nicolettos Vestalin verwandt. Durch die abgewandelten Inschriften veränderte Sodoma den Deutungsgehalt seiner Darstellung von der Veranschaulichung einer antiken Kulthandlung hin zu einer Allegorie. Ergänzt man die beiden bei ihm geschriebenen Halbsätze »STIN/SI · /TERE/NAS « an dem Altar und »CELES(T)ES« auf dem Täfelchen durch das Objekt »flammas«, das sich zweifach in dem Bild dargestellt findet, so lautet die Aussage der Figur vervollständigt und übersetzt: »Ich habe die irdischen Flammen ausgelöscht und entzünde die himmlischen.«<sup>1737</sup> So wurde das Gemälde in seiner ersten schriftlichen Erwähnung im Sammlungsinventar von 1819 auch als »La Religione, che estingue le Fiamme terrene, ed accende le Celesti« bezeichnet.<sup>1738</sup> Der lange Bildtitel zeigt, wie schwer man sich in der Literatur mit der exakten Deutung des Werkes tat. Fiorella Sricchia Santoro schlägt vor, darin eine »Allegoria della saggezza« zu sehen und wies auf »l'atmosfera letteraria, moralistico-anticheggiante che stava trionfando nella celebre decorazione dello studiolo di Isabella d' Este a Mantova« hin.<sup>1739</sup> Roberto Bartolini greift diesen Gedanken auf und stellt das Tafelbild in den Kontext der an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert entfachten Debatte um das Thema der Liebe, des Eros und des Anteros.<sup>1740</sup> Die Frauenfigur stelle die Personifikation der himmlischen Liebe dar, die in dem Bild die irdische, durch das Feuer auf dem niedrigen Altar versinnbildlichte Leidenschaft



284. Nicoletto da Modena, *Opfernde*, erste Jahre des 16. Jahrhunderts. Exemplar: Paris, Bibliothèque Nationale.

auslöscht. Weitaus überzeugender gestaltet sich Wolfger A. Bulsts These, dass mit Sodomas behelmter Gestalt die Verkörperung der Pietas, der Gottesverehrung, gemeint sei.<sup>1741</sup> Diese wird von Cesare Ripa als »compagna, e sorella della carità« beschrieben und in der Tat ähnelt sie der Berliner Caritas-Darstellung wie eine Schwester.<sup>1742</sup> Die beiden Frauen sind als Gegenstücke oder viel eher als sich ergänzende Teile geschaffen worden.<sup>1743</sup> Caritas wird durch die Zuwendung zu ihren Kindern zur *amor proximi*, der Nächstenliebe, hervorgehoben, wohingegen das Feuer, wo es ihr als Attribut beigegeben erscheint, den *amor dei* betonen würde.<sup>1744</sup> Dieses

1736 Diese Inschrift zitiert kaiserzeitliche Münzreverse, die im 16. Jahrhundert bekannt waren; vgl. BULST 1992, S. 79, Anm. 3.

1737 Vgl. BULST 1992, S. 65.

1738 Vgl. Slg. Kat. Siena (Chigi Saracini) 1819, S. 55. Die Benennung als »Allegorie der Religion« oder »Allegorie des Glaubens« wurde in der Folge beispielsweise von Enzo Carli übernommen; vgl. CARLI 1971, S. 211, sowie CARLI 1979, S. 43.

1739 Siehe SRICCHIA SANTORO 1982a, S. 49f.

1740 Vgl. BARTOLINI, Roberto, Kat. Nr. 1: Allegoria dell' Amor celeste, in: Mus. Kat. Siena (Palazzo Chigi Saracini) 1988, S. 31, sowie BARTOLINI, Roberto, Nr. 44, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 242. Dieser Deutung folgt RADINI TEDESCHI 2010, S. 134.

1741 Vgl. BULST 1992, bes. S. 68–71.

1742 Siehe RIPA 1603, S. 402.

1743 Bereits 1331 wurden die beiden Tugenden Caritas und Pietas einander zugeordnet am Klosterneuburger Altar gezeigt; vgl. BUSCHAUEN 1980, S. 44. Hendrik Goltzius stellt die beiden auf einem Kupferstich von 1583 sogar wie bei Sodoma als Paar konzipiert dar; vgl. STRAUSS 1977, S. 286f.

1744 Mit einem Gefäß, aus dem Flammen lodern, präsentiert sich die Caritas beispielsweise an der Mittelstütze der Marmorkanzel, die Giovanni Pisano ab 1302 für den Pisaner Dom schuf; vgl. POESCHKE 2000, S. 118–121.

Feuer der göttlichen Liebe kommt bei Sodoma stattdessen auf der Sieneser Tafel zur Darstellung. Dort wird es von der Verkörperung der Gottesverehrung, eben der *Pietas*, mit Hilfe eines langen Stabes angefacht, während sie – wie ihren eigenen Worten zu entnehmen ist – die irdischen Flammen zum Erlöschen bringt. »*Pietas*« als Aufgabenstellung war unter den Zeitgenossen Sodomas in der Regel gleichbedeutend mit einer Darstellung des leidenden Christus.<sup>1745</sup> Das ungewöhnliche Thema, christliche Frömmigkeit als Pendant zur altbekannten *Caritas* zu verbildlichen, dürfte Sodoma dazu veranlasst haben, sich sehr eng an eine Vorlage zu halten, die die Ausübung eines heidnischen Ritus veranschaulicht, der Gottesverehrung voraussetzt. Die allegorische Umdeutung zur christlichen Tugend erfolgte dabei durch die Abwandlung der Inschriften, die aus dem eigentlich paganen Feueropfer der Vestalin Sinnbilder göttlicher Liebe (sich aus einem Gefäß speisende Flammen) sowie irdischer Liebe (flammender Holzscheit) machen.

Sodomas *Pietas* zeichnet sich im Gegensatz zu den Darstellungen der *Lukrezia* und *Judith* somit durch ihr ungewöhnliches Bildthema aus, bei dem der Maler auf keine gängige Ikonografie zurückgreifen konnte. Die *Pietas* wurde zusammen mit der *Caritas* – möglicherweise als Teil eines größeren Zyklus mit weiteren Zweiergruppen – als Bildpaar geschaffen, das innerhalb der üblichen sienesischen Tugendzyklen aus dem Rahmen fällt. Diese beiden Arbeiten werden für einen sehr gebildeten Sieneser Auftraggeber geschaffen worden sein, der sich in die Gestaltung der von ihm gewünschten Werke gedanklich stark eingebracht haben wird.<sup>1746</sup> Die Bezugnahme auf einen Kupferstich des Nicoletto da Modena, der aufgrund der Antikenanleihen offensichtlich in Rom oder nach einem dortigen Aufenthalt entstanden ist, legt nahe, dass Sodoma oder zumindest der Auftraggeber vor 1504/05 in der Ewigen Stadt war beziehungsweise enge Verbindungen dorthin pflegte.<sup>1747</sup> Agostino Chigi gründete mit seinem Vater 1502 in Rom eine Bank und war fortan dort ansässig, stand jedoch stets in engen

Beziehungen zu seiner Heimatstadt Siena.<sup>1748</sup> So kämen theoretisch wieder einmal Agostino oder sein Bruder Sigismondo als Besteller in Frage. Letzterer beauftragte den Maler jedenfalls wenige Jahre darauf mit der Ausstattung seines Palazzo sowie mit einem Tondo für die Eremitenklause in Lecceto (Abb. 70).<sup>1749</sup> Agostino war sogar in erster Ehe mit Margherita Saracini verheiratet, die 1508 nach kinderloser Ehe verstarb.<sup>1750</sup> Zumindest die *Pietas* ist heute in der Sieneser Sammlung Chigi Saracini zu finden. Ihre Provenienz ist leider lediglich bis in das Jahr 1819 zurückzuführen.<sup>1751</sup> Aber auch die Spannocchi, eine weitere bedeutende Sieneser Familie, erscheinen als Auftraggeber nicht vollkommen ausgeschlossen, wenn man Vasari Glauben schenkt, dass Sodoma in seiner Sieneser Anfangszeit für diese tätig gewesen sei.<sup>1752</sup> Als ehemalige Papstbänker pflegten die Spannocchi ebenfalls Kontakte in die Ewige Stadt. Allerdings waren sie mit dem Tod Pius' III. im Herbst 1503 in einen Bankrott verwickelt und somit gerade in jenem für eine etwaige Auftragsvergabe um 1504 interessanten Zeitraum finanziell angeschlagen.<sup>1753</sup> Da Druckmedien wie der Kupferstich schon damals weite Verbreitung fanden, hätten Sodoma sowie sein Besteller auch andernorts als in oder über Verbindungen nach Rom von Nicolettos Bildfindung Kenntnis erlangen können. Für wen nun tatsächlich die beiden Bilder der *Caritas* und *Pietas* bestimmt waren, bleibt folglich offen. Gleichwohl werden auch diese Gemälde in der Art der Heldinnen Cozzarellis (Abb. 277) in eine hölzerne Wandverkleidung (*spalliera*) oder in den oberen Aufsatz eines hölzernen Sofabetts (*lettuccio*) eingelassen gewesen sein. Solche Ausstattungsprojekte gab man vorzugsweise zur Eheschließung in Auftrag.<sup>1754</sup> Anders als bei den sicherlich ebenfalls für einen Sieneser Haushalt bestimmten Tafeln *Lukrezia* und *Judith*, ist bei den Tafeln der *Caritas* und *Pietas* eine Vermählung als Anlass aber weniger wahrscheinlich.<sup>1755</sup>

1745 Vgl. hierzu ausführlicher BULST 1992, S. 68, sowie ergänzend zum leidenden Christus Kap. 4.1.4.4.

1746 Dafür dass der Besteller in Siena ansässig war, sprechen die Provenienzen der beiden Tafel: Die *Pietas* ist seit 1819 in der Sammlung des Palazzo Chigi Saracini nachweisbar (Slg. Kat. Siena [Chigi Saracini] 1819, S. 55), die *Caritas* wurde erst 1841/42 auf dem römischen Kunstmarkt erworben (vgl. die Angaben zur Provenienz in Kat. Nr. 10.1).

1747 Zu dem Einfluss antiker römischer Stücke auf Nicolettos Kupferstich vgl. BULST 1992, S. 65–67. Zur Möglichkeit, dass Sodoma bereits vor seinem ersten bekannten Romaufenthalt 1508/09 in der Stadt war u. a. vgl. Kap. 4.1.4.4.

1748 Vgl. FRITTELLI 1922, S. 26.

1749 Vgl. hierzu Kap. 4.2.1 und Kap. 4.1.4.1 mit Kat. Nr. 13.

1750 Vgl. FRITTELLI 1922, S. 25.

1751 Für die Provenienz vgl. Kat. Nr. 10.2.

1752 Vgl. VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 379f. sowie ergänzend Kap. 2.2., S. 18.

1753 Zu den Spannocchi vgl. Kap. 2.2, S. 18.

1754 Vgl. AGOSTI, Giovanni und FARINELLA, Vincenzo, Interni senesi »all' antica«, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 585, sowie ROHLMANN 1996, S. 101–104 und 113–126.

1755 SCHUCHHARDT 1897, S. 214f., vermutet, dass *Judith* und *Lukrezia* Teil eines allegorischen Zyklus waren, der in Zusammenhang mit dem Palazzo del Capitano steht, der 1504 für Pandolfo Petrucci fertiggestellt wurde. Enzo Carli weist darauf hin, dass dabei bedacht werden muss, dass somit die Bilder vor dem Tod Pandolfos im Mai 1512 entstanden sein müssten, da sein Sohn



Während nämlich in der ikonografisch konventionellen, ursprünglich sicher umfangreicheren Bilderfolge mit Lukrezia und Judith Heldinnen gezeigt werden, die für ihre besonders erstrebenswerten weiblichen Tugenden gerühmt wurden, führt das wenige Jahre ältere Bildpaar mit Pietas und Caritas dem gebildeten Betrachter die personifizierten christlichen und dabei geschlechtsunabhängigen Tugenden selbst vor Augen.

#### 4.2.3 Sodomas »Raub der Sabinerinnen«

Wie bereits im 15. Jahrhundert wurden in Italien auch noch im Cinquecento Künstler mit bemaltem Holzmöbiliar für das häusliche Interieur betraut, das beispielsweise Teil einer *lettiera* (Bett), eines *lettuccio* (Sofabett) oder einer *spalliera* (hölzerne Wandvertäfelung) sein konnte.<sup>1756</sup> Dabei musste es sich nicht immer um umfangreiche Aufträge wie im Fall von Sodomas Deckendekoration für den Palazzo Chigi (Abb. 244–248) oder um mehrteilige Arbeiten wie seine beiden Zyklen mit Heldinnen und Tugendallegorien (Abb. 13.1–2, 278 und 281) handeln.<sup>1757</sup> Mitunter wurden bei den Künstlern Einzelwerke bestellt, die vor allem der Ausschmückung der *camera*, des Schlafgemachs, galten, das in reichen Haushalten auch Repräsentationszwecken diente. Solche Objekte wurden in aller Regel anlässlich eines positiv einschneidenden Ereignisses innerhalb der Familie geschaffen. Dabei handelte es sich zumeist um eine Heirat oder die Geburt des ersten männlichen Nachkommens, sodass sich ihre Dekoration gemeinhin auf Themen rund um Hochzeit, Treue, Fruchtbarkeit und Mutterschaft bezieht.

Zu dieser Kategorie von Objekten gehört aller Wahrscheinlichkeit nach eine heute im römischen Palazzo Barberini befindliche Tafel mit einer figurenreichen Szene, die sich ihrem sehr breiten Format entsprechend horizontal entwickelt (Abb. 258).<sup>1758</sup> Das Gemälde zeigt augenscheinlich ein mythologisches Sujet: Links vorne steht – umgeben von zwei zu ihm aufblickenden Soldaten – ein in einen weißen Mantel gehüllter Mann

auf einem Marmorsockel, auf welchem ein nunmehr unlesbares Wappen zu sehen ist.<sup>1759</sup> Der exponierten Gestalt wird von Gefolgsmännern eine junge Frau mit entblößtem Oberkörper vorgeführt. Diese erinnert ihrem Aussehen nach stark an Sodomas hannoversche *Lukrezia* (Abb. 13.2) sowie seine *Judith* (Abb. 13.1).<sup>1760</sup> Rechts neben dieser Szene stellt sich ein Soldat mit weit ausfallendem Schritt und blankem Säbel einer Personengruppe entgegen. Letztere besteht aus einem Bärtigen, der zusammen mit seinem Gefährten eine sich wehrende junge Frau festhält, deren Gewand von der linken Brust gerutscht ist. Ein dritter, lediglich von einem Schurz bedeckter Mann eilt mit einem vor sich ausgestreckten, roten Überwurf in Richtung des rechten Bildrands. Wie der Soldat mit dem Säbel fungiert auch er kompositorisch als Bindeglied zwischen den einzelnen, in lockerer Reihung angeordneten Figurengruppen. So lenkt er den Betrachterblick nach rechts, wo drei Frauen mit einem Säugling die Flucht ergreifen. Auf dem Boden befinden sich über beinahe die gesamte Tafelbreite verstreut diverse Schilde, ein Helm sowie zwei kleine Kinder. Während das eine schlafend gegen einen großen Stein gelehnt gezeigt ist, interagiert das zweite mit einem kleinen, weißen Hund. Die gesamte Szene spielt sich vor einer weitläufigen Hügellandschaft mit tiefem Horizont ab. Dabei wird der Ausblick in der linken Kompositionshälfte durch antikisierende Architektur weitestgehend verstellt. Neben dem hoch aufragenden, triumphbogenartigen Bau verortet insbesondere der an die Engelsburg erinnernde Zentralbau links außen das Geschehen in der Ewigen Stadt und somit in der frühromischen Geschichte. Nach rechts hin breitet sich die Ansicht eines mächtigen Flusses mit dicht besiedeltem Ufer aus. Das Wasser wird von Booten mit bewaffneten Insassen bevölkert und darüber spannen sich zwei Steinbrücken, auf denen weitere flüchtende Frauen sowie ein Reiterzug zu erkennen sind.<sup>1761</sup>

und Nachfolger Borghese kein Kunstliebhaber und -förderer war; vgl. Ausst. Kat. Siena/Vercelli 1950, Nr. 8. Carl Schuchhardts These kann weder belegt noch widerlegt werden.

1756 Vgl. hierzu Kap. 4.2.2.

1757 Vgl. hierzu Kap. 4.2.1 und Kap. 4.2.2.

1758 Öl auf Holz, 76 x 170 cm, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini; vgl. ergänzend Kat. Nr. 18. Gemäß Mus. Kat. Rom (Palazzo Barberini) 2001, S. 33, existieren zu dieser Komposition verschiedene alte Repliken, die jedoch nicht näher benannt werden und mir persönlich unbekannt sind.

1759 Eventuell könnten technische Untersuchungen wie die Infrarotreflektografie diesbezüglich neue Erkenntnisse liefern. Solche liegen jedoch bisher leider nicht vor.

1760 Vgl. hierzu die Kat. Nr. 26.1 (*Lukrezia*) sowie Kat. Nr. 26.2 (*Judith*).

1761 Die beiden am Himmel darüber auffällig platzierten Vögel im Flug sind wohl als dekoratives Element zu verstehen. So erscheinen diese in ähnlicher oder vergleichbarer Weise auch in zahlreichen Szenen des Freskenzyklus, den Sodoma im Kreuzgang des Klosters Monte Oliveto Maggiore schuf; vgl. zu diesem Großauftrag Kap. 2.2.



285. Girolamo del Pacchia, *Raub der Sabinerinnen*, um 1520. Malibu, J. Paul Getty Museum.

Die Provenienz des Gemäldes reicht bis in das 17. Jahrhundert zurück. Es kann 1692 im römischen Palazzo der Chigi an der Piazza Santi Apostoli nachgewiesen werden, wohin es eventuell aus deren Sieneser Palazzo gelangte.<sup>1762</sup> Jedoch ist das Werk nicht originär für diese Sieneser Familie geschaffen worden. Guglielmo Della Valle gibt Ende des 18. Jahrhunderts eine Liste aus dem Seicento wieder, die das Kunstinventar des Vaters des Sieneser Abts Galvano Ciaccheri beschreibt. Mit dem darin aufgeführten »quadro del Sodoma per lungo, che rappresenta Numitore, che condanna alla morte la Madre di Romolo e Remo con i Bambini« wird das Gemälde das Palazzo Barberini gemeint sein.<sup>1763</sup> Denn in den Besitz der Chigi kam das Tafelbild, das nachweislich am 18. September 1660 durch Vermittlung des Sieneser Malers Bernardino Mei (1612–1676) von Kardinal Flavio Chigi (1631–1693) käuflich erworben wurde, eben als Darstellung der Geschichte der Rhea Silvia.<sup>1764</sup> Diese war die Tochter des Numitor Silvius, des Königs von Alba Longa, welcher von seinem eigenen Bruder Amulius gewaltsam abgesetzt worden

war.<sup>1765</sup> Um die Rache der Nachkommen zu verhindern, veranlasste Amulius, die Söhne des Numitor zu töten. Rhea Silvia ließ er hingegen zur Vestalin weihen, damit diese aufgrund des mit dem Amt verbundenen Keuschheitsgelübdes kinderlos bliebe. Jedoch wurde die junge Frau von Mars verführt und geschwängert. Als Amulius von der Geburt der Zwillinge Romulus und Remus erfuhr, ließ er die unzüchtige Vestalin zur Bestrafung lebendig begraben. Die beiden Kinder sollten ebenfalls umgebracht werden, wurden jedoch vom Flussgott Tiberinus vor dem Ertrinken gerettet und einer Wölfin zur Aufzucht überlassen.<sup>1766</sup> Sodomas Bild zeigt als Hauptszene die Gefangennahme einer jungen Frau, die einem auch im wörtlichen Sinn höher gestellten Mann vorgeführt wird. Somit ist nachvollziehbar, dass man in ihr Rhea Silvia erkennen wollte, die aufgrund ihrer Verfehlung und der daraus resultierenden Geburt ihrer beiden Söhne vor ihren Onkel Amulius gebracht wird, um ihre gesetzmäßige Bestrafung zu erhalten. Die beiden Kleinkinder am Boden wären demnach als Romulus und Remus zu lesen und in der Szene am rechten Bildrand würde in der fliehenden Frauenfigur mit dem Säugling in Armen demgemäß die Rettung zumindest eines der beiden Kinder gezeigt. Jedoch kann die Interpretation des Gemäldes als Darstellung der Bestrafung der Rhea Silvia nicht gänzlich

1762 Vgl. Mus. Kat. Rom (Palazzo Venezia) 1947, S. 12f.

1763 Zitiert nach DELLA VALLE 1786, Bd. 3, S. 267. Dass sich die Worte auf Sodomas Arbeit beziehen, vermutet u. a. auch TOMASI VELLI 1991, S. 27.

1764 In dem Schriftstück wird das Bild gemäß GOLZIO 1939, S. 274, Nr. 3455, S. 282, beschrieben als »quadro quadrilongo in tavola di palmi 8 e 4 per traverso, dipintovi per mano del Sodoma la sentenza e morti di Ilia Rea Vergine Vestale«. Nach Flavios Tod ging das Gemälde – zusammen mit anderen Objekten seiner umfangreichen Sammlungen – an seine Erben und letztlich Anfang des 20. Jahrhunderts an den italienischen Staat über; vgl. hierzu ausführlich MIGNOSI TANTILLO 2001, S. 29f.

1765 Der Autor der von Guglielmo Della Valle zitierten Liste aus dem 17. Jahrhundert verwechselte augenscheinlich die beiden Brüder Amulius und Numitor; vgl. Anm. 1763.

1766 Tradiert wird die Legende beispielsweise von Livius (*Ab urbe condita*, I,1,3–7).





286. Amico Aspertini, *Raub der Sabinerinnen*, 1496. Madrid, Museo del Prado.

überzeugen, auch wenn diese in der Forschungsliteratur teilweise noch im 20. Jahrhundert vertreten wurde.<sup>1767</sup>

Seit dem frühen 20. Jahrhundert existiert die alternative Deutung des Bildsujets als Raub der Sabinerinnen, wie er von den antiken Autoren Plutarch (*Vita Romuli*, 14–19) und Livius (*Ab urbe condita*, I,9,1–16) überliefert wird.<sup>1768</sup> Als es den Römern unter Romulus an Frauen mangelte und ihnen die umliegenden Städte das Heiratsrecht verweigerten, entschloss man sich dazu, Festspiele zu veranstalten, um bei dieser Gelegenheit die Töchter der Nachbarn zu rauben. So wählte Sodomas Sienenser Kollege Girolamo del Pacchia für seine ebenfalls im extremen Breitformat angelegte Tafel im J. Paul Getty Museum in Malibu (Abb. 285) eben diesen dramatischen Wendepunkt der Geschichte, als inmitten der Festlichkeiten das vereinbarte Signal für den Überraschungsangriff gegeben wurde und die Römer in alle Richtungen ausströmten, um die anwesenden Jungfrauen der Gäste zu ergreifen.<sup>1769</sup> Durch das Sich-zu-eigen-machen der Sabinerinnen sollte längerfristig die Nachkommenschaft der Römer sichergestellt werden. Sowohl Sodomas als auch Girolamos Bildgeschehen ist in eine weite Landschaft eingebettet und der Ort der Handlung wird beide Male durch antikisierende Architektur näher bestimmt. Dabei schildert Girolamo lediglich den Augenblick des überfallartigen

Raubes; und dies in sehr bewegten, größtenteils in sich verwobenen Einzelszenen, welche die entschlossen zugreifenden Soldaten und ihre verzweifelten, sich zum Teil heftig wehrenden Opfer zeigen. Im Mittelgrund – leicht aus der Bildachse nach links gerückt – thront Romulus, der mit seiner Rechten soeben den Befehl zur Attacke gegeben hat. Das bei Girolamo dargestellte Sujet ist folglich problemlos zu bestimmen. Dahingegen setzt Sodoma auf eine Erzählstruktur mit separaten Handlungssequenzen, die er locker aneinanderreih. Dadurch wird die Erschließung des Bildthemas im Ganzen erschwert. Dass in dem Gemälde des Palazzo Barberini in der Tat dasselbe Ereignis der römisch-antiken Geschichte gemeint ist, das auch Girolamo del Pacchia malte, legt jedoch eine Gegenüberstellung des Werkes mit einer Komposition des Amico Aspertini aus dem ausgehenden Quattrocento nahe (Abb. 286).<sup>1770</sup> Sodoma könnte die Tafel des Bologneser Meisters oder zumindest ähnlich angelegte Arbeiten gekannt und sich daran bei seiner Gestaltung des Themas orientiert haben. So steht in beiden Kompositionen am linken Bildrand ein bei Sodoma durch einen Sockel und bei Aspertini durch seine Kleidung und Körperhaltung hervorgehobener Mann, dem von rechts kommend eine junge Frau herangeführt wird. Die sich daran anschließenden Raubszenen reduzierte Sodoma auf ein einzelnes Raptusmotiv. Auf die Versöhnung des römischen und des sabinischen Volkes, die bei Aspertini den Abschluss der Komposition bildet, verzichtete der Sienenser Maler zugunsten der fliehenden Frauen gänzlich.

<sup>1767</sup> An der Verbildlichung der Geschichte Rhea Silvias hielten in der Nachfolge des DELLA VALLE 1786, Bd. 3, S. 267, u. a. PRIULI BON <sup>2</sup>1908, S. 114, und GIELLY o.J. (1911?), S. 86 fest.

<sup>1768</sup> Beide Autoren schildern das Geschehen recht ausführlich; Livius dabei noch detaillierter als Plutarch. Bezüglich der Diskussion um das korrekte Bildthema vgl. TOMASI VELLI 1991, S. 27–29. Bereits SÉGARD 1910, S. 24, zog eine Deutung als Raub der Sabinerinnen in Erwägung.

<sup>1769</sup> Öl auf Holz, 66 x 144,8 cm; vgl. Mus. Kat. Los Angeles 1997, S. 53, und BISOGNI 1981, S. 40f., mit weiteren Informationen. Das Werk, das als eine *cassone*-Tafel interpretiert wird, wurde noch bei BERENSON 1897, S. 133, als eine Arbeit des Domenico Beccafumi angesehen.

<sup>1770</sup> Zu Aspertinis Werk (Öl auf Holz, 47 x 153 cm, Madrid, Museo del Prado) vgl. Faietti/Scaglietti Kelesian 1995, Nr. 1, S. 201. Zusammen mit einer weiteren Tafel, die die Enthaltsamkeit des Scipio thematisiert (Öl auf Holz, 46 x 157 cm, Madrid, Museo del Prado), wurde diese Tafel als Bestandteil zweier zusammengehöriger *cassoni* geschaffen, die Ludovico da Sala in Auftrag gegeben hatte.



287. Illustration zum Kapitel *De la festa che ordino Romolo a Neptuno in Deche di Tito Livio Istoriare*, 1493, f. aiiii recto.

Das gewichtigste Argument für die Deutung des Sodoma-Gemäldes als Sabinerinnenraub liefert jedoch ein Bilddetail im Mittelgrund, zu dem der Maler – ähnlich seiner Apoll- und Daphne-Szene für die Deckendekoration der Chigi (Abb. 245) – durch einen Holzschnitt angeregt worden sein dürfte. Der Illustration einer 1493 in Venedig publizierten Livius-Ausgabe entsprechend zeigt Sodoma hier auf einem hohen Altaraufbau einen auf einem Delfin reitenden Mann, der von Männern, Frauen und Kindern staunend betrachtet wird (Abb. 287).<sup>1771</sup> Livius (*Ab urbe condita*, I, 9, 6–9) wie auch Plutarch (*Vita Romuli*, 14–19) berichten von den *Consualia*, den Festspielen zu Ehren des Neptunus Equester, die den Römern als Vorwand dienten, um die sabini- sche Bevölkerung in ihre Stadt zu locken und somit eine günstige Gelegenheit zum Mädchenraub zu schaffen. Besagte Grafik leitet eben jenes Kapitel des Livius- Textes ein, das diesen Passus der Erzählung schildert, und erbringt folglich den entscheidenden Nachweis für die Richtigkeit der Interpretation des Tafelbildes. Vor diesem Hintergrund wird nun auch die Handlung des halbnackten Mannes mit dem roten Tuch verständlich: Entgegen Sara Tomasi Vellis Ansicht besitzt er nicht lediglich die Funktion, die Gruppe der Raptusszene von jener der Fliehenden zu trennen.<sup>1772</sup> Vielmehr trägt auch er zur Erzählung bei, da das Gewand als jener purpurne

Mantel verstanden werden kann, den Romulus während des Festes als Zeichen für den Überraschungsangriff ablegte.

Ähnlich kontrovers wie die Erläuterung des Sujets gestaltet sich in der Forschungsliteratur auch die zeitliche Einordnung des Werkes, die zwischen Sodomas frühester Schaffenszeit um circa 1501 und der Mitte der zweiten Dekade des Cinquecento variiert.<sup>1773</sup> Geschaffen worden sein wird das Werk um 1505 bis 1508, da Einzelmotive sowie Stil starke Analogien zu Sodomas Arbeiten aufweisen, die dieser parallel zu den Fresken in Monte Oliveto Maggiore schuf (beispielsweise Abb. 49 sowie 244–248).<sup>1774</sup> Insbesondere in dem Gesicht und Gewand der fliehenden Frauengestalt mit dem Säugling in Armen spiegelt sich deutlich Sodomas Engel des Sieneser Geburtstondo wider (Abb. 70).<sup>1775</sup> Sydney Joseph Freedberg zufolge ist Sodomas Komposition im Arrangement einiger Figuren von einem berühmten und weit verbreiteten Stich nach Raffaels *Bethlehemitischem Kindermord* beeinflusst (Abb. 288), der tausendfach gedruckt und ausschließlich für den Kupferstich entworfen worden war.<sup>1776</sup> Raffael, der früh die Chancen erkannte, die die druckgrafischen Techniken für die Verbreitung seiner Bildfindungen boten, ließ den Kupferstecher Marcantonio Raimondi nach seinen gezeichneten Entwürfen stechen.<sup>1777</sup> Die dem Betrachter gegenüber geöffnete Körperhaltung, die Schrittstellung und der waagrecht ausgestreckte linke Arm des Sodoma-Soldaten mit gezücktem Säbel wecken in der Tat Assoziationen an Raffaels linken Männerakt, der mit seiner Rechten das Schwert aus der Scheide zieht und gleichzeitig mit der anderen Hand nach dem Fuß eines Knaben greift. Ein wenig augenfälliger gestalten sich die Analogien zwischen beiden Bildwerken beim Anblick der fliehenden

<sup>1771</sup> Den Zusammenhang zwischen dem Gemäldemotiv und der einleitenden Abbildung zum Kapitel *De la festa che ordino Romolo a Neptuno dio del mare* des 1493 in Venedig erschienenen *Deche di Tito Livio Istoriare* erkannte bereits TOMASI VELLI 1991, S. 27.

<sup>1772</sup> Vgl. TOMASI VELLI 1991, S. 29.

<sup>1773</sup> Vgl. GIELLY o. J. (1911?), S. 168 (1501–05); Mus. Kat. Rom (Palazzo Venezia) 1947, S. 12f. (1508); RADINI TEDESCHI 2010, S. 179 (um 1510); HAYUM 1976, S. 128 (um 1511), und Ausst. Kat. Turin 1939, S. 184 (um 1515), um nur einige Datierungsvorschläge aufzuzählen.

<sup>1774</sup> Vgl. zu den genannten Arbeiten ergänzend Kat. Nr. 14 und 15 (*Tondi mit der Heiligen Familie*) sowie 20.1–20.5 (Chigi-Decke).

<sup>1775</sup> Vgl. zu diesem Kat. Nr. 13.

<sup>1776</sup> Vgl. HAYUM 1976, S. 130, Anm. 7, der gegenüber Freedberg diese Mutmaßung mündlich äußerte. Der *Bethlehemitische Kindermord* gehörte zu den meist verehrten und kopierten Schöpfungen in der Kunst der italienischen Hochrenaissance; vgl. PONS 2004, S. 118.

<sup>1777</sup> Anders als zum Beispiel Dürer führte Raffael die druckgrafischen Blätter nicht selbst aus. Diese Arbeitsteilung zwischen Raffael und Marcantonio spiegelt sich auch wider in der Inschrift »RAPHA VRBI INVEN / MAF« (»Raphael aus Urbino hat es erfunden / Marc Antonio hat es gemacht«). Vgl. hierzu PONS 2004, S. 118.





288. Marcantonio Raimondi  
nach Raffael, *Bethlemitischer  
Kindermord*, um 1511/12.

Frauenfigur am äußeren rechten Bildrand, die Sodoma mit ihrem Säugling in Armen zeigt. Diese erinnert in ihrer Darstellung an Raffaels Mutterfigur, der der eben erwähnte nackte Soldat mit Schwert nachstellt. Auch Sodomas halbnackter Mann mit dem vor sich ausgebreiteten purpurnen Mantel führt mit seiner Schrittstellung, dem nach links hinten gewendeten Kopf und der Dreiviertelansicht seiner Rückenpartie eine Gestalt des Kupferstichs vor Augen, nämlich Raffaels Rückenakt. Jedoch lassen diese dezenten Entsprechungen nicht zwangsläufig darauf schließen, dass Sodoma in seinem *Sabinerinnenraub* tatsächlich den Urbinaten und dessen druckgrafisches Meisterstück zitiert. Eine erste Version des biblischen Kindermordes stach Marcantonio Raimondi wahrscheinlich um 1511/12, jedoch arbeitete Raffael wohl bereits 1509 an dieser Komposition, wie Zeichnungen nahelegen.<sup>1778</sup> 1508/09 war er parallel zu Sodoma in den Vatikanischen Stanzen tätig. Der Sieneser Maler hätte folglich durchaus vorbereitende Studien seines Kollegen sehen können. Wahrscheinlicher ist aber, dass die Ähnlichkeiten in einzelnen Figuren beider Künstler auf ein gemeinsames Vorbild zurückzuführen sind, wie beispielsweise auf ein bisher nicht bekanntes römisch-antikes Relief. Beide Sujets, sowohl das christliche des Kindermordes als auch das mythologisch-antike des Frauenraubes, verlangen schließlich nach einem ähnlichen Motivfundus: Es geht in beiden Fällen um die Dar-

stellung ungleicher Gegner und um die Verbildlichung des Kontrastes zwischen zielgerichtet zupackenden Schergen und vor diesen in ohnmächtiger Verzweiflung fliehenden Frauen. Beide Maler hätten nicht einmal zur selben Zeit auf ein solches gemeinsames Modell aufmerksam werden müssen. Sodoma war bekanntlich schon einmal 1507 für kurze Zeit in der Ewigen Stadt und hätte folglich vor seinem Arbeitsaufenthalt am päpstlichen Hof, der mit Raffaels Anwesenheit am selbigen zusammenfiel, Gelegenheit gehabt, eine derartige Vorlage für sich zu entdecken.<sup>1779</sup> Die stilistische und motivische Nähe seines *Raubs der Sabinerinnen* zu den Fresken in Monte Oliveto Maggiore ist zu evident, als dass sich dieses Werk erst nach Sodomas Arbeiten in den Vatikanischen Stanzen verorten ließe.<sup>1780</sup>

Der Auftraggeber des Sodoma-Gemäldes ist nicht bekannt, da die Tafel zum einen erst seit dem 17. Jahrhundert als im Besitz der Familie Chigi belegt ist und zum anderen das Wappen am Sockel des Mannes am linken Bildrand bisher nicht identifiziert werden konnte. Es wird sich dabei ursprünglich um ein Allianzwappen gehandelt haben, das die heraldischen Farben beider Eheleute zusammenführte, für die das Werk geschaffen wurde. Denn wenn auch der Besteller unbekannt ist, so lässt sich zumindest der Auftragsgrund vermuten. Sehr wahrscheinlich handelte es sich bei Sodomas Gemälde um ein Bild, das einst die vorgeblendete Schauseite einer Hochzeitstruhe bildete, wie sie in der Renaissance als Ausstattungsgegenstand wohlhabender Haushalte

<sup>1778</sup> Vgl. POUNCEY/GERE 1962, S. 18f., bezüglich der vorbereitenden Zeichnungen. Der Kupferstich ist in unterschiedlichen Varianten (mit und ohne Tannenbaum im rechten Hintergrund) entstanden, die zu unterschiedlichen Zeiten geschaffen wurden. PONS 2004, S. 120f., setzt die Version mit dem Nadelbaum bereits um 1511/12, jene ohne erst um 1513/15.

<sup>1779</sup> Vgl. hierzu Kap. 2.3, bes. S. 23f.

<sup>1780</sup> Sodoma war spätestens am 28. Oktober 1510, dem Tag seiner Hochzeit, zurück in Siena; vgl. Kap. 2.4, S. 26.

üblich war.<sup>1781</sup> Schränke wurden erst im 16. Jahrhundert üblich; vorher dienten Truhen zur Aufbewahrung von Wäsche, Kleidern und anderen wertvollen Dingen wie Schmuck. Die sogenannten *forziere*, die gemäß Giorgio Vasari im 16. Jahrhundert weitaus häufiger als *cassoni* bezeichnet wurden, waren Möbel, die anfangs vom Brautvater, später vom Bräutigam in Auftrag gegeben und erstmals in der Öffentlichkeit gezeigt wurden, wenn die Braut mit der Truhe und der darin befindlichen Aussteuer in einem rituellen Umzug vom Haus ihrer Eltern in das Haus ihres zukünftigen Ehemanns gebracht wurde.<sup>1782</sup> Die endgültige Aufstellung des *cassone* erfolgte anschließend in der *camera*, dem offiziellen Schlafzimmer des Brautpaares, welches als repräsentativer Empfangsraum für Bekannte und Freunde diente.<sup>1783</sup> In Siena haben sich insbesondere zwischen den 1470er und den frühen 1480er Jahren einige Werkstätten auf die Herstellung von Ausstattungsgegenständen und hierbei vor allem auf das Bemalen von *cassoni* spezialisiert.<sup>1784</sup> Im Laufe des Cinquecento wurden sie dann – wie wiederum Vasari tradiert – immer unüblicher.<sup>1785</sup> Dafür, dass es sich bei Sodomas Gemälde um eine Tafel für einen *cassone* handelt, spricht neben dem ausgeprägten quereckigen Format, der dementsprechend in der Breite angelegten Komposition und dem narrativen Aufbau der Darstellung nicht zuletzt das Bildsujet an sich.<sup>1786</sup> Der Sabinerinnenraub gehörte seit dem Quattrocento zu den konventionellen und somit häufigen Motiven der Truhenmalerei, wie auch die hier angeführten Vergleichsbeispiele des Girolamo del Pacchia (Abb. 285) und des Amico Aspertini (Abb. 286) verdeutlichen. Durch die vermehrte Publikation von Texten römischer

Geschichtsschreiber wuchsen in der Renaissance das Interesse am antiken Rom sowie die Popularität seiner Gründungsgeschichte. Generell finden sich auf *cassone*-Tafeln sehr häufig Geschichten aus antiker Zeit, die nicht nur belehren und moralische Werte vermitteln, sondern durchaus auch die Vornehmheit und zugleich Kultiviertheit ihres Besitzers demonstrieren sollten.<sup>1787</sup> Neben ihrem praktischen Nutzen wurden solche Truhen in der Regel in Auftrag gegeben, um eine Hochzeit zwischen den führenden Familien der Stadt anzuzeigen. Dabei sollten die aufgemalten Themen die Beziehung zwischen beiden Geschlechtern illustrieren – manchmal mit mahnender oder aber mit Vorbildfunktion. Die Töchter der Sabiner wurden ausschließlich als Gemahlinnen der römischen Führungsschicht auserwählt. Somit erfolgt mit dem Thema des Sabinerinnenraubs eine Anspielung auf die ersten Hochzeiten der römischen Elite; sofern man den Mann im weißen Mantel als den Stadtgründer Roms identifizieren möchte, sogar auf die Vermählung von Romulus und der Sabinerin Hersilea. Ebenso denkbar wäre aber, dass mit dieser Männerfigur der besonders mutige römische Bürger Talassius gemeint ist, dem gemäß Livius (*Ab Urbe Condita*, I,9,11f.) von seinen Gefährten eine besonders schöne und anmutige Sabinerin ausgesucht worden war. Um jedem, der sich dieser Frau näherte, anzuzeigen, dass diese schon vergeben sei, hätten die sie Hinwegführenden ständig das Wort »Talassio!« gerufen. Später habe sich hieraus der Hochzeitsruf »Talassio!« entwickelt, den römische Bräutigame ausriefen, wenn sie ihre Braut nach der Eheschließung über die Türschwelle des gemeinsamen Hauses trugen.<sup>1788</sup> Ob nun die eine oder die andere Lesart von Sodoma intendiert war, das Sujet ist beide Male gleichermaßen als Hinweis auf die Gründung eines neuen Familienzweigs zu verstehen, da nach ihrer Entführung und der Hochzeit die sabinischen Frauen alle Rechte des Patrizierstandes erhielten. Die Geschichte des Raubs der Sabinerinnen steht folglich für den Beginn der Institution Ehe in der Ewigen Stadt und ist somit ein entscheidendes Kapitel in der Geschichte der Anfänge Roms.<sup>1789</sup> Da die Verbindung zwischen Söhnen und Töchtern der Oberschicht auch noch in der Renaissance vorrangig nach politischen und ökonomischen Gesichtspunkten geschlossen wurde, ist davon auszugehen, dass dem Auftraggeber der Sodoma-Tafel auch daran gelegen war,

1781 So bereits gedeutet in Ausst. Kat. Turin 1939, S. 184, sowie später u. a. von CARLI 1996, S. 2. HAYUM 1976, S. 129, glaubte noch, dass das römische Gemälde zum Deckenzyklus Sodomas für Sigismondo Chigis Palazzo in Siena gehörte, was aber allein aufgrund der unterschiedlichen Bildträger sehr zweifelhaft ist. Zu dem Deckenzyklus vgl. Kap. 4.2.1 sowie ergänzend Kat. Nr. 20.1–20.6.

1782 Vgl. VASARI 1568 (MILANESI 1878), Bd. 2, S. 148f.

1783 Vgl. hierzu HUGHES 1997. Er hat darin nach der verdienstvollen, aber zwischenzeitlich überholten Arbeit von Paul Schubring (SCHUBRING 1915) *cassoni* erneut untersucht und in einer Übersicht zusammengestellt.

1784 Vgl. ALOMON, Xavier S. und SYSON, Luke, Kat. Nr. 53–55, in: Ausst. Kat. London 2007, S. 213, die hierbei v. a. auf die Zusammenarbeit zwischen Francesco di Giorgio und Neroccio de' Landi hinweisen. Es haben sich keine signierten *cassone*-Tafeln erhalten, was für diese Art der Malerei auch recht unüblich gewesen sein dürfte und somit dazu führt, dass die meisten (Sieneser) *cassone*-Malerei so weit namenlos bleiben müssen.

1785 Vgl. VASARI 1568 (MILANESI 1878), Bd. 2, S. 148f.

1786 In Anlehnung an WÄSS 2000, S. 42. Für sienesisische *cassoni* vgl. MISCIATTELLI 1929, S. 117–126.

1787 Vgl. SYSON, Luke, Kat. Nr. 56 und 57, in: Ausst. Kat. London 2007, S. 218.

1788 So bereits interpretiert von MARCIANO-AGOSTINELLI TOZZI 1951, S. 98f. Vgl. ergänzend zum Thema KOWALEWSKI 2002, S. 19.

1789 Vgl. TOMASI VELLI 1991, S. 21.



sein Familiengeschlecht von den ersten Römern abzuleiten.<sup>1790</sup> Auf *cassoni* wurde vorzugsweise auf die Gesellschaftsordnung der alten Römer hingewiesen, als deren Erben sich die Mitglieder der italienischen Oberschicht verstanden, daneben aber auch auf besonders erstrebenswerte Tugenden.<sup>1791</sup> So wird in der vorliegenden Raubszene nicht nur auf die genealogische Herleitung und folglich Legitimation der durch die Hochzeit neu gegründeten Familie angespielt, sondern sie ist zudem als Ratschlag an die Braut zu lesen. Denn sie verbildlicht nicht zuletzt auch die weibliche Unterwerfung, ohne die eine patriarchalisch geprägte Gesellschaftsordnung wie die damalige nicht hätte bestehen können.<sup>1792</sup>

#### 4.2.4 Die St. Petersburger »Leda mit dem Schwan«: Sodomas Version einer Bildfindung Leonardos

Neben Arbeiten, die wie Sodomas ovidische Szenen (Abb. 244–248) oder wie seine beiden Tafelbilder *Judith* (Abb. 13.1) und *Lukrezia* (Abb. 13.2) als Teil eines größeren Ausstattungsprojekts geschaffen wurden, gibt es unter seinen Werken mit mythologisch-allegorischen Sujets auch solche, die als Einzelstücke für Sammler entstanden sind.<sup>1793</sup> Zu der letztgenannten Gruppe zählt ein kleinformatiges Gemälde in St. Petersburg (Abb. 289), das die nackte Leda in aufrechter Ganzfigur am Ufer eines Gewässers zeigt, in dem sie sich spiegelt.<sup>1794</sup> Der griechischen Mythologie zufolge verliebte sich der Göt-



289. Sodoma, *Leda mit dem Schwan*, 1508–1510.  
St. Petersburg, Eremitage.

tervater Zeus in die schöne Tochter des ätolischen Königs Thestios und schwängerte sie in der Gestalt eines Schwanes.<sup>1795</sup> So steht direkt hinter der Frauengestalt auch ein weißer Schwan, der ihr seinen Kopf entgegenstreckte, um mit seiner Zunge ihre Wange zu berühren. Beide Protagonisten wirken im Umgang miteinander sehr vertraut und innig. Denn auch Leda neigt sich dem edlen Tier zu und hält mit ihrer Linken einen seiner Flügel, während sie ihren rechten Arm um seinen Hals geschlungen hat. Dabei sind die s-förmigen Silhouetten beider Körper durch Ledas Umfassen des Schwanenhalses und ihr Greifen in das Gefieder eng verwoben. Sodoma thematisiert in dem Gemälde die körperliche Annäherung zwischen den beiden Figuren und nicht – wie in den mythologischen Beschreibungen oder in den bildlichen Darstellungen des Themas üblich – den sexuellen Akt als solchen.<sup>1796</sup> Gemäß der Sage schlief nicht nur der Göttervater mit Leda, sondern ihr wohnte in der-

1790 Vgl. hierzu beispielsweise die Hochzeit von Sigismondo Chigi und der Tochter des Sienese Stadtherren Pandolfo Petrucci sowie ihre politische Bedeutung in Kap. 4.2.1. Vgl. ergänzend TINAGLI 1997, S. 21–29, die anhand zahlreicher Zeugnisse aus der Quattrocento-Literatur die Bedeutung und Tragweite einer ehelichen Verbindung in der damaligen Zeit darlegt.

1791 Um explizite Anspielungen auf wünschenswerte Tugenden könnte es sich bei den beiden Knaben und dem Hund im Vordergrund der Komposition handeln. Ihre Deutung bleibt allerdings vorerst unbekannt.

1792 Vgl. hierzu wiederum TINAGLI 1997, S. 29.

1793 Zu den Gemälden mit Ovid-Szenen vgl. Kap. 4.2.1 sowie zu den beiden Tafeln mit Judith und Lukrezia Kap. 4.2.2.

1794 Holz, 53,3 x 37 cm, St. Petersburg, Eremitage; vgl. Kat. Nr. 21. RADINI TEDESCHI 2010, S. 169, sieht in einer Zeichnung im Pariser Musée du Louvre (schwarze Kreide mit Weißhöhungen auf Papier, 210 x 140 mm, Inv. Nr. RF 47 [recto]) eine Werk vorbereitende Zeichnung für Sodomas Leda-Komposition. Gemälde und Zeichnung sind zwar inhaltlich, aber nicht stilistisch in Verbindung zu bringen, da Körpergestaltung sowie Gesichtstyp untypisch für den Maler sind. Es wird sich bei dem Blatt nicht um eine Kompositionsstudie zu Sodomas Bild handeln, sondern eher um eine Zeichnung für eine oder nach einer Nischenskulptur, wie die Schattierungen zu Füßen und links hinter der weiblichen Gestalt sowie der rundbogige Abschluss der Darstellung nahelegen.

1795 Eine knappe Erwähnung findet die Sage beispielsweise auch in Ovids *Metamorphosen* (6,103–128).

1796 Vgl. hierzu ZÖLLNER 2011a, S. 188. Eine der bekanntesten neuzeitlichen Leda-Darstellungen, die den eigentlichen Liebesakt zeigen, dürfte die in Kopie tradierte Komposition Michelangelos

selben Nacht ferner ihr Ehemann Tyndareos bei. In der Folge gebar Leda insgesamt vier Kinder: von Zeus das halbgöttliche Geschwisterpaar Helena und Polydeukes (lateinisch Pollux) und von ihrem Gatten die menschlichen Nachkommen Klytaimnestra und Kastor (lateinisch Castor). Auch dieser Teil der Geschichte kommt in Sodomas Komposition zur Darstellung, indem am rechten Bildrand zu Ledas Füßen vier nackte Kleinkinder zu sehen sind, die soeben aus großen, weißen Eiern geschlüpft sind beziehungsweise gerade erst aus diesen schlüpfen. Direkt links hinter der Hauptgruppe erhebt sich ein auffälliger Baum, der im Gegensatz zu jenem am linken Bildrand vollkommen kahl ist. Die Landschaft, in der die Gestalten agieren, zeichnet sich durch Hügel, Täler, Wasser und Gebäudesilhouetten aus und wird in der rechten Bildhälfte von den für Sodoma typischen, schemenhaft gebildeten Staffagefiguren belebt.

Seine kleinformatige *Leda mit dem Schwan* durchlief eine bewegte, bis 1803 zurückverfolgbare Provenienzgeschichte mit zahlreichen Eigentümerwechseln, ehe sie 1945 an ihren aktuellen Aufbewahrungsort, die Eremitage in St. Petersburg, gelangte.<sup>1797</sup> Man erwarb die Tafel, die zunächst Leonardo zugeschrieben und spätestens seit den 1870er Jahren mit Giovanni Antonio Bazzi in Verbindung gebracht wurde, als Kopie nach Sodoma, wies sie aber direkt darauf dem Maler selbst zu.<sup>1798</sup> Erwähnenswert ist, dass das Gemälde auf der Auktion der Sammlung Josef Cremer im Jahr 1929 mit einem Ausrufpreis von 95.000 Mark das teuerste zum Verkauf angebotene Kunstwerk war.<sup>1799</sup> Hermann Voss bezeichnete es in dem Vorwort des Auktionskatalogs ferner als »unzweifelhaft ein Juwel der Sammlung« und »Meisterwerk des Künstlers«, das »[a]n Zartheit der Darstellung und Feinheit des Kolorits kaum von einem anderen Bild

übertroffen« wird.<sup>1800</sup> Leider ist unbekannt, für welche Summe und in wessen Besitz Sodomas *Leda mit dem Schwan* wechselte, bevor sie letztlich nach Russland kam. In dem North Carolina Museum of Art in Raleigh wird eine übereinstimmende Komposition aufbewahrt, bei der selbst die vier Kindergestalten in sich deckender Art und Weise ausgeführt sind (Kat. Nr. W1).<sup>1801</sup> Die wenigen, kaum merklichen Unterschiede zwischen beiden Werken betreffen neben Leda, die nun Kopfschmuck trägt, nur noch die Landschaft, deren Busch rechts neben dem Frauenakt in seiner Form weniger rund erscheint und deren Staffagefiguren von zwei Männern mit jeweils einem Esel auf ein einziges Mensch-Tier-Gespann reduziert wurden. Nicht nachvollziehbar ist Enzo Carlis Einschätzung der Tafel in Raleigh als Original Sodomas von hoher Qualität.<sup>1802</sup> Gerade in direkter Gegenüberstellung zu der Arbeit in St. Petersburg ist unschwer zu erkennen, dass es sich bei jener in dem nordamerikanischen Museum um kein eigenhändiges Werk Sodomas handelt. So ist es im Vergleich zu dem sehr präzise, feiner gemalten Bild der Eremitage von geringerer malerischer Finesse. Gerade in Details wie der Gestaltung des Leda-Gesichts, ihrer Haare und des Laubs der Pappel am linken Bildrand zeigt es eine für Sodoma sehr untypische Handschrift. Aufgrund der beinahe identischen Darstellungen und der annähernd gleichen Maße ist in dieser Version womöglich eine frühe Werkstatt-Replik zu sehen, die mit Hilfe eines für das St. Petersburger Bild geschaffenen Kartons ausgeführt worden sein könnte.<sup>1803</sup> In seiner vorwiegend aus hellblauen, silbergrauen und olivgrünen Tönen bestehenden Farbigkeit und in seiner Landschaftsgestaltung ist Sodomas Eremitage-Bild den Deckengemälden für Sigismondo Chigi (Abb. 244–248) sehr ähnlich.<sup>1804</sup> Vor allem bezüglich der Physiognomie und Körperhaltung Ledas steht es ferner bereits der

in der Londoner National Gallery sein (Öl auf Leinwand, 105,4 x 141 cm).

1797 Sodomas *Leda* befand sich spätestens seit 1803 im Besitz des Gian Battista Sommariva, wie ein mit der Aufschrift »Sommariva possiede 1803« versehener Gips des Giovanni Beltrani (1777–1854) beweist, der die Komposition wiedergibt; vgl. Ausst. Kat. Rom 1983, S. 109. Als das Werk Sommariva gehörte, wurde es ferner 1811 durch Giovanni Battista Gigola (1769–1841), einen bekannten Leonardo-Kopisten, in Email auf Porzellan kopiert (13,2 x 10,1 cm). Diese Miniatur wird heute in der Galleria d'Arte Moderna in Mailand aufbewahrt und stammt ebenfalls aus der Sammlung Sommariva. Zur detaillierten Provenienz des Gemäldes vgl. Kat. Nr. 21.

1798 Vgl. Aukt. Kat. Paris (Marcille) 1876, S. 6, sowie KUSTODIEVA 2008, S. 78.

1799 In Cremers Sammlung waren nahezu alle wichtigen Schulen und Perioden vom Trecento bis Anfang des 19. Jahrhunderts vertreten. Das Bild *Geburt Christi* des Taddeo Gaddi kostete beispielsweise nur 47.000 Mark. Vgl. Aukt. Kat. Berlin (Cremer) 1929, o. A.

1800 Siehe Aukt. Kat. Berlin (Cremer) 1929, o. A.

1801 Öl auf Holz, 57,5 x 36,8 cm, einst Samuel Kress Collection.

1802 Vgl. CARLI 1979a, S. 56, dem auch bereits das zweite Leda-Gemälde Sodomas bekannt war, das seiner Kenntnis nach zur Sammlung Somzée in Brüssel gehörte und in seiner Komposition mit jenem im North Carolina Museum of Art übereinstimmte. In der Tat gehörte das heute in St. Petersburg aufbewahrte Bild einst der genannten Brüsseler Sammlung an; vgl. Provenienz der Kat. Nr. 21.

1803 Die Tafel in Raleigh (Kat. Nr. W1) ist unwesentlich höher, was jedoch auch auf eine Beschneidung des oberen Bildrandes des russischen Gemäldes (Kat. Nr. 21) zurückzuführen sein könnte. Eine technische Untersuchung, die Rückschlüsse auf Unterzeichnungen und Genese der Komposition erlauben könnte, steht bei beiden Gemälden aus.

1804 Vgl. Kap. 4.2.1 sowie ergänzend Kat. Nr. 20.1–20.5.



Hannoveraner *Lukrezia* (Abb. 13.2) recht nahe.<sup>1805</sup> Eine Datierung zwischen 1508 und 1510 erscheint damit sehr wahrscheinlich.

Die Geschichte Ledas und des lüsternen Göttervaters Zeus war aufgrund ihres erotischen Charakters in der Antike wie in der Renaissance ein gleichermaßen beliebtes Thema in der bildenden Kunst. Bereits Hermann Voss verwies 1929 darauf, dass Sodomas Darstellung mit einem seit dem Cinquecento berühmten und häufig rezipierten Entwurf einer stehenden Leda von der Hand Leonardos in Zusammenhang zu sehen ist.<sup>1806</sup> Für den Leda-Mythos scheint sich Leonardo, von dem allgemein nur sehr wenige antike Sujets überliefert sind, besonders interessiert zu haben. Dies belegen zahlreiche Zeichnungen und zwei aus diesen entwickelte Kompositionsvarianten des Themas: eine mit einer knienden und eine weitere mit der aufrecht stehenden Leda.<sup>1807</sup> In beiden Versionen wird die Königstochter – in bis dahin ungewohnter Weise – nicht nur von Zeus, sondern auch von ihren neugeborenen Kindern begleitet. Seine Bildfindung der knienden Königstochter, die nur in einer einzigen qualitativollen Gemäldeversion aus dem Leonardo-Umkreis tradiert ist (Kat. Nr. X9), realisierte Leonardo vermutlich ausschließlich als Karton.<sup>1808</sup> Dahingegen ist die Existenz eines Originalgemäldes seiner stehenden Leda zumindest aus Schriftquellen bekannt.<sup>1809</sup> Darüber hinaus wird diese Komposition durch eine lange Reihe an Kopien des Leonardo-Umkreises überliefert, unter denen die *Leda mit dem Schwan* in der Galleria degli Uffizi (Abb. 290) und jene in der Sammlung des Earl of Pembroke in Salisbury (Abb. 291)

zu den qualitativ besten gehören.<sup>1810</sup> Die Arbeiten sind nicht identisch, sondern sie weichen allem voran in der Landschaftsgestaltung voneinander ab.<sup>1811</sup> Ein weiteres hochwertiges Tafelbild nach Leonardos stehender Leda zeigt als einziges sogar eine auf Castor und Pollux reduzierte Darstellung der Kinder (Kat. Nr. X13).<sup>1812</sup> Dieses Werk wurde im 19. Jahrhundert durch Giovanni Morelli – wenn auch nicht allgemein akzeptiert – Sodoma zugewiesen.<sup>1813</sup> Es ist zu Recht aus dem Werkkatalog des Malers zu streichen. Wie bereits Henri Hauvette treffend konstatierte, stehen weder der sehr stark von Leonardo beeinflusste Leda-Kopf noch ihr Gesichtstyp, geschweige denn die Malweise mit Giovanni Antonio Bazzi in Verbindung.<sup>1814</sup> In Anbetracht der großen Anzahl an sehr frühen Nachbildungen von Leonardos stehender Leda vermutet Frank Zöllner, der Künstler könnte diese Komposition nicht nur als in Malerei ausgeführtes Werk geplant, sondern von Anfang an auch als Karton angelegt haben, der seinen Schülern und Gehilfen zum Anfertigen unterschiedlicher Varianten dienen sollte.<sup>1815</sup> Auch Raffaels Federzeichnung nach Leonardos Komposition (Abb. 292) könnte nach einem solchen Karton entstanden sein, an dem – sowie an den Skizzenentwürfen – Leonardo in Florenz gearbeitet haben wird.<sup>1816</sup> Raffael wird wohl zwischen Herbst 1504, in dem er in Florenz eintraf, und Juni 1506, als

1805 KUSTODIEVA 2008, S. 78, erkannte darüber hinaus Analogien zu den *Drei Parzen* im Palazzo Barberini in Rom (Kat. Nr. X23) bezogen auf die Modellierung des Körpers, den Gesichtstyp, die Position von rechter Hand und Bein und die Frisur einer der drei Schicksalsgöttinnen. Eine solche Ähnlichkeit kann nicht bestätigt werden, zumal die *Drei Parzen* Sodoma abzuschreiben sind.

1806 Vgl. Aukt. Kat. Berlin (Cremer) 1929, Los 115.

1807 Beide Varianten entwickelte Leonardo offenbar aus älteren Entwürfen, die formal mit diesen verwandt waren; vgl. ZÖLLNER 2011a, S. 185, der auf S. 247 ferner die einzelnen Zeichnungen zur stehenden Leda benennt. Die kniende Leda nahm mit zwei Skizzen Leonardos in Windsor Castle ihren Anfang, die aufgrund eines aufspringenden Pferdes auf dem Blatt und dessen Verbindung zum Anghiari-Schlacht-Karton um 1504 datiert werden (schwarze Kreide und Feder, 287 x 405 mm, Inv. Nr. RL 12337); vgl. CLARK/PEDRETTI 1968, S. 32. Allgemein zur Entwicklung der knienden Leda vgl. LEHMANN 2001.

1808 Erlenholz, 128 x 105,5 cm, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister. Vgl. LEHMANN 2001, S. 92.

1809 Vgl. zu den schriftlichen Überlieferungen ZÖLLNER 2011a, S. 247. Dieses gemalte Werk gilt heute als verloren.

1810 Für die Auflistung aller heute bekannten Kopien nach Leonardo vgl. NANNI 2008. Zu den beiden genannten, um 1510–15 datierten Gemälden (Florenz, Galleria degli Uffizi: Öl auf Holz, 130 x 78 cm; Salisbury, Wilton House Trust: Öl auf Holz, 96,5 x 73,7 cm) vgl. ZÖLLNER 2011a, Nr. XXIXa und XXIXb, S. 247.

1811 Dies lässt darauf schließen, dass Leonardos Vorlage, nach der die Kopien entstanden sein werden, keine oder nur eine sehr unspezifisch dargestellte Landschaft aufwies und somit höchstwahrscheinlich ein Karton war. So auch VILATTA, Edoardo, Kat. Nr. 57, in: Ausst. Kat. Budapest 2009, S. 248.

1812 Tempera auf Holz, 115 x 86 cm, Rom, Galleria Borghese.

1813 Vgl. MORELLI 1874, S. 177f. Jahre später, nach der Reinigung des Bildes, revidierte Morelli auf Anraten J. P. Richters seine Meinung und ging davon aus, dass es sich bei dem Gemälde um eine sehr gute zeitgenössische Kopie nach einer verlorenen Sodoma-Komposition handelt; vgl. MORELLI 1897, S. 148.

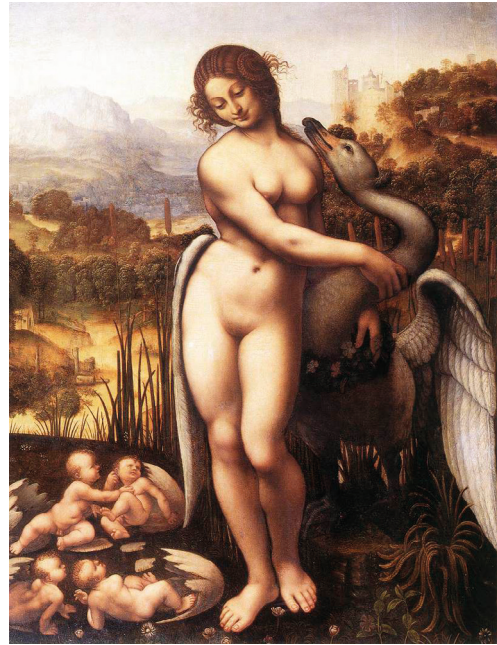
1814 Vgl. HAUETTE 1911, S. 84. Abgelehnt wird diese Zuschreibung von vielen weiteren Forschern; vgl. hierzu Kat. Nr. X13. Lediglich RADINI TEDESCHI 2010, S. 203, sieht darin nach wie vor ein Gemälde des in Vercelli geborenen Malers.

1815 Vgl. ZÖLLNER 2011a, S. 247. U. a. aufgrund der Abweichungen der gemalten Kopien untereinander wird in der Forschung sogar die These von zwei verschiedenen Leonardo-Kartons der stehenden Leda vertreten; vgl. hierzu MEYER ZUR CAPELLEN 1996, S. 108–113 und 231f.

1816 Feder und Tusche über Zeichnung mit schwarzer Kreide, 31,0 x 19,2 cm, London, Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. RCIN 912759. Auch dieses traditionell Raffael zugeschriebene Blatt versuchte MORELLI 1897, S. 151, einst Sodoma zuzuweisen. Dies wurde aber zu Recht bereits von CUST 1906, S. 369, abgelehnt.



290. Nachfolger des Leonardo, *Leda mit dem Schwan*, um 1505–15. Florenz, Galleria degli Uffizi.



291. Nachfolger des Leonardo, *Leda mit dem Schwan*, um 1505–15. Salisbury, Wilton House Trust, Sammlung des Earl of Pembroke.



292. Raffael, *Leda mit dem Schwan* (nach Leonardo), zwischen Herbst 1504 und Juni 1506. Windsor Castle, Royal Library.



293. Unbekannter Maler (niederländisch?), *Leda mit dem Schwan* (nach Leonardo), frühes 16. Jahrhundert. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.



Leonardo in Richtung Mailand aufbrach, diese Zeichnung geschaffen haben, durch die sich zugleich der einzig hinreichend gesicherte Anhaltspunkt für die Datierung der Entwürfe Leonardos für seine stehende Leda ergibt.<sup>1817</sup>

Wie in Leonardos Entwürfen und in den Kopien seiner Schüler und Nachfolger, zeigt auch Sodoma zentral die in einer abwechslungsreich gestalteten Landschaft stehende Leda. Hinterfangen wird sie jedes Mal von dem Schwan, der ihr seinen Kopf entgegen reckt und dessen Hals sie umgreift. Über diese Gemeinsamkeiten hinaus gibt es einige Abwandlungen, die Sodoma vornahm. Am augenfälligsten ist die seitenverkehrte Positionierung der Kinderfiguren und des Vogels: Nähert sich Letzterer bei Leonardo der nackten Schönen von rechts kommend, streckt er seinen Hals bei Giovanni Antonio auf der linken Bildseite schlängelnd empor. Dementsprechend versetzte Sodoma die aus den Eiern schlüpfenden Nachkommen Ledas rechts zu ihren Füßen. Über diese auf den ersten Blick ersichtlichen Abweichungen hinaus änderte der Künstler auch das Verhältnis der Figuren zueinander. In dem Entwurf Leonardos wendet sich Leda noch mit ihrem Blick von dem aufdringlichen Liebhaber ab, obgleich sie diesen andererseits mit beiden Händen umfasst. Es werden somit ein fordernder Schwan und eine halbwegs passive, zumindest unentschlossene Leda gezeigt. Demgegenüber stellt Sodoma eine erfolgsversprechende Annäherung dar, die von beiden Seiten auszugehen scheint. Bei Sodoma hält die junge Frau den verwandelten Zeus nicht nur mit beiden Händen fest, sondern ihr rechter Arm und der Schwanenhals sind sogar eng miteinander verwoben. Zusätzlich neigt sie sich ihm mit ihrem Gesicht entgegen und erwidert seinen Blick. Leda ist dermaßen in die Interaktion mit ihrem Verführer versunken, dass sie ihre frisch geschlüpften Kinder – hier tatsächlich zu ihrer Linken – im wahrsten Sinne des Wortes links liegen lässt. So kommt in Sodomas Gemälde in der Haltung beider Figuren uneingeschränkt das Gefühl körperlicher Begierde zum Ausdruck.<sup>1818</sup>

Ein weiterer Unterschied besteht in der dargestellten Vegetation und der Bedeutung, die ihr zukommt. Verschiedene und im Sinne eines Naturalismus präzise gemalte Naturformen waren Leonardo in seinen Wer-

ken wichtig.<sup>1819</sup> Speziell in den Leda-Gemälden seiner Schüler und Nachfolger kommen in unmittelbarer Nähe zu den Figuren zahlreiche Pflanzen vor, die benennbar und dabei sinnbildlich zu verstehen sind: Die im rechten Vordergrund der Florentiner Version gezeigte Akelei war beispielsweise in der Renaissance als Aphrodisiakum bekannt (Abb. 290).<sup>1820</sup> Auch das Rohrkolbengewächs in dem Gemälde in Salisbury (Abb. 291) ist – passend zum Bildthema – deutlich sexuell konnotiert, spielt es doch allein schon durch seine äußere Form auf den Zeugungsakt an.<sup>1821</sup> Solche prominent in Szene gesetzten, eindeutig bestimmbar Pflanzen fehlen in Sodomas Version des Leda-Themas. Jedoch befindet sich hinter dem Schwan ein gänzlich kahler Baum. Dieser scheint geradewegs wie ein zweiter Hals aus dem Schwanenkörper zu erwachsen und ist ebenso eng mit Ledas rechtem Arm verbunden. Die extreme Verschränkung der drei Bildmotive Leda, Schwan und Baum spricht dagegen, dass es sich bei Letzterem lediglich um ein dekoratives Element handelt. Bestärkt wird diese Annahme durch sein Vorkommen in einem weiteren, an Leonardos Bildfindung orientierten Leda-Gemälde in Philadelphia (Abb. 293).<sup>1822</sup> Tatjana Kustodieva vermutete in dem verdorrten Baum eine Anspielung auf den Kontrast von Fruchtbarkeit und Unfruchtbarkeit.<sup>1823</sup> Vielmehr könnte er aber als eine Art Mahnung für den Betrachter gedeutet werden: Sodoma zeigt in seiner Version nicht nur einen lüsternen Zeus im Gewand des Schwanes, sondern ferner eine diesem durchaus zugetane Leda. Deren nackten Körper stellt er

1819 Es existieren u. a. sehr elabourierte Zeichnungen zu Pflanzen, die zu den Leda-Kompositionen in Bezug gesetzt werden können; vgl. hierzu ZÖLLNER 2011, S. 247.

1820 Vgl. ZÖLLNER 2011a, S. 188.

1821 Speziell zum Rohrkolben in der italienischen Bildtradition vgl. ZÖLLNER 1998, S. 94–98. Als Anspielung auf körperliche Liebe zeigt den Rohrkolben beispielsweise auch Marco Bigio in seinen *Drei Parzen* (Öl auf Leinwand, 200 x 212 cm, Rom, Galleria Nazionale d' Arte Antica, Palazzo Barberini); vgl. Kat. Nr. X23 sowie ergänzend KONDZIELLA 2013.

1822 Öl auf Holz, 131,1 x 76,2 cm, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, Inv. Nr. 393. KUSTODIEVA 2008, S. 76, machte auf diese spezielle motivische Verbindung zwischen den beiden Gemälden aufmerksam. Die Zeichnung mit dem Leda-Kopf im Mailänder Museo Civico (rote Kreide, Abbildung in Ausst. Kat. Siena/Vercelli 1950, S. 59), die MORELLI 1897, S. 148f. Sodoma zuschrieb und die noch von RADINI TEDESCHI 2008, S. 96, unter dessen Arbeiten gelistet wird, ist für den Maler abzulehnen und eher in Zusammenhang mit dem Gemälde in Philadelphia zu sehen. Mitte des 20. Jahrhunderts verwahrte das Museum in Philadelphia wohl ein weiteres, angebliches Sodoma-Gemälde mit einer Leda-Figur; vgl. Slg. Kat. Philadelphia (Johnson) 1966, S. XI. Leider fehlt von diesem Bild heute jede Spur, sodass – auch da keine bekannten Abbildungen tradiert sind – über Aussehen und Authentizität keine Aussagen getroffen werden können.

1823 Vgl. KUSTODIEVA 2008, S. 76.

1817 So ZÖLLNER 2011a, S. 185. In der Royal Library hingegen wird das Blatt um 1507 datiert. Dies beruht wohl – ähnlich wie bei LEHMANN 2001, S. 95 – auf der Annahme, der Leonardo-Karton sei in Florenz geblieben.

1818 So auch bereits KUSTODIEVA 2008, S. 7.

im Gegensatz zu den leonardesken Gemälden komplett einsehbar dar. Während in den Kopien nach Leonardo der Rumpf durch Ledas Arme teilweise verborgen wird und ihr Brustbereich durch ihr leichtes Wegdrehen vom Betrachter verschattet ist, ist Sodomas Frauenakt komplett unbedeckt.<sup>1824</sup> Dadurch wird der ohnehin erotische Charakter, der dem Thema zugrunde liegt, einmal mehr unterstrichen. Die beiden Protagonisten werden dem Betrachter als Figuren präsentiert, die sich im nächsten Augenblick ihrer fleischlichen Begierde hingeben werden. Sie können stellvertretend für eine Liebe verstanden werden, die den Sinn sexueller Aktivität im Lustempfinden sieht und diese nicht primär als Mittel zur Sicherung des familiären Fortbestandes im geregelten Rahmen einer Ehe begreift.<sup>1825</sup> Der die beiden verbindende verdorrte Baum, ein Symbol für Verfall und Lebensende, würde demzufolge – in dem Werk in Philadelphia zudem unterstützt durch den sich unheilvoll zuziehenden Himmel – auf den schmalen Grat zwischen den beiden Liebesarten hinweisen. Mit seiner *Leda mit dem Schwan* schuf Sodoma folglich – sicherlich für einen recht privaten Raum eines unbekannten Auftraggebers – eine kleine elegante Szene mit augenfällig erotischer Absicht, in der zugleich ein Hinweis auf die Vergänglichkeit dieser sowie letztlich aller irdischen Freuden mitschwingt.

#### 4.2.5 Zwischen Tugend und Sinnlichkeit: Der Selbstmord der Lukrezia

Sodoma hat im Laufe seiner Karriere mehrfach die im 16. Jahrhundert sehr beliebte römische Heldin Lukrezia dargestellt. Mal zeigt der Maler sie allein, mal eingebunden in eine mehrfigurige Komposition.<sup>1826</sup> Dabei thematisiert er in seinen Werken stets Lukrezias Selbstmord und somit die Tat, die sie als Heldin und vorbildhaftes

Tugendbeispiel auszeichnete.<sup>1827</sup> Bemerkenswerterweise sind uns nicht nur Gemälde mit Lukrezia-Darstellungen von Sodomas Hand überliefert, sondern zudem die Erwähnung solcher Arbeiten in zeitgenössischen Quellen. Allein Vasari führt in Sodomas Lebensbeschreibung gleich zwei Bilder des Künstlers an, die die Patrizierin zum Sujet haben: So schuf der Maler dem Autor zufolge für Papst Leo X. »per farsi conoscere al nuovo pontefice [...] in un quadro una Lucrezia Romana ignuda, che si dava con un pugnale.«<sup>1828</sup> Über die für Leo X. gemalte *Lukrezia* weiß Vasari ferner zu berichten, dass »perchè la fortuna ha cura de' matti, ed aiuta alcuna volta gli spensierati, gli venne fatto un bellissimo corpo di femina ed una testa che spirava: la quale opera finita, per mezzo d' Agostin Chigi, che aveva stretta servitù col papa, la donò a Sua Santità.«<sup>1829</sup> Der Pontifex war demnach von Sodomas Arbeit dermaßen angetan, dass er den Maler zur Belohnung sogar in den Ritterstand erhob. Dies war eine Ehrung, die im 16. Jahrhundert nur sechs weiteren Künstlern in Rom zuteil wurde, unter anderem auch Vasari selbst.<sup>1830</sup> Über die zweite ihm bekannte Lukrezia-Darstellung Sodomas schreibt der *Viten*-Autor, es handle sich um »[...] una tela che fece per Assuero Rettori da San Martino, nella quale è una Lucrezia Romana che si ferisce, mentre è tenuta dal padre e dal marito:

1824 Leonardo entwickelte seine stehende Leda formal aus antiken Venus-Darstellungen heraus; vgl. ZÖLLNER 2011a, S. 246. Dabei dürfte Sodoma bei der Gestaltung seines Frauenaktes – speziell was ihre Körperdurchformung anbelangt – sogar eine konkrete antike Skulptur vor Augen gehabt haben: Seit dem Sommer 1502 schmückte die aus Rom importierte Marmorgruppe der *Drei Grazien* (Abb. 256) die Libreria Piccolomini des Sieneser Doms, die dem Maler sicher aus persönlicher Anschauung bekannt war. Vgl. hierzu Kap. 4.2.1, S. 272f.

1825 Zu Ehe und Sexualität in der Renaissance vgl. ZÖLLNER 1997, S. 145f.

1826 Zu Lukrezia und ihrer Popularität insbesondere in der Renaissance vgl. Kap. 4.2.2.

1827 In narrativen Zyklen, v. a. auf Florentiner *cassoni*, stellte man häufig die gesamte Lukrezia-Geschichte von ihrer Vergewaltigung über den Selbstmord bis hin zur darauffolgenden Vertreibung der Etruskerkönige aus Rom dar. Der sexuelle Gewaltakt selbst bzw. der Moment, in dem sie von Sextus Tarquinius mit einer Waffe bedroht wird, wurde gerne in der Druckgrafik, bis Tizian jedoch so gut wie nie in eigenständigen Tafel- oder Leinwandbildern thematisiert. Tizian setzte sich dafür aber sogar mehrfach innerhalb weniger Jahre mit dem Vergewaltigungsmotiv auseinander. Vgl. hierzu BOHDE 2002, S. 179f.

1828 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 387. Solche Geschenke an einen neuen Papst oder Fürsten von Künstlerseite waren durchaus üblich. In diese Kategorie fällt beispielsweise auch das *Selbstbildnis im Konvexspiegel* von Parmigianino (1503–1540) aus dem Jahr 1523/24, das heute in Wien im Kunsthistorischen Museum aufbewahrt wird (Holz, Dm. 24,4 cm). Der Maler schenkte das Werk Papst Clemens VII. nach seiner Ankunft in Rom, um den Pontifex als Auftraggeber zu gewinnen. Vgl. hierzu FERINO-PADGEN 2003, S. 204.

1829 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 387. Diese Aussage wird einige Jahre später wiederholt von BORGHINI 1584 (ROSCI 1967), S. 488: »Dipinse poi in vn quadro à dio Lucretia Romana, che si ferisce con vn pugnale, e riuscì cosa rara, e la donò à Papa Leone Decimo da cui fu fatto Caualiere in rcompensa di così bella pittura.«

1830 Im Gegensatz zu Sodoma wurde Vasari jedoch erst am Ende seines Lebens zum Ritter ernannt; vgl. Kap. 2.4, S. 29f. Ferner erhielt Sodoma im Jahr 1536 für seine Arbeiten in der Spanischen Kapelle der Sieneser Kirche Santo Spirito von Kaiser Karl V. den seltenen Titel eines Pfalzgrafen. Diesen durften unter den Künstlern des 16. Jahrhunderts außer ihm nur noch Tizian und Giuseppe Arcimboldo führen. Vgl. hierzu Kap. 2.5, S. 53.



fatti con belle attitudine e bella grazia di teste.«<sup>1831</sup> Dass Vasari in diesem Fall explizit auf zwei Männergestalten zu sprechen kommt, die Lukrezia in dem Bild stützen, lässt sogleich vermuten, dass es sich bei dem Papstgemälde womöglich um eine Einfigurenkomposition handelt. Jedoch ist wahrscheinlich, dass Eurialo Morano d' Ascoli, ein von Leo X. unterstützter Poet, zu seinem im Jahr 1517 verfassten Epigramm »Pro statua Lucretiae Sodomae« von eben jener *Lukrezia* inspiriert worden war, die Sodoma dem Papst schenkte.<sup>1832</sup> Der Dichter indes schließt in seine Nennung des Bildes sowohl den Ehemann als auch den Vater Lukrezias mit ein, wenn er von der Heldin mit dem Dolch spricht »quod tenet hinc conros, quod tenet inde pater«.<sup>1833</sup> Neben Vasari und Morano führt auch der Maler selbst in einem Brief aus dem Mai 1518 ein ursprünglich für Francesco Gonzaga bestimmtes Lukrezia-Gemälde an, das jedoch »fu veduta in Fiorenza dal magnifico Giuliano, et fui sforzato a lassarla.«<sup>1834</sup> Und schließlich ist durch Sodomas Nachlass bekannt, dass sich zum Zeitpunkt seines Todes im Februar 1549 unter anderem auch ein Bild mit der Darstellung der Lukrezia in seinem Haus befand.<sup>1835</sup> Dieses Werk muss jedoch nicht zwangsläufig von seiner Hand gewesen sein. Es könnte sich ebenso um die Arbeit eines Kollegen gehandelt haben, da die Angaben diesbezüglich nicht präzise sind.

Den schriftlich überlieferten Lukrezia-Darstellungen Sodomas stehen nach heutigem Kenntnisstand fünf tatsächlich erhaltene Gemälde dieses Sujets gegenüber:<sup>1836</sup>

1831 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 396f.

1832 Das Epigramm, das am 12. Februar 1517 in Siena gedruckt wurde, findet sich in BARTALINI/ZOMBARDI 2010, Nr. 29, S. 64f., vollständig wiedergegeben. Auch LOSERIES, Wolfgang, Kat. Nr. 76, in: Ausst. Kat. Budapest 2009, S. 286, und RADINI TEDESCHI 2010, S. 197, sind der Ansicht, dass der Poet die päpstliche *Lukrezia* meinen könnte. BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 67, hingegen sind der Ansicht, das von Eurialo gepriesene Werk sei nicht zu identifizieren.

1833 Zitiert nach BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 65.

1834 Siehe ASM, Archivio Gonzaga 1107, S. 115, (Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, Nr. 31, S. 70). Wie der Maler ebenfalls in seinem Brief vom 3. Mai 1518 berichtet, fertigte er neben dieser Komposition für Francesco Gonzaga auch ein Gemälde mit dem heiligen Georg sowie eine Madonna mit dem heiligen Franziskus an. Vgl. ergänzend Kap. 2.5, S. 35f.

1835 In dem Nachlass vom 14. Februar 1549 werden die Güter aufgelistet, die mit Sodomas Tod dessen Frau Beatrice erhielt; vgl. ASSi, Notarile antecosimiano 1787, Nr. 2386, bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, Nr. 119, S. 236–238. Unter den Gemälden war ferner eines mit dem Leda-Thema zu finden.

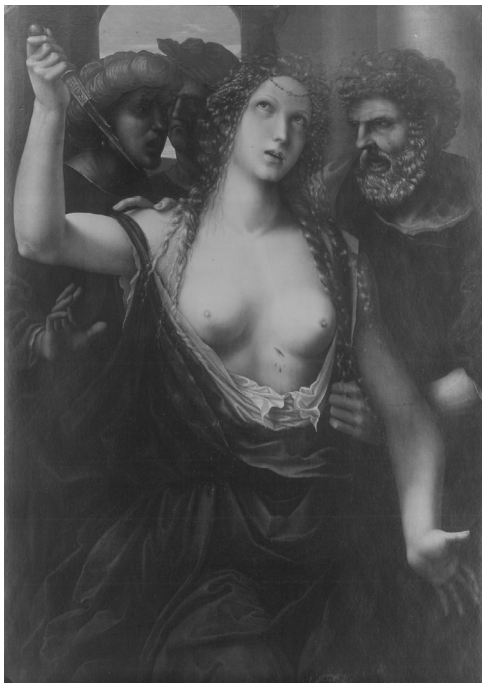
1836 Eine sechste *Lukrezia*, die von Sodomas Hand sein soll, kann in dieser Arbeit nicht berücksichtigt werden, da zu ihr weder eine Beschreibung noch eine Abbildung oder andere weiterführende Informationen bekannt sind. Sie wird lediglich in BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 67, kurz als noch unpubliziert erwähnt und



294. Sodoma, *Selbstmord der Lukrezia*, ca. 1530–35.  
Budapest, Szépművészeti Múzeum.



295. Sodoma, *Selbstmord der Lukrezia*, ca. 1520–25.  
Turin, Galleria Sabauda.



296. Sodoma, *Selbstmord der Lukrezia*, ca. 1515–20.  
Unbekannte Privatsammlung, ehemals Sammlung des  
Herzogs von Treviso (Paris).

Neben der ganzfigurigen *Lukrezia* in Hannover aus den frühen 1510er Jahren (Abb. 13.2) sind zudem vier Bilder der antiken Heldin bekannt, die sie allesamt in Halbfigur zeigen.<sup>1837</sup> Zwei von ihnen befinden sich heute öffentlich zugänglich in Budapest (Abb. 294) und in Turin (Abb. 295).<sup>1838</sup> Zu der Letztgenannten existieren ferner zwei fast identische Versionen in unbekannten Privatsammlungen (Abb. 296 und 297).<sup>1839</sup> Bei dem Versuch einer Identifizierung der Gemälde anhand der schriftlichen Erwähnungen ergibt sich das Problem, dass – wie bereits Charles Terrasse im frühen 20. Jahrhundert anmerkte und wie in der Folge noch näher erläutert

werden wird – keine der erhaltenen *Lukrezien* exakt den Angaben Vasaris oder Moranos entspricht.<sup>1840</sup> Die Informationen in Sodomas Brief sowie in seinem Nachlass sind ferner zu unspezifisch, da sie nur das Bildsujet tradieren. Sicher ist lediglich, dass mit keiner der Nennungen die Hannoveraner *Lukrezia* gemeint sein kann, da diese bekanntlich als Teil eines größeren Zyklus und nicht als Einzelbild entstanden ist.<sup>1841</sup>

Das Zentrum des Turiner Gemäldes bildet die als Kniestück wiedergegebene Heldin *Lukrezia* (Abb. 295). Sie steht beinahe das gesamte Format einnehmend im Bildvordergrund. Dabei hat sie ihren Körper leicht aus der Frontalansicht zur rechten Bildseite gedreht und richtet ihren Blick nach oben. Ihr scheinbar zerrissenes, weißes Untergewand sowie das tiefblaue Kleid, das ihr von der rechten Schulter geglitten ist, entblößen ihren Brustkorb. Dieser wird von links oben hell ausgeleuchtet. Wie die kaum sichtbare blutende Wunde unterhalb ihres linken Busens zeigt, hat *Lukrezia* bereits den Tod bringenden Dolchstoß vollzogen. Während sie den linken Arm leicht zur Seite spreizt, hält sie in ihrer erhobenen Rechten die Tatwaffe noch fest umgriffen. Es wirkt, als hätte sie diese soeben erst mit letzter Kraft aus ihrem Körper gezogen. Dadurch ist ihre Brust – anders als in Hannover (Abb. 13.2) – für den Betrachter vollständig einsehbar. Ungewöhnlich für das seit dem Quattrocento sehr beliebte Bildthema ist, dass neben der Protagonistin weitere Figuren gezeigt sind.<sup>1842</sup> Außer in Sodomas Arbeiten erscheint sie ferner noch bei Brescianino (Abb. 280.1) und bei Ercole de' Roberti (um 1450–1496) (Abb. 298) in eine mehrfigurige Komposition eingebunden.<sup>1843</sup> Weitaus häufiger stellte man jedoch die antike Heldin – sowohl südlich als auch nördlich der Alpen – als Einzelfigur dar, wie sie in Francesco Francias (1447–1517) Werk (Abb. 299) und in einem Tafelbild aus der Schule des Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553) oder seines gleichnamigen Sohnes (Abb. 300) zu sehen ist.<sup>1844</sup> Letzte-

soll im Juni 1999 in Paris bei L' Etude Tajan präsentiert worden sein. Dieses Werk wurde aus den soeben angeführten Gründen somit nicht in den Werkkatalog aufgenommen.

1837 Zur hannoverschen *Lukrezia* vgl. Kat. Nr. 26.1 sowie ergänzend Kap. 4.2.2.

1838 Zu dem Bild im Budapester Szépművészeti Múzeum (Öl auf Nussbaumholz, 71 x 61 cm) vgl. Kat. Nr. 59. Zu jenem in der Turiner Galleria Sabauda (Öl auf Holz, 99 x 76 cm) vgl. Kat. Nr. 34. Terrasse 1925, S. 88, waren nur diese drei *Lukrezia*-Bildern Sodomas bekannt: das Werk in Hamburg in der Sammlung Weber (heute Budapest), jenes in Hannover (damals noch im Museum Kestner) und das dritte in Turin.

1839 Zu den beiden Werken in Privatbesitz vgl. Kat. Nr. 30 (möglicherweise Leinwand, 103 x 73 cm, letzter bekannter Eigentümer: Herzog von Treviso, Paris) sowie Kat. Nr. 35 (Holz, 104 x 73 cm, unbekannte Privatsammlung).

1840 Vgl. TERRASSE 1925, S. 88.

1841 Vgl. Kap. 4.2.2. Dies sieht SCHUCHHARDT 1897, S. 213, ebenso. Gaetano Milanesi hingegen sah in der hannoverschen *Lukrezia* die für Leo X. geschaffene (vgl. PRIULI BON 1908, S. 45) und GIELLY o. J. (1911?), S. 111, Anm. 1, jene, die Giuliano de' Medici für sich beanspruchte.

1842 Vgl. PIGLER 1974, Bd. 2, S. 407f.

1843 Zu Brescianinos Tafel vgl. Kap. 4.2.2, S. 294. Ercole de' Robertis Arbeit (Holz, 48,7 x 35,5 cm, Modena, Galleria Estense) ist wiederum eine von insgesamt drei erhaltenen Tafeln, die wahrscheinlich einst in eine *spalliera* eingelassen für Eleonora d' Aragon geschaffen worden waren; vgl. MANCA 1992, Kat. Nr. 17.c, S. 138f.

1844 Francesco Francias hier gezeigtes *Lukrezia*-Gemälde (Öl auf Holz, 53,3 x 43,8 cm, York, City Art Gallery) ist eine von min-



res ist zusammen mit Sodomas *Heiliger Katharina* (Kat. Nr. 54) seit spätestens 1774 für die Sammlung der Siener Familie Spannocchi belegt, für die der Maler gemäß Vasari am Beginn seiner Karriere in Siena tätig gewesen sein soll.<sup>1845</sup> Seit wann das Gemälde in der Sammlung der Spannocchi zu finden war, also ob Sodoma es bereits gekannt haben könnte, lässt sich nicht klären. Der antiken schriftlichen Überlieferung zufolge vollzog Lucretia ihre heldenhafte Tat nicht unbeobachtet, sondern vor den Augen ihrer Nächsten. Livius (*Ab urbe condita*, 1,58) berichtet, dass Lucretia direkt nach ihrer Schändung durch Sextus Tarquinius eine Nachricht an ihren Vater Spurius Lucretius und ihren Ehemann Collatinus mit der Aufforderung schickte, sich unverzüglich mit jeweils einem Vertrauten zu ihr zu begeben. So wohnten Livius zufolge Lucretias Selbsttötung neben dem Vater und dem Gatten ferner Lucius Junius Brutus und Publius Valerius Publicola bei. Ovid hingegen berichtet in seinen *Fasti* (2,814–852) nur von Collatinus', Spurius Lucretius' und Brutus' Anwesenheit. Sodoma stellt der Heldin in seinem Turiner Gemälde, wie bei Ovid zu lesen, drei Gestalten zur Seite. Jedoch lassen sich von diesen nicht alle zweifelsfrei benennen. Links hinter der Heldin stehen eine ältere geschlechtsunspezifische Person mit stark herabhängenden Mundwinkeln und Kopfbedeckung sowie eine anhand ihres Perlohrhängers als Frau zu identifizierende Gestalt mit Turban. In Letzterer wollte Carl Schuchhardt ihre Mutter erkennen.<sup>1846</sup> Da in Zusammenhang mit dem Suizid der Heldin ihre Mutter in den Schriftquellen mit keinem Wort erwähnt wird, Lucretia aber einem reichen Haushalt angehörte, könnte es sich bei der Frauengestalt ebenso um ihre Dienerin handeln – womöglich um jene, die den Männern die Nachricht ihrer Herrin überbrachte. Mit der weiteren, graubärtigen Gestalt im dunkelblauen Gewand und gelben Mantel wird sehr wahrscheinlich ihr Vater gemeint sein. Warum Sodoma das Begleitpersonal bis auf den Vater derart uneindeutig gestaltete, kann nur vermutet werden. Womöglich maß der Maler der Identifikation der Hintergrundfiguren keine große



297. Sodoma mit Werkstatt, *Selbstmord der Lucretia*, ca. 1520–25. Unbekannte Privatsammlung.

Bedeutung für die von ihm implizierte Bildaussage zu.<sup>1847</sup> Eine zweite Version der Komposition aus einer unbekannten Privatsammlung zeigt dieselbe räumliche Disposition wie die Turiner Tafel, jedoch trägt Lucretia nun nicht mehr nur mit Perlen und Korallen versehenen Kopfschmuck, sondern auch eine Kette mit einem kreuzförmigen, Edelstein und Perlen besetzten Anhänger um den Hals (Abb. 297). Im Gegensatz zu diesen beiden Bildern ist der Hintergrund der ehemals in der Pariser Sammlung des Herzogs von Treviso – und eventuell auch weiterhin dort – befindlichen Fassung gegenständlich gebildet (Abb. 296). Der Ort des Geschehens wird durch Mauern und einen Rundbogen, der einen Ausblick ins Freie gewährt, als Innenraum gekennzeichnet.

destens vier Versionen, die er zu diesem Thema schuf; vgl. NEGRO u. a. 1998, Nr. 60.c, S. 185f. Auch das nordische Werk (Holz, 42 x 27,7 cm, Siena, Pinacoteca Nazionale) ist eine von unzähligen Varianten der Cranach-Werkstatt; vgl. Mus. Kat. Siena 1978, S. 256. Die Zuschreibung sowie Datierung des in Siena verwahrten Werkes werden in der Forschung kontrovers diskutiert.

1845 Vgl. BCIS, Ms. Z.II.27, c. 109v bzw. für die *Heilige Katharina* c. 132v sowie VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 379f.

1846 Vgl. SCHUCHHARDT 1897, S. 211. Julius Meyer interpretiert sogar beide Figuren links hinter Lucretia als Frauen; vgl. MEYER 1885, S. 224.

1847 Dass die Anzahl und Auswahl der Begleiter Lucretias durchaus variieren konnte, zeigen auch Ercole de' Robertis (Abb. 298) und Brescianinos (Abb. 280.1) Beispiele: Während der Erste der Heldin ihren Ehemann und dessen Vertrauten Brutus beigesellt, zeigt die Komposition des Zweiten vier Figuren, deren Identifizierung im Einzelnen – wie bei Sodoma – Fragen aufwirft. Denn bei Brescianino erscheint am rechten Bildrand ebenfalls eine weibliche Gestalt mit auffälligem Turban.



298. Ercole de' Roberti, *Selbstmord der Lukrezia*, ca. 1490–93. Modena, Galleria Estense.



299. Francesco Francia, *Lukrezia*, zwischen ca. 1506 und April 1508. York, City Art Gallery.

Angesichts dreier annähernd identischer Werke stellt sich allen voran die Frage nach ihrer Authentizität und der Abfolge ihrer Entstehung. Diese ist jedoch nicht leicht zu beantworten, denn bis auf die Turiner Tafel, deren Eigenhändigkeit Sodomas in der Forschung ohne Zweifel ist, konnte keine der Arbeiten im Original studiert werden. Die nachfolgenden Beobachtungen und Schlussfolgerungen basieren demnach auf dem Vergleich eines mehrfarbigen Gemäldes mit den Schwarzweißfotografien zweier weiterer gemalter Werke. So sicher die Zuschreibung des Bildes in Turin ist, so schwierig erscheint seine Datierung.<sup>1848</sup> Der gezeigte Figurentyp der Lukrezia entspricht ganz Sodomas Darstellungen des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts: Dieser ist – auch auf den Kopfschmuck und die Haarbildung bezogen – mit der Sieneser *Judith* (Abb. 13.1), der Hannoveraner *Lukrezia* (Abb. 13.2) und der heiligen Katharina der *Pala Chigi* (Abb. 65) vergleichbar.<sup>1849</sup> Dabei erinnert der erhobene Kopf der römischen Heldin mit dem himmelwärts gerichteten Blick noch stark an den betenden Benedikt in Monte Oliveto Maggiore (Abb. 66).<sup>1850</sup> Gemessen an den genannten Details wäre eine Entstehung der Turiner Tafel um 1515 durchaus denkbar.<sup>1851</sup> Einer solchen Datierung steht aber die Gestaltung der Vaterfigur entgegen, die dem bärtigen Alten in Sodomas *Pala Arduini* (Abb. 36) und seiner Josefsfigur im *Tondo Arduini* (Abb. 37) aus den frühen 1530er Jahren stilistisch bereits sehr nahekommt. Mit Letzterer ist Lukrezias Vater bis auf den veränderten Winkel quasi identisch. Allerdings sind Männertypen mit ähnlich vollem Haupthaar und Bart schon im *Tondo Gosford* vorgebildet (Abb. 168), der in den 1520er, vielleicht sogar bereits in den 1510er Jahren geschaffen worden sein wird.<sup>1852</sup> Ganz ähnlich verhält es sich bei den beiden anderen Fassungen. Unterschiede sind dabei in der Malweise zu konstatieren, die in der Tafel der Sammlung des Herzogs von Treviso (Abb. 296) noch ganz der ersten Hälfte des zweiten Jahrzehnts entspricht, wie eine Gegenüberstellung mit der *Heiligen Familie* in

1848 Dies spiegelt sich in der Forschung wider, in der das Gemälde von der Zeit um 1515 (z. B. MARCIANO-AGOSTINELLI TOZZI 1951, S. 118) über ca. 1516 (z. B. CUST 1906, S. 165, und RADINI TEDESCHI 2010, S. 198) bis in die 1530er Jahre (Turin, Galleria Sabauda) hinein datiert wird. Auch Enzo Carli (in Ausst. Kat. Siena/Vercelli 1950, Nr. 41) sieht darin ein Werk, dass sehr viel später als 1516 entstanden sei.

1849 Zu den drei Vergleichswerken vgl. Kat. Nr. 26.2 (*Judith*), Kat. Nr. 26.1 (*Lukrezia*) und Kat. Nr. 29 (*Pala Chigi*).

1850 Zu den Fresken in Monte Oliveto Maggiore vgl. Kap. 2.2, S. 20–22.

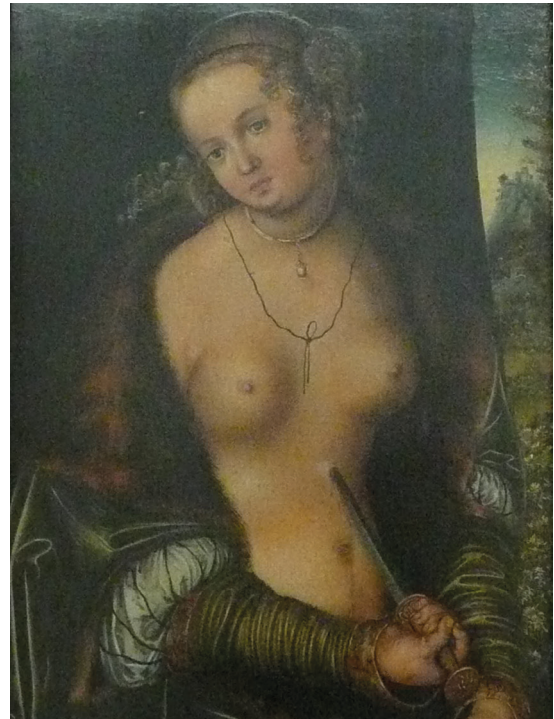
1851 HARASZTI-TAKÁCS 1978, S. 78, datiert das Werk beispielsweise 1518.

1852 Vgl. Kat. Nr. 32 sowie speziell zur Datierung Kap. 4.1.4.1.



München und Turin (Abb. 107 und 108) zeigt.<sup>1853</sup> Dagegen deuten die raffinierte Farbigkeit, vor allem aber das subtilere Hell-Dunkel-Spiel und die leicht unklarere Zeichnung der Turiner Komposition (Abb. 295) auf eine weiter fortgeschrittene Datierung in die 1520er Jahre hin, wie wiederum Vergleiche mit Sodomas Sebastiansbanner (Abb. 27.1–2) oder den Tafeln seines zweiten *cataletto* (Abb. 31.1–4) nahelegen.<sup>1854</sup> Des Weiteren erlauben die fotografischen Aufnahmen des Bildes aus der Sammlung Treviso (Abb. 296) die Vermutung, dass es sich bei diesem um die qualitativ hochwertigste Fassung der drei Werke handelt.<sup>1855</sup> So weist gerade der Vaterkopf eine stärkere Ausdruckskraft auf als sein Turiner Pendant. Aus diesen vorangehenden Beobachtungen ergibt sich folgende Annahme: Sodoma wird ca. 1515–20 die ehemals in Paris befindliche Komposition (Abb. 296) geschaffen haben und diese – mit veränderter, einheitlich dunkler Hintergrundgestaltung – Jahre später, ca. 1520–25, in der Turiner Fassung (Abb. 295) wiederholt haben. Das Bild der unbekannten Privatsammlung (Abb. 297) stellt indessen eine in wenigen Details abweichende Replik der zweiten, der Turiner Version, dar und dürfte kurz nach dieser von Sodoma mit nicht zu vernachlässigender Werkstattbeteiligung gemalt worden sein. Denn entgegen der aufwändigen und kostbaren Goldbordüre an den Gewändern Lukrezias und der rechten Männerfigur, sind die Haare der Protagonistin wie auch ihres Vaters wesentlich summarischer gestaltet. Zudem vermisst man hier allgemein die malerische Finesse des Künstlers bei der Gestaltung des ansonsten weichen und zugleich glatt wirkenden Inkarnats seiner Figuren. Die hier aufgezeigte Entwicklungsreihe von Sodomas vierfigurer Lukrezia-Komposition ist eine These. Eine sichere Beurteilung dieser Werkgruppe erfordert jedoch – bestenfalls im Zusammenspiel mit technischen Untersuchungen wie Infrarotreflektografien und Röntgenaufnahmen – zwingend das Studium aller drei Gemälde im Original.<sup>1856</sup>

Augenfällig in der hier als Prototyp vorgestellten Fassung (Abb. 296) ist, dass auf dem Ricasso der Stichwaffe das römische Hochheitszeichen »S.P.Q.R.«



300. Schule des Lucas Cranach d. Ä. (?), *Lukrezia*, 16. Jahrhundert. Siena, Pinacoteca Nazionale.

zu lesen ist: die Abkürzung für »Senatus Populusque Romanus« und somit für die römisch-republikanische Staatsform. Damit ruft der Künstler unmissverständlich die politische Dimension der dargestellten Geschichte ins Gedächtnis, welche Bestandteil des Gründungsmythos der Römischen Republik ist: Denn auf Lukrezias Vergewaltigung durch Sextus Tarquinius, einen der Königssöhne der Tarquinier, und ihren daraus resultierenden Suizid folgte letztlich der Sturz der Monarchie, mit dem die Römische Republik ihren Anfang nahm. Die Aufschrift der Stichwaffe ist nur auf dem Gemälde des Herzogs von Treviso zu finden. In Turin wird die Fehlschärfe mit ihrem Goldton zwar ebenfalls optisch von der eigentlichen Dolchklinge abgesetzt, jedoch bleibt sie unbeschriftet oder ist es zumindest heute (Abb. 295). Auf dem Gemälde der unbekannten Privatsammlung ist der Dolch sogar wesentlich kürzer und weitaus weniger detailliert dargestellt (Abb. 297). Renate Schrodi-Grimm konstatierte in ihrer Arbeit über das Bildmotiv des Selbstmordes in der Frühen Neuzeit, dass einfigurige Lukrezia-Kompositionen vornehmlich ihrer Darstellung als Tugendheldin dienen, die sich durch ihre vorbildhafte Keuschheit hervortat.<sup>1857</sup> Dies trifft im

1853 Vgl. zu den beiden Bildern Kat. Nr. 27 (München) und Kat. Nr. 28 (Turin).

1854 Zu den herangezogenen Werken vgl. Kap. 4.1.2.1 sowie Kap. 4.1.3.3.

1855 Das sieht auch CARLI 1979a, S. 52 so.

1856 Alle drei Gemälde weisen sehr ähnliche, die beiden Werke in Privatbesitz sogar annähernd identische Maße auf. Technische Untersuchungen könnten gegebenenfalls kartonbasierte Unterzeichnungen zutage bringen, durch die wiederum gesicherte Aussagen zum Prototyp getroffen werden könnten. Vgl. hierzu Kap. 4.1.4.2.1.

1857 Vgl. hierzu SCHRODI-GRIMM 2009, S. 123.

Fall von Sodomas Hannoveraner Tafel (Abb. 13.2) zu, die höchstwahrscheinlich zusammen mit weiteren Gemälden ähnlichen Sujets einen Zyklus bildete, der dem Betrachter Tugendexempla vor Augen führte.<sup>1858</sup> Mehrfigurige Szenen würden hingegen gemäß Schrodi-Grimm vor allem den Opfertod Lukrezias als einen Gründungsakt der Römischen Republik thematisieren.<sup>1859</sup> So zeigt auch Ercole de' Roberti die Lukreziageschichte als eines von insgesamt drei historisch-mythologischen Fallbeispielen (Abb. 298), in denen es um Standhaftigkeit und politischen Widerstand geht.<sup>1860</sup> Brescianinos *Lukrezia* symbolisiert in Gemeinschaft mit *Spes* und *Caritas* (Abb. 280.1–3) den Glauben an das Vaterland, sodass auch bei ihm die Geschichte, die hinter Lukrezias Suizid steht, wesentlich wichtiger ist als die weibliche Tugend der Keuschheit. Eine solche Akzentverschiebung wird zumindest auch in Sodomas ehemals in Paris befindlicher Komposition (Abb. 296) deutlich, indem er das Ricasso des Dolchs mit dem Hoheitszeichen der Römischen Republik beschriftet.<sup>1861</sup> Das Hervorheben der Selbsttötung Lukrezias als Sinnbild für den Sturz des Königtums und den Beginn der Republik könnte theoretisch auch als Hinweis auf die Entstehungszeit dieser wohl ersten *Lukrezia*-Fassung gesehen werden: Zwischen dem zweiten und dem dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts durchlief die Stadt Siena politisch eine unbeständige Zeit. Mit dem Tod Pandolfo Petruccis im Mai 1512 übernahm zunächst dessen Sohn Borghese die Herrschaft in Siena, der jedoch bereits 1516 aus der Stadt vertrieben wurde. Ihm folgte als Regierender sein Cousin Raffaele Petrucci, ein Günstling Papst Leos X., der Pandolfos Söhne zu Rebellen ernannte. Raffaele, ein Tyrann, starb 1522, jedoch wurde der letzte Petrucci erst 1524 aus der Stadt vertrieben, in der man – unter den Schutz Kaiser Karls V. gestellt – daraufhin eine freie Regierung mit einem Magistrat aus zehn Konservatoren einrichtete.<sup>1862</sup> Während die Anspielung auf einen politischen Deutungsgehalt der Lukreziageschichte in der

ersten Version noch deutlich in Form der Inschrift hervortritt, gerät sie in den nachfolgenden Fassungen zusehends in den Hintergrund. Besonders in der Replik der unbekannten Privatsammlung (Abb. 297) scheint der Fokus stärker auf der Lukreziagestalt zu liegen: Vor dem nun gänzlich dunklen Grund und den stark verschatteten Begleitfiguren heben sich die unbekleideten Partien ihres Körpers noch deutlicher hervor. Dessen Zentrum, der nackte Brustkorb, wird zusätzlich durch eine lange Kette mit Anhänger betont.

Mit der Datierung der *Lukrezien* Sodomas geht auch immer die Frage einher, ob alle oder zumindest eines der Gemälde mit den schriftlich tradierten Werken in Verbindung zu bringen sind. Dies war in der bisherigen Sodoma-Forschung bezüglich dieser Tafelbilder stets der Dreh- und Angelpunkt.<sup>1863</sup> Die meisten Informationen, die die anfänglich zitierten Dokumente und literarischen Quellen liefern, betreffen die für Papst Leo X. bestimmte *Lukrezia*, die Vasari zufolge dank ihres »bellissimo corpo di femina« und ihrer »testa che spirava« Sodoma sogar einen Adelstitel einbrachte.<sup>1864</sup> Dieses Gemälde muss zwischen dem März 1513, in dem der Papst sein Amt antrat, und dem Januar 1517 geschaffen worden sein, in dem der Maler erstmals in einem öffentlichen Schriftstück als Ritter bezeichnet wird. Zusammen mit Sodomas Aussagen in zwei Briefen vom Mai 1518 erlaubt dies die These, dass der Künstler zwischen dem Ende des Jahres 1515 und dem Beginn des Jahres 1516 zum Papstbesuch in Florenz weilte und Leo X. bei dieser Gelegenheit seine *Lukrezia* übergab, während eine zweite, eigentlich für den Gonzaga-Hof bestimmte Version von Giuliano de' Medici, dem Bruder des Pontifex, in Besitz genommen wurde.<sup>1865</sup> Sodoma griff bekanntermaßen häufiger auf einmal geschaffene und erfolgreiche Kompositionen zurück, um sie in neuen Werken zu wiederholen; mal in identischer Weise (Abb. 105 und 106), mal modifiziert (Abb. 107, 108 und 173). Auch im Fall der beiden *Lukrezien* für den Papst und den Markgrafen von Mantua könnte der Maler parallel zwei Kompositionen gleichen Sujets für unterschiedliche Adressaten gestaltet haben. Ein Kontakt zu Francesco II. Gonzaga dürfte sich bereits im August 1513 oder 1514 ergeben haben,

1858 Vgl. hierzu Kap. 4.2.2.

1859 Vgl. hierzu auch SCHRODI-GRIMM 2009, S. 123, die dies allgemein, nicht auf Sodoma bezogen feststellt.

1860 Ercole de' Robertis Tafel gehört mit den Szenen *Hasdrubals Gattin mit Söhnen* (Tempera auf Holz, 47,3 x 34,6 cm, Washington, National Gallery of Art) und *Brutus und Porzia* (Tempera auf Holz, 48,7 x 34,3 cm, Fort Worth, Kimbell Art Museum) zu einer Serie antiker Frauen.

1861 Aus diesem Grund werden die Gemälde der Kat. Nr. 34, 35 und 59 in dieser Arbeit auch mit *Selbstmord der Lukrezia* betitelt, wohingegen die hannoversche Tafel (Kat. Nr. 26.1) lediglich die Bezeichnung *Lukrezia* trägt.

1862 Zu den politischen Geschehnissen jener Zeit vgl. HUB, Berthold, »Vedete come è bella la cittade quando è ordinata«: Politics and

the Art of City Planing in Republican Siena, in: SMITH/STEINHOFF 2012, S. 61–82.

1863 Vgl. hierzu exemplarisch GIELLY o. J. (1911?), S. 111; TERRASSE 1925, S. 88; MARCIANO-AGOSTINELLI TOZZI 1951, S. 117f., und RADINI TEDESCHI 2010, S. 197–199.

1864 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 387.

1865 Zu den entsprechenden Dokumenten und den Informationen, die sich zu Sodomas Leben und Arbeiten daraus ableiten lassen, vgl. ausführlich Kap. 2.4, S. 29f. und Kap. 2.5, S. 35f.



als sowohl der Maler als auch der Markgraf ihre Pferde beim Sieneser Palio laufen ließen.<sup>1866</sup> Beide Gemälde müssten demnach frühestens um 1513/14, definitiv aber vor dem März 1516, dem Todesjahr Giulianos de' Medici, entstanden sein – ein Entstehungszeitraum, der zumindest mit der stilkritischen Datierung der *Lukrezia Treviso* (Abb. 296) konform geht. Es ist vorstellbar, dass diese Tafel sogar jene ursprünglich für Francesco vorgesehene ist. Wir wissen nicht, wie der Markgraf auf die Nachricht reagierte, dass der Papstbruder das eigentlich ihm zugedachte Werk für sich beanspruchte. Möglicherweise forderte er von Sodoma 1518 eine neue Version, die der ersten entsprechen sollte.<sup>1867</sup> Ob eine solche jemals in Planung war beziehungsweise ausgeführt wurde, bleibt fraglich, da Francesco bereits im März 1519 verstarb. Wie beliebt Sodomas Bildfindung gewesen sein dürfte, zeigt sich darin, dass er diese noch in den 1520er Jahren in den Tafeln in Turin (Abb. 295) und im Privatbesitz (Abb. 297) in annähernd identischer Weise wiederholte.

Aus Vasaris Beschreibung ergibt sich ferner, dass die Leo X. geschenkte *Lukrezia* nackt gewesen sein soll. Jedoch ist die Frauenfigur sowohl in der Version der ehemaligen Sammlung Treviso als auch in ihren beiden späteren Wiederholungen (Abb. 295 und 297) nicht vollständig unbekleidet, sondern lediglich mit enthülltem Brustkorb wiedergegeben. Somit gehen Vasaris und Moranos Aussagen zusammengekommen vielmehr mit Sodomas Budapester Gemälde konform (Abb. 294); denn nur in diesem wird die Heldin nicht nur allein mit ihrem Vater und Ehemann, sondern zudem auf eine Art und Weise dargestellt, die einem Frauenakt nahe kommt.<sup>1868</sup> Die Bildtafel zeigt eine nun auf drei Figuren

reduzierte Komposition vor einem wiederum dunklen, unbestimmten Grund. Die Heldin steht lediglich mit einem transparenten Hemd bekleidet am vorderen Bildrand. In ihrer erhobenen Rechten hält sie den Dolch, mit welchem sie sich gerade erst einen Stich versetzt hat. Sie sinkt in die Arme eines rechts hinter ihr stehenden Mannes. Diese in ein orangerotes Gewand gehüllte Figur mit ergrautem Haupthaar und Bart wird analog zu den drei vorangehenden Bildern ihr Vater sein. Auf der anderen Seite ist nun zweifelsfrei ihr in Blau und Grün gewandter, bartloser Ehemann zu erkennen. Ein weiterer Unterschied zu den vorangegangenen Gemälden ist, dass die Gestalt am linken Bildrand nicht mehr lediglich Entsetzen und Erschrecken angesichts des Geschehens zeigt, sondern aktiv eingreift. Lukrezias Gatte hält ihr rechtes Armgelenk umspannt, um ihr den Dolch zu entreißen. Jedoch kommt sein Versuch, seine Ehefrau an ihrem Vorhaben zu hindern, zu spät. Der Dolchstoß ist bereits erfolgt. Auch die Figur des Vaters wirkt deutlicher in die Handlung integriert, indem er seine Tochter nun sichtbar mit beiden Händen umgreift und seinen Kopf dabei über ihre linke Schulter in den Bildvordergrund hineinbeugt. Seltsamerweise bleibt er dennoch stark verschattet, während der Körper seiner Tochter wie von einem Scheinwerfer ausgeleuchtet hell erstrahlt. In der Forschung wurde wiederholt die Meinung vertreten, dass der Budapester *Selbstmord der Lukrezia* mit dem Gemälde für Papst Leo X. gleichzusetzen sei.<sup>1869</sup> Jedoch ist das Budapester Bild – wie bereits Wolfgang Loseries plausibel darlegte – seinem Stil und seiner Malweise nach zu urteilen wesentlich später entstanden.<sup>1870</sup> Die im Gegensatz zu seinem sehr frühen *Salvator Mundi* (Abb. 209) ungenaue perspektivische Verkürzung der Arme Lukrezias zeigt, dass eine präzise und bedachte

1866 Vgl. hierzu ASSI, Biccherna 973, c. 49v sowie ASSI, Biccherna 974, c. 124r bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, Nr. 16, S. 45f. und Nr. 21, S. 53–55. Dies könnte auch erklären, warum sich Sodoma mit seinem Brief an Francesco und nicht an dessen Ehefrau Isabella d' Este (1474–1539), eine der wichtigsten Kunstmäzeninnen der Renaissance, wandte.

1867 So auch der Gedankengang von HARASZTI-TAKÁCS 1978, S. 85.

1868 So auch LOSERIES, Wolfgang, Kat. Nr. 76, in: Ausst. Kat. Budapest 2009, S. 286. Die Budapester Komposition wurde auf Nussholz, womöglich Walnuss, gemalt; vgl. MÓRÉ 1978, S. 85. Die frühesten italienischen Tafeln wurden aus Nadelhölzern und hierbei vor allem Tanne gefertigt, aber auch Kastanie und gelegentlich Walnuss oder Linde kamen vor. In etwa ab dem dritten Viertel des 13. Jahrhunderts wurde dann Pappelholz bevorzugt, auf dem ungefähr 90 Prozent aller in Italien hergestellten Tafelgemälde gearbeitet wurden; vgl. WADUM/STREETON 2012, S. 74. Solange keine sichere Bestimmung des Großteils der Sodoma-Tafeln vorliegt, können auf Grundlage der verwendeten Holzart bezüglich Datierung, Entstehungsort etc. keine Schlüsse gezogen werden. Eine solche Einordnung nahm beispielsweise DWYER 2014 für Leonardos Arbeiten vor: Dessen Gemälde auf Pappel sind wohl in Florenz, jene auf Walnuss in Mailand entstanden.

1869 Vgl. GIELLY O. J. (1911?), S. 111, Anm. 1; MARCIANO-AGOSTINELLI TOZZI 1951, S. 117f.; Mus. Kat. Budapest 1991, S. 111; BARTALINI 1996, S. 83, und in der Folge auch BATISTINI 2012, S. 19. RADINI TEDESCHI 2010, S. 197, erwägt zumindest die Möglichkeit. TERRASSE 1925, S. 88, erkennt darin hingegen die *Lukrezia* für Assueri Rettori.

1870 Vgl. LOSERIES, Wolfgang, Kat. Nr. 76, in: Ausst. Kat. Budapest 2009, S. 268. Das Budapester Werk wurde in den 1970er Jahren restauriert, sodass bei Vergleichen bezogen auf die Malweise darauf geachtet werden muss, welche Partien bemüht werden. Die originale Maloberfläche war insbesondere am Kopfhaar des Vaters, an Lukrezias Haaransatz sowie deren ganzer linker Körperseite beschädigt. Zu Vergleichen sollten demnach vor allem der Ehemann, Lukrezias rechte Gesichtshälfte, ihr rechter Arm und ihre linke Hand bedenkenlos herangezogen werden. Der Restaurierungsbericht von Miklós MÓRÉ ist im Budapester Museum einsehbar. Zum Zustand des Werkes vor dem Eingriff vgl. MÓRÉ 1978.

Ausführung nicht Sodomas höchste Priorität besaß.<sup>1871</sup> Der Gesichtstyp der Protagonistin hat sich gegenüber den drei vorangehenden Lukrezia-Darstellungen verändert: Er gleicht nun jenem der Maria auf dem Sebastiansbanner (Abb. 27.2) sowie in dem Altargemälde des Palazzo Pubblico (Abb. 40).<sup>1872</sup> Der Kopftyp ihres Vaters weist zudem große Ähnlichkeit mit einem Bärtigen der *Pala Arduini* (Abb. 36) sowie mit dem Geblendeten der *Auferstehung* in Neapel (Abb. 39) auf.<sup>1873</sup> Darüber hinaus ist der markante Licht-Schatten-Gebrauch dieses *Selbstmordes der Lukrezia* sowohl dem Bildtabernakel in San Domenico (Abb. 132) als auch der *Beweinung* von 1533 (Abb. 38) vergleichbar.<sup>1874</sup> Die stilkritischen Kriterien sprechen somit sehr deutlich für eine Datierung der Budapester Tafel in die Zeit um 1530 bis 1535.<sup>1875</sup> Folglich kann sie keinesfalls mit dem Papst-Bild gleichgesetzt werden. Möglicherweise handelt es sich eher um jenes für Assuero Rettori; wenn Vasari auch berichtet, dass dieses auf Leinwand und zu Beginn der Schaffenszeit Sodomas gefertigt wurde. Nicht in Gänze auszuschließen ist ferner die Möglichkeit, dass es sich um das Werk im Nachlass des Künstlers selbst handelt.<sup>1876</sup>

Vasari wird wohl etliche der von ihm in den *Viten* tradierten Bilder nie persönlich gesehen beziehungsweise viele von ihnen aus dem Gedächtnis heraus beschrieben haben. So ist durchaus vorstellbar, dass ihm Sodomas *Lukrezia* für Papst Leo X. wesentlich nackter in Erinnerung geblieben sein könnte, als sie de facto war. Immerhin zeigt Sodomas römische Heldin unverhüllt ihre beiden Brüste. Sodomas Lukreziagestalt erscheint

dadurch unkeuscher in Szene gesetzt als beispielsweise Francesco Francias Version (Abb. 299), die Vasari in dessen *Vita* ebenfalls erwähnt, diese jedoch lediglich als »una Lucrezia romana« bezeichnet.<sup>1877</sup> Die unverstellte Sicht auf den Busen der Sodoma-Heldin hätte folglich ausreichen können, um – gerade auch im Vergleich zu einer motivisch verwandten Arbeit eines Zeitgenossen – von dem *Viten*-Schreiber als *ignuda* erinnert zu werden. Dies zeigt einmal mehr wie unergiebig in diesem Fall die Fragestellung nach der Identifizierung der schriftlich tradierten *Lukrezien* Sodomas ist, zumindest solange keine neuen Fakten hinzukommen, beispielsweise in Form von Dokumenten, die für eines der tatsächlich erhaltenen Gemälde eine Provenienz *ab antiqua* liefern. Bis dahin ist bezüglich des Malers Sodoma eine Auseinandersetzung mit den Werken als solchen bei Weitem lohnender.

Seine Lukrezia-Darstellungen zeugen – beginnend mit der ganzfigurigen Heldin in Hannover (Abb. 13.2) hin zu dem Budapester Werk (Abb. 294) – nicht nur von einer malerischen Entwicklung, sondern darüber hinaus auch von einer zunehmend vordergründigen Suche nach Anmut und Schönheit. Diese wird in einer veränderten, an Dramatik hinzugewinnenden Inszenierung des weiblichen (halb-)nackten Körpers sichtbar, der von Version zu Version immer deutlicher in den Fokus der Darstellung rückt. Lukrezias weißes Inkarnat strahlt in Budapest geradezu aus sich selbst heraus, während die Männerfiguren – obwohl sie näher in den Vordergrund gerückt sind als in der Turiner Version (Abb. 295) – weiterhin stark verschattet bleiben. Der Dolch, durch dessen Inschrift »S.P.Q.R.« in Sodomas erster Version (Abb. 296) noch der politische Sinngehalt der Lukrezia-geschichte anklingt, hebt sich in Budapest farblich nur schwach von Lukrezias Unterarm ab. Als Motiv verliert er dadurch an Bedeutung. Stellt Sodoma in Hannover – und in gewisser Weise auch noch in der *Lukrezia Treviso* – seine Heldin als Tugendideal dar, so bietet er dem Betrachter letztlich in seinem Budapester Bild den Körper dieser Frau vollständig unverhüllt zur Bewunderung an; denn ihr Unterhemd ist in seiner Transparenz mehr Schein als Sein. Gemäß Renate Schrodi-Grimm würde Sodoma im Budapester Gemälde durch Lukrezias nackten Körper ihre Schutzlosigkeit und ihre Stigmatisierung

1871 Zudem sind bei entsprechenden Lichtverhältnissen selbst mit bloßem Auge Veränderungen in der Komposition zu erkennen. So ist über Lukrezias rechter Hand der Kopf eines älteren Mannes zu sehen, der sehr summarisch gemalt wurde. Auch über dem Kopf ihres Vaters sind Gesichtszüge eines ihm ähnlichen Mannes auszumachen, die jedoch eher ein Pentimento desselben darstellen dürften. Auch Wolfgang Loseries sah unter Streiflicht Konturen zweier zusätzlicher Köpfe; vgl. LOSERIES, Wolfgang, Kat. Nr. 76, in: Ausst. Kat. Budapest 2009, S. 268.

1872 Vgl. Kat. Nr. 42 (Sebastiansbanner) und Kat. Nr. 57 (*Heilige Familie* im Palazzo Pubblico).

1873 Zu den Werken vgl. Kat. Nr. 52 (*Pala Arduini*) sowie Kat. Nr. 64 (*Auferstehung* in Neapel).

1874 Zu den Werken vgl. Kat. Nr. 55 (Bildtabernakel in San Domenico) und Kat. Nr. 62 (*Beweinung* im Museo Soumaya).

1875 Einen deutlichen Entwicklungsschritt in der Malweise vom Turiner zum Budapester Gemälde hin erkannte bereits MARCIANO-AGOSTINELLI TOZZI 1951, S. 130f. Dennoch wurde das Werk seit HARASZTI-TAKÁCS 1978, S. 79, in Budapest selbst zwischen 1513 und 1516 datiert. Erst in Mus. Kat. Budapest 1983, Nr. 14, sprach man sich für eine wesentlich spätere Datierung aus.

1876 Beide Einschätzungen teilt auch LOSERIES, Wolfgang, Kat. Nr. 76, in: Ausst. Kat. Budapest 2009, S. 268.

1877 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1878), Bd. 3, S. 544f. Die Lukrezia-Version in York wird auch das von Vasari erwähnte Bild gewesen sein. Dies ist aus dessen Provenienz aus der Sammlung der Medici zu schließen, in die es durch die Hochzeit zwischen Ferdinando II. und Vittoria della Rovere gelangte; vgl. hierzu NEGRO u. a. 1998, S. 186.



durch die Vergewaltigung betonen.<sup>1878</sup> Dem ist nicht beizupflichten. Vielmehr zeigt er mit diesem *Selbstmord der Lukrezia* – gerade auch in Gegenüberstellung zu den anderen drei halbfigurigen Bildern (Abb. 295, 296 und 297) – eine nachdrücklich erotische Interpretation des Themas. Der Fokus liegt nicht mehr auf Lukrezias vorbildhaften inneren Werten, ihrer Keuschheit und ihrer Standhaftigkeit, sondern vielmehr auf ihrer körperlichen Sinnlichkeit. Für Francesco Francias *Lukrezia* (Abb. 299) ist durch Vasari überliefert, dass sie in der *guardaroba* des Auftraggebers Guidobaldo I. da Montefeltro, des Herzogs von Urbino, zu finden war.<sup>1879</sup> Auch Sodomas Gemälde – und dabei insbesondere sein *Selbstmord der Lukrezia* in Budapest – werden für einen ähnlich privaten Raum und somit für die Augen nur weniger Ausgewählter bestimmt gewesen sein.

#### 4.2.6 Sodomas »Allegorischer Männerkopf«: ein selbst-ironisches Autoporträt?

Die ungewöhnliche Tafel zeigt vor einem dunklen Hintergrund das Brustbild eines bärtigen Mannes im fortgeschrittenen Alter (Abb. 301).<sup>1880</sup> Er ist in ein weißes Hemd mit einem braunen Übergewand gekleidet, über das er ein ebenfalls weißes Tuch mit schwarzem Muster geworfen hat. Auf dem Haupt trägt die Gestalt einen von vereinzelt Blumen durchsetzten Blätterkranz, der teilweise von einem wiederum weißen, zu einer Art Turban geformten Tuch bedeckt wird. Die Figur wirft dem Betrachter einen aggressiv-spöttischen Blick zu und übt dabei mit Armen und Händen zugleich zwei obszöne Gesten aus: Während sie mit der erhobenen rechten Hand – den Daumen zwischen Zeige- und Mittelfinger geklemmt – dem Betrachter eine »Feigenhand« zeigt, verstärkt sie deren Aussage durch die linke, in die Höhle des rechten Ellenbogens gelegte Hand. Am rechten Bildrand erscheint ein selbst vor dem Original stehend kaum mehr erkennbarer Gegenstand: Es handelt sich um eine bauchige Glasflasche, deren Verschluss die Gestalt eines Vogelkopfes hat, während Stroh den Körper und das Gefieder des Tieres imitieren.<sup>1881</sup>



301. Sodoma, *Allegorischer Männerkopf*, Ende der 1530er / 1540er Jahre. Bergamo, Accademia di Carrara.

Soweit der mittelmäßige Erhaltungszustand des Gemäldes eine sichere Beurteilung zulässt, entspricht der malerische Stil – wie auch einst Giovanni Morelli und Gustavo Frizzoni vorschlugen – jenem Sodomas und seiner direkten Nachfolger.<sup>1882</sup> Die von Roberto Bartolini vorgeschlagene Zuschreibung der Arbeit an Marco Bigio (aktiv zwischen 1523 und 1550) ist abzulehnen.<sup>1883</sup> Zu unterschiedlich ist – wie ein Vergleich mit den beiden bärtigen Männerfiguren auf dem *cataletto* für die Compagnia di San Rocco (Abb. 302 und 303) zeigt – die Malweise, die bei dem Sodoma-Nachfolger ein glatteres, mitunter metallenes Inkarnat zur Folge hat.<sup>1884</sup> Der Gesichtstyp des allegorischen Männerkopfes ist jenem vergleichbar, der bereits in Giovanni Antonios Budapester Predellatafeln beispielsweise bei Simeon von Kyrene

1878 Vgl. SCHRODI-GRIMM 2009, S. 233.

1879 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1878), Bd. 3, S. 544f. (*parte seconda*): »Il duca Guido Baldo, parimente, ha nella sua guardaroba, di mano del medesimo, in un quadro, una Lucrezia Romana, da lui molto stimata; con molte altre pitture, delle quali si farà, quando sia tempo, menzione.«

1880 Öl auf Holz, 56,2 x 42,9 cm; vgl. Kat. Nr. 82.

1881 So auch beschrieben bei Slg. Kat. Bergamo (Morelli) 1986, S. 197.

1882 Vgl. Slg. Kat. Bergamo (Morelli) 1986, S. 198. Auch RADINI TEDESCHI 2010, S. 257, schreibt das Bild Sodoma zu.

1883 Vgl. BARTALINI 1996, S. 16, Anm. 10.

1884 Dies tritt noch mehr in Marco Bigios Komposition der *Drei Parzen* zutage; vgl. Kat. Nr. X23. Die beiden Gemäldedetails, die den heiligen Rochus (Öl auf Holz, 58 x 37 cm) und den toten Heiland (Öl auf Holz, 58 x 37 cm) zeigen, stammen von *cataletti*-Tafeln, die Marco Bigio um 1540 schuf und die heute in San Sebastiano in Camollia in Siena aufbewahrt werden; vgl. CORNICE, Alberto, Kat.Nr. 27. San Rocco, Madonna col Bambino tr i Santi Bernardino e Caterina da Siena, Cristo in pietà. 1540 circa, in: Ausst. Kat. Siena 1990, S. 380–383.



302. Marco Bigio, Gesicht des heiligen Rochus (Detail einer cataletto-Tafel für die Compagnia di San Rocco), um 1540. Siena, San Sebastiano in Camollia.



303. Marco Bigio, Gesicht des toten Christus (Detail einer cataletto-Tafel für die Compagnia di San Rocco), um 1540. Siena, San Sebastiano in Camollia.

oder den Schergen zur Anwendung kam (Abb. 52.1–3).<sup>1885</sup> Auch seine Mimik mit den beiden deutlich modellierten Wülsten zwischen den Augenbrauen findet sich – in der Regel bei negativ belegten Figuren – wiederholt in Sodomas Œuvre (Abb. 105, 106 und 112).<sup>1886</sup> Die Handschrift des Meisters wird insbesondere deutlich bei einem Vergleich mit seinem *Selbstmord der Lukrezia* in Budapest (Abb. 294), mit dessen rechter Männerfigur der Bärtige in Bergamo die Gestaltung des Haares, insbesondere der Augenbrauen, teilt.<sup>1887</sup> Darüber hinaus ist auf beiden Gemälden eine analoge Inszenierung des Lichts zu sehen, wie sie bei dem Maler in seinen Arbeiten ab den 1530er Jahren allgemein üblich wird: Während der Hintergrund undefiniert im Dunkeln bleibt, werden die für die Bildaussage wichtigen Elemente geradezu theatralisch ausgeleuchtet. In Budapest strahlt der nackte Körper der Protagonistin Lukrezia in hellem Licht, während der Künstler die Lichtpunkte in dem Werk in Bergamo – vergleichbar der *Ecce Homo*-Darstellung in der Pinacoteca di Brera (Abb. 231) – auf das Gesicht und die Geste des Mannes konzentriert.<sup>1888</sup> Die außerdem zu konstatierende stilistische Nähe zu Sodomas *Kreuztragung* in Celano (Abb. 101) und jener der Contrada della Torre (Abb. 104) machen eine Datierung ans Ende der 1530er Jahre wahrscheinlich.<sup>1889</sup>

Sodomas Darstellung des Bärtigen ist ein rätselhaftes Gemälde, das in der italienischen Malerei keine Parallele kennt und dessen Bedeutungsgehalt demnach aus heutiger Sicht kaum bis gar nicht zu erschließen ist.<sup>1890</sup> Sein augenfälligstes Motiv, die obszöne Geste des Feige-Zeigens, die das Eindringen des Phallus symbolisiert, galt und gilt bis heute überwiegend als Beleidigung – auch wenn sie mitunter als Schutzsymbol gegen an Verblendung und Verführung gekoppeltes Unheil Verwendung finden konnte.<sup>1891</sup> Sie taucht nicht selten in Bildwerken mit Allegorien der Hauptsünden und als Kennzeich-

<sup>1885</sup> Vgl. hierzu Kat. Nr. 25.1–25.3.

<sup>1886</sup> Zu den Vergleichsbeispielen vgl. Kat. Nr. 37, 38 und 76.

<sup>1887</sup> Vgl. Kap. 4.2.5 sowie ergänzend Kat. Nr. 59.

<sup>1888</sup> Zum Mailänder Bild vgl. Kat. Nr. 41.

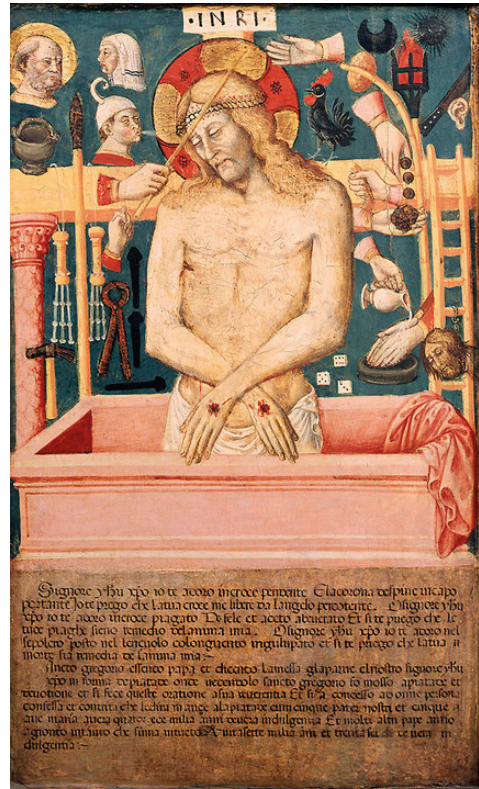
<sup>1889</sup> So auch in Slg. Kat. London (Morelli) 1986, S. 198. Das Bild ist somit zusammen mit dem Budapester *Selbstmord der Lukrezia* (Kat. Nr. 59) und dem St. Petersburger *Amor in einer Landschaft* (Kat. Nr. 53) eines von insgesamt drei Spätwerken Sodomas, die zu der Gruppe seiner mythologisch-allegorischen Sujets gehören. Die weiteren bekannten Arbeiten dieses Themenbereichs stammen aus dem ersten Viertel des Cinquecento.

<sup>1890</sup> Vgl. Slg. Kat. Bergamo (Morelli) 1986, S. 197.

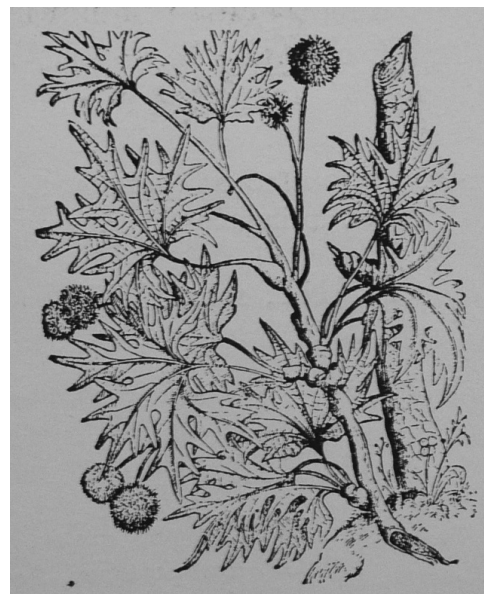
<sup>1891</sup> Vgl. PASQUINELLI 2007, S. 210f., die ferner darauf verweist, dass die herausgestreckte Zunge oder der Daumen im Mund die ikonografischen Synonyme für diese spezielle, verhöhnende Geste darstellen.



nung der Figur des Hochmuts auf.<sup>1892</sup> Die »Feigenhand« ist bei flämischen wie deutschen Künstlern des 15. und 16. Jahrhunderts und zuweilen auch südlich der Alpen in Passionsszenen und bei belehrenden Illustrationen zu Christus als Schmerzensmann anzutreffen: So erscheint sie im ausgehenden Quattrocento auf einer wohl umbrischen Ablasstafel inmitten von Leidenswerkzeugen, die den Schmerzensmann umgeben (Abb. 304).<sup>1893</sup> Dabei ist sie zusammen mit dem spuckenden Soldaten und dem herausgerissenen Haarbüschel als Verweis auf Christi Verspottung zu lesen und kommt bei Sodoma selbst in einem Gemälde eben dieses Sujets als höhnende Geste zum Einsatz (Abb. 229).<sup>1894</sup> Auf Spott und Verhöhnung – und weniger auf die von Federico Zeri und Francesco Rossi vorgeschlagene Verfügbarkeit für einen Koitus beider Arten – wird sie wahrscheinlich auch in Sodomas ungewöhnlichem Männerbild anspielen.<sup>1895</sup> Auch dessen Kopfschmuck lässt Fragen offen, was unter anderem an der nicht zweifelsfreien Identifizierbarkeit der dargestellten Blätter liegt, wie bereits die uneindeutige Benennung in der Literatur als Eiche oder Esche aufzeigt.<sup>1896</sup> Um das Blattwerk der Esche handelt es sich keinesfalls, da diese einen zusammengesetzten und kreuzweise gegenständigen und keinen wie auf dem Gemälde abgebildeten einfachen Blattaufbau besitzt.<sup>1897</sup> Auch die Bestimmung als Eichenblätter vermag nicht zu überzeugen, wenn auch deren Frucht ihrer in der Renaissance gängigen Symbolik gemäß zumindest zum Motiv der Feigenhand passen würde: So galt die Eichel – aufgrund ihrer Form ein Sinnbild der Wollust – gemäß Hrabanus Maurus' *De Universo* traditionell auch als Essen des Teufels.<sup>1898</sup> Die Form der Blätter erinnert an jene der Platane (Abb. 305), des Ahorns (Abb. 306) oder vielmehr an die auch in der Renaissance häufig auf Kapitellen gezeigten Akanthusblätter (Abb. 307), die nicht immer symbolischen Charakter haben mussten, jedoch gelegentlich – zumindest im christlichen Kontext auf Gemälden – Sinnbild der Passion Christi, der Drangsal



304. Umbrisch (?), Schmerzensmann umgeben von den Arma Christi, Ende des 15. Jahrhunderts.  
Köln, Wallraf-Richartz-Museum.



305. Illustration einer Platane aus Mathias de L'Obel  
*Platin Moretus*, Amsterdam 1591.

1892 Vgl. PASQUINELLI 2007, S. 210f.

1893 Pappelholz, 79 x 47,5 cm (Bildfläche), Köln, Wallraf-Richartz-Museum; vgl. KRISCHEL, Roland, Kat. Nr. 36, in: Ausst. Kat. Köln 2005, S. 128f.

1894 Vgl. zu Sodomas *Verspottung* Kap. 4.1.4.6 sowie ergänzend Kat. Nr. 40.

1895 Vgl. Slg. Kat. Bergamo (Morelli) 1986, S. 197.

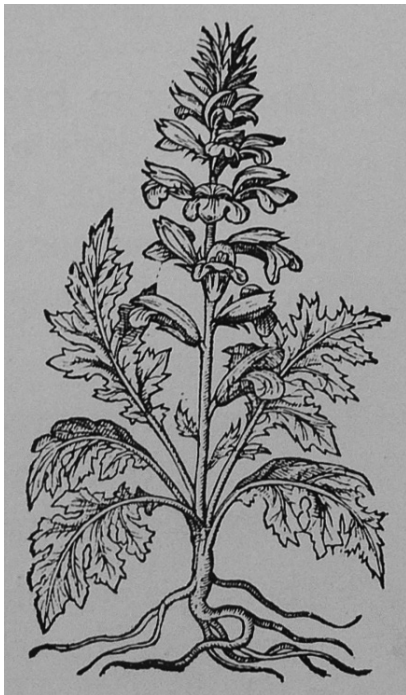
1896 Vgl. Slg. Kat. Bergamo (Morelli) 1986, S. 197.

1897 Vgl. hierzu LEVI D' ANCONA 1977, Nr. 12, S. 54–56 mit Abbildung.

1898 Zur Sinndeutung der Eichel und des Eichenbaumes mit seiner großen Bedeutungsspanne von der Siegbekrönung im antiken Rom über ihn als Symbol des Lebensbaums bis hin zum Sinnbild des Todes vgl. LEVI D' ANCONA 1977, Nr. 4, S. 35–37 sowie Nr. 112, S. 250–255.



306. Illustration eines Ahorns aus Mathias de L' Obel  
*Platin Moretus*, Amsterdam 1591.



307. Illustration eines Akanthus aus Mathias de L' Obel  
*Platin Moretus*, Amsterdam 1591.

und der Widerwärtigkeit sein konnten.<sup>1899</sup> Des Weiteren blitzen zwischen den dunkelgrünen Blättern vereinzelt rosarote Rosen und vermeintlich Schleierkraut auf – Letzteres ein Nelkengewächs, das in der heutigen Zeit häufig Verwendung in Hochzeitsgestecken findet, da es dem Volksmund nach für Hingabe und der Rose ähnlich für Liebe steht.<sup>1900</sup> Der Überwurf, den sich die Männergestalt auf der Bergameser Tafel umgelegt hat, erinnert stark an die berühmten, von Etruskermotiven inspirierten Peruginer Tischdecken, die sogenannten *tovaglie perugine*, die bis zum Ende des 12. Jahrhunderts als Altardecken Verwendung fanden und von Duccio di Buoninsegna über Pietro Lorenzetti bis hin zu Sieneser Malern des 15. Jahrhunderts in religiösen Szenen immer wieder Darstellung fanden.<sup>1901</sup> In Sodomas Darstellung handelt es sich um ein komplexes Muster, innerhalb dessen Walter Bombe zumindest ein Motiv, nämlich jenes des Lebensbaums, erkannte.<sup>1902</sup> Wahrscheinlich soll durch den Stoff die dargestellte Figur aufgewertet werden, wurden doch die *tovaglie perugine* seit dem Quattrocento von Reichen und Adeligen in Italien wie nördlich der Alpen aus ihrem sakralen Gebrauch heraus- und in den privaten Bereich hineingenommen, wo sie als Statussymbol galten. Auch dem Gefäß mit dem Vogel kommt sicherlich eine wichtige Rolle zu, die nicht mehr – oder noch nicht – zu entschlüsseln ist.

Gelingt es auch, den Symbolgehalt der einzelnen Motive aufzuzeigen, so scheitert man spätestens daran, diese zu einer überzeugenden Gesamtaussage des Gemäldes zusammenzuführen. In den Augen Daniele Radini Tedeschis handelt es sich bei dem Werk um ein sehr spezielles Selbstbildnis des Malers, der mit der obszönen Geste auf seinen Spitznamen Sodoma anspielen

1899 Vgl. hierzu LEVI D' ANCONA 1977, Nr. 2, S. 34. Während die Platanen (vgl. LEVI D' ANCONA 1977, Nr. 130, S. 307f.) wie die Eiche ein sehr breites Spektrum an Deutungsmöglichkeiten besitzt (von Nächstenliebe über Jungfräulichkeit bis hin zum Tod), findet sich der Ahorn in der Renaissancemalerei zwar abgebildet, jedoch konnte ihm so weit keine Symbolik nachgewiesen werden (vgl. LEVI D' ANCONA 1977, Nr. 96, S. 225f.).

1900 Die Rose, die gerne in der Marien-Ikonografie Verwendung fand, gilt ferner als Attribut der Liebesgöttin Venus und – speziell in der Renaissance – aufgrund ihrer Dornen als Symbol des Liebeskummers; vgl. IMPELLUSO 2005, S. 126.

1901 Vgl. BOMBE 1915, S. 23. Ähnliche Stoffe sind beispielsweise dargestellt in Duccio di Buoninsegnas *Letztem Abendmahl* (Predella der Maestà, Tempera auf Holz, 1308–11, Siena, Museo dell' Opera del Duomo) oder Pietro Lorenzettis *Geburt der Jungfrau Maria* (Tempera auf Holz, 182 x 187 cm, 1335–42, Siena, Museo dell' Opera del Duomo). Der in Perugia traditionell in den Farben Weiß und Blau gewebte Stoff verfügt in Sodomas Werk über einen sehr dunklen, eher ins Schwarze tendierenden Farbton.

1902 Vgl. BOMBE 1915, S. 23.



würde.<sup>1903</sup> Jedoch sind die physiognomischen Charakteristika wie beispielsweise die Nase nicht in Einklang zu bringen mit Sodomas Autoporträt in Monte Oliveto Maggiore (Abb. 7).<sup>1904</sup> Radini Tedeschi's These basiert auf der Vermutung, Sodomas Bild könnte in einem Umfeld entstanden sein, dass jenem der 1560 von führenden Literaten und Künstlern gegründeten Mailänder Accademia dei Facchini della Val di Blenio entsprechen könnte, und in deren Zusammenhang auch Gian Paolo Lomazzos (1538–1600) *Selbstporträt* entstanden ist (Abb. 308).<sup>1905</sup> Darin zeigt sich dieser sowohl als führendes Mitglied des Künstler-und-Poeten-Kreises als auch zugleich als Maler. Eine ähnliche Vereinigung wurde bereits 1531 in Siena ins Leben gerufen, die *Congra dei Rozzi*, zu deren Gründungsmitgliedern, die sich selbst ebenfalls Spitznamen vergaben, nachweislich auch der von Sodoma beeinflusste Girolamo del Pacchia gehörte.<sup>1906</sup> Der Ursprung der ungewöhnlichen Darstellung Sodomas könnte in diesem Ambiente oder auch im Bereich des Karnevals und der *Commedia dell'arte* zu suchen sein, die Mitte des Cinquecento in Norditalien ihren Anfang nahm.<sup>1907</sup> Die späte Datierung, die sich aus den zuvor aufgeführten stilistischen Merkmalen ergibt, legt dies durchaus nahe. Zudem entstand knapp ein Jahrhundert später in der Werkstatt des Simon Vouet (1590–1649) das Bild *Junger Mann, Feigen zeigend* (Abb. 309), das nicht nur eine gewisse thematische Verwandtschaft zu Sodomas ungewöhnlichem Werk aufweist, sondern sich darüber hinaus nachweislich von der *Commedia dell'arte* und deren frechen Parodien beeinflusst zeigt.<sup>1908</sup> Denkbar wäre auch eine Entstehung des Werkes im Rahmen



308. Gian Paolo Lomazzo, *Selbstporträt als Abt der Accademia della Val di Blenio und als Maler*, um 1568. Mailand, Pinacoteca di Brera.



309. Werkstatt des Simon Vouet, *Junger Mann Feigen zeigend*, um 1620. Caen, Musée de Caen.

1903 Vgl. RADINI TEDESCHI 2010, S. 257.

1904 Deutlich gegen eine Interpretation als Autoporträt sprechen sich auch Federico Zeri und Francesco Rossi aus; vgl. Slg. Kat. Bergamo (Morelli) 1986, S. 99. Dahingehend findet sich zwischen der allegorischen Gestalt der Sodoma-Tafel und dem Selbstporträt seines Rivalen, Domenico Beccafumi, größere Ähnlichkeit (Öl auf Pappe auf Leinwand geklebt, 31,3 x 22,6 cm, um 1525/30, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi; vgl. DUBUS 1999, S. 23–25).

1905 Zur Accademia dei Facchini della Val di Blenio vgl. Kahn-Rossi, Manuela, *Presentazione*, in: Ausst. Kat. Lugano 1998, S. 13–16. Öl auf Leinwand, 56 x 44 cm, um 1568, Mailand, Pinacoteca di Brera; vgl. Porzio, Francesco, Kat. Nr. 27, in: Ausst. Kat. Lugano 1998, S. 179f.

1906 Vgl. Slg. Kat. Bergamo (Morelli) 1986, S. 99. Girolamo del Pacchia z. B. wurde in der *Congra dei Rozzi*, in der man gemeinsam an Strabotti, Eklogen usw. arbeitete, als »il Dondolone«, der Bummel, bezeichnet und hatte Jahre vor der Gründung der Vereinigung parallel zu Sodoma im Oratorium von San Bernardino gearbeitet; vgl. Kap. 2.5, S. 38–41.

1907 Zur Entstehung der *Commedia dell'arte* WOLGAST 1993, S. 9.

1908 Öl auf Leinwand, 77,5 x 62,5 cm, um 1620, Caen, Musée de Caen; vgl. Mus. Kat. Caen 2000, Nr. 102, S. 168–170.

einer Art Wettstreit unter Künstlerkollegen, bei dem es um die Darstellung möglichst verächtlicher und schändlicher Sujets gegangen sein könnte, die auf dem üblichen Kunstmarkt geringe bis gar keine Nachfrage besaßen.

Was Sodomas *Allegorischer Männerkopf* sicherlich nicht ist, ist ein Autoporträt des Künstlers. Er ist jedoch unmissverständlich ein Bild mit einem ganz bestimmten Bedeutungsinhalt, das für einen privaten, heute unbekannten Kontext entstanden ist. Wenn sich das rätselhafte Sujet auch nicht mehr erschließen lässt, so vermittelt es uns doch zumindest Sodomas Befähigung neben traditionellen religiösen sowie mythologisch-allegorischen Kompositionen auch ikonografisch originelle, neuschöpfende Arbeiten zu schaffen.

### 4.3 Sodoma und die Porträtmalerei

Schenkt man Giorgio Vasari Glauben, so war Sodoma in seiner Anfangszeit in Siena ein beliebter und vielbeschäftigter Porträtist. Der Autor berichtet in der Lebensbeschreibung des Künstlers, dass dieser »[n]el principio, facendo molti ritratti di naturale [...], fece molte amicizie in Siena«, jedoch »più per essere quel sangue amorevolissimo de' forestieri, che perchè fusse buon pittore.«<sup>1909</sup> Mit dieser Relativierung der Fähigkeiten Sodomas widerspricht sich Vasari selbst, beschreibt er doch Giovanni Antonio in Beccafumis vorangehender Vita noch als »[...] buon pratico e molto adoperato da' gentiluomini di quella città (che fu sempre amica e fantrice di tutti i virtuosi) e particolarmente in fare ritratti di naturale.«<sup>1910</sup> Ein besonderes Talent im Erfassen der physiognomischen Charakteristika seiner Mitmenschen wird Sodoma auch von dem in Faenza geborenen Maler Giovanni Battista Armenini (1530–1609) attestiert. Wenn dieser in seinen 1586 gedruckten *Veri precetti della pittura* auch nicht viel zu schreiben weiß über den »pittor pratico e molto ingegnoso«, tradiert er zumindest eine spannende, von Vasari unerwähnte Anekdote.<sup>1911</sup> Diese sei ihm während eines Aufenthalts in Siena von einem alten Mann geschildert worden, der behauptete, ein sehr enger Freund Sodomas gewesen zu sein. Die Geschichte spielte sich gemäß des Erzählers zur Zeit der kaiserlichen Protektion Sienas ab, als zahlreiche Angehörige des spanischen Militärs in der Stadt weilten. Der Maler

soll eines Tages bei einer Zufallsbegegnung auf offener Straße von einem spanischen Soldaten übel beleidigt worden sein, »del quale egli non sapendo il nome né meno potendo accostarseli, per la loro gran turba, a vendicarsi.«<sup>1912</sup> Aus diesem Grund soll sich der Künstler auf seine speziellen Fertigkeiten besonnen haben, indem er »incominciò minutamente a riguardare et a considerare tutto quello ch' era in quella effigie di quel spagnuolo, e tanto fe', che per tal via li rimase impresso nella idea l' istesso natural di quel volto.«<sup>1913</sup> Nachdem er das so eingeprägte Gesicht des Übeltäters zu Hause umgehend »con pennelli e colori con molto affetto a formarlo« in ein Bild umgesetzt hatte, begab er sich zu dem Anführer der Spanier, um ihn von dem Vorfall in Kenntnis zu setzen und das Bildnis des Missetäters vorzulegen.<sup>1914</sup> Dank der vorzüglich getroffenen Gesichtszüge erkannten auf Anhieb alle Anwesenden den von Sodoma beschuldigten Soldaten, der somit seiner verdienten Strafe zugeführt werden konnte. Giovanni Antonio hingegen wurde infolge dieser Begebenheit ein »strettissimo amico di quel signore e di altri gentiluomini, da' quali ne ricevesse aiuto e favori e fosse da essi sempre stimato et ammirato per uomo d' un ingegno mirabile.«<sup>1915</sup>

Durch Vasari und Armenini werden folglich Sodomas Tätigkeiten beziehungsweise Fertigkeiten als Porträtist in zwei voneinander unabhängigen Schilderungen überliefert. Dass der Maler im Speziellen auch Bildnisse der Sieneser Oberschicht schuf, wird zudem belegt durch ein Inventar aus dem Jahr 1549.<sup>1916</sup> Dieses wurde anlässlich seines Todes erstellt und beinhaltet die seiner Ehefrau Beatrice di Luca Galli vermachten Habseligkeiten, unter denen auch mehrere Porträts aufgeführt werden. So befanden sich im Nachlass des Künstlers unter anderem neben »3 ritratti«, die nicht näher bestimmt werden, »un ritratto di Pandolfo Petrucci« und »2 ritratti la Saracina e la Toschana.«<sup>1917</sup> Bei diesen Werken wird es sich womöglich um unvollendete Arbeiten handeln, die in der Werkstatt des Meisters verblieben sind. Zumindest erscheint es sehr unwahrscheinlich, dass Sodoma Porträts führender Sieneser Persönlichkeiten besaß, die von anderer als von seiner

1909 Siehe VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 380.

1910 Siehe Vasari 1568 (Milanesi 1880), Bd. 5, S. 635.

1911 Für die gesamte Anekdote vgl. ARMENINI 1586 (GORRERI 1988), S. 42f., speziell für das Zitat siehe S. 42.

1912 Siehe ARMENINI 1586 (GORRERI 1988), S. 42.

1913 Ebd.

1914 Ebd.

1915 Ebd., S. 43.

1916 Das Dokument vom 14. Februar 1549 (st. c.) findet sich in ASSI, Notarile antecosimiano 1787, Nr. 2386 (vollständige Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, Nr. 119, S. 236–238).

1917 Siehe ASSI, Notarile antecosimiano 1787, Nr. 2386 bzw. BARTALINI/ZOMBARDI 2012, S. 236.



eigenen Hand stammen – im Gegensatz zu beispielsweise Werken mit mythologischen oder religiösen Themen, die für den Maler aus künstlerischer Sicht von größerem Interesse gewesen sein dürften. Sofern sich die in dem Inventar gelisteten Bildnisse erhalten haben, konnten sie bisher aufgrund der ungenügenden Beschreibungen nicht identifiziert werden. Generell ist zu konstatieren, dass über den Porträtisten Sodoma über die genannten schriftlichen Erwähnungen hinaus kaum etwas bekannt ist. Bereits Gustavo Frizzoni bemerkte Ende des 19. Jahrhunderts, dass »[t]anto più strano quindi riesce il fatto, che al giorno d' oggi in Siena non venga additato alcun ritratto di lui« – eine Aussage, die bis heute Gültigkeit besitzt.<sup>1918</sup> Zwar wurden in der Forschung immer wieder gemalte Porträts mit Sodoma in Verbindung gebracht, diese Zuschreibungen konnten jedoch nie vollends überzeugen: Die beispielsweise 1691 durch Cosimo III. de' Medici (1642–1723) als vermeintliches Selbstporträt Sodomas in die Uffizien gelangte Darstellung eines jungen Mannes mit kinnlangem Haar und Baret (Kat. Nr. X16) wird seit Roberto Longhis Vorschlag im Jahr 1960 ebenso einem hypothetischen »Friulanischen Freund des Dosso« zugeschrieben wie das Brustbild eines vornehmen Herren im Florentiner Palazzo Pitti (Kat. Nr. X17).<sup>1919</sup> Das *Bildnis einer jungen Frau* in türkisfarbenem Kleid mit Wulsthaube und üppigem Schmuck (Kat. Nr. X34), das seit 1850 im Frankfurter Städel verwahrt wird, weist aufgrund seiner Charakteristika, die sowohl auf italienische als auch auf niederländische Einflüsse deuten, eine weitaus wechselhaftere Attributionsgeschichte auf.<sup>1920</sup> Diese Arbeit wurde in der Forschung lediglich von Gustavo Frizzoni, Giovanni Morelli und Robert Hobart Cust als sicheres Werk Sodomas angesehen – darüber hinaus schrieb man es von Sebastiano



310. Sodoma, *Bildnis eines jungen Mannes*  
(Porträt des Antonio Spannocchi?), ca. 1500–03. Oxford,  
Christ Church Library Collection.

del Piombo (um 1485–1547) über Jan Scorel (1495–1562) bis hin zu aktuell Peter de Kempeneer (1503 – um 1580) zahlreichen, auch höchst unterschiedlichen Malern zu.<sup>1921</sup> Nach heutigem Forschungsstand sind keine Tafel- oder Leinwandgemälde von Sodomas Hand bekannt, die eigenständige Bildnisse zeigen. Jedoch findet sich innerhalb seines Œuvre zumindest ein kleines Andachtsbild mit einem in die religiöse Szene integrierten Porträt (Kat. Nr. 45).<sup>1922</sup> In dieser *Sacra Conversazione*, die wohl großteils von einem Werkstattmitarbeiter Sodomas ausgeführt wurde, empfiehlt der heilige Petrus der zentral thronenden Muttergottes und ihrem Kind einen vor ihm knienden Kartäusermönch.<sup>1923</sup> Bei diesem wird es sich um den Stifter

1918 Siehe FRIZZONI 1891b, S. 122.

1919 Das Werk in Florenz, Galleria degli Uffizi: Öl auf Leinwand, 78 x 60 cm; jenes in Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina: Holz, 58 x 50 cm. Interessanterweise existiert eine Zeichnung eines Mannes mit Bart, kinnlangem Haar und Baret (schwarze Kreide, Reste von Weißhöhungen, 404 x 306 mm, Wien, Albertina, Inv. Nr. 17630), die große physiognomische Ähnlichkeiten zu dem Porträtierten in Kat. Nr. X16 aufweist. Möglicherweise handelt es sich beide Male um denselben Mann sowie ferner um denselben Künstler – zumal beide Arbeiten aktuell Künstlern aus dem Veneto zugeschrieben werden. Dieses Blatt, das gemäß MEYER 1885, Nr. 5, S. 229, von noch Gustavo Frizzoni als Sodoma-Arbeit angesehen wurde, wird seit den 1920er Jahren Lorenzo Lotto zugewiesen; vgl. Mus. Kat. Wien (Albertina) 1997, S. 2174, mit weiteren Informationen. Darüber hinaus ist unter den ehemals Sodoma zugewiesenen Porträts Kat. Nr. X26 (Öl auf Holz, 71,5 x 58,5 cm, Mailand, Galleria Carlo Orsi) zu nennen.

1920 Öl auf Pappelholz, 113,7 x 79 cm.

1921 Vgl. FRIZZONI 1891b, S. 123; MORELLI 1897, S. 155, und CUST 1906, S. 59, sowie ergänzend Kat. Nr. X34.

1922 Öl auf Holz, 48,9 x 37,8 cm, London, National Gallery.

1923 Auch das Museum selbst schließt eine Werkstattbeteiligung nicht aus; vgl. Mus. Kat. London 1962, S. 174. Der Künstler bediente sich in dem Gemälde eines Bildtypus, der ausgehend von großformatigen Altarbildern wie der Kat. Nr. 29, 65 und 83 auch kleinformatige Andachts- und Sammlerbilder eroberte.



311. Raffael, Selbstbildnis (Detail der *Schule von Athen*), 1510/11. Vatikan, Stanza della Segnatura.



312. Francesco di Giorgio Martini, Avers der Porträtmedaille des Antonio di Ambrogio Spannocchi, um 1494. Siena, Museo Civico.

der Tafel handeln, dessen Identität unbekannt ist.<sup>1924</sup> Dahingegen liefert die Forschung für die Benennung des Porträtierten einer Zeichnung in Oxford sogar zwei konkrete Namensvorschläge (Abb. 310).<sup>1925</sup> Das sehr qualitätvolle und präzise ausgearbeitete Werk stammt aus dem berühmten *Libro de' Disegni* Giorgio Vasaris, auf den auch die ursprüngliche Zuschreibung des Blattes an Leonardo da Vinci zurückzuführen ist, welche letztlich durch Gustavo Frizzoni 1904 zugunsten Sodomas berichtigt wurde.<sup>1926</sup> Diese Einschätzung wird in der Forschung seither unisono geteilt.<sup>1927</sup> Das gezeichnete Brustbild, das einen jungen Mann in Dreiviertelansicht mit langem Haupthaar und Kopfbedeckung zeigt, wird eine vorbereitende Studie für ein womöglich verlorenes, vielleicht auch nie ausgeführtes Porträt von der Hand Sodomas sein. Im Bereich der Hände links unten finden sich *Pentimenti*. Diese legen nahe, dass der Künstler beabsichtigte, die im Ansatz an der Unterseite des Blattes zu erkennende Linke der Gestalt auf einer Brüstung abzulegen, während sie in ihrer Rechten einen nicht identifizierbaren Gegenstand halten sollte. Traditionell wird die Zeichnung in Oxford als Porträt Raffaels angesehen, das Sodoma während seiner Arbeiten in der Stanza della Segnatura von seinem Kollegen angefertigt haben soll.<sup>1928</sup> Diese Annahme beruht auf physiognomischen Ähnlichkeiten, die man in Gegenüberstellung zum Selbstbildnis des Urbina-

Vgl. hierzu SANDER, Jochen, Vom »Kultbild« zum »Kunstbild«. Altar- und Andachtsbild im späten 15. Jahrhundert. From Cult Image to Art Object: Altarpieces and Devotional Pictures in the Later Fifteenth Century, in: Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 282.

1924 Da die Figur von Petrus begleitet wird, ist anzunehmen, dass der Stifter höchstwahrscheinlich den Namen Pietro getragen haben wird. Augenfällig sind die Schlüssel, die sich an seiner Kutte befestigt finden: Diese könnten entweder auf die Stellung des Dargestellten innerhalb seines Ordens hindeuten oder als Anspielung auf seinen Familiennamen gemeint sein. Da das Werk allem Anschein nach für die Sakristei der Certosa di Calci bei Pisa entstanden ist (vgl. ROSINI 1845, S. 49 und 59), könnte unter Umständen eine Sichtung möglicher Mitgliederlisten der Kartause aus den 1520er und 1530er Jahren Aufschluss über die Identität des Mannes geben.

1925 Schwarze Kreide weiß gehöht, 404 x 228 mm, Oxford, Christ Church Library Collection; vgl. Kat. Nr. Z1. Neben dieser Zeichnung listet BARTALINI 1996, S. 99 in Anm. 2, eine Reihe weiterer grafischer Arbeiten auf, die einst Sodoma zugewiesen wurden.

1926 Vgl. zur Provenienz Mus. Kat. Oxford 1977, Nr. 15, sowie zur Zuschreibung an Sodoma FRIZZONI 1904a, S. 98.

1927 Gemäß BARTALINI 1996, S. 99, ist die Annahme, dass es sich bei diesem Blatt um ein Werk dieses Meisters handelt, richtig. Zu Vasaris *Libro de' Disegni* vgl. S. 45 mit Anm. 264.

1928 Vgl. hierzu CUST 1906, S. 114, und zuletzt RADINI TEDESCHI 2010, Nr. D-28, S. 156. Diese Annahme geht bereits auf Frizzoni 1904a, S. 98, zurück. Zu Sodomas Auftrag im Vatikan und seiner Bekanntschaft mit Raffael vgl. Kap. 2.3.



ten in der Stanza della Segnatura zu erkennen glaubt (Abb. 311). Wesentlich überzeugender ist die neuerdings von Xavier F. Salomon vertretene These, in dem jungen Mann vielmehr ein Mitglied der einflussreichen Bankiersfamilie Spannocchi zu sehen, durch die der Maler Vasari zufolge überhaupt erst nach Siena gelangte.<sup>1929</sup> Der Vergleich des gezeichneten Konterfeis mit dem Profilbild des Antonio Spannocchi (1474–1503) auf einer um 1494 von Francesco di Giorgio Martini geschaffenen Bronzemedaille (Abb. 312) erscheint plausibel.<sup>1930</sup> Beiden Gesichtern sind neben dem langen glatten, vorne abgestuften Haar die Nasenform, die vollen Lippen und die schweren Augenlider gemeinsam. Wenn sich Sodoma in seiner ersten Zeit in Siena insbesondere als Porträtist einen Namen machte, dann ist anzunehmen, dass er auch Bildnisse für die Spannocchi anfertigte. Dabei müsste der Künstler Antonio vor dessen Tod im August 1503 gezeichnet haben. Zwar gestaltet sich eine Datierung des Bildnisses mangels Vergleichswerken und des generellen Problems der zeitlichen Einordnung von Sodomas Zeichnungen als schwierig, jedoch legen Antonio Spannocchis biografische Daten sowie die Analogien in der Gestaltung des Oxford-Porträts mit jenen der Jünglingsköpfe in Monte Oliveto Maggiore (Abb. 313) eine Entstehung um 1500–03 nahe.<sup>1931</sup> Obwohl Antonio Spannocchi 1495 nach Rom übersiedelte, wird er vor April 1502 wahrscheinlich mehrfach nach Siena zurückgekehrt sein, ehe sein Bruder und er die Familiengeschäfte vollends nach Rom überführten und ihre Sieneser Besitztümer, wie den Palazzo der Familie, verkauften.<sup>1932</sup> Der Porträtierte hätte somit dem Maler theoretisch in Siena Modell sitzen können. Ebenso denkbar ist, dass Sodoma vor seinen Freskenarbeiten in Sant' Anna in Camprena bereits einmal in Rom war und dort auf die Familie Spannocchi traf, über deren Verbindung zu Siena er letztlich an seinen vornehmlichen Wir-

1929 Vgl. hierzu in aller Ausführlichkeit SALOMON, Xavier F., Kat. Nr. 61, in: Ausst. Kat. London 2007, S. 228f., der anmerkt, dass eine solche Verbindung erstmals mündlich von Luke Syson (aktuell Kurator in New York, Metropolitan Museum of Art) ins Spiel gebracht wurde.

1930 Zu der Medaille (Bronze, Dm. 5,2 cm, Siena, Museo Civico), die Francesco di Giorgio Martino schuf, vgl. SYSON, Luke, Kat. Nr. 60, in: Ausst. Kat. London 2007, S. 226f.

1931 Neben SALOMON, Xavier F., Kat. Nr. 61, in: Ausst. Kat. London 2007, S. 228, datiert auch Bartolini 1996, S. 99–101, die Zeichnung in die ersten Jahre des 16. Jahrhunderts. Dabei begründet Letzterer seine Annahme mit der Nähe, die das Bildnis in Oxford zu Porträts besitzt, die um 1500 in Mailand in direkter Leonardo-Nachfolge entstanden sind.

1932 Vgl. SYSON, Luke, Kat. Nr. 60, in: Ausst. Kat. London 2007, S. 226f. Die Spannocchi-Bank ging noch im Todesjahr Antonios bankrott.



313. Sodoma, Detail der Szene *Der heilige Benedikt exkommuniziert zwei Nonnen*, 1505–08. Asciano, Kloster Monte Oliveto Maggiore, Kreuzgang.



314. Neroccio di Bartolomeo de' Landi, *Bildnis einer jungen Frau*, ca. 1482–90. Washington (D.C.), National Gallery of Art.

kungsort gelangte – eine These, die sich insbesondere durch einige frühe Arbeiten des Künstlers aufdrängt, die heute in der Tiberstadt verwahrt werden.<sup>1933</sup>

Ein Mangel an gesicherten Porträtgemälden ist nicht allein für Sodomas Œuvre anzumerken.<sup>1934</sup> Von Domenico Beccafumi, in dessen Vita Vasari gar nicht erst auf bildnishaftige Werke zu sprechen kommt, ist nur ein kleines Autoporträt erhalten.<sup>1935</sup> Bazzis Schüler Giomo del Sodoma schuf immerhin die Darstellung einer jungen Frau mit Nelke des Palazzo Chigi Saracini in Siena (Abb. 134).<sup>1936</sup> Dagegen bildet der im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts in Siena belegte Brescianino, ein stark von Florentiner Malern wie Andrea del Sarto beeinflusster Künstler, mit vier Bildnissen, die ihm zugeschrieben werden, eine Ausnahme dar.<sup>1937</sup> Zusammenfassend sind aus dem Cinquecento nur wenige Sieneser Porträts bekannt. Damit führt sich im 16. eine Tendenz des 15. Jahrhunderts fort, aus welchem sich sogar lediglich eine einzige, zumal nicht einmal sicher als Bildnis zu bezeichnende Darstellung einer unbekannten Schönen überliefert hat (Abb. 314).<sup>1938</sup> Gemäß Luke Syson waren im Siena des 15. Jahrhunderts – gerade auch im Vergleich zu Städten wie Florenz oder Venedig – Porträts nicht nur als eigenständige Bildgattung, sondern

ferner integriert in Altargemälde in Form von Stifterdarstellungen oder auf privat in Auftrag gegebenen Medaillen extrem selten.<sup>1939</sup> Er vermutet, dass dies mit der Sieneser Tradition in Zusammenhang steht, das Antlitz von politischen Verrätern und Menschen, die sich der Regierung gegenüber respektlos zeigten, kopfüber öffentlich auszustellen.<sup>1940</sup> Somit sei die Porträtmalerei zu jener Zeit noch in erster Linie der öffentlichen Zurschaustellung von Verbrechern vorbehalten und folglich eher negativ konnotiert gewesen. Sodomas Nachlass, in dem auch eine Reihe an Bildnissen angeführt wird, spricht dafür, dass sich diese negative Einstellung des Quattrocento in Siena zum Cinquecento hin geändert haben wird. Nicht zuletzt Vasaris Überlieferung, Sodoma habe im Laufe seiner Karriere sein eigenes Antlitz in mindestens drei seiner verschiedenen Freskenzyklen verewigt, deutet auf einen zunehmenden Wunsch nach Selbstdarstellung auch in Sieneser Kreisen hin. Sodomas Selbstporträts einmal als junger, langhaariger Mann im Rahmen seiner *Geißelung Christi* in San Francesco (Abb. 14) sowie als Bärtiger im Torbogen der Porta San Vienne haben die Zeiten leider nicht überdauert.<sup>1941</sup> Weiterhin existent ist dafür sein umso selbstsichereres Eigenbildnis, das ihn zentral in einer Szene des Benediktlebens im Kreuzgang von Monte Oliveto Maggiore zeigt (Abb. 7).<sup>1942</sup> Darin porträtierte sich der Maler nicht nur mit zwei Dachsen und einem Raben zu seinen Füßen, die zum Verständnis der eigentlichen Szene des Freskos keinen Beitrag leisten, sondern zudem mit Mantel und Schwert, dem Attribut des Ritterstandes, dem er zu jener Zeit noch

1933 Vgl. hierzu auch Kap. 2.2. Zu den Gemälden vgl. Kat. Nr. 2 und 3 sowie ergänzend Kap. 4.1.4.4.

1934 Nicht gänzlich auszuschließen ist, dass eine Zuschreibung gemalter Porträts an Sodoma dadurch erschwert werden könnte, dass er in diesem Genre theoretisch einen anderen Stil angewendet hat. Auffallend ist, dass Vasari speziell bezogen auf Sodomas zumindest frühe Porträts von seinem lombardisch getränkten Malstil spricht: »[...] facendo molti ritratti di naturale con quella sua maniera di colorito acceso, che gli area recato di Lombardia« (siehe VASARI 1568 [MILANESI 1881], Bd. 6, S. 380). Wenn der *Viten*-Schreiber von der Lombardei als Sodomas künstlerischer Lehrstätte schreibt, dann meint er damit dessen im heutigen Piemont gelegene Geburtsstadt Vercelli; vgl. LEMELSEN 2006, S. 77, Anm. 7.

1935 Zu Beccafumis Gemälde vgl. Kap. 4.2.6, S. 323 mit Anm. 1904.

1936 Zu dem Gemälde vgl. Kap. 4.1.2.2, S. 166f. mit Anm. 1036.

1937 Die Gemälde, zwei Männer- und zwei Frauenporträts, werden verwahrt im Palazzo Chigi Saracini in Siena, im Musée Fabre in Montpellier, in der Johnson Collection in Philadelphia und in der Galleria Nazionale d'Arte Antica in Rom. Zu den angeführten Arbeiten vgl. MACCHERINI, Michele, Nr. 9. Ritratto di fanciulla, in: Slg. Kat. Siena (Chigi Saracini) 1988, S. 74–76 mit Abbildungen. Zu Brescianino allgemein vgl. MACCHERINI, Michele, Andrea del Brescianino, in: Slg. Kat. Siena (Chigi Saracini) 1988, S. 64–73.

1938 Tempera auf Holz, 47 x 30,5 cm, Washington, National Gallery of Art; vgl. SYSON, Luke, Kat. Nr. 51, in: Ausst. Kat. London 2007, S. 208–212. Am Übergang zum Cinquecento ist ferner ein Frauenporträt des Girolamo di Benvenuto zu nennen, das um 1500/10 datiert wird (Öl auf Pappelholz, 58,1 x 43,2 cm, Washington, National Gallery of Art, Inv. Nr. 1939.1.353); vgl. Brown, David Alan, Portrait of a Young Woman, in: Mus. Kat. Washington 2003, S. 338–341.

1939 Vgl. SYSON, Luke, Kat. Nr. 51, in: Ausst. Kat. London 2007, S. 208.

1940 Vgl. Syson, Luke, Kat. Nr. 51, in: Ausst. Kat. London 2007, S. 208. So überliefert A. M. 1893 das Beispiel des sizilianischen Gelehrten Andrea di Bartolomeo, gen. Barbazza, der seinem zuvor angenommenen Ruf an die Sieneser Universität 1445 nicht nachkam und vom Concistoro in der Folge verdammt und in Form eines solchen Bildnisses öffentlich an den Pranger gestellt wurde.

1941 Vgl. VASARI 1568 (MILANESI Bd. 6, S. 388 und 395f. Zum Selbstbildnis in San Francesco (zwischen 1511 und 1514, erhaltenes Fragment in der Pinacoteca Nazionale in Siena) vgl. ferner Kap. 2.4, S. 30, sowie zur Ausmalung der Porta San Vienne (1531) Kap. 2.5, S. 53f.

1942 Vgl. hierzu auch Kap. 2.2, S. 20–22. Darüber hinaus berichtet Vasari von freskierten Bildnissen einiger Ordensbrüder in Monte Oliveto Maggiore unterhalb der Benedikt-Szenen; vgl. VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 383. Diese sind aber bereits seit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts verloren. Dem *Viten*-Schreiber zufolge ließ Bruder Antonio Bentivoglio aus Bologna, der von 1538 bis 1542 Abt war, die Porträts entfernen, da diese mit der Zeit verunstaltet worden waren. Zu Antonio Bentivoglio vgl. LEMELSEN 2006, S. 81, Anm. 16.



gar nicht angehörte.<sup>1943</sup> Angesichts einer solch stolzen Selbstinszenierung inmitten eines mehr oder weniger öffentlichen Auftrages ist schwer vorstellbar, dass die Sieneser Oberschicht, die gerade in den ersten Jahrzehnten des Cinquecento zahlreiche umfassende und kostspielige Ausstattungsprojekte anfertigen ließ, aus-

gerechnet auf eine Selbstdarstellung in Form repräsentativer Porträts verzichtet oder diese nur äußerst selten in Anspruch genommen haben soll.<sup>1944</sup> Eine Erklärung für derart wenige bekannte Bildnisse könnte sein, dass möglicherweise nur ein kleiner Teil von diesen den Weg in öffentlich zugängliche Sammlungen gefunden hat.

<sup>1943</sup> Vgl. hierzu Kap. 2.2, S. 21, dieser Arbeit. Sodoma hatte die genannten Objekte im Rahmen seiner Vergütung im Mai 1506 vom Kloster erworben; vgl. ASSi, Conventi 321, c. 53v bzw. Transkription bei BARTALINI/ZOMBARDI 2012, Nr. 7, S. 18.

<sup>1944</sup> Zu den großen Dekorationsprojekten in den privaten Palazzi vgl. allein Kap. 4.2.1 und 4.2.2.