

5. Zur künstlerischen Entwicklung und Einordnung Sodomas: ein Resümee

Durch ihre eingehenden, den (kunst-)historischen Kontext berücksichtigenden Quellen- und Werkanalysen liefert die vorliegende Dissertation – trotz der forschungsgeschichtlich begründeten Ausblendung der Fresken, die nur am Rande und hier vor allem für Datierungsfragen berücksichtigt wurden – ein sehr umfassendes Bild des Künstlers Sodoma. Die im Rahmen dieser Untersuchung erfolgte intensive Betrachtung der zahlreichen, zum Teil bisher unpublizierten Tafel- und Leinwandbilder des Malers führte zu neuen Erkenntnissen, die seine künstlerische Entwicklung, seinen spezifischen Umgang mit Einflüssen seiner Kollegen und seine konkrete Arbeitsweise betreffen.¹⁹⁴⁵ Des Weiteren wurden über Sodomas Œuvre hinausgehend eine Vielzahl interessanter ikonografisch-ikonologischer Themen der Bildproduktion sowie Aspekte der Bildgenese vorgestellt und eine ganze Reihe gattungsspezifischer Fragen vielschichtig diskutiert. Die wesentlichen Resultate werden nachfolgend zusammengefasst dargelegt.

Sodomas heute bekanntes Kunstschaffen erweckt den Eindruck, dass er sich bereits früh von seinem Lehrer emanzipierte. Ist beispielsweise in den frühen Werken seines Zeitgenossen Raffael noch deutlich der Einfluss Peruginos zu erkennen (Abb. 47), so zeigen die ersten fassbaren Arbeiten Sodomas keine nennenswerten Spuren seines Lehrmeisters Giovanni Martino Spanzotti. Während Spanzottis Gemälde noch dem Quattrocento verhaftet sind und allen voran seine großformatigen Altartafeln und Wandmalereien eine große Detailverliebtheit bezüglich der Darstellung von Architektur und Kleidung aufweisen, treffen diese Charakteristika auf Sodomas erste fassbare Bilder nicht

zu. Ob dies einer raschen künstlerischen Loslösung von seinem Ausbilder, einer unvollständigen Überlieferung seiner frühen Werke oder aber der Möglichkeit geschuldet ist, dass die Forschung sehr frühe Sodoma-Arbeiten bisher nicht als solche erkannte, muss offen bleiben – zumindest solange keine Quellen auftauchen, die Sodomas Mitarbeit an konkreten Aufträgen Spanzottis belegen. Anstelle von Einflüssen seines Lehrers sind in seinen Arbeiten jene anderer Künstlerkollegen festzustellen. So sind seine ersten Bilder deutlich von der lombardischen Malerei und dabei speziell von der Mailänder Kunstszene geprägt, die seit 1482 wesentlich von Leonardo dominiert wurde. Reminiszenzen an Mantegna und Bramante finden sich insbesondere in Sodomas früher *Beweinung Christi* (Kat. Nr. 4) und einigen Pietà-Darstellungen (Kat. Nr. 1, 2 und 3), die zudem von Sodomas Kenntnis venezianischer Bildtradition zeugen. Ein Mailandaufenthalt in den letzten Jahren des Quattrocento – vielleicht sogar ein weiterer in der Serenissima – erscheint somit durchaus plausibel, bleibt jedoch nach wie vor eine auf Beobachtung und Analyse der Gemälde basierende Annahme. Während der ausgeprägte Einsatz von Hell und Dunkel zum Herausarbeiten der Formen, der bevorzugt unbestimmte, dunkle Hintergrund sowie das Interesse an perspektivischen Verkürzungen auch allgemein auf lombardische, allen voran Mailänder Einflüsse zurückzuführen sind, stellen Bildthemen wie Sodomas *Salvator Mundi* (Kat. Nr. 5) und seine *Leda mit dem Schwan* (Kat. Nr. 21) eindeutig greifbare Auseinandersetzungen mit Leonardo und dessen Entwürfen und Konzepten dar.

Die eingehende Untersuchung von Sodomas Œuvre – speziell seiner Tafel- und Leinwandbilder – zeigt, dass eine alleinige Fokussierung auf das Thema *Sodoma, Leonardo und Mailand* dem Künstler nicht gerecht wird. So bediente sich dieser Maler vieler unterschiedlicher Inspirationsquellen. Mit seinem Umzug nach Siena machen

¹⁹⁴⁵ Arbeiten Sodomas, die bis zu der vorliegenden Dissertation unpubliziert bzw. in der Sodoma-Forschung zumindest unbekannt waren, sind u. a. der *Kreuztragende Christus* in Mantua (Kat. Nr. 72) sowie der *Kruzifixus mit Maria und Johannes in Moskau* (Kat. Nr. 63).

sich in seinem Werk zunehmend umbrische Einflüsse bemerkbar. Dies überrascht kaum, wenn man bedenkt, dass zu Beginn des 16. Jahrhunderts Pietro Perugino und Pinturicchio die ersten nicht-sienesischen Künstler in der Stadt waren, die mit den damals wichtigen Aufträgen betraut wurden und in den Jahren 1502 bis 1508 zu den bevorzugten Malern der großen Sieneser Auftraggeber zählten.¹⁹⁴⁶ Perugino beispielsweise malte für Mariano Chigi ein Altarblatt mit einer Kreuzigung für die Kirche Sant' Agostino (Abb. 4), an der sich Sodoma in seiner um 1510 geschaffenen *Pala Cinuzzi* (Kat. Nr. 22) deutlich orientierte, dabei aber auch bereits Einflüsse Raffaels aufnahm. Wie gezeigt werden konnte, grenzte sich Sodoma mit diesem Altarblatt stark von den bis dato führenden Meistern in Siena ab und läutete damit einen Wandel in der dortigen Malerei ein. In der Folge, um 1510/15, kamen die für Sodoma entscheidenden Impulse aus Florenz, welche sich auf die Organisation der Figuren im Raum beziehen. In seiner sogenannten *Pala Chigi* (Kat. Nr. 29) schließt Sodoma – inspiriert durch Kollegen wie Fra Bartolomeo (Abb. 75) und Andrea del Sarto (Abb. 76 und 77) – seine Gestalten nun innerhalb eines architektonischen Gerüsts zu einer kompakten Gruppe zusammen und lässt Maria und die Heiligen in enge Beziehung zueinander treten. Es ist vornehmlich dieses Altarwerk, das von Sodomas besonderer Fähigkeit zeugt, sich bei unterschiedlichen Künstlern und deren Schöpfungen zu bedienen, diese diversen Einflüsse aufzunehmen und zu etwas Neuem und Eigenem zusammenzuführen. Ungewöhnlich und fantasievoll gestaltete der Maler in diesem konkreten Beispiel das Jesuskind, das in lebhafter Bewegung gezeigt ist und entgegen der Norm nicht zu seiner Mutter hin-, sondern von dieser wegstrebt. Neben dem Kompositionsschema des Kreises führte der Maler in diesem Altargemälde auch inhaltlich eine Neuerung in die Sieneser Kunstszene ein: Anstelle der gewohnten Distanz und Ruhe treten hier Aktivität und Bewegung. Noch deutlicher wird dies in seiner in den 1530er Jahren gemalten *Anbetung der Heiligen Drei Könige* (Kat. Nr. 52), in der die Hauptpersonen nun von einer Fülle lebhafter Nebenfiguren begleitet werden. Das Bildthema der ehrerbietigen Anbetung des Kindes durch die drei Weisen aus dem Morgenland wird als buntes Großereignis dargestellt.

Speziell in den 1520er Jahren macht sich in Sodomas Werk ein verstärkter Einfluss Raffaels und hier insbesondere seiner in der Ewigen Stadt entstandenen Arbeiten bemerkbar. Zu erklären ist dies mit einem längeren

Romaufenthalt Sodomas, dessen Anlass die Ausmalung des Schlafzimmers des Agostino Chigi in der Villa Farnesina war. So sind zum Beispiel sowohl die Marienfigur des *gonfalone* für die Compagnia di San Sebastiano a Camollia im Einzelnen (Kat. Nr. 42) als auch die kompositorische Aufteilung der Szene im Ganzen durch Raffaels *Madonna di Foligno* (Abb. 125) inspiriert. Ähnliches ist bei Sodomas *Detroit Heiligen Familie* (Kat. Nr. 46) festzustellen, die sich in ihrem Bildaufbau deutlich an der *Madonna Aldobrandini* orientiert. Darüber hinaus weist Sodomas Marien tafel des *cataletto* für die Compagnia San Giovanni Battista della Morte (Kat. Nr. 44.2) Bezüge zur *Madonna della Torre* (Abb. 141) und seine *Heilige Familie Borghese* (Kat. Nr. 49) zu Raffaels *Madonna della Tenda* auf. In besagten Marienbildern bereits vorgebildet, ist in Sodomas Spätwerk zusehends eine Entwicklung hin zu kompakteren, in ihrer Wirkung beinahe skulpturalen Formen zu beobachten (Kat. Nr. 68), die seine Figuren bisweilen den Gestalten eines Michelangelo oder Sebastiano del Piombo annähern. Sodomas Anlehnungen an die Vorbilder erfolgen demnach sowohl bezüglich des Bildaufbaus als auch bezüglich der Figurenbildung. Die Rezeption reicht dabei vom unmittelbaren Zitat bis hin zur variierenden Paraphrase. Vornehmlich in seinen allegorischen und mythologischen Gemälden finden sich überdies deutliche Bezüge zu zeitgenössischer Druckgrafik, die dem Maler – wie im Fall seines Gemäldes der *Pietas* in der Sammlung Chigi-Saracini (Kat. Nr. 10.2) – Vorlagen und Impulse für die Kreation ungewöhnlicher Ikonografien bot.

Giovanni Antonio Bazzi war folglich sehr gut mit den zeitgenössischen Entwicklungen außerhalb Sienas vertraut und griff diese auch bereitwillig auf. Dabei blieb er zumeist der künstlerischen Tradition der Hochrenaissance verpflichtet. Erst seine reifen Arbeiten zeichnen sich durch ein gesteigertes Interesse an dramatischen Hell-Dunkel-Kontrasten aus (Kat. Nr. 69 oder Kat. Nr. 84). Sodomas seltene Ausflüge in den Manierismus haben nie Selbstzweck, sie treten nur dann in Erscheinung, wenn es die Dramaturgie des Bildsujets erfordert. Dabei manifestiert sich die Nähe zum Manierismus zum einen im formalen und koloristischen Kontrastreichtum – beispielhaft im Gang zum Kalvarienberg in Greenville zu sehen (Kat. Nr. 38) – und zum anderen in dicht ineinander verzahnten Figurengruppen, wie sie exemplarisch seine *Beweinung Christi* im Pisaner Dom (Kat. Nr. 80) zeigt. Eine nähere Betrachtung speziell der mariologischen Andachtsbilder und Tondi lässt zudem vermuten, dass Sodoma im Verlauf seiner Schaffenszeit nicht nur zu stärkeren Hell-Dunkel-Kontrasten und mutigen Ver-

¹⁹⁴⁶ Vgl. hierzu Kap. 2.2, bes. S. 18f.

schattungen fand, sondern darüber hinaus womöglich auch zu immer kräftigeren Farbakkorden. Jedoch sind verbindliche Aussagen diesbezüglich nach aktuellem Kenntnisstand schwer zu treffen, da der Erhaltungszustand seiner Tafel- und Leinwandbilder sehr unterschiedlich ist und bei vielen Werken eine Reinigung dringend anzuraten wäre.

Bei der intensiven Auseinandersetzung mit Sodomas Gemälden ist eines besonders augenfällig: Der Maler griff in seinen Bildfindungen wiederholt auf erfolgreiche Formen, gelungene Figurengestaltungen und teilweise sogar auf komplette Kompositionen zurück. Noch im Jahr 2009 schrieb Gerhard Wolf im Rahmen des Katalogs zu einer Überblicksausstellung zur italienischen Renaissancemalerei: »Scholarship has dealt less than thoroughly with Sodoma: little, for instance, is known about his practice of producing more than one version of a painting.«¹⁹⁴⁷ Die vorliegende Dissertation trägt wesentlich dazu bei, diese von Wolf konstatierte Wissenslücke zu Sodoma und seiner Arbeitsweise zu schließen, und belegt einmal mehr, wie fruchtbar sich neben dem unverzichtbaren, sorgfältigen Studium der Originalgemälde auch ein interdisziplinärer Austausch mit Restauratoren gestaltet. So konnte durch die genaue Untersuchung der Originalobjekte die Zusammengehörigkeit der drei Budapester Predellatafeln (Kat. Nr. 25.1–3) zueinander nachgewiesen sowie eine mögliche Verbindung zwischen diesen und einem bis dato in der Forschung vernachlässigten Gemäldefragment in Portland (Kat. Nr. 24) aufgezeigt werden. Darüber hinaus gelang es unter Zuhilfenahme bisher unveröffentlichter technischer Untersuchungsergebnisse, drei kleinformatige Andachtsbilder miteinander in Zusammenhang zu bringen und dabei Fragen zu ihrer Genese und Sodomas Vorgehensweise detailliert zu beantworten (Kat. Nr. 19, 27 und 28). In der Folge ergaben sich unweigerlich Fragen nach grafischen Arbeiten des Künstlers, die – ebenso wie direkt auf die Tafel oder Leinwand aufgetragene Vorzeichnungen – wichtige Auskünfte über die Arbeitsweise eines Malers geben. Vasari rügt – wie wir heute wissen unberechtigterweise – in Sodomas Vita dessen unpräzises und unstetes Wesen, das sich auch darin zeige, dass er keine Zeichnungen anfertigen würde.¹⁹⁴⁸ Diese Kritik diente dem Autor dazu, einmal mehr Sodoma als unwürdigen Maler zu charakterisieren: Für Vasari kommt eine Malpraxis, bei der auf wie auch immer geartete (Vor-)Zeichnungen verzichtet

wird, einem schweren Verstoß gegen die hohen Regeln der Kunst gleich, ist doch der *disegno* – mit dem im weiteren Sinn bereits der geistige Entwurf gemeint ist, im engeren die auf Papier fixierte Vorzeichnung – Vater der drei Gattungen Architektur, Malerei und Skulptur. Wenn nun Sodoma wie von Vasari beschrieben ohne Vorstudie direkt auf den Bildträger malt, dann bezieht ihn der *Viten*-Schreiber, die geistige Eingebung ohne Korrektiv unmittelbar bildlich umzusetzen, ohne sich mit Hilfe des *disegno* um die nötige Perfektion zu bemühen.¹⁹⁴⁹ In der Tat gehört Sodoma nach aktuellem Forschungsstand unter den Künstlern der Hochrenaissance zu den am wenigsten mit Zeichnungen repräsentierten Malern. Jedoch liegt diese Tatsache weniger – wie von Vasari behauptet – in Sodomas Unwillen gegenüber der Zeichentechnik begründet, als vielmehr in der unzureichenden Überlieferung sowie dem Problem der korrekten Zuschreibung durch die Forschung. Denn das Corpus der heute bekannten, dem Künstler sicher zuzuschreibenden Zeichnungen ist ebenso klein wie die Zahl der Studien zu diesen; eine systematische Untersuchung zu Sodoma als Zeichner steht noch aus. Im Rahmen der eingehenden Betrachtung von Sodomas Leinwand- und Tafelbildern konnten nun einige Zeichnungen mit konkreten malerischen Arbeiten in Verbindung gebracht werden. Dabei leistete eine Kompositionsskizze (Kat. Nr. 80a) im Fall eines von Sodoma für den Pisaner Dom geschaffenen Gemäldes (Kat. Nr. 80) sogar Hilfe bei der genauen Themenbestimmung. Es konnte zudem gezeigt werden, dass der Maler sowohl nach lebendem Modell (Kat. Nr. 25.2a) als auch nach antiken Skulpturen (Kat. Nr. 81a) zeichnete und diese Vorlagen noch nach Jahren für weitere Kompositionen sogar unterschiedlichen Sujets nutzte (Kat. Nr. 42 und 81). Ein weiterer Befund der vorliegenden Untersuchung ist, dass Sodoma seine gesamte Schaffenszeit hindurch auf das Hilfsmittel des Kartons zurückgegriffen hat und dies sowohl in der *spolvero*- als auch in der *calco*-Technik tat. So finden sich vor allem im Bereich der privaten Andachtsbilder (Kat. Nr. 19, 27 und 28), aber auch bei seinen mythologisch-allegorischen Themen (Kat. Nr. 10.1 und 10.2) wiederkehrende, manchmal seitenverkehrte Übernahmen von Einzelfiguren, von größeren Bildteilen sowie zuweilen von kompletten Kompositionen. Die Übertragungstechnik des Kartons ermöglichte dem Maler nicht nur relativ mühelose Wiederholungen und – durch Inversion der Vorlage – Variationen, sondern erlaubte ihm überdies, mehrere Projekte zeitgleich betreiben zu können, ohne

1947 Siehe WOLF, Gerhard, Nr. 75, in: Ausst. Kat. Budapest 2009, S. 284.

1948 Vgl. VASARI 1568 (MILANESI 1881), Bd. 6, S. 395.

1949 Vgl. zu dem Thema LEMELSEN 2006, S. 93, Anm. 60.

dabei ständig persönlich anwesend sein zu müssen, denn auf diese Weise konnte seine Entwurfsidee verlässlich an Werkstattgehilfen vermittelt werden.

Sodoma hat in Siena keine Schule im eigentlichen Sinn begründet. Jedoch hat er auf die zeitgenössischen Künstler der Stadt – neben seinem Schwiegersohn Riccio insbesondere auf Domenico Beccafumi, Girolamo del Pacchia und Baldassare Peruzzi – einen entscheidenden Einfluss ausgeübt und deren Entwicklung mitbestimmt. Während Girolamo del Pacchia und Baldassare Peruzzi sich stilistisch wie motivisch zumeist so eng an Sodoma anlehnten, dass in der Vergangenheit zuweilen Werke des einen dem anderen zugeschrieben wurden, entwickelte hingegen Beccafumi bald seinen eigenen, heftig bewegten Stil und wurde letztlich zu Sodomas einzigem ernsthaften Konkurrenten in Siena. Sodomas hohe Stellung unter den Malern dieser Stadt spiegelt sich ebenso in den Verbindungen zu den führenden Siener Familien wider, die er seit seiner Ankunft in seiner Wahlheimat pflegte. Neben Arbeiten für die Chigi, Cinuzzi und Arduini fertigte er unter anderem auch Werke für Päpste sowie die Höfe in Ferrara, Mantua und Piombino an. Auch wenn er in der Kunstgeschichte bisher hauptsächlich als Freskenmaler bekannt ist, so weisen ihn Werke wie beispielsweise seine *Heilige Familie* in Detroit (Kat. Nr. 46) als einen Maler aus, der ebenso wunderbare und qualitativ hochwertige

Arbeiten auf Holz und Leinwand schuf. Gemälde wie dieses rufen Giovanni Morellis bewundernde Worte in Erinnerung, dass »in his best moments, when he brought all his powers into play, Sodoma produced works which are worthy to rank with the most perfect examples of Italian art.«¹⁹⁵⁰ Seine Tafel- und Leinwandbilder finden sich weltweit in zahlreichen öffentlichen und privaten Sammlungen als Beispiele Sienerer Kunstschaffens des frühen Cinquecento. Dabei werden jedoch nicht selten auch Bilder von hoher Qualität in für Besucher unzugänglichen Depots gelagert (Kat. Nr. 19) oder – wenn sie denn dem Publikum gezeigt werden – zumeist in »zweiter Reihe« präsentiert (Kat. Nr. 56). Einen möglichst umfassenden Eindruck von Sodoma zu gewinnen und ihn mit seinem Œuvre wieder verstärkt in den Fokus der Forschung zu rücken, hat sich die vorliegende Dissertation zum Ziel gemacht. Vielleicht ebnet sie mit ihren Leitfragen und Erkenntnissen aber nicht nur den Weg für weiterführende wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit diesem wichtigen Sienerer Maler. Möglicherweise schärft sie zudem das Bewusstsein manch eines Privatsammlers oder Museumskurators für die nicht zu unterschätzende Bedeutung Sodomas für die italienische Kunstgeschichte und verhilft dadurch dem ein oder anderen ungünstig gehängten oder gar eingelagerten Gemälde zu einer angemessenen Präsentation.

1950 Siehe MORELLI 1892, S. 158.