

Italienforschung

Von Vasari verschrien: Leben und Werk des Malers Sodoma

Martha Kondziella

Sodoma. Die Tafel- und Leinwandbilder.

Merzhausen, ad picturam 2023. 590 S., zahlr. Abb.

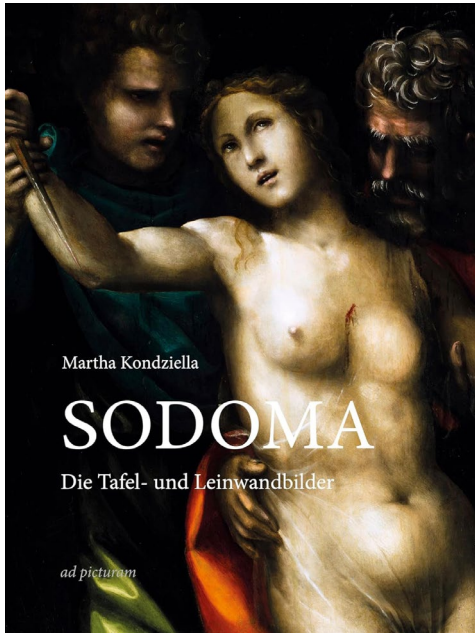
ISBN 978-3-942919-17-3. € 68,00.

E-book: Heidelberg, arthistoricum.net, 2023↗

Dr. Anna Magnago Lampugnani
Bibliotheca Hertziana –
Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte Rom
anna.magnagolampugnani@biblhertz.it

Von Vasari verschrien: Leben und Werk des Malers Sodoma

Anna Magnago Lampugnani



Der Maler Sodoma (1477–1549), als Giovanni Antonio Bazzi in Vercelli geboren, ist auch wegen seines auffälligen Spitznamens allseits bekannt: Giorgio Vasari trug insofern zu seiner Berühmtheit bei, als er 1568 in seiner dem Künstler gewidmeten Lebensbeschreibung Sodomas triebhaften und bestialischen Charakter sowie seine unmäßige Liebe zu jungen Männern und zu Tieren hervorhob. Gleichzeitig habe allerdings Vasaris negatives und moralisierendes Künstlerbild dazu beigetragen, so Martha Kondziella in ihrer kürzlich erschienenen, breit angelegten Künstlermonographie, dass Sodoma bis heute zu einem der vernachlässigten Künstler der Renaissance zähle, und sogar „mehr und mehr aus der Kunstgeschichte beziehungsweise dem Kanon der großen Renaissance-künstler verdrängt“ (69) worden sei. Die aus ihrer

Dissertation (Univ. Freiburg, 2017) hervorgegangene Publikation setzt sich vor diesem Hintergrund das Ziel, dem Künstler die notwendige Aufmerksamkeit zu widmen: Das von Kondziella im ersten Teil zusammengetragene Quellenmaterial zum Leben Sodomas verbindet sie in einem zweiten Teil mit einer Analyse exemplarischer Werke. Ihren Fokus auf Tafel- und Leinwandbilder begründet sie schlüssig mit dem bisherig vorherrschenden Interesse der Forschung für Sodomas große Freskenzyklen (u. a. Roettgen 1997; Frommel 2003; Loseries 2004; Giuliani 2008; Bartalini 2015).

Zusätzlich liefert die Publikation einen chronologisch geordneten, reich illustrierten Katalogteil, der, wie Kondziella schreibt, aus einer von ihr angelegten – allerdings nicht öffentlich verfügbaren – Datenbank generiert wurde. Dieser Katalog umfasst sämtliche in Museen, Kirchen, Privatbesitz und auf dem Kunstmarkt nachweisbaren Tafel- und Leinwandbilder Sodomas samt den zugehörigen graphischen Blättern. Systematisch werden in diesem für die Forschung wertvollen Apparat neben knappen technischen Informationen zu den Werken auch Provenienzanangaben, Quellen- und Literaturnachweise sowie Kurzbeschreibungen zusammengeführt. Mit ihrem Buch reiht sich Kondziella in die Tradition der bislang 16 erschienenen Künstlermonographien zu Sodoma (u. a. Hayum 1976; Carli 1979; Radini Tedeschi 2008 und 2010) mit der Absicht ein, über diese teils überholten, teils lückenhaften Studien hinauszugehen.

Sodomas Vita

Einem klassischen und teleologisch ausgerichteten Muster von Künstlerbiographien folgend – man fühlt sich an Vasaris *Vite* erinnert –, strukturiert die Autorin den Teil zum Leben des Künstlers in Abschnitte von

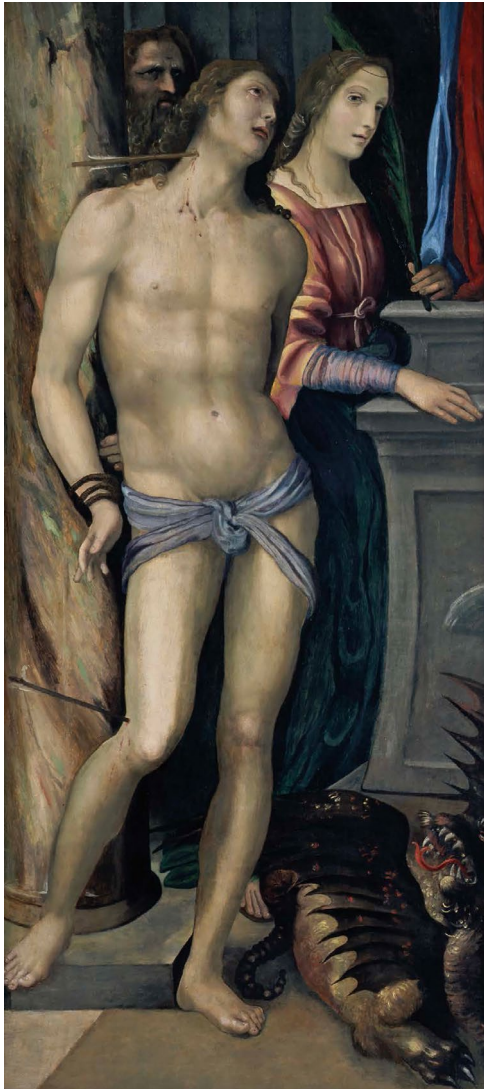


| Abb. 1 | Giovanni Antonio Bazzi (gen. Sodoma), Predellatafel mit der Geißelung Christi, um 1510. Öl auf Holz, 36,4 × 70,4 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Kondziella 2023, S. 91

„Jugend“, „Aufstieg“, „Blütezeit“ und „letzte Schaffensjahre“. Dabei stützt sie die Erzählung in der deutlich formulierten Absicht, sich von der negativ geprägten *Vita* Sodomas von Vasari zu distanzieren (vgl. die deutsche Edition Giorgio Vasari bei Wagenbach: *Sodoma und Beccafumi*, hg. v. Alessandro Nova, Berlin 2006), auf notarielle Urkunden, Verträge und andere Dokumente, um sich ihrem – seltsam unbedarften – Ziel eines „tunlichst vollständige[n] Bild[es] des Malers“ (13) zu nähern. Dass sie dennoch in enger Anlehnung an Vasaris Text arbeitet, wird an einigen Stellen deutlich, z. B. wenn sie schreibt, „[ü]ber seine künstlerische Ausbildung ist wenig bekannt, zumal Giorgio Vasari [...] in seiner Sodoma-Biografie kein Wort über diese verliert.“ (15) Die Autorin führt aus, wie Sodoma sein Handwerk bei Giovanni Martino Spanzotti in seiner Geburtsstadt Vercelli erlernte, und schließlich 1503 im Vertrag für die Freskenausmalung im Refektorium des Olivetaner-Konvents von Sant'Anna in Camprena erwähnt wird. 1505 belegen Quellen seine künstlerische Tätigkeit im benachbarten Kloster Monte Oliveto Maggiore, um dort den von Luca Signorelli begonnenen Zyklus zu vollenden. Dank Sigismondo Chigi, der ein gutes Wort für den Maler einlegte, wurde dieser 1508 für die Ausmalung oder zumindest für die Vorbereitung durch Grundeinteilung und Ornamente der Stanza della Segnatura im Vatikan beauftragt, bevor Raffael den Auftrag übernahm.

Zurück in Siena folgt „Sodomas künstlerischer Aufstieg“, wovon z. B. die Kreuzabnahme für die Familie Cinuzzi Zeugnis ablegt, aber auch die Tatsache, dass er von Papst Leo X. in den Ritterstand erhoben wurde. Die „Blüte“ Sodomas beginnt 1515, als ihn Aufträge von öffentlicher wie privater Seite erreichen: Von dem nie vollendeten Auftrag der Sieneser Opera del Duomo für eine bronzene Apostelfigur über Wandmalereien im Oratorium der Compagnia di San Bernardino, die er gemeinsam mit Girolamo del Pacchia und Domenico Beccafumi ausführte, bis hin zu dem Auftrag Agostino Chigis in der Villa Farnesina in Rom und schließlich zu seiner Tätigkeit im Ratssaal des Palazzo Pubblico in Siena. Im Frühjahr 1538 war Sodoma in Piombino am Hof von Jacopo V. d'Appiano und 1539 ist ein Aufenthalt des Künstlers in Pisa nachgewiesen. Als letztes erhaltenes datiertes Werk gilt das Altargemälde der *Sacra Conversazione mit sechs Heiligen* (Santa Maria la Spina, Pisa). 1549 starb Sodoma.

An den biographischen Bericht schließt Kondziella eine Erörterung von „Vasaris Einfluss auf das Sodoma-Bild in der Kunstwissenschaft“ an. Nur sporadisch in der Torrentina-Edition genannt, wird Sodoma erst in der zweiten *Viten*-Edition 1568 eine eigene Lebensbeschreibung gewidmet, in der Vasari durchgängig seiner grundsätzlichen Ablehnung Stimme verleiht. Er kommt nicht umhin, einige Arbeiten des Malers zu loben, aber gute Werke von seiner Hand



| Abb. 2 | Giovanni Antonio Bazzi (gen. Sodoma),
Fragment einer Sacra Conversazione mit den
Heiligen Sebastian und Margarethe, um 1510.
Öl/Lw. (vormals Holz), 166,7 × 76,5 cm. Portland
Art Museum. Kondziella 2023, S. 98

seien durchaus rar („ma di si fatte ne fece pochissime“). Sodomas künstlerisches Schaffen sei von *capricci* geleitet, er vollende seine Aufträge nie, da er, selbst einem Tier ähnlich, sich andauernd um seine Tiere kümmere. Ganz anders habe dagegen der fromme und tugendhafte Domenico Beccafumi gelebt und gearbeitet, der allerdings aufgrund mangelnder Aufträge, so Vasari, Siena verlassen musste. Doch

weshalb wurde von Vasari gerade Sodoma zum negativen Tugendexempel stilisiert? Nicht hinreichend erklären können dies die bislang angeführten Argumente: Vasari sei von Neid erfüllt gewesen oder habe auf Informationen des ebenfalls missgünstigen Beccafumi zurückgegriffen – Hypothesen, die nicht verifizierbar sind. Gerne wüsste man vor allem, weshalb Vasari gerade die vermeintliche sexuelle Vorliebe für junge Männer und Tiere als Gründe anführt, um den Maler zu diskreditieren. Letztlich bleibt es bei der Schlussfolgerung, Vasari sei mitverantwortlich dafür, dass Sodoma etwa in Überblickswerken zur Renaissance selten Erwähnung findet und seine Werke – sei es die „überreife“ Farbgebung oder ein „sinnliches“ Fresko (Wilkins 2011, 537) – häufig durch den Filter der von Vasari beschriebenen sittenlosen Sexualität interpretiert werden. Als Leserin nimmt man etwas konsterniert zur Kenntnis, dass Kondziella zu diesen Problemen keine kulturgeschichtlich fundierten Thesen formuliert.

Die in der Forschung kaum diskutierte Frage nach Sodomas Tätigkeit als Bildhauer (dazu bislang nur Cust 1906, 125, 213) greift Kondziella in einem kurzen Kapitel auf und verweist dafür auf den Auftrag für eine bronzene Apostelfigur für die Sieneser Opera del Duomo – von dem jedoch weder ein Dokument noch die Figur überliefert ist. Trotzdem wurde Sodoma 1515, wie die Autorin herausstellt, erneut eine plastische Arbeit anvertraut. Diesmal handelte es sich um eine Reitergruppe für einen ephemeren Triumphbogen, der für einen Besuch Papst Leos X. in Siena errichtet werden sollte. Dieser Hinweis dient nur bedingt einer gesicherten Rekonstruktion seiner Tätigkeit als Bildhauer, da der Besuch abgesagt wurde und die Realisierung der Gruppe durch Sodoma ungewiss bleibt. Als letztes Indiz für seine Tätigkeit als Bildhauer gilt ein schriftlicher Beleg darüber, dass Sodoma im Januar 1537 von der Kommune die Erlaubnis erhielt, auf eigene Kosten ein Pferd anzufertigen, für das er eine Zeichnung ausgeführt habe und dessen Aufstellungsort noch bestimmt werden sollte. Auch in diesem Fall sind jedoch keine Informationen zur Realisierung (oder zum geplanten Material) bekannt.



| Abb. 3a und 3b | Giovanni Antonio Bazzi (gen. Sodoma), Heiliger Sebastian (recto), Maria mit Jesus und Heiligen (verso), 1525–28. Öl/Lw., 204 × 245 cm. Florenz, Galleria degli Uffizi. Kondziella 2023, S. 393

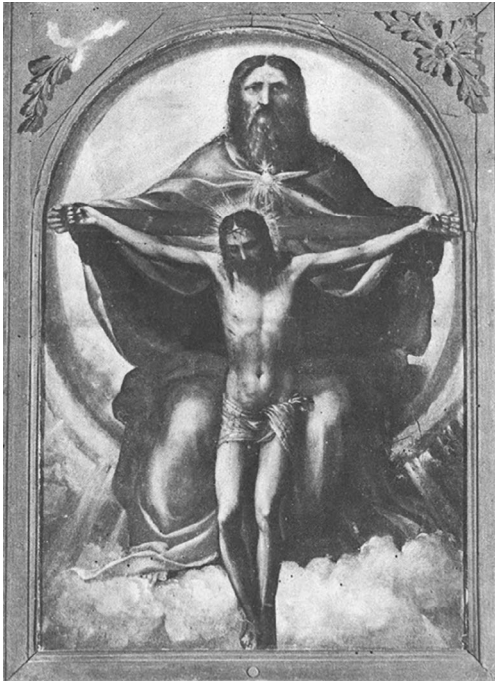
Im Unterschied zu Beccafumi also, der als Maler sowie als Bildhauer tätig war, wirft die skulpturale Tätigkeit Sodomas, wie Kondziella festhält, schließlich mehr Fragen auf als Antworten gegeben werden können (75).

Sodomas Gemälde: Von „gonfaloni“...

Im zweiten Teil der Publikation werden die Tafel- und Leinwandbilder Sodomas diskutiert, die in religiöse, allegorische und mythologische Themen sowie Porträtmalerei aufgeteilt werden. Ausgewählt werden für eine ausführliche Betrachtung vonseiten der Autorin die „bedeutendsten Bilder“ (13), wobei in der Einleitung nicht ausgeführt wird, woran sie deren Bedeutung festmacht. Es folgen sorgfältige und kundige Bildbeschreibungen und Kontextualisierungen der einzelnen Werke, die auf einer gründlichen Auswertung der Quellen bzw. der Sekundärliteratur beruhen und neue Ergebnisse und Interpretationen zutage treten lassen. Neben den bekannten Gemälden wie

der *Kreuzabnahme Cinuzzi* oder der *Sacra Conversazione* für Sigismondo Chigi untersucht Kondziella eingehend auch die häufig vernachlässigten Predella-Tafeln im Budapester Szépművészeti Múzeum.

| Abb. 1 | Durch die Analyse des hölzernen Bildträgers kann die Autorin zeigen, dass die Tafeln zusammengehören und zweifellos Bestandteil einer Altarpredella waren, und sogar, so ihre überzeugende Vermutung, mit dem Fragment einer Altartafel im Portland Art Museum, von der heute nur die Figur des heiligen Sebastians erhalten ist | Abb. 2 |, zusammenhängen. Ein Kapitel widmet die Autorin der häufig übergangenen Gattung der Prozessionsbanner (*gonfaloni*). Diese von religiösen Laienbruderschaften beauftragten Stoffgemälde wurden in einigen Fällen vorübergehend auch als Altarbilder eingesetzt. Von Sodoma ist ein schon von Zeitgenossen – sogar von Vasari – gelobter *gonfalone* für die Compagnia di San Sebastiano in Camollia (Siena) überliefert, der heute in Florenz in der Galleria degli Uffizi aufbewahrt wird.



| Abb. 4a und 4b | Giovanni Antonio Bazzi (gen. Sodoma) mit Werkstatt, Trinität (recto), Schutzmantelmadonna (verso), 1525–28. Tempera auf Holz, 63 × 43 cm. Siena, Museo Diocesano d'Arte Sacra. Kondziella 2023, S. 48

Das portable Gemälde zeigt auf der Hauptseite – wobei offenbleibt, wie Haupt- und Rückseite zu bestimmen sind – das Martyrium des heiligen Sebastian | Abb. 3a | und auf der anderen Seite eine Darstellung Marias mit Kind und Heiligen. | Abb. 3b | Ausgewählt wurden hier Heilige, die traditionell bei gesundheitlichen Leiden angerufen wurden, was mit darauf schließen lässt, dass die Compagnia Verbindungen zu einem Hospital pflegte. Das Thema wurde, darüber informiert der Vertrag, mit der Compagnia genauestens abgesprochen. Trotzdem widersetzte sich Sodoma insofern den Vorgaben, als er die Schergen auf der Seite des Martyriums des heiligen Sebastian wegließ und es so zu einem Martyrium ohne Täter machte. Seinem Erfolg bei der Compagnia schadete seine Eigensinnigkeit jedoch nicht: Kondziella stellt fest, dass die Auftraggeber sogar eine zusätzliche Zahlung für ihr Prozessionsbanner an Sodoma veranlassten.

Eine detaillierte Bildanalyse widmet die Autorin schließlich dem *gonfalone* der sog. Rosenkranzmadonna, den Sodoma für die Sieneser Kirche San

Domenico anfertigte. In Tempera auf Seide, diesmal im Auftrag der Compagnia del Santissimo Rosario entstanden, zeigt diese Prozessionsfahne auf beiden Seiten, je spiegelverkehrt, die Himmelfahrt Mariens. Die Szene der über einem geöffneten Sarg schwebenden Muttergottes ist zwischen Puttenscharen und über der Stadtsilhouette von Siena situiert. Diese Stadtansicht spielt, wie ein Vergleich mit einer ähnlichen Tafel Giovanni di Lorenzos suggeriert, auf die Schlacht von Camollia gegen die Florentiner Truppen im Jahr 1526 an, deren siegreicher Ausgang die Bewohner Sienas auf ein wundersames Eingreifen der Gottesmutter zurückführten. Während die Franziskaner diesen Sieg explizit der unbefleckten Maria zuschrieben, einer Doktrin, die sie im Unterschied zum Dominikanerorden vertraten, ist im *gonfalone* Sodomas die Rosenkranzmadonna in blauem Gewand – und eben nicht die weiß gekleidete *Immacolata* – für den Erfolg verantwortlich. Vor diesem Hintergrund und unter Berücksichtigung der Thesen Tomoo Matsubaras (2004) interpretiert Kondziella Sodomas Werk plausibel (auch) als Reaktion der Dominikaner

auf die Lehrmeinung der Franziskaner in Hinblick auf die Unbefleckte Empfängnis.

...zu „cataletti“ und Tafelbildern

Besonders interessant sind die Ausführungen der Autorin zu den ebenfalls selten von der Forschung gewürdigten *cataletti*: auf beiden Seiten bemalte Tafeln, die das Kopf- und Fußende von Tragbahnen bildeten. Zwei dieser *cataletti*, die ausschließlich in Siena im Auftrag von Laiengemeinschaften entstanden, welche sich vor allem der Pflege von Pilgern und Kranken verschrieben und die dem Transport des Leichnams auf den Friedhof dienten, sind auch von Sodoma überliefert. So bemalte er eine Totenbahre, von der vier Tafeln im Sieneser Museo Diocesano aufbewahrt werden, für die Compagnia della Santissima Trinità, passenderweise mit Darstellungen der Dreifaltigkeit durch das Gnadenstuhl-Motiv.

| Abb. 4a | Auf den Innenseiten stellte Sodoma einmal eine Engelspietà und einmal eine Schutzmantelmadonna dar, die auch weiß gekleidete Angehörige der Bruderschaft umfängt. | Abb. 4b | Diese „Bestattungsmöbel“, die sich, wie Kondziella abschließend ausführt, „vom Gebrauchsgegenstand zum wahren Kunstwerk“ (183) entwickelten und von den Bruderschaften in Auftrag gegeben wurden, um sich in der Öffentlichkeit zu repräsentieren sowie neue Mitglieder und Förderer einzuwerben, werden intensiv analysiert und rekontextualisiert. Dennoch wären übergreifende Fragen etwa nach dem Zusammenhang von Außen- und Innenseite, der Medialität und Rolle als portable Bildwerke, sowie nach ihrer Verbindung zur Memoria der Verstorbenen aussichtsreich gewesen, um diese selten berücksichtigte Gattung noch besser zu verstehen. Eingehende Untersuchungen widmet die Autorin schließlich der großen Anzahl an Sodoma zugeschriebenen privaten, kleinformatigen Andachtsbilder sowie den selteneren Gemälden mit allegorischen oder mythologischen Sujets, z. B. für die Chigi-Familie, darunter vor allem dem Bild im Palazzo Chigi al Casato di Sotto in Siena. | Abb. 5 | An die ausführlichen Werkbesprechungen schließt Kondziella den Katalog an, in den sie die 141 nach-



| Abb. 5 | Giovanni Antonio Bazzi (gen. Sodoma), Sturz des Phaeton, 1507/08. Öl/Lw., 64,1 × 56,8 cm. Worcester, Worcester Art Museum, Nr. 1925.121 ↗

weisbaren Tafel- und Leinwandbilder Sodomas aufnimmt, aber auch zehn Werkstattarbeiten sowie nach aktuellem Kenntnisstand abzulehnende Gemälde. Dem eigenen Urteil der Autorin, ihre Dissertation habe ein umfassendes Bild des Künstlers liefern können und die Betrachtung der Gemälde habe neue Erkenntnisse zutage gefördert, die dessen künstlerische Entwicklung betreffen (331), ist grundsätzlich zuzustimmen. Dies trifft allerdings weniger auf die Biographie, der auch durch die Publikation aller überlieferten Quellen zum Leben Sodomas von Roberto Bartolini und Alessia Zombardo (2012) vorgearbeitet wurde, als vielmehr auf die einzelnen Werkbeschreibungen und -analysen zu, die Sodomas Auseinandersetzung mit Werken seiner Kollegen und seine Arbeitsweise beleuchten. Methodologisch problematisch und antiquiert ist jedoch dabei die Konstatierung des „Einflusses“ dieser unterschiedlichen Quellen, die sich wie ein roter Faden durch die gesamte Publikation zieht. So ist, um nur ein Beispiel zu nennen, in der Analyse der *Sacra Conversazione* für Sigismondo Chigi vom

„Einfluss Raffaels“ (42, 86) die Rede, dann vom „Einfluss Leonardos“ bei der Gestaltung der Johannes-Figur (103) sowie vom „Einfluss seiner Florentiner Zeitgenossen wie Fra Bartolommeo [...] und Andrea del Sarto“ (106) in der Überwindung der Distanz zwischen Bild und Betrachter.

Der Begriff des „Einflusses“ ist problematisch, weil er die Eigenleistung Sodomas in der künstlerischen Auseinandersetzung mit seinen Vorbildern und Zeitgenossen mindert. In der Kunsthistoriographie werden bereits seit Michael Baxandall (Baxandall 1985) Alternativen diskutiert, die präziser und kritischer konstruktive Übernahmen und kreative Transformationen in künstlerischen Austauschprozessen beschreiben (dazu u. a. Tauber 2018; Tauber 2019). Hält Kondziella fest, dass Sodoma ganz unterschiedliche Quellen rezipierte und seine Auseinandersetzungen hiermit vom unmittelbaren Zitat bis zur variierenden Paraphrase reichen, wäre es fruchtbar gewesen, sich auf diese unterschiedlichen kreativen Übernahmen zu konzentrieren und verschiedene Strategien zu identifizieren, um tatsächlich die „hohe Qualität und Schönheit“ (70) von Sodomas Tafel- und Leinwandbildern, die die Autorin hervortreten lassen möchte, deutlich zu machen. Von einer methodisch konzentrierten Fragestellung in dieser Hinsicht hätten die intensiven und quellennahen Bildanalysen zusätzlich profitiert.

Literatur

Bartalini 2015: Roberto Bartalini, Sulla camera di Alessandro e Rossane alla Farnesina e sui soggiorni romani del Sodoma (con una nota di Girolamo Genga a Roma e le sue relazioni con i Chigi), in: *Prospettiva* 154, 2015, 39–73.

Bartalini/Zombardo 2012: Roberto Bartalini und Alessia Zombardo, Giovanni Antonio Bazzi, il Sodoma. Fonti documentarie e letterarie, Vercelli 2012.

Baxandall 1985: Michael Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven/London 1985.

Carli 1979: Enzo Carli, *Il Sodoma*, Vercelli 1979.

Cust 1906: Robert Henry Hobart Cust, Giovanni Antonio Bazzi hitherto usually styled „Sodoma“. The man and the painter. 1477–1549, London 1906.

Frommel 2003: Christoph Luitpold Frommel (Hg.), *La Villa Farnesina a Roma*, 2 Bde., Modena 2003.

Giuliani 2008: Rosamaria Giuliani, L'attività del Sodoma in Sant'Anna in Camprena. Preludio al ciclo di Monteoliveto Maggiore, in: Maria Forcellino (Hg.), *Studi in onore di Joselita Raspi Serra*, Rom 2008, 49–59.

Hayum 1976: Andrée Madeleine Hayum, Giovanni Antonio Bazzi – „Il Sodoma“ (Diss. Cambridge, MA 1968), New York u. a. 1976.

Loseries 2004: Wolfgang Loseries, Landschaft – Vedute – Bühnenprospekt. Sodomas Fresken in der Katharinenkapelle von San Domenico in Siena, in: Sebastiana Dudzika und Tadeusza J. Zuchowski (Hg.), *Pejzaż. Narodziny gatunku 1400–1600: materiały sesji naukowej*, Toruń 2004, 161–182.

Matsubara 2004: Tomoo Matsubara, Battle, controversy, and two polemical images by Sodoma, in: *Res* 46, 2004, 53–72.

Radini Tedeschi 2008: Daniele Radini Tedeschi, Giovan Antonio Bazzi detto il Sodoma (Vercelli 1477–Siena 1549). *Dissertazione sulla teoria delle influenze e sul metodo fisiognomico attraverso le botteghe di Padova, Ferrara e Vercelli*, Rom 2008.

Radini Tedeschi 2010: Daniele Radini Tedeschi, *Sodoma. La vita, le opere e gli allievi di uno dei massimi artisti del Rinascimento*, Subiaco 2010.

Roettgen 1997: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, Bd 2: 1470–1510, München 1997.

Tauber 2018: Christine Tauber, Der Einfluss hat noch zu viel Einfluss. Strömungsirrhlehre: Die Leitmetaphorik einer Kunstgeschichte der Vorläufer und Wegbereiter von Schulstilen raubt dem Künstler die Autonomie, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 25.4.2018, N3.

Tauber 2019: Christine Tauber, Noch einmal: „Wider den Einfluss!“, in: Ulrich Pfisterer und Christine Tauber (Hg.), *Einfluss, Strömung, Quelle. Aquatische Metaphern der Kunstgeschichte*, Bielefeld 2019, 9–26.

Wilkins 2011: David G. Wilkins, *History of Italian Renaissance Art: Painting – Sculpture – Architecture*, Upper Saddle River 2011.