

mehr verfährt Metzger hier durchaus parallel einer literaturwissenschaftlichen Wiederbelebung des Autors als unverzichtbarer, weil tragfähiger Innovationsinstanz. Ein „Autorenmaler“ aber, der seine Stoffe individuell erfand und seine Themen, manchmal auch an Markt und Geschmack vorbei, eigenständig besetzte, eben dies war Schüefelein wohl nicht. Auf seiner Habenseite steht handwerkliche Souveränität. Was darüber – auch an ikonographischem Experiment – hinausgeht, kann Metzger nicht ganz von dem Verdacht befreien, es sei dem Nördlinger von seinen Kunden oder dem großen Mentor Dürer als Besinnungsarbeit aufgegeben worden. Dürers künstlerisches und schriftliches Werk als ständiger Bemessungsfaktor sowohl für Schüefeleins Auftraggeber wie für Metzger selbst weisen in diese Richtung. Nähme man Schüefelein unter diesem Gesichtspunkt in Melanchthons berühmte Personifikation der Stilgattungen hinein, so rangierte er – wie dort Grünwald – zwischen Dürer und Cranach; als ein Maler der Mitte, der seine Kunst einschmiegte in den Dienst der Sache und am Auftraggeber.

Ungeachtet dieser methodologischen Erwägungen aber hat Metzgers Vorhaben, die Würdigung Schüefeleins mit einer Alltags- und Geistesgeschichte seiner Gemälde zu verbinden, zu einem generös ausgestatteten, flüssig formulierten Buch gefunden. Intensive Beobachtung der Formsprache, dokumentengesättigte Rekonstruktionen von Auftragsverhältnissen und kulturgeschichtliche Spurengänge sind in einen Zusammenhang gebracht, der zahlreiche Aspekte für übergreifende Fragen nach frühneuzeitlicher Seherfahrung, nach Präsentation und Reflektion des ‚Selbst‘, nach dem Zugleich von Tradition und Neuerung bereit hält. Mehr kann man von einer Werkschau kaum wollen.

THOMAS PACKEISER
Dresden

■ Jüngere Literatur zu Parmigianino. Ein Forschungsbericht

Lange Zeit mußte sich die Italienforschung mit äußerst wenigen Publikationen zu Parmigianino begnügen. Nach der eigentlichen Wiederentdeckung des Künstlers mit dem ganz dem expressionistischen Zeitgeschmack geschuldeten Buch *Parmigianino und der Manierismus* von Lili Fröhlich-Bum aus dem Jahre 1921 war es vor allem die Monographie von Sydney J. Freedberg, die über etwa fünfzig Jahre hinweg unsere Kenntnis von Leben und Werk des Malers bestimmt hat¹. Freedbergs Entwurf vom Leben des Malers aus Parma folgte zwar einer gewagten formalästhetischen Systematisierung, enthielt aber den bis dato vollständigsten Katalog der Gemälde mit einer erstaunlichen Zuverlässigkeit bezüglich der Zuschreibungen und der herangezogenen Quellen. 1971 gesellte sich das von Arthur E. Popham verfaßte dreibändige Corpuswerk der Zeichnungen hinzu, das bis heute eine unentbehrliche Grundlage für

1 LILI FRÖHLICH-BUM: *Parmigianino und der Manierismus*; Wien 1921; SYDNEY J. FREEDBERG: *Parmigianino. His Works in Painting*; Cambridge (Mass.) 1950.

jede Beschäftigung mit dem Maler geblieben ist². Als 1994 noch als Alterswerk des Correggio-Forschers Cecil Gould eine Monographie zu Parmigianino erschien, war dieser spannungslos geschriebene und sachlich fade Bildband eher eine Enttäuschung für die Fachwelt³.

Es versteht sich, daß eine Revision nicht ausbleiben konnte. Dazu trug allein die Erkenntnis bei, daß nach Pophams grundlegender Studie etwa hundertfünfzig neue Zeichnungen aufgetaucht sind oder überzeugend Parmigianino zugeschrieben werden konnten⁴. Damit war auch die Genese einzelner Gemälde und der Werkprozess insgesamt neu zu bewerten. Darüber hinaus hat die künstlerbiographische Quellenforschung und die ikonographische Analyse völlig neue Detailerkennnisse über den Entstehungskontext einzelner Werke erbracht, die der erneute Versuch einer monographischen Würdigung zu berücksichtigen hatte. Um das Gedenkjahr 2003, dem fünfhundertsten Geburtstag Parmigianinos (1503–1540), lagern sich die neuesten Publikationen wie Sedimentschichten an; der Wettstreit der Forscher, möglichst schnell und früh etwas zum Künstler zu publizieren, ist manchen Arbeiten dabei durchaus anzumerken. Als Auftakt zum Gedenkjahr wurde bereits 2002 in Parma ein international besetzter Kongress abgehalten, in dessen Zentrum vor allem werkbezogene und technische Analysen, Restaurierungsbefunde, Zuschreibungen und Fragen der künstlerischen Herkunft Parmigianinos sowie der Rezeption seiner Kunst im späteren 16. Jahrhundert standen⁵. Der Höhepunkt der jüngsten Parmigianino-Erinnerung ist mit Sicherheit in der in Parma und Wien gezeigten, außerordentlich erfolgreichen Ausstellung zu sehen, die zugleich die erste monographische Schau zum Werk des Künstlers war. Die im Ausstellungskatalog niedergelegten Forschungsergebnisse sollen im folgenden Literaturbericht ebenfalls Berücksichtigung finden⁶. Angesichts der schiereren Menge neuer Forschungen und Nicht-Forschungen zum Künstler kann es im folgenden also nur darum gehen, einige Schneisen durch die Parmigianino-Literatur der letzten fünf Jahre zu schlagen.

Was wissen wir eigentlich über den Maler? Neben spärlichen Archivalien, etwa fünfzig Gemälden und Fresken und den nahezu tausend Zeichnungen ist es vor allem die Vita Giorgio Vasaris, die unser Wissen vom Leben des Künstlers nachhaltig

2 ARTHUR E. POPHAM: *Catalogue of the Drawings by Parmigianino*, 3 Bde.; New Haven/London 1971.

3 CECIL GOULD: *Parmigianino*; Mailand: Arnoldo Mondadori, 1994.

4 Neben Aufsätzen zu einzelnen Blättern ist hier vor allem zu verweisen auf DAVID EKSERDJIAN: *Unpublished Drawings by Parmigianino. Towards a Supplement to Popham's „catalogue raisonné“*, in: *Apollo*, 150, Nr. 450, 1999, S. 3–41.

5 *Parmigianino e il manierismo europeo*, hrsg. von Lucia Fornari Schianchi, Akten des internationalen Kongresses, Parma, 13.–15. Juni 2002; Cinisello Balsamo (Mailand): Silvana, 2002. Zur Rezeption Parmigianinos jetzt zudem: *Parmigianino e la scuola di Parma*, Akten des Kongresses, Casalmaggiore und Viadana, 5. April 2003; Viadana: Arti Grafiche Castello, 2004.

6 LUCIA FORNARI SCHIANCHI/SYLVIA FERINO-PAGDEN: *Parmigianino e il manierismo europeo*, Ausst. Kat. Parma, Galleria Nazionale: 8. Februar – 15. Mai 2003; Wien, Kunsthistorisches Museum; 4. Juni – 14. September 2003; Cinisello Balsamo (Mailand): Silvana, 2003. Aus Platzgründen ist ein umfassendes Referat zu den Ergebnissen der Ausstellung an dieser Stelle nicht möglich; verwiesen sei daher auf die Rezension MICHAEL THIMANN: *Parmigianino und der europäische Manierismus*, in: *Kunstchronik*, 57, 2004, S. 61–68.

bestimmt hat. Die vorzügliche Neuübersetzung von Vasaris Vita des Parmigianino in der zweiten Fassung von 1568 aus der Feder von Matteo Burioni, Bestandteil der von Alessandro Nova initiierten Neuausgabe eines deutschen Vasari im Verlag Klaus Wagenbach, ist daher ganz besonders hervorzuheben⁷. Nicht nur, daß nun auch dem Laien ermöglicht wird, die Biographie in einer begrifflich präzisen Übertragung zu lesen, wobei die Auswahl der beigegebenen Abbildungen dem Blick Vasaris folgt, wenn ausschließlich Werke wiedergegeben sind, die Parmigianinos Biograph selbst gesehen und beschrieben hatte. Der umfangreiche Anmerkungsapparat erlaubt es auch, kunsthistorische Zusammenhänge der einzelnen Werke zu erkennen, und enthält überdies viele kluge Einsichten zu Detailproblemen. So ist Burionis Deutungsvorschlag erhellend, Parmigianinos vieldiskutierte Beschäftigung mit der Alchemie, die Vasari dazu dient, das „engelsgleiche“ Wunderkind, in das der Geist Raffaels geschlüpft sei, in letzter Instanz scheitern zu lassen, als eine literarische Fiktionalisierung von Parmigianinos intensiver handwerklicher Auseinandersetzung mit modernen Drucktechniken wie der Radierung zu begreifen. Hier liegt ein vielversprechender Ansatzpunkt für alle weitere Forschung zum Problem von Alchemie und Kunst im 16. Jahrhundert⁸.

Derartige die Forschung im Detail wirklich weiterführende Überlegungen läßt hingegen eine Reihe von Monographien vermissen, die zum Gedenkjahr erschienen sind. Nach dem Schema der „opera completa“ bieten diese Arbeiten eher einen schalen Abriss älterer Ergebnisse ohne wissenschaftlichen Erkenntnisgewinn. Die offensichtlich als rein kommerzielle Auftragsarbeit des Verlags Electa entstandene und in dithyrambischem Bekenntnisstil heruntergeschriebene Monographie von Maria Cristina Chiusa ist hier daher nur im Vorübergehen zu erwähnen⁹; ähnlich verhält es sich mit der Parmigianino-Biographie von Di Giampaolo/Fadda und derjenigen des Kulturpolitikers Vittorio Sgarbi¹⁰. Modernen wissenschaftlichen Standards künstlerbiographischer Forschung können diese für ein breiteres Publikum verfaßten Bücher kaum genügen.

Den wichtigsten kunsthistorischen Beitrag zum Werk des Malers liefert dagegen Mary Vaccaro mit ihrem langerwarteten Werkverzeichnis der Gemälde¹¹. Dieses Buch ist vom Verlag Umberto Allemandi nicht nur hervorragend ausgestattet worden, son-

7 GIORGIO VASARI: Das Leben des Parmigianino. Neu übersetzt von Matteo Burioni und Katja Butzer, kommentiert und hrsg. von Matteo Burioni; Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2004.

8 Der Mythos vom Alchemisten Parmigianino wurde im Gedenkjahr ungeachtet der überzeugenden Widerlegung von Grasmann u. a. (EUGEN GRASMAN: *L'alchimista Parmigianino nelle Vite del Vasari*, in: *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 46, 1985, S. 87–102) fortgeschrieben und mit einschlägigen Publikationen bedacht: GUIDO SANFILIPPO: *Tra arte e alchimia: La Madonna di Casalmaggiore del Parmigianino. Ricerche storiche e iconografiche*; Casalmaggiore: Biblioteca Civica A. E. Mortara, 2003; Parmigianino e il manierismo europeo. *La pratica dell'alchimia*, Ausst. Kat. Casalmaggiore, Centro Culturale Santa Chiara, 9. Februar – 15. Mai 2003; Cinisello Balsamo (Mailand): Silvana, 2003.

9 MARIA CRISTINA CHIUSA: *Parmigianino*. Mit einem Dokumentenanhang von Marzio Dall'Acqua; Mailand: Electa, 2001.

10 MARIO DI GIAMPAOLO/ELISABETTA FADDA: *Parmigianino. Catalogo completo dei dipinti*; Santarcangelo di Romagna: Idea Libri, 2003; VITTORIO SGARBI: *Parmigianino*; Genf: Rizzoli, 2003.

11 MARY VACCARO: *Parmigianino. I dipinti*; Turin: Umberto Allemandi, 2002.

dern beeindruckt durch die Tatsache, daß es auch im philologischen Detail vorzüglich gearbeitet ist. Der Katalog der Gemälde enthält die gesamten wissenschaftlichen Referenzen und viele neue Erkenntnisse hinsichtlich der Provenienzen einzelner Gemälde. Zudem ist die Autorin bemüht, für zahlreiche Werke neue Deutungen auf der Höhe des zeitgenössischen kunsthistorischen Diskurses zu liefern. Mary Vaccaro hat dem Werkverzeichnis statt einem trockenen Lebensabriß drei Essays vorangestellt, die teilweise bereits in Aufsatzform vorlagen. In diesen Beiträgen entwickelt sie noch einmal das von ihr favorisierte petrarkistische Interpretationsmodell für die Werke des Malers, das sie an anderer Stelle bereits ausführlich dargelegt hat¹². Hierin folgt Vaccaro dem fundamentalen Aufsatz von Elizabeth Cropper und schließt sich zugleich an die Parmenser Lokalforschung an, in der bereits mehrfach auf die petrarkistischen Dichtungen des Andrea Baiardi als Inspirationsquelle für den Maler verwiesen wurde¹³. Gewinn und Grenzen dieses Interpretationsmodells im Sinne einer umfassenden Heuristik für das Werk des Malers aufzuzeigen, wird der weiteren Forschung zu einzelnen Werkkomplexen vorbehalten bleiben müssen; insgesamt überzeugt Mary Vaccaros erneute Fruchtbarmachung des Petrarkismus für die Konzeption einer Reihe von Werken und der in ihnen als ästhetische Qualität zur Schau gestellten *grazia*.

Einige Bemerkungen zum Katalog seien gestattet: Erfreulich ist Mary Vaccaros Aufnahme mehrerer erst jüngst identifizierter oder wieder Parmigianino zugeschriebener Portraits in das Werk des Malers. Hier ist – Mary Vaccaro folgend – das zuerst von Sylvie Béguin Parmigianino zugeschriebene *Bildnis eines Mannes mit dem Petrarca in der Hand* (Kat. Nr. 44; Privatbesitz) noch am ehesten mit Zweifeln zu belegen, wogegen David Ekserdjians Argumentation für die Authentizität des *Portraits eines Malteserritters (Niccolò Vespucci?)* (Kat. Nr. 47; Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum), die sich zudem auf eine von ihm entdeckte Vorzeichnung im Moskauer Puschkin-Museum stützen kann, rundum überzeugt¹⁴. Anlässlich der Ausstellung in Wien konnte das in der Oberfläche beriebene Bildnis auch im Vergleich mit anderen Werken durchaus bestehen. Ein Gleiches gilt für das *Portrait des Kardinal Lorenzo Pucci* (Kat. Nr. 50; London, National Gallery), das Michael Hirst als Werk Parmigianinos identifizieren konnte¹⁵. Die Aufnahme dieser Gemälde in das Werk des Malers darf als einer der größten Gewinne der Forschung der letzten Jahre bewertet werden. Eine kunsttheoretische Auseinandersetzung mit dem Portraitisten Parmigianino steht allerdings noch aus¹⁶, hier bleiben Mary Vaccaros Ausführungen zu „Bellezza e identità

12 MARY VACCARO: Resplendent Vessels: Parmigianino at Work in the Steccata, in: *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, hrsg. von Francis Ames-Lewis und Mary Rogers; Aldershot 1998, S. 134–146; DIES.: Parmigianino and Andrea Baiardi: Figuring Petrarchan Beauty in Renaissance Parma, in: *Word & Image* 17, 2001, S. 243–258.

13 ELISABETH CROPPER: On Beautiful Women, Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style, in: *The Art Bulletin* 58, 1976, S. 374–394.

14 DAVID EKSERDJIAN: A Portrait of Niccolò Vespucci, in: *Apollo* 153, 2000, S. 37–42.

15 MICHAEL HIRST: A Portrait of Lorenzo Pucci by Parmigianino, in: *Apollo* 153, 2000, S. 43–47.

16 Vgl. hierzu EDOUARD POMMIER: Riflessioni sul Parmigianino ritrattista, in: Kongreßakten Parma 2002 (wie Anm. 5), S. 58–66; der Versuch, eine immanente Portraittheorie aus den Werken zu entwickeln, von Michael Thimann: „fece senza ritrarlo l’immagine sua“. Mimesis, capriccio und inven-

nei ritratti di Parmigianino“ (S. 32–38), die das Problem vor allem auf den Petrarkismus reduzieren, hinter den Erwartungen zurück; so vermißt man im Katalog auch einen Verweis auf und eine Auseinandersetzung mit Horst Bredekamps naturphilosophischer Deutung des um 1523 entstandenen *Bildnis eines Kunstsammlers* (Kat. Nr. 39; London, National Gallery)¹⁷.

In der Rubrik der abgeschriebenen Werke überrascht das späte Halbfigurenbild der *Lukrezia* (Kat. Nr. A13; Neapel, Museo di Capodimonte), das Mary Vaccaro mit durchaus bedenkensweten Überlegungen Parmigianinos Vetter Girolamo Bedoli (1500–1569) zuweisen möchte¹⁸. Gegen die stilistischen Bedenken sind jedoch nicht nur die hohe Qualität des Bildes, das Parmigianinos Spätstil durchaus entspricht, sondern auch die Quellen ins Feld zu führen: Der über Parmigianinos Werk erstaunlich zuverlässig, im übrigen von Bedoli selbst informierte Vasari nennt ausgerechnet eine Lukrezia „una cosa divina“ und das letzte Werk, das der Maler gemacht habe. Ganz zu Recht zieht Mary Vaccaro dagegen das unvollendete *Portrait der Contessa Gozzadini* (?) (Kat. Nr. A17; Wien, KHM) in Frage. Formale Elemente, wie sie bei der sogenannten *Schiava turca* (Kat. Nr. 51; Parma, Galleria Nazionale) begegnen, finden sich hier mit einem malerischen Modus kombiniert, der mit Mary Vaccaro eher an die Portraits des Niccolò dell'Abbate denken läßt.

Es bleibt zu fragen, warum Mary Vaccaro im Falle des mythologischen Freskenzyklus in Fontanellato von 1523/24 auf einen noch nicht erschienenen Aufsatz verweist und dem Leser im Werkverzeichnis ihre Deutung vorenthält. Auch wenn der mittlerweile publizierte Aufsatz nicht zu den überzeugenden Leistungen der Autorin gehört, da sich ihre Interpretation in unauflösbare Hypothesen verstrickt, so hätte man doch in der zum Standardwerk prädestinierten Monographie eine intensivere Auseinandersetzung mit Parmigianinos bedeutendstem profanen Dekorationsprojekt gewünscht¹⁹. Doch findet sich in den Katalogeinträgen zu den Fresken (Kat. Nr. 11) und zu dem *Portrait des Galeazzo Sanvitale* (Kat. Nr. 41; Neapel, Museo di Capodimonte), dem Auftraggeber des auf Ovids *favola* vom tragischen Tod des Actaeon fußenden Zyklus, die überzeugende Widerlegung der älteren, auf den Arbeiten von Ute Davitt-Asmus fußenden Forschung zum politischen und religiösen Status der Sanvitale in Fontanellato. Der Verf. ist an anderer Stelle durch Überprüfung der Quellen zu ähnlichen Schlüssen gelangt und hat die etablierte hermetisch-kabbalistische Deutung des Freskenzyklus vehement in Frage gestellt und seine Neuinterpretation im Ovidverständnis des frühen 16. Jahrhunderts verankert²⁰. Wie Mary Vaccaro ist

zation in Parmigianinos Portraits, erscheint in: Parmigianino zwischen Anmut und Alchemie, Akten der internationalen Tagung an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, 27. November 2003.

17 HORST BREDEKAMP: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstakademie und die Zukunft der Kunstgeschichte; Berlin 1993, S. 19–20.

18 Bezüglich Bedoli sei hier auf die seit kurzem vorliegende Monographie verwiesen: MARIO DI GIAMPAOLO: Girolamo Bedoli 1500–1569; Florenz 1997.

19 MARY VACCARO: Reconsidering Parmigianino's Camerino for Paola Gonzaga at Fontanellato, in: *Drawing Relationships in Northern Italian Renaissance Art*, hrsg. von Giancarla Periti; Aldershot 2004, S. 177–197.

20 MICHAEL THIMANN: Lügenhafte Bilder. Ovids *favole* und das Historienbild in der italienischen Renaissance (*Rekonstruktion der Künste*, 6); Göttingen 2002.

ihm dabei jedoch eine fiktionalisierte Erwähnung des Zyklus aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entgangen, auf die Elisabetta Fadda zuerst hingewiesen hat²¹. Dies ist insofern bemerkenswert, als die erste Nachricht über die Fresken gemeinhin in einer Beschreibung aus dem Jahre 1696 erkannt wird. Antonio Francesco Doni erwähnt jedoch in einer Manuskriptfassung seiner *Ville* (Reggio Emilia, Biblioteca Municipale; veränderte erste Druckfassung 1566), einer Sammlung fiktiver Architekturbeschreibungen, eine „dimora“ in der Lombardei, in der sich ein „ridotto in volta“ mit einer von Parmigianino gemalten „Diana in un fonte con [...] ninfe ignude“ befinde. Die eigentümliche Auslassung in der Fassung Faddas macht stutzig und überprüft man das Zitat, so wird ihr Zweck offenbar: Im Original spricht Doni von einer „Diana in un fonte con sei ninfe ignude“, was mit dem bildlichen Bestand in Fontanellato, wo lediglich zwei Nymphen als Begleiterin der Göttin zu sehen sind, schon weitaus weniger harmoniert als es Fadda offensichtlich wahrhaben möchte²². Auch der Kontext der Evokation der Fresken entfernt sich weit von einer direkten Beschreibung des bildlichen Bestandes. Vielmehr kombiniert Doni im Falle „Fontanellatos“ und in seinen Villenbeschreibungen allgemein Erinnerungen an Kunstwerke mit literarischen Fiktionen. Auch wenn nicht auszuschließen ist, daß Doni Parmigianinos Fresken wirklich gesehen hat, so ist seine Nennung derselben – sie befinden sich bei ihm im übrigen nicht im Inneren eines Kastells, sondern in einer Gartengrotte – für die Deutung kaum heranzuziehen. Nicht, daß es sich bei Faddas Entdeckung also um wissenschaftliches Katzengold handelt, doch hätte man sich bei der Aufbereitung des Fundes ein wenig mehr philologische Sachlichkeit gewünscht.

Zu Parmigianinos Zeichnungen sind in den vergangenen Jahren mehrere Arbeiten vor allem im Zusammenhang mit Ausstellungen erschienen, die Pophams Corpuswerk von 1971 in beachtlicher Weise erweitern²³. So zeigte zunächst eine Ausstellung in London und New York Zeichnungen von Correggio und Parmigianino im Vergleich²⁴. Der mit hervorragenden Farb reproduktionen ausgestattete Katalog ermöglicht ein vertieftes Studium der graphischen Mittel des Malers. Schon früh zeichnete Parmigianino parallel in Feder, Rötel und schwarzer Kreide und hatte sich damit die graphischen Techniken angeeignet, die auch die Zeichnungen des älteren Correggio kennzeichnet, in dem immer wieder der Lehrer Parmigianinos erkannt wurde²⁵.

21 DI GIAMPAOLO/FADDA 2003 (wie Anm. 10).

22 Vgl. ANTONIO FRANCESCO DONI: *Le ville*, hrsg. von Ugo Bellocchi; Modena 1969.

23 Nicht mehr berücksichtigt werden konnten hier: MARIO DI GIAMPAOLO/ANDREA MUZZI: *Il Parmigianino e il fascino di Parma*, Ausst. Kat. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi: 13. November 2003 – 15. Februar 2004; Florenz: Olschki, 2003; DAVID FRANKLIN: *The Art of Parmigianino*, mit einem Essay von David Ekserdjian, Ausst. Kat. Ottawa, National Gallery of Art: 3. Oktober 2003 – 4. Januar 2004, New York, Frick Collection, 27. Januar 2004 – 18. April 2004; New Haven: Yale University Press, 2003.

24 CARMEN C. BAMBACH/HUGO CHAPMAN/MARTIN CLAYTON/GEORGE R. GOLDNER: *Correggio and Parmigianino. Master Draughtsmen of the Renaissance*, Ausst. Kat. London, The British Museum: 6. Oktober 2000 – 7. Januar 2001; New York, The Metropolitan Museum of Art: 5. Februar – 6. Mai 2001; London: British Museum Press, 2000.

25 Die alte Frage, ob Parmigianino ein unmittelbarer Schüler Correggios war, mit überzeugenden Argumenten zuletzt negativ beantwortet von DAVID EKSERDJIAN: *Parmigianino e Correggio*, in: Ausst. Kat. Parma/Wien 2003 (wie Anm. 6), S. 29–35.

Der Hang zur bizarren Erfindung unterscheidet jedoch schon die frühen Blätter des jüngeren Malers von denjenigen Correggios, dessen graphische Meisterschaft vor allem in der elaborierten Rötelstudie liegt. Die ausgestellten Blätter Parmigianinos waren der Forschung fast durchweg bekannt. Unter den Neuzugängen überzeugen vor allem eine frühe Federskizze eines antiken Torso mit eigenhändigen Notizen Parmigianinos (Kat. Nr. 52; Washington, National Gallery of Art) und eine Aktstudie für den schlafenden Hieronymus der Londoner Altartafel (Kat. Nr. 93; Los Angeles, J. Paul Getty Museum), die Popham nur durch einen späteren Reproduktionsstich bekannt war. Erhöhte Aufmerksamkeit verdient zudem ein Blatt, das Popham ebenfalls noch nicht gekannt hat, und das jüngst aus dem Kunsthandel für das Getty Museum in Los Angeles erworben wurde (Kat. Nr. 92). Es handelt sich um ein beidseitig in Rötel bezeichnetes Studienblatt, das Skizzen für mehrere Projekte des Malers aufweist. Finden sich auf dem *recto* eindeutig zwei Studien für das in Rom entstandene Altarbild der *Madonna mit den Heiligen Johannes d. T. und Hieronymus* (London, National Gallery) von 1526, so zeigt das Blatt zugleich zwei Skizzen für die Fresken in Fontanello, besonders deutlich in dem Hund auf dem *verso*. Die zeitliche Differenz der Projekte legt nahe, daß Parmigianino seine Blätter wiederverwendet hat, womit das Problem der Datierung der Zeichnungen der „ersten Parmenser“ und der „römischen“ Periode ab 1524 eine zusätzliche Komplexität erfährt. Der Versuch einer stilkritischen Systematisierung des Materials der römischen Zeit bedarf daher einer weiteren Differenzierung²⁶.

Ein Gewinn für die zukünftige Erforschung des Zeichners ist der luxuriös ausgestattete Folioband von Béguin/Di Giampaolo/Vaccaro, der viele der zuerst von Popham publizierten Blätter in guten Farb reproduktionen abbildet²⁷. Zudem enthält der Band einen Anhang mit 153 neuentdeckten, zum größeren Teil schon von Ekserdjian zusammengetragenen Blättern²⁸, die in schwarz/weiß reproduziert und jeweils mit einem kurzen Katalogtext versehen sind. Es würde zu weit führen, alle diese Zuschreibungen im Detail zu diskutieren. Doch sei die Anmerkung gestattet, daß der Forschung neben manch sicher immer noch Fragwürdigem die Entdeckung einiger für das Werk des Malers wirklich bedeutender Blätter gelungen ist. Hier sei nur verwiesen auf die Rötelstudie für das Portrait des Galeazzo Sanvitale (Kat. Nr. 76; London, Kunsthandel), das wunderbare Studienblatt auf blauem Papier (Kat. Nr. 144; Würzburg, Universitätsbibliothek) oder die späte Federzeichnung eines Liebespaares nach einer Szene der von Marcantonio Raimondi gestochenen *modi* des Giulio Romano (Kat. Nr. 85; London, Kunsthandel). Eine neue Aktualität ist im Laufe des Gedenkjahres auch Parmigianinos Druckgraphik zugewachsen. Neben den eigenen Radie-

26 Vgl. dazu ACHIM GNANN: Per una cronologia dei disegni romani di Parmigianino, in: *Quaderni di Palazzo Te* 7, 2000, S. 49–73; ACHIM GNANN/KONRAD OBERHUBER: Roma e lo stile classico di Raffaello. 1515–1527, Ausst. Kat. Mantua, Palazzo Te: 20. März – 30. Mai 1999, Wien, Graphische Sammlung Albertina, 23. Juni – 5. September 1999; Mailand: Electa, 1999.

27 SYLVIE BÉGUIN/MARIO DI GIAMPAOLO/MARY VACCARO: Parmigianino. I disegni, Turin: Umberto Allemandi, 2000.

28 EKSERDJIAN 1999 (wie Anm. 4).

rungen, die Achim Gnann und Emilio Mistrali untersuchen²⁹, hat erstmals auch die Reproduktionsgraphik, durch die Parmigianinos Formensprache über Jahrhunderte hinweg tradiert wurde, eine ihr angemessene Würdigung erfahren. Es liegt auf der Hand, daß der vorzügliche Katalog von Mussini/De Rubeis das Standardwerk zu diesem Komplex bleiben wird³⁰.

Was bleibt nun noch für die weitere Forschung übrig? Zunächst ist das Erscheinen der für dieses Jahr angekündigten Monographie von David Ekserdjian abzuwarten, von der mit Fug und Recht zu hoffen ist, daß sie das verbindliche Parmigianino-Bild der kommenden Generation liefern und zudem viele neue Detailsichten gerade in der synthetischen Darstellung des Malers und Zeichners bringen wird. Auf der anderen Seite ist auch für eine noch stärkere Einbeziehung des Künstlers in die *intellectual history* der Frühen Neuzeit zu plädieren. Den *de facto* vorhandenen intellektuellen Anspruch von Parmigianinos Kunst stellen ja nicht nur die vielen Arbeiten zum *Selbstbildnis im Konvexspiegel* (Wien, KHM) unter Beweis³¹. Auch im ikonographischen Sektor sind Parmigianinos Arbeiten von einer Komplexität gekennzeichnet, die vielen anderen Künstlern mangelt³². Hier fehlt es noch an einer intensiven Netzwerkforschung gerade für die rätselhaften römischen Jahre von 1524 bis 1527 und den Aufenthalt von 1527 bis 1530 in Bologna, während dem Parmigianino ohne Frage mit der intellektuellen Elite der Universitätsstadt in enger Verbindung stand. Auch für den zweiten Aufenthalt in Parma von 1530 bis zum Tod des Künstlers fehlt eine einschlägige Studie, die auch seine Schüler und Mitarbeiter, allen voran den Bildhauer Giovanni Battista de'Fornari, den Erben von Parmigianinos Nachlaß, beleuchten würde. Im Falle der Schüler steht selbst die Erschließung der archivalischen Quellen und der Werke noch am Anfang. Aber auch in der Forschung zu einzelnen Werken, selbst hinsichtlich der *imitatio* von künstlerischen Vorbildern sind Fragen offen geblieben, die in Zukunft zu klären sein werden. Parmigianinos synthetisches Verfahren der Nachahmung stellt etwa der *Bogenschnitzende Amor* (Wien, KHM) unter Beweis. In der Forschung wird jetzt ikonographisch zutreffend ein antiker Putto mit Bogen aus der venezianischen Sammlung Grimani als Vergleichsstück herangezogen³³, doch was sagt dieser Vergleich über die androgyne Körperbildung des Amor, die schon eine Quelle des 17. Jahrhunderts von einem „quadro di ritratto di una donna ignuda in schiena, grande al naturale, un poco china rappresentando un Amore

29 ACHIM GNANN: Parmigianino e la grafica, in: Ausst. Kat. Parma/Wien 2003 (wie Anm. 6), S. 83–91; EMILIO MISTRALI: Parmigianino incisore. Catalogo completo delle incisioni; Parma 2003.

30 MASSIMO MUSSINI/GRAZIA MARIA DE RUBEIS: Parmigianino tradotto. La fortuna di Francesco Mazzola nelle stampe di riproduzione fra il Cinquecento e l'Ottocento; Cinisello Balsamo (Mailand): Silvana, 2003.

31 Hier vor allem RUDOLF PREIMESBERGER: Giorgio Vasari: Ursprungslegende eines Selbstporträts (1550), in: Porträt, hrsg. von Rudolf Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor, Berlin 1999, S. 262–272.

32 Vgl. hier etwa MATTEO BURIONI: Die Instrumente des Künstlers. Parmigianinos Apoll und Marsyas, erscheint in: Parmigianino zwischen Anmut und Alchemie, Akten der internationalen Tagung an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, 27. November 2003.

33 ROBERT WALD: Bogenschnitzender Amor (Kat. Nr. 2.2.28), in: Ausst. Kat. Parma/Wien 2003 (wie Anm. 6), S. 234–235.

che lavora il suo arco“ sprechen ließ³⁴? Parmigianino hat hier mit einiger Wahrscheinlichkeit auf die antike Statue einer sandalenbindenden Venus zurückgegriffen und damit einen uneindeutigen Kompositkörper geschaffen, der zwischen den Geschlechtern changiert, so wie es auch an anderen Werken des Künstlers zu beobachten ist³⁵. Der listige Parmigianino – wenn diese Form erhöhter Künstlichkeit und formaler Synthese, mit der sich der Künstler vielleicht in der Tat auf Plinius' Beschreibung zweier praxitelischer Statuen der Aphrodite und des Eros als Objekte der erotischen Begierde bezieht³⁶, wirklich ein Kriterium manieristischer Kunst ist, wie es John Shearman treffend beschrieben hat, dann bleibt wohl doch noch mehr Gedankenarbeit zu leisten, um den *pictor doctus* endlich aus dem pathologischen Abseits eines längst überholten alchemistischen Forschungsdiskurses herauszupräparieren.

MICHAEL THIMANN
Berlin

34 Vgl. VACCARO 2002 (wie Anm. 11), S. 180–181, Kat. Nr. 34.

35 Der Typus der sandalenbindenden Venus nach einem hellenistischen Original (vgl. etwa die Bronzestatue in London, British Museum) war in der Renaissance in verschiedenen Fassungen überliefert; von Marten van Heemskerck existiert eine Zeichnung, die eine Parmigianino nahe kommende Rückenansicht der Figur in der Mitte des Blattes zeigt, vgl. PHYLLIS PRAY BOBER/RUTH RUBINSTEIN: Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources; Oxford 1986, S. 64 und Abb. 20 und 20a. Das Verfahren bildlicher Adaption des Torso verdeutlicht kurioserweise ein weitaus späteres Rezeptionszeugnis: Vincent van Gogh fertigte 1886/87 eine Reihe von Kreidezeichnungen nach dem Gipsabguß eines Torso der Venus dieses Typus an, für die er annähernd den gleichen Blickpunkt wählte wie Parmigianino, vgl. Vincent van Gogh. Die Pariser Zeichnungen, hrsg. von Uwe M. Schneede und Michaela Hinsch, Ausst. Kat. Hamburg, Kunsthalle, 22. März – 9. Juni 2002; Hamburg 2002, Kat. 42/43, Abb. S. 39 und 40.

36 PLINIUS, Nat. hist. XXXVI, 20–23.

David Ganz: Barocke Bilderbauten. Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen 1580 – 1700; Petersberg: Michael Imhof 2003; ISBN 3-935590-53-9; € 99,-

Die Beschäftigung mit Fresken römischer Kirchen des Barock war in der Vergangenheit zumeist an große Künstlernamen wie Domenichino und Lanfranco in Sant'Andrea della Valle, Pietro da Cortona in der Chiesa Nuova, Andrea Pozzo in Sant'Ignazio geknüpft, die besonderen Strategien des religiösen Bildes in seiner institutionellen Gestalt blieben dabei zumeist unberücksichtigt. David Ganz hat nun eine in Umfang und Themenstellung beeindruckende Studie zu den Freskenausstattungen römischer Kirchen von 1580 bis 1700 vorgelegt, die im Jahr 2000 in Hamburg als Dissertation angenommen wurde. Das vom Michael Imhof-Verlag großzügig mit Farbabbildungen ausgestattete Buch vermittelt nicht zuletzt auch eine gute Vorstellung von einigen weniger bekannten Bildprogrammen.

Im Gegensatz zu den traditionellen Zugangsweisen versteht Ganz die Bildausstattungen als „Organisationsform einer intermedialen Erzählung“ (S. 12), mithilfe