

## Neue Forschungen zu Parmigianino

DAVID EKSERDJIAN, Parmigianino. *New Haven u. a., Yale University Press 2006. 303 S., zahlr. farb. Abb., ISBN 0-300-10827-3, £ 50,-*

Parmigianino. Die Madonna in der Alten Pinakothek. München, Alte Pinakothek, 22.11.2007-24.2.2008. *Katalog hrsg. von Reinhold Baumstark, Ostfildern 2007, 183 S., zahlr. farb. Abb., ISBN 978-3-7757-2032-8, € 35,-*

Parmigianino und sein Kreis. Druckgraphik aus der Sammlung Baselitz. München, Alte Pinakothek, 22.11.2007-24.2.2008; Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 13.6.-7.9.2008. *Katalog hrsg. von der Staatlichen Graphischen Sammlung München, Ostfildern 2007, 211 S., zahlr. farb. Abb., ISBN 978-3-7757-2034-2, € 35,-*

Das Erscheinen der Monographie von David Ekserdjian, der seit mehr als zwanzig Jahren über das graphische und malerische Werk Parmigianinos arbeitet, und die beiden Ausstellungen der Alten Pinakothek und der Staatlichen Graphischen Sammlung in München sind die jüngsten Ergebnisse der intensiven Auseinandersetzung mit Leben und Werk des Parmenser Künstlers. Ekserdjians Buch, das im selben Verlag wie seine 1997 erschienene magistrale Werkmonographie über Correggio aufgelegt wurde und seinem Vorgänger im Layout wie ein Bruder gleicht, ist, was Aufbau und Fragestellung betrifft, jedoch von gänzlich anderer Natur. Schon die Gliederung nach thematischen und gattungsspezifischen Gesichtspunkten verrät, daß der Autor den chronologischen Aufbau der Künstlermonographie durchbricht. Ist das erste Kapitel noch Leben und Werk gewidmet, so wird bereits im zweiten Kapitel ein Kurswechsel durchgeführt, der die gesamte Struktur des Buches bestimmt. Den Darlegungen zu den stilistischen Einflüssen folgen Überlegungen zu Religion, Mythologie und Erotik in den Gemälden Parmigianinos, während die Kapitel zu den Gattungen Porträt, Zeichnung und Druckgraphik und schließlich zu den Entwürfen für Rahmen, Skulptur, Kunsthandwerk und Architektur den breit angelegten Querschnitt durch das Werk des Künstlers beschließen. Aus diesem thematischen Panorama, das die Vielfalt der künstlerischen

Produktion Parmigianinos spiegelt, ragt als Ausnahme der Abschnitt zu seinem religiösem Hauptwerk, der *Madonna mit dem langen Hals* (um 1534 in Auftrag gegeben, Florenz, Galleria degli Uffizi), heraus, das in einem eigenen Kapitel gleichsam mikroskopisch untersucht wird.

Ausgangsposition der Überlegungen Ekserdjians ist das graphische Œuvre Parmigianinos, dessen Erhellung sich über das der Gattung gewidmete Kapitel hinaus wie ein roter Faden durch das Buch hindurchzieht. Wie der Autor anmerkt, würden durch den Verzicht auf chronologische Darstellung wesentliche Aspekte des künstlerischen Denkens und Entwerfens bei Parmigianino sichtbar, die über das rein malerische Werk hinausgingen (S. 1). Damit wird dem vorbereitenden Werkprozeß eine grundlegende Bedeutung zugesprochen und der Zeichnung als Mittel zur Generierung von Ideen eine wichtige Rolle zugewiesen. Wie glücklich dieses Vorgehen im Hinblick auf das Gesamtwerk ist, wird dem Leser schnell deutlich. Zeigt sich doch bei Parmigianino eine ausgesprochene Neigung, mittels Zeichnungen eine Art visuelles Archiv zu schaffen, auf das er bei der Anfertigung von Gemälden zurückgreifen kann, das aber auch als Fundus für Einfälle und Ideen ohne konkrete Umsetzung ins Tafelbild dient.

Schon im ersten Kapitel, in dem der Autor die Grundzüge der Biographie mit Hilfe der wenigen zeitgenössischen Quellen und der beiden

Berichte aus den *Viten* Vasaris darlegt, wird die Bedeutung der zeichnerischen Tätigkeit evident. Das Inventar der Sammlung des Cavaliere Francesco Baiardo ist von grundlegender Bedeutung, weil es eine beachtliche Zahl von Gemälden und Graphiken Parmigianinos enthält, die der Cavaliere nach dem Tod des Künstlers durch die Einlösung einer Bürgschaft für die Ausmalung der Steccata in seinen Besitz brachte. Für die zweite Ausgabe der *Vita* Parmigianinos von 1565 hatte Vasari Informationen bei dessen Werkstattnachfolger Girolamo Mazzola Bedoli eingeholt, der durch Heirat mit Parmigianino verwandt war und längere Zeit mit ihm in Werkstattgemeinschaft gearbeitet hatte.

Das Zeichnen lag Parmigianino von der frühesten Ausbildung an. Eine in dieser Hinsicht besonders fruchtbare Phase sind seine Jahre in Rom 1524-26. Damals beschäftigte er sich auch mit Druckgraphik in Zusammenarbeit mit verschiedenen Stechern, insbesondere Jacopo Caraglio (um 1500-65) und Antonio da Trento (1508-um 1550). Im Medium der Zeichnung setzte sich Parmigianino auch mit anderen Künstlern auseinander, indem er Druckgraphik von Mantegna, Dürer und Raffael kopierte und mehr oder weniger freie Studien nach Werken von Michelangelo, Tizian und antiken Skulpturen anfertigte. Selbst die intensive Zusammenarbeit mit Correggio war geprägt durch Parmigianinos Interesse an den Zeichnungen des nur wenig älteren Malers (Kapitel II).

Die präzise Gegenüberstellung von Zeichnung und ausgeführtem Werk erweist sich insbesondere bei den mythologischen Darstellungen als fruchtbar (Kap. IV), können doch strittige Bildthemen, wie im Fall der Ausmalung in der Rocca Sanvitale von Fontanellato, mit Blick auf die Zeichnungen identifiziert werden (s. S. 94; vgl. hierzu bereits: Michael Thimann, *Lüghafte Bilder. Ovids Favole und das Historienbild in der italienischen Renaissance*, Göttingen 2002). Die Tafel mit *Saturn und Philyra* (Stanley Moss, Riverdale-on-Hudson)

wurde in der Forschung als Pegasus mit einer Muse mißdeutet, wohingegen die vorbereiteten Zeichnungen und spätere Druckgraphiken ein klares Indiz für die im Argonautenepos des Apollonios von Rhodos erzählte, selten dargestellte Geschichte liefern (S. 102).

Weniger ergiebig ist die Gegenüberstellung von Zeichnung und Porträt (Kap. V), und so ist dieses Kapitel auch dasjenige, bei dem Ekserdjian am weitesten von seinem Kurs abweicht und sich vermehrt Fragen der Chronologie und Zuschreibung zuwendet. Tatsächlich sind viele Probleme hinsichtlich Identifizierung der Dargestellten und der Auftraggeberschaft ungeklärt. Insbesondere die männlichen Porträts, die in der Anzahl überwiegen, bleiben mehrheitlich anonym. Ekserdjian gelingt in den meisten Fällen eine plausible Chronologie. Zwei bisher unpublizierte männliche Porträts in Hannover und in einer Privatsammlung werden überzeugend Parmigianino zugeschrieben (S. 137, 147). Im ersten Fall stützt sich die Argumentation auf eine Vorzeichnung und die Identifizierung des Malteserritters Niccolò Vespucci in dem Fresko der Sala di Costantino im Vatikan durch Vasari (vgl. auch: *Apollo* CLI, Nr. 460, 2000, S. 36-42).

Etwas mehr Informationen hätte man sich zum historischen Umfeld und den Auftraggebern im einzelnen gewünscht. Die Geschwister Francesco und Elena Baiardo, in deren Auftrag Parmigianino den *Bogenschnitzenden Amor* und die *Madonna mit dem langen Hals* schuf, gehörten zur humanistisch gebildeten Oberschicht Parmas. Ihr Vater Andrea Baiardo zählt zu den großen Lyrikern des Quattrocento. Eine intensivere Konfrontation dieses Milieus mit den hochgradig verfeinerten malerischen Lösungen Parmigianinos wäre insbesondere in dem der *Madonna mit dem langen Hals* gewidmeten Kapitel wünschenswert gewesen.

Der Verzicht auf Kontextualisierung erweist sich bei der Untersuchung der religiösen

Gemälde als schwierig (Kap. III). Angesichts des Oszillierens der Andachts- und Altarbilder zwischen sinnlicher malerischer Oberfläche und intendierter religiöser Ekstase muß das Desinteresse des Autors an den Voraussetzungen für diese neuartige Sicht befremden. Gerne hätte man auch hier etwas mehr über das Verhältnis der Auftraggeber zur Zweckbestimmung der Bilder erfahren. So läßt in diesen beiden Kapiteln die ausschließliche Konzentration auf den zeichnerischen Werkprozeß den Leser unbefriedigt.

Bei der wichtigen Rolle, die Ekserdjian den Zeichnungen bei der Entstehung der Wand- und Tafelbilder zuspricht, fällt auf, daß der zentrale Abschnitt über Parmigianino als Zeichner erst in Kapitel VI erscheint. Denn der Künstler beweist in dieser Gattung sein schier unerschöpfliches Interesse an graphischen Ausdrucksweisen. Von brauner und schwarzer Feder mit Lavierungen und Weißhöhungen über schwarze Kreide, Rötel bis hin zum Silberstift gibt es kaum ein damals bekanntes graphisches Werkzeug, mit dem er nicht experimentiert hätte. Seiner intensiven druckgraphischen Tätigkeit widmet Ekserdjian ein eigenes Kapitel und stellt die für das beginnende Cinquecento dringliche Frage nach der Funktion der druckgraphischen Blätter, die, ähnlich wie beim älteren Raffael, sowohl mit malerischen Projekten zusammenhängen als auch als Einzelblätter erscheinen können. Zu den »autonomen« Blättern gehören »Meisterstiche« wie der *Diogenes*, den Ugo da Carpi stach, oder auch die von Parmigianino selbst gestochene *Grablegung*. Die Datierung dieser Blätter stellt sich als höchst komplex heraus (S. 224). Mit einiger Sicherheit kann man festhalten, daß der Künstler nach der Rückkehr in seine Heimatstadt 1530 keine Druckgraphik mehr hergestellt hat (S. 237).

Die Monographie schließt mit einem Kapitel zu den Entwurfszeichnungen für Rahmen, Skulptur, Kunsthandwerk und Architektur, das noch einmal die beeindruckende Vielfalt der Erfindungen Parmigianinos mit Hilfe der



Abb. 1 Parmigianino oder Mazzola Bedoli, *Maria mit dem Kind und einem Mönch*, Öl/Holz, 27,3 x 21,6 cm. München, Alte Pinakothek (Ausst.-Kat. »Die Madonna«, 2007, S. 19)

Zeichnung aufzeigt und Parmigianinos Werk vor dem Hintergrund eines Experimentierfeldes von Formen und Ideen beleuchtet.

Das Buch ist keine einfache Lektüre. Es verlangt vom Leser Kennerschaft, ein geschultes Auge und Vorstellungsvermögen, denn nicht jede angesprochene Zeichnung wird abgebildet. Sein Verdienst liegt weniger darin, wie es in das Œuvre einführt, als in dem subtilen Wechsel der Perspektive auf dasselbe. Wer bereit ist, den Weg, den Ekserdjian einschlägt, mitzugehen, kann von seiner großartigen Kennerschaft profitieren, wird in die Werkstatt des Künstlers geführt und sieht dessen Erfindungen auf dem Papier entstehen.

Auch die Ausstellung in der Alten Pinakothek in München mit ihrer spektakulären Zuschreibung des seit dem 19. Jh. für ein Werk des Girolamo Mazzola Bedoli gehaltenen

Andachtsbildes (*Abb. 1*) an Parmigianino schöpft ihre Argumente aus den graphischen Vorarbeiten des Künstlers. Das Gemälde, das im Inventar der Kammergalerie des Kurfürsten Maximilian I. von Bayern aus den Jahren 1627-30 als Werk Parmigianinos verzeichnet ist, wurde kürzlich von Konrad Oberhuber zeitlich zwischen die *Madonna mit dem langen Hals* und die *Madonna della Rosa* gesetzt (Ideas about the chronology of Parmigianino, in: *Saggi di storia e di stile*, Mailand 2005, S. 7-21). Oberhuber wies auf die Verbindung zwischen den vorbereitenden Studien für das Münchner Gemälde und einer späten Zeichnung aus Privatbesitz für die *Madonna mit dem langen Hals* hin (ebd. S. 20). Tatsächlich ist die Haltung des Christuskindes mit dem zurückgelehnten Arm derjenigen im Münchner Bild vergleichbar. Als Vorbild mag hier Correggios *Madonna del latte* aus Budapest wirksam gewesen sein, in welcher der ältere Künstler die vergleichbare Handhaltung Mariens an das Thema der nährenden Muttergottes bindet. In Parmigianinos Altarbild fällt diese ikonographische Bedeutungsebene zugunsten einer formalen Betonung weiblicher Eleganz weg. Gleichzeitig nimmt der Künstler wesentliche Veränderungen in der Haltung des Christuskindes vor. Der Hinweis Oberhubers auf die Zeichnung, dem Achim Gnann in der Münchner Ausstellung nachgeht, ist bedeutsam im Hinblick auf die vorbereitenden Zeichnungen für das Münchner Gemälde. In keiner der beiden Vorzeichnungen ist die Haltung des Christuskindes so deutlich vorgeprägt wie in der Zeichnung für die *Madonna mit dem langen Hals*. Stattdessen zeigen die graphischen Studien eine ähnliche Raumdisposition wie das Münchner Gemälde, in dem der Ausblick auf eine Tür im Hintergrund wiederkehrt, in welcher ein Mönch erscheint. Die Darstellung der *Madonna* in Halbfigur entspricht zwar dem ausgeführten Andachtsbild, ist aber, was Perspektive und Gestik anbelangt, gänzlich von ihm verschieden. Eine dritte Zeichnung,

sie zeigt Kopf und Oberkörper des Christuskindes, kann als Bindeglied zwischen der Zeichnung für die *Madonna mit dem langen Hals* und dem Münchner Gemälde dienen. Gnann schreibt alle drei Zeichnungen wegen stilistischer Übereinstimmungen Parmigianino zu; das zuletzt genannte Blatt wird traditionell wegen der Übereinstimmung zu dem Münchner Bild Girolamo Mazzola Bedoli zugesprochen. Bei der engen Zusammenarbeit der Künstler wäre eine eingehende Untersuchung der Werkstattzusammenhänge wünschenswert gewesen, zumal schon länger bekannt ist, daß Mazzola Bedoli Zeichnungen von Parmigianino als Vorlagen für seine Gemälde verwendete (vgl. Ekserdjian, *Sui disegni di Parmigianino e i dipinti del Bedoli. Una questione di influssi*, in: *Parmigianino e il manierismo europeo*, atti del convegno internazionale di studi, Parma 13-15 giugno 2002, hrsg. von Lucia Fornari Schianchi, Cinisello Balsamo 2002, S. 237-241).

Die in der Ausstellung und ihrem Katalog publizierte Spurensuche nach dem Autor des Münchner Bildes, dessen hervorragende Qualität in der Studioausstellung gut zur Geltung kam, gestaltete sich somit trotz der stringenten Beweisführung durch den Werkprozeß problematisch. Sowohl der technische als auch der sammlungsgeschichtliche Befund erbrachten letztlich nicht den Beweis für Parmigianinos Autorschaft. Die sorgfältige technische Untersuchung durch Veronika Poll-Frommel lokalisiert die Tafel im geographischen und zeitlichen Umfeld Parmigianinos. Doch die für ihn charakteristische Vorbereitung der Maltafel durch die Anlage eines Gesso-Grundes kam nicht zum Vorschein. Die Münchner Kuratorin Cornelia Syre argumentierte, anknüpfend an die bereits im 19. Jh. bekannten Fakten, mit der Provenienz des Gemäldes. Demnach befand sich das Münchner Bild 1595 in der Sammlung des Veroneser Adligen Agostino Giusti, wo es Ägidius Sadeler II. nachstach. Der Stich war ebenfalls in der Ausstellung zu sehen. Der Vergleich von Stich

und Gemälde hinterließ beim Betrachter aber ein ungutes Gefühl. Es waren zwar deutliche Ähnlichkeiten zu erkennen, doch überwogen die Unterschiede insbesondere in Komposition und perspektivischer Anlage des Stiches. Gemeinsam mit dem Fehlen wesentlicher Details wie dem Mönch im Türrahmen nährten diese Beobachtungen eher Zweifel daran, daß der Stich tatsächlich das Münchner Gemälde wiedergebe. Dem Original sehr viel näher ist ein Nachstich von Sébastien Vouillemont, der zwar wiederum einen neutralen Hintergrund zeigt, die Madonna mit Kind jedoch sehr genau wiedergibt und möglicherweise nach einem Gemälde von Parmigianino entstand, das im Inventar der Pariser Sammlung Pourtalès-Gorgier (1841) detailliert beschrieben wird. Bereits Otto Mündler hielt das Pariser Gemälde für das Original Parmigianinos und das Münchner Bild für eine Kopie Mazzola Bedolis, der die Gestalt des Mönches eigenmächtig hinzugefügt habe (*Zeitschrift für bildende Kunst* 4, 1869, S. 163ff.). Diese These verwirft Gnann mit Hinweis auf die beiden oben erwähnten Zeichnungen, was erstaunt angesichts der gänzlich verschieden gestalteten Marienfiguren. Letztlich argumentiert der Autor ausschließlich mit dem stilistischem Vergleich des Münchner Gemäldes mit der *Madonna mit dem langen Hals* und anderen Madonnen- und Heiligenbildern Parmigianinos. Allerdings überzeugen die gewählten Beispiele wenig, zumal ein wichtiges Vergleichsstück, die *Madonna mit Kind, hl. Johannes und Maria Magdalena* (Sudeley Castle), in der Ausstellung fehlte und selbst im Katalog nicht genannt wurde (Abb. 2). Auch wenn sich Ekserdjian in seiner Monographie in der Frage der Zuschreibung für Parmigianino ausgesprochen hat (2006, S. 87), bleibt die Autorschaft umstritten (vgl. Mario Di Giampaolo, *Girolamo Bedoli. 1500-1569*, Florenz 1997, Kat. 4, S. 116). Tatsächlich sind Johannes der Täufer und die Kopftypen der beiden Frauen eng mit dem Münchner Gemälde zu vergleichen, wenn-



Abb. 2 Parmigianino oder Mazzola Bedoli, *Maria mit Kind und hl. Johannes und Maria Magdalena*, Öl/Holz, 75,5 x 59,7 cm. Sudeley Castle, GB (Ekserdjian 2006, S. 86)

gleich die Malweise in Sudeley Castle um einiges feiner ist. Gleiches läßt sich bei dem Vergleich mit der *Madonna mit dem langen Hals* feststellen. Bei aller malerischen Qualität des Münchner Gemäldes wird es doch in der feinmalerischen Darstellung der Lichtreflexe von dem Werk in den Uffizien deutlich übertroffen. Ein weiteres Werk, das man in der Münchner Ausstellung vermißte, war die *Hl. Familie mit hl. Franziskus* von Mazzola Bedoli (Budapest, Szepmüvészeti Múzeum, Abb. 3), deren malerische Qualität gemeinsam mit anderen Werken des Künstlers (vgl. Neapel, Capodimonte) zwar nicht an Parmigianino heranreicht, aber durchaus nicht ohne Reiz ist. Insbesondere die Malweise des Mariengewandes zeigt Ähnlichkeiten zu derjenigen im Münchner Gemälde. Auch die *Anbetung der Hl. Drei Könige*, die Mazzola Bedoli für den Hochaltar der Kartause von Parma ausführte



Abb. 3 Girolamo Mazzola Bedoli, *Hl. Familie mit hl. Franziskus*, Öl/Holz, 90,5 x 65 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum (Mario Di Giampaolo, Girolamo Bedoli. 1500-1569, Florenz 1997, S. 32)

(Parma, Galleria Nazionale), und die, glaubt man Vasari, für denselben Orden wie das Münchner Bild gemalt wurde, zeigt eine besondere Sensibilität für Lichtreflexe und durchscheinende Gewänder. Beide Bilder verbindet nicht nur der gleiche Auftraggeber, sondern auch die deutliche Anlehnung in der Figurenkomposition an die *Madonna mit dem langen Hals*.

Somit bleibt die Frage der Autorschaft des Münchner Gemäldes offen, und man wird seitens der Forschung wohl keine unmittelbare Revision des *Œuvrekatalogs* erwarten dürfen (vgl. die Monographien von Mary Vaccaro, *Parmigianino. I dipinti*, Turin 2002, Maria Cristina Chiusa, *Parmigianino*, Mailand 2003, Di Giampaolo, *Parmigianino. Catalogo com-*

*pleto dei dipinti*, Santarcangelo di Romagna 2003, Ekserdjian 2006, die das Münchner Gemälde nicht im Werkkatalog verzeichnen). Es ist allerdings auf eine intensive Diskussion zu hoffen, die sich in Zukunft verstärkt den Werkstattzusammenhängen und insbesondere dem Werk Mazzola Bedolis zuwendet.

Strittige Fragen der Werkstattzusammenhänge versuchte auch die zweite Ausstellung zu klären, die in München und Frankfurt einen einzigartigen Überblick über die druckgraphische Tätigkeit des Parmenser Meisters bot. Versammelt waren alle Radierungen Parmigianinos, von denen heute 15 Blätter als eigenhändig akzeptiert werden, eine Auswahl der Druckgraphik derjenigen Meister, die für Parmigianino Kupferstiche und Clair-obscur-Holzschnitte anfertigten, und einige Blätter wie die *Grablegung Christi* von Guido Reni, die den enormen Einfluß Parmigianinos auf spätere Künstlergenerationen dokumentierten (S. 9).

Der größte Teil der Exponate stammt aus dem Album, das aus der Bibliothek der Grafen Spencer aus Althorp House in Northamptonshire in den Besitz von Georg Baselitz gelangt ist. Ergänzt wurde die Schau durch Leihgaben aus der Albertina in Wien und der Staatlichen Graphischen Sammlung München. Gnann ging im Katalog der schwierigen Frage der zeitlichen Einordnung der Radierungen nach und stellte ein von der früheren Forschung abweichendes Ordnungsgerüst auf. Diese war davon ausgegangen, daß die Radierungen in der Bologneser Schaffenszeit des Künstlers, also von 1527 bis 1530/31 entstanden sind, wohingegen Gnann mit Blick auf die erhaltenen Vorzeichnungen für eine Frühdatierung in seine römische Zeit plädiert. Auch wenn man in Betracht zieht, daß die Datierung der Vorzeichnungen keineswegs sicher ist, und die Tendenz des Autors, den größten Teil der graphischen Produktion in die römische Phase zu verlegen, trotz der bekannten Arbeitskraft Parmigianinos ernsthafte daran aufkommen

läßt, daß diese Fülle in so kurzer Zeit möglich war, so scheint dennoch einiges für Gnanns These zu sprechen, wonach er bereits in Rom zu radieren begann. Sicher ist er in Rom, möglicherweise durch Marcantonio Raimondi und bestimmt durch Gian Giacomo Caraglio, mit der neuen Technik bekannt geworden (S. 17). Problematisch bleibt die zeitliche Gruppierung der Blätter, besonders bei den beiden Versionen der *Grablegung Christi* (Kat. 1-4) und dem *Schlafenden Amor* (Kat. 22), die allgemein von der Forschung zeitlich anders bewertet werden (Emilio Mistrali, *Parmigianino Incisore. Catalogo completo delle incisioni*, Parma 2003, Kat. 10, S. 88 und Kat. 12, S. 100ff., Kat. 2, S. 52ff.). Zuzustimmen ist dem Autor jedoch bei der Einschätzung der beiden reifsten Werke, der *Auferstehung Christi* und den *Beiden Liebenden* (Kat. 28, 29). Allerdings ist die behauptete stilistische Ferne dieser Blätter zu der *Grablegung Christi*, die zu Parmigianinos ambitioniertesten Blättern gehörte, nicht auszumachen.

Dagegen überzeugt die Darstellung der Clair-obscur-Holzschnitte, in der sich Gnann entschieden gegen eine Abschreibung wichti-

ger Blätter an Ugo da Carpi ausspricht. In dieser Gattung zeigt sich die größte Schwierigkeit in der Rekonstruktion des Herstellungsgangs, denn Parmigianino arbeitet mit mehreren Formschneidern zusammen. Dem von Gnann aufgestellten Lehrer-Schüler Verhältnis zwischen Ugo da Carpi einerseits und Niccolò Vicentino und Antonio da Trento andererseits kann somit zugestimmt werden (S. 21). Weiterhin offen bleibt die Frage, wann Parmigianino seine Tätigkeit mit den jeweiligen Meistern anbahnte und wie die Zusammenarbeit unter ihnen aussah. Möglich ist, daß er seinen Formschneidern eine Vorzeichnung lieferte, um bewußt unterschiedliche Ausdrucksmöglichkeiten zu erproben. Von der hervorragenden Qualität dieser unterschiedlichen Lösungen konnte sich der Besucher der Ausstellung beispielsweise bei den Versionen des *Diogenes* überzeugen. Die Konzentration auf das graphische Œuvre, die in allen drei Publikationen zu beobachten ist, liefert neue Denkanstöße und rückt eine bisher eher vernachlässigte Seite Parmigianinos in den Blickpunkt der Forschung.

Claudia Steinhardt-Hirsch

## Hans Rottenhammer. Begehrt – vergessen – neu entdeckt

*Lemgo, Weserrenaissance-Museum Schloß Brake, 17. August - 16. November 2008; Prag, Nationalgalerie, 11. Dezember 2008 - 22. Februar 2009. Katalog hrsg. von Heiner Borggrefe, Lubomir Konečný, Vera Lüpkes, Vit Vlnas, bearbeitet von Heiner Borggrefe, Michael Bischoff, Thomas Fusenig. München, Hirmer 2008. 209 S., zahlr. Abb., ISBN 978-3-7774-4315-57, € 34,90*

Selbst erfahrene Kunstliebhaber werden das norddeutsche Lemgo für eine Rottenhammer-Ausstellung als ungewöhnlich empfinden. Man hätte Rottenhammer in Venedig oder Augsburg erwartet. Aber nachdem im Süden eine kontinuierliche Forschung über den Münchener Maler eher vernachlässigt wurde, kann ein veränderter Standpunkt auch neue Einsicht ermöglichen. Die alte Hansestadt

Lemgo in Lippe liegt nur 50 Kilometer entfernt von Bückeburg im Weserbergland, wo sich Rottenhammer zweimal in der Residenz des kunstliebenden Grafen Ernst von Holstein-Schaumburg aufgehalten hat (1609 und 1612), um einen umfangreichen Auftrag für die Ausstattung des Schlosses auszuführen. Das bereits in Venedig erworbene hohe Ansehen des Malers führte auch zu Beziehungen