

/ MICHAEL THIMANN

Fece senza ritrarlo l'immagine sua Mimesis, *capriccio* und *invenzione* in Parmigianinos Porträts

Parmigianino hat einen bisher noch kaum systematisch ausgemessenen Beitrag zur Gattungsgeschichte des Porträts im 16. Jahrhundert geliefert.¹ Obwohl sich der Maler - blickt man auf den schmalen Umfang seines Gesamtwerkes von nur etwa fünfzig Gemälden - erstaunlich häufig der Aufgabe des Porträts gestellt hat, hält sich schon Giorgio Vasari als sein erster Biograph eher bedeckt. Von dem Corpus der etwa zwanzig gesicherten Porträtgemälde erwähnt Vasari nur die allerwenigsten. Doch hat Parmigianino über das spektakuläre *Selbstbildnis im Konvexspiegel* (Abb.1) hinaus eine ganze Porträttheorie in gemalter Form hinterlassen, die es aus den Werken selbst zu gewinnen gilt. Zunächst gebührt die Aufmerksamkeit aber Vasari, der immer noch wichtigsten Quelle für die Vita des Malers im 16. Jahrhundert: Welches sind die Lobesformeln, mit denen Vasari Parmigianinos Porträts evoziert, und heben sich diese in begriffsgeschichtlicher Perspektive in irgendeiner Weise von der Porträtprosa des 16. Jahrhunderts ab? Vasari erwähnt beispielsweise ein heute verlorenes Stifterbild, das so lebensecht gewesen sein soll, dass ihm nur der Geist und Atem gefehlt habe: *ritrasse il padrone della tavola tanto bene, che non gli manca se non lo spirito*; weiterhin wäre auch das Bildnis des Lorenzo Cybo in Rom zu nennen, den Parmigianino nicht porträtiert, sondern lebendig gemacht habe: *il quale si può dire che non lo ritraesse, ma lo fece di carne e vivo*.² Und schließlich wären das lebendig wirkende Porträt des Stifters auf dem Rochusaltar in Bologna *che par vivo*,³ oder das *ritratto di naturale* des Bologneser Edelmannes Bonifazio Gozzadini hervorzuheben.

„Ähnlichkeit“, „Lebendigkeit“, „Natürlichkeit“ und „Wahrheit“ sind jedoch durchweg topische Kommentare Vasaris, die er vor allem für die künstlerischen Erzeugnisse der *terza età*, und hier insbesondere für Porträts, vergleichsweise häufig bemüht. In der Vita Parmigianinos fällt aus dem inflationären Sprachgebrauch für die besondere „Ähnlichkeit“ oder „Lebendigkeit“ einer porträtierten Person allein die ausführliche Ekphrase des Wiener *Selbstbildnisses im Konvexspiegel* heraus, das nicht nur besonders ähnlich und schön (*bellissima aria*) sowie anmutig (*grazioso*), sondern zugleich auch von einer einfallsreichen Malweise (*capriccioso*) gewesen sei. Diese Tatsache verwehrt Vasari keineswegs das hohe und für Porträts selten gebrauchte Lob, das Bild als etwas Göttliches (*una cosa divina*) zu bezeichnen.⁴ Vasari blendet in seiner Beschreibung des Wiener Selbstbildnisses die Kategorien des Schönheitsdiskurses über die ausgefeilte Topik der Entstehung des Gemäldes aus der künstlerischen Selbsterforschung. Den Aspekt der Schönheit, der *grazia* und *bellezza*, hat Mary Vaccaro in ihren jüngeren Arbeiten ganz zu Recht in das Zentrum des Interesses gestellt. Den offenbar auch von Parmigianino erkannten Widerspruch zwischen Ähnlichkeit und Schönheit im Porträt - ein schon auf Plinius zurückgehendes Grundproblem der Theoretisierung der Gattung im 16. Jahrhundert - kann sie unter Zuhilfenahme von poetischen Texten auf angemessene Weise historisieren.

1 Zur Problematik des Porträts im Werk Parmigianinos vgl. - außer den entsprechenden Abschnitten in den älteren Monographien - zuletzt Mary Vaccaro, *Beauty and Identity in Parmigianino's Portraits*, in: Mary Rogers (Hg.), *Fashioning Identities in Renaissance Art*, Aldershot 2002, S. 107-117; Mary Vaccaro, *Parmigianino and Andrea Baiardi: Figuring Petrarchan Beauty in Renaissance Parma*, in: *Word & Image* 17 (2001), S. 243-258; Edouard Pommier, *Riflessioni sul Parmigianino ritrattista*, in: Lucia Fornari Schianchi (Hg.), *Parmigianino e il manierismo europeo*, Atti del Convegno internazionale di studi - Parma, 13. - 15. Juni 2002, Cinisello Balsamo (Mailand) 2002, S. 58-66; Mary Vaccaro, *Parmigianino. I dipinti*, Turin 2002, S. 192-210. Auch in den jüngsten Überblickswerken zur Gattung des Porträts wird Parmigianinos Beitrag in der Regel am Beispiel des Wiener *Selbstbildnis im Konvexspiegel* hervorgehoben; vgl. etwa Joanna Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture. The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven und London 1998, S. 133-137; Jodi Cranston, *The Poetics of Portraiture in the Italian Renaissance*, Cambridge 2000, S. 153-157; Andreas Beyer, *Das Porträt in der Malerei*, München 2002, S. 168-171; Daniel Spanke, *Portrait - Ikone - Kunst. Methodologische Studien zum Porträt in der*

Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst, München 2004, S. 112-118.

2 Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. Sp. 73; Öl (?) auf Holz, 126,5 x 104,5 cm. Zum Gemälde mit älterer Literatur vgl. Vaccaro (wie Anm. 1), S. 196-197.

3 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. von Paola Barocchi und Rosanna Bettarini, 6 Bde., Florenz 1966-1987, bes. Bd. 4, S. 539 (1568): *La quale opera fece per un Fabrizio da Milano, il quale ritrasse dal mezzo in su in quel quadro a man giunte, che par vivo; come pare anche naturale un cane che vi è, e certi paesi che sono bellissimi, essendo in ciò particolarmente Francesco eccellente*.

4 Zur Lektüre von Vasaris Parmigianino-Vita und den in ihr nachweisbaren kunsttheoretischen Implikationen vgl. die grundlegende Analyse von Rudolf Preimesberger, *Giorgio Vasari: Ursprungslegende eines Selbstportraits (1550)*, in: Rudolf Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor (Hgg.), *Porträt*, Berlin 1999, S. 262-272. Zum Begriff des *capriccio* als Stilcategory und kunsttheoretischer Terminus jetzt Roland Kanz, *Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock*, München und Berlin 2002.

Den auf Elizabeth Cropper fußenden Überlegungen Vaccaros zum petrarkistischen Schönheitsbegriff,⁵ auf dem mit Sicherheit manche von Parmigianinos Männer- und Frauenporträts wie etwa die *Antea* beruhen, ist daher wenig hinzuzufügen. Dieser Beitrag soll das Problem von einer anderen Seite her angehen, und zwar von der Seite der Sichtbarkeit, der Evidenz, und von der Frage her, welche Techniken Parmigianino benutzt hat, um seinen Porträts ihre eigentümliche und so vielfach gerühmte Lebendigkeit zu verleihen.

Die Körper des Dichters

Eine seit langem überzeugend Parmigianino zugeschriebene, jedoch ungedeutet gebliebene Zeichnung (Abb.11) stellt den Betrachter gleich vor mehrere Rätsel. Nichts ist über den Entstehungskontext oder die Funktion dieser Rötzelzeichnung bekannt, noch ist sicher, ob der inschriftlichen Identifikation des Dargestellten wirklich zu trauen ist.⁶ Was ist auf dem Blatt dargestellt? Es handelt sich um die auf das Gesicht beschränkte Repräsentation eines Körpers, der wiederum mit aller Sicherheit der Körper eines Verstorbenen ist. Auf der linken Hälfte sind im strengen Profil die Gesichtszüge eines bärtigen, älteren Mannes wiedergegeben, die durchaus als porträthaft - also nach dem lebenden Modell gezeichnet - zu klassifizieren sind. Doch stellt sich hier gleich das erste Problem: Handelt es sich wirklich um die Repräsentation einer lebenden Person, oder ist der obgleich lebendig Dargestellte nicht doch ein Toter, das Gesicht unter Umständen nach seinem Leichnam gezeichnet? Die wie eingefallen wirkenden Gesichtszüge, die Wangenpartie und der nackte Brustansatz legen diese Lesart zumindest nahe. Die rechte Hälfte des Blattes trägt eine zweite Zeichnung. Schemenhaft sind die Umrisse eines Kopfes zu erkennen, eines Kopfes jedoch, der sich im Vorgang der Verwesung befindet und zu großen Teilen bereits bloßer Schädel ist. Wer ist nun dieser seltsame Revenant, der im Porträt der linken Bildhälfte scheinbar in das Leben zurückkehrt? Auf der rechten Blatthälfte befindet sich unter dem in Verwesung befindlichen Kopf eine lateinische Bildunterschrift, die den hier Gezeigten als Giorgius Anselmus ausweist und das Datum des 21. September 1530 nennt. Ohne Zweifel, das legt der epigrafische Charakter der Aufschrift nahe, dürfte hier das Todesdatum genannt sein, kaum wird es sich lediglich um die eigenhändige Datierung des Künstlers handeln.

Schon diese Datierung wirft berechtigte Zweifel an der Identität des Dargestellten auf. Denn der Überlieferung zufolge war der in Parma ansässige neulateinische Dichter und Humanist Giorgio Anselmi bereits 1528 an der Pest gestorben.⁷ Auch ist die Funktion von Parmigianinos Blatt vollkommen unklar. Wenig überzeugend erscheint die wiederholt geäußerte Annahme, dass es sich um die Vorarbeit zu einem Kupferstichporträt für eine gedruckte Ausgabe der Werke Anselmis handelt. Vielmehr deutet die zweifache Repräsentation in der bewussten Doppelung der Ähnlichkeit auf den Sepulkralbereich. Parmigianino kombiniert zwei Zustände des Körpers auf einem Blatt: Einerseits die Repräsentation des Verstorbenen als wahre *effigies* in der Fiktion,

5 Elizabeth Cropper, *On Beautiful Women, Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style*, in: *Art Bulletin* 58 (1976), S. 374-394.

6 New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 1973.321; Rötzel, linke Hälfte über Silberstift, 13,9 x 23,1 cm, Aufschrift unten rechts: GIORGIVS ANSELMVS . M. D.XXX. ADI . XXI/ D. SETENBRIS. Zu dem Blatt vgl. Arthur E. Popham, *Catalogue of the Drawings by Parmigianino*, 3 Bde., New Haven und London 1971, Nr. 298; Carmen C. Bambach, in: Carmen C. Bambach, Hugo Chapman, Martin Clayton und George R. Goldner, *Correggio and Parmigianino Master Draughtsmen of the Renaissance*, Ausst. Kat. London, British Museum, 6. Oktober 2000 - 7. Januar 2001, und New York, The Metropolitan Museum of Art, 5. Februar - 6. Mai 2001, London 2000, S. 177, Nr. 124.

7 Zur Vita des vor 1459 geborenen Dichters vgl. Mario Quattrucci, Anselmi, Giorgio, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. III, Rom 1961, S. 378-379. Anselmi hatte Latein und Griechisch sowie Medizin und Philosophie studiert; er lebte in Parma und verkehrte in dem dortigen Humanistenkreis um Grapaldo, Ugoletto und Carpesano. Zur Zeit des Einfalls von Karl VIII. im Jahre 1494 musste er mit seiner Familie aus der Stadt fliehen. Nach seiner Rückkehr hielt er sich oft in seiner Villa in Brescello auf, wohin er sich zum Studium zurückzog. Von ihm u. a. folgende neulateinische Dichtungen: *Hecuba*, Parma 1506; *Epiphylides* in *Plantum*, Parma 1510; *Epigrammaton libri septem*, 3. Aufl., Venedig 1528.

den lebendigen Anselmi vor sich zu haben - andererseits die Repräsentation des sterblichen Körpers des Dichters. Dies erinnert in vielerlei Hinsicht an die Praxis der Anfertigung von Toten-Effigies. So zeigt die rechte Hälfte des Blattes ohne Zweifel einen *transi*, einen verwesenden Körper, so wie er aus unzähligen mittelalterlichen Grabskulpturen vertraut ist. Ernst H. Kantorowicz hat die juristisch-theologische Denkfigur der Repräsentation des Amtes durch das Bild eines intakten Körpers bei gleichzeitiger Darstellung der sterblichen Hülle am Beispiel von englischen Herrschergräbern eindringlich vor Augen geführt und damit eine verschüttete Denkfigur der politischen Theologie des europäischen Mittelalters auch für die kunsthistorische Forschung fruchtbar gemacht.⁸ Das Phänomen lässt sich an unzähligen verwandten Beispielen der Grabmalkunst diskutieren. Und auch auf der Zeichnung Parmigianinos ruft erst die Darstellung des toten Körpers die Lebendigkeit des wie lebendig gezeigten, aber paradoxerweise ebenfalls toten Körpers hervor. Parmigianino verleiht seiner *effigies* des Anselmi einen lebendigen, wenn auch gebrochenen Blick. Doch bleibt die naheliegende Annahme, dass Parmigianino hier wirklich ein Epitaph entwerfen wollte, reine Spekulation. Ohne Frage drängt sich die Deutung der Zeichnung als ein *memento mori* auf. Das Blatt besitzt eine forcierte Memorialfunktion, ist aber zugleich eine theoretische Reflexion über die Möglichkeit der Repräsentation eines Verstorbenen und berührt damit ein Grundproblem der Gattung Porträt. Es soll den Körper des Verstorbenen repräsentieren, den Abwesenden zugleich aber durch eine lebendige Wiedergabe als Bild, das somit eine Fiktion seines Körpers ist, präsent machen und im Leben erhalten. Im Falle eines Dichters tritt noch ein Drittes hinzu: Das Corpus seiner Schriften, womit der alte Antagonismus im Humanistenporträt der Renaissance aufgerufen würde, demzufolge es ein Defizit des Porträts sei, nicht den Geist des Dargestellten zeigen zu können, den nur seine Schriften enthalten. Die Bücher seien das „bessere“ oder „wahre“ Porträt des Gelehrten.⁹ Wir wissen nicht, ob und wie Parmigianino dieses Problem reflektiert hat. Es ist zumindest anzunehmen, dass er den prinzipiellen Gegensatz von Körper und Geist im Falle eines Dichterporträts nicht ignoriert haben kann, da er um 1530 bereits ein höchst konventioneller Gedanke war. Wie auch immer man die Zeichnung bewerten mag, sie offenbart das hohe Niveau, auf dem Parmigianino dem Problem des Porträts begegnet ist. Und es ist bemerkenswert, dass der Maler eines seiner am ehesten den Anspruch des Verismus erfüllenden Porträts gerade im Bereich der Toten-Effigies gibt und in diesem einen Falle zum echten Archivar der Wirklichkeit und Vergänglichkeit wird - eine Einstellung zum Porträt, die viele seiner Gemälde jedoch nicht aufweisen.¹⁰

ritratti: Die Abbildfunktion des Porträts

Ohne Frage, dies sollte die Analyse des sogenannten Anselmi-Porträts zeigen, gibt es von Parmigianino also auch die echten *ritratti*, in denen er die individuellen Züge einer Person minutiös wiedergibt. Sie begegnen vor allem im Medium der Zeichnung, wie die vereinzelt erhaltenen Rötelstudien für Porträts beweisen. Hier sind etwa die Studien für das Porträt des Galeazzo Sanvitale oder für dasjenige des möglicherweise mit Niccolò Vespucci zu identifizierenden Malteserritters (Abb.12) zu nennen.¹¹ Auf diesen Blättern begegnet der Zeichner als ein Suchender nach der Ähnlichkeit, der das Gesicht seines Gegenüber aufmerksam abwandert, zunächst aber nur die *effigies* im Sinne eines "wie er wirklich im Leben aussieht" liefert.

8 Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton 1957.

9 Zu diesem topischen Gedanken, der sich häufig auf frühneuzeitlichen Gelehrtenbildnissen findet, vgl. exemplarisch die begriffs- und ideengeschichtliche Analyse von Dürers Kupferstich mit dem Porträt des Erasmus von Rotterdam von Rudolf Preimesberger, *Albrecht Dürer: Imago und effigies* (1526), in: Preimesberger, Baader und Suthor (Hgg.) (wie Anm. 4), S. 228-238.

10 Zur Bedeutung der Anfertigung von Toten-Effigies für die Gattungsgeschichte des Porträts vgl. zuletzt Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001, S. 87-188.

11 Moskau, Puschkina-Museum, Inv. Nr. 6190; Rötel, 17,2 x 14 cm. Das Blatt ist erst kürzlich auf der Rückseite einer Zeichnung Parmigianinos identifiziert und überzeugend mit dem bisher als Kopie geltenden Porträt eines Malteserritters im Niedersächsischen Landesmuseum in Hannover in Verbindung gebracht worden; vgl. David Ekserdjian, *A Portrait of Niccolò Vespucci*, in: *Apollo* 151 (2000), Nr. 460, S. 37-42; vgl. zudem Sylvie Béguin, Mario Di Giampaolo und Mary Vaccaro, *Parmigianino. I disegni*, Turin 2000, S. 208, Nr. 108. In diesem Zusammenhang ist auch eine weitere Neuzuschreibung zu nennen; vgl. Michael Hirst, *A Portrait of Lorenzo Pucci by Parmigianino*, in: *Apollo* 151 (2000), Nr. 460, S. 43-47.

In diese Gruppe von Porträts gehört selbst noch eine so eigentümliche Studie wie die minutiöse Federzeichnung nach einer Büste Julius Caesars (Abb.13).¹² Eigentlich fällt dieses vermutlich in Parmigianinos letzter Schaffensphase um 1535/40 entstandene Blatt unter den Zuständigkeitsbereich der Zeichnungen nach der Antike, aber es handelt sich zugleich auch um ein echtes *ritratto*, um die Darstellung einer Person mit ausgesprochen individuellen, von Plutarch und Sueton detailliert beschriebenen Zügen wie den charakteristischen Falten und der Glatze. Das authentische Porträt Caesars war bereits seit dem Quattrocento auf der Grundlage antiker Münzbildnisse von den Humanisten rekonstruiert worden und hatte sich auch in der bildenden Kunst - man denke nur an Andrea Mantegnas *Triumph Caesars* - durchsetzen können.¹³ Und auch Parmigianino stellt Caesar als eine unverwechselbare Persönlichkeit dar, die in der frühen Neuzeit überdies als eine absolute individuelle Größe von universalhistorischer Dimension galt, von der noch Montaigne sagen wird, dass es sich über alle Maßen lohne, sie zu studieren.¹⁴ Es ist bemerkenswert, dass Parmigianino in seinen Gemälden jedoch so gut wie nie bei einer vergleichbaren Bestandsaufnahme des Gesichts stehenbleibt, sondern durch die Arbeit am Bild weit über die postulierte Ähnlichkeit hinausstrebt: Nicht das lediglich nachahmende *ritratto*, sondern das auf einer einfallsreichen *invenzione* beruhende Bild bleibt auch bei der Aufgabe des Porträts seine Arbeitshypothese.

Schon das irritierende Bildnis des sogenannten *Kunstsammlers* von etwa 1523 (Abb.14) birgt manches ungelöste Rätsel.¹⁵ Nicht nur, dass die Identität des Dargestellten vollkommen im Dunkeln bleibt. Selbst bezüglich der im Porträt abgebildeten Gegenstände, die vielleicht wirklich den repräsentativen Ausschnitt einer Kunstsammlung bilden, bleiben die Widersprüche unaufgelöst: Vier Münzen, eine Bronzestatuette, ein Stundenbuch im kunstvoll beschlagenen Einband und - sehr prominent an den linken Bildrand gesetzt - ein antik wirkendes Marmorrelief mit der Darstellung von Venus und Mars (Abb.14a).¹⁶ Die Identifikation des Reliefs konnte bisher ebensowenig geleistet wie die Frage nach dem Status der Landschaft im Hintergrund geklärt werden, bei der es sich doch wohl eher um einen Fensterausblick als um ein Landschaftsgemälde handeln dürfte, wie des öfteren behauptet wurde. Horst Bredekamp hat als bisher einziger Interpret des Bildes eine bemerkenswerte naturphilosophische Deutung postuliert.¹⁷ Er erkennt in der Zusammenstellung der einzelnen bildlichen Bestandteile eine Repräsentation der drei Reiche der Natur: Erstens die vegetabile Natur in der Landschaft, zweitens das zum Reich des Mineralogischen gehörende Relief mit rohen und künstlerisch ausgearbeiteten Partien und drittens der Mensch als Repräsentant des animalischen Reiches der Natur. Der Mensch als Krone der Schöpfung inszeniert sich in diesem Sinne als Beherrscher der Natur und gebietet aufgrund seiner humanistischen Kenntnis der Antike über die Objekte seiner Sammlung. Auch wenn Bredekamps Deutung selbst von der Ordnung der Kunstkammer des 17. Jahrhunderts geleitet zu sein scheint, so kommt sie dem Gehalt des rätselhaften Bildes doch viel näher als alle Lektüren, die bei der bloßen Identifikation der Gegenstände stehenbleiben: Parmigianino fordert seinen Betrachter heraus, selbst gestreich zu agieren.

12 Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 2279; Feder mit brauner Tinte über schwarzer Kreide, 18,9 x 14,3 cm; vgl. Popham (wie Anm. 6), Nr. O.C. 52. Popham erkannte in dem Blatt noch eine alte Kopie, heute wird es wieder Parmigianino zugeschrieben; vgl. Martin Clayton, in: Bambach u.a. (wie Anm. 6), S. 179, Nr. 127. Parmigianino hat noch weitere Zeichnungen nach der Caesarbüste aus unterschiedlichen Blickwinkeln angefertigt; vgl. Popham (wie Anm. 6), Nr. 564 (Providence, Rhode Island), Nr. 646 (Windsor Castle, Royal Library), Nr. 783 (New York, Privatbesitz).

13 Vgl. dazu Virginia Brown, *The Portraits of Julius Caesar in Latin Manuscripts of the Commentaries*, in: *Viator* 12 (1981), S. 319-354; Christopher Lloyd, *Andrea Mantegna. The Triumph of Caesar. A Sequence of Nine Paintings in the Royal Collection*, London 1991; Susanne Pieper, *The Artist's Contribution to the Rediscovery of the Caesar Iconography*, in: Jane Fejfer und Tobias Fischer-Hansen (Hgg.), *The Rediscovery of Antiquity. The Role of the Artist*, Kongressakten September 2001, Kopenhagen 2003, S. 123-145.

14 Montaigne, *Essais*, II, 10.

15 London, National Gallery, Inv. Nr. 6441; Öl auf Holz, 89,5 x 63,8 cm. Zum Gemälde mit älterer Literatur vgl. zuletzt Vaccaro (wie Anm. 1), S. 192-193.

16 Zu den dargestellten Münzen vgl. David Ekserdjian, *Parmigianino and the Antique*, in: *Apollo* 154 (2001), Nr. 473, S. 42-50. Zum semantisch im 16. Jahrhundert nicht eindeutig festgelegten Typus des Sammlerporträts, dem Parmigianinos Londoner Bild immer wieder mit mehr oder weniger überzeugenden Argumenten zugerechnet wird, vgl. Gunter Schweikhart, *Das Porträt des Sammlers in der Renaissance*, in: *In medias res. Festschrift zum 70. Geburtstag von Peter Ludwig*, Köln 1995, S. 21-32; Petra Kathke, *Porträt und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert*, Berlin 1997, S. 202-251 (zu Skulpturen auf Porträts).

17 Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993, S. 19-20.

Zunächst ist das Bild ohne Frage ein echtes *ritratto*. Das legen die unverkennbar individuellen Züge des Dargestellten nahe, die auf der Ähnlichkeitsrelation zu der uns weiterhin unbekannt Person beruhen, die Parmigianino im Akt der Porträtaufnahme vor sich gesehen haben muss. Besonders irritierend für ein auf die Ähnlichkeit festgelegtes Porträt, das zugleich der positiven Selbstdarstellung des Auftraggebers dienen sollte, ist der unzweifelhaft ambivalente Ausdruck im Gesicht des Mannes, dem ein seltsam abweisend-ernster bis aggressiver Zug im Blick kaum abgesprochen werden kann. Dieser vieldeutige Ausdruck ist nicht nur im Porträt-Corpus Parmigianinos singular, auch sonst begegnet man ihm im 16. Jahrhundert selten. Wie die dargestellten Gegenstände und die Tracht im noblen Schwarz die soziale Rolle des Mannes akzentuieren, der vermutlich ein wohlhabender Patrizier war, so muß auch sein Ausdruck gewollt und wohlkalkuliert sein. Als Hypothese wäre etwa an einen Zusammenhang mit der Säftelehre zu denken, womit es sich um einen Choleriker handeln könnte. Die traditionelle humoralpathologische Zuordnung der cholерischen Veranlagung zu dem Planetengott Mars fände in dem Relief ein sprechendes visuelles Indiz.¹⁸ Zugleich ist das Bild mit seinem forcierten Nebeneinander von gemalter Landschaft, fingierter Skulptur und *ritratto* einer Person aber auch eine Reflexion über die Darstellungsmöglichkeiten der Malerei und damit ein echtes Paragonebild, das in eine Reihe von Gemälden gehört, die vornehmlich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Venedig entstanden.¹⁹ Von diesen ist Lorenzo Lottos Porträt des Sammlers Andrea Odoni von 1527 (Abb. 15) mit Sicherheit das in unserem Zusammenhang bedeutendste.²⁰ Wie auf dem zweifellos berühmteren Gemälde Lottos führen die repräsentierten Sammlungsgegenstände ein merkwürdiges Eigenleben. Die unbelebten Steine wirken partiell wie lebendig und treten in ein spannungsvolles Verhältnis zur Figur des Sammlers selbst. Der Humanist agiert bei Lotto als ein Demiurg, der die Gegenstände seiner Sammlung zum Sprechen bringt. Dieser Effekt läßt sich besonders an dem Kopf Hadrians - dem einzigen im Inventar von Odonis Kunstbesitz identifizierbaren Stück - beobachten, der sich unter der Tischplatte hervorzuheben scheint. Auf Parmigianinos Bild ist es vor allem ein Detail, dass das Gemälde über die Repräsentation einer Sammlung antiker Fragmente heraushebt. Es ist das Marmorrelief links hinter dem Porträtierten, das keineswegs aus totem Stein, sondern aus lebendigen Körpern zu bestehen scheint. Der von dem Relief repräsentierte Mythos ist schnell benannt: Es handelt sich um die von Horaz, Ovid und Plutarch überlieferte Liebesverbindung von Venus und Mars,²¹ die bekanntlich nicht nur das homerische Gelächter provozieren sollte, sondern als deren Frucht auch ein Kind entstand. Die Vereinigung der Gegensätze erzeugt der mythografischen Überlieferung und neoplatonischen Ausdeutung zufolge die Harmonie. In der ikonografischen Tradition des Themas erscheint als Begleiterin jedoch nicht die gemeinsame Tochter, sondern Amor als Anstifter resp. Frucht der Liebesbeziehung, die die beiden gegensätzlichen Gottheiten aneinander fesseln

18 Vgl. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl, Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1990, bes. S. 39-54; ebd. die verstreuten Hinweise auf Mars als „böser“ Planet. In der astrologischen Vorstellung von den Planetenkindern wurden aus den unter dem Einfluss von Mars im Tierkreiszeichen von Skorpion und Widder geborenen Menschen häufig solche, die das Kriegshandwerk ausüben und von cholерischem Temperament sind; Illustrationen der Planetenkinder zeigen gewöhnlich Szenen von Schlachten und Gewaltanwendung gegen Frauen, Männer und Tiere, vgl. die Abb. bei A. Hauber, Planetenkinderbilder und Sternbilder. Zur Geschichte des menschlichen Glaubens und Irrsins, Straßburg 1916; Dieter Blume, Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance, Berlin 2000.

19 Zum Paragone vgl. zuletzt mit weiterführender Literatur: Ekkehard Mai und Kurt Wettengl (Hgg.), Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier, Ausst. Kat. München, Haus der Kunst, 1. Februar - 5. Mai 2002, und Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Fondation Courbod, 25. Mai - 25. August 2002, München - Köln und Wolftratshausen 2002; Ulrich Pfisterer, Paragone, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. VI, Tübingen 2003, Sp. 528-546; Alessandro Nova, Paragone-Debatte und gemalte Theorie in der Zeit Cellinis, in:

Alessandro Nova und Anna Schreurs (Hgg.), Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert, Köln, Weimar und Wien 2003, S. 183-202. Aufschlussreich für den hier verfolgten Zusammenhang ist Gabriele Helke, Lorenzo Lottos Spiegel im Dienst von Paragone und Religion. Mit einem Exkurs zu Parmigianinos *Selbstbildnis im Konkavspiegel*, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien 4/5 (2002/2003), S. 77-119.

20 Hampton Court, Her Majesty Queen Elisabeth II.; Öl auf Leinwand, 104 x 116,6 cm. Zum Gemälde vgl. Lars Olof Larsson, Lorenzo Lottos Bildnis des Andrea Odoni in Hampton Court. Eine typologische und ikonographische Studie, in: Konsthistorisk Tidskrift 37 (1968), S. 21-33; mit älterer Literatur vgl. zuletzt Peter Humfrey, in: David Alan Brown, Peter Humfrey und Mauro Lucco (Hgg.), Lorenzo Lotto. Rediscovered Master of the Renaissance, Ausst. Kat. Washington, National Gallery of Art, 2. November 1997 - 1. März 1998, und Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2. April - 28. Juni 1998, und Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 12. Oktober 1998 - 11. Januar 1999, Washington 1997, S. 161-164, Nr. 28.

21 Horaz, Epistolae, I, 12; Ovid, Metamorphosen, Buch IV, 171-189; Lucan, Pharsalia, Buch I, 98; Plutarch, Moralia. Zur Auslegungstradition des Mythos vgl. Edgar Wind, Heidnische Mysterien in der Renaissance, Frankfurt am Main 1987, S. 99-116.

sollte. Im Relief neigt sich der im verlorenen Profil gegebene Mars wie lebendig hervor und wendet sich Venus und dem Amorknaben zu. Dabei löst sich sein Kopf vollkommen vom Reliefgrund ab. Der Effekt einer pygmalionhaften Verlebendigung des Steines ist kaum ohne die eigentümliche Lichtführung denkbar. Hier erscheint ein echtes Paragonemotiv greifbar, wenn die Malerei eine fiktive Lebendigkeit evoziert, die der Skulptur schon aufgrund ihrer Materialität aus totem, farblosen Stein nicht eignet. Auch fühlt sich der Betrachter an ein altes Argument des Paragone erinnert, das Baldassarre Castiglione zugunsten der Malerei referiert: Nur die Malerei könne den Blick schwarzer und blauer Augen mit dem Glanz verliebten Strahlens ausdrücken.²² Parmigianino, der mimetischen Leistungsfähigkeit seines Mediums bewusst, überbietet diesen Topos zugleich, indem er das Entflammtsein der sich einander zuneigenden Liebenden im scheinbar toten Material des Steines zeigt. Die innerbildliche Spannung erzeugt vor allem die Beleuchtung des Reliefs durch eine Lichtquelle, die im Bild selbst liegt und durch das Fenster einfällt. Erst das Licht modelliert den ambivalenten Ausdruck des Reliefs zwischen Stein und lebendem Körper. Das Bild erzeugt auf diese Weise seine Lebendigkeit in sich selbst, und es erscheint für das Bildkonzept unwichtig zu sein, ob es das Relief nun wirklich gab oder nicht. Allein der Fragmentcharakter der Skulptur deutet an, dass sie als antik verstanden werden sollte. Gefunden wurde das Objekt im übrigen bisher noch nicht, doch war seine Komposition durchaus bekannt, wie ein Blick auf eine bisher nicht berücksichtigte Bronzeplakette des in Oberitalien und Rom tätigen Giovanni Bernardi (1449-1553) aus dem frühen 16. Jahrhundert nahelegt, die wiederum ein gewisses Nachleben fand.²³ Es sei hier lediglich eine Wiederholung der Komposition aus der zweiten Jahrhunderthälfte abgebildet (Abb.16), die in Süddeutschland entstand.²⁴ Mit gewissen Abweichungen, etwa bezüglich der Nacktheit der Figuren, könnte für die Reliefdarstellung Parmigianinos wie auch für die Plaketten ein gemeinsamer, heute allerdings verlorener Prototyp herangezogen worden sein. Es ist aber auch durchaus vorstellbar, dass das Relief nicht nur ein vorhandenes Sammlungsobjekt repräsentieren soll, sondern einen Kommentar zum Dargestellten selbst liefert und damit eine *invenzione* des Malers wäre. Man ist versucht, so weit zu gehen und die einstige materielle Existenz dieses Reliefs überhaupt in Zweifel zu ziehen. Parmigianino hätte dieses durch seine Grisaille einer wie lebendig wirkenden mythologischen Szene zumindest auf eine unzulässige, den Bereich der künstlerischen *licenza* verlassende Weise verfremdet. Eine ganz ähnlich gelagerte *invenzione* einer antiken Skulptur, die etwas über den Charakter des Porträtierten aussagen und nicht den materiellen Bestandteil einer Kunstsammlung repräsentieren soll, findet sich auf Vasaris Bildnis des Bernadetto de' Medici von 1549 in der Berliner Gemäldegalerie (Abb.17).²⁵ Die im Bildhintergrund gezeigte Statuette der gerüsteten Minerva gibt keine antike oder neuzeitliche Skulptur wieder, sondern folgt einer Erfindung Parmigianinos, die sich auf einer Reihe von Zeichnungen nachweisen lässt.²⁶ Minerva in ihrer Funktion als Beschützerin der Wissenschaften dient hier der Konstruktion eines intellektuellen *image* des im Alter von achtzehn Jahren dargestellten Sohnes des als Verwalter und künstlerischer Berater der Medici tätigen Ottaviano de' Medici (1482-1546) aus einer Nebenlinie des Hauses. Im Bewusstsein, die bildlichen Ambivalenzen von Parmigianinos Londoner *Kunstsammler* nicht aufgelöst zu haben, sei die Analyse an diesem Punkt abgebrochen. Das Bild ist in dem Sinne ein psychologisierendes Porträt, als es über die Wiedergabe der Ähnlichkeit weit hinausgeht. Mit effektiv vorgetragenen künstlerischen Mitteln sagt dieses Porträt, das ein komposites Konstrukt ist, etwas über den Charakter des Dargestellten aus.

22 Baldassarre Castiglione, *Il Cortegiano*, Venedig 1528, Buch 1, Kap. LI: *Questo far no[n] p[u]o gia il marmorario: ne meno esprimer la graziosa uista de gli occhi neri, o azzurri col splendor di que raggi amorosi.*

23 Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung; Blei, Höhe: 5,2 cm, Breite: 3,8 cm. Abgebildet in: Ernst Friedrich Bange, *Italienische Bronzen der Renaissance und des Barock*, Bd. II: Reliefs und Plaketten, Berlin 1922, S. 119, Nr. 898, Taf. 73.

24 Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung, Inv. Nr. 839; Buchsbaumholz, Durchmesser: 5 cm. Vgl. Christian Theuerkauff, in: Josephine Hildebrandt und Christian Theuerkauff (Hgg.), *Die Brandenburgisch-Preußische Kunstammer. Eine Auswahl aus den alten Beständen*, Ausst. Kat. Berlin, Staatliche Museen,

15. August - 15. November 1981, Berlin 1981, S. 86, Nr. 18.

25 Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. B. 83; Öl auf Pappelholz, 132,5 x 95 cm. Zu dem Gemälde vgl. Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis. Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, bearbeitet von Henning Bock u.a., Berlin 1996, S. 123.

26 Venedig, Accademia, Inv. Nr. 502; Feder und braune Tusche, 15,2 x 6,6 cm. Vgl. Popham (wie Anm. 6), Nr. 599. Dort auch die Diskussion einer verwandten Darstellung (Paris, Louvre, Inv. Nr. 6493; Popham, Nr. 477) und der Verbreitung des Motivs im 16. Jahrhundert, das Popham zufolge auf eine heute verlorene, seinerzeit größeren Kreisen zugängliche Erfindung Parmigianinos - ein Fresko? - zurückgehen dürfte.

Lebendigkeit und Bewegung

Die Forschung zum Porträt des 28jährigen Conte und Condottiere Galeazzo Sanvitale (Abb.18), der um 1523/24 den Freskenzyklus mit dem ovidischen Mythos von Diana und Actaeon in Fontanellato in Auftrag gab, ist von einer bemerkenswerten Einseitigkeit.²⁷ Ihre Ergebnisse lassen sich aber weniger auf einen Begriff als auf eine Zahl reduzieren: 72. Dies ist die mit vermeintlicher Sicherheit auf der Medaille in der rechten Hand Sanvitaless eingeprägte Zahl, die einen Deutungsprozess von wohl einzigartiger Hermetik in Gang gesetzt hat. Die Forschungsgeschichte liest sich daher als ein besonders eigentümlicher Fall von Bildvergeßlichkeit zugunsten einer sich immer weiter im Nebulösen verlierenden ikonologischen Spekulation. Was an dem Bild in Hinblick auf die hieratische Frontalität des Porträtierten erstaunt, ist die Geschichte seines Entwurfs. Ute Davitt-Asmus hat die Wirkung des Bildes sehr eindrücklich beschrieben: Die strenge Frontalität des Dargestellten und sein gläserner Blick entsprechen dem Verhalten vor einem Spiegel. Der Maler zeige den Dargestellten nicht an sich, sondern wie er sich selbst sieht: als Gegenstand einer Selbstreflexion.²⁸ In der Tat verunsichert die strenge Frontalität eher, als dass sie einen Zugang zur Persönlichkeit des Dargestellten eröffnen würde. Anhand der Vorzeichnungen wird dagegen eine Bewegungsenergie greifbar, die auch noch dem ausgeführten Gemälde innewohnt. Bewegung lässt sich hier als ein Motiv der *invenzione* begreifen, wodurch dem Bild seine Lebendigkeit als eine besondere mimetische Qualität der Gattung Porträt eingeschrieben wird.²⁹ Geschickt gesetzte formale *contrapposti* steigern diese Wirkung. Parmigianino beginnt die Arbeit an dem Porträt erstaunlicherweise mit einem Entwurfsprozess, der an die *invenzione* eines Historienbildes denken lässt, wenn er zunächst verschiedene *concetti* für die Darstellung durchspielt. Dabei dürfte die bildparallele Repräsentation Sanvitaless auf einem Savonarola-Stuhl der Ausgangspunkt der Entwurfsarbeit gewesen sein. So zeigt ein Blatt im Louvre (Abb.19) den Porträtierten auf dem Stuhl sitzend in einer heftigen Bewegung und zugleich offenbar auch im Gespräch begriffen, wie ein Blick auf das verso des Blattes nahelegt (Abb. 20).³⁰ Der lebendig suchende Blick und der wie sich zum Sprechen leicht öffnende Mund evozieren eine aktive Kontaktaufnahme mit einem Gegenüber. Dabei wendet Sanvitale sich jedoch vom Betrachter ab und aus dem Bild heraus, wo er seinen fiktiven Dialogpartner zu suchen scheint. Diese Konzeption fasst das Porträt als ein narratives Bild auf, das selbst Handlungselemente besitzt. Durch das Motiv der Bewegung transzendiert Parmigianino die Gattungsgrenzen und erzeugt eine die Ähnlichkeit des *ritratto* überbietende Lebendigkeit. Eine in New Yorker Privatbesitz befindliche Skizze (Abb. 21) steigert diese Erfindung auf eine Weise, mit der Parmigianino die Regeln der Gattung sprengt.³¹ Jegliche Blickverbindung mit dem Betrachter ist abgebrochen, Sanvitale wendet ihm vielmehr die Schulter zu und sucht Kontakt zu einer hinter ihm befindlichen weiblichen Person, in der immer wieder seine Gattin Paola Gonzaga erkannt wurde. Es bleibt die Frage, wie ein solches Porträt, das dem Betrachter in offensiver Form das Gesicht des Porträtierten verweigert, hätte umgesetzt werden sollen. Das Blatt ist jedoch ein Indiz für den komplexen

27 Neapel, Museo di Capodimonte, Inv. Nr. 111; Öl auf Holz, 109 x 80 cm. Zum Gemälde mit älterer Literatur vgl. Vaccaro (wie Anm. 1), S. 194-196.

28 Vgl. Ute Davitt-Asmus, Fontanellato I: Sabatizzare il mondo. Parmigianinos Bildnis des Conte Galeazzo Sanvitale, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 27 (1983), S. 2-39.

29 Zum Konzept der „Lebendigkeit“ mit weiterführender Literatur vgl. Frank Fehrenbach, *Color nativus - Color vitale. Prolegomena zu einer Ästhetik des „Lebendigen Bildes“* in der frühen Neuzeit, in: Ulrich Pfisterer und Max Seidel (Hgg.), *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, München und Berlin 2003, S. 151-170; Ders., *Lebendigkeit*, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart und Weimar 2003, S. 222-227.

30 Paris, Louvre, Inv. Nr. 6472; Feder und Tusche mit Spuren von Rötel, 14 x 12 cm. Zu dem Blatt vgl. Popham (wie Anm. 6), Nr. 458 Recto und Verso; zuletzt Catherine Loisel, in: Lucia Fornari Schianchi und Sylvia Ferino-Pagden (Hgg.), *Parmigianino e il manierismo europeo*, Ausst. Kat. Parma, Galleria Nazionale, 8. Februar - 15. Mai 2003, und Wien, Kunsthistorisches Museum, 4. Juni - 14. September 2003, Cinisello Balsamo (Mailand) 2003, S. 259, Nr. 2.3.16; David Franklin, in: *The Art of Parmigianino*, mit einem Essay von David Ekserdjian, Ausst. Kat. Ottawa, National Gallery of Art, 3. Oktober 2003 - 4. Januar 2004, und New York, The Frick Collection, 27. Januar 2004 - 18. April 2004, New Haven und London 2003, S. 90-95, Nr. 14.

Prozess der *invenzione*, den Parmigianino auch an die Aufgabe des Porträts herangetragen hat. Eine kürzlich entdeckte Rötelzeichnung (Abb. 22) belegt die Entscheidung zum frontalen Bildnis und schließt damit die Entwurfsarbeit ab.³² Die Arbeit des *ritrarre* tritt damit an die Stelle der *invenzione*. Die Stationen des Entwurfsprozesses reichen von der Abwendung vom Betrachter bis zum frontalen Bildnis, das dem Christusbild angenähert erscheint. Die Arbeit an diesem Porträt bezeugt damit eine Polarität in Parmigianinos Entwurfsverfahren, die im 16. Jahrhundert ihresgleichen sucht. Sie reicht von der Absenz des Dargestellten zu einer kaum noch steigerbaren Präsenz, die durch die Fixierung des Blicks das *decorum* des Porträts beinahe empfindlich verletzt, zumindest aber den Betrachter irritiert. Im ausgeführten Gemälde sorgen die effektiv vorgetragenen *contrapposti* für eine polare Spannung, die unaufgelöst bleibt. Der jugendlich effeminierte Sanvitale, der in kostbarer höfischer Kleidung mit Barett gezeigt ist, kontrastiert mit den kalten Gegenständen seiner Bewaffnung, die die linke Bildseite ausfüllen. Auch hier ist eine *persona* des Dargestellten in das Bild gesetzt, wenn die - kostümgeschichtlich offenbar veraltete - Rüstung seine Tätigkeit als Condottiere im Sinne seiner sozialen Rolle definiert.³³ Zugleich verbirgt sich hinter den Rüstungsteilen auch ein *argumentum a nomine*, wenn der prominent parallel zum Kopf in das Bild gesetzte Helm, der im Lateinischen *galea* heißt,³⁴ auf den Namen Galeazzo anspielt. Galeazzo als Vorname tritt kaum zufällig bei den Repräsentanten des spätmittelalterlichen Ritterwesens in Oberitalien gehäuft auf, denn hinter dem Namen verbirgt sich ein Hinweis auf die Profession des Ritters: Vom lateinischen *galeatus* abgeleitet heisst *galeato* („Galeazzo“) derjenige, der „den Helm trägt“. Die Verwendung von *galea* und *galeato* lässt sich schon im *Livio volgare* des Trecento, dann im Quattrocento bei Luigi Pulci und Francesco Colonna, und selbst noch bei Tommaso Garzoni am Ende des 16. Jahrhunderts nachweisen.³⁵ Ein vergleichbarer, durch ein Attribut sichtbar gemachter Hinweis auf den Namen des Dargestellten findet sich auch auf dem Porträt des Leonino Brembate von Lorenzo Lotto im Kunsthistorischen Museum in Wien: Leonino hält dort eine kleine Löwenpranke in der Hand, die sich als sprechender Hinweis auf seinen Vornamen deuten lässt.

Der Streitkolben Sanvitales zwischen Helm und ungeschütztem Haupt ist nicht nur ein effektvoller malerischer *contrapposto*, der eine kaum erträgliche Spannung der Gegensätze erzeugt, sondern als Chiffre der Bedrohung auch als Hinweis auf den Fortuna-Glauben der Zeit zu deuten: Das sich schnell wendende Kriegsglück des Ritters kann sich auch gegen diesen richten. Schon mit der Wahl des Actaeon-Mythos für die Freskendekoration des *camerino* in Fontanellato hatte der Programmautor, der im Idealfall mit Galeazzo Sanvitale selbst identifiziert werden kann, auf die unauflösbare Spannung zwischen *virtus* und *fortuna* verwiesen.³⁶ Zugleich bietet die Selbstdarstellung als Ritter ein weiteres Identifikationsmuster an, wenn sich der junge Sanvitale selbst in der Rolle eines christlichen Ritterheiligen imaginieren konnte. Denn der Anklang des Familiennamens Sanvitale an den des in Parma verehrten San Vitale - ein spätantiker Märtyrer, der zum Ritterheiligen wurde - ist unüberhörbar. Parmigianino selbst hatte San Vitale als jugendlichen Ritter in Rüstung kurz zuvor in einer Kapelle der Kirche San Giovanni Evangelista in Parma dargestellt, wo die Benediktiner den Leichnam des Heiligen als wertvolle Reliquie unter dem Hochaltar verwahrten.³⁷ Es liegt mir fern, in dem Porträt lediglich ein System von Anspielungen sehen zu wollen, doch offenbart diese Lektüre einige sprechende Charakteristika von Parmigianinos Porträtkunst. In seinem Frühwerk versucht der Maler, die reine

31 New York, Sammlung Tobey; Feder und braune Tusche, 18,5 x 14,5 cm. Zu dem Blatt vgl. Popham (wie Anm. 6), Nr. 748 verso; zuletzt Hugo Chapman, in: Schianchi und Ferino-Pagden (Hgg.) (wie Anm. 30), S. 257-258, Nr. 2.3.14b; David Franklin, in: Franklin (wie Anm. 30), S. 90, Nr. 13.

32 London, Kunsthandel (Sotheby's, 4. Juli 1988, lot 6); Rötel, 10,5 x 7 cm. Zu dem Blatt vgl. David Ekserdjian, *Unpublished Drawings by Parmigianino. Towards a Supplement to Popham's catalogue raisonné*, in: *Apollo* 150 (1999), Nr. 450, S. 3-41, bes. S. 8, Nr. 6; Béguin, Di Giampaolo und Vaccaro (wie Anm. 11), S. 203, Nr. 76.

33 Die interessante Information zur Altertümlichkeit der Rüstung, die vielleicht von persönlicher Bedeutung für Sanvitale war, der sie eventuell in einer bestimmten Schlacht getragen hatte, in Vaccaro (wie Anm. 1), S. 195.

34 Vgl. Justus Lipsius, *De militia romana*, Antwerpen 1614, Buch III, Dialog V, S. 122-126: *De Galea, & multiplici crista*: Dort der Nachweis, dass *galea* schon im Altertum den Helm aus Metall - und nicht nur denjenigen aus Leder - bezeichnet, der Schwerthiebe abwehren sollte. Plutarch zufolge soll schon Camillus den metallenen Helm gegen die Schwerter der Gallier bei seinen Legionen eingeführt haben.

35 Vgl. Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Bd. VI, Turin 1970, S. 546-547.

36 Vgl. Michael Thimann, *Lügenhafte Bilder. Ovids favole und das Historienbild in der italienischen Renaissance*, Göttingen 2002, S. 140-148.

Mimesis des *ritratto* durch individuelle Belebungsstrategien zu überwinden. Vor allem im Planungsprozess tritt, entgegen der Festlegung auf die Nachahmung, die *invenzione* hervor. Parmigianino leistet damit im Bild, was in der Theorie erst im späteren 16. Jahrhundert fassbar wird: Die Geringschätzung des an die Nachbildung der sichtbaren Natur gebundenen *ritratto* zugunsten einer auf *fantasia*, *invenzione* und *capriccio* festgelegten Kunstpraxis, wie sie die Hochrenaissance und vor allem die Kunstproduktion des Späthumanismus kennzeichnet. Giovanni Paolo Lomazzo wird in seinem Malereitratat von 1584 formulieren, dass das Porträt über die Ähnlichkeit hinaus vor allem das Wesen und die Eigenschaften des Dargestellten, seine *qualità*, in das Bild setzen sollte. Dazu dürfe der Maler auch Mängel verbergen, Hässlichkeiten korrigieren und Attribute hinzufügen.³⁸ Parmigianino kommt dieser Forderung bereits sechzig Jahre zuvor nach und leistet einen entscheidenden Beitrag zur Gattungsgeschichte des Porträts, wenn die von ihm Dargestellten mit ihrer forcierten inneren oder äußeren Lebendigkeit auf den Betrachter reagieren. Offenbar überträgt Parmigianino dazu seinen malerischen Modus, der von Vasari als *nuovo capriccioso modo di dipignere* beschrieben wurde, auf die Gattung des Porträts, die grundsätzlich auf das *ritrarre* festgelegt ist. Neben dem zu Parmigianinos Zeit semantisch noch nicht eindeutig kodierten *capriccio* sind darüber hinaus *leggadria* und *vaghezza* die Begriffe der zeitgenössischen Kunsttheorie, und insbesondere Vasaris, um der Verlebendigung und Bewegungsfähigkeit der Malerei, aber auch dem schweifenden Blick des Betrachters, Ausdruck zu verleihen.³⁹ Sie treffen ohne Frage auf Parmigianinos Kunst zu und wurden in diesem Sinne auch auf sie angewendet. Lodovico Dolce sagt über Parmigianino, er hätte seinen Werken eine Schönheit gegeben, die den Betrachter verliebt in sie mache: *Diede costui certa vaghezza alle cose sue, che fanno innamorar chiunque le riguarda*.⁴⁰ Auf Parmigianinos Porträts erhält diese Qualität eine sprechende Relevanz.

Parmigianino und der Körper des Kaisers

Anlässlich des Porträts von Kaiser Karl V. (Abb. 23) stellte sich dem Künstler eine ungewöhnlich schwierige Aufgabe: Er stand vor dem Problem, einen überaus bedeutsamen Menschen von einem außerordentlich unbedeutenden und unansehnlichen, zeitgenössischen Berichten zufolge sogar hässlichen Aussehen auf eine wiederum höchst bedeutsame Weise darzustellen.⁴¹ Dass es im Falle dieses spektakulären Herrscherporträts in der Tat um eine die Ähnlichkeit weit übertreffende Darstellung im Sinne eines den „Charakter“ und das „Wesen“ von Karls Majestät erfassenden Bildes ging, bezeugt schon die eigentümliche Entstehungsgeschichte, die Vasari überliefert. Ihre forcierte Topik speist sich ohne Frage aus dem Fundus der Künstlerlegende, doch scheint sie auch einige höchst bedeutsame Splitter der frühneuzeitlichen Reflexion über das Porträt zu enthalten. Der Bericht von der Entstehung des Bildes soll im folgenden - sozusagen gegen den Strich - als eine versteckte Theorie des Herrscherporträts gelesen werden. Vasari überliefert folgende Begebenheit von der Entstehung des Porträts

37 David Ekserdjian, Parmigianino in San Giovanni Evangelista, in: Peter Denley und Caroline Elam (Hgg.), *Florence and Italy. Renaissance Studies in Honour of Nicolai Rubinstein*, London 1988, S. 443-454.

38 Vgl. dazu Hannah Baader, Giovan Paolo Lomazzo: Das Porträt als Zeichensystem, in: Preimesberger, Baader und Suthor (Hgg.) (wie Anm. 4), S. 307-315.

39 Zur epochalen Relevanz dieser Begriffe für das Sprechen über Kunst im 16. Jahrhundert vgl. die Beiträge in: Francis Ames-Lewis und Mary Rogers (Hgg.), *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, Aldershot 1998.

40 Lodovico Dolce, *Dialogo della Pittura di M. Lodovico Dolce*, intitolato l'Aretino, Venedig 1557, S. 50.

41 New York, Privatbesitz Rosenberg & Stiebel; Öl auf Leinwand, 172,2 x 119,4 cm. Das erhaltene Gemälde ist mit höchster Wahrscheinlichkeit eine zeitgenössische Kopie von Parmigianinos Erfindung. Zum Gemälde vgl. Ferdinando Bologna, *Il 'Carlo V' del Parmigianino*, in: *Paragone* 7 (1956), Nr. 73,

S. 3-16; Enrico Castelnuovo, *Das künstlerische Portrait in der Gesellschaft. Das Bildnis in Italien und seine Geschichte von 1300 bis heute*, Frankfurt am Main 1993 [zuerst Turin 1973], S. 73; Konrad Oberhuber, in: *The Age of Correggio and the Carracci. Emilian Painting of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Ausst. Kat. Washington, National Gallery of Art, und New York, The Metropolitan Museum of Art, und Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1986, Washington 1986, S. 172-174, Nr. 62; Sylvia Ferino-Pagden, in: *Kaiser Karl V. (1500-1558). Macht und Ohnmacht in Europa*, Ausst. Kat. Bonn, Bundeskunsthalle, 25. Februar - 21. Mai 2000, und Wien, Kunsthistorisches Museum, 16. Juni - 10. September 2000, Bonn und Wien 2000, S. 161, Nr. 79; Vaccaro (wie Anm. 1), S. 212-213; Lucia Fornari Schianchi, in: *Fornari Schianchi und Ferino-Pagden* (Hgg.) (wie Anm. 30), S. 224, Nr. 2.2.23; Stellenkommentar von Matteo Burioni, in: *Giorgio Vasari: Das Leben des Parmigianino*. Neu übersetzt von Matteo Burioni und Katja Burzer, kommentiert und hg. von Matteo Burioni, Berlin 2004, S. 60, Anm. 54.

zwischen November 1529 und März 1530 in Bologna: *Als Karl V. in Bologna weilte, um von Clemens VII. gekrönt zu werden, machte Francesco, der ihn hin und wieder beim Essen sah, ohne ihn zu porträtieren ein Bild des Kaisers in einem großen Ölgemälde. In diesem malte er die Fama, die ihn mit Lorbeer krönte, und einen Knaben in der Gestalt eines kleinen Herkules, der ihm die Weltkugel reichte, um ihm damit sozusagen die Herrschaft über diese zu verleihen. Nach der Vollendung des Werkes ließ er es Papst Clemens sehen, dem es so sehr gefiel, dass er es zusammen mit Francesco in der Begleitung des Bischofs von Vasona, der seinerzeit päpstlicher Datar war, zum Kaiser schickte. Da es Seiner Majestät außerordentlich gefiel, äußerte er den Wunsch, dass es ihm überlassen werde. Doch Francesco, der von einem seiner wenig treuen und wenig verständigen Freunde schlecht beraten worden war, wollte es ihm mit der Begründung nicht überlassen, dass es noch nicht vollendet sei. Und so gelangte es nicht in den Besitz seiner Majestät und Francesco erhielt keinen Lohn, was ohne Zweifel der Fall gewesen wäre. Dieses Bild, das dann in die Hände des Kardinals Ippolito de' Medici kam, schenkte dieser dem Kardinal von Mantua. Heute befindet es sich mit vielen anderen schönen und äußerst vortrefflichen Gemälden in der Guardaroba des Herzogs.*⁴² Sollte sich die Geschichte wiederholt haben? Parmigianino hatte eine vergleichbare Situation schon 1524 bei seinem eigenen Einzug in Rom erlebt, als er auf Empfehlung des päpstlichen Datars sein Selbstbildnis und weitere Gemälde als Präsentationsstücke Papst Clemens VII. vorgeführt hatte. Diesmal handelte es sich jedoch um ein Präsentationsstück für den Kaiser, das auf Empfehlung des Papstes geschickt wurde. Die Legende spiegelt damit auch die veränderte weltgeschichtliche Situation nach dem Sacco di Roma vom Jahre 1527, der *de facto* einen gravierenden Machtverlust für das Papsttum bedeutete. Für die vielen aus Italien herbeigeströmten Künstler müssen die langwierigen Krönungsfeierlichkeiten in Bologna die Gelegenheit geboten haben, auf sich aufmerksam zu machen und sich so für das Amt des Hofkünstlers zu empfehlen. Die von Vasari geschickt komponierte Anekdote ist damit zumindest partiell mimetisches Abbild der historischen Wirklichkeit, wenn die Zeit während oder nach dem Essen vermutlich auch in der Realität der einzige Moment im Zeremoniell war, an dem die Künstler überhaupt Zugang zum Kaiser bekamen und aus der Distanz ein Porträt aufnehmen konnten.⁴³ Ich möchte Vasaris Legende jedoch nicht konventionell in bezug auf die *memoria* des Malers verstehen, die es Parmigianino ermöglichte, allein aus der Erinnerung das Porträt zu schaffen und damit seine virtuose Kunstfertigkeit unter Beweis zu stellen.⁴⁴ Eine Pointe der Geschichte liegt vielmehr darin, dass Parmigianino sein Porträt des Kaisers selbst in dezidiert Absicht als Repräsentationsstück geschaffen haben dürfte. Und damit lag dem Bild eine überwundene Schwierigkeit zugrunde, wenn der Maler ein Bildnis gemacht hatte, ohne selbst eine Porträtzeichnung aufgenommen zu haben. Die dennoch erreichte Ähnlichkeit mit dem lebenden Vorbild sollte den Betrachter, der im Idealfall mit Karl V. selbst identifiziert werden muss, in Erstaunen versetzen und Parmigianino die Gunst des Herrschers sichern. Und es sei angemerkt, dass Vasari mit der missglückten Übergabe des Porträts an den Kaiser in der elaborierten Fassung der Vita von 1568 den Punkt ansetzt, an dem auch die Karriere Parmigianinos ins Scheitern gerät. Er hätte wohl nicht nur den angemessenen Lohn empfangen (*non fu premiato*), sondern Vasari suggeriert, dass hier die karrieremäßig entscheidende Gelegenheit war, zum Hofkünstler aufzusteigen. Die Legende vom Kaiserporträt ließe sich also auch wie das *experimentum crucis* des sozialen Aufstiegs lesen.

42 Vasari-Barocchi/Bettarini (wie Anm. 3), S. 541-542 (1568): *Quando l'imperadore Carlo Quinto fu a Bologna perché l'incoronasse Clemente Settimo, Francesco, andando talora a vederlo mangiare, fece senza ritrarlo l'immagine di esso Cesare a olio in un quadro grandissimo, et in quello dipinse la Fama che lo coronava di lauro, et un fanciullo in forma d'un Ercole piccolino che gli porgeva il mondo quasi dandogliene il dominio. La quale opera, finita che fu, la fece vedere a papa Clemente, al quale piacque tanto che mandò quella e Francesco insieme, accompagnati dal vescovo di Vasona, allora datario, all'imperadore. Onde essendo molto piaciuta a Sua Maestà, fece intendere che si lasciasse; ma Francesco, come mal consigliato da un suo poco fedele o poco saputo amico, dicendo che non era finita, non la volle lasciare; e così Sua Maestà non l'ebbe*

et egli non fu, come sarebbe stato senza dubbio, premiato. Questo quadro, essendo poi capitato alle mani del cardinale Ipolito de' Medici, fu donato da lui al cardinale di Mantua, et oggi è in guardaroba di quel Duca, con molte altre belle e nobilissime pitture.

43 Vgl. Martin Warnke, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985, S. 273. Zu den Künstlern, die anlässlich der Krönung nach Bologna kamen, vgl. William Eisler, The Impact of Charles V upon Italian Visual Culture 1529-1533, in: *Arte lombarda* 65 (1983), S. 93-110.

44 So etwa bei Karl Schütz, Karl V. und die Entstehung des höfischen Porträts, in: *Ausst. Kat. Bonn und Wien* (wie Anm. 41), S. 57-63, hier S. 61.

Der von obskuren Personen schlecht beratene Parmigianino wird zum Opfer seines eigenen unmäßigen Fleißes, seiner *diligenza*, da er das Bild nicht zum rechten Zeitpunkt aus der Hand gibt. Es ist bemerkenswert, dass Vasari erst in der zweiten Fassung der *Vite* diese sozialhistorisch eindrückliche Pointe der Geschichte einführt, die als eine traumatische Erfahrung im Leben eines Hofkünstlers begriffen werden musste und damit umso dringender der Überlieferung würdig war. Vermutlich den historischen Tatsachen entsprechend überliefert Vasari dagegen in der ersten Fassung von 1550, dass Parmigianino das Bildnis dem Kaiser übergeben habe und angemessen entlohnt worden sei.⁴⁵

Doch worauf es hier ankommt, ist die Tatsache, dass er in beiden Fassungen des Textes an der Erzählung von den eigentümlichen Entstehungsbedingungen des Gemäldes festhielt: Parmigianino habe das Bild - das Ebenbild, die Darstellung - des Kaisers gemacht, ohne ein Porträt, also wohl eine nach der Natur aufgenommene Porträtzeichnung, anzufertigen: *fece senza ritrarlo l'immagine sua*. Die Frage, inwieweit dem Bericht Vasaris Glauben zu schenken ist, kann nicht gelöst werden; um eine topische, möglicherweise auf eine antike Quelle zurückgehende Künstleranekdote handelt es sich bei der fiktiven Porträtentstehung ohne Modell zumindest nicht. Auch zeugen die erhaltenen Vorzeichnungen (Abb. 24,25) von einer gewissenhaften Vorbereitung des Gemäldes.⁴⁶ Die beiden Studien in Rötel widmen sich allerdings vornehmlich dem allegorischen Apparat, das Gesicht des Kaisers wird nur skizziert, und auf dem beschnittenen *verso* des Blattes ist es heute sogar gänzlich verschwunden. Eine bedeutende ikonographische Verdichtung des Programms lässt sich anhand des Werkprozesses nachzeichnen. Nicht nur, dass die mit Öl- und Palmzweig ausgestattete und damit die Sphären von weltlicher und geistlicher Macht dezidiert bezeichnende Viktoria, die Vasari als *Fama* benennt, auf der Vorzeichnung noch nicht erscheint. Auch der die Weltkugel präsentierende Herkulesknabe ersetzt auf dem Gemälde die zunächst unbestimmten geflügelten Putti, die den Kaiser begleiten. Damit tritt nicht nur die politisch höchst bedeutende Anspielung auf die *fortitudo* des Herkules - eine eminent politische Symbolik -, sondern auch die Anspielung auf die eigene Imprese des Kaisers erst in Erscheinung. Karl als dem christlichen Universalherrscher wird allein die Weltkugel zugeordnet.⁴⁷ Vielleicht, diese Spekulation sei gestattet, kannte Vasari auch genau diese Zeichnung, die die *effigies* des Herrschers zum Schemen werden lässt, und destillierte aus der Seherfahrung seinen Bericht von der Entstehung des Kaiserbildes, ohne ein Porträt gezeichnet zu haben. Eine minutiöse Porträtzeichnung, ein *ritratto* des Kaisers, hat sich von Parmigianino zumindest nicht erhalten. In diesem Sinne ist Vasari glaubwürdig, wenn er schreibt, dass Parmigianino das Bild des Kaisers gemacht habe, *ohne* ihn zu porträtieren. Und hier kommt der Leser unweigerlich an den Punkt, an dem sich der Theoriegehalt der Entstehungslegende dieses wohl wichtigsten Herrscherbildes des frühen 16. Jahrhunderts offenbart. Denn das Porträt Karls V., auch wenn es nur in einer mäßigen Kopie oder in einer wohl in großen Partien nicht eigenhändigen Fassung erhalten ist, bezeichnet eine wichtige Neuerung in der Geschichte der Gattung. Es ist, verkürzt gesagt, das erste allegorische Herrscherporträt der Neuzeit, dessen Konzeption eine dreihundert Jahre andauernde Wirkungsgeschichte zeitigen sollte.⁴⁸ Nicht zuletzt offenbart sich hier im beharrlichen Nachleben der Bildformel die Innovation.⁴⁹

45 Vasari-Barocchi/Bettarini (wie Anm. 3), S. 541-542 (1550): *In questo tempo vennero a Bologna lo imperatore Carlo Quinto e papa Clemente VII per la incoronazione di Sua Maestà; dove Francesco andando talora a vederlo mangiare, fece senza ritrarlo l'immagine sua a olio in un quadro grandissimo, et in quello dipinse la Fama che lo coronava di lauro et un fanciullo che gli porgeva il mondo figurato per il dominio. Il quale donandolo a Sua Maestà, n'ebbe premio onorato; e quel ritratto per un grandissimo favore fu donato al signor duca di Mantova, et ancora oggi si truova nella sua guardarobba.*

46 New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. IV Recto/Verso; Rötel, 14,3 x 13 cm. Zu dem Blatt vgl. Popham 1971 (wie Anm. 6), Nr. 318 Recto/Verso.

47 Zur politischen Symbolik der Weltkugel als Anspielung auf die Herrschaftsinsignie des Reichsapfels vgl. Percy Ernst Schramm, *Sphaira, Globus, Reichsapfel. Wanderung und Wandlung eines Herrschaftszeichens von Cäsar bis zu Elisabeth II.* Ein Beitrag zum „Nachleben“ der Antike, Stuttgart 1958 (den Hinweis auf dieses Buch verdanke ich Matteo Burioni, Basel). Schramm zufolge bezieht sich die Weltkugel, die der Herkules-Putto dem Kaiser überreicht, auf eine Bulle Clemens' VII. vom 1. März 1530, die den Reichsapfel als *totius mundi imago* bezeichnet.

Parmigianino zieht die Bedeutsamkeit vom Gesicht des Kaisers ab und verlegt sie auf die Parerga, auf die Symbole der Macht. Dies ist eine epochale *invenzione*, die das Bild des Herrschers für zwei Jahrhunderte prägen sollte: Der allegorische Apparat porträtiert den Anspruch der Herrschaft, wogegen das Gesicht zurücktritt. Das Gesicht wird dabei zu einer Maske, der selbst eine gewisse Starrheit anlastet. Parmigianino repräsentiert Karl als einen politischen Körper, er erstellt ein *Bild* des Kaisers, wobei der Begriff der *imago* oder *imagine* von Vasari bewusst gewählt erscheint, da er viel stärker als das *ritratto* den Begriff der „Vorstellung“, der „Idee“ oder sogar des „inneren Bildes“ transportiert. Die das Prinzip körperlicher Ähnlichkeit garantierende *effigies*, die natürlich vorhandenen Gesichtszüge, treten vor der *imago* zurück, die auch und vor allem ein Vorstellungsbild ist. Vasari macht diese Vorstellung ganz explizit, wenn Parmigianino das Bild *senza ritrarlo* gemacht haben soll. Vasari selbst hatte die niedrige Tätigkeit des handwerklichen *ritrarre* im Falle des verzweifelten Parmigianino beschrieben, der, nachdem ihm einige Zeichnungen gestohlen worden waren, notgedrungen verschiedene Bologneser Adlige zum Broterwerb porträtieren musste: *Per che mezzo disperato tornando a dipignere, ritrasse per aver danari non so che conte bolognese, [...]*.⁵⁰

Im Porträt Karls V. geht es damit eher um einen abstrakten, politischen Tugendkörper, der vor aller porträthafter Individualität *virtus*, christliche *pietas* und politische Macht repräsentiert. In diesem Sinne handelt es sich in der Tat nicht um ein Porträt, sondern um ein politisches Programmbild. Die bei Herrscher- und Papstporträts so gern gestellte Frage nach der dargestellten Situation - eine Audienz, eine Krönung oder eine bestimmte juristische Funktion? - stellt sich im Falle dieses Porträts nicht. Parmigianino achtet weniger auf eindeutige Herrschaftsinsignien wie Krone und Szepter als auf die Symbole der Herrschaft. Selbst die entscheidende Frage, ob der Kaiser eigentlich vor oder nach der Krönung durch den Papst am 24. Februar 1530 dargestellt ist, muss offen bleiben. Das Moment der Zeitlichkeit steckt lediglich in einem signifikanten Detail: der Frisur. Während seines Aufenthaltes in Bologna legte Karl den auf älteren Bildnissen verbindlichen Pagenschnitt ab und tauschte ihn zu einem uns unbekanntem Zeitpunkt gegen die kurze Frisur *alla romana* ein. Und diese Frisur scheint auch Parmigianino dargestellt zu haben. Der *concetto* des Bildes ist jedoch überzeitlich gedacht und verleiht diesem Gedanken durch die Allegorien Ausdruck. Sehr zutreffend spricht Lucia Fornari Schianchi von dem „virtuellen Raum“ des Kaisers, in den die Viktoria eindringt. Trotz dieser gewissermaßen abstrakten Konzeption ist der Dargestellte jedoch auf eigentümliche Weise präsent, was allein schon an der Lebensgröße der Figur liegt. Gerade diese Eigenschaft der *aequalitas* mit dem Betrachter belebt die alte Vorstellung, dass das Bild den Herrscher nicht nur präsentiere, sondern ihn sogar vertrete, so dass dem Bild dieselben Ehren gebühren wie dem Dargestellten selbst. Parmigianino verleiht dem Kaiser als einem eminent politischen Körper Präsenz, die vor dem historischen Hintergrund der Entstehung eine noch eindrücklichere Relevanz erhält. Denn liest man Vasari genau, so hat Parmigianino sogar zwei „Porträts“ anlässlich der Krönung in Bologna gemacht. Er berichtet, dass der Künstler ein Marienbild, die ursprünglich für Pietro Aretino begonnene *Madonna della Rosa* (Abb. 26), dem ebenfalls in Bologna anwesenden Papst geschenkt habe.⁵¹ Ursprünglich sei das Gemälde für Pietro Aretino gemalt worden, woraus zu späterer Zeit die Legende entsprang, dass es eigentlich eine Venus mit dem Amorknaben darstellen sollte. Aber dem Bericht Vasaris in der zweiten Auflage der *Vite* von 1568 zufolge hat Parmigianino das Gemälde dem Papst übergeben: *Questo quadro*

48 Schon Pietro Aretino sollte sich kurze Zeit später auf die *invenzione* Parmigianinos berufen, als er in einem Brief an Tizian ein Herrscherbild mit allegorischem Programm vorschlägt; vgl. Pietro Aretino, Il quarto libro de lettere di M. Pietro Aretino, Paris 1608, S. 202: *Vorrei vedere allo incontro fermarsi in piedi, e moversi (secondo che si move ò ferma il destriere ch'egli cavalca) la religione, la fama; l'una con la croce e il calice in mano, che egli mostrassi in cielo: e l'altra con le ali, e le trombe, che gli offerisse il mondo, consciosia che per acquisto di quello il deificato Monarca, combatte e travaglia non pure il verno come le state, ma il dì al pari della notte, tolerando la guerra delle malvagie*

indisposizioni, che lo affligano con una maniera di costantia; che più non se ne scorge in un' corpo senza detrimento.

49 Zur Ikonografie des frühneuzeitlichen Herrscherporträts mit Hinweis auf die Wirkungsgeschichte von Parmigianinos *invenzione* vgl. zuletzt Édouard Pommier, Le portrait du pouvoir: de la norme à la réalité, in: Anne-Lise Desmas (Hg.), Les portraits du pouvoir, Kongressakten, Rom, Villa Medici, 24.-26. April 2001, Paris und Rom 2003, S. 2-17.

50 Vasari-Barocchi/Bettarini (wie Anm. 3), S. 540 (1568).

*fu dipinto per messer Pietro Aretino, ma venendo in quel tempo papa Clemente a Bologna, Francesco glielo donò.*⁵² Und auch dieses Bild ist, wenn man so will, ein dezidiertes Abbild von Herrschaft: Die Madonna mit dem Christusknaben, der die Erdkugel mit einem Griff umfasst, tritt in eine bedeutungsvolle Juxtaposition zu dem Kaiser, der ebenfalls als Sieger über die Welt triumphiert. Und er tut dies ganz bewusst als christlicher, das heißt als katholischer Kaiser. Die herabschwebende Viktoria hält sowohl den Ölzweig als auch die Märtyrerpalme in der Hand, die sie über dem Haupt des Kaisers emporhebt. Das *dominium spirituale* des Papstes und das *dominium temporale* des Kaisers scheinen in diesem Bilderpaar ausgedrückt, sollte Vasaris Bericht Glauben zu schenken sein. Vasari zufolge soll der Papst selbst Parmigianino mit dem Bild zum Kaiser geschickt haben. Doch welche politische Allianz zwischen Kaiser und Papst wurde mit der Krönung in Bologna beschworen? Zunächst ist fraglich, ob sich das Bündnis auf die gemeinsame Abwehr des Protestantismus reduzieren lässt. Vor allem handelte es sich wohl um eine politische Geste, wenn der zukünftige Kaiser die Krönung durch Clemens VII. mit der handfesten politischen Unterstützung der Medici in Florenz erkaufte hatte. Andererseits entsprach es Karls Selbstverständnis als christlicher Ritter, als *miles Christi*, in der konfessionellen Frage, die sein Reich gespalten hatte, eine Entscheidung herbeizuführen. In dem von Parmigianino geschaffenen Bilderpaar wäre diese Entscheidung vorweggenommen: Papst und Kaiser teilen sich die Sphären der Macht untereinander, wobei dem Papst die Oberhoheit *in spiritualibus* zugesichert bleibt. In diesem Sinne wäre das von Vasari evozierte Bildergeschenk tatsächlich als eine eminent politische Geste zu begreifen. Parmigianino wäre es damit gelungen, mit den Darstellungsmitteln der Malerei einer komplexen politisch-theologischen Gedankenfigur Ausdruck zu verleihen. In diesem übergreifenden Sinne sollte in den vorliegenden Ausführungen sein Beitrag zur Gattungsgeschichte des Porträts verstanden werden. Die hier lediglich skizzenhaft vorgestellten Verfahren des Künstlers, die probeweise als das mimetische, das kinetische - also bewegungssteigernde - und das allegorische Prinzip bezeichnet werden könnten, lassen Umrisse einer individuellen Porträtpraxis erahnen, deren Theorie vor allem in den Bildern selbst zu suchen ist.⁵³

51 Dresden, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 161; Öl auf Holz, 109 x 88,5 cm. Zum Gemälde, das schon im 16. Jahrhundert offenbar nicht in den Händen des Papstes blieb, sondern in den Besitz der Bologneser Familie Zani überging, mit der gesamten älteren Literatur vgl. Vaccaro (wie Anm. 1), S. 175-176. Zu den historischen Zusammenhängen der Entstehung der beiden Bilder Parmigianinos vgl. immer noch: André Chastel, *The Sack of Rome*, 1927, Princeton 1983, S. 26. Alessandro Nova hat jüngst auf die konkreten geschmacksgeschichtlichen Umstände der Entstehung von Parmigianinos Madonnenbild hingewiesen; vgl. Alessandro Nova, *Erotismo e spiritualità nella pittura romana del Cinquecento*, in: Catherine Monbeig Goguel, Philippe Costamagna und Michel Hochmann (Hgg.), *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, Kongressakten - Rom - Paris 1998, École Française de Rome, Rom 2001, S. 149-169.

52 Vasari-Barocchi/Bettarini (wie Anm. 3), S. 540-541 (1568).

53 Mit dem postulierten Theoriegehalt der Porträts lässt sich Parmigianino mit einer Reihe bildwissenschaftlich relevanter Fragen verknüpfen, die in der jüngeren Frühneuzeitforschung Beachtung finden; vgl. dazu Valeska von Rosen, Klaus Krüger und Rudolf Preimesberger (Hgg.), *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, München und Berlin 2003.