

„UN LUME DI GRAZIA TANTO PIACEVOLE“

Parmigianinos Londoner Madonna im Lichte einer Künstleranekdote Vasaris

Michael Thimann

I.

In einer Geschichte von Parmigianinos wechselhaftem Nachruhm verdient ein literarisches Zeugnis der deutschen Frühromantik besondere Beachtung. Mit den 1796 anonym veröffentlichten ‚Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders‘ aus der Feder Wilhelm Heinrich Wackenroders wurde der italienischen Renaissancekunst ein wirkungsmächtiges Denkmal in der deutschen Literaturgeschichte errichtet.<sup>1</sup> Wackenroder begründete in den ‚Herzensergiessungen‘ die ästhetische Religion der deutschen Frühromantik. Der *göttliche Raffael*, dessen Kupferstichbildnis vor dem Titel des schmalen Bändchens steht, ist Kern und Kristallisationspunkt einer neuen Kunstlehre, die im sentimentalischen Rückblick auf die glückliche Vergangenheit der italienischen Renaissance mit dem klassizistischen Ideal und selbstgefälliger Kennerschaft zu brechen suchte und eine religiös verinnerlichte *Empfindung* gegenüber den Werken der bildenden Kunst forderte. Dem sechzehnten Kapitel der ‚Herzensergiessungen‘ gab Wackenroder den Titel ‚Die Malerchronik‘. Der fiktive Klosterbruder beschreibt dort die in seiner Jugendzeit geschehene Begegnung mit einem hochgelehrten Pater, der den Jüngling während des Besuchs einer Gemäldegalerie auf die Wichtigkeit der alten Lebensbeschreibungen und Anekdoten, vornehmlich auf die notwendige Lektüre der ‚Vite‘ Giorgio Vasaris, hinwies. Das Charakteristische einer Malerpersönlichkeit sei aus den biographischen Umständen und den märchenhaften Anekdoten, jedoch nicht aus rein ästhetischer Betrachtung der Werke zu ersehen. In der ‚Malerchronik‘ wird über Raffaels außergewöhnliche Kindheit und seinen frühen Tod sowie über Wundererscheinungen seiner Werke wie den Schiffbruch des für Palermo be-

stimmten Altares ‚Spasimo di Sicilia‘ berichtet. Der Topik von Heiligenlegenden angenäherte, unvermittelt nebeneinander stehende Künstleranekdoten von Giotto bis Jacques Callot schließen sich an und erweitern Wackenroders Hagiographie im Sinne der *Toleranz*, die er in den ‚Herzensergiessungen‘ mehrfach gegenüber allen Äußerungen und Spielarten der Kunst fordert.<sup>2</sup> Eine in der ‚Malerchronik‘ paraphrasierte Anekdote aus den ‚Vite‘ Vasaris, die das Schicksal des bereits in der Renaissance als Wiedergeburt Raffaels gefeierten Parmigianino, eigentlich Francesco Mazzola, während der Plünderung Roms durch das Söldnerheer Karls V. im Jahre 1527 betrifft, soll Gegenstand der hier vorgetragenen Überlegungen sein. Wackenroder gibt die Anekdote wie folgt wieder:

„Die andere Geschichte ist diese. Der wohlbekannte und berühmte Parmeggiano malte als ein junger Mann in Rom sehr vortreffliche Sachen für den Papst, und zwar gerade zu der Zeit, als der deutsche Kaiser Karl der Fünfte die Stadt belagerte. Dessen Truppen nun brachen in die Tore ein und plünderten alle Häuser, der Großen wie der Geringen. Parmeggiano aber achtete auf nichts weniger als auf den Kriegslärm und Tumult, und blieb ruhig bei seiner Arbeit. Auf einmal brechen etliche Kriegsmänner ins Gemach herein, und siehe! er bleibt immer noch fest und emsig an seiner Staffelei. Da erstaunten diese wilden Menschen, die selbst Tempel und Altar nicht geschont hatten, über den großen Geist des Mannes so sehr, daß sie ihn, als wär er ein Heiliger, nicht anzurühren wagten, und ihn sogar gegen die Wut anderer beschützten.“<sup>3</sup>

Die germanistische Forschung hat die Quelle dieser Erzählung, die in der spiritualisierten

Kunstverherrlichung Wackenroders den Maler Parmigianino zur Gestalt eines christlichen Heiligen werden läßt, bereits erkannt.<sup>4</sup> Nur hypothetisch zu erschließen bleibt, welche Textausgabe Vasaris Wackenroder benutzt haben könnte, da der *Vater der Kunstgeschichte* am Ende des 18. Jahrhunderts noch nicht in einer gedruckten deutschen Übersetzung vorlag.<sup>5</sup>

## II.

Die Anekdote, die sich während des Sacco di Roma im Mai 1527 zugetragen haben soll, findet sich in beiden Editionen der ‚Vite‘ Vasaris von 1550 und 1568.<sup>6</sup> Die etwas ausführlichere Version der ‚Giuntina‘ von 1568, die auch Wackenroders Übersetzung zugrunde gelegen haben dürfte, sei zitiert:

„Ma quest’opera [sog. ‚Vision des hl. Hieronymus‘ von 1526, London National Gallery, M. T.] non gli lasciò condurre a perfezzione la rovina et il sacco di Roma del 1527, la quale non solo fu cagione che all’arti per un tempo si diede bando, ma ancora che la vita a molti artefici fu tolta. E mancò poco che Francesco non la perdesse ancor egli; perciò che in sul principio del sacco era egli sì intento a lavorare, che quando i soldati entravano per le case, e già nella sua erano alcuni Tedeschi, egli per rumore che facessero non si moveva dal lavoro; per che sopraggiugnendogli essi e vedendolo lavorare, restarono in modo stupefatti di quell’opera, che come galantuomini che dovèno essere lo lasciarono seguitare. E così mentre che l’impiissima crudeltà di quelle genti barbare rovinava la povera città, e parimente le profane e sacre cose senza aver rispetto né a Dio né agl’uomini, egli fu da que’ Tedeschi provveduto e grandemente stimato e da ogni ingiuria difeso. Quanto disagio ebbe per allora si fu che, essendo un di loro molto amatore delle cose di pittura, fu forzato a fare un numero infinito di disegni d’acquerello e di penna, i quali furono il pagamento della sua taglia. Ma nel mutarsi poi i soldati, fu Francesco vicino a capitar male, perché andando a cercare d’alcuni amici, fu da altri soldati fatto prigioniero, e bisognò che pagasse certi pochi scudi che aveva di taglia; onde il zio, dolendosi di ciò e della speranza che quella rovina avea tronca a Francesco di acquistarsi scienza, onore e roba, de-

liberò, vedendo Roma poco meno che rovinata et il Papa prigioniero degli Spagnuoli, ricondurlo a Parma. E così inviatolo verso la patria, si rimase egli per alcuni giorni in Roma, dove disposì la tavola fatta per madonna Maria Bufolina ne’ Frati della Pace; nel refettorio de’ quali essendo stata molti anni, fu poi da messer Giulio Bufolini condotta nella lor chiesa a Città di Castello.“<sup>7</sup>

Die modernen Biographen Parmigianinos übergehen in der Regel den spezifisch fiktionalen Charakter dieser Anekdote, auch wenn deren antike Quelle spätestens seit Ernst Kris und Otto Kurz, den Altmeistern der ‚Legende vom Künstler‘, als bekannt gelten darf.<sup>8</sup> Erstaunlicherweise liest noch Cecil Gould in seiner Parmigianino-Monographie von 1994 die Anekdote auf unkritische Weise als eine Quelle von absolutem Wahrheitsgehalt für die Vita des Malers.<sup>9</sup>

Der sachliche Hintergrund von Vasaris Anekdote ist bekannt. Ein außerordentlicher Quellenfund im Archivio di Stato di Roma hat jüngst die positivistische Bestätigung erbracht, daß Vasari die anekdotenhafte Ausschmückung in der Tat an einen historisch belegbaren Sachverhalt anfügte.<sup>10</sup> Es darf als bewiesen gelten, daß der junge Parmigianino, der 1524 in Begleitung seines Onkels nach Rom ging und dort glänzende Aufnahme am päpstlichen Hof Clemens’ VII. fand, sich auch noch zu Zeiten des Sacco di Roma 1527 mit seinem Vormund in Rom aufhielt.<sup>11</sup> Das Werk, an dem der Künstler Vasari zufolge während der Plünderung Roms arbeitete, konnte als die unter dem apokryphen Titel einer ‚Vision des heiligen Hieronymus‘ bekannte ‚Madonna mit den heiligen Johannes und Hieronymus‘ in der Londoner National Gallery (Abb. 1) ermittelt werden. Ihre Entstehung um 1526/27 darf nunmehr als gesichert gelten.<sup>12</sup> Vasari nennt die Altartafel mit der Auftraggeberin als letztes Werk, das Parmigianino noch vor dem Sacco di Roma begonnen hatte, jedoch unvollendet zurücklassen mußte:

„Essendogli poi dato a fare per madonna Maria Bufolina da Città di Castello una tavola che dovea porsi in San Salvatore del Lauro in una capella vicina alla porta, fece in essa Francesco una Nostra Donna in aria che legge et ha un fanciullo fra le gambe, et in terra con straordinaria e bella attitudine ginocchioni con un piè fece un San Giovanni

che torcendo il torso accenna Cristo fanciullo, et in terra a giacere in scórto è un San Girolamo in penitenza che dorme. Ma quest'opera non gli lasciò condurre a perfezzione la rovina et il sacco di Roma del 1527 [...].<sup>13</sup>

Am 3. Januar 1526 wurden Parmigianino und sein Onkel, „magistri Petrus et Franciscus de Mazola de Parma pictores“, vertraglich verpflichtet, das genannte Altarbild für die aus Città di Castello stammende Maria Bufalina zu malen.<sup>14</sup> Das Gemälde, das für die Aufstellung in einer Privatkapelle der römischen Kirche San Salvatore in Lauro bestimmt war, gab die verwitwete Maria Bufalina mit höchster Wahrscheinlichkeit als Altarbild für die Grablege ihres im Jahre 1518 verstorbenen Ehegatten, des Juristen Antonio Caccialupi, in Auftrag.<sup>15</sup> Das Werk, obgleich auch Maria Bufalinas Testament es für San Salvatore in Lauro nennt, gelangte nie an seinen Bestimmungsort, sondern kam, nachdem es für viele Jahre in Santa Maria della Pace in Rom abgestellt worden war,<sup>16</sup> nach Città di Castello und wurde von dort schließlich im späten 18. Jahrhundert nach England verkauft. Das lange Zeit ikonographisch umrätselte Gemälde konnte mit Hilfe des Vertrages, der auch weitere Elemente der Dekoration benennt, als Altarbild einer der Namenspatronin Maria geweihten und als Grablege für Antonio Caccialupi und dessen Vater Giovanni Battista vorgesehenen Privatkapelle bestimmt werden.<sup>17</sup>

Auf einer angedeuteten schmalen Mondsichel thronend, der Gestalt des apokalyptischen Weibes angenähert, war Parmigianinos ‚Madonna mit den heiligen Johannes und Hieronymus‘ zum Altarbild der Kapelle bestimmt. Zwei nicht erhaltene, aber im Vertrag benannte Darstellungen der *conceptio* mit der heiligen Anna und Maria als Kind sowie der Begegnung von Joachim und Anna an der Goldenen Pforte in *cornicibus cappellae* sollten das marianische Programm vermutlich als kleinformatige und eventuell freskierte *storie* auf den flankierenden Kapellenwänden oder auf dem Rahmen abrunden.<sup>18</sup> Da der Kircheninnenraum im Jahre 1591 durch Feuer zerstört wurde, ist es nicht möglich, eine konkrete Vorstellung von der geplanten Dekoration zu gewinnen. Doch wurde das erhaltene Altarbild durch die Nebenszenen in den gesamten Kapellenraum umfassendes Pro-



1 Parmigianino, Madonna mit den heiligen Hieronymus und Johannes, um 1526/27, London, National Gallery

gramm eingebunden, das ikonographisch als der 1527 noch nicht dogmatisierten Vorstellung von der *Immaculata conceptio* verpflichtet angesprochen werden kann.

Vasari erzählt die Anekdote von den deutschen Landsknechten in Parmigianinos Atelier im direk-

ten Anschluß an seinen Bericht über die Arbeit an der Altartafel, die der Maler unvollendet lassen mußte.<sup>19</sup> Tatsächlich berichtet das am 15. Juli 1528 aufgesetzte Testament der im Jahre 1527 ebenfalls aus Rom nach Città di Castello geflohenen Maria Bufalina, daß die Arbeiten in der Kapelle noch nicht beendet waren, so daß die vertragsgemäße Vollendung durch Aufstellung des Altargemäldes auch nach dem Tod der Auftraggeberin testamentarisch verfügt werden mußte. Vasari beendet den Bericht von Parmigianinos Aufenthalt in Rom mit der Nachricht, daß der Onkel und Vormund des Malers, Pier Illario Mazzola, die unvollendete Tafel in der Kirche Santa Maria della Pace deponierte.<sup>20</sup>

### III.

In den frühen Morgenstunden des 6. Mai 1527 begann bei dichtem Nebel der Ansturm des aus deutschen Landsknechten, spanischen und italienischen Söldnern bestehenden kaiserlichen Heeres auf den Borgo der Heiligen Stadt. Das unzulänglich verteidigte Rom fiel innerhalb eines Tages. Vasari berichtet, daß Parmigianino während des Sturms auf Rom in akute Lebensgefahr geriet, als kaiserliche Landsknechte, *tedeschi*, in sein Haus traten. Die Landsknechte erstaunten (*stupefatti*) jedoch so sehr über den in seine Arbeit versunkenen Maler, daß sie ihn verschonten und zudem in Bewunderer seiner Kunst verwandelt wurden. Der antike Ursprung dieser Geschichte ist bereits erkannt worden.<sup>21</sup> Es handelt sich ohne Zweifel um die im 35. Buch der ‚Naturkunde‘ des Plinius überlieferte Geschichte vom Maler Protogenes, der während der Belagerung von Rhodos durch den König Demetrios (um 305/304 v. Chr.) unbeirrt an einem Gemälde weiterarbeitete, obwohl seine Staffelei in Feindesgebiet stand. Der König wurde wiederum ein so großer Verehrer der Kunst des Protogenes, daß er die Stadt Rhodos nicht in Brand stecken wollte, nur um ein Werk des Künstlers zu schützen, und zuletzt auch das Verlangen nach dem Sieg vergaß:

„Um dieses Ialysosbildes [ein berühmtes Gemälde des Protogenes von Ialysos, dem Gründerheros der Stadt Rhodos, M. T.] willen ließ König

Demetrios die Stadt Rhodos, die nur von dieser Seite genommen werden konnte, nicht in Brand stecken, damit er ein [von ihm geschaffenes] Bild nicht verbrenne, und, indem er das Gemälde schonte, entging ihm die Gelegenheit des Sieges. Damals befand sich Protogenes vor der Stadt in seinem kleinen Garten, das heißt beim Lager des Demetrios, und, ohne sich von den Gefechten stören zu lassen, unterbrach er die begonnenen Werke in keiner Weise, außer als er vom König vorgeladen wurde; befragt, mit welchem Vertrauen er sich außerhalb der Mauern aufhalte, antwortete er ihm, er wisse, daß jener mit den Rhodiern, nicht aber mit den Künstlern Krieg führe. Der König, erfreut, die Hände, die er geschont hatte, unversehrt bewahren zu können, stellte zum Schutz des Künstlers Wachen auf, und, um ihn nicht öfters abzurufen, kam er als Feind selbst zu ihm, vergaß sein Verlangen nach dem Sieg und sah unter Waffenlärm und beim Sturm auf die Mauern dem Künstler zu; von dem zu jener Zeit geschaffenen Gemälde heißt es daher, daß es Protogenes „unter dem Schwert“ gemalt habe: es ist ein Satyr, der Ruhende genannt, der, um die volle Sicherheit dieser Zeit zu kennzeichnen, eine Flöte in der Hand hält.“<sup>22</sup>

Die antike Anekdote vom Maler Protogenes erfreute sich in der Kunstliteratur der frühen Neuzeit, etwa bei Leon Battista Alberti und Francisco de Hollanda, einer großen Beliebtheit, da sie nicht zuletzt den sozialen Aufstieg des Künstlers und seine neuartige Wertschätzung in der Gesellschaft zu rechtfertigen schien.<sup>23</sup> Die Erzählung von Protogenes, der in weltvergessener Versunkenheit bei der Arbeit sitzt, beinhaltet bei Plinius jedoch auch einen Tadel, da sie die unmäßige Arbeitsweise des Künstlers berührt: Zwar galt Protogenes als ein ebenso großer Maler wie etwa Apelles oder Timanthes, doch führte seine übertriebene und ängstliche Sorgfalt bei der Arbeit dazu, daß es seinen Bildern im Unterschied zu Apelles an Anmut mangelte. Der *cura supra modum anxia* und *diligentia* des Protogenes stellt Plinius die *venustas* und *χάρις* (*gratia*) des Apelles gegenüber.<sup>24</sup> Es liegt nahe, in der Versunkenheit des Malers bei Plinius auch dessen legendäre Sorgfalt während des Malvorgangs wiederzuerkennen.

Aufbau und Pointe der Geschichte von Demetrios und Protogenes sind der von zahlreichen an-



2 Bildnis des Archimedes,  
in: Andre Thevet, Les Vrais Pourtraits et  
Vies des Hommes illustres grecz, latins, et payens,  
Paris 1584, fol. 46 recto, Berlin, Staatsbibliothek

tiken Autoren überlieferten Geschichte des Archimedes von Syrakus (Abb. 2) verwandt, wenn nicht sogar nachgebildet. Wie Parmigianino ein gefeierter Günstling des Medici-Papstes, so war Archimedes ein Freund des Königs Hieron II. von Syrakus.<sup>25</sup> Es erscheint nicht abwegig, daß, wie bereits Plinius den Protogenes, auch Vasari den verirrtten Alchemisten Parmigianino mit Archimedes gleichsetzte, der vollkommen seinen Studien verfallen war. Der große Mathematiker war gewöhnlich nicht nur derartig in seine Arbeit vertieft, daß er darüber Essen und Trinken vergaß,<sup>26</sup> sein weltvergessener Eifer in der Wissenschaft sollte letztlich auch der Grund seines Todes werden. Der als Schulautor vielgelesene Livius berichtet in seiner ‚Römischen Geschichte‘ vom tragischen Tod des Archimedes (287-212 v. Chr.) während der Belagerung von Syrakus durch den sizilischen Proconsul Marcus Claudius Marcellus im Jahre 212 v. Chr. Archimedes hatte die Stadt während der römischen Belagerung durch wundersame Erfindungen und mechanische Kriegsgeräte unbesiegbar gemacht. Durch eine List gelang es den Römern zu-

letzt, in die Stadt einzudringen und diese zu erobern.<sup>27</sup> Trotz des Befehls, bei erlaubter Plünderung die Einwohner von Syrakus zu schonen, wurde Archimedes von einem römischen Soldaten hinterücks getötet. Vertieft in mathematische Studien ritzte Archimedes gerade eine geometrische Zeichnung in den Sand und war so sehr mit seinen Studien beschäftigt (*intentum formis*), daß er den Feind nicht bemerkte. Nach einer späteren Überlieferung des Valerius Maximus war Archimedes so vertieft in die Lösung eines mathematischen Problems, daß er den plündernden Soldaten mit deutlichen Worten von sich zurückwies. Das Sprichwort „Störe meine Kreise nicht“ / „Noli turbare circulos meos“, das auch in die Vulgärüberlieferung eingeflossen ist, wird noch heute auf eine unerwünschte Störung bei konzentrierter Arbeit bezogen.<sup>28</sup> Bei Valerius Maximus wird das tragische Schicksal des Archimedes zudem ein Beispiel für tadelnswertes Verhalten, da dem, der sein Leben an unnützes und übermäßiges Studium verschenkt, es auf gleiche Weise auch genommen wird.

Die Abhängigkeit der von Vasari überlieferten Anekdote von den antiken Erzählungen über Protogenes und Archimedes ist offensichtlich. War in beiden antiken Textfassungen der Schauplatz eine umkämpfte Stadt, die der Plünderung anheimfiel, so war auch Rom im Jahre 1527, wie unzählige Zeugnisse belegen, der Ort von Belagerung und Plünderung, Zerstörung und Mordbrennerei. Parmigianino verdankte es vor allem der Wirkung seiner stupenden Kunst, daß er die Wirren des Sacco überlebte. Der werkgeschichtliche Kontext, in dem die Anekdote bei Vasari steht, legt nahe, daß Parmigianino während des Sacco di Roma an einem großformatigen und besonders kunstvollen Madonnenbild arbeitete. Der Anblick dieses Madonnenbildes und die in ihm sichtbar gemachte *grazia* bewirken bei Vasari den entscheidenden Sinneswandel der Landsknechte, so daß der antiprottestantische Grundton in Vasaris Bericht kaum zu überhören ist: Es kann als historisch verbürgt gelten, daß sich im Söldnerheer Karls V. vornehmlich Protestanten (*eretici*) befanden, die auch Vasari zutreffend als *tedeschi* bezeichnet. In zeitgenössischen Berichten ist immer wieder von grotesken antipäpstlichen Ausschreitungen und Reliquien-schändungen gerade von deutscher Seite während



la domi remanserit,  
 quæ apud Nasonem  
 transformatorū libro  
 octauo sic, Tangit &  
 ira deos, at nō impu-  
 ne feremus Quæq;  
 inhonoratæ, nō & di-  
 cemur iultæ, Inquit,  
 & Oeneos ultorem  
 spreta per agros, Mi-  
 sit aprum. De hac re  
 mult<sup>9</sup> est iocus apud  
 Lucianum, in conui-  
 uio philosophorū, si-  
 ue Lapithis. Tuscu-  
 lum.) Thure olim li-  
 tabant & mola. Plini-  
 us in præfatione, Et  
 mola tantum falsa li-  
 tant, qui non habent  
 thura. Est autem mo-  
 la far tostum, sale cō-

3 Hans Holbein d. J., Superstitiosus cultus imaginum,  
 Randzeichnung in: Erasmus von Rotterdam,  
 Encomium Moriae i. e. Stultitiæ Laus, Basel 1515,  
 fol. M verso, Basel, Öffentliche Kunstsammlungen

der Plünderung Roms zu hören.<sup>29</sup> Das von Georg von Frundsberg geführte, im Felde als ganz besonders grausam geltende Kontingent von rund 12.000 deutschen Landsknechten bestand ausschließlich aus Protestanten, die von lutherischer Propaganda erhitzt in Rom das neue Babylon und den Sitz des Antichristen in Gestalt der verweltlichten päpstlichen Herrschaft sahen.<sup>30</sup> Der erste Aufenthalt des Söldnerheeres in Rom von Mai bis Juli 1527 war daher von den größten Zerstörungen von Reliquien, päpstlichen Urkunden und Kunstwerken sowie von maßlosen Kirchenplünderungen begleitet.<sup>31</sup> Vasaris Bericht ist in seiner Drastik und der genauen Zeitangabe „in sul principio del sacco“ unmittelbar in Anschluß an den Einbruch der kaiserlichen Truppen in Rom und die größten Kampfhandlungen um den 6. Mai 1527 zu datieren und in diesem Zusammenhang zu deuten. In der historischen Umbruchsituation nach der Reformation im Jahre 1527, und weit mehr noch zur Zeit von Vasaris Niederschrift der ‚Vite‘ in den späten vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts, ist die Tatsache bedeutend, daß Parmigianino an einem spezi-

fisch dem katholischen Kultus dienenden Marienbild arbeitete, als Rom Opfer der plündernden Landsknechte wurde.

Die Einfügung der Anekdote an jener Stelle der Vita hat Konsequenzen für ihr Verständnis. An der götzenhaften Verehrung des Bildes der Muttergottes, von Erasmus bespöttelt (Abb. 3) und von Luther und den Protestanten verurteilt, entzündete sich ein konfessioneller Streit.<sup>32</sup> In strenger Christozentrik wandten sich bereits die frühen Reformatoren gegen die spätmittelalterlichen Ausuferungen und den *abusus* der Marienverehrung, die die Mittlerschaft des Herrn zu beeinträchtigen schienen. Der Antimarianismus, der sich vor allem gegen die betende Anrufung der Maria als Fürbitterin und auch gegen die noch nicht dogmatisierte Behauptung von der *Immaculata conceptio*, der unbefleckten Empfängnis, richtete, wurde ein wesentliches Kennzeichen des Protestantismus. Vor allem ist hier Luthers berühmter Kommentar zum *Magnificat* (Lukas I, 46-55) von 1521 zu nennen: Wenn man die Jungfrau Maria zu einer Gottheit oder einem Idol machte, verkenne man Luther zufolge, daß ihre Sündenlosigkeit nicht ihr Verdienst, sondern dasjenige Gottes selbst sei, so daß in der Vergötzung der Jungfrau Maria die Gnade Gottes selbst verringert werde. Luther erkannte jedoch die Muttergottes als Vorbild glaubender Demut und Gottesfurcht an, der ehrende Zuneigung gebühre, aber keine Anbetung.<sup>33</sup>

Ist Parmigianinos Madonna von 1526/27 in der Interpretation Vasaris von 1550/68 somit ein wunderwirkendes Gnadenbild? Man ist versucht, diese Frage zu bejahen, denn den erstaunten Söldnern wird im Atelier Parmigianinos beim Anblick des noch unvollendeten Marienaltars göttliche Gnade mittels eines Bildes zuteil, das zumindest ihre partielle *conversio* bewirkt. Auf Parmigianinos Altartafel weist Johannes der Täufer appellativ auf die Madonna mit dem Christusknaben. Das ist auch in der Durchbrechung der ästhetischen Grenze der vorderen Bildebene als ein Fall von greifbarer bildimmanenter Rezeptionslenkung zu werten, die bei Vasari nicht ohne Folgen für die Protagonisten seiner Erzählung bleibt. Denn es ist die *invenzione* Vasaris, daß der Anblick der *Immaculata*, der sündenlosen und unbefleckt empfangenden Muttergottes, bei den protestantischen Landsknechten



4 Parmigianino, Taufe Christi, um 1519, Berlin, Gemäldegalerie

den entscheidenden Sinneswandel bewirkt, indem in ihnen die christliche *caritas* erweckt wird: „E così mentre che l’impiissima crudeltà di quelle genti barbare rovinava la povera città, e parimente le profane e sacre cose senza aver rispetto né a Dio né agl’uomini, egli fu da que’ Tedeschi provveduto e grandemente stimato e da ogni ingiuria difeso“. Der Affekt des *stupore*, den der Anblick des Bildes expressis verbis auslöst, führt in dem Mikrodrama

Vasaris zu einem unvorhergesehenen Handlungs- umschwung, der in einer mitleidigen Tat mündet: Die protestantischen Landsknechte, deren Zerstörungswut gerade zu Beginn des Sacco am größten gewesen sein muß, werden infolge ihres Visionserlebnisses in einem Akt der *miser cordia* zu Beschützern des Malers. Der raffinierte und schlagkräftige Aufbau dieser mit einer Peripetie verbundenen, für den Leser gleichsam erstaunlichen Poin-

te erleuchtet blitzartig den historischen Zusammenhang des Geschehens.

Neben dem vor dem konfessionellen Hintergrund erstaunlichen Machtbeweis eines Heiligenbildes verbirgt sich hinter dem von Vasari verwandten Begriff *opera* zusätzlich die Arbeit des Künstlers und das materielle *Kunst*-Werk, welches den Affekt des Erstaunens, den *stupor*, bewirkt.<sup>34</sup> Man ist versucht, in Vasaris Bericht die alte Problematik vom doppelten Wortsinn des Begriffes der *grazia* aufgegriffen und veranschaulicht zu sehen: *Grazia* bezeichnet im theologischen Sinn die dem Marienbilde innewohnende göttliche Gnade. Im kunsttheoretischen Zusammenhang findet *grazia* als Terminus für höchste Anmut und sichtbar gewordene göttliche Schönheit Verwendung, wobei sie insbesondere jene unergründliche Schönheit von Kunstwerken bezeichnet, die nicht mehr formal und handwerklich erklärt werden kann, sondern die Präsenz des Göttlichen anzeigt.<sup>35</sup> Als eine besondere Qualität der Werke Parmigianinos wurde *grazia* in der Kunstliteratur immer wieder hervorgehoben. In dieser Hinsicht wird auch der spezifische Kunstcharakter der Malerei Parmigianinos durch das Altarbild wirkungsmächtig, da neben der dargestellten Muttergottes als sinnlich gegenwärtiger Abglanz der Schönheit Gottes auch die materielle Schönheit des Bildes, seine *grazia* oder *venustà*, die Landsknechte erstaunen läßt und den Handlungsumschwung bedingt.

Der Affekt des Erstaunens, *stupore*, durchzieht als ein wirkungsästhetischer Topos der Legende vom Künstler die Biographik vor allem in Hinsicht auf die früh vollendete Kunstfertigkeit.<sup>36</sup> Berühmt ist der sagenhafte *stupor* des Lorenzo de' Medici beim Anblick der Maske eines Fauns, die der junge Michelangelo im Statuengarten der Medici geschaffen haben soll.<sup>37</sup> Der *stupor* in der Form des schönen Erstaunens findet sich etwa im Bericht von Parmigianinos Einzug am päpstlichen Hofe in Rom nach seiner Ankunft im Jahre 1524. Vasari berichtet von der Verwunderung, in die der junge Parmigianino den Papst und den Hofstaat durch seine engelsgleiche Erscheinung und die mitgebrachten Präsentationsstücke, etwa das berühmte Wiener ‚Selbstbildnis im Konvexspiegel‘, versetzte: „furono subito il giovane et il zio introdotti a papa Clemente, il quale vedute l'opere e Francesco

così giovane, restò stupefatto, e con esso tutta la corte“.<sup>38</sup> Hier wird mit der Verwendung des *stupefatto* im Bericht vom hochbegabten Wunderkind der Ton des ästhetisch schönen Erschreckens angeschlagen.<sup>39</sup> Im Sprachgebrauch Vasaris ist *stupefatto* daher kein ungewöhnlicher Überwältigungstopos, den er vor allem in der Vita Parmigianinos häufig, allein fünfmal für das Frühwerk, verwendet. Es sei nur an die *maraviglia* auslösende ‚Taufe Christi‘ von 1519 in der Berliner Gemäldegalerie (Abb. 4) erinnert, die Parmigianino der Legende nach, und auch mit einiger historischer Wahrscheinlichkeit, im Alter von sechzehn Jahren ohne Auftrag aus einer Laune heraus gemalt haben soll: „Ma finalmente essendo all'età di sedici anni pervenuto, dopo aver fatto miracoli nel disegno, fece in una tavola di suo capriccio un San Giovanni che battezza Cristo, il quale condusse di maniera che ancora chi la vede resta maravigliato che da un putto fusse condotta sì bene una simil cosa“.<sup>40</sup> Auf dieses Werk trifft in der Regie Vasaris das künstlerbiographische Konstrukt vom genialen Frühwerk, das durch eine außergewöhnliche und angeborene Kunstfertigkeit verwundert, zu. Neben Vasari findet sich auch im ‚Dialogo della pittura‘ des Lodovico Dolce von 1557 eine in ihrer Begrifflichkeit vergleichbare und vermutlich für die Mitte des 16. Jahrhunderts zeittypische Reflexion von Parmigianinos Kunst: „Ma che vi dirò io di Francesco Parmigiano? Diede costui certa vaghezza alle cose sue, che fanno innamorar chiunque le riguarda. Oltre a ciò coloriva politamente: e fu tanto leggiadro ed accurato nel disegnare, che ogni suo disegno lasciato in carta mette stupore negli occhi di chi lo mira: perciocchè vi si vede una diligenza mirabile“.<sup>41</sup> Der spezifische wirkungsästhetische Charakter der Malerei und der Zeichnungen Parmigianinos, in der zeitgenössischen Terminologie Vasaris und anderer Literaten mit *grazia*, *venustà*, *leggiadria* und verwandten Begriffen umschrieben, löst die Affekte von Bewunderung und Erstaunen aus, die sogar zur Verliebtheit des Betrachtenden führen können.<sup>42</sup> Ein Reflex dieser affizierenden Kraft von Parmigianinos Kunst, weit bevor Jacob Burckhardt von dem *widerwärtigen* Nachahmer Correggios sprechen sollte,<sup>43</sup> hat sich in literarisierter Form in Vasaris Anekdote vom Sacco di Roma erhalten.



## IV.

Vasari berichtet, daß Parmigianino, wie Protogenes und Archimedes, in weltvergessener Versenkung mit seiner Arbeit beschäftigt war: „perciò che in sul principio del sacco era egli sì intento a lavorare, che quando i soldati entravano per le case, e già nella sua erano alcuni Tedeschi, egli per rumore che facessero non si moveva dal lavoro“. Die möglicherweise an das *intentum formis* des Archimedes bei Livius angelehnte Wendung, derzufolge Parmigianino *intento a lavorare*, also heftig oder aufmerksam bei der Arbeit gewesen sei, hieß in der ersten Ausgabe der ‚Vite‘ von 1550 noch: „e ciò fu che sul principio del sacco era egli sì intento alla *frenesia* [meine Hervorhebung, M. T.] del lavorare“. Vermutlich hat Vasari nicht ohne Grund den in der Textversion der ‚Torrentiniana‘ verwendeten Begriff der *frenesia* in der Neuauflage der ‚Vite‘ gestrichen. Spricht Plinius im Falle des Protogenes von einer den Maler auszeichnenden ängstlichen Sorgfalt, von *cura* und *diligentia*, so geht der von Vasari benutzte Begriff der *frenesia* darüber hinaus, indem er einen krankhaften Wahn, Rausch und Raserei, sowie jeden Zustand geistiger Beunruhigung bezeichnen kann.<sup>44</sup> Im Zusammenhang mit dem bildenden Künstler impliziert der von Vasari gebrauchte Begriff der *frenesia* neben dem göttlich-wahnhaften Vorgang künstlerischer Inspiration zugleich die Unfähigkeit, das rechte Maß zu halten. Der Zustand der *frenesia* bezeichnet bei Vasari ein gestörtes Verhältnis, das der Maler zu seiner Umwelt eingenommen hat.<sup>45</sup> In dieser Hinsicht nimmt der Bericht von Parmigianinos Kindheit bereits den weltabgewandten Künstler, dem der Leser während des Sacco di Roma begegnet, vorweg. Vasari berichtet, daß die beiden Oheime des Malers, die seine ersten Lehrer waren, das Kind immer wieder von zu intensiven Studien zurückhalten mußten.<sup>46</sup> In der ‚Giuntina‘ beendet Vasari die Vita des Parmigianino mit einer allgemeinen Aussage über künstlerisches Arbeiten: Parmigianino wäre einer der größten Maler seiner Zeit geworden, wenn er nicht nur unregelmäßig studiert und nach seiner Laune (*a capriccio*) gemalt sowie sich nicht auf die Unwahrheiten der Alchemie eingelassen hätte:

„Non niego che il lavorare a furori e quando se

n’ha voglia non sia il miglior tempo, ma biasimo bene il non voler lavorare mai o poco, et andar perdendo il tempo in considerazioni: [...]. Se Francesco, il quale ebbe dalla natura bella e graziosa maniera e spirito vivacissimo, avesse seguitato di fare giornalmente, avrebbe acquistato di mano in mano tanto nell’arte che, sì come diede bella e graziosa aria alle teste e molta leggiadria, così avrebbe di perfezzione, di fondamento e bontà nel disegno, avanzato se stesso e gl’altri.“<sup>47</sup>

Vasari setzt hier das regelmäßige, tägliche Arbeiten und Studieren gegen die Arbeit in begeistertem Wahn, *a furori*, die semantisch der *frenesia del lavorare* nahesteht. In Vasaris Kritik der zugleich unregelmäßigen und übermäßigen Arbeitsweise Parmigianinos, die letztlich zum gänzlichen Verlassen der Kunst und zu einem tragischen Ende führen mußte, mag auch ein Topos der antiken Künstlerlegende anklingen: Apelles ist durch beständige Übung der größte Maler der antiken Welt geworden, indem nicht ein Tag verging, an dem er keine Linie zog, um sein Können zu verbessern. Daran erinnert noch die sprichwörtlich gewordene Wendung „nulla dies sine linea“.<sup>48</sup> Apelles war im Altertum für die Anmut seiner Werke berühmt, die Plinius mit  $\chi\acute{\alpha}\rho\iota\varsigma$  und *venustas*, den höchsten Kategorien des Lobes von Schönheit, umschreibt. So lesen wir auch bei Quintilian von der Überlegenheit des Apelles über den nur sorgfältigen Protogenes: „Nam cura Protogenes, [...], ingenio et gratia, quam in se ipse maxime iactat, Apelles est praestantissimus“.<sup>49</sup> Es ist in dieser Hinsicht von Interesse, daß Vasari in der Einleitung zur Vita Parmigianinos zwei der antiken Termini zur qualitativen Beurteilung der Kunst des Apelles aufgreift. Parmigianino habe seinen Bildern „un lume di grazia tanto piacevole“ und „una certa venustà“ gegeben.<sup>50</sup> Es erscheint dies als ein deutlicher Hinweis darauf, daß der mit allen Gaben gesegnete Parmigianino („dal Cielo largamente dotato“), der eine angeborene, nicht durch Studium erwerbbar *grazia* im Übermaß besaß, ein neuer Apelles hätte werden können, wenn er sich nur wie dieser täglich geübt und sein Können verbessert hätte.<sup>51</sup> Vasari selbst hatte im ‚Proemio‘ des dritten Teiles der ‚Vite‘ Raffael den Paragone mit Apelles aufnehmen lassen, da Raffael nur perfekte Dinge imitiert habe und seine Malerei aus diesem Grunde höchste *gra-*



5 Parmigianino, Bogenschnitzender Amor, um 1535, Wien, Kunsthistorisches Museum

zia verkörpere. Durch fortwährendes Studium hätten seine Figuren eine *intera perfezione* erreicht, die sie denen des Apelles und des Zeuxis gleichwertig gemacht habe.<sup>52</sup> Der Bezug von Vasaris Tadel zu Parmigianinos Raffael-Imitatio und zur immer wieder formulierten Vorstellung des 16. Jahrhunderts, wonach der Geist Raffaels in den jüngeren Künstler übergegangen sei, erscheint evident.<sup>53</sup>

In Vasaris erster Vitenfassung von 1550 ist der Vorwurf der mit einer alchemistischen Verirrung

verknüpften Vernachlässigung von Kunst und eigener Person eine strukturelle Grundkonstante der Parmigianino-Vita, die eine genuine Erfindung Vasaris zu sein scheint, da sie vor Erscheinen der ‚Vite‘ in keiner zeitgenössischen Quelle bezeugt ist.<sup>54</sup> Vasari hat seine Anschuldigungen in der zweiten Redaktion der ‚Vite‘ von 1568, die im Falle Parmigianinos einen nahezu vollständig neuverfaßten Text entstehen ließ, relativiert. Zwar läßt er *seinen* Parmigianino am Ende beider Vitenfassungen als einen wahnsinnig und melancholisch gewordenen sowie äußerlich verwilderten Mann sterben, doch kürzt er in der Fassung von 1568 den Vorwurf der Alchemie entscheidend, indem er ihn vor allem auf ein mahnendes Exemplum am Beginn und am Schluß der Vita beschränkt.<sup>55</sup> Eine vergleichbare Abschwächung in der zweiten Edition ist wie im Falle der Streichung des Begriffs der *frenesia* auch bei der Beschreibung des berühmten ‚Bogenschnitzenden Amor‘ (Abb. 5), den Parmigianino um 1535 für den Cavaliere Baiardo in Parma malte, zu finden.<sup>56</sup> Dieses Werk erscheint in der Vitenfassung von 1550 noch der launisch-bizarren Phantasie des Künstlers entsprungen, da es in unmittelbarem Zusammenhang mit Parmigianinos alchemistischen Studien entstanden sein soll: „La qual pazzia [die Alchemie, M. T.] fu cagione ch’egli, lasciato per la dilettazone di tal novella la utilità e il nome dell’arte propria, per la finta e vana in malissimo disordine della vita e dell’animo si condusse. Fece in questo me[z]zo a un gentiluomo parmigiano a punti di luna un Cupido che fabbricava uno arco di legno: la qual pittura fu tenuta bellissima“.<sup>57</sup> In der späteren Textfassung nimmt Vasari eine Ehrenrettung des Bildes vor, indem er den dem Launenhaften und den alchemistischen Studien verpflichteten Vorwurf streicht, wonach Parmigianino den ‚Amor‘ „a punti di luna“ gemalt habe.<sup>58</sup> Dagegen setzt er die Entstehung des ‚Amor‘ vor den Beginn der Beschäftigung mit der Alchemie, so daß dieser noch vor dem Zustand geistiger Umnachtung entstanden sein konnte. Vasaris Vorwurf von der alchemistischen Verirrung, der leitmotivisch die Konzeption der fiktionalen Partien der Vitenfassung von 1550 bestimmte, wurde bereits im 16. Jahrhundert von keinem Geringeren als Lodovico Dolce (1557) in Zweifel gezogen, der in Berufung auf den Bildhauer „M. Battista da Par-

ma“, einen Schüler Parmigianinos, Vasaris Beschuldigungen als Unrecht zurückwies.<sup>59</sup>

Vasari nahm in der Redaktion der Vita des Parmigianino eine Umwertung vor und reduzierte seine Kritik an dem Maler durch das Umschreiben einzelner Partien und Streichungen. Pointiert formuliert konnte Vasari, vor dem Hintergrund seiner umfassenden Kritik an der Arbeitsweise Parmigianinos, die Einfügung der Landsknechts-Anekdote in der ‚Torrentiniana‘ noch dazu dienen, einen weltabgewandten, wahnhaften und tadelnswerten Künstler als Grübler, der sich gleich dem Archimedes in der Lösung abstruser Probleme verlor, vorzustellen. Im Kontext der Edition von 1568 erscheint dieser Gedanke abgeschwächt: Das wahrhaft göttliche Werk, ein überaus schönes Madonnenbild, an dem der Maler arbeitete, tritt in

den Vordergrund der Geschichte, die sich in Parmigianinos Atelier zugetragen haben soll. Das Bild vermag durch die ihm innewohnende *grazia*, daß selbst Häretiker zu einer mitleidigen Tat bewegt werden.

Für den Protestanten Wackenroder war die Anekdote Vasaris, die er vermutlich selbst unter kundiger Anleitung Fiorillos übertragen hatte, ein weiteres Exemplum für die göttliche Macht der Kunst.<sup>60</sup> Damit kann seine Intention derjenigen Vasaris, wenn auch in einem mentalitätsgeschichtlich vollkommen veränderten Kontext, als verwandt bezeichnet werden. Wackenroders erneute Verwendung der Geschichte von Parmigianino und dem Sacco di Roma berührt nicht zuletzt die ontologische Grundproblematik der literarischen Gattung Anekdote zwischen Wahrheit, historischer Möglichkeit und Poesie.

## Anmerkungen

Eine erste Fassung dieses Aufsatzes habe ich im Juli 1998 am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin vortragen können. Meinem Lehrer Prof. Dr. Rudolf Preimesberger und meinen Berliner Freunden sei für Anregungen und Kritik an dieser Stelle gedankt.

- 1 Veröffentlicht von Ludwig Tieck im Herbst 1796, versehen mit der Jahreszahl 1797, bei Johann Friedrich Unger in Berlin. Alle Zitate nach der kritischen Werkausgabe: Wilhelm Heinrich Wackenroder, Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, 2 Bde., hg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns, Heidelberg 1991. Zur Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik vgl. Ladislao Mittner, Galatea. Die Romantisierung der italienischen Renaissancekunst und -dichtung in der deutschen Frühromantik, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 27, 1953, 555-581. Die jüngste Darstellung zum Thema ist der Sammelband von Silvio Vietta (Hg.), Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik, Stuttgart / Weimar 1994.
- 2 Vgl. v. a. das Kapitel ‚Einige Worte über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst‘, in: Wackenroder (wie Anm. 1), Bd. 1, 86-89.
- 3 Wackenroder (wie Anm. 1), Bd. 1, 127.
- 4 Vgl. den ausführlichen quellenkundlichen Kom-

mentar in: Wackenroder (wie Anm. 1), Bd. 1, 282-367; zu Parmigianino, 356-357.

- 5 Den Göttinger Studenten Wackenroder und Tieck wurde die Bedeutung Vasaris als Quelle von unangreiflichem Wahrheitsanspruch durch den akademischen Kunstgeschichtslehrer Johann Dominicus Fiorillo vermittelt, vgl. u. a. Silvio Vietta, Raffael-Rezeption in der literarischen Frühromantik: Wilhelm Heinrich Wackenroder und sein akademischer Lehrer Johann Dominicus Fiorillo, in: Geschichtlichkeit und Aktualität. Studien zur deutschen Literatur seit der Romantik. Festschrift für Hans-Joachim Mähl zum 65. Geburtstag, hg. von Klaus-Detleff Müller u. a., Tübingen 1988, 221-241. Zu Fiorillo jüngst Antje Middeldorf Kosegarten (Hg.), Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800. Akten des Kolloquiums ‚Johann Dominicus Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen‘ am Kunstgeschichtlichen Seminar und der Kunstsammlung der Universität Göttingen vom 11.-13. November 1994, Göttingen 1997. Zur Vasari-Rezeption in Deutschland vgl. Dirk Kemper, Litterärhistorie – romantische Utopie – kunstgeschichtliche Poesie: drei Modelle der Renaissance-rezeption anhand gedruckter und ungedruckter Vasari-Übersetzungen 1778-1832, in: Romantik und Renaissance (wie Anm. 1), 116-139.
- 6 Alle Zitate Vasaris nach: Giorgio Vasari, Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle re-

- dazioni del 1550 e 1568, hg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1966-1987, Bd. 4, 531-547. Eine den heutigen Ansprüchen kaum noch genügende literaturwissenschaftliche Untersuchung zu Vasaris Schilderung des Sacco di Roma und dessen Auswirkungen auf die in Rom ansässigen Künstler wie Parmigianino und Polidoro liegt vor von Laura Ricco, Vasari scrittore. La prima edizione del libro delle ‚Vite‘, Rom 1979 (= Biblioteca di cultura, 154), v. a. 133-141. Zur Vita Parmigianinos vgl. Augusta Ghidiglia Quintavalle, Il Correggio ed il Parmigianino nelle Vite, in: Il Vasari storiografo e artista. Atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte, Arezzo / Florenz 2.-8. September 1974, Florenz 1976, 197-205. Zu den Veränderungen der Vitenfassungen von 1550 und 1568 allgemein Paola Barocchi, L'antibiografia del secondo Vasari, in: Paola Barocchi, Studi vasariani, Turin 1984, 157-170. Zu Vasari als Literat vgl. jüngst Patricia Lee Rubin, Giorgio Vasari. Art and History, New Haven / London 1995.
- 7 Vasari (wie Anm. 6), Bd. 4, 537-539.
  - 8 Ernst Kris / Otto Kurz, Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. Mit einem Vorwort von Ernst H. Gombrich, [Neuaufgabe der Ausgabe Wien 1934] Frankfurt am Main 1995, 157. Letzte Erwähnung bei Rubin (wie Anm. 6), 150.
  - 9 Cecil Gould, Parmigianino, Mailand 1994, 76.
  - 10 Vgl. Mary Vaccaro, Documents for Parmigianino's ‚Vision of St. Jerome‘, in: The Burlington Magazine, 135, 1993, 22-27; Sandro Corradini, Parmigianino's Contract for the Caccialupi Chapel in S. Salvatore in Lauro, in: ebd., 27-29.
  - 11 Zu Parmigianinos römischen Jahren von 1524 bis 1527 vgl. neben den älteren Monographien zum Künstler jüngst Achim Gnann, Parmigianinos Projekte für die Cesi-Kapelle in S. Maria della Pace in Rom, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 59, 1996, 360-380.
  - 12 Zur Londoner Madonna grundlegend Sydney J. Freedberg, Parmigianino. His Works in Painting, Cambridge, Mass., 1950, 68-74. Zuletzt Gould (wie Anm. 9), 67-76 und 186-187 mit älterer Literatur. Vgl. auch Regina Stefaniak, Amazing Grace: Parmigianino's Vision of Saint Jerome, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 58, 1995, 105-115. Vasari holte die Informationen über den Maler vor Abfassung der zweiten Vitenfassung im Jahre 1566 bei Parmigianinos noch lebendem *cugino* Girolamo Mazzola Bedoli in Parma persönlich ein, vgl. Vasari (wie Anm. 6), Bd. 5, 422. Dazu zuletzt Gould (wie Anm. 9), 176. Zu Bedoli s. a. Mario Di Giampaolo, Girolamo Bedoli 1500-1569. Città di Viadana, Florenz 1997.
  - 13 Vasari (wie Anm. 6), Bd. 4, 537. Erstaunlich bleibt, daß Vasari für die Redaktion der ‚Giuntina‘ von 1568 die jetzt auch durch den Vertrag bekundete Auftraggeberin Maria Bufalina aus Città di Castello ermitteln konnte. In der ‚Torrentiniana‘ von 1550 nannte Vasari noch Lorenzo Cibo, „capitano della guardia del Papa e bellissimo uomo“, als Auftraggeber der Tafel: „Destossi allora un pensiero al signor Lorenzo Cibo, invaghito della maniera sua; e venutone partigiano di fargli fare qualche opera, e' gli fece metter mano in una tavola per San Salvatore in Lauro, da mettersi a una cappella vicino alla porta“.
  - 14 Corradini (wie Anm. 10), 28.
  - 15 Die Rekonstruktion des Auftrages nach Vaccaro (wie Anm. 10), 22-27. Zur Aufstellung in San Salvatore in Lauro vgl. auch Gnann (wie Anm. 11), 367-372. Jüngste Zusammenfassung des Forschungsstandes bei Catherine King, Renaissance Women Patrons. Wives and Widows in Italy c. 1300-1550, Manchester / New York 1998, 110-112.
  - 16 Vgl. Michelangelo Biondo, Della nobilissima pittura, et della sua arte, del modo, et della dottrina, di conseguirla, agevolmente et presto, Venedig 1549, 19: „si troua un quadro della Madonna, molto merauiglioso, nel tempio della Pace“.
  - 17 Vaccaro (wie Anm. 10), 26.
  - 18 Vgl. Corradini (wie Anm. 10), 28: „necnon imaginem Conceptionis eiusdem beatae Virginis ab uno latere, et imaginem sanctorum Iohachim et Annae ab alio latere in cornicibus cappellae, cum coloribus finitis et perfectis, et auro in cornice“. Die Formulierung „in cornicibus cappellae“ bleibt in ihrer Deutung problematisch, da der Kircheninnenraum in seiner damaligen Gestalt nicht mehr existiert und auch nicht bildlich überliefert ist. Eventuell bezieht sich der Terminus *cappella* auch nur auf ein gerahmtes Altarbild an der Kirchenwand, ohne einen abgetrennten Raum zu bezeichnen. In diesem Fall könnte auch lediglich ein hölzerner oder marmorner Bilderrahmen gemeint sein. Zum Kirchenbau von San Salvatore in Lauro vgl. auch Günther Urban, Die Kirchenbaukunst des Quattrocento in Rom. Eine bau- und stilgeschichtliche Untersuchung, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, 19, 1961/62, 213 und 265.
  - 19 Vasari (wie Anm. 6), Bd. 4, 537. Der Befund der Londoner Madonna, die durchaus von Parmigianinos Hand vollendet wurde, widerspricht der Angabe Vasaris, der sich mit dem Passus „non gli lasciò condurre a perfezzione la rovina et il sacco di Roma 1527“ vermutlich auf die gesamte Kapellendekoration bezog.
  - 20 Der Onkel Pier Illario Mazzola, der in Vasaris Parmigianino-Vita keine unerhebliche Rolle spielt, war ebenfalls Maler, wie auch der Vertrag von 1526 beweist. Er hatte Parmigianino an den Hof Clemens' VII. in Rom begleitet, wo die Familie Maz-

- zola offenbar als Familienbetrieb auftrat. Da die Londoner Madonna eigenhändig von Parmigianino zu sein scheint, ist vorstellbar, daß Pier Illario eher für Rahmen und Dekorationsarbeiten zuständig war, zumal sein eigenes malerisches Oeuvre kaum greifbar ist. Pier Illario erscheint auch in Dokumenten, die die Ausstattung des Oratorio della Concezione ab 1533 in Parma betreffen, neben Girolamo Mazzola Bedoli als *maestro*, vgl. Di Giampaolo (wie Anm. 12), 227. Dazu auch Vaccaro (wie Anm. 10), 26.
- 21 Vgl. Kris / Kurz (wie Anm. 8), 157; André Chastel, *The Sack of Rome, 1527*, übersetzt von Beth Archer. *The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1977*, The National Gallery of Art, Washington, D. C., Princeton 1983 (= Bollington Series XXXV.26), 166-172.
- 22 C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde. Lateinisch-deutsch. Buch XXXV. Farben. Malerei. Plastik*, hg. und übersetzt von Roderich König und Gerhard Winkler, Düsseldorf / Zürich 1997, 84-85 (liber XXXV, 104-106): „propter hunc Ialysum ne cremaret tabulam, Demetrios rex, cum ab ea parte sola posset Rhodum capere, non incendit, parcentemque picturae fugit occasio victoriae. erat tunc Protogenes in suburbano suo hortulo, hoc est Demetrii castris, neque interpellatus proeliis incohata opera intermisit omnino nisi accitus a rege; interrogatusque, qua fiducia extra muros ageret, respondit scire se cum Rhodiis illi bellum esse, non cum artibus. disposuit rex in tutelam eius stationes, gaudens quod manus servaret, quibus pepercerat, et, ne saepius avocaret, ultro ad eum venit hostis relictisque victoriae suae votis inter arma et murorum ictus spectavit artificem; sequiturque tabulam illius temporis haec fama, quod eam Protogenes sub gladio pinxerit: Satyrus hic est, quem anapauomenon vocant, ne quid desit temporis eius securitati, tenentem tibias“.
- 23 Vgl. Leon Battista Alberti, *La pittura di Leon Battista Alberti tradotta per M. Lodovico Domenichi, Venedig 1547*, fol. 20 r.: „Dicesi anchora, che il Rè Demetrio non lasciò bruscias Rhodo, accio che non si perdesse una tauola di Prothogene. [...] Oltra di questo molte altre simili cose sono state raccolte, per lequali chiaramente si puo conoscere, che i buoni pittori furono sempre lodati, et tenuti in grandissimo honore appresso ogniuno; di modo che non pure nobilissimi, et prestantissimi cittadini, ma philosophi, et Re anchora, non solo dilettarono di cose dipinte, ma grandissimamente etianodio di dipingere“. Vgl. auch Francisco de Hollanda, *Vier Gespräche über die Malerei (Quatro dialogos da pintura antigua)*, geführt zu Rom 1538, hg. von Joaquim de Vasconcellos, Wien 1899 (= *Quellenschriften, Neue Folge*, Bd. 9), 38. Die Anekdote von Protogenes und Apelles erscheint vor Vasari im Zusammenhang mit der *nobiltà* der Malerei auch bei Paolo Pino, *Dialogo di Pittura di Messer Paolo Pino nuovamente dato in luce, Venedig 1548*, in: *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, hg. von Paola Barocchi, Bari 1960, Bd. 1, 110: „Era Demetrio accampato a Rodi, e, per la strenua difesa d(e)i Rodiani, deliberato cacciar fuoco da una parte della città più debole e facile da ispugnare, fugli detto ch'abbrugiando quel luoco distruggeva una bella tavola dipinta per man de Protogene; d'il che più accortosi Demetrio, volse prima abandonar l'impresa che distruggere una sì degna opera, e così lasciò illesa la città di Rodi“. Eine moderne Einführung zu den Künstlerlegenden bei Hans Ulrich Asemisen / Gunter Schweikhart, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994 (= *Acta humaniora. Schriften zur Kunstwissenschaft und Philosophie*), 9-26.
- 24 Plinius (wie Anm. 22), 66 (liber XXXV, 79): „praecipua eius in arte venustas fuit, cum eadem aetate maximi pictores essent; quorum opera cum admiraretur, omnibus conlaudatis deesse illam suam venerem dicebat, quam Graeci *χάριτα* vocant, sed hac sola sibi neminem parem. et aliam gloriam usurpavit, cum Protogenes opus immensi laboris ac curae supra modum anxiae miraretur; dixit enim omnia sibi cum illo paria esse aut illi meliora, sed uno se praestare, quod manum de tabula sciret tollere, memorabili praecepto nocere saepe nimiam diligentiam [nach der bemerkenswerten Regel, daß übertriebene Sorgfalt oftmals schade, M. T.] fuit autem non minoris simplicitatis quam artis“.
- 25 Zu Archimedes vgl. den schönen Eintrag bei Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon*, Bd. 2, Leipzig 1732, coll. 1227-1228. Aufschlußreich ist auch der den allgemeinen Wissensstand des 16. Jahrhunderts zur Person des Archimedes zusammenfassende Artikel des Pariser Hofkosmographen Andre Thevet, *Les Vrais Portraits et Vies des Hommes illustres grecz, latins, et payens recueilliz de leurs Tableaux Livres, Medailles antiques, et modernes*, Paris 1584, Bd. 1, fol. 46r-47v. (benutztes Exemplar: Staatsbibliothek Berlin, Pb 496 a. fol.). Das dort beigegebene Kupferstichportrait soll als angeblich authentisches Bildnis einer antiken Bronzemedaille aus Sizilien folgen, wobei die Angabe des Fundortes der Medaille vermutlich dazu dient, das fiktive Bildnis zu legitimieren. Vgl. Hans Jakob Meier, *Das Bildnis in der Reproduktionsgraphik des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zu den Anfängen serieller Produktion*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 58, 1995, 449-477.
- 26 Dieses Charakterbild überliefert u. a. Plutarch, *Vita des Marcellus*, XVII, 6. Der Topos findet sich

- bei Vasari in den Anekdoten über Paolo Uccello, der über dem Studium der Perspektive die Nachtruhe vergaß, oder über Brunelleschi, der beim Zeichnen der Antiken in Rom nicht zum Essen und Trinken kam, vgl. Kris / Kurz (wie Anm. 8), 157-158.
- 27 Livius, Römische Geschichte. Buch XXIV-XXVI. Lateinisch-deutsch, hg. von J. Feix, Darmstadt 1977, 219 (liber XXV, 31, 8-11): „Urbs diripienda militi data est custodibus divisim per domos eorum, qui intra praesidia Romana fuerant. Cum multa irae, multa avaritiae foeda exempla ederentur, Archimedes memoriae proditum est in tanto tumultu, quantum captae urbis in viis discursus diripientium militum cedere poterat, intentum formis, quas in pulvere descripserat, ab ignaro milite, quis esset interfectum; aegre id Marcellum tulisse sepulturaeque curam habitam, et propinquis etiam inquisitis honori praesidioque nomen ac memoriam eius fuisse“. Zum Nachleben des Livius vgl. Ernst Robert Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, 7. Aufl., Bern / München 1969, 61.
- 28 Vgl. Georg Büchmann, Geflügelte Worte. Der Zitatenschatz des deutschen Volkes gesammelt und erläutert, 26. Aufl., Berlin 1919, 440. Die antike Fassung des Sprichworts läßt sich am ehesten bei Valerius Maximus, Factorum et dictorum memorabilium libri novem, liber VIII, cap. VII, ext. § 7, nachweisen: „Archimedes quoque fructuosam industriam fuisse dicerem, nisi eadem illi et dedisset vitam et abstulisset. captis enim Syracusis Marcellus machinationibus eius multum ac diu victoriam suam inhibitam senserat. eximia tamen hominis prudentia delectatus, ut capiti illius parceretur edixit, paene tantum gloriae in Archimede servato quantum in oppressis Syracusis reponens. at is dum animo et oculis in terra defixis formas describit, militi, qui praedandi gratia domum intruperat strictoque super caput gladio quisnam esset interrogabat, propter nimiam cupiditatem investigandi quod requirebat nomen suum indicare non potuit, sed protecto manibus pulvere ‚noli‘ inquit ‚obsecro istum disturbare‘ [meine Hervorhebung, M. T.], ac perinde quasi neglegens imperii victoris obtruncatus sanguine suo artis suae liniamenta confudit. quo accidit ut propter idem studium modo donaretur vita, modo spoliaretur“. Offenbar wird in modernen Fassungen des Textes das Wort *circulum* weggelassen.
- 29 Vgl. Reinhard Baumann, Landsknechte. Ihre Geschichte und Kultur vom späten Mittelalter bis zum Dreißigjährigen Krieg, München 1994, v. a. 192-196. Zum sozialen Profil der kaiserlichen Söldner während des Sacco di Roma vgl. Chastel (wie Anm. 21), passim.
- 30 Vgl. die offene Kritik bei Martin Luther, Von dem Papsttum zu Rom wider den hochberühmten Romanisten zu Leipzig; ders., De captivitate Babylo-nica ecclesiae praeludium, in: Luthers Werke in Auswahl. Unter Mitwirkung von Albert Leitzmann hg. von Otto Clemen, Bd. 1: Schriften von 1517 bis 1520, 6. Aufl., Berlin 1966, 323-361 und 426-512.
- 31 Aus der reichen zeitgenössischen Literatur zum Sacco di Roma sei ein Beispiel herausgegriffen: Eustachio Celebrino, La Presa di Roma (1528), in: La Guerra di Camollia e La Presa di Roma. Rime del sec. XVI, hg. von Francesco Mango, Bologna 1886 (= Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XVII, hg. von Francesco Zambrini, 218), 119-160, hier 153: „Era in quel campo [Campo dei Fiori, M. T.] infiniti Giudei/ e un numer grande ancor di Luterani/ crudeli, iniqui, dispietati e rei/ rapaci lupi et arrabbiati cani/ che quel che fenno in Roma i' non potrei,/ se io avesse mille penne e mille mani/ il mar d'inchiostro, e mille libri e carte/ scriver, lor crudeltà pur una parte“. Vgl. zur Humanistenklage über die Zerstörung Roms neuerdings die Quellenedition von Kenneth Gouwens, Remembering the Renaissance. Humanist Narratives of the Sack of Rome, Leiden / Boston / Köln 1998 (= Brill's Studies in Intellectual History, hg. von A. J. Vanderjagt, 85).
- 32 Zu Erasmus' komplexer Kritik am übermäßigen und lächerlichen Bilderdienst vgl. Erwin Panofsky, Erasmus and the Visual Arts, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 32, 1969, 200-227; Giuseppe Scavizzi, The Controversy on Images From Calvin to Baronius, New York / San Francisco / Bern 1992 (= Toronto Studies in Religion, hg. von Donald Wiebe, Bd. 14). Zuletzt Oskar Bätschmann / Pascal Griener, Hans Holbein, Köln 1997, 88-119.
- 33 Vgl. die Hinweise bei Stefaniak (wie Anm. 12), 105-115. Grundlegendes s. v. ‚Maria, Marienverehrung, Mariologie‘, in: Evangelisches Kirchenlexikon. Internationale theologische Enzyklopädie, Bd. 3, 3. Aufl., Göttingen 1992, coll. 274-294. Zum *usus* und *abusus* von wundertätigen Bildern vgl. David Freedberg, The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response, Chicago 1989, v. a. Kap. 6 und 7. Grundlegend zum Bilderstreit während der Reformation Hans von Camp-hausen, Die Bilderfrage in der Reformation, in: Zeitschrift für Kirchengeschichte, 68, 1957, 96-128; Sergiusz Michalski, Aspekte der protestantischen Bilderfrage, in: Idea, 3, 1984, 65-85; ders., The Reformation and the Visual Arts. The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe, London / New York 1993; Scavizzi (wie Anm. 32), passim.

- 34 Vgl. die inflationäre Verwendung des Begriffes *opera* für das materielle Artefakt in den ‚Vite‘ Vasaris. Zum Begriff s. Vocabolario degli Accademici della Crusca, con tre indici delle voci, locuzioni, e proverbi Latini, e Greci, posti per entro l’Opera, Venedig 1612, 572-573, s. v. *opera*.
- 35 Vgl. zum Begriff des „Schönen“ und seinen Entsprechungen in der Kunsttheorie der italienischen Renaissance Thomas Leinkauf, Das Schöne, Teil III: 15. und 16. Jahrhundert, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 8, Stuttgart 1993, coll. 1356-1364. Ausführlicher ders., Der Begriff des Schönen im 15. und 16. Jahrhundert. Seine philosophische Bedeutung und Hinweise auf sein Verhältnis von Poesie und Kunst, in: Renaissance Poetik, hg. von Heinrich F. Plett, Berlin / New York 1994, 53-74. Verwiesen sei auf die zahlreichen Beiträge zum Thema im Sammelband *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, hg. von Francis Ames-Lewis und Mary Rogers, Hants 1998.
- 36 Vgl. zum Begriff des *stupore* u. a. David Summers, Michelangelo and the Language of Art, Princeton 1981, 171-176. Raffaello Borghini fügt in seiner Paraphrase der Parmigianino-Vita Vasaris dem *stupor* der Landsknechte noch *maraviglia* hinzu, vgl. Raffaello Borghini, Il Riposo, Florenz 1584, 444: „perciocche era egli sì intento à lavorare quando entrano alcuni tedeschi in casa sua, che per romore che essi facessero non si moveva egli dal lavoro, e da quelli soprapiunto diè loro tanto stupore, e maraviglia, veggendolo lavorare, che il lasciarono seguire“.
- 37 Vgl. Paul Barolsky, The Faun in the Garden. Michelangelo and the Poetic Origins of Italian Renaissance Art, Pennsylvania State University 1994, v. a. 99-105. Ebenso legendär ist der von Vasari überlieferte *stupor* des Andrea del Verrocchio über die Kinderzeichnungen Leonardos, vgl. Vasari (wie Anm. 6), Bd. 4, 16-17: „Veduto questo ser Piero e considerato la elevazione di quello ingegno, preso un giorno alcuni de’ suoi disegni gli portò ad Andrea del Verrocchio, ch’era molto amico suo, e lo pregò strettamente che gli dovesse dire se Lionardo, attendendo al disegno, farebbe alcun profitto. Stupì Andrea nel veder il grandissimo principio di Lionardo, e confortò ser Piero che lo facesse attendere, onde egli ordinò con Lionardo ch’e’ dovesse andare a bottega di Andrea“.
- 38 Vasari (wie Anm. 6), Bd. 4, 535. Zum ‚Selbstbildnis im Konvexspiegel‘ als Präsentationsstück vgl. Martin Warnke, Der Kopf in der Hand, in: Ders., Nah und fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie, hg. von Michael Diers, Köln 1997, 108-120; zuletzt Rudolf Preimesberger, Giorgio Vasari: Ursprungslegende eines Selbstporträts (1550), in: Porträt, hg. von Rudolf Preimesberger u.a., Berlin 1999 (= Geschichte der Klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 2), 262-272.
- 39 Vgl. auch das sprechende Boccaccio-Zitat zum *stupore* in: Vocabolario degli Accademici della Crusca (wie Anm. 34), 860, s. v. „stupefare: Empier di stupore. Lat. stupefacere. Bocc. Am. 84. Prima i circostanti turbò con paura, e appresso gli stupefeco con maraviglia“.
- 40 Vasari (wie Anm. 6), Bd. 4, 533. Zur Berliner ‚Taufe Christi‘ immer noch grundlegend: Hermann Voss, Ein wiedergefundenes Gemälde von Parmigianino, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 54, 1933, 33-37.
- 41 Lodovico Dolce, Dialogo della Pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato l’Aretino, Venedig 1557, 50.
- 42 Zur Semantik und zum Bedeutungskreis der genannten Begriffe in der italienischen Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts vgl. Luigi Grassi / Mario Pepe, Dizionario di arte, Turin 1995. Noch Lomazzo greift die Terminologie im Jahre 1584 auf, vgl. Gian Paolo Lomazzo, Trattato dell’arte della pittura, scoltura et architettura, Mailand 1584, in: Ders., Scritti sulle arti, hg. von Roberto Paolo Ciardi, Florenz 1974, Bd. 2, 250: „E fra moderni si vede, per la maestà e bellezza, in Raffaello, per la furia e grandezza nel Rosso, per la cura et industria in Perino, per la grazia e leggiadria nel Mazzolino [Parmigianino, M. T.] e per la fierezza in Polidoro“. Der philosophische Bezugsrahmen der Begriffe *grazia*, *venusta*, *leggiadria* in der italienischen Kunsttheorie dargestellt bei Leinkauf, Begriff (wie Anm. 35), v. a. 68-71. Dolces Wendung „che fanno innamorar chiunque le riguarda“ berührt die neuplatonische Diskussion über das Schöne und die Liebe sowie den Zusammenhang von *pulchritudo*, *amor* und *desiderium*, dem Marsilio Ficino Ausdruck verlieh: „Amor nihil aliud est, quam pulchritudinis desiderium“ zitiert bei Leinkauf, Begriff (wie Anm. 35), 66. Vgl. auch Thomas Leinkauf, Amor in supremi opificis mente residiens, in: Zeitschrift für philosophische Forschung, 43, 1989, 265-270.
- 43 Jacob Burckhardt, Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens, 5. Aufl., hg. von Wilhelm Bode, II. Theil, Bd. 2, Leipzig 1884, 743.
- 44 Zur komplexen Semantik des Begriffs und zu seinen Verwendungsmöglichkeiten vgl. Salvatore Battaglia, Grande dizionario della lingua italiana, Bd. 6, Turin 1970, 341-342. Vornehmlich auf die Bedeutung von krankhaftem Wahn scheint der Begriff festgelegt im Vocabolario degli Accademici della Crusca (wie Anm. 34), 366, s. v. „frenesia: Mal ch’offende la mente, conducendola al furore, e alla pazzia. Lat. phrenesis, phrenetis. Gr. φρενιτις. San Grisost. E dopo disperata frenesia, o pazzia, molti ritornano a buon senso“.

- 45 Der selten verwandte Begriff der *frenesia* erscheint bei Vasari in der Vita des Cronaca, der am Ende seines Lebens dem religiösen Wahn des Savonarola verfallen sein soll, vgl. Vasari (wie Anm. 6), Bd. 4, 244 (Textfassung von 1550): „Eragli entrato in capo frenesia delle cose di fra' Girolamo Savonarola, nelle quali era tanto impazzito, che altro che di quelle non voleva ragionare“.
- 46 Vasari (wie Anm. 6), Bd. 4, 533: „E parendo loro nel continuare ch'è fusse nato, si può dire, con i pennelli in mano, da un canto lo sollecitavano e dall'altro, dubitando non forse i troppo studii gli guastassero la complessione, alcuna volta lo ritiravano“.
- 47 Vasari (wie Anm. 6), Bd. 4, 545. Es kennzeichnet Vasaris ambivalente Position zwischen dem begrifflich wertenden Historiker und einem selbst dem Prinzip der *imitatio* folgenden Künstler, daß sein strenger Tadel Parmigianinos in den ‚Vite‘ der eigenen künstlerischen Praxis zu widersprechen scheint: Vasari war selbst im Besitz von Werken Parmigianinos und kopierte dessen Zeichnungen, vgl. dazu David McTavish, Vasari and Parmigianino, in: Giorgio Vasari. Tra decorazione ambientale e storiografia artistica. Convegno di studi, Arezzo, 8.-10. Oktober 1981, hg. von G. C. Garfagnini, Florenz 1985, 135-143; Rubin (wie Anm. 6), 129.
- 48 Plinius (wie Anm. 22), 80 (liber XXXV, 80): „Apelli fuit alioqui perpetua consuetudo numquam tam occupatum diem agendi, ut non lineam ducendo exerceret artem, quod ab eo in proverbium venit“.
- 49 Vgl. Quintilian, Inst. orat., lib. XII. 10.6 (De genere dicendi).
- 50 Vasari (wie Anm. 6), Bd. 4, 531-532 (Textfassung von 1568): „Fra molti che sono stati dotati in Lombardia della graziosa virtù del disegno e d'una certa vivezza di spirito nell'invenzioni e d'una particolar maniera di far in pittura bellissimi paesi, non è da posporre a nessuno, anzi da preporre a tutti gl'altri, Francesco Mazzuoli parmigiano, il quale fu dal Cielo largamente dotato di tutte quelle parti che a un eccellente pittore sono richieste, poichè diede alle sue figure, oltre quello che si è detto di molti altri, una certa venustà, dolcezza e leggiadria nell'attitudini che fu sua propria e particolare. Nelle teste parimente si vede che egli ebbe tutte quelle avvertenze che si dee, intantochè la sua maniera è stata da infiniti pittori imitata et osservata, per aver egli dato all'arte un lume di grazia tanto piacevole che saranno sempre le sue cose tenute in pregio, et egli da tutti gli studiosi del disegno onorato“.
- 51 Ebd., 532 (Textfassung von 1568): „E avesse voluto Dio ch'egli avesse seguitato gli studii della pittura, e non fusse andato dietro ai ghiribizzi di congelare mercurio per farsi più ricco di quello che l'aveva dotato la natura et il cielo! perciò che sarebbe stato senza pari e veramente unico nella pittura: dove cercando di quello che non poté mai trovare, perdé il tempo, spregiò l'arte sua e fecesi danno nella propria vita e nel nome“.
- 52 Vasari (wie Anm. 6), Bd. 4, 8-9: „Ma più di tutti il graziosissimo Raffaello da Urbino, il quale studiando le fatiche de' maestri vecchi e quelle de' moderni, prese da tutti il meglio, e fattone raccolta, arricchì l'arte della pittura di quella intera perfezione, che ebbero anticamente le figure d'Apelle e di Zeusi e più, se si potesse dire o mostrare l'opere di quelli a questo paragone“. Vgl. dazu Rubin (wie Anm. 6), 377-379; Klaus Irle, Apelles, Zeuxis und Lysippos und die Malerei des Cinquecento, in: Antiquarische Gelehrsamkeit und Bildende Kunst. Die Gegenwart der Antike in der Renaissance, Köln 1996 (= Atlas. Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung, hg. von Gunter Schweikhardt, Bd. 1), 123-135, hier 124-125.
- 53 Vasari (wie Anm. 6), Bd. 4, 536: „lo spirito del qual Raffaello si diceva poi esser passato nel corpo di Francesco, per verdersi quel giovane nell'arte raro e ne' costumi gentile e grazioso come fu Raffaello, e che è più, sentendosi quanto egli s'ingegnava d'imitarlo in tutte le cose, ma sopra tutto nella pittura“. Vgl. auch Dolce (wie Anm. 41), 50: „Mori giovane ancora egli: e fu affezionatissimo alle cose ed al nome di Raffaello. Dicevasi ancora, come parimente scrive il Vasari, in Roma, che l'anima di Raffaello gli era entrata nel corpo: perchè si vedevano ambedue conformi d'ingegno e di costumi“. Zur Raffael-Imitatio Parmigianinos vgl. Daniel Arasse, Raffaello senza venustà e l'eredità della grazia, in: Studi su Raffaello. Atti del convegno internazionale di studi, Urbino / Florenz, 6.-14. April 1984, Urbino 1987, 703-714. Zur engen Abhängigkeit von Vasaris Parmigianino-Bild zur Vita Raffaels anhand des Wiener ‚Selbstbildnisses im Konvexspiegel‘ vgl. jüngst Mary Rogers, The Artist as Beauty, in: Concepts of Beauty in Renaissance Art, hg. von Francis Ames-Lewis und Mary Rogers, Hants 1998, 93-106.
- 54 Zum Komplex der angeblichen alchemistischen Betätigung Parmigianinos vgl. Maurizio Faggiolo Dell'Arco, Il Parmigianino. Un saggio sull'ermetismo nel Cinquecento, Rom 1970. Gewichtige Einwände gegen die dort vertretene Vorstellung vom Alchemisten Parmigianino bei E. Grasman, L'alchimista Parmigianino nelle Vite del Vasari, in: Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome, 46, 1985, 87-102. Grasman macht wahrscheinlich, daß Vasari bei seiner Charakterisierung des Alchemisten Parmigianino geläufigen Vorstellungen von Melancholie und Alchemie folgt. Sein literarischer Bezugspunkt war vermutlich der Dialog CXI in Petrarca's ‚De remediis utriusque fortunae‘.



- Vasari könnte den Text in der ersten italienischen Übersetzung von Remigio Fiorentino gelesen haben; die 1549 bei Gabriel Giolito in Venedig erschienen war.
- 55 Vasari selbst beschreibt eindrucksvoll den Verfall von der engelsgleichen Gestalt Parmigianinos („più tosto d'angelo che d'uomo“) zu der eines äußerlich verwahrlosten Melancholikers. Vgl. Vasari (wie Anm. 6), Bd. 4, 544: „Francesco finalmente, avendo pur sempre l'animo a quella sua alchimia, come gl'altri che le impazzano dietro una volta, et essendo di delicato e gentile fatto con la barba e chiome lunghe e malconce, quasi un uomo salvatico et un altro da quello che era stato, fu assalito, essendo mal condotto e fatto malinconico e strano, da una febre grave e da un flusso crudele, che lo fecero in pochi giorni passare a miglior vita“.
- 56 Wien, Kunsthistorisches Museum. Zum Bild zuletzt Gould (wie Anm. 9), 120-123 und 193.
- 57 Vasari (wie Anm. 6), Bd. 4, 543-544 (Textfassung von 1550).
- 58 Zur Bedeutung der Wendung „a punti di luna“ vgl. Battaglia (wie Anm. 44), Bd. 9, Turin 1975, 283. Vasari verwendet die Formulierung in der Vita von 1550 eindeutig im Sinne von „launenhaft“, vgl. das Vorwort der Vita Parmigianinos in: Vasari (wie Anm. 6), Bd. 4, 531: „Il che per il vero troppo più spesso avviene che non arebbe bisogno il comodo umano, pervenendo il più delle volte il benignissimo influsso delle doti eccellenti e rare in persone più spiritate che spiritose, le quali fuggono lo esercitarsi, né far lo vogliono se non per punti di luna o per capriccio de' cervelli loro, più tosto bestiali che umani“.
- 59 Vgl. Dolce (wie Anm. 41), 50. Dolces Angabe ist auf den aus Correggio stammenden Bildhauer Giovanni Battista de' Fornari, bzw. Barbieri, zu beziehen, der in Venedig gearbeitet hat und als Hofbildhauer des Ottavio Farnese in Parma belegbar ist. Vgl. die ausführliche Nachricht über Fornari im ‚Compendio Coppiosissimo de l'origine, Antichità, successe, et Nobilitá de la Cittá di Parma‘ von Angelo Da Herba aus dem Jahre 1572 (Parma, Biblioteca Palatina, ms. parm. 1193, sez. 2, fol. 46 v.):
- „Ma de scoltori eccelenti ha dato in questi tempi Gioanbatista di fornari. quale no[n] solamente fu Herede di disegni et discepulo di Francesco di Mazuoli Pittore [...]“.
- 60 Der von Vietta (wie Anm. 5) geäußerten Vermutung, der des Italienischen möglicherweise nur unzulänglich mächtige Wackenroder habe die bereits vorhandenen Vasari-Übersetzungen seines kunsthistorischen Lehrers Johann Dominicus Fiorillo verwendet, widerspricht der bewußt altertümelnde sprachliche Duktus Wackenroders im Vergleich mit Fiorillos Übersetzung der Anekdote, vgl. Johann Dominicus Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten. Zweyter Band: Die Geschichte der Venezianischen, Lombardischen und der übrigen Italiänischen Schulen enthaltend, Göttingen 1801, 348-349: „Während Mazzola mehreres in Rom arbeitete, das zum Theil Vasari beschrieben hat, drangen auf einmal im J. 1527 die feindlichen Waffen in diese Stadt und verwüsteten sie auf eine barbarische Weise. Sey es Philosophie, Gleichgültigkeit oder Furcht, Francesco suchte nicht zu entfliehen, sondern blieb eingeschlossen in seinen Zimmern, beschäftigt die letzte Hand an eine Madonna zu legen. Selbst da die Feinde die Mauern bestiegen hatten und mit Plünderung der Häuser beschäftigt waren, achtete er vertieft in seinen Arbeiten weder auf das Klagegeschrey des Volkes noch auf das Getöse des Geschützes. Da endlich aber die Feinde selbst in das Haus drangen wo er wohnte und jeden Winkel desselben durchsuchten, trafen sie ihn mahlend an; und ich weiß nicht ob der Schrecken des Künstlers, der sich auf einmal mit Soldaten umgeben fand, größer gewesen als der der Soldaten, die einen ruhig arbeitenden Mann vorfanden. Wie dem auch sey, der Anführer des Haufens der einiges Gefühl für Schönheit und Mahlerey zu haben schien, war mit wenigen Zeichnungen zufrieden, und ließ alles übrige unversehrt. Bald darauf rückte aber ein anderer Haufen ein, der sich nicht um Zeichnungen bekümmerte, sondern Geld verlangte, und von dem sich Francesco nur durch seine Börse befreien konnte“.

#### Abbildungsnachweis

Basel, Öffentliche Kunstsammlungen: 3  
 Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz,  
 Gemäldegalerie: 4

Berlin, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz: 2  
 London, National Gallery: 1  
 Wien, Kunsthistorisches Museum: 5