



Winckelmann Akademie
München

Schriftenreihe der Winckelmann Akademie für

Kunstgeschichte München

Textbeitrag Nr. 25, Februar 2017

www.winckelmann-akademie.de

Schönheit des Heiligen oder Heiligkeit des Schönen?

Zu Parmigianinos „Madonna della rosa“ (1529/30)

Dr. Gerd Michael Köhler

Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München

Einleitung

Giorgio Vasari, nicht eben bekannt für besonderes Wohlwollen in seinen Äußerungen über andere Künstler, schreibt 1550 in der ersten Ausgabe seiner Biografie über Francesco Mazzola, gen. Parmigianino (1503-1540), geradezu enthusiastisch über „un quadro di Nostra Donna in Casa M. Dionigi de' Gianni, con un Cristo che tiene una palla di mappamondo“ [„ein Bild Unserer Lieben Frau im Hause des Herrn Dionysius von Zani, mit einem Christus, der einen Weltglobus hält“]. Gemeint ist Parmigianinos Gemälde „Madonna della rosa“ („Madonna mit der Rose“) (Abb. 1), damals im Besitz der bolognesischen Adelsfamilie der Zani. Vasari schwärmt über so manche Einzelheit der Darstellung als „veramente bellissima“, preist sie als von „bellissima gratia“ und rühmt anhand eines Details, man könne nichts Besseres zu sehen bekommen [„non può vedersi meglio“]. Und in der Tat hat gerade diese Madonnendarstellung Parmigianinos (Öl auf Pappelholz, 109 x 88,5 cm), heute gezeigt in der Dresdner Gemäldegalerie Alte Meister, von Anfang an bis in die Gegenwart besondere Aufmerksamkeit und Anerkennung in der kunstinteressierten Öffentlichkeit gefunden.



Abb. 1 Parmigianino, Madonna della rosa
Dresden, Gemäldegalerie Alter Meister, Dat. 1529/30

Historie

Der Entstehungszeitraum des Gemäldes wird heute überwiegend von 1529 bis 1530 angesetzt. Seit 1527 hielt sich Parmigianino, aus Rom kommend, in Bologna auf, das er 1530 wieder Richtung Parma verließ. Unklar ist, ob er das Werk bereits vorher in Rom begonnen und zunächst unfertig mit nach Bologna genommen hatte. Denn der Auftrag für das Bild wurde ihm bereits in Rom erteilt, und zwar von dem für seine libertinären Satiren bekannten Schriftsteller und Kunstkritiker Pietro Aretino (1492-1556), den er in Rom kennengelernt hatte, und der die Stadt ebenfalls 1527 verließ, um sich anschließend in Venedig niederzulassen.

Zur Auslieferung des fertiggestellten Gemäldes an den Auftraggeber kam es jedoch nie. Denn als sich Papst Clemens VII. aus Anlass der Krönung Karls V. zum römischen Kaiser von Dezember 1529 bis April 1530 in Bologna aufhielt, wurde es nunmehr diesem zum Geschenk gemacht; ob auf Veranlassung des Auftraggebers oder aus eigenem Entschluss des Künstlers, ist ungewiss. Ebenso ungeklärt ist, ob der Papst das Bild jemals erhalten oder auch nur selbst gesehen hat. Jedenfalls fand es keine Aufnahme in dessen Sammlung, sondern verblieb bei seiner Rückreise nach Rom in Bologna und gelangte dort in den Besitz des als Kunstkenner und Sammler bekannten Adligen Dionisio Zani. Der stellte es in seinem Landhaus in den bologneser Bergen zur Schau, und dort fand es von Anfang an viel Bewunderung zahlreicher Besucher, so auch jene Vasaris, welcher bereits 1568 in der überarbeiteten zweiten Ausgabe seiner Biografie des Künstlers von fünfzig Kopien berichtet, die inzwischen davon angefertigt worden sein sollen. In der Folge kam es immer wieder zu Kaufangeboten reicher Sammler, so unter anderem des Vincenzo I. Gonzaga und des Kardinals Alessandro Farnese, denen die Familie Zani indes lange Zeit widerstand. Erst 1752 kam das Gemälde dann doch zum Verkauf, und zwar an den Sohn Augusts des Starken und bedeutenden Kunstmäzen August III. von Sachsen, zum gewaltigen Kaufpreis von 1350 Zechinen (Golddukat). Auf diese Weise gelangte es schließlich nach Dresden, wo es – 1945 von der sowjetischen Besatzungsmacht nach Russland verbracht und 1956 restituiert – bis heute in der Gemäldegalerie Alte Meister zu bewundern ist.

Bildbeschreibung

Der Maler gibt die die Bildszene beherrschende Madonnenfigur in leicht überlängter, monumentaler Darstellung. Sie füllt den Bildraum in vertikaler Ausrichtung von oben bis unten aus, endet leicht unterhalb ihres Schoßes und schneidet den Rahmen auf der linken Seite mit ihrem Obergewand. Ihre Haltung erscheint als nicht wirklich sitzend, ihr Blick ist gesenkt. Das Jesuskind, welches auffallend groß ausfällt und ebenfalls monumental die seitlichen Bildbegrenzungen sprengt, liegt, schräg dem Betrachter zugewandt und ihn fest in den Blick nehmend, diagonal den Bildraum durchmessend auf ihrem Schoß. Hier wird ein neuartiger Darstellungstypus gezeigt, der die bekannten Typen der Madonna mit Kind auflöst und an eine andere Bildtypik gemahnt: jene der Pietà, bei welcher Maria den Körper ihres toten Sohnes auf ihrem Schoß hält. Parmigianino unternimmt insoweit eine Fortentwicklung der „Madonna del Latte e un angelo“ („Nährende Madonna mit Engel“) Correggios (Abb. 2), die etwa fünf Jahre vorher entstanden ist (ca. 1524) und gemeinhin als Vorbild für seine „Madonna della rosa“ gilt.



Abb. 2 Correggio, Madonna del Latte e un angelo
Budapest, Museum der Schönen Künste, Dat. ca. 1524

Ihren Höhepunkt mit noch stärker ausgeprägten Pietà-Reminiszenzen wird diese neue Darstellungsweise etwa weitere fünf Jahre später in seiner „Madonna dal collo lungo“ („Madonna mit dem langen Hals“, entstanden 1534-39) (Abb. 3), erreichen.

Das Kind langt mit seinem rechten Arm unter dem linken, vertikal nach unten geführten Arm der Madonna nach oben durch und bietet ihr eine rosafarbene Rose dar. Mit seinem linken Arm, der am Handgelenk mit einem leuchtend roten Korallenarmband versehen ist, stützt es sich auf einen Weltglobus, welcher die damals

bekannten Erdteile zeigt und auf einer unten rechts angedeuteten waagrechten Unterlage aufliegt.

Hinterfangen werden die Figuren in der oberen rechten Bildhälfte von einem mattroten Vorhang, der sich nach unten zu einem auffälligen Faltenwirbel kräuselt, sowie in der oberen linken Bildhälfte von einem dunklen, fast mattschwarzen Hintergrund, welcher nach unten ins Rötliche schlägt und sodann abgelöst wird durch die in Kurvatur ausschwingenden dunkelblauen Falten des Mantels der Madonna, auf dem das Kind liegt; dieser Mantel scheint im Vordergrund ihres Schoßes in mattgrünen schrägen Parallelfalten seine Fortsetzung zu finden.



Abb. 3 Parmigianino, Madonna dal collo lungo, Florenz, Uffizien, Dat. 1534-39

Bildkonstruktion

Die Komposition der Bildelemente bewegt sich, wie in der Renaissance üblich, innerhalb eines angedeuteten Dreiecks. Allerdings rücken jetzt die Achsen der Bildkonstruktion in den Vordergrund. Sie werden zum einen in der Bildmitte durch den horizontal nach rechts geführten rechten Arm der Madonna mit einer übergroßen Hand gebildet, zum anderen von ihrem vertikal über den Körper des Kindes hinweg an den unteren Bildrand geführten Arm mit einer ebensolchen Hand, und zum Dritten schließlich durch den ab der Bildmitte diagonal von rechts oben nach links in die untere Bildecke gelagerten Körper des Kindes. Diese Achsen streben nach außen.

Dadurch entsteht Instabilität, wie sie für den Manierismus typisch ist; die Unruhe des wehenden Vorhangs trägt ihren Teil dazu bei. Instabil erscheint aber auch die Lage des Kindes: es droht nach unten und nach vorne abzurutschen und soll durch den linken Arm der Madonna davon abgehalten werden.

Mehr als durch das nur noch angedeutete Dreieck wird die Konstruktion von der S-förmigen Linie bestimmt, die vom Kopf der Madonna über ihre rechte Schulter und den rechten Arm zum Kopf des Kindes und über seinen Körper nach unten verläuft. Überhaupt liegt auf der Linienführung ein besonderes Interesse der Künstler des Manierismus, welches dann in der nachfolgenden Epoche des Barock vom Interesse an der Bewegung abgelöst werden wird.

Die Proportionen der Figuren werden im Manierismus bekanntermaßen insoweit zu einem auffälligen Element der Bildkonstruktion, als sie bewusst nicht stimmig gestaltet werden. So ist es auch hier. Der Kopf der Madonna wirkt zu klein, der Hals etwas zu lang, die Schultern sind unterschiedlich breit, die Arme erscheinen wiederum zu lang, und die viel zu großen Hände dienen der weiteren Längung der Figur. Bei dem Jesuskind gerät der Kopf ebenfalls zu klein, der Oberkörper wirkt zu kurz und der untere Körper dafür im Volumen überbetont, zu breit ausladend.

Insgesamt verlassen hier Instabilität und Disproportion bewusst das klassische Maß der Hochrenaissance, die Darstellung wirkt beabsichtigt exaltiert. Diese Manier Parmigianinos wird dann in seiner „Madonna dal collo lungo“ ihre konsequente Fortsetzung finden (Abb. 3).

Gewandbehandlung

Der Maler zeigt die Madonna in einem edlen, fast durchsichtigen Seidengewand, das aufwändig mit Goldbändern drapiert ist; es betont einerseits die Figur, deren rechte Brust es sichtbar macht, und verleiht ihr andererseits in den Ärmeln mittels deren Fältelung Fülle. Diese Fülle wird verstärkt durch den weitgeschwungenen Mantel, welcher die Gestalt Mariens umrahmt, als Element ihrer Monumentalisierung; mit seinem Schwung korrespondiert der Schwung des Vorhangs im rechten Hintergrund, zugleich ein Würdemotiv gebend. Kopfschmuck und Schmuckgürtel betonen ebenso die Schönheit („bellezza“) der Gottesmutter wie auch das ebenmäßige, makellose Gesicht. Parmigianino zeichnet den mittelalterlichen Hymnus „Tota pulchra es Maria“ [„Ganz schön bist du, Maria“] gleichsam nach. Der reichen, edeldamenhaft daherkommenden Bekleidung der Madonna stellt er als Kontrast die Nacktheit des

unbekleideten Jesuskindes gegenüber, dessen einzige „Bekleidung“ das hervorgehobene Korallenarmband ist.

Farben und Malweise

Die Farbgebung des Gemäldes wird dominiert von einer Art cremefarbigem Weiß, das aus dunkel gehaltenem Hintergrund hervortritt. Es prägt ebenso das Inkarnat der Figuren wie auch das Kleid der Madonna. Dieses weist zudem noch einen goldenen Schimmer auf, und in ihm erblühen geradezu mittels weißer oder grauer Farbbeimischung reiche Farbvaleurs, die immer wieder ins Gelbgold umschlagen. Die dominierende Cremefarbigkeit kontrastiert zu dem Blau und Grün des Mantels, gerade unten im Schoßbereich an den Faltenkanten wieder mit Goldschimmer versehen, und dem Rot des Vorhangs; sie wird gleichsam weichgezeichnet fortgesetzt in dem hellen, an manchen Stellen mit einem Anflug von Rosa versehenen Inkarnat der Figuren. Kleidung und Inkarnat erscheinen irgendwie farblich changierend, wie auch die wiederum in Blau und Grün gehaltene Bemalung der Globusoberfläche, welche durch ein plötzlich grelles Weiß in der Mitte einen kontrastierenden Akzent erhält. Die Farbkombination als solche erinnert noch an Raffael oder Michelangelos Deckenbemalung der Sixtina.

Insgesamt werden die Farben abgetönt und in weich machender Deckung aufgebracht. Sie bewegen sich nicht eigentlich in Richtung Fehlfarben, jedoch weist ihr auffälliges Changieren gerade an Kleid und Globus eine gewisse Künstlichkeit auf, welche dem Manierismus generell zu eigen ist. Parmigianino ahmt hier nicht mimetisch die Natur nach, sondern er erzeugt gleichsam künstlich eine hyperrealistische Wiedergabe der Natur, die irgendwie trügerisch wirkt, als Spiegelbild der realen Welt, wie es Anna Coliva trefflich beschrieben hat.

Zu diesem Zweck befließigt sich der Künstler geradezu feinsten Feinmalerei, besonders auffällig etwa an den Haaren von Mutter und Kind – schon von Vasari besonders lobend hervorgehoben –, am Kopfschmuck der Madonna oder an den Blütenblättern der Rose, aber auch am Inkarnat gerade des Jesusknaben, der dank perfekt gestalteter Farbvaleurs wie lebendig wirkt. Hinzukommt eine ausgeklügelte wirkende Lichtführung. Sie setzt bewusst Akzente innerhalb der dargestellten Einzelheiten und verlebendigt so das an sich eher ereignisarme Geschehen.

Insgesamt liegt über allem ein goldener Schein, und das in zweifacher Hinsicht: zum einen der Schein der „grazia“ – worunter in der Zeit der Spätrenaissance eine reine,

die Natur überragende, anmutige Schönheit zu verstehen ist – und zum anderen jener des Göttlichen schlechthin.

Ikongrafie und Deutung

Unbestreitbar enthält die Darstellung starke erotische Elemente. So wird die rechte Brust Marias quasi offen durch das durchsichtige Gewand preisgegeben, ja sogar betont, und ihre beidhändige Geste mit dem vom Mittelfinger abgespreizten Zeigefinger entspricht jener, mit denen die Dirnen der Zeit potentiellen Kunden ihre Dienstbereitschaft signalisierten. Aber auch das Kind zeigt erotische Anspielungen, beginnend bei seinem demonstrativ vorgezeigten Geschlechtsteil. Sein ungeniertes Posieren, überhaupt sein ganzes Erscheinungsbild, lässt es nicht mehr wie ein Kleinkind, sondern bereits wie einen Heranwachsenden wirken, lustknabenartig mit herausforderndem Blick, welcher in der Literatur mit der Bezeichnung „malizioso“ [„schelmisch“] etwas verharmlosend und dem klar hervortretenden Erotikbezug nicht adäquat wiedergegeben wird.

Es nimmt daher nicht wunder, dass bereits von Zeitgenossen unterstellt wurde, Parmigianino habe als ursprüngliches Bildthema „Venus und Amor“ in Arbeit gehabt – was angesichts des Auftraggebers, des Erotikliteraten Aretino, durchaus naheliegt –, die Thematik aber nachträglich verändert, als das Gemälde dem Papst zugedacht werden sollte. In der Tat weist der Jesusknabe in seiner Erscheinung einige Ähnlichkeit mit dem etwas später entstandenen „Bogenschnitzenden Amor“ von 1533/34 (Abb. 4) auf, wenngleich dessen Blick nicht so „komplizenhaft“ wirkt, wohingegen der Blick des linken kleinen Assistenzputtos zwischen den Beinen Amors insoweit ziemlich an jenen des Jesuskindes auf dem Madonnenbild erinnert. Auch können die goldenen Haare der Madonna sowie die Betonung ihres Gürtels ikonografisch mit der antiken Venus konnotiert werden, wie denn auch die Rose bereits in der griechischen Antike Symbol der Liebesgöttin Aphrodite, nachmals bei den Römern: Venus, ist. Und schließlich ließe sich der Globus, auf den sich der als Amor verstandene Knabe stützt, als Zeichen weltumspannender, allumfassender Macht der Liebe deuten.



Abb. 4 Parmigianino, Bogenschnitzender Amor, Wien
Kunsthistor. Museum, Dat. 1533/34

Gleichwohl ist der Gedanke eines derartigen Bildthemenwechsels Theorie geblieben und wird in der heutigen Kunstgeschichtswissenschaft nicht mehr vertreten. Denn weder die erhaltenen Vorzeichnungen Parmigianinos zu seinem Bild, welche in der Devonshire Collection, Chasworth (England), verwahrt werden, noch die 2002 anlässlich einer Gemäldeuntersuchung in Dresden hergestellten Infrarot-Reflektografien vermögen irgendwelche Anhaltspunkte für in diese Richtung gehende Vermutungen zu liefern. Die „Madonna della rosa“ wird demnach heute einhellig als eine von vorneherein von dem Maler so geplante Darstellung einer Madonna mit Kind angesehen. Dementsprechend sind die ikonografischen Einzelheiten der Darstellung christologisch und mariologisch zu deuten.

Das Korallenarmband des Kindes stellt von alters her ein apotropäisches, d.h. das Böse abwehrende Symbol dar. Dient ein derartiges Armband an sich nur dem Träger zur Abwehr des „bösen Blicks“, so wird es hier an demjenigen Arm des Christuskindes getragen, mit dem es sich auf die Weltkugel stützt. Dieser räumliche Zusammenhang lässt an der Aussage der Darstellung keinen Zweifel: Christus hält hier das Böse von der Welt fern, er ist der Retter der Welt, der Salvator mundi. Wie

er das bewerkstelligt, wird aus der roten Koralle deutlich: sie spielt auf sein eucharistisches Opfer an, während die Korallenkugeln zudem auf die mystischen Rosen im „locus amoenus“ („lieblicher Ort“), dem Garten Mariens, hinweisen.

Das Aufstützen auf die Weltkugel als solches, eine Besitzgeste, verdeutlicht die Herrschaft Christi über die Welt, deren Kugelform für die Vollkommenheit der Schöpfung steht. Interessant erscheint in diesem Zusammenhang, dass Parmigianino in einem nahezu zeitgleich in Bologna begonnenes Porträt Kaiser Karls V. diesen sich ebenfalls auf einen ganz ähnlich gestalteten Weltglobus stützen lässt, was dann zu der noch heute diskutierten, wenngleich nicht belegbaren Auffassung führte, der Maler habe den Globus möglicherweise unter dem Einfluss des Auftraggebers Aretino erst nachträglich, anlässlich des Adressatenwechsels auf den Papst hin, in das Madonnenbild eingefügt, mit dem Zweck, so die Weltherrschaft der Kirche zu demonstrieren und vielleicht auf diese Weise dem Empfänger zu schmeicheln.

Die Rose, deren Kugelform wiederum auf Vollkommenheit deutet, ist zum einen das Symbol Mariens und ihrer „unbefleckten“, d.h. ohne Erbsünde erfolgten Empfängnis: „Rose ohne Dornen“. Zum anderen ist sie auch allgemein Symbol für die Passion Christi, speziell das Weiße ihrer Blüte spielt auf das Mysterium der Passion an. Die Rosenblüte symbolisiert ferner die Schale für das Blut Christi, den Heiligen Gral. Weitere Verweise auf die Passion finden sich im Rot des Vorhangs und den roten Spuren im Hintergrund links, und schließlich in der bereits angesprochenen Entwicklung des Bildtypus hin zu dem der Pietà, bei welcher der vom Kreuz abgenommene Körper des toten Sohnes schräg auf dem Schoß seiner Mutter liegt.

Was nun die ins Zentrum der unteren Bildhälfte gerückte, auffällige Darstellung des Geschlechtsteils des Kindes angeht, so ist diese ebenfalls in theologischem Zusammenhang zu sehen, spielte doch in der Theologie des 15. Jahrhunderts die „ostentatio genitalium“, also das Vorzeigen des Geschlechtsteils des göttlichen Kindes, hier noch betont durch die Nähe der großen Hand Mariens, eine bestimmte Rolle: Sie soll seine Menschlichkeit zeigen, soll dartun, dass Gott um der Menschen willen ihre menschliche Natur angenommen hat.

Neben diese dargelegten Deutungen traten auch solche, die für das Werk eine Grundlage in der Alchemie finden wollten. Sie gehen auf Vasaris bereits in der ersten Fassung seiner Lebensbeschreibung Parmigianinos aufgestellte und in deren Überarbeitung weiter vertiefte Behauptung zurück, dieser sei der Alchemie verfallen gewesen und ihr letztlich zum Opfer gefallen, und fanden ihren Widerhall in der

Forschung noch bis in die siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts. Ähnlich wie bei der „Madonna dal collo lungo“ ist nach diesen Interpretationen auch hier Maria als das „vas hermeticum“ dargestellt, als das undurchdringliche Gefäß, in das die Ingredienzien zur Goldherstellung gegeben wurden. Die Kreisform von Rose und Globus sollen den zyklischen Ablauf des dann folgenden alchimistischen Prozesses symbolisieren, an dessen Ende das alchimistische Produkt „Gold“ steht; hier: das Jesuskind, das aus diesem Gefäß, aus Maria, hervorgegangen ist. Heute finden derartige Erklärungen in der Fachwelt kaum mehr Gehör. Vielmehr werden die angeblichen alchimistischen Neigungen des Malers als ein für das Verständnis seiner Kunst irrelevantes Konstrukt neidischer Konkurrenten zur Schädigung seines Rufes angesehen.

Insgesamt erweist sich das Bild auch deshalb als typisch manieristisch, weil es – und das charakterisiert gerade auch das Schaffen Parmigianinos – zahlreiche verschlüsselte Aussagen enthält. Dadurch lässt es viele Deutungen offen. Man betrachte etwa die niedergeschlagenen Augen der Madonna: Nimmt sie die dargebotene Rose zur Kenntnis oder nicht? Und was würde das bedeuten? Ergäbe sich auch diesbezüglich ein Zusammenhang mit der Passion? Oder hat dieses Verhalten im weitesten Sinne mit Erotik zu tun?

Dem Bildbetrachter derartige Rätsel aufzugeben, war seinerzeit sehr beliebt, ebenso die Verschränkung von weltlicher Erotik mit geistlicher Gottesliebe, zu deren Legitimierung dann auch immer das „Hohe Lied“ aus dem Alten Testament mit seinen unverhüllten erotischen Anspielungen auf „die Braut“ herhalten musste, war doch bereits in der mittelalterlichen Mystik Maria mit dieser Braut gleichgesetzt und ihr, der „Braut Christi“, ihr Sohn als Bräutigam beigegeben worden.

Schlussbetrachtung

Parmigianinos „Madonna della rosa“ bewegt sich bewusst auf der Grenze zwischen Sakralität und Profanität. Mit dieser Ambivalenz befindet sich der Maler ganz auf der Höhe des elitären Zeitgeschmacks, d. h. des Geschmacks der intellektuellen Humanisten, welcher seinerseits maßgeblichen Einfluss auf die von den Künstlern zu erfüllenden Wünsche potentieller – und finanziell potenter – Kunden aus Adel, höherem Klerus und reichem Bürgertum ausübte. Körperlichkeit und Sinnlichkeit sind in der Spätrenaissance Bestandteile der „bellezza“, deren bildliche Darstellung in Porträts fiktiver Schönheiten zum zentralen Gegenstand eines Paragone wurde,

nämlich des Wettstreits der Maler mit den Dichtern, wenn es darum ging, sich miteinander in der höchsten Aufgabe der Kunst zu messen. Aber mehr noch: In der seinerzeit maßgeblichen neoplatonischen Gedankenwelt ist die Schönheit, „bellezza“, dem Menschen Mittlerin zum Göttlichen, und die menschliche Liebe, auch die sinnliche, etwas der göttlichen Sphäre Zugehöriges – so dichtet etwa Petrarca. Und deshalb ist sie auch als etwas Sakrales in den Künsten darstellbar.

Dem mag man folgen oder nicht, auch für uns Heutige ist Parmigianinos „Madonna della rosa“ jedenfalls ein großartiges, wunderschönes Bild, voller Raffinement, Eleganz und Delikatesse, dessen Wirkung im Original sich kaum ein Betrachter wird entziehen können.

Literaturauswahl

Anna Coliva: Parmigianino und die Idee der Schönheit als Interpretationsprinzip, in: Sylvia Ferino Pagden und Lucia Fornari Schianchi: Parmigianino und der europäische Manierismus, Ausst. Kat., Mailand 2003, S. 119-133

Anna Coliva: Parmigianino, Florenz 2016

David Ekserdijan: Parmigianino, New Haven/London 2006

Maurizio Fagiolo Dell' Arco: Il Parmigianino. Un saggio sull' ermetismo nel Cinquecento, Rom 1970

Sylvia Ferino Pagden u. a. (Hg.): Parmigianino e la pratica dell' alchimia, Catalogo della mostra, Centro culturale Santa Chiara Casalmaggiore, Mailand 2003

Sylvia Ferino Pagden und Lucia Fornari Schianchi (Hg.): Parmigianino und der europäische Manierismus, Ausst. Kat., Galleria Nazionale Parma und Kunsthistorisches Museum Wien, Mailand 2003

Lucia Fornari Schianchi (Hg.): Parmigianino e il manierismo europeo. Atti del Convegno internazionale di studi, Parma 13 – 15 giugno 2002, Mailand 2002

Sydney J. Freedberg: Parmigianino. His works in Painting, Cambridge/Mass. 1950

Lili Fröhlich-Bum: Parmigianino und der Manierismus, Wien 1921

Cecil Gould: Parmigianino, New York/London/Paris 1994

Alessandro Nova (Hg.): Parmigianino. Zitat, Porträt, Mythos, Perugia 2006

Andreas Schumacher: Parmigianinos Marienbilder. Göttliche Schönheit als Thema der Malerei der bella maniera, in: Reinhold Baumstark (Hg.): Parmigianino. Die Madonna in der Alten Pinakothek, Ostfildern 2007, S. 63-115

Mary Vaccaro: Parmigianino. I dipinti, Turin 2002

Giorgio Vasari: Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue infino a' tempi nostri: descritte in lingua toscana da Giorgio Vasari, pittore aretino. Con una sua utile et necessaria introduzione a le arti loro. 2 volumi, Florenz 1550

Giorgio Vasari: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori, scritte e di nuovo ampliate da Giorgio Vasari con intratti loro e con l'aggiunta delle vite de' vivi e de' morti dell'anno 1550 infino all'1567. 3 volumi, Florenz 1568

Giorgio Vasari: Das Leben des Parmigianino, hg. von Alessandro Nova, neu übersetzt von Matteo Burrioni und Katja Butzer, bearbeitet von Matteo Burrioni, Berlin 2004

Luisa Viola: Parmigianino, Parma 2007

Bildnachweis

Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München, Bildarchiv

www.winckelmann-akademie.de