

**„Un’artefice cristiano“. Studien zu Lavinia Fontana
als Historienmalerin**

Von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Stuttgart
zur Erlangung der Würde eines Doktors der
Philosophie (Dr. phil.) genehmigte Abhandlung

Vorgelegt von
Sandra Schmidt
aus Augsburg

Hauptberichter: Prof. Dr. Sabine Poeschel

Mitberichter : Prof. Dr. Reinhard Steiner

Tag der mündlichen Prüfung: 28. Februar 2011

Institut für Kunstgeschichte der Universität Stuttgart

2015

Inhalt

Vorwort	III
I Einleitung	1
III Begriffsbestimmung Storia/Historia	10
IV Biographie	12
V Bologna zwischen Spätmanierismus und Gegenreformation	17
1. Der historische Hintergrund in Bologna zur Zeit des Cinquecento	17
1.1 Das Bilderdekret des Konzils von Trient	17
1.2 Der <i>Discorso intorno alle imagini sacre e profane</i> von Gabriele Paleotti	24
2. Ulisse Aldrovandi und das kulturelle Umfeld Lavinia Fontanas	30
VI Der künstlerische Werdegang Lavinia Fontanas	34
1. Der Einfluss der Gegenreformation	34
1.1 Orientierung am Werk Prospero Fontanas	34
1.2 <i>Verosimiglianza</i> und <i>Naturalismus</i>	43
1.3 Die Darstellung von Heiligen bei der Andacht	50
1.4 Der Marienkult als zentrales Thema der Gegenreformation	54
2. Lavinia Fontana und ihre Auftraggeber	61
2.1 Die <i>Madonna Assunta</i> von Ponte Santo	61
2.2 Die <i>Pala Calcina</i> in S. Giacomo Maggiore, Bologna	64
2.3 Die dekorative Ausstattung des Palazzo Magnani in Bologna	66
2.4 Die <i>Cappella Gnetti</i> in S. Maria dei Servi, Bologna	71
2.5 Girolamo Bernerio und der Auftrag für S. Sabina, Rom	74
2.6 Die <i>Cappella del Rosario</i> in S. Domenico, Bologna	78
3. Thematische Schwerpunkte im Œuvre Lavinia Fontanas	82
3.1 Die <i>Heilige Familie</i>	82
3.2 Historische Sujets	88
4. Letzte Lebensphase in Rom	98
4.1 Der Auftrag für S. Paolo fuori le Mura und die Kritik Giovanni Bagliones	98
4.2 Die letzten Jahre	101

VII Zur Diskussion: Neue Zuschreibungen	105
VIII Schlussbetrachtung	107
Werkkatalog.....	110
Anhang	172
Bibliographie	173
Abbildungsnachweis.....	202
Bildteil	203

Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde 2011 vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Stuttgart als Dissertation angenommen. Für die Druckfassung wurde das Manuskript leicht überarbeitet. Nach 2010 erschienene Literatur konnte nur in Ausnahmefällen berücksichtigt werden.

Die Entstehung dieser Arbeit von der ersten Idee bis zur Fertigstellung haben viele Personen begleitet. Mein Dank gilt all jenen, die mich unmittelbar durch Anregungen, Ratschläge und Kritik bei der Arbeit an dieser Dissertation unterstützt haben.

Folgende Personen möchte ich besonders hervorheben:

Dank gebührt in erster Linie meiner Doktormutter Frau Prof. Dr. Sabine Poeschel, die mich von Anfang an zu dem Projekt ermutigt hat und mir jederzeit für Gespräche zur Verfügung stand. Zu Dank verpflichtet bin ich auch Herrn Prof. Dr. Reinhard Steiner für die rasche Erstellung des Zweitgutachtens.

Danken möchte ich ferner Frau Prof. Vera Fortunati und Dr. Angela Ghirardi von der Universität Bologna für das Interesse an meiner Arbeit, für zahlreiche Hinweise und ihr Fachwissen.

Den Mitarbeitern der Biblioteca dell'Archiginnasio in Bologna und der Bayerischen Staatsbibliothek in München sei für das Bereitstellen der handschriftlichen Manuskripte sehr herzlich gedankt, ebenso Christine Reiter von der Universitätsbibliothek Augsburg.

Des Weiteren haben mir zahlreiche andere Institutionen und Personen auf ganz unterschiedliche Weise geholfen.

Ihnen gilt mein herzlichster Dank!

Größten Dank schulde ich jedoch meinen Eltern für ihr Vertrauen in mich und die langjährige ideelle und finanzielle Unterstützung, die ich nicht genug würdigen kann. Ihnen sei diese Arbeit in Liebe gewidmet.

Hamburg, im März 2015

I Einleitung

Lavinia Fontana (1552-1614) war die erste Frau, die den Beruf der Malerin professionell ausübte und sich bereits zu Lebzeiten eine beeindruckende Reputation erarbeitete. In den Quellen wird sie als „Pittora singolare tra le donne“¹ (einzigartige Malerin unter den Frauen) bezeichnet und in der Tat konnte sie aufgrund ihrer zahlreichen Aufträge und Erfolge von der Kunst leben und ihre Familie ernähren, was im 16. Jahrhundert außergewöhnlich war.

Auch ihr Œuvre ist ungewöhnlich umfangreich. Lavinia Fontana hinterließ ein Gesamtwerk von mehr als 100 Gemälden, das neben kleineren Devotionsbildern auch sakrale Historie in großformatigen Altarbildern sowie eine große Anzahl an Porträts und Bilder mit mythologischen Themen beinhaltet. Dies ist besonders hervorzuheben, weil sie sich am Ende des 16. Jahrhunderts in einer von Männern dominierten Kunstwelt durchsetzen musste. Malerinnen waren bis dahin im Wesentlichen auf das Genre der Porträtmalerei beschränkt, da es ihnen verboten war, Studien der Anatomie und Aktzeichnungen anzufertigen. In der hierarchischen Einordnung der klassischen Bildgattungen nahm die Historienmalerei – sakrale Historie mit eingeschlossen – von jeher eine Ausnahmestellung ein und wurde höher bewertet als die Porträtmalerei. Die aus Cremona stammende Malerin Sofonisba Anguissola schlug den im Vergleich zu Lavinia Fontana typischen Weg einer Künstlerin des 16. Jahrhunderts ein. Sie hatte sich einen guten Ruf als Bildnismalerin erworben und dadurch die Aufmerksamkeit des spanischen Königs Philipp II. gewonnen. 1559 wurde sie Hofdame in Madrid, Lehrerin von Elisabeth von Valois und porträtierte die Mitglieder des spanischen Königshauses.²

Plinius d. Ä. zitierte in Buch 35 der *Naturalis Historia* (Naturgeschichte) antike Künstlerinnen wie Marcia, die Tochter Varros, Timarete und Eirene und zeigte, dass die Frau als Malerin schon in der Antike ihren Ursprung hatte und kein Phänomen der Renaissance ist.³ Giovanni Boccaccio beschrieb in *De mulieribus claris* (über berühmte Frauen) in 106 Kapiteln die Viten berühmter Frauen der antiken Mythologie sowie mittelalterlicher Regentinnen. Er nutzte Plinius als Quelle und erzählte wieder von den antiken Malerinnen, die er Thamaris, Irene und Marcia nannte.⁴

¹ Archivio Segreto Vaticano, Avvisi Urbinati, Lat. 1077, c. 428 A-B.

² Sofonisba Anguissola die Malerin der Renaissance, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien 1995, hrsg. von Sylvia Ferino, Wien 1995.

³ König 1978, S. 107. Vgl. Jex-Blake 1968, S. 171; Jacobs 1997, S. 18-20.

⁴ Boccaccios Viten entstanden zwischen 1355 und 1359. Vgl. Zaccaria 1967, S. 265.

Für die Förderung angehender Malerinnen gab es kein verbindliches System. Die neu gegründeten Akademien, die *Accademia del Disegno* in Florenz (1562) und die *Accademia di San Luca* in Rom (1577), ließen noch keine Frauen zur Ausbildung zu. Der Wandel vollzog sich erst im Laufe des 18./19. Jahrhunderts, wenngleich immer noch mit erheblichen Einschränkungen, die in den Statuten vermerkt wurden.⁵ Im 16. Jahrhundert umfasste die Ausbildung von Mädchen der Unter- und Mittelschicht neben der Vermittlung von Grundkenntnissen in Lesen und Schreiben vor allem die Unterweisung in Hausarbeiten durch die Mutter zur Vorbereitung auf die Ehe. Mädchen durften das Haus nur in Begleitung zum Kirchgang verlassen und hatten stets auf ein tugendhaftes Auftreten und einen tadellosen Ruf zu achten. Seit dem Mittelalter dienten Klöster als Bildungsstätten für unverheiratete Frauen, die bei entsprechender künstlerischer Begabung Handschriften illustrierten.

Die Bildungsfähigkeit der Frau und die Frage, ob sie die gleichen Voraussetzungen wie der Mann habe, beziehungsweise ob ihre umfassende Ausbildung überhaupt gewünscht sei, wurden ausgiebig in zeitgenössischen Abhandlungen diskutiert. Unter diesem Eindruck entstand 1528 Baldassare Castigliones programmatisches Regelwerk *Il libro del Cortegiano* (das Buch des Hofmanns) über angemessenes Verhalten des Hofmannes und der Hofdame. Privilegierte Frauen mit einem gehoben-bürgerlichen oder adeligen Hintergrund besaßen größere Möglichkeiten und Chancen auf Bildung. Die europäischen Höfe waren also nicht nur politische, sondern auch kulturelle Zentren und unterstützten unter dem Einfluss des Humanismus Schriftsteller, Künstler, Denker sowie die Idee der gleichberechtigten Ausbildung von Jungen und Mädchen. Wegweisend waren dabei die Höfe von Urbino, Mantua und Ferrara.⁶

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit Lavinia Fontana als Historienmalerin. Der Terminus ‚Historie‘ beinhaltet demnach auch sakrale Historie. Eine Definition und Abgrenzung des Begriffs folgt in Kapitel III. Kardinal Gabriele Paleotti, der Verfasser des Traktats *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (Diskurs über die heiligen und profanen Bilder) und Verteidiger des Bilderdekrets von Trient, bezeichnete Lavinia als *artefice cristiano* (religiöse Künstlerin).⁷ Damit beschrieb er treffend zumindest die

⁵ Perini 1995, S. 280-315.

⁶ Burke 1998, S. 64. Vgl. auch Beyer 1996 und King 1998, S. 197-205.

⁷ „Nella prima età post-tridentina Lavinia è stata l'icona femminile dell'„artefice cristiano“ delineato da Gabriele Paleotti nel Discorso del 1582“, vgl. Ausst.-Kat. Bologna 2004, S. 25.

Anfangsphase der Malkarriere Lavinia Fontanas, in der sie sich in einigen frühen Werken nach den Vorgaben Paleottis richtete.

Nach *Fortuna Critica*, Biographie und einleitenden, für das Verständnis des Œuvres grundlegenden Gedanken zum historischen Hintergrund und kulturellen Umfeld in Bologna während des 16. Jahrhunderts, folgt der Hauptteil mit der umfangreichen Analyse ausgewählter Werke unter Bezugnahme von stilistischen, inhaltlichen und formalen Fragestellungen.

Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Darstellung der stilistischen Entwicklung Lavinias innerhalb ihres Gesamtwerkes, die anhand von Vorbildern und Vergleichen untermalt wird. Dies erscheint notwendig, da die Malerin in der Literatur oftmals auf ihre scheinbar bloße Umsetzung der tridentinischen Bestimmungen festgelegt, ihre eigentliche Weiterentwicklung, beziehungsweise die Entwicklung ihres unverwechselbaren Stils jedoch übersehen wird. Viele Bilder sind nur unzulänglich erforscht. So wurden zum Teil lateinische Inschriften konsequent ignoriert.

Die Dissertation befasst sich mit den Historienbildern Lavinias, die sakrale Historie mit einschließt. Ein umfangreicher Werkkatalog, der unter anderem Provenienzen klärt, beschließt die vorliegende Arbeit.

II Fortuna Critica

Lavinia Fontana war bei ihren Zeitgenossen sehr geschätzt. Ihr mehr als 100 Gemälde umfassendes Gesamtwerk entstand im Zeitraum von 1570 bis zu ihrem Tod im Jahr 1614. Trotz ihrer elf Kinder nahm sie kontinuierlich Aufträge an und arbeitete oftmals parallel an unterschiedlichen Bildthemen. Trotzdem wurde ihr ambitioniertes Œuvre nicht stärker wahrgenommen. Die jüngere Forschung konzentrierte sich vor allem auf Fontanas Werk im Kontext mit Gender Studies und der katholischen Reform im Umfeld Gregors XIII. und des Kardinals Gabriele Paleotti. Die Vermerke in den historischen Dokumenten und Quellen sind zumeist sehr knapp und verzichten auf eine kritische Bewertung der Bilder. Einige Zuschreibungen und widersprüchliche Einträge wurden über die Jahrhunderte von verschiedenen Autoren ohne genauere Prüfung übernommen und unkritisch weiterverbreitet. Doch konnten ihrem Gesamtwerk auch Bilder nach stilistischen Analysen abgeschrieben und anderen Künstlern zugeordnet werden.⁸ Trotz dieser neueren Forschungsergebnisse sind dennoch gerade auch die zeitgenössischen Dokumente eine unverzichtbare Quelle für die Bewertung des Œuvres von Lavinia Fontana.⁹

1584 veröffentlichte der Literat und Kunstschriftsteller Raffaello Borghini seine Abhandlung *Il Riposo* in Florenz.¹⁰ Nach einer längeren Beurteilung der Gemälde Prospero Fontanas skizzierte Borghini kurz den Werdegang seiner Tochter Lavinia, die zu der Zeit bereits in Bologna bekannt war. Lucio Faberio, ein Mitglied der von den Carracci 1585 gegründeten *Accademia degli Incamminati*, hielt eine Rede beim Begräbnis von Agostino Carracci im Jahr 1603. Dabei hob er die Lehrzeit Agostinos bei Prospero Fontana hervor und erwähnte auch Lavinia namentlich, was ungewöhnlich ist, gibt es doch keine Quellenberichte über eine persönliche Begegnung Agostino Carraccis mit der Tochter seines Lehrmeisters. Faberio setzte ihr künstlerisches Talent und ihre Bekanntheit gar mit dem Ruhm der antiken Malerinnen Thamaris, Irene und Marcia gleich.¹¹

⁸ So eine *Heilige Familie* in der Kirche S. Maria del Baraccano in Bologna, die zunächst als Werk Lavinias bezeichnet, in der Folgezeit jedoch Prospero Fontana zugeschrieben wurde. Vgl. Cantaro 1989, S. 80 f. sowie Malvasia 1678, S. 178; Masini 1666, S. 161; Malvasia 1686, Nr. 264/7 (S. 180).

⁹ Sohm 1995, S. 759-808.

¹⁰ „(...) ha una figliuola detta Lauinia, la quale dipigne benissimo, & ha fatto molto pitture in luoghi publici, e priuati, (...)”, vgl. Borghini 1584, S. 567.

¹¹ Faberio 1603, S. 29-31: „(...) Prospero Fontana, pittore d’honorata fama, & Padre di quella gran Lauinia pittrice, il cui valore (còeterna sua lode ò Bologna) vien commendato, & ammirato uniuersalmente, & massime da molti Principi ecclesiastici, e secolari, & senza comparatione assai più, che nell’antica età non furono Timarete la figlia di Micaone, Irene di Cratino pittore, Martia di Marco Varone, & altre, che già furono in pregio in questa mirabil’arte” (Ebd., S. 31).

In den *Considerazioni sulla pittura* von 1620 verlor Giulio Mancini nur knappe, allgemeine Bemerkungen über die in Rom entstandenen Gemälde Lavinia Fontanas, um dann gleichzeitig ihren großen Ruhm zu betonen. Ein Paradoxon an sich, sollte doch dem Werk einer wohl derart angesehenen Malerin mehr Raum geboten werden. Ebenso fehlt eine kritische Beurteilung der Bilder. Vor allem schenkte Mancini der Anekdote von einer angeblichen Begegnung Lavinias mit dem persischen Botschafter in Rom Beachtung, dessen Porträt und das des Königs von Persien sie gemalt haben soll.¹² Deutlichere Worte fand dagegen Giovanni Baglione, der Lavinia Fontana 1642 eine eigene Vita widmete, in der er das heute zerstörte Altarbild *Steinigung des heiligen Stefanus* (Kat. 46) für die römische Basilika S. Paolo fuori le Mura als ihr malerisch schlechtestes Werk beurteilte. Eine Begründung blieb er zwar schuldig, äußerte sich aber versöhnlich und anerkennend über die *Vision des heiligen Hyazinth* (Kat. 41) für S. Sabina.¹³ Bereits vier Jahre zuvor lobte Totti hingegen das von Baglione so kritisierte Altarbild.¹⁴

Die auch für die heutige Forschung noch grundlegende und wichtigste Quelle des 17. Jahrhunderts zu Vita und Œuvre Lavinia Fontanas, lieferte der Bologneser Gelehrte Carlo Cesare Malvasia im Jahr 1678. In der sogenannten *Felsina Pittrice* führte er die berühmtesten Künstler Bolognas ihrer Zeit an und widmete Lavinia ein eigenes Kapitel in der Vita ihres Vaters Prospero.¹⁵ Darin betonte er die untadelige Moral und den bescheidenen Charakter der Malerin, die sehr viel Ruhm über Bologna gebracht habe. Dies belegte er mit Versen von Dichtern wie Ridolfo Campeggi, die Lavinias Tugenden und ihr Ansehen in Gedichten ehrten.¹⁶ Wertvoller als das persönliche Urteil Malvasias ist jedoch das Werkverzeichnis im Anhang der Vita, welches als frühestes Dokument der Bilder Lavinias gilt. Malvasia leistete mit dieser Aufstellung eine nicht genug zu würdigende Pionierarbeit, enthält sie doch auch zum Teil Beschreibungen von verschollenen oder zerstörten Bildern der Malerin, die wahrscheinlich längst über die Jahrhunderte in Vergessenheit geraten wären.

¹² „Nel quale tempo fece (...) il ritratto (...) dell’ambasciatore persiano allhora presente, e del Re di Persia che haveva seco l’ambasciatore, (...) che disse che, fra le cose che haveva visto in Europa, questa signora Lavinia gli pareva delle più singolari, perché era eccellente in una professione così difficile, (...) esprimeva col pennello al vivo e con similtudine (...)”, vgl. Mancini 1620, S. 234.

¹³ „(...) fu l’opera solamente conceduta a Lauinia, e vi dipinse la Lapidatione di s. Stefano Protomartire con quantità di figure, e con una gloria nell’alto, che rappresenta i Cieli aperti; ben’egli è vero, che, per esser le figure maggiori del naturale, si confuse, e si felicemente, come pensaua, non riuscille; poiche è gran differenza da quadro ordinario a machine di quella grandezza, che spauentano ogni gran l’ingegno”, siehe Baglione 1649, S. 144. Und weiter Baglione 1649, S. 143.

¹⁴ Totti 1638, S. 118: „(...) vi sono stati scoperti tre altri quadri molto stimati; (...) e il terzo (...) è dipinto per mano di una Donna Bolognese detta Lavinia in tal’arte famosissima, il quale rappresenta, quando S. Stefano fu lapidato”.

¹⁵ Malvasia 1678, S. 177-179.

¹⁶ Campeggi 1620, S. 101.

Die von Giovanni Baglione und Carlo Malvasia veröffentlichten Viten Lavinias waren zu ihrer Zeit vorbildhaft und wurden leicht abgeändert und gekürzt von einigen Biographen des Settecento in ihre eigenen Publikationen aufgenommen, so von Filippo Baldinucci¹⁷ und Pellegrino Orlandi.¹⁸ Beide zitierten die Informationen zum Teil wörtlich, ohne sie zuvor noch einmal überprüft zu haben und verbreiteten so Fehler. So berichtete Orlandi, dass Lavinia bereits während des Pontifikats Gregors XIII. nach Rom reiste, um dort Malerin am päpstlichen Hof zu werden. Recherchen haben jedoch ergeben, dass sie tatsächlich erst 1604 als Gast des Kardinals d'Este nach Rom aufbrach, um den Auftrag für San Paolo fuori le Mura vor Ort auszuführen.

Einen wichtigen Beitrag zum besseren Verständnis des Œuvres Lavinia Fontanas lieferte Marcello Oretti in seiner Lebensbeschreibung der Malerin aus Bologna in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.¹⁹ Anknüpfend an das von Malvasia erstellte Werkverzeichnis, ergänzte er die Liste um bisher noch unbekannte Altartafeln in den Kirchen Bolognas, Imolas und Roms. Oretti war nach Baglione der zweite Biograph, der Lavinia eine eigene Vita in seiner Publikation widmete und sie losgelöst von ihrem Vater Prospero betrachtete. Die Informationen sind genau recherchiert und dienen der Zuschreibung verschiedener Gemälde an die Malerin, auch wenn er gleichzeitig eine kritische Beurteilung scheute. Zur Abrundung seiner Dokumentation zitierte Oretti wie schon Malvasia einige zeitgenössische Dichter, um Lavinias erreichten Ruhm zu demonstrieren.

Zeitgenössische Stadtführer seit dem Seicento dienten zumeist der Spurensuche und gaben kurze Hinweise auf die Aufstellungsorte der Altarbilder Lavinias. Dabei zeichneten sich für Bologna vor allem die Texte von Masini²⁰, Malvasia²¹, Cavazzoni²², Bianconi²³ und Ricci²⁴ aus, für Rom die Beiträge von Totti²⁵, Titi²⁶ und Celio²⁷ und für Imola der Bericht von Villa.²⁸

¹⁷ Baldinucci 1702, S. 96 f. (Ausgabe Florenz 1846, S. 369 f.).

¹⁸ Orlandi 1753, S. 334.

¹⁹ Das Gesamtwerk Orettis ist als handschriftliches Dokument in der Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio in Bologna einsehbar. Vgl. Oretti 1767, Ms. B 30, Oretti 1760-1780, Ms. B 104, Oretti 1770, Ms. B 110 und Oretti 1760-1780, Ms. B 124. Siehe auch Calbi/Scaglietti Kelescian 1984, S. 102-103.

²⁰ Masini 1666, S. 53, 120, 127, 136, 161, 169, 170, 175, 209, 666.

²¹ Malvasia 1686, S. 44/22, 66/5, 75/17, 85/11, 154/2, 245/22, 247/6, 256/17, 264/7, 274/19, 285/22, 328/12, 337/27.

²² Cavazzoni 1603, S. 13/5, 31/11, 80/36. Siehe dazu auch Varese 1969, Nr. 103, S. 25-38; Nr. 104, S. 31-42; Nr. 108, S. 23-34.

²³ Bianconi 1820, S. 52, 61, 73, 276, 285, 291.

²⁴ Ricci 1968, S. 52, 53, 61, 93, 110, 191, 192, 212.

²⁵ Totti 1638, S. 256-257.

²⁶ Titi 1763, S. 64, 68, 416.

²⁷ Celio 1638, S. 20/138, 29/248, 30/268, 64, 79, 81.

²⁸ Villa 1794, Nr. 46B, 259B, 260B, 261B, 406B, 898B, 1237B, 1238B.

Erste stilkritische Untersuchungen unternahm Luigi Lanzi im 19. Jahrhundert und rühmte die Erfolge und Qualitäten Lavinias als Porträtmalerin.²⁹ Darüber hinaus sind auch die historischen Dokumente des 19. Jahrhunderts dürftig und zu ungenau, als dass sie zum besseren Verständnis der Gemälde dienen könnten. Nahezu alle Biographen des Ottocento schenken vor allem dem Privatleben Lavinias ausreichend Beachtung. Allein Giordani versuchte die stilistischen Feinheiten der Bilder zu untersuchen und erkannte die Einflüsse der Kunst der Carracci auf ihr Werk, insbesondere auf ihre Farbgebung. In einigen Kompositionen bemerkte er zu Recht die Orientierung an der Kunst Prospero Fontanas. Als künstlerische Vorbilder für das Gemälde *Der heilige Franz von Paola segnet ein Kind* (Kat. 29) benannte er Veronese und Parmigianino, während er in der *Heiligen Familie* (Kat. 27) des Escorial Bezüge zu Correggio erkannte.³⁰ Giuseppe Campori³¹ und Antonio Bognini Amorini³² beschrieben in ihren Viten über Lavinia zahlreiche Gemälde und vermittelten auf diese Weise einen guten Überblick, wie auch Alberto Mario in seinen *Studii biografici*.³³ Elizabeth Ellet Fries beschäftigte sich 1859 in ihrer Studie mit Künstlerinnen aus allen Jahrhunderten und Ländern und verfasste dabei ein Kapitel über Lavinia Fontana. Leider blieben ihre Recherchen ungenau und fehlerhaft. So schrieb sie beispielsweise, dass Lavinia drei Kinder hatte, natürlich waren es elf.³⁴ Ähnlich beliebig ist die Publikation Minghettis über italienische Künstlerinnen.³⁵ Die Biographie Lavinias fand schließlich auch Einzug in diverse Lexika.³⁶

Laura Ragg widmete in ihrer Studie über Künstlerinnen Bolognas zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch der Biographie Lavinia Fontanas ein Kapitel und recherchierte wichtige Informationen zur Vita.³⁷ Viallet hingegen thematisierte 1923 die Porträts von Künstlerinnen in den Uffizien.³⁸ Mauceri lieferte mit seinem Aufsatz einen wichtigen Forschungsbeitrag, da er Lavinia einige unbekannte Bilder zuschreiben konnte.³⁹ Die erste umfassende Forschungsarbeit zum Œuvre Lavinia Fontanas publizierte Romeo Galli 1940. In seiner

²⁹ Lanzi 1834, S. 45-46.

³⁰ Giordani 1832, S. 15-18.

³¹ Campori 1855, S. 208-209.

³² Bognini Amorini 1841, S. 87-92.

³³ Mario 1877, S. 225-229.

³⁴ Ellet Fries 1859, S. 41-45.

³⁵ Er benannte nur einige ausgewählte Künstlerinnen, von denen er geradezu enthusiastisch schrieb, dass ihre Bilder in ganz Europa zu finden seien. Prospero Fontanas Bekanntheit rechnete er dem Umstand zu, dass dieser eine malende Tochter habe. Auch die Angabe des Todesjahres Lavinias mit 1612 ist falsch. Vgl. Minghetti 1877, S. 316-317.

³⁶ Levati 1822, S. 78-80; Bryan 1964, S. 177; Thieme/Becker 1990, S. 182-183; Gaze 1997, S. 534-537.

³⁷ Ragg 1907, S. 193-225.

³⁸ Viallet 1923, S. 27-32.

³⁹ Mauceri 1936, S. 15-17.

Monographie veröffentlichte er neben einem aktualisierten Werkverzeichnis zahlreiche Dokumente und Briefe, machte diese nicht nur erstmalig der Öffentlichkeit zugänglich, sondern ordnete und bewertete die historischen Quellen und interpretierte sie neu. Gallis überragendes Verdienst ist es, wesentlich zu einem besseren Verständnis der Kunst Lavinias beigetragen zu haben.⁴⁰

Mehr als zwanzig Jahre blieb die Kunst Lavinia Fontanas unbeachtet. In den 1960er Jahren erschienen vereinzelte Aufsätze, in denen Zuschreibungen einzelner Gemälde versucht wurden. Im Zuge der Auseinandersetzung von Autorinnen der feministischen Literatur mit den Bildern von Künstlerinnen und der Darstellung der Weiblichkeit durch Malerinnen, wurden erstmals in verschiedenen Ausstellungen Gemälde Lavinias präsentiert, so 1976 in Los Angeles.⁴¹ Zudem stieg seit den 1970er Jahren das Interesse an Publikationen über Künstlerinnen aller Jahrhunderte rapide an.⁴² Das Sujet der malenden Frau, die aufgrund ihrer Weiblichkeit zunächst wenig geschätzt, in ihrer künstlerischen Entwicklung und ihren Möglichkeiten stark reglementiert und eingeschränkt war und sich im Laufe der Jahrhunderte von den Fesseln befreit und emanzipiert hatte, war auch in den 1980er Jahren ein beliebtes Thema von Feministinnen und Forschern der Gender Studies. Allzu gern wurden alttestamentarische Episoden mit Protagonistinnen wie Judith, Bathseba oder Salome, sogenannte ‚starke Frauen‘, wenn sie von Künstlerinnen bildlich umgesetzt wurden, mit deren Biographie in Verbindung gebracht.⁴³

Ende der 1980er Jahre interessierte sich die Forschung wieder vermehrt für die reine stilkritische Werkanalyse. Bereits 1986 veröffentlichte Vera Fortunati eine umfassende zweibändige Studie über die Bologneser Malerei des Cinquecento. Fortunati analysierte die wichtigsten Bilder Lavinias und benannte stilistische Vorbilder.⁴⁴ 1989 folgte die Monographie von Maria Cantaro, die erstmals mit einem vollständigen Werkverzeichnis sowie zahlreichen Briefen und historischen Dokumenten versehen ist.⁴⁵ Der Ausstellungskatalog *Lavinia Fontana* von Vera Fortunati, die 1994 die gleichnamige Ausstellung in Bologna kuratiert hatte, untersuchte dagegen vor allem das historische Umfeld Lavinias.⁴⁶ In jüngerer Zeit ist neben verschiedenen Aufsätzen insbesondere die Studie von

⁴⁰ Galli 1940.

⁴¹ Ausst.-Kat. Los Angeles 1976, S. 111-114.

⁴² Vgl. Petersen/Wilson 1976; Honig Fine 1988, S. 10-13; Heller 1987, S. 19-20; Chadwick 1996², S. 93-96.

⁴³ Greer 1980.

⁴⁴ Fortunati 1986, S. 727-752.

⁴⁵ Cantaro 1989.

⁴⁶ Ausst.-Kat. Bologna 1994. Siehe auch Ausst.-Kat. Washington 1998.

Caroline Murphy zu erwähnen, die vor allem die Rolle der Mäzene und Auftraggeber analysierte und den Porträts Lavinias ein eigenes Kapitel widmet.⁴⁷ 2007 schließlich wurden in einer Ausstellung in Washington Werke italienischer Künstlerinnen von der Renaissance bis zum Barock gezeigt⁴⁸ und 2014 beschäftigte sich die online veröffentlichte Dissertation von Patricia Rocco mit den Werken verschiedener Malerinnen.⁴⁹

Ausgehend von der angeführten Literatur und der Vielzahl von noch ungeklärten Zusammenhängen, zeigt sich die absolute Notwendigkeit einer grundlegenden stilistischen Einordnung, Analyse und Bewertung der Werke Lavinia Fontanas. Die vorliegende Arbeit soll daher einen neuen Blick auf das umfangreiche Schaffen Lavinias ermöglichen.

⁴⁷ Murphy 2002.

⁴⁸ Ausst.-Kat. Washington 2007.

⁴⁹ Rocco 2014.

III Begriffsbestimmung Storia/Historia

Mit dem Terminus ‚Historienbild‘ verbindet man zunächst grundsätzlich Darstellungen des geschichtlichen Lebens und Geschehens. Im Verlauf der Kunstgeschichte waren Historienbilder oftmals bezogen auf die Glorifikation eines Herrschers, mit der Intention, gegenwärtige Politik durch die Rückbesinnung auf Historisches zu legitimieren und in eine Tradition zu stellen, die vorbildlich war. Doch ist der Begriff durch seine Vielschichtigkeit und Weite geprägt. Das Verständnis, was mit Historie gemeint ist, divergiert und war Wandlungen unterworfen.⁵⁰ Deshalb bedarf es an dieser Stelle einer Definition des zugrundeliegenden Historienbegriffs.

Seit der Renaissance bildete die Kunsttheorie eine streng hierarchische Unterteilung der Gattungen aus, in der die Historie die ranghöchste Stellung einnahm, da ihre Bildthemen und Kompositionen komplexer waren und geschichtliche Kenntnisse des Künstlers voraussetzten. Landschafts-, Porträt- und Genremalerei wurden folglich in der Hierarchie geringer eingestuft und bewertet.⁵¹ In einem weiten Sinn, wie ihn in der Renaissance Leon Battista Alberti begründet hatte, beschränkt sich das Historienbild nicht nur auf geschichtliche Ereignisse im engeren Sinn, sondern schließt narrative religiöse und mythologische Sujets, die als ‚Geschichte‘ aufgefasst werden können, mit ein, weil sie menschheitliche Erfahrungen vermitteln. Dazu gehören auch allegorische und literarische Bildthemen, also in der Tradition Albertis sinngemäß alles, was zwischen Menschen geschieht. Alberti fasste seine Thesen zur Malerei 1436 in seinem Traktat *De Pictura* zusammen. Neben einer Beschreibung der allgemeinen Grundlagen der Malerei, der Proportionen und Perspektive, beschäftigte er sich mit der Bedeutung der von ihm so bezeichneten *istoria*: „Der Begriff der Storia ist als ein erster umfassender Ausdruck kunsttheoretischen Bewusstseins der Neuzeit bezeichnet worden“.⁵² Er legte in seiner Abhandlung zwei wesentliche Punkte dar: Erstens solle sich der Künstler an die strikten Regeln der Proportionen und Perspektive als angemessenen Rahmen für die darzustellenden Figuren halten und zweitens müsse er dann diesen Figuren Ausdruck verleihen und sie so anordnen, dass sie mit der *storia* des Bildes konvergieren. Im zweiten

⁵⁰ Der Begriff ‚Historia‘ wird bereits in der Antike unter anderem von Plinius verwendet. Zur Begriffsbestimmung siehe Keuck 1934, S. 80-86 sowie Knappe 1984, S. 401-408.

⁵¹ Mühlmann 1981, S. 162. Vgl. auch Gaeltgens/Fleckner, S. 16-19; Bätschmann 2001, S. 107-111.

⁵² Prinz 2000, S. 20; Schlosser 1924, S. 105-112.

Buch ging Alberti anhand von Beispielen insbesondere der Affektlehre auf die Inhalte der Malerei ein, im dritten Buch beschrieb er die Stellung und Aufgaben eines Malers.⁵³

Die Aufgaben der sakralen *storia* formulierte Alberti ebenfalls. Bilder sollen der „(...) Vermittlung der reinen Lehre des Katholizismus dienen (...)“, ferner solle die Malerei eine „(...) Predigt in Bildern sein (...)“ und der Historienmaler solle „(...) weitgehend in den Dienst der Kirche und der Vergegenwärtigung ihrer Glaubensinhalte treten (...)“.⁵⁴ Es lassen sich hier für die religiösen Bildthemen bereits Parallelen erkennen, die Gabriele Paleotti in seinem *Discorso* mehr als einhundert Jahre später nach dem Konzil von Trient weiterführen sollte. Die Intention von Bildern zu erfreuen (*delectare*), zu bewegen (*movere*) und zu belehren (*docere*), versuchte Lavinia noch auf ihr Frühwerk zu übertragen.⁵⁵

Mit der Reformation änderte sich einschneidend das Verständnis der biblischen Historie. Im katholischen Bereich der Gegenreformation wurde das sakrale Historienbild häufig sensualistisch und triumphatorisch dargestellt, es diene unter anderem der sinnlichen Überwältigung der Gläubigen. Im protestantischen Bereich war das Historienbild grundsätzlich abgelöst aus dem kirchlichen Zusammenhang und diene dem Einzelnen zur Orientierung und Lebensführung. Die strenge hierarchische Einordnung mit der *storia* an der Spitze, wurde letztendlich im 19. Jahrhundert angefochten. Die Haltung war Ausdruck eines Kampfes gegen eine konservative bürgerliche Kunstpraxis, wie sie an den Akademien gelehrt wurde.

Der Titel der vorliegenden Arbeit – ‚Lavinia Fontana als Historienmalerin‘ – versteht die weite Ausdeutung des Terminus, bezieht sich sowohl auf sakrale Historie und alle damit verbundenen Bildthemen, wie Andachten, Anbetungen, Visionen, Erscheinungen und Krönungen, als auch auf mythologische Themen und historische Sujets. Nur in der Ausdehnung des Begriffs auf Grundlage von Albertis Verständnis der *istoria* kann man Lavinias Werk gerecht werden.

⁵³ Greenstein 1990, S. 283 f. Siehe auch Pochat 1986, S. 225-233.

⁵⁴ Gaehtgens/Fleckner 1996, S. 26.

⁵⁵ Bätschmann 2001, S. 111; Prinz 2000, S. 20 ff.; Patz 1986, S. 282 f.

IV Biographie

Im Jahre 1611 wurde zu Ehren Lavinia Fontanas eine Medaille (Abb. 4) von einem Bronzegießer namens Felice Antonio Casoni aus Ancona geprägt. Die Vorderseite zeigt die Malerin als römische Matrone im Profil. Auf der Rückseite erkennt man ihr Porträt als Allegorie der Malerei (*La Pittura*). Casoni stellte sie mit dem Pinsel in der Hand und zersaustem, wehendem Haar, als Zeichen der Inspiration, an der Staffelei sitzend dar.⁵⁶ Die Medaille verdeutlicht die Würdigung, die Lavinia bereits zu Lebzeiten erfahren hat, und wie sehr ihr künstlerisches Schaffen geschätzt wurde.

Lavinia Fontana wurde 1552 als Tochter des Malers Prospero Fontana und seiner Frau Antonia di Bartolomeo De Bonardis in Bologna geboren.⁵⁷ Die Mutter Lavinias stammte aus einer in Parma bekannten Druckerfamilie, die in den 1530er Jahren nach Bologna übersiedelt war. Das Aufblühen der Druckgraphik in Bologna seit 1535 ermöglichte es Wissenschaftlern und Gelehrten, ihre Publikationen vor Ort drucken zu lassen.⁵⁸ Der Vater Prospero Fontana, ein Schüler von Innocenzo da Imola und anerkannter Maler, arbeitete unter anderem mit Perino del Vaga im Palazzo Doria in Genua und mit Federico Zuccari an der Ausmalung der Villa Giulia für Papst Julius II. in Rom. In der Mitte des 16. Jahrhunderts war der Manierismus richtungsweisend für die Bildende Kunst in Oberitalien. Parma und Mantua sowie Florenz und Ferrara gehörten zu den Zentren der *Maniera*. Prospero Fontana pflegte regelmäßige und freundschaftliche Kontakte zu den Gelehrten des sogenannten *Studio Bolognese*, zu Vertretern des lokalen Klerus wie Bischof Gabriele Paleotti und zu zahlreichen Künstlern. In den Quellen sind Besuche von Giorgio Vasari und Giambologna im Hause Fontanas belegt. In seiner Werkstatt unterrichtete er unter anderem Denis Calvaert und die Vettern Ludovico und Agostino Carracci in der Malerei.⁵⁹ In diesem unglaublich fruchtbaren und inspirierenden Ambiente wuchs Lavinia auf und wusste die väterlichen Verbindungen

⁵⁶ Felice Antonio Casoni, Medaille, recto: *Porträt Lavinia Fontanas*, verso: *Porträt Lavinia Fontanas als Allegorie der Malerei*, 1611, Samuel H. Kress Collection. Vgl. Owens Schaefer 1984, S. 232-234. Die Münzrückseite wird von der Inschrift „per te stato gioioso mi mantene“ (durch dich erhalte ich meinen glücklichen Zustand) eingefasst, die symbolisch zu verstehen ist. Lavinia spricht gleichsam zur Malerei. Cesare Ripa beschrieb in seiner *Iconologia*, wie die Allegorie der Malerei auszusehen habe: „Donna, bella, con capelli neri, & grossi sparsi, & ritorti in diuerse maniere, (...) Terrà in una mano il pennello, & nell'altra la tauola; (...) & à piè di essa si potranno fare alcuni istromenti della pittura, per mostrare che la pittura, è exercitio nobile, nó si potendo fare senza molta applicatione dell'intelletto (...)“, vgl. Ripa 1603, S. 404 f.

⁵⁷ Lavinias Geburtsdatum ist unbekannt, das Taufdokument belegt die Taufe am 24. August 1552: „Lauinia filia D. Prosperi Fontanae pictoris bap.a ut sup.a Comp. Mag.s Eques D. Augustinus Herculanus et Andreas Bonfiolus. In quorum fidem & Ego Ant.s Ghed.s qui supra“, vgl. Galli 1940, S. 107, Dokument Nr. 1.

⁵⁸ Cantaro 1898, S. 5.

⁵⁹ Fortunati 1982, S. 97-111, hier S. 102 f.

später für ihre eigene Karriere zu nutzen. Es gibt keine Quellenbelege, die die künstlerische Ausbildung Lavinias dokumentieren. Man kann davon ausgehen, dass sie von ihrem Vater in der Malerei unterrichtet wurde, auch wenn unklar ist, ob dies in seiner Werkstatt geschah oder separiert im Haus. Sie studierte und kopierte seine Werke und die Motive von verschiedenen Stichen und Bozzetti. Malvasia schrieb dazu, dass sie „unter der Ausbildung ihres Vaters die Zeichenkunst erlernte (...)“.⁶⁰ Neben der Malerei erhielt sie Unterricht in Literatur und Musik. Ein als Tondo konzipiertes *Selbstporträt im Atelier*⁶¹, das 1579 für den spanischen Dominikaner und Gelehrten Alonso Chacon entstand und heute in den Uffizien in Florenz aufbewahrt wird, ist als Demonstration ihrer Bildung zu verstehen. Lavinia präsentiert sich in Dreiviertelansicht, den Betrachter anblickend, mit dem Zeichenstift in der Hand an ihrem Arbeitstisch sitzend. Ihr aufwendig verziertes Gewand mit dem weißen Spitzenkragen weist sie als Mitglied der Bologneser Oberschicht aus. Die filigranen Armbänder und der opulente Haarschmuck bezeugen das von ihren Zeitgenossen vielfach gerühmte Auge für Details und ihr Talent für die Feinmalerei. Mit der Halskette und dem Kreuzanhänger charakterisiert sie sich selbst als *artefice cristiano*.⁶² Auf dem Arbeitstisch stehen zwei kleine Statuetten sowie ein Tintenfass und Papier. In ihrer rechten Hand hält sie den Stift als Zeichen ihrer Profession, der gleichzeitig auf ihre Signatur gerichtet ist. Im Hintergrund ist ein Regal mit weiteren kleinen Büsten und Teilen von Skulpturen angebracht, die die Anfänge ihrer Ausbildung symbolisieren. Lavinia stellt sich nicht malend bei der Arbeit dar, sondern vor dem leeren Blatt als Denkerin, analog zu Porträts von Gelehrten und mit deutlicher Betonung der Idee, der *inventio*, als Ausgangspunkt für alles Schaffen. Die Intention des Selbstporträts ist das Herausstellen ihrer humanistischen Kultur und Bildung und das Hervorheben der sozialen Stellung. Die Ausbildung schuf die Basis für ihre Malkarriere, denn sie pflegte regelmäßig die für sie gewinnbringenden Beziehungen zu verschiedenen Auftraggebern und festigte ihre soziale Position.⁶³

1577 heiratete Lavinia Fontana den aus Imola stammenden Aristokraten und Maler Gian Paolo Zappi, mit dem sie elf Kinder bekam und der ihr die Türen zur oberen Gesellschaftsschicht in Bologna öffnete. Eine arrangierte Ehe, Prospero Fontana verhandelte

⁶⁰ Malvasia 1841, S. 177.

⁶¹ Lavinia Fontana, *Selbstporträt im Atelier*, 1579, Florenz, Galleria degli Uffizi. Siehe Cheney 2001, S. 22-42; Galli 1940, S. 115-116, Dokument 5; Asemissen/Schweikhardt 1994, S. 84-86.

⁶² Ausst.-Kat. Bologna 2004/2005, S. 25. Ein weiteres Selbstporträt zeigt Lavinia in häuslichem Ambiente am Klavicembalo sitzend, die Staffelei als Verweis auf ihre Profession ist im Hintergrund aufgebaut. Lavinia Fontana, *Selbstporträt am Klavicembalo mit Magd*, 1577, Rom, Galleria dell'Accademia di S. Luca. Vgl. Mac Iver 1998, S. 3-8. Siehe dazu Woods-Marsden 1998, S. 215-208; Girolami Cheney 2000, S. 56-63; Moretti 1983, S. 31-65.

⁶³ Murphy 1994, S. 172.

geschickt den Ehevertrag und wahrlich bemerkenswert ist seine explizit geäußerte Bedingung, dass seine Tochter auch nach der Heirat die Kunst der Malerei weiterhin ausüben konnte. Fortan signierte sie ihre Bilder als Lavinia Fontana De Zappis.⁶⁴

Die Quellen beschreiben, dass die Hauptaufgabe Gian Paolo Zappis darin bestand, seiner erfolgreichen, vielbeschäftigten Frau bei der Arbeit zu helfen. So soll er sich für die Ausführung der Gewänder in den Porträts der Adelligen verantwortlich gezeigt haben, auch wenn Malvasia ihm kein großes Talent bescheinigte und ironisch bemerkte, dass er wenigstens als Schneider tätig sein könne, wenn der Himmel ihn schon nicht als Maler wolle.⁶⁵ Zappi fungierte jedenfalls durchaus erfolgreich als Vermittler von Aufträgen für seine Ehefrau, heute würde man ihn sicherlich als ihren Manager bezeichnen. So reiste er Ende des 16. Jahrhunderts nach Rom, wo er die Verträge für zwei Altartafeln aushandelte.⁶⁶ 1611 begründete Lavinia ihre Absage eines Auftrags mit ihrem hohen Arbeitspensum.⁶⁷ Sie verdiente also den Lebensunterhalt der Familie. Es ist allerdings auch bekannt, dass man auf diese Weise versuchte, die Preise für die Gemälde in die Höhe zu treiben und mit dem Status der malenden Frau kokettierte.⁶⁸

1578 gebar sie das erste Kind. Lavinia Fontana und Gian Paolo Zappi bekamen zwischen 1578 und 1595 elf Kinder, einige starben jedoch bereits im Kindesalter. Die Namen der Kinder und ihrer Taufpaten wurden von Zappi sorgfältig in den *Ricordi*, dem Familienstammbuch, dokumentiert. Erwähnenswert ist die Auswahl der Taufpaten aus den reichsten und angesehensten Familien Bolognas. Darunter befinden sich prominente Namen wie Girolamo Boncompagni, ein Neffe von Papst Gregor XIII., und Leona Paleotti, die Schwägerin des Kardinals Gabriele Paleotti. So wurden bereits bestehende hochrangige Verbindungen nachhaltig gepflegt und gestärkt und zum Teil neue potenzielle Auftraggeber gefunden. Zudem verdeutlicht die Wahl der Paten die anerkannte Stellung, die Lavinia in

⁶⁴ Galli 1940, S. 107-110, Dokumente 2 und 3. Vgl. auch Graziani 1995, S. 139; Murphy 2002 S. 36-40; Osols-Wehden 1999, S. 169. Zu Eheverträgen im Cinquecento siehe Tamassia 1971, S. 150-195.

⁶⁵ „(...) Parve inoltre alla sagace giovane potersi francamente assicurare della dabbenaggine, anzi semplicità del futuro sposo; il perchè, divenutale poscia consorte, con condizione non solo di permetterle, che proseguire potess'ella il dipingere, ma lei ancora aiutar dovesse, e in ciò affaticarsi, nulla riuscendo, solea burlarlo; e pouendolo a fare almeno il busto a que' ritratti, ch'ella ricavava e a vestirli solamente, soggiungere, che in tal guisa si contentasse fare almeno il sartore, già che il cielo non lo volea pittore. (...)”, vgl. Malvasia 1678, S. 177. Zu dieser Anekdote siehe auch Krems 2003, S. 95.

⁶⁶ Gemeint sind die Altartafeln *Vision des Heiligen Hyazinth* (Kat. 41) für S. Sabina und *Steinigung des heiligen Stephanus* (Kat. 46) für S. Paolo fuori le Mura. Dazu Cantaro 1989, S. 14-15. Giulio Mancini schrieb dazu: „(...) anch'esso pittore più di lingua che di pennello, perché non operava, ma haveva buon giuditio e sapeva dir il fatto suo; che in questo modo aiutò la moglie nella professione”, vgl. Mancini 1620, S. 233 f.

⁶⁷ „Ma Lavinia Fontana dovè di poi rifiutare la commissione per il molto lavoro che aveva (...)”, siehe Grizi 1907, S. 389. In einem Brief an Carlo Ferrante entschuldigte sich Lavinia für die verspätete Fertigstellung eines Bildes. Vgl. Bottari/Ticozzi 1976, S. 293.

⁶⁸ Graziani 1995, S. 139.

Bologna innehatte. Die Mutterschaft schadete ihrer Karriere jedenfalls nicht. Im Gegenteil, sie gewann stetig an Prestige.⁶⁹

Es gibt keine Kenntnisse über Studienreisen der Malerin. Sicher belegt ist nur der Umzug Lavinias nach Rom, wobei der Zeitpunkt in der Literatur kontrovers diskutiert wird. Verschiedene Quellen besagen, dass sie von Papst Gregor XIII.⁷⁰ an den päpstlichen Hof nach Rom berufen und von ihm protegiert worden sei. Für diese These gibt es jedoch keine Belege und Anhaltspunkte. Wahrscheinlicher ist, dass sie bis 1603 in Bologna blieb und von dort für römische Auftraggeber arbeitete. So 1599 für Kardinal Girolamo Bernerio von Ascoli, der für eine Seitenkapelle in der römischen Basilika S. Sabina das Altarbild mit der *Vision des Heiligen Hyazinth* (Kat. 41) in Auftrag gab. Lavinia schickte zunächst ein Bozzetto zur kritischen Begutachtung an Giambologna nach Florenz, danach an den Auftraggeber in Rom.⁷¹ Noch 1601 arbeitete sie an diversen Aufträgen in Bologna. Sie war eine von neun Künstlern, die die Kapelle der Congregazione del Rosario in S. Domenico in Bologna mit 15 kleinformatigen Gemälden ausstatteten (Kat. 44a, 44b). 1604 führte sie das monumentale Altarbild für S. Paolo fuori le Mura aus, das bei einem Brand 1823 zerstört wurde und nur noch durch einen Stich von Jacques Callot bekannt ist (Kat. 46). Dieser Auftrag hatte den Umzug nach Rom notwendig gemacht, wo sie zunächst als Gast im Hause des Kardinals d'Este dokumentiert ist.⁷² Rom war Zentrum für Künstler unterschiedlicher Herkunft, die dort die Antike und die Werke Raffaels oder Michelangelos studierten. Ende des 16. Jahrhunderts hielten sich Annibale Carracci und Caravaggio in der Stadt auf. Bereits in einem Brief vom 4. März 1600 hatte der Sekretär Bernerios, Rosato Rosati, Lavinia zu der Reise ermuntert.⁷³

Nach wie vor kontrovers diskutiert wird die These, dass Lavinia von Papst Gregor XIII. protegiert worden sei und ihn porträtiert habe. Malvasia schrieb dazu: „(...) Servi anch'ella

⁶⁹ Vgl. Haas 1995, S. 341-356; Reinhardt 2000, S. 221-228. Siehe auch Murphy 2002, S. 90/91. Die Taufdokumente der Kinder sind bei Galli 1940, S. 110-114, Dokument 4, abgedruckt.

⁷⁰ 1572 wurde der Bologneser Kardinal Ugo Boncompagni als Gregor XIII. zum Papst gewählt und es begann die sogenannte *Aetas Boncompagnia*. Der neue Papst reformierte den Kalender und verbreitete kartographische Karten sowie Uhren und Globen. Zu den päpstlichen Reformen siehe Schwaiger 1985, S. 79-102. Siehe auch Pastor 1925, S. 7-54

⁷¹ Laut Galli war Giambologna schon lange mit Prospero Fontana befreundet und öfter zu Gast in seinem Haus. Vgl. Galli 1940, S. 81-82.

⁷² Siehe dazu Galli 1940, S. 27-33; Cantaro 1989, S. 14-17. Auch Giovanni Baglione schrieb in seiner Vita über Lavinia, dass sie den Auftrag für S. Sabina von Bologna aus angefertigt habe. Sie sei jedoch noch während des Pontifikats von Clemens VIII. (1592-1605) nach Rom gegangen. Vgl. Baglione 1649, S. 143. Ähnlich äußerte sich Bertolotti: „Chiamata questa a Roma nel Pontificato di Clemente VIII vi fece molti lavori“, vgl. Bertolotti 1886, S. 42.

⁷³ Galli 1940, S. 118, Dokument 9 und Cantaro 1989, S. 15. Am 19. Februar 1603 unterschrieb Zappi den Vertrag in Anwesenheit des Kardinals Bernerio

Pontefici, e fu la Pittrice di Papa Gregorio XIII. e di tutta la Casa Boncompagni, che l'onorò sempre, la beneficò, la protesse; e tanto grande fu la stima che ne fece, che qualora passò a Sora, a Vignuola ed altrove, invitatavi da quelle Eccellenze, vi fu ricevuta come una Principessa (...).⁷⁴ Es sind jedoch keine Papstporträts bekannt. Die Behauptung verbreitete sich in der Literatur und konnte bis heute nicht endgültig geklärt werden. In keiner Studie über Gregor XIII. als Mäzen wird der Name Lavinias erwähnt.⁷⁵ Die einzige Verbindung zwischen Lavinia Fontana und den Boncompagni sind die Porträts von Jacopo Boncompagni, das heute verloren ist, und seiner Frau Costanza Sforza.⁷⁶

1609 schenkte Papst Paul V. dem persischen Botschafter verschiedene Bilder, darunter die Porträts des persischen Königs und des Botschafters von der Hand Lavinias.⁷⁷ Baglione berichtete, dass sie wie schon in Bologna, auch in Rom ihre Kontakte zur oberen Gesellschaftsschicht pflegte und den römischen Adel porträtierte.⁷⁸

Sie blieb bis zu ihrem Tode am 11. August 1614 mit ihrer Familie in Rom. Zu ihren letzten Aufträgen gehörte die *Göttin Minerva beim Ankleiden* (Kat. 49) für Scipione Borghese.⁷⁹ Nach ihrem Tod kehrte Zappi mit den Kindern nach Imola zurück, wo er zwei Jahre später starb. Das Leben der Malerin war von einer stetigen hektischen Betriebsamkeit geprägt. Neben den zahlreichen Aufträgen, die es zu bewältigen galt, soll sie Schüler in der Malerei unterrichtet haben. So bezeichnete sie der weitgehend unbekannte Maler Alberto de Rossi in einem Brief an Lavinias Sohn Flaminio als „(...) di me già patrona et maestra (...)“.⁸⁰

Künstlerruhm kann eine sehr wechselhafte Sache sein, unterliegt er doch stark dem jeweiligen Zeitgeist und dessen Kunstgeschmack. Lavinia Fontana war über die Jahrhunderte in Vergessenheit geraten. Zu unrecht, wie bereits ihre wechselvolle Biographie aufzeigt. Diese Arbeit soll zu einer neuen Wahrnehmung ihres Œuvres beitragen.

⁷⁴ Malvasia 1678, S. 177.

⁷⁵ Hollingsworth 1996, S. 85-90.

⁷⁶ Jacopo Boncompagni war der legitime Sohn von Ugo Boncompagni, dem späteren Papst Gregor XIII. 1576 heiratete er Costanza Sforza, deren Porträt Lavinia 1594 anfertigte. Im gleichen Jahr entstand das heute verlorene Bildnis Jacopos. Cantaro 1989, S. 169/170. Vgl. Vannugli 1991, S. 54-66; Murphy 2002, S. 104-106.

⁷⁷ Cantaro 1989, S. 16.

⁷⁸ Baglione 1649, S. 144; Murphy 1996, S. 190-208. Auch in Rom war sie nach kurzer Zeit anerkannt und pflegte Bekanntschaften zu Malern wie Federico Zuccari, den sie wie Giambologna durch ihren Vater kannte. Zuccari erwähnte Lavinia in seinem *Passaggio per l'Italia*: „(...) La rara, et Eccellente Sig. Lauinia Fontana, Pittrice singulare, co'l Sig. Giovan Paulo suo marito“, vgl. Zuccaro 1893, S. 59. Siehe auch Murphy 2003, S. 47.

⁷⁹ Zanasi 1993, S. 66. Lavinia wurde in S. Maria sopra Minerva bestattet. Vgl. Galli 1940, S. 35 f.

⁸⁰ Galli 1940, S. 125, Dokument 14; Cantaro 1989, S. 17 f.

V Bologna zwischen Spätmanierismus und Gegenreformation

1. Der historische Hintergrund in Bologna zur Zeit des Cinquecento

1.1 Das Bilderdekret des Konzils von Trient

Der Eröffnung des Konzils von Trient im Dezember 1545 und der damit angestrebten „Reform der Kirche an Haupt und Gliedern“⁸¹ ging eine religiöse Umgestaltung während des 16. Jahrhunderts voraus, die zur Bildung des Protestantismus und zur Auflösung der kirchlichen Einheit des Abendlandes führte. Das Tridentinum, das von Papst Paul III. einberufen wurde, sollte die Einheit von Glauben und Kirche herbeiführen, denn die Bildung von Bekenntnissen im Zuge der Reformation zwang die Kirche zur Klärung bisher unentschiedener Glaubensfragen. So brachte Trient die dogmatische Abgrenzung gegen die evangelischen Bekenntnisse, indem es unter anderem klare Aussagen über Rechtfertigung und Erbsünde machte sowie zur Lehre von den Sakramenten und zur Frage der Bilder- und Heiligenverehrung Stellung nahm. Das Konzil bedeutete also eine grundlegende theologische und kirchliche Reorganisation des Katholizismus, deren Auswirkungen bis in die Gegenwart zu erkennen sind.⁸²

Das allgemeine Reformkonzil wurde am 13. Dezember 1545 in Trient eröffnet.⁸³ Den Vorsitz teilten sich die päpstlichen Legaten Giovanni Maria del Monte, Marcello Cervini und Reginald Pole.⁸⁴ In der Berufungsbulle wurden drei Aufgaben genannt, die während der Sitzungen gelöst werden sollten, nämlich die Beseitigung der Religionsstreitigkeiten und Häresien, die Reform von kirchlichen Missständen und die Proklamation des Kampfes gegen die Türken.⁸⁵ Für Karl V. war die Kirchenreform der vordringlichste Teil des Konzils, jedoch entschied die Kurie während der ersten Sitzungsperiode (1545-1547) zunächst dogmatische

⁸¹ Jedin 1975, S. 124. Nach wie vor grundlegend für die Historiographie des Konzils von Trient ist das vierbändige Werk von Hubert Jedin, das die einzelnen Tagungsperioden und die verabschiedeten Dekrete detailliert wiedergibt.

⁸² Mit der Frage der Modernisierung der Kirche beschäftigte sich Reinhard 2001, S. 23-42.

⁸³ Jedin 1975, S. 433-449. Aus politischen Gründen zog sich die Beratung der Themen über drei Sitzungsperioden hin (1545-1547, 1551-1552, 1561-1563). Vgl. Prosperi 2001, S. 3-11.

⁸⁴ Giovanni Maria del Monte wurde 1550 als Julius III. zum Papst gewählt. Marcello Cervini wurde zunächst 1539 zum Kardinal ernannt und 1555 zum Papst gewählt. Er nahm den Namen Marcellus II. an. Seine Amtszeit dauerte jedoch nur drei Wochen. Reginald Pole wurde später nach Differenzen um die Rechtfertigungslehre von Ercole Gonzaga abgelöst. Vgl. Prosperi 2001, S. 63-65. Die Teilnehmerzahl in Trient war in der Anfangszeit mit ca. 200 anwesenden Bischöfen eher gering. Siehe Kirchner 1987, S. 160.

⁸⁵ Zu den in der Berufungsbulle verankerten Aufgaben vgl. Mezzadri 2001, S. 382.

Fragen zu klären. Die Dekrete sollten Antworten auf strittige Fragen des Glaubens und der Kirche geben, die die Reformatoren aufgeworfen hatten.

Die zweite Periode des Konzils von Trient wurde am 1. Mai 1551 eröffnet. Die Bestimmungen „(...) von der Anrufung, Verehrung der Reliquien der Heiligen und von den heiligen Bildern“,⁸⁶ die in der 25. Sitzung vom 3. Dezember 1563 verabschiedet wurden, bildeten die Grundlage für ein neues Verständnis der Bilderverehrung, eine Interpretationsmöglichkeit für zahlreiche nachfolgende theologische Traktate sowie eine Orientierung hinsichtlich der korrekten Darstellung sakraler Themen für zahlreiche Künstler zur Zeit der Gegenreformation. Das Dekret war eine notwendige Reaktion auf die Bilderfeindlichkeit der Protestanten und gleichzeitig eine Verteidigung gegen die Bilderstürme in der Schweiz, in Frankreich und in den Niederlanden. So drängten vor allem die Vertreter Frankreichs auf dem Konzil auf eine Stellungnahme zur Bilderfrage.⁸⁷ Die Reformatoren lehnten die Verehrung der Heiligen und ihrer Bilder als Götzendienst ab und kritisierten vehement diesen vermeintlichen Aberglauben, der von Seiten der Kirche geduldet wurde.⁸⁸ Trotz dieser schwierigen Ausgangslage waren die Konzilslegaten zunächst nicht der Ansicht, dass es eines eigenen Dekretes bedürfe, um die strittigen Fragen zu klären und verwiesen stattdessen auf den von den Mitgliedern des Konzils überarbeiteten Katechismus, der eine Belehrung zur Bilderverehrung beinhalten würde. Damit gab sich jedoch der französische Kardinal Guise nicht zufrieden, der auf einer Entscheidung in der Bilderfrage bestand, die schließlich in der letzten Sitzung erfolgte. Die Frage der Erlaubtheit und des Wesens der Bilderverehrung war bereits auf dem Zweiten Konzil von Nicaea (787) Gegenstand der Diskussionen gewesen und die dort erarbeiteten Entschlüsse dienten den Konzilsteilnehmern als Voraussetzung für weiterführende Beschlüsse.⁸⁹ So war bereits

⁸⁶ Petz 1877, S. 332.

⁸⁷ Bereits am 3. Januar 1563 wurde den Konzilslegaten von französischer Seite ein offizieller Reformkatalog überreicht, in dem Artikel 29 besagt: „Da in unseren Tagen Bilderstürmer aufgestanden sind, die die Bilder zerstören zu müssen glauben, und daraus an vielen Orten schwere Unruhen entstanden sind, möge das Heilige Konzil Vorsorge treffen, dass das Volk darüber unterrichtet wird, was von der Verehrung der Bilder zu halten ist, und sich angelegen sein lassen, die bei ihrer Verehrung entstandenen abergläubischen Gebräuche und Missstände abzustellen. Dasselbe möge auch geschehen hinsichtlich der Ablässe, Wallfahrten, Heiligenreliquien und der sog. Bruderschaften“, vgl. Jedin 1935, S. 405. Siehe auch Roggero 1969, S. 158 f.; Scavizzi 1992, S. 77.

⁸⁸ Dennoch bestand zwischen den Anhängern Luthers und den Reformatoren ein großer Unterschied in der Bilderfrage. Luther anerkannte ihren didaktischen Wert und vertrat schon 1523 gegen die Bilderstürmer von Wittenberg die Meinung, dass man zwar Bilder haben dürfe, diese aber nicht anbeten solle. In weiten reformierten Bereichen wurden die Bilder Gottes und der Heiligen unter Berufung auf das alttestamentarische Bilderverbot entschieden abgelehnt und zum Teil gewaltsam aus den Kirchen entfernt. Vgl. Jedin 1963b, S. 69. Siehe dazu auch Campenhausen 1957, S. 96 ff.

⁸⁹ Jedin 1935, S. 419-421. „Weiter sollen sie lehren, dass die Bilder Christi, der heiligen Jungfrau und Gottesgebärerin und der übrigen Heiligen besonders in den Kirchen aufgestellt (...), und ihnen die gebührende Ehrerbietung und Verehrung erwiesen werden soll, und zwar nicht, als ob man glaubte, es wohne denselben irgend etwas Göttliches, (...) inne, (...), sondern weil die Ehre, die ihnen erwiesen wird, sich zurückbezieht auf

damals festgehalten worden, dass Bilder als *biblia pauperum* (Buch für die Ungebildeten) zu verstehen seien, was wieder in den Kunsttraktaten des späten 16. Jahrhunderts aufgegriffen wurde. Die Hervorhebung des didaktischen Charakters der Bilder zieht sich wie ein roter Faden durch sämtliche Entscheidungen des Konzils zur Bilderverehrung.⁹⁰ Die Vertreter der Kurie wurden angewiesen, in ihren Predigten besonders diese Bedeutung der Gemälde zu betonen: „(...) con ogni diligenza insegnino che attraverso le storie dei misteri della nostra redenzione, raffigurate nei quadri o in altre rappresentazioni, il popolo viene istruito e confermato nel ricordare e rimeditare assiduamente gli articoli di fede (...)”.⁹¹

Über das allgemeine Kunstverständnis der Konzilsteilnehmer kann nur gemutmaßt werden. Sie hatten jedoch klare Vorstellungen über die Aufgabe der Kunst in der Kirche und formulierten demnach ihre Forderungen. Ihrem Verständnis nach sollten die Bilder einfach aufgebaut sein, vor allem auf die Gefühle der Betrachter und weniger auf ihren Intellekt und Kunstverstand zielen, also ein Buch für die Laien sein. Es sollte ferner verhindert werden, dass Kunstwerke in Kirchen untergebracht wurden, die von ‚religiösen Irrlehren‘ beeinflusst waren. Nichts sollte den Glauben und seine Verbreitung gefährden.⁹² Die Künstler waren verpflichtet, in ihren Gemälden die „reine und unverfälschte Wahrheit darzustellen“.⁹³ Diese Forderung bezog sich vor allem auf die Darstellung von Heiligen und Wunder. Es war untersagt, von der Kirche nicht anerkannte Wunder abzubilden. Da diese Bedingungen jedoch beträchtliche theologische und historische Kenntnisse voraussetzten, sollten Geistliche und Gelehrte den Künstlern beratend zur Seite stehen.⁹⁴ Eine weitere Bestimmung des Bilderdekretes von Trient besagte, dass keine ‚unehrbaren Bilder‘ in Kirchen gezeigt werden durften, also keine Darstellung von Nackten, denn die sogenannte laszive Kunst war strikt untersagt. Dennoch gestaltete sich die Definition der als lüstern bezeichneten Kunst schwierig, war diese Bestimmung ein Widerspruch in sich, denn natürlich bedurfte es etwa beim Sündenfall oder Jüngsten Gericht unbekleideter Figuren. Man einigte sich schließlich

die Urbilder, die jene vorstellen (...) – wie dieses durch die Beschlüsse der Konzilien, vorzüglich der zweiten Synode zu Nicäa, gegen die Bilderstürmer festgesetzt worden ist“, vgl. Petz 1877, S. 334; Holt 1972, S. 304; Pigozzi 1993, S. 116 f.

⁹⁰ Blunt 1980, S. 107. Vgl. Campenhausen 1957, S. 107 f.; Scavizzi 1974, S. 193-197.

⁹¹ Holt 1972, S. 304. Die Kurie sollte darauf hinweisen, dass die Bilder eine erbauliche Wirkung hatten „(...) e ancora che da tutte le sacre immagini si ricava grande frutto, non solo perché vengono posti sotto gli occhi dei fedeli i miracoli che Dio compie attraverso i santi (..), sicché ne ringrazino Dio e regolino la loro vita e i loro costumi ad imitazione dei Santi e siano spinti ad adorare ed amare Dio e a coltivare la pietà“ (Ebd., S. 304).

⁹² RKD 1948, S. 566; Hauser 1964, S. 74 f.

⁹³ Aschenbrenner 1920, S. 77. „Das innere Leben der Seele zu enthüllen und es in Gesicht und Körper der Heiligen wiederspiegeln zu lassen, galt nun mehr als höchstes Ziel der Kunst“ (Ebd., S. 94).

⁹⁴ RKD 1948, S. 567.

auf den Kompromiss, dass heroische Nacktheit etwa bei mythologischen Szenen erforderlich sei.⁹⁵ Des Weiteren war es untersagt, Heilige in kostbare Gewänder zu hüllen, da dies ihrer vorbildhaften Bescheidenheit und Demut widersprechen würde. Frauen von zweifelhaftem Ruf waren als Modelle für biblische Frauengestalten unbedingt abzulehnen.⁹⁶ Den Bischöfen war das Aufsichtsrecht über die sakrale Kunst übertragen worden: „(...) verordnet der heilige Kirchenrat(h), dass es niemandem erlaubt sein soll, in irgend einem Orte, oder in einer, wenn auch wie immer exemten Kirche irgend ein ungewöhnliches Bildnis(ß) aufzustellen oder aufstellen zu lassen, wenn es nicht vom Bischofe approbiert ist; (...) Sollte irgend ein zu Zweifeln oder Bedenken veranlassender Missbrauch abzustellen sein, (...), so soll der Bischof, ehe er über den Zweifel entscheidet, die Meinung (...) der Mitbischöfe der Provinz auf der Provinzialsynode abwarten, jedoch so, dass ohne vorherige Anfrage bei (...) dem Papste zu Rom, etwas Neues und in der Kirche bisher nicht Gebräuchliches keinenfalls beschlossen werde“.⁹⁷ Mit dieser Regelung wurden einerseits das Amt des Bischofs und seine Befugnisse gestärkt, andererseits lag die absolute Entscheidungsbefugnis natürlich nach wie vor beim Papst. In zahlreichen Diözesankonzilien und Provinzialsynoden wurden die Verordnungen bestätigt, ergänzt und ihre Durchführung in Kirchenvisitationen überwacht. In verschiedenen Traktaten wurden die Verordnungen zur Bilderverehrung aufgegriffen, ausgeweitet und anhand von Beispielen belegt. Sie dienten letztendlich als Orientierung für die Bischöfe und die Künstler.⁹⁸

Schlussendlich ist das Dekret zur Bilderverehrung eher allgemein abgefasst, sind die Bestimmungen und Vorschriften eher vage definiert. Arnold Hauser hielt die Tatsache, dass den Bischöfen das Aufsichtsrecht über die Kunst übertragen worden war, für „bedenklich und gefährlich“.⁹⁹ Durch das alleinige Abbilden der *verità* bliebe dem Künstler keine Möglichkeit mehr zu *invenzione* oder *idea*. Hauser verurteilte das Dekret als „ersten großen Schaden“¹⁰⁰, den die Kunst am Übergang des Manierismus zum Barock erlitten hätte. Dabei stellt sich jedoch die Frage, ob das Trienter Bilderdekret, beziehungsweise die anschließende

⁹⁵ Holt 1972, S. 303; Conti 1979, S. 117-263, hier v.a. S. 214 f. Gewarnt wurde zudem vor Bildern, die die sinnliche und körperliche Schönheit betonten. Vgl. dazu Aschenbrenner 1920, S. 81.

⁹⁶ „Nichts Profanes, nichts Unanständiges dürfe an ihnen in Erscheinung treten, da dem Hause Gottes Heiligkeit gezieme“, vgl. RKD 1948, S. 566.

⁹⁷ Petz 1877, S. 336. Und weiter: „(...) dass auch keine neuen Wunder anerkannt, und keine neuen Reliquien angenommen werden dürfen, wenn nicht der Bischof darüber Untersuchung gepflogen, und seine Approbation ert(h)eilt hat, welcher, sobald er darüber Kenntnis erhält, unter Beiziehung von Theologen und andern frommen Männern das zu verfügen haben soll, was er der Wahrheit und Frömmigkeit entsprechend findet“ (Ebd., S. 336).

⁹⁸ Hecht 1997, S. 40.

⁹⁹ Hauser 1964, S. 75.

¹⁰⁰ Ebd., S. 75.

Bildertheologie die Kunst in der Folgezeit wirklich beeinflusst hat. An dieser Stelle sollen zu dieser Fragestellung nur die eingängigsten Titel benannt werden, da es zu weit führen würde, den gesamten Forschungsstand zu diesem Themenkomplex darzulegen.

In seinem Aufsatz über die Entstehung und Tragweite des Dekrets zur Bilderverehrung stellte Hubert Jedin die Frage, ob das Trienter Bilderdekret die christliche Kunst in der Folgezeit beeinflusst habe, ob sich ein ‚tridentinischer Stil‘ überhaupt herausgebildet habe und ob Manierismus und Barock etwa gar Ausdruck des sogenannten ‚tridentinischen Geistes‘ seien. Der Autor selbst verneinte diese Thesen sogleich vorsichtig mit der Begründung, dass die ursprüngliche Aufgabe des Dekrets darin gelegen habe, den Gläubigen während der Bilderstürme Halt und Richtlinien zur Orientierung zu geben. Es könne keine Absicht des Konzils vermutet werden, den Künstlern eine bestimmte Richtung vorzuschreiben.¹⁰¹ Bereits im Jahre 1884 publizierte Charles Déjob eine Studie über den Einfluss des Konzils von Trient auf die Kunst und die Literatur. Er versuchte anhand von Beispielen die Auswirkungen des Dekrets auf die Bildenden Künste vor allem in Italien und Frankreich darzustellen.¹⁰² Bekannt ist die Kontroverse zwischen Werner Weisbach und Nikolaus Pevsner hinsichtlich der Verbindung von Gegenreformation und Bildenden Künsten und der zeitlichen Abgrenzung der Begriffe Gegenreformation, Manierismus und Barock. Weisbach vertrat die These, dass der Barock die Ideale und Ideen der Gegenreformation verkörpern würde. Pevsner hingegen proklamierte genau dies für den Manierismus.¹⁰³ Emile Mâle untersuchte 1932 vor allem Inhalte und Ikonographie der Kunst nach Trient, insbesondere in Italien, Frankreich, Spanien und Flandern. Er untermalte seine Thesen mit zahlreichen Beispielen, wobei er wechselweise die Kunst der Zeit der Gegenreformation mit dem Manierismus und dem Barock gleichsetzte.¹⁰⁴ Kirschbaum setzte hingegen den Fokus auf den geschichtlich-kulturellen Hintergrund. Er distanzierte sich vom Terminus ‚Kunst der Gegenreformation‘ und hielt an den Begriffen Manierismus und Barock fest. Trotz seiner Vorbehalte gegen die These, dass der Manierismus seine Ursprünge im Konzil von Trient habe, war er dennoch der Ansicht, dass sich in ihm klarer und deutlicher der Geist von Trient zeige. Kirschbaum widersprach der Meinung, dass das Konzil von Trient einen neuen Stil geprägt und eine neue Ikonographie

¹⁰¹ Jedin 1935, S. 427. Eine Zusammenfassung der verschiedenen Positionen zu diesem Thema findet sich bei Kirschbaum 1944/45, S. 100-116 sowie bei Calì 1980, S. 3-10.

¹⁰² Déjob 1975, S. 321-372.

¹⁰³ Vgl. Weisbach 1921 und Pevsner 1925, S. 243-262.

¹⁰⁴ Mâle 1972, S. 1-29.

ausgebildet habe.¹⁰⁵ Federico Zeri brachte in seiner Studie über Scipione Pulzone eine in dessen Werk zu findende Tendenz mit dem künstlerischen Programm der Gegenreformation in Verbindung.¹⁰⁶ In der jüngeren Forschung hat sich die Erkenntnis durchgesetzt, dass man wohl vergeblich nach einem ‚tridentinischen Stil‘ sucht. So schrieb etwa Anton Boschloo als Resümee seiner Betrachtungen: „Thus ‘the Art of the Counter-Reformation’ never existed”.¹⁰⁷ Es gäbe keinerlei Anhaltspunkte, in der Kunst einen Stil zu finden, der allen Forderungen, die das Konzil von Trient in seinem Bilderdekret aufstellte, gerecht würde.¹⁰⁸ Stefan Kummers Untersuchungen über die Auswirkungen des Trienter Bilderdekrets beschränkten sich zwar auf den römischen Kirchenraum, dennoch ist sein Fazit aufschlussreich: „Die Suche nach einem ‚tridentinischen Stil‘, welche die Forschung seit langem beschäftigt, wird man wohl als vergebliches Unterfangen bezeichnen dürfen, da es keine ernstlichen Anzeichen dafür gibt, dass das Bilderdekret unmittelbar auf die Kunstpraxis gewirkt hat – sieht man von gelegentlichen Reflexen tridentinischer Traktatliteratur in der Ikonographie ab“.¹⁰⁹ Und Holger Steinemann erkannte, „(...) dass diesem Text mit der von der Kunstgeschichte vorzugsweise bemühten Kategorie der „Einflussgeschichte“ nicht beizukommen ist“.¹¹⁰ Eine unmittelbare Auswirkung des Bilderdekrets und in der Folge der Bildertheologie auf die Künstler könne verneint werden. Diese Ansicht teilte auch Anton Boschloo: „Even if all the artists had listened obediently to the episcopal advice, a great number of Counter-Reformation styles would have appeared of completely different content“.¹¹¹

Auch wenn sich konkrete Auswirkungen des Bilderdekrets und der Traktatliteratur auf das Kunstschaffen nur eingeschränkt belegen lassen, kann gleichwohl nicht geleugnet werden, dass einige Künstler – darunter Lavinia Fontana zumindest vereinzelt in ihrem Frühwerk – sich auf die Bestimmungen einließen. Sie war geprägt durch ihr familiäres Umfeld. Prospero Fontana unterrichtete seine Tochter in der Malerei, unterhielt freundschaftliche Verbindungen zu Gabriele Paleotti sowie zu den Gelehrten Ulisse Aldrovandi, Carlo Sigonio und Achille Bocchi, kannte im Gegensatz zu anderen Malern die Anforderungen der katholischen Kirche

¹⁰⁵ Kirschbaum 1944/45, S. 105-116: „Il Concilio di Trento non ha dunque influito sull’eventuale determinarsi di questa o quella forma stilistica, di questa o quella invenzione iconografica, ma piuttosto col rinnovamento della vera religione e coll’unione di fede e arte, esso ha gettato la base di tutta la cultura artistica barocca, ultima cultura veramente universale ed europea” (Ebd., S. 116).

¹⁰⁶ Vgl. Zeri 2001. Der Autor stellt im Werk von Scipione da Gaeta einen ‚zeitlosen‘ Zustand zwischen Manierismus und Barock fest, wobei der Stil nüchtern und abstrakt gehalten ist und jegliche Emotionen fehlen.

¹⁰⁷ Boschloo 1974, S. 144.

¹⁰⁸ Ebd., S. 144.

¹⁰⁹ Vgl. Kummer 1993, S. 511.

¹¹⁰ Steinemann 2006, S. 37.

¹¹¹ Boschloo 1974, S. 144.

an die Künstler. Diesen Einflüssen konnte sich Lavinia kaum entziehen. Dennoch lässt sich ihr Œuvre nicht als bloßes Umsetzen von Trient definieren. Sie war klug. So wie sie die väterlichen Verbindungen für ihre Malkarriere zu nutzen wusste, wie sie Vertreter der besten Gesellschaft zu Taufpaten ihrer Kinder machte, so lotete sie die verschiedenen Stilelemente für ihre Malerei aus und schöpfte aus dem Pool, aus dem Netzwerk, das ihr der Vater von Anfang an geboten hatte.

Insgesamt ging das Papsttum gestärkt aus dem Konzil von Trient hervor. Es war „(...) die Antwort des höchsten kirchlichen Lehramtes auf die protestantische Reformation und die, wenn auch nicht vollkommene, (...) Erfüllung des lang angestauten Verlangens nach einer inneren Erneuerung der Kirche“.¹¹²

¹¹² Jedin 1990, S. 102.

1.2 Der *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* von Gabriele Paleotti

Gabriele Paleotti wurde 1522 in eine vornehme Bologneser Senatorenfamilie geboren.¹¹³ Er studierte Rechtswissenschaften in Bologna und arbeitete zunächst als Dozent. 1556 folgte er einer Berufung durch Papst Paul IV. als Titularbischof nach Rom. Fünf Jahre später beriet er die päpstlichen Legaten auf dem Konzil von Trient und wurde 1566 von Papst Pius V. zum Bischof von Bologna ernannt. Paleotti, ein strikter Verteidiger und Einforderer der Bestimmungen von Trient, machte sich deren Umsetzung zum Ziel. In seine Amtszeit fiel zudem die Gründung des ersten Priesterseminars in Bologna.¹¹⁴

Ein Zitat von Hubert Jedin über Gabriele Paleotti charakterisiert sehr treffend seine Persönlichkeit, aber auch sein literarisches Werk als Lebensaufgabe: „Das Konzil von Trient wurde für ihn so aus einem vorübergehenden Erlebnis zum dauernden Lebensinhalt“.¹¹⁵ Paleotti war der Berater der Kardinalskongregation, die die Durchführung der Konzilsdekrete gewährleisten und für deren Umsetzung sorgen sollte. Als Folge der Aufforderung des Konzils an die Bischöfe, für die ‚richtige‘ Bilderverehrung Sorge zu tragen, verfasste er seine theologisch-theoretische Abhandlung *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, der 1582 in italienischer Sprache in Bologna, und 1594 in lateinischer Sprache mit dem Titel *De imaginibus sacris et profanis libri cinque* in Ingolstadt erschien. Die Zielsetzung des *Discorso* formulierte Paleotti im Vorwort.¹¹⁶ Bereits vor Paleotti beschäftigten sich Johannes Molanus, dessen Traktat aus dem Jahr 1570 der Bologneser Bischof für seine eigenen Studien zitierte, und der Mailänder Bischof Karl Borromäus mit der Bilderverehrung. Paleotti war Borromäus freundschaftlich verbunden, was sich unter anderem an einem regen Briefwechsel und Gedankenaustausch zeigte.¹¹⁷ An der Vollendung des *Discorso* waren zudem Persönlichkeiten aus verschiedenen Bereichen des lokalen Lebens Bolognas beteiligt, so der Jesuit Francesco

¹¹³ Nach wie vor grundlegend für die Einordnung Paleottis ist die Studie von Paolo Prodi 1959-1967.

¹¹⁴ Prodi 1959-1967, S. 138-178. Die Seelsorge gehörte für Paleotti zu seinen vordringlichsten Aufgaben sowie der Ausbau der Armen- und Krankenfürsorge und regelmäßige Visitationen der Gemeinden in Bologna. Vgl. Boschloo 1974, S. 110-113.

¹¹⁵ Jedin 1948, S. 38.

¹¹⁶ Der originale Text des *Discorso* ist abgedruckt bei Barocchi 1961, S. 117-509, die in den kritischen Anmerkungen eine Zusammenfassung der wichtigsten Aspekte Paleottis lieferte. Mit dem *Discorso* beschäftigt sich eine neuere Studie mit einführenden Erläuterungen von Torre 2002. Ein erster Überblick über das theologische Werk Paleottis findet sich bei Merkle 1897, S. 333-429. Als Grundlage dienten ihm die handschriftlichen Aufzeichnungen Paleottis aus dem Archivio Isolani in Bologna, die allerdings aufgrund eines Brands im Zweiten Weltkrieg nur noch fragmentarisch vorhanden sind.

¹¹⁷ Vgl. Johannes Molanus, *De picturis et imaginibus sacris*, Löwen 1570 und Carlo Borromeo, *Instructionum fabricae et suppelletilis ecclesiasticis libri due*, Mailand 1577. Erläuterungen und Anmerkungen zu den Traktaten bei Hecht 1997 sowie Prodi 1984, S. 28; Jedin 1963a, S. 329; Bendiscioli/Marcocchi 1963, S. 223-227. Boschloo verglich die drei Traktate und diskutierte Gemeinsamkeiten und Unterschiede. Siehe Boschloo 1974, S. 133-141. Der Briefwechsel zwischen Paleotti und Borromäus bei Prodi 1964, 1964, S. 135-151.

Palmio, der Abt Fra Pietro Tassignano, Dozenten der Universität wie der Jurist Giovanni Angelo Papio und der Philosoph Federico Pendasio sowie der Architekt Domenico Tibaldi, ein Bruder des Künstlers Pellegrino Tibaldi. Zu den engsten Mitarbeitern gehörten der Maler Prospero Fontana, der Historiker Carlo Sigonio und der Philosoph und Botaniker Ulisse Aldrovandi.¹¹⁸ Die Bemühungen Gabriele Paleottis, für die Beachtung und Befolgung der auf dem Konzil von Trient beschlossenen Dekrete zu sorgen, waren nicht ohne Kritik und Gegenwehr geblieben. Da Bologna zum Kirchenstaat gehörte und dem Papst unterstand, widmete Paleotti sein Traktat den Gläubigen der Stadt und Diözese. Seine Abhandlung sollte nicht als Zwang verstanden werden, sondern ein Angebot sein.¹¹⁹

Von den ursprünglich fünf geplanten Büchern des *Discorso* sind nur die beiden ersten erschienen.¹²⁰ Das erste Buch versteht sich als theoretischer Teil. Paleotti erklärte das Ziel seines Werkes, definierte den Begriff ‚Bild‘ und bestimmte die Funktion der religiösen¹²¹ und profanen¹²² Kunst, wobei ihm Erstere ohne Zweifel wichtiger war und den Hauptteil des Traktats markiert. Im zweiten Buch untermalte er mit Beispielen die möglichen Missbräuche und Irrtümer der Malerei sowie die Verantwortung der Maler und Auftraggeber, aber auch der Geistlichen. Über allem stand die Auffassung, dass die Kunst, also die religiöse Kunst „(...) vollkommen in den Dienst der Kirche treten und der Predigt im Gottesdienst entsprechen (...)“¹²³ sollte. So arbeite der Maler wie auch der Priester für die Menschen. Diese These beinhaltet die Forderung des Bilderdekrets von Trient, dass Bilder eine *biblia pauperum*

¹¹⁸ Prodi 1984, S. 31 f. In der Literatur wurde die Frage aufgeworfen, ob Paleotti den *Discorso* wirklich selbst geschrieben oder ihn als Berater ‚inspiriert‘ habe. Für Prodi gibt es keinen Zweifel an der Urheberschaft des Bologneser Bischofs. Vgl. Prodi 1959-67, S. 534.

¹¹⁹ Leinweber 2000, S. 14. Siehe dazu auch Boschloo 1974, S. 101 ff.

¹²⁰ Von den drei fehlenden Büchern ist allerdings jeweils das Inhaltsverzeichnis erhalten. So handelt das dritte Buch in 30 Kapiteln von den ‚lasziven‘ Bildern, Buch vier gibt in 19 Kapiteln Anweisungen zur Darstellung der Trinität und Heiligen. Das fünfte Buch belehrt die Geistlichen, Auftraggeber und Maler über den ‚richtigen‘ Aufstellungsort der Bilder. Vgl. Barocchi 1961, S. 124 f. und S. 504-509.

¹²¹ In Kapitel XV des ersten Buches erklärte Paleotti anhand von acht Beispielen, was er unter *imagini sacre* versteht: „(...) Si dice prima una imagine sacra, per essere stata commandata da Dio (...). Secondo (...) perché abbia toccato il corpo o la faccia o altro del Signor nostro o d’alcuno de’ suoi santi e da quel solo tatta li sia remasa impressa la figura del corpo o di quella parte ch’averà toccata, (...). Terzo si domanderà santa una imagine, per essere stata fatta da persona santa, come sono quelle fatte da s. Luca, (...). Quarto, perché sia stata fatta miracolosamente, come si dice della imagine del Salvatore in Roma, (...). Quinto, perché Iddio abbia operato manifestamente segni e miracoli in tale imagine, come sappiamo essere accaduto in quella della Casa santa di Loreto, (...). Sesto, si dimandavano sacre anticamente, quando, secondo il costume vecchio de’ padri, si ungevano col sacro crisma, (...). Settimo, si chiamano sacre, quando sono benedette nel modo e con l’orazioni che ancor oggi serve la santa Chiesa, sì come si legge nel Pontificale, dove sono le proprie orazioni e benedizioni delle imagini, (...). Ottavo, si piglia ancora più largamente per ogni pittura che rappresenti alcuna cosa di religione e sia fatta a questo effetto: però che e per lo soggetto che contiene, che è cosa sacra, e per la fede di chi l’ha formata, (...)“, siehe Barocchi 1961, S. 197-199; Hecht 1997, S. 58-60; Zacchi 1985, S. 340-347.

¹²² In den Kapiteln XI und XII des ersten Buches definierte Paleotti die profanen Bilder: „L’una è stata necessità, l’altra utilità, la terza dilettezzazione e la quarta virtù; (...)“, vgl. Barocchi 1961, S. 173-175.

¹²³ Gaehtgens/Fleckner 1996, S. 23.

(Buch für die Ungebildeten) sein müssen und für jeden verständlich sein sollen. Paleotti griff diesen Grundgedanken in seiner Abhandlung immer wieder auf und betonte zudem den didaktischen Charakter der Bilder. Dabei verleugnete er nicht gänzlich die ästhetischen Aspekte der Kunst. Jedoch waren diese nun nicht mehr entscheidend, waren herausragende Kunstfertigkeiten nur noch Mittel zum Zweck. Paleotti griff die auf dem Konzil festgelegten Grundprinzipien der Kunst wieder auf: Bilder sollten einfach konzipiert und leicht verständlich sein.¹²⁴ Im Unterschied zu Büchern waren Bilder einer breiten Öffentlichkeit zugänglich, ihr Inhalt konnte schnell erfasst werden. Bilder konnten erfreuen, aber auch erschrecken, so Darstellungen der Passion oder Martyrien.¹²⁵

Paleotti erstellte eine Art Leitfaden für die Künstler, um ein Kunstwerk im Sinn der Kirche ‚korrekt‘ zu konzipieren. Die Aufgaben des Malers wurden mit jenen des Rhetorikers gleichgesetzt und in Kapitel XXI¹²⁶ des ersten Buches genauer erklärt. Er gebrauchte zur Erläuterung Schlüsselbegriffe, die er im *Discorso* ständig wiederholte. Ziel eines Künstlers musste demnach das Überzeugen des Betrachters sein (*persuadere*), sein Erfreuen (*dilettare*) einerseits, gleichzeitig aber auch sein Belehren (*insegnare*), das Bewegen in seinen Gefühlen (*movere l'affetto*) und schließlich das Bestärken in seinem Glauben und Vereinen mit Gott (*unire con Dio*).¹²⁷ Der wichtigste Aspekt der Kunst war für Paleotti, durch die Darstellungen den Glauben des Betrachters anzuregen. Die Funktion des Malers als Glaubensvermittler verlangte sehr viel Verantwortung und deshalb vor Ausführung eines Bildes beste Vorbereitung und größte Umsicht. Schließlich sei es der Künstler, der dem Glauben eine ‚Gestalt‘ gibt, indem er Christus, Maria oder auch Heilige in menschlicher Gestalt zeige, die dem Betrachter Vorbild sein sollen. Die Darstellung musste also unbedingt überzeugen.¹²⁸

¹²⁴ „(...) E sarebbe davvero così, se intendessimo sostenere che il pittore ha come suo precipuo compito il dover dare indifferentemente soddisfazione a tutti. (...) Quindi ci pare utile dire che la pittura, che deve essere al servizio di uomini, donne, nobili, non nobili, ricchi, poveri, dotti, ignoranti, e di qualsiasi altra persona, dato che essa è il libro popolare, dovrebbe essere formata in modo tale che possa valutare l'eccellenza di un artista, ed è anche la difficoltà di cui stiamo cercando di parlare, che non è cosa da poco“, vgl. Torre 2002, S. 261; Leinweber 2000, S. 206; Duggan 1989, S. 227-251, hier besonders S. 238-241. Zur Verbindung von Kunst und Dichtung siehe Rensselaer 1940, S. 197-269.

¹²⁵ Ganz 2000, S. 57-68, hier besonders S. 58-62.

¹²⁶ „Dell'ufficio e fine del pittore cristiano, a similitudine degli oratori“, vgl. Barocchi 1961, S. 214.

¹²⁷ „E questo fine, se bene sempre è uno, che è di persuadere, (...); sì come l'oratore, se bene ha per iscopo di persuadere gli auditori e tirarli nella opinione sua, (...). (...) ne segue che lo scopo di queste immagini sarà di muovere gli uomini alla debita obediencia e soggezzione a Dio, (...) per unire gli uomini con Dio, che è il fine vero e prencipale che si pretende in queste immagini (...). Quello poi che abbiamo detto chiamarsi ufficio del pittore, che è il mezzo per conseguire questo fine, (...) che dalla stessa comparazione degli scrittori, a' quali per ufficio dell'arte è imposto che debbano dilettare, insegnare e muovere. Parimente dunque ufficio del pittore sarà usare li stessi mezzi nella sua opera, faticandosi per formarla di maniera, che ella sia atta a dare diletto, ad insegnare e muovere l'affetto di chi la guarderà“, siehe Barocchi 1961, S. 215 f. Zum Aspekt des *movere* vgl. Michels 1988, S. 129-137.

¹²⁸ Siehe Boschloo 1974, S. 126 f. In Kapitel III des ersten Buches beschrieb Paleotti die wesentlichen Kennzeichen eines Bildes: Urheber oder Schöpfer, Material, Mittel oder Werkzeug, Form und Funktion des

Das konnte sie aber nur, wenn sich die Künstler ausdrücklich an die Realität, die Wahrheit (*verità*) hielten und die Natur kopierten (*imitare*), ohne die Themen unnötig auszuschnücken. Die noch von Vasari hochgelobten Eigenschaften der *invenzione* und *idea* eines Künstlers waren in der Bildertheologie Paleottis nicht mehr gewünscht. Denn der Ursprung aller ‚missbräuchlichen‘ Darstellungen lag in der Unkenntnis und schwachen Religiosität der Künstler. Deshalb sollten vorab Gelehrte und Geistliche zu Bildthemen befragt werden, um eine wirklichkeitsgetreue Nachahmung religiöser Szenen zu gewährleisten. Die *verità* war der höchste künstlerische Maßstab und Anspruch, an dem man sich messen sollte und konnte. Die Malerei musste zunächst eine bloße naturalistische Abbildung sein, denn ohne die Nachahmung der Realität liefen die Künstler Gefahr, religiöse Bildthemen falsch darzustellen.¹²⁹

Den Terminus *verità* erweiterte Paleotti um den Begriff *verosimiglianza* (Wahrscheinlichkeit), denn nicht wahrscheinliche Bilder waren ebenso abzulehnen. Im zweiten Buch des *Discorso* erläuterte er, welche Bilder für ihn *verosimile* waren und warnte die Künstler gleichzeitig vor Missachtung. Die Verstöße listete er in einzelnen Kapiteln auf. Paleotti nahm sich offensichtlich den auf dem Konzil von Trient verabschiedeten *Index librorum prohibitorum* (Verzeichnis der verbotenen Bücher) zum Vorbild und beabsichtigte, eine ihm ähnliche Liste der verbotenen Bilder zu schaffen, einen „Katechismus für Maler“.¹³⁰ Die Zusammenfassung beginnt ab Kapitel III des zweiten Buches mit den sogenannten verwegenen Bildern (*pitture temerarie*). Er verurteilte anstößige (*pitture scandalose*),¹³¹ falsche oder irrige Bilder (*pitture erronee*), warnte vor verdächtigen (*pitture sospette*) und abergläubischen Bildern (*pitture superstiziose*). In Kapitel VII des zweiten Buches verteilte er ketzerische Bilder (*pitture eretiche*).¹³² Er missbilligte nicht nur häretische Bildinhalte, sondern auch deren Urheber und Auftraggeber. Er warnte vor apokryphen Bildern (*pitture apocrife*), einer enthusiastischen Bewunderung der klassischen Antike und vor

Bildes: „Prima vi è l'autore o artefice; dipoi vi è la materia di ch'è composta la imagine; appresso l'istrumento o mezzo con che si è formata la imagine; di più il corpo tutto della imagine e la forma che le dà il nome; ultimamente il fine per lo quale ella è stata fabricata“, vgl. Barocchi 1961, S. 136.

¹²⁹ Vgl. Torre 2002, S.XVf.; Gaehtgens/Fleckner 1996, S. 123; Hecht 1997, S. 248-266. Prodi bezeichnete die Kunsttheorie Paleottis als naturalistisch-historischen Realismus und verband dessen Konzept des Naturalismus mit den naturwissenschaftlichen Abbildungen Aldrovandis. Vgl. Prodi 1984, S. 58-63.

¹³⁰ Gaehtgens/Fleckner 1996, S. 24. Della Torre benutzte den Begriff des „Catechismo delle immagini“, vgl. Torre 2002, S. XXX.

¹³¹ „(...) si come saria chi dipingesse una monaca che si facesse i ricci e s'imbellestasse la faccia, o chi pingesse un sacerdote con la concubina a tavola, (...) o veramente chi dipingesse i prelati di santa Chiesa starsene giocando, o invitarsi a bere ne' banchetti, (...): tutte sariano scandalose, perché, oltre che spesso non sono vere, non conviene, anco quando ben fossero, di scoprire in publico i difetti altrui“, vgl. Barocchi 1961, S. 273.

¹³² Prodi 1959-67, S. 535.

mythologischen Bildthemen. Als Gefahr verstand er Darstellungen von ‚falschen‘ Göttern der Antike (*falsi dei*), die in seinen Augen Götzenbilder waren und gegen das erste Gebot verstießen.¹³³ Sein Konzept des *verosimile* führte er ab Kapitel XXVI weiter aus. Nicht wahrscheinlich waren für Paleotti unfähige (*inette*), unproportionierte (*sproportionate*) und unvollkommene (*imperfette*) Darstellungen.¹³⁴ Schließlich sollten keine unehrbaren Kunstwerke in Kirchen aufgestellt werden, das heißt die Darstellung des Nackten sowie alles Laszive sollte vermieden werden, da es den Betrachter vom Glauben und somit vom einzigen richtigen Weg abbringen konnte.¹³⁵ Paleotti stand den Stiftern von Altarbildern und Auftraggebern von Familienkapellen in Kirchen kritisch gegenüber. Diese würden allzu oft ihren eigenen Verdiensten zuviel Aufmerksamkeit schenken und aus Eitelkeit die exponiertesten Plätze für sich beanspruchen. Zumindest sollte diesem Zurschaustellen von Macht durch einzelne Familien starke Grenzen gesetzt werden. Schließlich fasste Paleotti im letzten Kapitel des zweiten Buches seine Thesen zusammen und wiederholte die fundamentalen Begriffe *dilettare*, *insegnare* und *movere*.¹³⁶

1590 wurde Gabriele Paleotti zum Kardinal von S. Sabina in Rom ernannt, wo er bis zu seinem Tod 1597 lebte. In Rom beauftragte er seinen Biographen Agostino Bruni mit der Übersetzung des *Discorso* ins Lateinische, um ihn außerhalb Italiens publizieren zu können. So erschien die lateinische Ausgabe 1594 in Ingolstadt unter dem Titel *De imaginibus sacris et profanis libri cinque*. Über den Erfolg des *Discorso* außerhalb Italiens gibt ein Brief des päpstlichen Botschafters in Köln Aufschluss, der schrieb, dass er bereits im August 1595 vergriffen war und man Nachschub beschaffen müsse.¹³⁷ Im selben Jahr überarbeitete Paleotti die erste Fassung, machte jedoch in seinem Vorwort die pessimistische Beobachtung, dass sich auch 30 Jahre nach dem Konzil nichts Grundsätzliches in der Kunst geändert habe: „(...) non si era avuto una riforma dell’arte sacra, che gli abusi erano continuati come prima, con l’aggravante della chiara coscienza che della loro gravità aveva avuto la Chiesa: (...)“.¹³⁸ Im September 1596 ließ Paleotti sein Manuskript mit dem Titel *De tollendis imaginum abusibus novissima consideratio* unter den römischen Kardinälen verteilen. Es war seine letzte Schrift zur sakralen Kunst. Nach wie vor hielt er eine radikale Reform für unerlässlich. Dafür bekam

¹³³ Siehe Torre 2002, S. 119-124. Dazu auch Prodi 1984, S. 41.

¹³⁴ Prodi 1984, S. 44 ff.; Boschloo 1974, S. 130 f.

¹³⁵ Hier widersprach sich Paleotti, denn auch für einige religiöse Bildthemen mussten nackte Figuren dargestellt werden, so beim Sündenfall oder Jüngsten Gericht. Vgl. Hecht 1997, S. 266-281.

¹³⁶ Prodi 1984, S. 52f.; Boschloo 1974, S. 131-133.

¹³⁷ Prodi 1984, S. 73-77.

¹³⁸ Ebd., S. 554.

er nicht nur positive Resonanz. Mit Ablehnung reagierte vor allem das jüngere römische Umfeld. Im Frühjahr 1597 starb Gabriele Paleotti nach Krankheit.¹³⁹

Abschließend stellt sich – wie auch schon beim Bilderdekret von Trient – die Frage, ob das Traktat des Kardinals Gabriele Paleotti die Kunst beeinflusst habe. Die resignierende Antwort darauf hatte der Autor ja gewissermaßen selbst gegeben. Ein tatsächlich realisierter Index für Bilder hätte einerseits zu Einschränkungen für Künstler und Auftraggeber geführt, andererseits hätten Kunstwerke teilweise übermalt werden müssen. Anton Boschloo stellte die Frage, ob die Künstler Bolognas überhaupt wussten, dass derartige Richtlinien existierten. Er kam zu dem Schluss, dass ein bestimmter Kreis von Malern sehr wohl den Inhalt des Traktats kannte, dies aber eben nicht für die Allgemeinheit gelte.¹⁴⁰ Nur einige wenige Maler konnten sich mit den Thesen Paleottis vertraut machen, etwa Prospero Fontana oder Domenico Tibaldi. Durch sie kamen wahrscheinlich auch die Carracci mit dem Traktat in Berührung, war doch Ludovico ein Schüler Prosperos.¹⁴¹ Es ist daher nahezu undenkbar, dass die Künstler bei Zusammenkünften nicht die Thesen des *Discorso* diskutiert hätten. Grundsätzlich ist jedoch zu bemerken, dass sich der *Discorso* nicht unmittelbar auf die Kunst und die Künstler ausgewirkt hat. Hier trifft eher wieder die Formulierung gewisser Tendenzen zu, die in manchen Gemälden sichtbar sind. So auch in einigen Bildern Lavinias, die durch ihr Umfeld in Bologna, durch ihren Vater Prospero und die Bekanntschaft mit den Gelehrten Ulisse Aldrovandi, Carlo Sigonio, Achille Bocchi, den Carracci und eben auch Gabriele Paleotti geprägt war und sich diesem Einfluss zumindest zunächst nicht entziehen konnte. Lavinia entwickelte sich jedoch bald innerhalb ihres Œuvres weiter und griff neue Tendenzen in der Malerei auf.

¹³⁹ Empört reagierten die Geistlichen auf die Kritik, dass sie Zuwiderhandlungen nicht konsequent verfolgen und aufdecken würden. Vgl. Prodi 1984, S. 79-84. Siehe Hecht 1997, S. 246. Vgl. dazu Prodi 1984, S. 111-113.

¹⁴⁰ Boschloo 1974, S. 152 f.

¹⁴¹ „Fu maestro di Lodovico prima, poi di Agostino Carracci, di Dionisio Calvarte, del Tiarini, dalla viva voce del quale tutto ciò riseppi, e di quanti altri valentuomini dopo di lui successero, (...)“, vgl. Malvasia 1678, S. 174.

2. Ulisse Aldrovandi und das kulturelle Umfeld Lavinia Fontanas

Bologna, eine der ältesten Städte Italiens, wurde als etruskische Ansiedlung Felsina genannt. Durch die Gründung der ersten europäischen Universität im 11. Jahrhundert wurde die Stadt in der Folgezeit zum Studienzentrum und zog zahlreiche Gelehrte und Wissenschaftler aus ganz Europa an. Zu den wichtigsten Vertretern des *Studio Bolognese* in den 1550er bis 1580er Jahren zählten neben Kardinal Gabriele Paleotti, der Philosoph und Botaniker Ulisse Aldrovandi, der Historiker Carlo Sigonio und der Humanist Achille Bocchi.¹⁴² Für die künstlerische Entwicklung Lavinia Fontanas war dieses, durch die Kontakte ihres Vaters vermittelte fruchtbare Ambiente prägend, was sich an einzelnen Stilelementen in ihren Bildern deutlich nachweisen lässt.

Ulisse Aldrovandi wurde am 11. September 1522 in Bologna geboren. Er studierte Rechtslehre, Philosophie und Humanistik bei Achille Bocchi.¹⁴³ 1549 war er in einem Inquisitionsprozess in Rom verdächtigt worden, ketzerischen Doktrinen zu folgen. Das Urteil fiel zu seinen Gunsten aus und Aldrovandi nahm danach seine wissenschaftlichen Forschungen wieder auf.¹⁴⁴ Seit 1561 leitete er den Lehrstuhl für Naturwissenschaften. An der Universität baute er eine herausragende Sammlung von „Tausenden Exemplaren von Mineralien, Pflanzen und Tieren“ auf, den *Cose di Natura* (Dinge der Natur), die nicht als Sammlung von Kuriositäten angelegt war, sondern die Funktion eines naturwissenschaftlichen Museums hatte.¹⁴⁵ 1568 gründete er den ersten botanischen Garten Bolognas, der Studenten und Mediziner als Ort der Forschung zugänglich gemacht werden sollte. In den darauffolgenden Jahren wuchs auch seine private Sammlung, die er *Teatro di Natura* (Naturtheater) nannte, getrieben von seiner konstanten Suche nach seltenen Arten von Pflanzen und Tieren, immer weiter an. Seine Studien führten Aldrovandi unter anderem nach Afrika, wo er neue Pflanzensorten entdeckte und nach Italien brachte.¹⁴⁶ Die Resultate seiner langjährigen Forschungen und Recherchen fasste Ulisse Aldrovandi in einem mehrbändigen Werk, der *Historia Naturalis* (Naturgeschichte), einer Art naturwissenschaftlicher

¹⁴² Fanti 2005, S. 185-255, hier besonders S. 209-211. Einen wichtigen und umfassenden Überblick über die Geschichte des *Studio Bolognese* bietet das Werk von G. Zaccagnini, *Storia dello Studio di Bologna durante il Rinascimento*, Genf 1930.

¹⁴³ Siehe Simili 2001, S. 131-143; Fantuzzi 1781, S. 165-190; Alessandrini 2007.

¹⁴⁴ Insgesamt dauerte der Prozess neun Monate. Vgl. Olmi/Prodi 1986, S. 219; Fantuzzi 1781, S. 167. In der Biographie über Aldrovandi wurde hingegen von einem neunmonatigen Studienaufenthalt in Rom berichtet und der Prozess nicht erwähnt. Siehe dazu Tugnoli 2001, S. 10.

¹⁴⁵ Olmi 2001, S. 20; Landi 2007, S. 57-64.

¹⁴⁶ Olmi/Prodi 1986, S. 221; Olmi 2001, S. 21 f.

Enzyklopädie, zusammen und beauftragte verschiedene Künstler mit der Illustration der Werke. Zahlreiche Bologneser Maler unterstützten dabei den Botaniker, so auch Prospero Fontana, der sich oft mit seiner Tochter im Haus Aldrovandis aufhielt. Lavinia war fasziniert von seinen Naturstudien und nutzte den Kontakt, um vor Ort Pflanzen zu zeichnen.¹⁴⁷

Aldrovandi gehörte zu den Befürwortern der Reformideen Paleottis und pflegte mit diesem freundschaftliche Beziehungen und einen regen Ideenaustausch.¹⁴⁸ So übersandte Paleotti einen ersten Entwurf des *Discorso* mit der Bitte um kritische Überarbeitung an ihn. Die Übereinstimmung einiger Thesen wird in Aldrovandis Definition von Kunst und ihrem Stellenwert für seine Forschungsarbeiten deutlich. Er forderte von den von ihm beauftragten Künstlern strikte wissenschaftliche Genauigkeit bei der Ausführung der Illustrationen. Wie für Paleotti war auch für Aldrovandi der künstlerische Wert von Kunst nur zweitrangig. Sie sollte nützlich sein und die Menschen unterrichten, belehren und eine Reflektion der sichtbaren Welt sein.¹⁴⁹ Einerseits missbilligte Aldrovandi alles Groteske, andererseits fühlte er sich stark von fantastischen Welten angezogen und verfasste Bücher über Drachen und Ungeheuer.¹⁵⁰ Trotz einiger grundsätzlicher Übereinstimmungen zwischen Paleotti und Aldrovandi agierten sie aus unterschiedlichen Motivationen. Letzterem fehlte das religiöse Motiv. Er war zunächst weder an Gott, noch den Menschen interessiert, sondern vor allem an Naturphänomenen. Paleotti hingegen sah das Studium der Natur und ihre Abbildung als Zeichen der Offenbarung Gottes an die Menschen.¹⁵¹

Natürlich ist nicht an einen direkten Einfluss Aldrovandis auf die Künstler Bolognas zu denken, auch wenn seine Forschungen wichtig für viele Bologneser Maler waren. So stand er in Verbindung zu den Carracci, in deren Akademie er die Möglichkeit hatte, seine Ideen zu verbreiten.¹⁵² Nicht zu leugnen ist die Tatsache, dass sich auch Lavinia Fontana von den *Cose di Natura* inspirieren ließ, was sich deutlich an den Landschafts- und Pflanzenabbildungen einiger Gemälde (Kat. 12, 17) erkennen lässt.

¹⁴⁷ Die ersten drei Bände beschäftigten sich mit der Ornithologie und erschienen 1599. Band 4 von 1602 referierte über Insekten. Vgl. Olmi 1982, S. 157 f.; Olmi 1989, S. 76; Olmi 1987, S. 63-73.

¹⁴⁸ Fantuzzi 1781, S. 169.

¹⁴⁹ Olmi/Prodi 1986, S. 224-227; Boschloo 1974, S. 114-116.

¹⁵⁰ Fantuzzi 1781, S. 177. Zu den Grotesken siehe Olmi/Prodi 1986, S. 226.

¹⁵¹ Olmi 1982, S. 161; Boschloo 1974, S. 115.

¹⁵² Boschloo 1974, S. 116.

Der etwa gleichaltrige Historiker Carlo Sigonio stammte aus Modena und lebte ab 1563 auf Anregung von Aldrovandi und Paleotti in Bologna, wo er als Dozent bis zu seinem Tod 1584 im *Studio Bolognese* unterrichtete.¹⁵³ Seit 1568 verfasste er eine sechsbändige Chronik Bolognas, die 1578 unter dem Titel *Historiarum bononiensium libri VI ab initio Civitatis usque ad an. MCCLVII* (Geschichte Bolognas in sechs Büchern seit Gründung der Stadt bis heute. 1578) veröffentlicht wurde.¹⁵⁴ 1572 gründete Carlo Sigonio mit Camillo Paleotti, einem Bruder des Kardinals, die *Società Tipografica Bolognese* (Gesellschaft der Drucker). So war es für die Mitglieder des *Studio Bolognese* zunehmend einfacher, ihre Publikationen drucken zu lassen.¹⁵⁵

Der Historiker gehörte dem Kreis um Aldrovandi, Paleotti und Achille Bocchi an, die mit Prospero Fontana befreundet waren und oft in dessen Haus diskutierten. Dort gab es immer wieder Zusammentreffen verschiedener Künstler, Gelehrter und Intellektueller, denen auch Lavinia beiwohnen konnte. Die Gespräche über Malerei inspirierten und prägten Lavinias künstlerisches Verständnis.¹⁵⁶ Sie nutzte dieses Ambiente für sich, um mit potentiellen Auftraggebern in Kontakt zu treten. So porträtierte sie 1578 den Historiker Carlo Sigonio für die *Galleria di uomini illustri* (Galerie berühmter Männer) des spanischen Gelehrten Alfonso Chacon.¹⁵⁷

Ein weiterer enger Vertrauter Prospero Fontanas war der Humanist Achille Bocchi, ein Lehrer Aldrovandis und Lektor für Griechisch im *Studio Bolognese*. 1555 veröffentlichte er die *Simbolicæ Quaestiones*, (Fragen zu Symbolen), eines der wichtigsten Bücher über Embleme des Cinquecento, das Prospero neben Agostino Carracci und Giulio Bonasone illustrierte.¹⁵⁸ Bocchi war zudem der Gründer der nach ihm benannten *Accademia Bocchiale*, deren Mitglieder unter anderem Aldrovandi und Paleotti waren.¹⁵⁹ Prospero Fontana verantwortete

¹⁵³ Mac Cuaig 1989.

¹⁵⁴ Ebd., S. 65.

¹⁵⁵ Vgl. Sorbelli 1921/22, S. 95-105; Sorbelli 1929.

¹⁵⁶ Malvasia berichtete: „Fu la sua casa di tutti i virtuosi di quel secolo il ridotto e l'emporio, particolarmente d'Ulisse Aldrovandi e d'Achille Bocchi, ai quali fu carissimo. Fece loro senza premio i ritratti, varii disegni, donò pitture, ed insomma con tanto sfarzo e fasto passò la sua vita, che non ostante che guadagnasse tesori, ebbe quasi a morir pezzente e infelice“, vgl. Malvasia 1678, S. 174.

¹⁵⁷ Siehe dazu den Briefwechsel zwischen Sigonio und Chacon bei Cantaro 1989, S. 84. Lavinia hatte mehrere Porträts von Sigonio ausgeführt. Ein Weiteres befand sich in der Sammlung des Römers Fulvio Orsini. Dazu Nollhac 1884, S. 427-436.

¹⁵⁸ Lugli 1982, S. 87 f. Die zweite Ausgabe von 1574 wurde von der *Società Tipografica Bolognese* unter dem Vorsitz von Carlo Sigonio herausgegeben. (Ebd., S. 91). Zur Freundschaft Bocchis mit Prospero Fontana siehe Watson 1993, S. 33 f.

¹⁵⁹ Angelini 2003, S. 33.

zudem die dekorative Ausgestaltung des Palazzo Bocchi.¹⁶⁰ Dass Lavinia auch mit dem Emblembuch Bocchis vertraut war, zeigt sich an Stilelementen, die sie für einige Werke adaptierte (Kat. 27).

¹⁶⁰ Fortunati 2000, S. 15-31, hier vor allem S. 25-28. Vgl. Colonna 1995, S. 102.

VI Der künstlerische Werdegang Lavinia Fontanas

1. Der Einfluss der Gegenreformation

1.1 Orientierung am Werk Prospero Fontanas

Lavinia Fontanas künstlerischer Werdegang wurde von mehreren Faktoren beeinflusst. Ihr Œuvre ist geprägt von politischen und religiösen Veränderungen der Zeit, vor allem der Gegenreformation sowie Einflüssen von verschiedenen Künstlern, allen voran und insbesondere zu Beginn ihrer Malkarriere von ihrem Vater Prospero Fontana. Grundsätzlich sollte man sich jedoch zum Verständnis der Gemälde Lavinias vor Augen führen, dass sie keinen der für sie vorbildhaften Maler lediglich imitierte, sondern sich von verschiedenen Stilen inspirieren ließ, sich einzelne Elemente herausuchte, die sie dann mit ihrer eigenen Originalität und Invention zu ihrem unverkennbaren Stil verband. Sie hinterließ ein Gesamtwerk von mehr als 100 bekannten Gemälden, darunter neben kleineren Devotionsbildern, auch sakrale Historie in großformatigen Altarbildern, zahlreiche Porträts für die adeligen und intellektuellen Auftraggeber Bolognas und Roms sowie Gemälde mit mythologischen Themen.

In der Mitte des Cinquecento dominierte der Manierismus die Kunst in Oberitalien.¹⁶¹ Die meisten Künstler Bolognas hatten sich der neuen Stilrichtung zunächst eher verhalten angenähert, nutzten sie in der Folgezeit jedoch, um den eigenen, noch konservativ und akademisch geprägten Stil zu modernisieren. Die Kunst Bolognas wurde in den 1530er und 1540er Jahren vom Stil Michelangelos und Raffaels geprägt. Dessen Bild *Heilige Cäcilie* wurde nicht nur zum Symbol der Kreativität im Allgemeinen, sondern bezeichnete auch in der Zurücksetzung der profanen Instrumente, gemäß eines von der Kurie geforderten Puritanismus, die Weiterentwicklung des Altarbildes hin zum Andachtsbild. Es wurde zur Ikone für die Bologneser Malerei und somit auch wichtig für Lavinia Fontana. Entscheidende, prägende Impulse auf den Stil Prospero Fontanas gingen zudem von der Kunst Giorgio Vasaris und Francesco Salviatis aus, die sich um 1539 in Bologna aufhielten.¹⁶²

¹⁶¹ Vgl. folgende Standardwerke zur Bologneser Malerei des Cinquecento: Emiliani 1996 und Fortunati 1986 sowie Cali 2000, Pirovano 1987 und Pirovano 1995. Als wichtige Grundlagen dienen zudem Lanzi 1834 und Venturi 1967.

¹⁶² Raffael, *Die heilige Cäcilie*, 1515, Bologna, Pinacoteca Nazionale. Vgl. dazu Ausst.-Kat. 1983, S. 21-38; Brizio 1982, S. 9-16; Bernardini 1982, S. 17-33; Mossakowski 1983, S. 49-79.

Der Kunst des Vaters spielte zweifellos für Lavinia anfangs eine wichtige Rolle. Nicht nur, weil er sie wie die Quellen¹⁶³ berichten in der Malerei unterrichtete und ihr Talent förderte, sondern auch, weil Lavinia durch ihn Zugang zum Kreis der Oberschicht und Intellektuellen Bolognas bekam. Roberto Zappi beschrieb den hohen Stellenwert und Einfluss Prospero Fontanas auf die Bologneser Kunst. So habe Paleotti Fontana von der „(...) gegenreformierten Malerei, die nur auf Inhaltliches achtete, also auf die einfachste und treueste Vermittlung des von der kirchlichen Obrigkeit auf ihre Orthodoxie hin kontrollierte Glaubensartikel“ überzeugt.¹⁶⁴ Dieser im Gegenzug „(...) unterstützte nicht nur Paleotti bei der Abfassung seines Kunsttraktats, des *Discorso*, sondern bemühte sich auch mit Erfolg, seine Freunde und Schüler für das neue künstlerische Glaubensbekenntnis zu gewinnen“.¹⁶⁵

Die Anfänge ihres künstlerischen Schaffens fielen in die Jahre zwischen 1570 und 1575, eine Art Experimentierphase, in der sich Lavinia noch unsicher in Stil und Maltechnik zeigte, wie man im Bild *Madonna mit dem Kind und den heiligen Joseph, Katharina von Alexandria und dem Johannesknaben* (Kat. 2) erkennen kann.¹⁶⁶ Das für den Kapuzinerorden konzipierte Altarbild zeigt Maria leicht aus der Mittelachse nach rechts platziert mit dem vor ihr stehenden Jesuskind, das sich mit der Hand am Arm der Mutter festhält. Sie wendet sich dem Johannesknaben zu, der mit seinem typischen Fellgewand bekleidet, das sein asketisches, in den Dienst Gottes gestelltes Leben in der Wüste symbolisiert, dem Kind verschiedene Blumen bringt. Der Strauß mit roten und weißen Rosen und Nelken ist ambivalent zu interpretieren. Die roten Rosen mit den Dornen sind als Hinweise auf die zukünftige Passion Christi zu verstehen, ebenso die roten Nelken als Synonyme für ‚Nägeln‘, die Nägel, mit denen Christus ans Kreuz geschlagen wird. Die weißen und roten Rosen können auch Symbol für Maria selbst und Anspielung auf deren Freuden und Schmerzen sein, Nelken und – dornenlose – Rosen zugleich sind zudem Sinnbilder der Tugenden Mariens. Im Kontext der

¹⁶³ Über Lavinia Fontanas Ausbildung gibt es keine genauen Angaben. Malvasia schrieb in ihrer Vita dazu: „(...) che sotto la disciplina del padre attese al disegno e riuscì pratica e vaga nel colorire“, vgl. Malvasia 1678, S. 177 und weiter: „(...) e ‘l padre le imparò la sua virtù, sicchè divenne assai buona e pratica Maestra, (...)“, Malvasia 1678, S. 179. Bertolotti berichtete: „Egli fu il maestro di Carracci Lodovico e della propria figlia Lavinia Fontana, famosa pittrice“, vgl. Bertolotti 1885, S. 42.

¹⁶⁴ Vgl. Zapperi 1990, S. 69, auch zitiert bei Steinemann 2006, S. 44. Des Weiteren schrieb Zapperi, dass Prospero Fontana die gleiche Autorität wie Paleotti besaß und man sich bei Fragen genauso gut an ihn wenden konnte, vgl. Zapperi 1990, S. 69.

¹⁶⁵ Zapperi 1990, S. 69. Zum Einfluss Prospero Fontanas und der Zusammenarbeit mit Paleotti vgl. Zapperi 1991, S. 181. Malvasia schrieb dazu: „(...) visse sempre in gran stima e riputazione, eletto più volte massaro dell’arte, sindaco e stimatore. Fu come l’arbitro d’ogni lite e differenza fra pittori e Dilettanti, e a lui, come all’oracolo ricorrendosi, fu stimato sacrilegio il dipartirsi da’ suoi risponsi, e dalle sue sentenze dissentire o appellarsi“, vgl. Malvasia 1678, S. 174.

¹⁶⁶ Malvasia berichtete über das Bild in *Felsina Pittrice*. Vgl. Malvasia 1678, S. 178.

Anspielung auf den Kreuzestod Christi lässt sich die Geste des Kindes als schuttsuchend deuten, denn es weiß, dass es seiner Bestimmung und der Vollendung des Heilsplans nicht enttrinnen kann. Ambivalenzen sind genauso wie die überlängten Gliedmaßen charakteristisch für den Manierismus, der eine neue Bildsprache jenseits der ausgeglichenen Kompositionen der Hochrenaissance suchte.

Rechts beobachtet Katharina von Alexandria die Szene. Sie trägt ein bräunliches Gewand mit einem ockerfarbenen Mantel darüber, der an der Schulter von einer Brosche zusammengehalten wird. Ihre königliche Herkunft wird durch die Krone verdeutlicht sowie durch ihren reichen Perlenschmuck. In der Rechten hält sie die Märtyrerpalme. Im Hintergrund öffnet sich eine bergige, undefinierbare Landschaft. Ein wenig isoliert scheint Joseph am linken Bildrand in einem (Gebets-) Büchlein zu lesen. Spannend ist der Wechsel aus Licht und Schatten. Während Joseph im Halbdunkel zur Assistenzfigur wird, betont das helle von links einfallende Licht die Hauptfiguren und zieht den Blick des Betrachters in die Landschaft.

Lavinia gelang es in diesem Bild, mit Hilfe des Lichts und Kolorits eine intime Atmosphäre zu schaffen. Dieser Eindruck verstärkt sich durch die Interaktion der Figuren, die in einem stummen Dialog miteinander verbunden scheinen. Stilistische Schwächen offenbaren sich insbesondere in der Anatomie der Figuren und dem Faltenwurf der Gewänder. So sind vor allem die Hände und der Fuß Mariens in den Proportionen zu groß, erscheint ihr Körper im Verhältnis zu ihrem mädchenhaften, zarten Gesicht als zu massig und grob, was der Faltenwurf ihres Gewandes noch begünstigt. Stilistisch knüpfte Lavinia besonders im Aufbau der Komposition und der Bildstruktur an das manieristisch geprägte Vorbild ihres Vaters an, der ebenfalls monumentale, ausschnitthafte Figuren mit überlängten Gliedmaßen in einem scheinbar viel zu kleinen Raum platzierte. Gemeinsamkeiten in der Anordnung der Figuren zeigen sich in seinem vergleichbaren Bild *Heilige Familie mit dem Johannesknaben und einer Märtyrerin*. So befindet sich links im Hintergrund Joseph, der von der zentralen, die Mitte dominierenden Gestalt der Maria verdeckt wird, rechts hingegen die beliebte Figur der Katharina von Alexandria. Der Johannesknabe im Vordergrund trägt das gleiche Gewand wie Lavinias Johannes und zeigt Maria und dem Kind, das sich ebenfalls schuttsuchend an die Mutter schmiegt, eine Schriftrolle.¹⁶⁷

¹⁶⁷ Prospero Fontana, *Heilige Familie mit dem Johannesknaben und einer Märtyrerin*, um 1539 bis 1545, Verona, Museo del Castelvecchio. Weitere Ähnlichkeiten in Thema und Aufbau zeigen sich ferner in Lorenzo Sabatinis Gemälde *Madonna mit dem Kind und dem Johannesknaben*, 1575, Paris, Musée du Louvre. Vergleichbar sind vor allem die Sitzposition der Madonna sowie die Muskulosität der beiden Knaben und ihre Interaktion. Vgl. Ausst.-Kat. Bologna 1994, S. 166. 1584 malte Denys Calvaert dasselbe Thema (Bologna,

Ebenfalls in die Anfangsphase der Malkarriere Lavinia Fontanas fällt eine *Anbetung der Hirten* (Kat. 3), ein sehr beliebtes und häufig dargestelltes Thema aus dem Leben Christi.¹⁶⁸ Lavinia verortete die andächtige Szene in eine prächtige Architekturkulisse aus Säulen und kassetierten Arkadengängen. Erst auf den zweiten Blick erkennt man rechts einen Trog mit Stroh, der auf einen Stall hindeutet. In der Bildmitte kniet die in ein rotes Gewand mit Mantel und Schleier gehüllte Maria und blickt auf ihr Kind, das nackt in der Krippe liegt. Diese ist nicht mit einfachen Windeln ausgelegt, sondern mit einem von Goldfäden durchzogenen Tuch. Das kostbare Tuch und der Strahlenkranz um das Haupt Christi verdeutlichen seine Funktion als Messias, als Erlöser der Menschen. Ochs und Esel im Hintergrund werden von Joseph mit Stroh versorgt. Rechts und links scharen sich andächtig und ergriffen die Hirten, die in Ehrfurcht auf ihre Stöcke gestützt vor dem Kind niederknien, es anbeten und ihm huldigen. Die Aufmerksamkeit der jungen Magd links wird von einem Hirten mit ausgestrecktem Arm auf die feierliche Szene gelenkt. Im Hintergrund sind schemenhaft weitere Hirten mit ihrer Schafherde zu sehen, die auf den Engel im erleuchteten Himmel blicken, der ihnen soeben die frohe Botschaft verkündet hat. Typisch für Lavinias Kolorit sind die warmen Braun- und Ockertöne, die hier mit einem leuchtenden Rot, einem kühlen Blau und dem gelb-, roséfarbenen Himmel kontrastieren.

Im Vergleich zum Bild *Madonna mit dem Kind und den heiligen Joseph, Katharina von Alexandria und dem Johannesknaben* (Kat. 2) entwickelte Lavinia ihre Maltechnik hier weiter. Man kann bereits ansatzweise ihre Vorliebe für die Ausarbeitung von Details erkennen, die sie später und in zahlreichen Porträts perfektionieren sollte. Die Kleidung der Hirten ist schlicht, ihre Hüte schützen sie vor der Sonne und sie stützen sich auf ihre Holzstöcke. Der Jüngere vorne links trägt einfache Sandalen, am Gürtel sind sein Dolch und eine kleine Tasche befestigt. Der Ältere gegenüber hat seine Beuteltasche mit der Flöte über die Schulter geworfen, sein Hund begleitet ihn. Der Hirte links hat an seinem Gürtel ein kleines Holzfass und einen Dolch angebracht. Die Magd trägt ein einfaches Kleid mit Schürze. Ihr langes Haar ist zu einem Zopf geflochten und mit einem Band versehen. Auf dem Kopf balanciert sie einen Korb mit Eiern.¹⁶⁹ Die Hirten stellen nicht nur durch ihre Kleider einen Kontrast zur Gottesmutter dar, sondern vielmehr durch ihre Physiognomie. So

Privatbesitz), das in der Staffellung der Figuren vergleichbar ist. Calvaert war ein Schüler Prospero Fontanas und kannte das Werk Lavinias.

¹⁶⁸ Lukas 2, 1-20.

¹⁶⁹ Die Eier im Korb der Magd als Zeichen der Fruchtbarkeit sowie das Lamm vorne links verweisen auf die Passion und das Opfer Christi. Vgl. Heinz-Mohr 1988, S. 78, 176-178, 140/141.

ist Maria zarter und feingliedriger wiedergegeben, die Hirten hingegen werden durch ihre sehr muskulösen Arme als einfache, hart arbeitende Männer gezeigt. Lavinias gutes Verständnis der Anatomie zeugt neben einem Studium der Bilder und Zeichnungen des Vaters, auch von der Kenntnis diverser Gipsabgüsse und antiker Statuetten, die sich in seinem Besitz befanden. Prospero Fontana besaß ferner eine Sammlung von Stichen anhand derer Lavinia die Malerei und vielfältigen Bildthemen der Künstler der Renaissance studieren konnte.¹⁷⁰ Das Pathos der Figuren und die diagonalen Kompositionsachsen erzeugen im Bild eine ungeheure Dynamik. Sehr auffällig ist die eher verhaltene Lichtführung. Das göttliche Kind wird zwar durch den Strahlenkranz als solches ausgewiesen, nicht aber zusätzlich durch helles, dramatisches Licht hervorgehoben. In ihrem Bild *Nächtliche Geburt* (Kat. 4), das im gleichen Zeitraum entstanden ist, bringt sie hingegen den schon in der Bibel angestellten Vergleich Christi mit dem Licht, das die Finsternis erleuchtet, zu einem sinnlich fassbaren Ausdruck.

Stilistisch knüpfte Lavinia wiederum in Aufbau und Bildstruktur der Komposition an das Vorbild ihres Vaters in seiner *Anbetung der Hirten* an.¹⁷¹ Vergleichbare Darstellungen sind auch von Marten de Vos bekannt. In seiner für den Altar der Antwerpener Kathedrale konzipierten *Geburt Christi* ist die Gestalt Mariens in ähnlicher Weise auf der Mittelachse angeordnet, dahinter der Ochse, während der Engel vorne rechts sich in gleicher Pose wie Lavinias Hirte kniet. Ebenso vergleichbar ist die Architekturkulisse.¹⁷² Ein weiteres Altarbild gleichen Themas in der Brüsseler Kathedrale Notre-Dame aux Riches Claires von Marten de Vos zeigt einen Hirten rechts, der wie der Hirte Lavinias kniend und sich auf seinen Stock stützend das Kind anbetet. Vergleichbar sind die Pose, mit der er seinen Hut in der Hand hält, und die Geste Mariens sowie ihr andächtig gesenkter Blick. Mit der flämischen Malerei könnte Lavinia durch Stiche oder Zeichnungen in der Werkstatt des Vaters in Berührung gekommen sein, die dessen Schüler, der in Antwerpen geborene Denys Calvaert, nach Bologna brachte.¹⁷³

¹⁷⁰ Vera Fortunati verglich die vielseitige Sammlung Prosperos mit einer Wunderkammer. Vgl. Ausst.-Kat. Bologna 1994, S. 26 f.

¹⁷¹ Prospero Fontana, *Anbetung der Hirten*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, vgl. Ausst.-Kat. Bologna 1984, S. 19-21 und S. 39.

¹⁷² Pedrini 1988, S. 126; Zweite 1980, S. 291.

¹⁷³ Pedrini 1988, S. 126; Zweite 1980, S. 330. Eine weitere Version des Themas in Vicenza wurde neben den Malern Dosso Dossi, Prospero Fontana und Luca Longhi auch mit Lavinia Fontana in Verbindung gebracht. Siehe dazu Ballarin 1982, S. 106; Barbieri 1962, S. 198 f.

Das undatierte Bild *Christus und die Frau aus Kana* (Kat. 7) malte Lavinia Fontana wahrscheinlich noch vor 1577.¹⁷⁴ Unklarheit besteht hingegen hinsichtlich des Auftraggebers. Am 19. August 1579 erwarb Kardinal Ferdinando de' Medici das Gemälde für die Villa Medici in Rom. 1670 wurde es in den Palazzo Madama gebracht, in dessen Beständen es bis 1677 blieb.¹⁷⁵ In der Literatur wird angenommen, dass das Bild wahrscheinlich im Auftrag des Kardinals entstand, auch wenn die Quellen nicht darüber berichten. Diese These ist von großer Wichtigkeit, würde es doch bedeuten, dass ihr Name bereits in der Anfangsphase ihrer Karriere am Hofe der Medici bekannt gewesen wäre. Caroline Murphy schrieb, dass Lavinias Taufpate Agostino Hercolani den Auftrag vermittelt haben könnte, der sich um 1576 als Botschafter Bolognas in Rom aufhielt. Zudem sah sie einige Hinweise, die auf die Auftraggeberschaft der Medici hinweisen, im Bild. So sei der Palazzo im Hintergrund links zwar keine exakte Wiedergabe der Villa Medici in Rom, weisen aber die Steine der Balustrade und die Treppe durchaus Ähnlichkeiten auf. Auch die Landschaft im Hintergrund mit den schemenhaften Gebäuden auf dem Hügel, umgeben von einem Fluss, erinnerten Murphy an einen Ausschnitt Roms mit der Ansicht der Villa Medici.¹⁷⁶ In der Argumentation durchaus schlüssiger, erkannte Maria Cantaro hingegen in dem Ausschnitt des Palazzos Parallelen zur Architektur Vignolas.¹⁷⁷

Die biblische Geschichte berichtet von einer heidnischen Frau, die Jesus anfleht, ihre von einem Dämon gequälte Tochter zu erlösen. Dieser lehnt zunächst ab, erfüllt die Bitte nach der eindringlichen Fürsprache seiner Jünger dann aber doch.¹⁷⁸ Eine Vielzahl von Figuren tummelt sich vor der prächtigen Kulisse eines Renaissancepalazzos auf den Diagonalen und sorgt für Dynamik und Bewegung. Jesus, die Hauptfigur, überstrahlt dabei alle anderen mit seinem roten Gewand und dem spiralförmig um den Körper drapierten blauen Tuch. Er wendet seinen Kopf in einer Gegenbewegung zu der vor ihm am Boden knienden, flehenden Frau, während sein Körper sich noch eher ablehnend von ihr abwendet und wegdreht. Mit erhobenem Zeigefinger verleiht er seinen Worten Nachdruck.¹⁷⁹ Die Gruppe der Apostel diskutiert lebhaft gestikulierend miteinander und versucht Jesus durch eindringliche Gesten davon zu überzeugen, der Bitte der Frau nachzukommen und ihrer Tochter zu helfen. Die

¹⁷⁴ Das Bild ist mit LAVINIA PROSPERI FONTANA FILIA signiert, muss also vor 1577 entstanden sein, denn danach hat sie den Zusatz ‚De Zappi‘ ihrer Signatur angefügt. Vgl. Cantaro 1989, S. 32.

¹⁷⁵ Das Bild ist im Inventar der Villa Medici verzeichnet: Guardaroba 1185, Nr. 761, S. 368. Vgl. Epe 1990, S. 43 und S. 238. Siehe auch Cecchi 2000, S. 60 und S. 266.

¹⁷⁶ Murphy 2002, S. 36.

¹⁷⁷ Cantaro 1989, S. 69. Es könnte sich hierbei um den Palazzo Farnese in Caprarola handeln.

¹⁷⁸ Matthäus, 15, 21-28.

¹⁷⁹ Prinz 2000, S. 505 f.

Frau aus Kana kniet im Vordergrund verzweifelt vor Christus nieder und verleiht ihrem Flehen durch die auf die Brust gelegten Hände Vehemenz.

Auch der Hintergrund des Bildes ist durch eine Vielzahl von Figuren gekennzeichnet. So blicken zwei Mägde rechts auf ein Lamm, links gegenüber reicht eine Frau in Begleitung eines Mannes auf der Treppe des Palazzos einem weiteren Mann einen Krug. Vor dieser Einzelszene unterhalten sich weitere Personen rege und gestenreich. Die Eindringlichkeit und Bewegung der Darstellung wird durch die üppigen, bauschigen Drapierungen und leuchtenden Farben der Gewänder unterstützt sowie durch das fast schon grelle Licht, das die Hauptfiguren anleuchtet. In Duktus und Maltechnik zeigte sich Lavinia in diesem Bild deutlich verbessert. Diese sichtbare stilistische Weiterentwicklung veranlasste Caroline Murphy zu der Annahme, dass Lavinia dieses Gemälde nicht alleine, sondern mit Unterstützung ihres Vaters Prospero gemalt habe. Dieser habe durch zahlreiche Aufenthalte in Rom seine Kenntnisse der römischen Architektur in die Komposition mit eingebracht und auch bei der Ausgestaltung der Figuren geholfen. Für diese These gibt es jedoch keine Anhaltspunkte, denn Lavinia kannte selbstverständlich das Œuvre ihres Vaters sehr genau und konnte stilistische Elemente von ihm übernommen und kopiert haben, ohne dass er selbst an der Ausführung beteiligt gewesen sein musste. Zudem konnte sie auf die bereits erwähnte Sammlung des Vaters von Zeichnungen, Drucken, Stichen und antiken Statuetten zurückgreifen.¹⁸⁰ Stilistisch und kompositionell weist vor allem Prospero Fontanas Altartafel *Der heilige Alexius verteilt Almosen* Ähnlichkeiten auf.¹⁸¹ Hier sind in vergleichbarer Weise vor dem Architekturausschnitt eines Renaissancepalazzos die Assistenzfiguren um die Hauptperson Jesus angeordnet und gestaffelt, auch wenn Lavinia die strenge Ausstattung des Vaters in ihrem eigenen Bild abmildert. So entspricht der Position von Prosperos Bettlerin vorne links, die Frau aus Kana bei Lavinia. Weitere Gemeinsamkeiten zeigen sich in Expression und Pathos der Figuren.

Tatsächlich gemeinsam von Vater und Tochter angefertigt wurde das Bild *Christus im Haus von Martha und Maria Magdalena* (Kat. 15)¹⁸², das um 1580 entstanden ist. Das Institut von S. Marta wurde gegen Ende des 16. Jahrhunderts gegründet und bot Töchtern verarmter Adliger, Bürger oder Händler ein Heim und eine Unterkunft. Die Mitarbeiter des Internats

¹⁸⁰ Vgl. Murphy 2002, S. 36.

¹⁸¹ Prospero Fontana, *Der heilige Alexius verteilt Almosen*, 1576, Bologna, S. Giacomo Maggiore.

¹⁸² Marcello Oretti schrieb dazu: „(...) Chiesa di S.a Marta Zitella la tavola dell'alt.e magg.e con Cristo in Casa di Marta e di Maddalena, è opera sua, con l'aiuto però del Padre ciò si è saputo da Francesco Ragazzini gran dilettante di pittura, e regolatore stipendiato di d.o Luogo Pio“, vgl. Oretti 1760-1780, Ms. B 124, c. 12. Siehe auch Sassù 1997, S. 81-91. Das Bild befindet sich immer noch am ursprünglichen Aufstellungsort.

sorgten für den Schutz der jungen Mädchen und machten es sich zur Aufgabe, sie vor einer ungewissen Zukunft, so etwa vor der Prostitution aus wirtschaftlicher Not heraus, zu bewahren. Sie arbeiteten dort für die Manufaktur der Seidenproduktion, stellten feinste Spitze her sowie Stickarbeiten aus Seide und konnten mit der im Laufe der Jahre erarbeiteten und verdienten Mitgift verheiratet werden.¹⁸³

Vera Fortunati schrieb die Architekturkulisse sowie Jesus, Petrus und die weiteren Figuren im Bildhintergrund Prospero Fontana zu. Lavinia hingegen ordnete sie Martha und Maria Magdalena, die sich mit Jesus im Gespräch befinden, zu.¹⁸⁴ Links thront Jesus mit erhobener rechter Hand, der Zeigefinger seiner linken Hand zeigt belehrend nach unten. Zu seinen Füßen sitzt Maria Magdalena und lauscht aufmerksam seinen Worten.¹⁸⁵ Sie ist an ihrem langen blonden Haar und dem silbernen Salbgefäß, ihrem Attribut, zu erkennen. Rechts hinter ihr steht die Hausfrau Martha und versucht ihre Schwester gestenreich zur Arbeit und Mithilfe zu animieren. Sie ist dabei, das Gastmahl vorzubereiten und trägt dafür eine weiße Schürze, die sie am mit Perlen verzierten Gürtel befestigt. Ihr Haar ist ordentlich frisiert und hochgesteckt, die Ärmel ihres Kleides hochgekrempelt, ihre Fußhaltung lässt Bewegung und Eile erkennen. Sie möchte ihre Schwester schnell zur Mithilfe bewegen, um sofort wieder an den Herd zurückzukehren. Martha symbolisiert in diesem Kontext die *Vita activa*, die weltliche Lebensweise, und ist als arbeitende Frau sehr viel schlichter dargestellt, als die in ihrer Pose verharrende Maria Magdalena, welche die *Vita contemplativa*, die geistliche Lebensweise, verkörpert.¹⁸⁶ Die Bewegung und Dynamik im Bild ergibt sich aus dem Gespräch der drei Hauptfiguren, die lebhaft über ihre Gesten miteinander kommunizieren. Trotz aller Bewegtheit und Lebendigkeit herrscht keine hektische Betriebsamkeit, sondern vielmehr eine besonnene häusliche Konversation. Hinter Jesus kann man in einer Gruppe von Männern den Apostel Petrus mit den Schlüsseln erkennen. Auch in dem Pantheon ähnlichen Rundtempel im Hintergrund sind schemenhaft Männer im Gespräch dargestellt.

¹⁸³ In Bologna gab es weitere, ähnlich ausgerichtete Institute, die sich um die Ausbildung junger Mädchen kümmerten, so das Konservatorium *S. Maria del Baraccano*, das 1530 für Mädchen aus Handwerkerfamilien gegründet wurde sowie die Institute *S. Croce* (1586) und *San Gregorio* (1563) für Töchter von Bettlern. Vgl. Stanzani 1990, S. 145.

¹⁸⁴ Ausst.-Kat. Bologna 1994, S. 182.

¹⁸⁵ Lukas 10, 38-42.

¹⁸⁶ Die *Vita contemplativa* bezeichnet in der Tradition von Benedikt von Nursia ein beschauliches, in Betrachtung versunkenes Leben, wie es Eremiten führten, verlangt die Abkehr von weltlichen Dingen und die radikale Hinwendung zu Gott. Die *Vita activa* geht auf Aristoteles zurück und empfiehlt den Gläubigen ein tätiges und auf seine Umwelt einwirkendes Leben. Beide Lebensideale finden sich mehr oder weniger stark ausgeprägt in den verschiedenen Orden. Vgl. Poeschel 2005, S. 154 und LCI 1972, S. 463-468.

Die stilistischen Unterschiede zwischen Prospero und Lavinia lassen sich an den Konturen und der unterschiedlichen Auffassung der Figuren festmachen. Die Umrisse der beiden Frauen Lavinias sind verschwommener und weicher, bei Prosperos Jesus hingegen sind sie klarer und schärfer konturiert, wodurch sein Antlitz strenger anmutet. Auch ist der Faltenwurf der Frauengewänder weicher und fließender, die Haare der Maria Magdalena fallen locker und glänzend über ihre Schultern. Lavinia griff den für ihre Malerei typischen Chromatismus warmer bis ins Gold reichender Farbtöne auf. Insgesamt bemühte sie sich hier bereits um eine naturalistische Wiedergabe der weiblichen Figuren. Die Intention des Gemäldes lag nicht allein in der bloßen Darstellung der Namenspatronin des Instituts Martha. Die Patronin der Hausfrauen arbeitet stets fleißig und ist im Gegensatz zu ihrer Schwester sehr beschäftigt. Maria Magdalena zieht es vor, den Worten Christi zu lauschen und wird dafür von ihm gelobt. Den jungen Mädchen wurde so im Zuge der religiösen Pädagogik und sozialen Erziehung des Konservatoriums anschaulich erklärt, dass die Wahl des Kontemplativen übergeordnet und für sie das erstrebenswerte Ziel sei. In der Identifikation mit den beiden christlichen Frauenfiguren, sollten sie eine Anregung für ihr eigenes Leben erhalten. Darüberhinaus klingt hier eine der Thesen Paleottis über den Nutzen und die Aufgabe von Bildern an, nämlich das Belehren des Betrachters (*insegnare*).¹⁸⁷

Die Pantheon ähnliche Architektur im Hintergrund entnahm Prospero Fontana dem Bild *Abendmahl des heiligen Gregor* von Giorgio Vasari, das die Gastfreundschaft der Mönche von S. Michele thematisiert.¹⁸⁸ Auch Giulio Romano zeigte 1523 in seiner Darstellung *Heilige Familie mit den Heiligen Jakobus, Johannes und Markus* eine vergleichbare Architekturkulisse im Hintergrund.¹⁸⁹ Weitere Ähnlichkeiten in der Geste Christi, mit der er auf die vorbildhafte Maria Magdalena verweist, zeigen sich in einem Gemälde desselben Themas von Alessandro Allori.¹⁹⁰

Für das Frühwerk Lavinias war die Malerei Prospero Fontanas richtungsweisend. Sie orientierte sich an einigen seiner Gemälde und zitierte ihn in ihren Bildern. Darüber hinaus gewannen die Bestimmungen des *Discorso* von Gabriele Paleotti an Bedeutung.

¹⁸⁷ Stanzani 1990, S. 146; Ausst.-Kat. Bologna 1994, S. 183.

¹⁸⁸ Giorgio Vasari malte es 1539 für das Refektorium des Klosters S. Michele in Bosco von Bologna. Es war Teil eines Zyklus von drei Gemälden, wobei der Verbleib des dritten Bildes, das *Bankett Abrahams*, nicht bekannt ist und nur noch vorbereitende Zeichnungen existieren. Das zweite Bild thematisiert *Christus im Haus von Martha und Maria*. Die Gemälde befinden sich heute nicht mehr an ihrem originalen Aufstellungsort, sondern in der Pinakothek in Bologna. Vgl. Stanzani 1990, S. 47; Ausst.-Kat. Bologna 1988, S.167 ff.

¹⁸⁹ Giulio Romano, *Heilige Familie mit den Heiligen Jakobus, Johannes und Markus*, 1523, Rom, S. Maria dell'Anima. Vgl. Stanzani 1990, S. 146.

¹⁹⁰ Alessandro Allori, *Christus im Haus von Martha und Maria*, 1578, Florenz, Palazzo Salviati. Vgl. Lecchini Giovannoni 1991, S. 247 (Abb. 140).

1.2 *Verosimiglianza* und *Naturalismus*

Neben dem Werk ihres Vaters waren die Bestimmungen des Kardinals Gabriele Paleotti zur sakralen Malerei auf der Grundlage der Beschlüsse des Konzils von Trient maßgebend für die stilistische Entwicklung Lavinia Fontanas. Ein Hauptaspekt besagte, dass die religiöse Kunst vollkommen in den Dienst der Kirche treten müsse. Des Weiteren wurde der didaktische Charakter von Bildern betont und die verschiedenen Aufgaben des Malers hervorgehoben, den Betrachter mit seinen Gemälden zu erfreuen, zu belehren und in seinen Gefühlen anzusprechen. Die wünschenswerteste bildliche Darstellung sei die Wahrscheinliche (*Verosimiglianza*), „(...) die es im Zuge der Bildfindung ermöglichen soll, der historischen Wahrheit, wenn sich diese auch aufgrund von Unkenntnis nicht abbilden lässt, doch zumindest möglichst nahe zu kommen (...).¹⁹¹ Ebenso wichtig war dabei der Begriff *Naturalismus*.

Die stilistische Veränderung wird in dem kleinformatigen, für die private Andacht bestimmten Bild *Verkündigung* (Kat. 6)¹⁹² von 1576/77 sichtbar, in dem sich Lavinia den Forderungen Paleottis näherte. Die Szene ist in eine kleine, karge Stube verortet und beschränkt sich auf die beiden Hauptpersonen. Der Erzengel Gabriel verkündet Maria die Geburt Jesu. Nur wenige Gegenstände befinden sich im Raum: eine Holzbank im Hintergrund, ein in der Perspektive verkürzter Gebetsstuhl mit Rückenlehne, rechts ein Nähkorb aus Weidengeflecht, auf dem ein weißes Tuch¹⁹³ abgelegt ist, und ein zu Boden gefallenes, aufgeschlagenes Gebetbuch. Die Jungfrau Maria rechts verschränkt demütig die Arme vor der Brust und neigt den Blick nach unten. Sie wagt es nicht, den Erzengel anzuschauen, der soeben den Raum betritt. Die mädchenhafte Schüchternheit und Bescheidenheit Mariens wird durch die Schlichtheit des Gewandes und ihre nackten Füße verstärkt. Sie trägt ein dunkelrotes Kleid mit einer einfachen weißen Bluse und einer schlichten blauen Schürze darüber.¹⁹⁴ Marias Gesicht zeigt keine Emotionen, allein das auf den Boden gefallene Gebetbuch verweist auf ihr Erschrecken beim Eintreten des Erzengels. Mit dem Erzengel dringt helles Licht als Symbol der Jungfernschaft und Erwähltheit Mariens

¹⁹¹ Steinemann 2006, S. 145.

¹⁹² Lukas 1, 26-38. Vgl. Zeri 1976, S. 384; Malvasia 1678, S. 178.

¹⁹³ In der Farbensymbolik steht die Farbe Weiß für Reinheit und Unschuld und symbolisiert im Bild die Jungfräulichkeit Mariens. Vgl. Heinz-Mohr 1988, S. 100.

¹⁹⁴ Die Farben Rot und Blau sind ein Hinweis auf Marias Rolle als Gottesmutter und Himmelskönigin. Caroline Murphy schrieb, dass Lavinias Maria das gleiche Kleid wie Raffaels heilige Cäcilie trägt. Diese These ist nicht haltbar. Vgl. Murphy 2002, S. 30.

durch die offene Tür herein. Sein linker Arm ist erhoben, in der rechten Hand hält er den Reinheit symbolisierenden Lilienzweig. In den dünnen und fast transparenten Stoff seines reich verzierten Gewandes sind goldene Fäden eingewebt. Es bildet einen reizvollen Kontrast zum schlichten Kleid Mariens. Getreu der Weissagung des Erzengels erscheint Gottvater im Himmel, der den Heiligen Geist in Gestalt einer Taube aussendet: „Der heilige Geist wird über dich kommen, und die Kraft des Höchsten wird dich überschatten; darum wird auch das Heilige, das von dir geboren wird, Gottes Sohn genannt werden“.¹⁹⁵

Lavinia Fontana näherte sich in diesem Bild den moralisierenden Idealen Paleottis an, dessen *Discorso* erst 1582 veröffentlicht wurde, aber dessen Ideen durch seine Entwürfe bereits bekannt waren. Er beschrieb in den Manuskripten für sein – unveröffentlichtes – viertes Buch des *Discorso* wie die Gottesmutter in der Verkündigungsszene nicht dargestellt werden sollte: „(...) quando, sendo ella la vera idea dell’umiltà e modestia, viene rappresentata con ricci, vestimenti et ornamenti pomposi e vani e fino con le perle alle orecchie, che fa stomaco a vederla (...)“, um dann die ‚korrekte‘ Abbildung zu beschreiben: „(...) quando si dipinge la stanza dove fu annunciata dall’angelo Gabriele, la quale si ha da credere fosse conforme alla verginale sua semplicità (...)“.¹⁹⁶ Lavinia konzentrierte sich mit ungewöhnlicher Strenge auf das Thema. So ist die Stube sehr schlicht ausgestattet, wirken die beiden Figuren zu groß für den engen Raum. Auf jeden überflüssigen Schmuck wurde verzichtet, um die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das eigentliche Thema zu lenken, welches für den christlichen Glauben fundamental ist: Maria wurde auserwählt, den Erlöser zu gebären. Zur Vermittlung dieser Botschaft brauchte es nach Paleotti nicht viel. Der Künstler sollte sein Augenmerk auf die beiden Hauptpersonen richten. Das Bild nahm folglich die Funktion des für jeden verständlichen *libro popolare* ein und wurde zum Überbringer der Heilsbotschaft. Daran hielt sich Lavinia und konzipierte ihr Gemälde einfach und für den Betrachter klar verständlich. Die Szene aus dem Evangelium ist überzeugend und *verosimile* dargestellt. Lavinia hielt sich an die *verità* und verzichtete auf eine eigene Interpretation des Themas. Dabei stellte sie Maria in ihrer Jugend und Unberührtheit ganz bescheiden und einfach dar. Diese Schlichtheit verbunden mit ihrer weitreichenden zukünftigen Aufgabe und der Erfüllung der Pflichten, berührten den Betrachter und vermochten ihn zu bewegen. Lavinia erfüllte also vordergründig die von Paleotti formulierten Hauptaufgaben eines Malers. Ihre

¹⁹⁵ Lukas 1,35.

¹⁹⁶ Zitiert im Ausst.-Kat. Bologna 1994, S. 187 sowie bei Cantaro 1989, S. 67. Das Inhaltsverzeichnis des vierten Buches bei Barocchi 1961, S. 506 f. Die handschriftlichen Aufzeichnungen Paleottis im Archivio Isolani in Bologna sind nur noch fragmentarisch vorhanden.

Verkündigung konnte überzeugen (*persuadere*) und belehren (*insegnare*), den Betrachter zugleich erfreuen (*dilettare*) und bewegen (*movere l'affetto*). Dennoch widersetzte sie sich gleichzeitig und sehr subtil den Anforderungen des *Discorso*. So erscheint der Erzengel Gabriel Maria in einem ungeheuer kostbaren Gewand aus einem transparenten, mit Goldfäden durchwirkten Stoff und scheint die Schlichtheit des übrigen Raumes aufzulösen. Sehr deutlich zeigen sich hier Charakter und Selbstverständnis Lavinias. Einerseits folgte sie dem Zeitgeist, unterwarf sich ihm aber nicht, sondern betonte ihre Unabhängigkeit als gebildete Malerin mit dem Festhalten an *invenzione* und *idea*.

Andere, etwa zeitgleich entstandene Ausführungen des Themas von Prospero Fontana, Denys Calvaert und Ludovico Carracci, näherten sich ebenfalls den Vorstellungen Paleottis von einer einfachen Komposition der Bilder, mit der Beschränkung auf das Wesentliche an. In ihrer eindringlichen Klarheit und Andächtigkeit vermochte es jedoch vor allem Lavinia, den Betrachter zu berühren.¹⁹⁷

In dem Gemälde *Noli me tangere* (Kat. 17) von 1581 bewies die Bologneser Malerin wiederum ihre Affinität zu den Idealen Gabriele Paleottis und zum *Studio Bolognese*. Der Evangelist Johannes¹⁹⁸ berichtet von der Begegnung des auferstandenen Christus mit Maria Magdalena, die ihn mit dem Gärtner verwechselte. Lavinia setzte den entscheidenden Moment des Zusammentreffens, Erkennens und Begreifens in den Vordergrund. Jesus ist im Begriff, sich zu erkennen zu geben, woraufhin Maria Magdalena in Ehrfurcht und Demut, gleichzeitig vor Schreck auf die Knie sinkt. In ihrer Linken hält sie das reich verzierte Salbgefäß, ihre Rechte streckt sie nach Christus aus. Maria Magdalena trägt ein schlichtes hellrotes Gewand mit einem orangegelben Mantel darüber und an den Füßen blaueschnürte Sandalen. Das Haar fällt ihr locker über die Schulter. Christus wendet sich ihr einerseits zu, indem er ihren Kopf mit seinem rechten Arm berührt, weist sie gleichzeitig aber mit den Worten *Noli me tangere* (berühre mich nicht) zurück. Der Auferstandene erscheint Maria Magdalena in der Gestalt eines Gärtners mit einer hellen, mittig gegürteten Tunika und einem blauen Umhang über der linken Schulter, einem Strohhut und einem Spaten in der Hand. An seinen bloßen Füßen und an der rechten Hand sind die Wundmale der Kreuzigung deutlich zu erkennen. Im Hintergrund links sieht man das offene Grab und den Engel in einem weißen

¹⁹⁷ Prospero Fontana, *Verkündigung*, 1570/71, Mailand, Pinacoteca Nazionale di Brera; Denys Calvaert, *Verkündigung*, 1582, Bologna, Cappella di S. Maria dei Bulgari; Ludovico Carracci, *Verkündigung*, 1583/84, Bologna, Pinacoteca Nazionale. Vgl. Cantaro 1989, S. 31 f. und S. 67. Die Bilder weisen in ihrer Schlichtheit und Verständlichkeit Gemeinsamkeiten auf. Ludovico Carracci griff in seiner Version das Motiv des Nähkorbs mit dem hellen Tuch auf.

¹⁹⁸ Johannes 20, 11-18.

Gewand, der am Rand des leeren Sarkophages sitzt. Er verkündet den drei Frauen, die zum Grab gekommen sind, um den Leichnam zu salben, die Botschaft von der Auferstehung Christi und der Vollendung des Heilsplans. Die Frauen sind Maria Magdalena rechts in ihrem hellroten Kleid, dahinter Maria, die Mutter Jesu, und schließlich Maria Cleophas, die Schwester Mariens. Sie haben die Hände aus Bestürzung und Schrecken über das geöffnete, leere Grab vor die Brust und das Gesicht geschlagen.

Das Gemälde ist auf zwei Erzählebenen ausgerichtet, Maria Magdalena folglich zweimal in dem Bild zu sehen. Lavinia beschrieb nicht nur deren Begegnung mit dem Auferstandenen, sondern ebenso die zeitlich vorausgegangene Szene der Auferstehung Christi, respektive der drei Frauen am Grabe. Im Hintergrund rechts in der Ferne erstreckt sich eine Landschaft mit weiten Talebenen, Brücken und einer Burg. Auffallend ist die präzise Wiedergabe der botanischen Details, die genaue Ausarbeitung der Pflanzen, Bäume und Gräser, in denen man förmlich das Bestreben Ulisse Aldrovandis nach einer Sammlung der *Cose di Natura* und den Aufbau eines *Orto botanico* aufspürt. Lavinia demonstrierte durch das Kopieren einzelner Pflanzen aus den Beständen Aldrovandis abermals ihre Verbindung zu den Gelehrten des *Studio Bolognese*, benutzte die botanischen Studien des Botanikers zur Steigerung ihres Naturalismus und verdeutlichte so einmal mehr ihr Selbstverständnis als Malerin. Stilistisch ist das Bild zwischen Correggio und Calvaert einzuordnen. Correggio fasste 1525 in seinem Bild mit demselben Thema, die am Boden kniende Maria Magdalena sehr ähnlich auf. Es war ursprünglich im Palazzo Hercolani aufbewahrt worden und so ist nicht auszuschließen, dass es Lavinia, die zu den Conte Herculani freundschaftliche Verbindungen pflegte, dort gesehen haben könnte.¹⁹⁹ Die üppige Vegetation und die Landschaftsdarstellung erinnern an die Motive von Nicolò dell'Abate im Palazzo Poggi in Bologna.²⁰⁰ Der Strohhut als Attribut des vermeintlichen Gärtners findet sich um 1625 wieder im Bild *Noli me tangere* von Battistello Caracciolo.²⁰¹

Vorbilder sind wie für nahezu jedes ihrer Gemälde der Anfangsphase in der flämischen Malerei zu suchen. Die Gestaltung des Landschaftshintergrundes und der Dialog der Figuren verweisen auf Denys Calvaerts *Noli me tangere*, auch wenn Lavinias Interpretation divergiert. Tatsächlich sind die Figuren Calvaerts pathetischer aufgefasst. Die Zurückweisung Maria

¹⁹⁹ Correggio, *Noli me tangere*, 1525, Madrid, Museo del Prado. Vgl. Ausst.-Kat. Los Angeles 1976, S. 114 und Ausst.-Kat. Modena 2005, S. 377. Siehe zudem Ausst.-Kat. Washington 1998, S. 66; Alessandrini 2007, S. 143, 151, 181.

²⁰⁰ Nicolò dell'Abate, *Landschaftsfries*, 1548-1552, Bologna, Palazzo Poggi. Vgl. Ausst.-Kat. Modena 2005, S. 377. Siehe auch Ottani 1970, S. 8-19.

²⁰¹ Battistello Caracciolo, *Noli me tangere*, 1620-1625, Prato, Museo Civico. Dazu Ausst.-Kat. Neapel 1991, S. 207.

Magdalenas durch Christus ist bei Lavinia eher abgeschwächt, die vielmehr die zwischenmenschliche Beziehung betonte. Ihre Christusfigur ist als Gärtner gekleidet, Calvaerts Jesus trägt lediglich Hut und Spaten. Lavinia erzählte in den beiden Zeitebenen die Episode der Begegnung mit dem Engel am offenen Grab und danach mit dem Auferstandenen jeweils aus der Sicht Maria Magdalenas.²⁰² Noch folgte sie den Vorgaben Paleottis, auch wenn sich Landschaft und Umgebung nicht mehr durch Kargheit auszeichnen und Lavinia mit den Pflanzenmotiven spielerisch umging. Dennoch hielt sie sich strikt an die Erzählung aus dem Evangelium und setzte die von Paleotti formulierten Hauptanforderungen an die Künstler, *dilettare, insegnare und muovere l'affetto*, in Bezug zu den Begriffen *decoro* (Schmuck), *verosimiglianza* (Wahrscheinlichkeit), *vivo* (lebendig) und *vero* (wahr).

In dem Gemälde *Die wundersame Brotvermehrung* (Kat. 20) von 1583, das sich heute noch in der Kirche S. Maria della Pietà in Bologna befindet, zeigte sich Lavinia Fontana insofern naturalistisch und *verosimile*, als dass sie die Episode aus dem Evangelium²⁰³ mit Genreszenen anreicherte. Das Bild baut sich in die Vertikale und um die zentrale Figur des Christus auf zwei sich kreuzenden Diagonalen auf. Lavinia beschrieb den Moment des Wunders Jesu, als dieser die fünf Brote und zwei Fische segnet, die ihm ein Knabe in Begleitung des Andreas reicht. Um Christus herum ist eine Vielzahl von Personen in Gruppen angeordnet. Dies entspricht vielen kleinen Einzelszenen und Begebenheiten in der Gesamtheit der komplexen Erzählung, die Lavinia lebhaft und realistisch schilderte. So kann man etwa am linken unteren Bildrand eine Frau beim Stillen ihres Kindes erkennen. Hinter ihr befindet sich ein bärtiger Apostel mit muskulösen, kräftigen Armen und hochgekrempelten Ärmeln, der das Brot in einen bereitgestellten, großen Korb legt und an die Menge verteilt. Hinter ihm sind zwei Frauen zu sehen, die sich scheinbar zu einem abendlichen Plausch getroffen haben. Wieder dahinter essen zwei Männer von dem gerade verteilten Brot. Zwei sehr schemenhaft dargestellte stehende Figuren folgen, die sich über eine Gruppe von Sitzenden Brot reichen. Rechts unten scheint ein Mann das soeben geschehene Wunder langsam zu begreifen und fasst sich ungläubig an seine Brust. Daneben kehren zwei kleine Jungen dem Betrachter den Rücken zu. Darüber und durch sein rotes Gewand hervorstechend, sitzt der Evangelist Johannes und dokumentiert das Geschehen in seinem Buch. Am oberen rechten Bildrand fällt der Blick auf eine an einem Fluss liegende Stadt. Der Abendhimmel schließt die Komposition

²⁰² Murphy 2002, S.34; Mauceri 1936, S. 15.

²⁰³ Über die Brotvermehrung oder Speisung der Fünftausend berichten die vier Evangelisten: Matthäus (14, 13-21 und 15, 32-39), Markus (6, 34-44 und 8, 1-9), Lukas (9, 10-17) und Johannes (6, 1-15). Siehe auch Cammarota 1992, S. 194.

ab. Die Linie des Horizonts ist nach oben gezogen, sodass die Proportionen der Figuren in Richtung des Fluchtpunktes verkleinert werden. Dadurch ist es möglich, eine große Anzahl von Personen – wie im Evangelium beschrieben – abzubilden. So wird neben dem eigentlichen Wunder, auch die sich anschließende Szene des Verteilens der Brote und Fische an die Menge gezeigt.

Die Lebhaftigkeit der Darstellung wird durch verschiedene Details verstärkt. Die Drapierungen der Gewänder und Halstücher einiger Figuren tragen dazu ebenso bei, wie die umgekrempelten Hemdsärmel, die unterschiedlichen Kopfbedeckungen sowie die sich am Abendhimmel auftürmenden Wolken. Durch die Menschen im Vordergrund bekommt der Betrachter das Gefühl, inmitten des Geschehens zu stehen und an dem biblischen Wunder teilzuhaben. Die einzelnen kleinen, minutiös beobachteten, in sich abgeschlossenen Szenen, die die Erzählung abrunden, sind sehr realistisch wiedergegeben. Die Entstehung des Bildes fällt in die Zeit der Veröffentlichung des *Discorso* von Gabriele Paleotti. In der Literatur wird beschrieben, dass es in Übereinstimmung mit den auf dem Konzil von Trient verabschiedeten Vorgaben zum Umgang mit sakralen Bildern gemalt wurde.²⁰⁴ Diese These entspricht jedoch nicht der Wirklichkeit. Bereits in Lavinias frühen Werken lässt sich ablesen, dass Paleottis Einfluss nicht von Dauer war und sie sich zunehmend an Kunstwerken orientierte, die ihren stilistischen Vorlieben entgegenkamen. Dabei ist es kein Widerspruch, dass sie auch in diesem Gemälde die biblische Vorgabe des Evangelisten zunächst realistisch umsetzte. Diesen Realismus aber durch ihre unverkennbaren stilistischen Elemente anreicherte. Ohnehin war Lavinia vor allem daran interessiert, den Betrachter in seinen Gefühlen anzusprechen und zu bewegen (*movere l'affetto*). Hier versuchte sie dies, indem sie die eigentliche Episode mit in sich abgeschlossenen, alltäglichen Szenen anreicherte und sich so von Paleottis These entfernte, dass die Künstler sich auf die Hauptaussage eines Bildes konzentrieren müssten, um *verosimile* zu sein. Lavinias Christusfigur hingegen geht beinahe in der Menschenmenge unter.²⁰⁵

Die stilistischen Vorbilder sind einmal mehr in der flämischen Malerei zu suchen. Marten de Vos verband in seinem Bild *Mannalese* von 1575 ebenso eine biblische Begebenheit mit Genreszenen. Bemerkenswert ist die gewaltige Anzahl an Figuren, die unterschiedlichen Beschäftigungen nachgehen, unter ihnen ebenfalls eine stillende Mutter. Vergleichbar sind auch die Werke *Marktstück mit Christus und der Ehebrecherin* und *Marktszene mit Ecce*

²⁰⁴ Ausst.-Kat. Bologna 1994, S. 199.

²⁰⁵ Fortunati vertrat die Ansicht, dass die realistischen Details nur der getreuen Wiedergabe des täglichen Lebens der Gläubigen dienen würden und keinen Vorrang vor dem religiösen Inhalt haben würden. Vgl. Ausst.-Kat. Bologna 1994, S. 199.

Homo des Genre- und Stilllebenmalers Pieter Aertsen. Ungewöhnlich ist die Verlegung des Zurschaustellens Christis durch Pilatus auf einen niederländischen Markt des 16. Jahrhunderts, mit allen Einzelheiten, die dazugehören, bis hin zu den Käseläiben.²⁰⁶

Die Frage nach dem Einfluss des *Discorso* von Gabriele Paleotti auf die Kunst lässt sich für einige Gemälde des Frühwerks Lavinia Fontanas positiv beantworten. Teilweise folgte sie strikt den Vorgaben Paleottis. Schnell fällt jedoch auf, dass die strenge Umsetzung der tridentinischen Ideen und Einflüsse nicht von Dauer war und sich Lavinia an den Kunstwerken orientierte, die ihren stilistischen Vorlieben entgegenkamen. So bewies sie, dass sie sich die Freiheit herausnahm, nicht auf *invenzione* und *idea* zu verzichten, und ihr die Kreativität genauso wichtig war, wie die korrekte Wiedergabe sakraler Bildinhalte.

²⁰⁶ Marten de Vos, *Mannalese*, 1575, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Alte Pinakothek; Pieter Aertsen, *Marktstück mit Christus und der Ehebrecherin*, 1559, Frankfurt a. M., Städel Museum; Pieter Aertsen, *Marktszene (Fragment eines Ecce-Homo)*, 1550, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Alte Pinakothek. Neben den flämischen Malern ist auch Jacopo Bassano zu nennen, *Die Predigt Johannes des Täufers*, 1557, Civezzano, Chiesa Arcipretale. Vgl. dazu Kreidl 1972, S. 72-74 und S. 102 f. sowie Falkenburg 1990, S. 41-66.

1.3 Die Darstellung von Heiligen bei der Andacht

Ein weiteres wichtiges Thema der Gegenreformation war die Darstellung von Heiligen bei der Andacht. Vor allem das asketische Leben des heiligen Franz von Assisi war für die Gläubigen vorbildhaft.²⁰⁷ Trotz der Polemik und Kritik der Reformatoren hielt die katholische Kirche – gestärkt durch das Konzil von Trient – an der Heiligenverehrung fest, die ihre Blüte in der Bildenden Kunst im 16. Jahrhundert erlebte. In einer Zeit der katholischen Reform und nach dem Tridentinum, das auf die Stärkung einer neuen Spiritualität zielte, verkörperte Franz von Assisi die am meisten verehrten Ideale des christlichen Lebens, nicht nur, weil er einen neuen Orden gründete, sondern vor allem, weil er sich als lebendes Beispiel der Menschlichkeit zeigte, das es nachzuahmen galt: „St. Francis became a model for the new spirituality of the post-Tridentine age which theologically renewed its interest in the mystical tradition of the Middle Ages, (...)“.²⁰⁸ Franziskus' Auseinandersetzung mit der Passion Christi und seine Identifikation mit ihr wurde ein dominantes Sujet in der Kunst des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts. Im Mittelpunkt standen vor allem seine visionären Erfahrungen während des Gebetes, die *Stigmatisierung*, die *Ekstase des Heiligen umgeben von Engeln*, die *Anbetung des Gekreuzigten durch Franz* und die *Vision des Engels*.²⁰⁹

Auch im Œuvre Lavinia Fontanas nahm die Heiligenverehrung einen wichtigen Stellenwert ein. Sie malte drei Versionen der *Stigmatisierung des heiligen Franziskus*. Das früheste Werk (Kat. 12) entstand 1579 und befindet sich heute im Priesterseminar Villa Revedin in Bologna. Das kleine Format lässt darauf schließen, dass es für die private Andacht bestimmt war.²¹⁰ Am unteren Bildrand inmitten der hügeligen Landschaft des Gebirges La Verna kniet Franz von Assisi in unmittelbarer Nähe zu seiner Einsiedelei mit zum Himmel erhobenem Blick und Händen. Der sechsflügelige, in hellem Licht erstrahlende Seraph versieht ihn an Händen, Füßen und der Seite mit den Wundmalen Christi. Der barfüßige, bärtige Heilige trägt seine mit einem Strick gegürtete braune Kutte mit der Kapuze. Links öffnet sich der Ausblick auf

²⁰⁷ „San Francesco, il santo visionario più importante e allo stesso tempo il più umano, la cui stigmatizzazione veniva raffigurata ancora raramente nel Quattrocento italiano e nel Pieno Rinascimento, viene di nuovo in primo piano nella seconda metà del sedicesimo secolo“, vgl. Friedländer 1993, S. 36 f.

²⁰⁸ Askew 1969, S. 280. Siehe dazu auch Bracaloni 1924, S. 299-306.

²⁰⁹ Vgl. Askew 1969, S. 282. Der Kult um die Figur des Franz von Assisi wurde in Bologna wohl von Papst Gregor XIII. befördert, der Ende der 1570er Jahre den Franziskanerorden unterstützte. Siehe Friedländer 1993, S. 36 (1).

²¹⁰ Zur Geschichte der Villa Revedin und ihrer Kunstsammlung, siehe Bortolotti 1972, hier vor allem S. 56.

eine Stadt, die zurecht in der Literatur als Assisi gedeutet wurde.²¹¹ Rechts unter den Bäumen erscheint, schemenhaft erkennbar, ein Mönch, der erschrocken Zeuge des Geschehens wird und seine Augen wegen des grellen Lichts mit der Hand bedeckt.

Die *Stigmatisierung des heiligen Franziskus* ist das einzige Gemälde Lavinias, in dem die Landschaftsdarstellung dominiert. Die Figur des Heiligen nimmt hierbei eine fast untergeordnete Funktion ein. Die große Vielfalt an verschiedenen Bäumen, Pflanzen und Farnen zeigt wiederum das große Interesse Lavinias an den botanischen Studien Ulisse Aldrovandis und ihre Zugehörigkeit zu den Gelehrten des *Studio Bolognese*. Durch das warme Licht und die dominierende Farbpalette von unterschiedlich nuancierten Brauntönen, wird die Mystik dieses Ereignisses betont. Die formale Ausführung entspricht der strengen religiösen Interpretation des Themas nach den Vorgaben Gabriele Paleottis. Lavinia konzentrierte sich auf die wesentliche Figur und verzichtete auf jede weitere Ausschmückung der Szene, sodass nichts von ihrer zentralen Aussage ablenkt. Mit dem Betrachten dieses Devotionsbildes sollte der Betrachter näher zu Gott finden und in seinem Glauben gestärkt werden. Franz von Assisi sollte den Gläubigen wegen seiner Menschlichkeit und Nächstenliebe Vorbild sein.²¹²

Lavinia Fontana bezog sich in der Figur des knienden Heiligen mit den erhobenen Armen auf das Gemälde *Gebet am Ölberg*, das ihr Vater bereits 1568 malte.²¹³ Ihre Landschaftsdarstellung mit der Vedute im Hintergrund erinnert an Nicolò dell'Abates Fresken im Palazzo Poggi.²¹⁴ Übereinstimmungen in Inhalt und Aufbau des Bildes lassen sich von Girolamo Muzianos *Stigmatisierung des heiligen Franziskus* ableiten. Auch hier kniet der Heilige in Erwartung seiner Stigmatisierung in einer die Komposition beherrschenden Gebirgslandschaft. Muzianos Gemälde war in Bologna durch Stiche von Cornelis Cort und Domenico Tibaldi bekannt.²¹⁵ Mit der um 1579 entstandenen Version der *Stigmatisierung des*

²¹¹ Vergleichbar sind die Fresken mit Szenen aus dem Leben des heiligen Franziskus von Cesare Sermei, die sich im Konvent von San Francesco in Rivotorto befinden und im Hintergrund den Blick auf die Stadtansicht von Assisi freigeben. Siehe Lunghi 1998, Abb. 26 und Abb. 28.

²¹² Strinati 1982; Prosperi Valenti Rodinò 1982, S. 37-48.

²¹³ Prospero Fontana, *Gebet am Ölberg*, 1568, Bologna, Museo Davia Bargellini. Christus betet hier in identischer Haltung am Ölberg zu Gottvater. Vgl. Fortunati 1984, S. 419-421.

²¹⁴ Ausst.-Kat. Modena 2005, S. 192-194 und S. 376; Ausst.-Kat. Washington 1998, S. 62. Angelo Mazza verglich die Darstellung der Pflanzen und Bäumen mit einer Serie von fünf Landschaftsdarstellungen, die Lavinia zugeschrieben wurden. Vgl. Mazza 2002, S. 392-398.

²¹⁵ Girolamo Muziano, *Stigmatisierung des heiligen Franziskus*, um 1575, Rom, S. Maria della Concezione. Vgl. Prosperi Valenti Rodinò 1982, S. 159-169; Giammaria 1997, S. 143 ff. Zum Stich von Cornelis Cort vgl. Sellink 2000, S. 138 f.

heiligen Franz (Kat. 13) zeigte Lavinia in der kompositionellen Auseinandersetzung, dass ihr wohl Muzianos Altartafel, zumindest aber die Stiche von Cort und Tibaldi bekannt waren.²¹⁶

Eine dritte, nur ein Jahr später entstandene, kleinformatige Version des Themas zeigt *Franziskus in Anbetung des Gekreuzigten* (Kat. 14). Mit diesem Bild demonstrierte Lavinia wiederum ihre Kenntnisse der Landschaftsmalerei, die sie im Hintergrund um eine Stadtansicht mit Hafen erweiterte. Franz von Assisi kniet ehrfürchtig in Anbetung vor dem Gekreuzigten. Er trägt sein typisches Mönchsgewand, die Stigmata lassen sich an seinen Händen erkennen. In stummer Zwiesprache verpflichtet er sich, sein Leben in Armut zu verbringen und auf Gott auszurichten. Die Geste, mit der er sich vor die Brust schlägt, griff Lavinia 1599 wieder im Bild *Heiliger Hyazinth* (Kat. 41) auf. Der Wasserlauf im Vordergrund symbolisiert gleichermaßen Vergänglichkeit und Erneuerung.²¹⁷ Die präzisen Pflanzenstudien erinnern an die Flora im Bild *Noli me tangere* (Kat. 17), die Bezüge zu Aldrovandi und Nicolò dell'Abate drängen sich förmlich auf. Im Unterschied zum ersten Bild der Franziskus-Reihe stellte Lavinia hier den Heiligen in das Bildzentrum. Schon aufgrund seiner Größe dominiert er das Bild, die Wiedergabe der Natur untermalt nur die Szene.

Neben Franz von Assisi war es vor allem der heilige Hieronymus, der sich großer Beliebtheit während der Gegenreformation erfreute. Er zeichnete sich als einer der vier lateinischen Kirchenväter und Übersetzer der Bibel aus und wurde für seinen Mut als Bezwinger und Zähmer des Löwen, als Asket und Gründer von Klöstern verehrt. Lavinia knüpfte im Bildaufbau des *Heiligen Hieronymus büßend in einer Landschaft* (Kat. 18) an ihr letztes Gemälde des Franz von Assisi an (Kat. 14). Der aus einer christlichen Familie stammende Hieronymus studierte in Rom Grammatik, Stilistik und Rhetorik und wurde dort im Jahr 366 getauft. In Trier, dem damaligen Sitz der römischen Verwaltung und christlichem Glaubenszentrum, entschied er sich für ein monastisches Leben. Es folgten Jahre unsteten Wanderns und ein Aufenthalt in der syrischen Wüste Chalkis. 379 empfing er die Priesterweihe. Zwischen 383 und 385 wurde er Sekretär und Berater des Papstes Damasus I., weshalb er in der Bildenden Kunst oftmals als Kardinal dargestellt wird. Im Auftrag des Papstes revidierte er die lateinische Übersetzung des Neuen Testaments und übersetzte das

²¹⁶ Vgl. Cantaro 1989, S. 94. Eine weitere nahezu identische Replik war in der Literatur lange Lavinia zugeschrieben worden. Die eindeutige Datierung 1618 schließt aus, dass das Bild von ihrer Hand stammte, da Lavinia bereits 1614 in Rom stirbt. Siehe dazu Ausst.-Kat. Bologna 1988, S. 171.

²¹⁷ Heinz-Mohr 1988, S. 110 f.

Alte Testament aus dem Hebräischen. 386 ließ er sich in Bethlehem nieder. Er starb 420. Nach der Legende hatte er einen Löwen von einem Dorn befreit.

Hieronymus kniet monumental und den Bildraum ausfüllend vor dem Gekreuzigten, dessen Kruzifix er in seiner linken Hand hält. Sein überraschend kräftiger und muskulöser Oberkörper deutet nicht auf das asketische Leben als Eremit hin und ist weit entfernt von Hieronymus-Darstellungen, die den Heiligen mit ausgemergeltem, hagerem Körper zeigen. Lediglich ein leuchtend rotes Tuch verhüllt seinen Körper. In seiner rechten Hand hält er den Stein, mit dem er sich büßend an die Brust schlägt. Links neben ihm liegt der gezähmte Löwe, der ihm stetiger Begleiter ist und von der dominanten Figur des Heiligen fast verdeckt wird. Der rote Kardinalshut als Zeichen seiner Würde und Tätigkeit für den Papst liegt im Vordergrund auf dem Boden. Die Ausgestaltung der Landschaft weist Ähnlichkeiten in der Darstellung der Pflanzen, Berge und Stadtansichten mit Lavinias Franziskus-Bildern auf, auch wenn sich die Landschaft hier dem dominierenden Heiligen unterordnet.

Der Körper des Hieronymus schraubt sich in einer *Linea Serpentinata* nach oben, ein stilistisches Element der manieristischen Kunst, mit dem gleichzeitig Bewegung und Dynamik im Bild entsteht. So wird das Anbeten und Knien des Heiligen nicht als statisch empfunden, sondern man kann vielmehr seine drängende Unruhe nachempfinden. Vorbilder für Lavinias Komposition lassen sich in den Werken der Künstler des Manierismus finden, bei denen die Gegenüberstellung von dynamischen und statisch-ruhigen Elementen weit verbreitet war. So bei Orazio Samacchini in seinem Bild *Geißelung Christi*. Der Körper seiner Christusfigur schraubt sich vergleichbar um die Geißelsäule und unterstreicht die Dynamik sowie die Bewegung und Qual der Folterung.²¹⁸

Durch die für sie vorbildhaften Künstler und ihrer Bilder zeigen sich Lavinias tiefe Kenntnisse der manieristischen Malerei des Cinquecento, ihre Vielseitigkeit und Innovationen. Auch wenn sie sich den in der Gegenreformation beliebten Bildthemen zuwandte, rückte sich doch stilistisch weiter von den Idealen Paleottis und dem Naturalismus Aldrovandis ab. Die Selbstverständlichkeit, mit der sie stilistische Elemente und Themen bekannter Künstler für ihre eigenen Werke adaptierte, verdeutlicht einmal mehr ihren Zugang zu den Gehrten des *Studio Bolognese*, und ihr Selbstbewusstsein, sich mit den bekanntesten Malern messen und sich an ihren Bildthemen abarbeiten zu wollen.

²¹⁸ Orazio Samacchini, *Geißelung Christi*, um 1564, Rom, Galleria Borghese.

1.4 Der Marienkult als zentrales Thema der Gegenreformation

Darstellungen des Marienlebens waren die am meisten dargestellten Sujets der christlichen Kunst. Ähnlich wie die Heiligenverehrung erfuhr die Adoration der Gottesmutter mit der Gegenreformation eine neue Bedeutung. Bereits auf dem Konzil von Trient wurden unter anderem strittige Fragen der Mariologie, etwa die unbefleckte Empfängnis, kontrovers diskutiert. Neue Orden, insbesondere die Jesuiten mit ihrem Gründer Ignatius von Loyola (1534) nahmen den Marienkult mit besonderer Begeisterung an, verbreiteten und förderten ihn. In der Folgezeit, so vor allem im Barock, wurde die Marienverehrung ein ungeheuer wichtiges Instrument der Frömmigkeit, in dem sich die Kirche als triumphierende Kirche präsentierte und Maria von der Trösterin zur Himmelskönigin befördert wurde.²¹⁹ Eine hohe theologische Wertschätzung erfuhr Maria im Neuen Testament durch die ausführlichen Erzählungen des Evangelisten Lukas. Mit dem Konzil von Ephesus (431) wurde ihr innerhalb der katholischen Kirche der Titel der Gottesgebärerin zuteil, der ihre einmalige und herausgehobene Stellung unter den Heiligen dokumentiert. Vor allem für die Westkirche verkörperte die Gestalt Mariens den Typus der *Ecclesia* sowie eine durch Heilsprivilegien besonders hervorgehobene Rolle als Fürsprecherin bei ihrem Sohn. So erschien sie geradezu als Mittlerin seiner Gnaden, spendete Trost und Hoffnung. Nach dem Sieg der venezianisch-spanischen Flotte der Heiligen Liga über die Osmanen in der Seeschlacht von Lepanto (1571), der vor allem der Fürsprache Mariens zugeschrieben wurde, erreichte die Marienfrömmigkeit einen neuen Stellenwert und Höhepunkt.²²⁰ Diese außerordentliche Verehrung zeigte sich in zahlreichen Repräsentationsbildern sowie in narrativen Zyklen, aus denen sich Einzelthemen aus dem Marienleben als Andachtsbilder herauslösten. Besonders verbreitet waren Darstellungen der Mutter mit ihrem Kind, die mütterliche Liebe und Fürsorge betonend. Daneben aber auch die Sujets Verkündigung (*Annuntiatio*), Himmelfahrt (*Assumptio*) und Marienkrönung (*Coronatio*).

Das 1590 entstandene, großformatige Altarbild *Geburt Mariens* (Kat. 30)²²¹ wurde bereits von Malvasia für seine Virtuosität gerühmt.²²² Die auf Diagonalen aufgebaute Komposition

²¹⁹ Vgl. Delius 1963, S. 237-246 und Holzlauer 1995, S. 41. Die Protestanten bekämpften die mit der Marienverehrung verbundenen Ablass. Luther anerkannte zwar die Stellung und Wichtigkeit Mariens, kritisierte jedoch ihre Rolle im Katholizismus als Mittlerin, Fürsprecherin und Trösterin. Die marianische Frömmigkeit wurde so in der Auseinandersetzung mit den Protestanten geradezu zum Ausweis des Katholischen. Siehe dazu Beissel 1910, S. 100 f.

²²⁰ Angenendt 1997, S. 244 f.; Lechner 1997, S. 155; Samoggia 1988, S. 39-49.

²²¹ Apokryphen, Protoevangelium Jacobi 4,1.

thematisiert die Geburt Mariens und gliedert sich in drei Bereiche. Der erste Bereich entwickelt sich im Vordergrund links. Die gerade geborene Maria wird von einer jungen Magd in einer Messingwanne gebadet. Diese sitzt mit umgeschlagenen Ärmeln auf einem Holzschemel, ein behagliches Feuer im Kamin schützt das neugeborene Kind vor Kälte. Eine weitere Magd bereitet das Tuch, in das Maria nach dem Bade gehüllt wird und das noch am Kaminfeuer gewärmt wird, während ein junges Mädchen eine Binde aufwickelt und sich gedankenverloren umblickt. Im Vordergrund jagt ein kleiner Hund eine Katze. Sie steht abwehrend mit dem Rücken zum Betrachter. Dieser scheint so klassisch von links in das Bild eingeführt und gleichsam ins Geschehen miteingebunden zu werden.

Der zweite Bereich ist dahinter angeordnet. Im schummrigen Licht einer Laterne erkennt man eine junge und eine alte Frau – wohl die Hebamme und ihre Gehilfin –, die ein Gefäß wegbringen, welches offensichtlich nicht mehr benötigt wird. Links hinter der alten Frau steht betend im Halbschatten Joachim, der Vater Mariens, der zu den Engeln im Himmel aufblickt. Der dritte Bereich rechts im Hintergrund zeigt Anna halbaufgerichtet in einer Bettstätte ruhend. Ein Putto turnt an dem Baldachin. Zwei mit dem Rücken zum Betrachter gewandte Mägde reichen Anna Speisen, die sie mit dem Messer in ihrer rechten Hand zerkleinert. In der Literatur wird nach wie vor kontrovers diskutiert, welche Speise Anna zur Stärkung nach der Geburt isst. Fortunati beschrieb ein Ei, das man symbolisch für die jungfräuliche Empfängnis verstehen könne: „(...) Anna che sta mangiando un uovo, che secondo il significato simbolico-religioso rimanda al concepimento verginale (...)”.²²³ Diese Deutung erscheint sinnvoll, ist das Ei allgemein doch als Auferstehungssymbol zu interpretieren und kann als Hinweis auf Marias Rolle als Gottesgebärerin einerseits, und darüberhinaus bereits als Ankündigung der Passion verstanden werden. Seit der Renaissance waren Darstellungen des Eis in Marienbildern als Hinweis auf die Empfängnis Christi durch den Heiligen Geist sehr verbreitet.²²⁴

Cantaro vertrat die These, dass Anna kein Ei esse, sondern vielmehr einen Apfel schäle: „(...) S. Anna sdraiata in atto di sbucciare una mela (...)”.²²⁵ Seit dem Altertum symbolisierte der Apfel Fruchtbarkeit und die Erlösung von der durch den Sündenfall bedingten Erbsünde.²²⁶ Maria wurde ohne Erbsünde geboren. Allerdings kennt man eher Darstellungen der Maria mit

²²² Malvasia 1678, S. 178. Vgl. Bianconi 1820, S. 291; Bolognini Amorini 1843, S. 88; Mario 1877, S. 226.

²²³ Ausst.-Kat. Bologna 1994, S. 191. Dazu auch Ausst.-Kat. Bologna 1988, S. 172 f. Eleanor Tufts teilte in ihrem Aufsatz die Interpretation des Eis. Sie sah das Essen Annas nach der Geburt jedoch als ikonographische Innovation Lavinias an. Seit dem 15. Jahrhundert waren Darstellungen der nach der Geburt essenden Heiligen bereits durchaus verbreitet. Vgl. Tufts 1982, S. 132; LCI 1972, Bd. 2, S. 120.

²²⁴ LCI 1972, Bd. 1, S. 588 f. Zum Ei in der Marianischen Ikonographie auch Meiss 1954, S. 221-222.

²²⁵ Cantaro 1989, S. 153.

²²⁶ Heinz-Mohr 1988, S. 33 f.

dem Kind und dem Apfel in der Hand als neue Eva, als apokalyptisches Weib, auf der Mondsichel stehend.²²⁷ Die Deutung als Ei erweist sich insgesamt als überzeugender. Eine Magd reicht Anna einen Teller mit einem weiteren Ei, in ihrer Rechten hält sie eine Kerze. Rechts stellt eine Frau ein Gefäß mit Kohlen unter das Bett Annas, um die Mutter Mariens zu wärmen.

Lavinia Fontana versetzte die Szene durch eine äußerst virtuose Lichtführung in eine andächtige, fast mystische Atmosphäre. Sie nutzte vier diffuse Lichtquellen, um das Bild in ein Halbdunkel zu setzen: das Kaminfeuer, die Laterne der alten Frau, die Kerze in der Szene um die heilige Anna sowie das Licht der Engel in der Glorie. Es sind auch die Engel, die auf die Grundaussage des Bildes – die Geburt der Gottesgebärerin – verweisen und die Wichtigkeit der Szene bezeugen. Lavinia griff auf traditionelle ikonographische Motive zurück, setzte diese gekonnt in eine realistische Umgebung und untermalte sie mit Genreszenen. Dieses durch seine Lichtführung höchst künstlerisch gestaltete Bild, ist weit entfernt von den Idealen Paleottis und dem Naturalismus Aldrovandis. Es hebt sich im Œuvre Lavinias von den früheren Werken deutlich ab, nimmt fast eine Sonderstellung ein. Deutlich zeichnet sich bereits eine Orientierung an der Kunst der Carracci ab.

Caroline Murphy wagte 2002 eine neue Interpretation des Bildes und unterstrich seine rein didaktische Funktion. Lavinia Fontana malte demnach zahlreiche Kinderporträts und hatte auch in ihre sakralen Bildthemen immer wieder Kinder mit in das Geschehen eingebunden.²²⁸ Religiösen Bildern wurden allgemein positive Auswirkungen auf die Entwicklung und Frömmigkeit von Kindern nachgesagt, sollten doch vor allem Darstellungen der Heiligen Familie zur Kontemplation anregen und die untadeligen Viten von Heiligen vorbildhaft sein. Auch die Andachtsbilder Lavinia Fontanas, so Murphy, verfolgten ausschließlich diese didaktische Zielsetzung. So würde das Mädchen im Vordergrund links, das den beiden Frauen bei der Arbeit zur Hand geht, ein Beispiel für Hilfsbereitschaft sein. Es verdeutliche die Aufgabe der Jüngeren, den Älteren zu helfen. Murphy stützte ihre These durch den Hinweis dass an die Kirche S. Biagio in Bologna, dem ursprünglichen Aufstellungsort des Gemäldes, eine katholische Mädchenschule angeschlossen war, wo den Schülerinnen die biblischen Inhalte vermittelt wurden.²²⁹ Mit dem didaktischen Anspruch ihrer Gemälde würde Lavinia den Vorgaben Paleottis gerecht werden, der vor allem diese Funktion der Bilder im *Discorso*

²²⁷ LCI 1972, Bd. 1, S. 123.

²²⁸ Zu den Kinderbildnissen Lavinia Fontanas siehe Ghirardi 1993/94, S. 123-139.

²²⁹ Murphy 2002, S.184-190. Fortunati griff diese These 2004 auf. Vgl. Fortunati 2004, S. 23-25.

betont hatte. Jedoch folgte Lavinia den Idealen Paleottis in diesem Bild nicht. Auch wenn der Vorbildcharakter des Bildes und seine ursprüngliche Bestimmung sicher nicht ignoriert werden können, erreichte Lavinia dieses Ziel nicht mit dem von Murphy beschriebenen Naturalismus, sondern distanzierte sich offensichtlich davon und unterstrich bewusst ihre Invention.²³⁰

In ihrer didaktischen Funktion vergleichbar sind Gemälde desselben Bildthemas von Cesare Aretusi, Giovanni de' Vecchi und Bartolomeo Cesi. Das Fresko von Cesi entspricht in der Anordnung der Figuren, der Lichtquellen und der kontemplativen Ruhe der Darstellung Lavinias. Im Vordergrund zeigt sich eine Gruppe von Mägden, die Maria in der Messingwanne badet. Links wird eine Windel am Feuer getrocknet, während dahinter Joachim das Zimmer betritt. Anna am rechten Bildrand ruht auf ihrem Bett, Speisen werden ihr auf einem Teller gereicht. Das Bild wird ebenfalls von fünf Lichtquellen in ein Halbdunkel gesetzt: im Vordergrund von dem überdimensionalen, säulenartigen Kandelaber, links von dem offenen Kaminfeuer, dahinter von dem Türspalt, durch den Joachim aus einem beleuchteten Raum ins Halbdunkel tritt und von der Kerze in der Hand der Magd an Annas Bett.²³¹

Die Darstellung der *Assumptio*, die glorreiche Aufnahme Mariens in den Himmel und ihre Krönung, war ein beliebtes Thema innerhalb des Marienkultes. Lavinia Fontana konzipierte ihre *Himmelfahrt Mariens* (Kat. 37) für die Familienkapelle der Bentivoglio²³² in der Kirche S. Francesco oltre Reno. Im Zentrum thront Maria umgeben von einer Engelsschar mit erhobenen Armen und auf ein imaginäres Licht gerichtetem Blick. Sie ist in ein leuchtend rotes Gewand mit blauem Mantelumhang gehüllt, das sie als Himmelskönigin ausweist. Der Wirbel der Engel wird nach oben hin immer dichter. Ihr Antlitz ist zum Teil nur schemenhaft ausgeführt, teilweise halten sie sich an den Händen. Der kleine Engel rechts scheint von der Wolke fast erdrückt zu werden und stemmt sich mit den Armen dagegen. Sie halten Lilien und Rosen in den Händen als Symbole für Jungfräulichkeit und Reinheit. Am unteren Bildrand wird der Blick auf eine Vedute gelenkt, nachweislich Bologna, die Heimatstadt

²³⁰ Murphy 2002, S. 186-188; Murphy 2001b, S. 23. Unklar bleibt, ob das kleine Mädchen den Betrachter anblickt oder dem Spiel der Tiere zusieht. Vgl. Fortunati 2004, S. 24.

²³¹ Cesare Aretusi, *Geburt der Jungfrau*, um 1570, Bologna, S. Giovanni in Monte; Giovanni de' Vecchi, *Geburt der Jungfrau*, 1575, Borgo S. Sepolcro, Pinacoteca Nazionale; Bartolomeo Cesi, *Geburt der Jungfrau*, um 1594, Bologna, Archiginnasio. Vergleichbar bei de' Vecchi sind der Engelsreigen am oberen Bildrand, das Motiv des Hundes unten links und die Magd, die rechts die Windel am Feuer trocknet.

²³² Zur Bedeutung der Familie Bentivoglio siehe Dolfi 1670, S. 102-126.

Lavinias.²³³ Zwei Drittel des Bildes werden von der Aufnahme Mariens in den Himmel beherrscht. Allein die auf die Stadt blickenden Engel am unteren Rand der Wolke, sind das verbindende Element von irdischem und himmlischem Bereich. Lavinia trennte die beiden Sphären voneinander.

Stilistisch erinnert die Madonnenfigur mit den erhobenen Armen an die *Assunta* Prospero Fontanas. Jedoch grenzte er die weltliche Sphäre der trauernden Apostel am Grab nicht vom himmlischen Teil der Engelsschar ab. Die gleiche strikte Trennung wie Lavinia zeigte Annibale Carracci in seinem zeitgleich entstandenen Gemälde *Madonna in der Glorie über der Stadt Bologna*.²³⁴ In der Literatur wurde trotz der offensichtlichen zeitlichen und kompositionellen Nähe zu Annibale Carracci die These vertreten, dass Lavinias schlichte Darstellung der *Assunta* Ausdruck der strengen *Verosimiglianza* Paleottis sei.²³⁵ Auch wenn sich die Einflüsse auf ihre frühen Werke zweifellos nachweisen lassen, hatte Lavinia in den 1590er Jahren den kargen Naturalismus Paleottis längst überwunden. Mehr noch als die Wiedergabe der Wahrheit (*verità*) interessierte sie die von Paleotti harsch kritisierte Kreativität eines Künstlers. Sie wollte sich mit *idea* und *invenzione* als ebenbürtige Malerin und gebildete Frau präsentieren. Sie wollte sich weiterhin für potentielle Auftraggeber aus der Bologneser Oberschicht empfehlen und sich an Stil und Bildthemen der für sie vorbildhaften Künstler abarbeiten. Sich mit Malern wie den Carracci zu messen und von ihnen zu lernen, erschien ihr angemessen. Und wenn sie ein Bildthema realistisch umsetzte, dann zitierte sie den Naturalismus der Carracci, die den Manierismus mit seinen oftmals stilisierten Werken durch eine realistische Darstellungsweise zu überwinden suchten und sich auf die Meister der Renaissance zurückbesonnen. Geistige Freiheit und Unabhängigkeit für die Kunst war das Mantra. Sie kopierte niemals lediglich ihre Vorbilder, sondern experimentierte mit verschiedenen malerischen Elementen, verband diese mit ihrem eigenen Stil. Lavinia richtete sich aber stets nach der Bestimmung der einzelnen Gemälde, dem Aufstellungsort und den Auftraggebern.

1601 entstand das Altarbild *Maria mit dem Kind erscheint fünf Heiligen* (Kat. 43), über dessen ursprünglichen Aufstellungsort Malvasia berichtete.²³⁶ Das obere Drittel des Gemäldes zeigt Maria mit dem Kind, umgeben von göttlichem Licht und flankiert von zwei Engeln, die

²³³ Vgl. Cantaro 1989, S. 168; Ausst.-Kat. Bologna 1994, S. 189.

²³⁴ Prospero Fontana, *Himmelfahrt Mariens*, 1565, Bologna, Corpus Domini; Annibale Carracci, *Madonna in der Glorie über der Stadt Bologna*, 1593, Oxford, Christ Church.

²³⁵ Ausst.-Kat. Bologna 1994, S. 189 und Cantaro 1989, S. 168.

²³⁶ Es war für die Bologneser Kirche S. Michele in Bosco konzipiert worden. Vgl. Malvasia 1686, S. 224.

in einer Vision fünf weiblichen Heiligen – Barbara, Ursula, Katharina von Alexandria, Agnes und Margarethe von Antiochia – erscheint. Die beiden Engel reichen ihnen jeweils die Märtyrerkrone und den Palmenzweig. Auch Maria hält in ihrer linken Hand einen Palmenzweig und blickt mit gesenktem Kopf auf die Heiligen, während das Jesuskind in der linken Hand die Märtyrerkrone trägt. Sie symbolisieren einerseits das Martyrium der Heiligen, sind gleichzeitig aber Vorboten der Passion Christi. Die Heiligen sind an ihren typischen Attributen zu identifizieren. So verweisen das prächtige, bestickte goldene Gewand, der Schmuck und die Krone auf die königliche Herkunft der Katharina von Alexandria. Agnes rechts von ihr im Profil trägt ein schlichtes blaues Kleid mit rotem Mantelüberwurf, ihre Haare sind im Nacken hochgesteckt. Sie hält das Lamm auf dem Arm, das auf Christus, das Lamm Gottes, verweist. Am rechten Bildrand steht Margarethe von Antiochia in einem hellroten gerafften und mit Perlen besetzten Kleid. Sie ist die triumphale Bezwingerin des furchterregenden Drachens, der sein Maul weit aufreißt, um die Heilige zu verschlingen, sich nun aber windet, da sie in ihrer rechten hoch erhobenen Hand das Kreuz über das Ungeheuer hält. Links neben Katharina von Alexandria zeigt sich Ursula ebenso von königlicher Herkunft. Sie blickt zum Himmel und hält in der linken Hand hoch erhoben die Kreuzfahne als Zeichen des Sieges über den Tod. Am linken Bildrand schließlich und vor ihrem Turm steht Barbara, die in beiden Händen ein schwarzes Buch mit goldenen Seiten hält und den Betrachter direkt anblickt. In der Figur Barbaras hatte bereits Malvasia das Selbstporträt Lavinia Fontanas als junge Frau erkannt. Mit der Signatur zu ihren Füßen verweist sie auf sich.²³⁷

Es entsprach dem viel zitierten Selbstverständnis Lavinias als Malerin, sich in der Gestalt einer Heiligen selbst im Bild darzustellen. In der Literatur wurde damit in Anspielung auf die Vita der heiligen Barbara eine endgültige, künstlerische und geistige Loslösung vom Vater begründet, der bei Entstehen des Bildes bereits verstorben war. Mit dem Buch in ihrer Hand verdeutlichte sie ihre Bildung.²³⁸ Der künstlerische Anspruch Lavinias zeigte sich auch an ihren Vorbildern. Der Aufbau der Komposition um die fünf Heiligenfiguren verweist auf Raffaels *Heilige Cäcilie*, die Ikone der weiblichen Kreativität.²³⁹ Pose und Gewand der Katharina von Alexandria erinnern an Cäcilie, doch isolierte Lavinia die Figuren und ließ sie

²³⁷ „Le cinque Santine sono della Signora Lavinia Fontana, che vi si ritrasse da se stessa nella prima Santa, e vi scrisse il proprio nome e’l millesimo“, vgl. Malvasia 1686, S. 224. Zu Lavinias Selbstporträt als heilige Barbara vgl. Bohn 2004, S. 252 f.

²³⁸ Fortunati schrieb, dass Lavinia im Bild die Porträts von vier jungen Adelligen Bolognas darstellte, auch wenn die Auftraggeber unbekannt blieben. Vgl. Ausst.-Kat. Bologna 1994, S. 201; Cantaro 1989, S. 199; Ausst.-Kat. Washington 1998, S. 102.

²³⁹ Raffael, *Heilige Cäcilie*, 1515, Bologna, Pinacoteca Nazionale. Vgl. Ausst.-Kat. Bologna 1983, S. 343 f. sowie zum Aufbau der Komposition Raffaels hier besonders S. 105-117. Siehe auch Justi 1904, S. 130-144.

nicht interagieren. Die leicht überlängten Gliedmaßen der Figuren Lavinias und ihre zum Himmel erhobenen Augen erinnern an Calvaerts *Heilige Cäcilie*, die Anfang der 1580er Jahre entstand.²⁴⁰

Im vorliegenden Kapitel wurde versucht, anhand von ausgewählten Bildern die stilistische Entwicklung Lavinia Fontanas als Malerin unter dem Einfluss der Gegenreformation zu skizzieren. Ausgehend von ihren künstlerischen Anfängen zu Beginn der 1570er Jahre, in denen sie sich noch verstärkt am Werk des Vaters Prospero Fontana und der Kunst des Manierismus orientierte, versuchte sie, den Zeitgeist in ihren Gemälden zu verarbeiten und Einflüssen und Bestimmungen des *Discorso* Paleottis, gerecht zu werden. Diese Bemühungen zeigen sich auch daran, dass sie beliebte Themen der Gegenreformation, wie die Heiligen- oder Marienverehrung in ihr Œuvre aufnahm und sich an die traditionelle Überlieferung und Ikonographie hielt. Ab Mitte der 1580er Jahre zeigte sie sich zunehmend experimentierfreudig und stilsicher, wobei sie sich dieses Selbstbewusstsein zugleich durch ihre Aufträge als Porträtmalerin für die angesehensten Familien Bolognas erwarb.

Den Auftraggebern Lavinias ist das folgende Kapitel gewidmet.

²⁴⁰ Denys Calvaert, *Heilige Cäcilie*, um 1580, Rom, Galleria Pallavicini.

2. Lavinia Fontana und ihre Auftraggeber

2.1 Die *Madonna Assunta* von Ponte Santo

Malvasia beschrieb das Verhältnis zwischen Lavinia Fontana und ihren Auftraggebern als „geprägt von außerordentlicher Zuneigung und Respekt“²⁴¹ und verdeutlichte damit ihr hohes Ansehen und ihren Ruf, der weit über Bologna hinaus reichte.

1584 wurde Lavinia vom Stadtrat von Imola mit der Darstellung der *Maria Immaculata von Ponte Santo mit den Schutzheiligen Cassian und Petrus Chrysologus* (Kat. 23) beauftragt. Die Versammlungsdokumente und Protokolle der Stadtratssitzung vom 18. Februar 1583 sind heute noch im Archiv der Stadt Imola aufbewahrt und bezeugen das Bildthema sowie die Magistratskapelle des Palazzo Comunale als Aufstellungsort. Weiterhin wurde Lavinia dazu angehalten, das Gemälde möglichst schnell zu vollenden.²⁴²

Der Kult um die sogenannte Madonna von Ponte Rotto hatte sich einige Jahre zuvor aufgrund eines wundersamen Bildes der *Madonna Assunta* verbreitet, das in der Nische eines Brückenpfeilers am Ort Ponte Rotto in der Nähe von Imola gefunden wurde. Der Legende nach wurde das Gebiet um Imola im Jahr 1580 von einer sich rasch ausbreitenden Epidemie mit unerklärlichen Symptomen heimgesucht, die sich in starkem Kopfschmerz, Schwindel, hohem Fieber und Wahnvorstellungen ausdrückte. In ihrer Not riefen die Bewohner von Ponte Rotto die Madonnenikone um Hilfe an. Ihre Gebete wurden erhört und die Menschen von der Krankheit geheilt. Die Echtheit dieses Wunders wurde von einem Kirchentribunal geprüft und bestätigt. Die Gläubigen brachten daraufhin zum Dank zahlreiche Votivtafeln an der Brücke und vor der Ikone der Maria an, was den Klerus dazu veranlasste, noch im gleichen Jahr eine Kirche zu Ehren der Madonna zu errichten. 1581 wurde das Kultbild schließlich feierlich in das neue Marienheiligtum überführt und der Ort fortan *Ponte Santo* genannt.²⁴³ Die tiefe Bedeutung des Kultes für die Bewohner von Imola geht aus dem einstimmigen Votum des Stadtrats hervor, ein Gemälde zu stiften.²⁴⁴

²⁴¹ „(...) dimostrazioni di straordinario amore e di rispetto (...)“, vgl. Malvasia 1678, S. 177.

²⁴² „(...) Multisque ac diversis opinionibus superpropositione prolatis tandem omnes unanimiter et pari voto deliberaverunt quod domina Lavinia domini Prosperi Fontane Bononiesi uxor domini Johannis Pauli filii Severii de Zappis manu propria eam depingat et conficiat in immagine intemerate ac immaculate semper Virginis Marie de Ponte sciso in medio beatorum Cassiani et Petri Crisologi protectorum huiusce civitatis et quanto citius opus absolvat mercesque dicte pictricis sit in manu illustrissimi Magistratus qui iuxta qualitatis operis censebit ac determinabit (...)“, zitiert in: Cantaro 1989, S. 307.

²⁴³ Zur Legende siehe Gaddoni 1922, S. 3-18. Cerchiari beschrieb, wie das Bild auf die Brücke von Ponte Rotto gelangte. Ursprünglich hing es mit einem Eisendraht befestigt am Brunnen der Familie Ghini. Eines Tages fiel es unbemerkt in den Brunnen und wurde Jahre später unversehrt und völlig trocken wiedergefunden. Ghini stellte

Die Himmelfahrt Mariens fand der Legende nach drei Tage nach dem Tod der Gottesmutter statt, als sich ihre Seele wieder mit dem Körper vereinigte, ihr Körper aus dem Grab aufstand und von Engeln zum Himmel geleitet wurde. In diesem Bild, das sich in einen irdischen und einen himmlischen Bereich öffnet, steht Maria in einer von strahlend hellem Licht umgebenen Mandorla auf der Mondsichel. Ihre Hände sind gefaltet, ihr Blick demütig und bescheiden nach oben gerichtet. Scheinbar ruhig und gefasst erwartet sie ihre Krönung zur Himmelskönigin. Der Engelswirbel und die musizierenden und jubelnden Engel unterstreichen die feierliche Szene. Der irdische Bereich des Bildes wird ganz von den monumentalen und den Bildraum dominierenden beiden Heiligenfiguren eingenommen. Cassian, der Patron und Bischof von Imola rechts und Petrus Chrysologus, der Erzbischof von Ravenna links, erbitten bei Maria den Schutz für die Stadt Imola.²⁴⁵ Beide tragen kostbare, aufwendig gearbeitete Bischofsmäntel, die seitlich mit Porträts der Evangelisten und Szenen aus dem Marienleben reich bestickt sind. Der Mantel Cassians wird über der Brust von einer großen Spange zusammengehalten, sein weißes Untergewand ist in der Taille mit einer roten Kordel gegürtet und im Vordergrund links hat er seinen Bischofsstab und die Mitra aus Damast abgelegt. Petrus Chrysologus trägt an seiner linken Hand den Bischofsring, auch seine Mitra liegt vor ihm. In den prachtvollen Gewändern der Heiligen spiegelt sich Lavinias Vorliebe für die minutiöse Wiedergabe von Details wieder. Das Modell im Bildvordergrund zeigt die Stadt Imola als Legitimierung und Bekräftigung des Auftrages. Von der Porta Bologna aus blickt der Betrachter auf die markante Silhouette, um die sich die Stadtmauer zieht. Im Hintergrund öffnet sich eine Landschaft.

Die Ausgestaltung der himmlischen Sphäre sowie der Bildaufbau erinnern an das manieristische Vorbild Prospero Fontanas in seinen Bildvarianten desselben Themas. Vorbildhaft für Lavinias Vedute war sicherlich das Stadtmodell Bolognas, welches Annibale Carracci 1583 im Vordergrund seiner Altartafel ausführte, wie auch die expressive und naturalistische Wiedergabe der Figuren unter dem Kreuz.²⁴⁶ Auch Bartolomeo Passerotti stellte in seinem Gemälde *Heilige Familie mit den Heiligen Thomas von Aquin und Petronius* vergleichbar den Bischof und Patron von Bologna mit dem Modell der Stadt in Händen sowie

es zum Schutz für die Reisenden in die Nische des Brückenpfeilers einer stark befahrenen Straße. Vgl. Cerchiari 1847, S. 120 und S. 165 f. Siehe auch Alberghetti 1810, S. 157 f.

²⁴⁴ Vgl. Pedrini 1988, S. 128; Ausst.-Kat. Imola 1985, S. 61 f.

²⁴⁵ Siehe dazu Meluzzi 1978, S. 419-422; Cortesi 1985, S. 117-132. Zu den Heiligen als Assistenzfiguren in Gemälden Samoggia 1988, S. 45 f.

²⁴⁶ Annibale Carracci, *Kreuzigung*, 1583, Bologna, S. Maria della Carità. Vgl. Ausst.-Kat. Washington 2007, S. 52 f.

Mitra und Bischofsstab zu seinen Füßen dar, wenngleich dessen Gewand etwas schlichter und nicht so prachtvoll ausgearbeitet ist wie bei Lavinia.

2.2 Die *Pala Calcina* in S. Giacomo Maggiore, Bologna

Das 1589 entstandene Altarbild zeigt die *Thronende Maria mit dem Kind und den Heiligen Katharina, Cosmas, Damian und dem Stifter Scipione Calcina* (Kat. 28). Bis 1964 war es in einer Seitenkapelle der Kirche S. Giacomo Maggiore in Bologna aufgestellt.²⁴⁷ Die Kapelle war im Besitz der Bologneser Familie Calcina und wurde 1408 von Giovanni Calcina gestiftet. Während eines Brandes 1964 wurden Kapelle und Bild stark beschädigt, vom ursprünglichen Aufstellungsort entfernt und in den Jahren 1984 bis 1985 restauriert. Die Gedenktafel zeigt die fragmenthafte Inschrift: „... PICTAM HANC TABULAM ... DICAVIT SCIPIO CALCINA ...“ mit der Datierung 1589.²⁴⁸ Nach Vollendung der Restaurierungsarbeiten wurde das Bild am Altar der Kapelle Malvezzi-Ranuzzi aufgestellt.²⁴⁹

Der Auftraggeber Scipione Calcina, ein einflussreicher Geschäftsmann und Bankier in Bologna, stammte aus einer angesehenen Notarsfamilie. Calcina unterhielt rege und stete Verbindungen zum *Studio Bolognese*.²⁵⁰ Anfang der 1580er Jahre war Scipione Calcina in Bologna zur *persona non grata* erklärt worden, nachdem er wegen Sodomie angeklagt worden war. Nach einem Schuldbekenntnis und der Leistung einer Geldstrafe von 1.300 Scudi wurde Calcina begnadigt und freigelassen. Trotz des offiziellen Freispruchs erwies sich eine sofortige Rückkehr in die Bologneser Gesellschaft als undenkbar, weswegen er sich einige Zeit nach Ancona, dem Geburtsort seiner Mutter, zurückzog. Seine Reputation konnte jedoch erst durch eine Heirat vollständig wiederhergestellt werden. 1585 kehrte er mit seiner aus Florenz stammenden Ehefrau Caterina Bonini in seine Heimatstadt zurück. Der Auftrag für das Altargemälde kann durchaus als Ausdruck der Läuterung und Reue Scipione Calcinas verstanden werden, neben der Aufgabe eines Stifterbildes, das Erscheinungsbild der dargestellten Person zu vergegenwärtigen und ihm über die Lebenszeit hinaus dauerhafte Präsenz zu verleihen.²⁵¹ Bemerkenswert ist Lavinia Fontanas Mut, den Auftrag eines von der Gesellschaft geächteten Mannes anzunehmen, ohne scheinbar Konsequenzen für ihren weiteren künstlerischen Werdegang zu befürchten. Ihre Reputation nahm jedenfalls keinen Schaden.

²⁴⁷ „In S. Giacomo maggiore la tavola, entrovi la Madonna e li Santi Cosmo e Damiano e Caterina“, vgl. Malvasia 1678, S. 178.

²⁴⁸ Cantaro 1989, S. 148.

²⁴⁹ Vgl. Murphy 2002, S. 80-83. Infolge der Restaurierungsarbeiten wurde das Gemälde an allen vier Seiten beschnitten.

²⁵⁰ Ausst.-Kat. Bologna 1994, S. 199/200.

²⁵¹ Murphy 2002, S.81.

Die Familienkapelle der Calcina war den Zwillingsbrüdern und Ärzten Cosmas und Damian gewidmet.²⁵² Im Zentrum des Bildes thront Maria mit dem Kind auf dem Arm in ein rotes Gewand mit grünem Überwurf gehüllt und einem golden-transparenten Schleier. Sie wendet sich mit einer liebevollen Geste Katharina von Alexandria links zu, und legt ihr den rechten Arm auf die Schulter. Die Verbundenheit Mariens mit der Heiligen, die traditionell die Krone als Zeichen ihrer königlichen Herkunft trägt und die Märtyrerpalme hält, wird durch den grünen Mantelumhang betont, der nicht nur auf den Schoß der Gottesmutter drapiert ist, sondern sich auch um die Figur der Heiligen legt. Katharina schaut ehrfürchtig zu ihr auf und verweist gleichsam als Mittlerin mit ihrer rechten Hand auf den knienden und bittenden Scipione Calcina.²⁵³ Der Stifter ist bestrebt, sich der Fürsprache mehrerer Heiliger in dem Bild zu versichern. Die Märtyrer Cosmas und Damian flankieren die Madonna und tragen ihre typischen roten Gewänder mit kurzen Pelzanhängen.²⁵⁴ Cosmas links hält das Apothekerkästchen mit zwei Spateln und blickt den Betrachter an. Das Schwert zu seinen Füßen symbolisiert das Martyrium der Zwillingsbrüder, die im Jahre 300 im Zuge der Christenverfolgung durch Diokletian enthauptet wurden. Damian wendet sich Maria zu und trägt ein in Leder gebundenes Buch als Zeichen seiner Gelehrtheit. Eine Analyse der stilistischen Bildsprache ist aufgrund des ruinösen Zustandes des Altarbildes nicht mehr möglich.

²⁵² LCI 1972, S. 344-351.

²⁵³ Murphy schrieb, dass die Wahl der heiligen Katharina von Alexandria für die Komposition eine Ehrerweisung an die Ehefrau Calcinas, Caterina Bonini, sei. Vgl. Murphy 2002, S.81.

²⁵⁴ Murphy sieht in der Darstellung der beiden Märtyrer eine Verbindung zu den Medici, als deren Schutzpatrone sie gelten, und einen Hinweis auf die Ursprünge der Familie Caterina Boninis in Florenz. Vgl. Murphy 2002, S. 81.

2.3 Die dekorative Ausstattung des Palazzo Magnani in Bologna

1592 wurde Lavinia Fontana gebeten, an der dekorativen Ausstattung des Palazzo Magnani mitzuwirken. Bereits zwischen 1590 und 1591 hatten Annibale, Ludovico und Agostino Carracci begonnen, den Salon des Palazzos mit Fresken aus dem Leben von Romulus und Remus auszugestalten.²⁵⁵ Es sind vierzehn einzelne Episoden nach den Erzählungen aus den *Vitae parallelae* (Parallele Lebensbeschreibungen) Plutarchs.²⁵⁶ Der Auftraggeber Lorenzo Magnani war im Frühjahr 1590 zum Senator gewählt worden. Er entstammte einer alten und angesehenen Bologneser Adelsfamilie. Die Bestätigung im Amt erhielt Magnani nach Streitigkeiten mit dem Bologneser Senat, der dieser Machtausbreitung entschieden feindselig gegenüberstand, durch das direkte Einwirken von Papst Sixtus V.²⁵⁷

Die Freskierung des Palazzo Magnani gehört zu den wichtigsten Aufträgen der Carracci. Die vierzehn Szenen sind in Trompe-l'œil Manier wie „(...) finte tele (...)“²⁵⁸ in einen goldenen Marmorrahmen eingefügt und werden zu beiden Seiten von Bronzefiguren flankiert.²⁵⁹ Über und unter den jeweiligen Episoden ist ein Fries aus insgesamt über achtzig verschiedenen grotesken Masken angebracht. Zwischen den Szenen fungieren große auf Konsolen stehende Marmorstatuen als Gebälkstützen. Begleitet werden sie von fast lebendig wirkenden Putten, die violette Bänder halten, von denen üppige Pflanzengirlanden hängen und auf die Inschriften darunter verweisen. Die Moral jeder Darstellung wird gleichsam als Randbemerkung in lateinischer Sprache aus den *Vitae parallelae* Plutarchs zitiert.²⁶⁰ Neben

²⁵⁵ In der Literatur war man bisher von einer Datierung der Fresken zwischen 1589 und 1590 ausgegangen. Neue Recherchen ergaben, dass sich Agostino Carracci vor 1590 in Venedig aufhielt. Zudem trägt die vom Auftraggeber Magnani verfasste Abrechnungsliste das Datum 1592. Diese Jahreszahl erscheint wiederum über dem Kamin im Salon und weist auf den Abschluss der dekorativen Arbeiten hin. Vgl. Stanzani 2006, S. 439.

²⁵⁶ Ziegler 1979, S. 76-116.

²⁵⁷ Der Kontakt zum Papst kam durch den Cousin Lorenzo Magnanis, Vincenzo, zustande, der die päpstliche Miliz anführte. Vgl. Stanzani 2006, S. 440. Zum Auftraggeber Lorenzo Magnani siehe Dolfi 1670, S. 475-484 und Giacomelli 2002, S. 267-413.

²⁵⁸ Stanzani 2006, S. 440.

²⁵⁹ Malvasia beschrieb die vierzehn Szenen und ordnete sie dem jeweiligen Maler zu. Vgl. Malvasia 1678, S. 287-290. Siehe auch Volpe 1972, S. 101. Romulus und Remus werden von der Wölfin gesäugt (Ludovico Carracci). 2. Remus schlägt die Räuber in die Flucht und tötet sie (Annibale Carracci). 3. Remus wird in Ketten vor König Amulius geführt (Annibale Carracci). 4. Remus tötet König Amulius (Ludovico Carracci). 5. Asyl auf dem Kapitol (Agostino Carracci). 6. Romulus zeichnet mit dem Pflug die Grenze der Stadt Rom (Annibale Carracci). 7. Der Raub der Sabinerinnen (Ludovico Carracci). 8. Romulus widmet Jupiter den Körper des besiegten Königs Acro (Agostino Carracci). 9. Der Kampf zwischen Römern und Sabinern (Agostino Carracci). 10. Titus Tatius wird von den Laurentern getötet. Romulus rettet sich durch ein Opfer an die Götter (Ludovico Carracci). 11. Rom von der Pest heimgesucht (Annibale Carracci). 12. Der alte Feldherr der Vejenter wird verhöhnt (Agostino Carracci). 13. Der Hochmut des Romulus (Ludovico Carracci). 14. Romulus erscheint Proculus (Agostino Carracci).

²⁶⁰ Stanzani 2006, S. 440. Vgl. Brogi 2001, S. 140-145; Boschloo 1982, S. 113; Volpe 1994, S. 62.

den Carracci waren weitere namhafte Künstler an der Ausschmückung des Palazzos beteiligt, darunter Bartolomeo Cesi und Alessandro Tiarini.²⁶¹

Die Beauftragung Lavinias durch Lorenzo Magnani unterstreicht nachdrücklich und eindrucksvoll ihre Etablierung in der Kunstlandschaft Bolognas. Ihr hohes Ansehen und ihr Ruhm gründeten nicht nur auf ihren zahlreichen Porträts, die besonders von der Bologneser Oberschicht und in Adelskreisen geschätzt wurden, sondern insbesondere auf ihren Historien. Das großformatige Gemälde, das ursprünglich an zentraler Stelle über dem Kamin im Salon des Piano nobile unter dem Fries der Carracci aufgestellt war, zeigt eine *Opferszene* (Kat. 34).²⁶² Lavinia führte es auf Leinwand aus, was in der Literatur mit der Unerfahrenheit der Malerin in der Freskotechnik erklärt wurde.²⁶³ Wahrscheinlich arbeitete Lavinia nicht vor Ort mit den anderen Künstlern, sondern in ihrer Werkstatt, wie es sich für eine Malerin im 16. Jahrhundert geziemte.

Bis heute ist das Thema der Darstellung in der Literatur umstritten, auch wenn es übereinstimmend als Opfer eines Stieres oder Kalbes bezeichnet wird. Mazza und Fortunati vermuteten die Aeneassage als literarische Quelle. Fortunati sah die ikonographischen Voraussetzungen für das Bild in der Beziehung Prospero Fontanas zu Achille Bocchi, dessen Palazzo er ausgemalt und dessen Ausgabe der *Symbolicae Quaestiones* (Fragen zu Symbolen) er illustriert hatte.²⁶⁴ Lavinia sei durch das Sebastiano Corrado gewidmete Symbol Nr. CXXII inspiriert worden, das den an einem Altar knienden General Hermokrates von Syrakus zeigt. Im dazugehörigen Text werden die Tugenden des Generals gepriesen, unter anderem sein Herz und seine Mildtätigkeit gegenüber seinen Feinden. Die griechische Inschrift am Altarsockel erinnere daran, dass Gott das Herz des Menschen kenne. Genau dieses Epigraph

²⁶¹ Bartolomeo Cesi malte eine *Allegorie der tugendhaften Liebe* und die *Allegorie der Treue und Stille*. Weitere Fresken stammen von Tintoretto, Angelo Michele Colonna, Luca Giordano, Giuseppe Maria Crespi, Giovanni Antonio Pellegrini, Alessandro Magnasco, Giuseppe Carlo Pedretti und Domenico Induno. Die vollständige Auflistung der Maler und ihrer Werke bei Volpe 1972, S. 42-80.

²⁶² „Entro un quadro rappresentante il sacrificio di un Toro alla presenza di un Re e di gran gente, fatto per una fuga di un camino nel compito e giudizioso Palagio architettato dal Tibaldi a’ signori Marchesi Magnani, ov’ ella si sottoscrisse: Lavin. Font. De Zappis 1592”, vgl. Malvasia 1678, S. 178. Auch Marcello Oretti berichtete über das Gemälde: „Casa Magnani, entro un camino un quadro rappresentante il sacrificio di un toro alla presenza di un Re, e sotto si legge Lavin. Font. de Zappis. 1592.“, vgl. Oretti 1760-80, Ms. B 124, c. 126. Der Kamin im Salon des *piano nobile* wurde zwischen 1590 und 1592 nach Zeichnungen von Floriano Ambrosini gebaut. Siehe dazu Roversi 1986, S. 131-132.

²⁶³ Cantaro 1989, S. 159.

²⁶⁴ Mazza 1988, S. 214, Nr. 54. Vgl. Ausst.-Kat. Bologna 1994, S. 205.

sei in der lateinischen Übersetzung *Dis pietas cordi*. auf die Basis des Altars ins Bild Lavinias übertragen worden, wobei Lavinia vor allem die Frömmigkeit betone.²⁶⁵

Diese These erscheint wenig überzeugend. Die Inschrift *Dis pietas cordi*. ist verkürzt aus Buch I, 17, 13-14 der *Carmina* (Oden) des Horaz wiedergegeben. Das Zitat lautet vollständig: „(...) *dis pietas mea et musa cordi est.* (...)“ (den Göttern liegt meine Frömmigkeit und meine Kunst am Herzen).²⁶⁶ In der Antike glaubte man, dass die *pietas* (Frömmigkeit) von den Göttern besonders belohnt wurde. Diesem Gedanken entspricht die *Opferszene*, die auf die Aeneassage zurückgeht. Ein Fresko Agostino Carraccis, das die *Weissagung König Latinus von der Ankunft des Aeneas* aus dem gleichen Zyklus zeigt, bekräftigt die These.²⁶⁷ Lavinia bezog sich auf diesen Inhalt mit ihrem Bild. Nach seiner Abreise aus Karthago und dem Tod Didos landete Aeneas mit seiner Flotte in Latium, an der Küste Italiens, das der greise König Latinus regierte. Dieser war als Sohn des Faunus und Urenkel des Saturn göttlicher Abstammung. König Turnus aus dem Nachbarreich der Rutuler warb um Lavinia, die einzige Tochter Latinus', die jedoch nach einem Orakelspruch Aeneas heiraten sollte. Aufgehetzt durch die Göttin Juno, die Aeneas feindlich gesinnt war, erklärte der unversöhnliche Turnus den Neuankömmlingen aus Troja und dem in seinen Augen tatenlosen König Latinus den Krieg.²⁶⁸ Das Bild Lavinias beschreibt den Moment vor dem Zweikampf zwischen Aeneas und Turnus, in dem die Götter durch ein Opfer milde gestimmt werden sollen. Aeneas zieht sein Schwert und ruft die Götter als Zeugen auf: „Fällt der Sieg in diesem Zweikampf Turnus zu, so wird mein Sohn Iulus die Trojaner von hier fort ins Reich des Königs Euander führen. Schenken die Götter aber uns den Sieg in diesem Streite – und ich ahne, sie werden es so fügen –, so verlange ich für uns Troer gleichwohl keine unbillige Herrschaft. (...) Wir Troer werden uns eine Stadt erbauen und sie nach der Königstochter Lavinia benennen“.²⁶⁹ König Latinus tritt daraufhin an den Altar, um das Bündnis zu stärken.

Im Zentrum des an den Seiten beschnittenen Bildes steht der mit mythologischen Wesen reich verzierte Altar, auf dem das tote, bereits brennende Kalb als Opfergabe bereit liegt, aus dessen

²⁶⁵ Ausst.-Kat. Bologna 1994, S. 205. Die lateinische Bildüberschrift des Symbols CXXII von Achille Bocchi lautet: „In corde puro uis sita prudentiae“ (die Kraft der Weisheit liegt in einem reinen Herzen). Vgl. Bocchi 1979, Lib.III., Symb. CXXII.

²⁶⁶ Der ganze Vers lautet: „di me tuentur, dis pietas mea et musa cordi est. hic tibi copia manabit ad plenum benigno ruris honorum opulenta cornu;“, siehe Kiessling 1986, S. 86.

²⁶⁷ Volpe 1972, S. 52. Möglicherweise verband Lavinia mit der Inschrift auch eine eigene persönliche Bitte, da sie ihre Signatur am Altarsockel links davon platziert hatte und so einen direkten Bezug herstellte. Die Götter mögen auch ihr und ihrer Kunst weiterhin wohlgesonnen sein.

²⁶⁸ Grimal 1986, S. 252-253.

²⁶⁹ Carstensen 1996, S. 67; Grimal 1986, S. 20-21.

Leib die Flammen hochschlagen. Im Vordergrund rechts kniet betend König Latinus mit grauem Bart. Er ist mit goldenem Herrscherstab und einer kostbaren, mit Edelsteinen verzierten Krone als Zeichen seiner Würde und Herkunft ausgestattet und richtet die Augen fest und eindringlich zum Himmel. Latinus trägt ein blaues Gewand mit weißem Kragen und langen Ärmeln und darüber eine ockerfarbene Tunika, die am Saum mit einer Bordüre aus Perlen, Blumenornamenten, Medusenköpfen und antiken Göttinnen verziert ist. An diesen Verzierungen, an den jeweils drei Knöpfen an beiden Ärmeln sowie dem Schmuckornament am kurzen Arm der Tunika, erklärt sich Lavinias Vorliebe für die Ausarbeitung von Details, ein Charakteristikum, das sich noch verstärkt in ihrer Porträtmalerei zeigte. Um die Schultern trägt Latinus einen roten Umhang, der seitlich von einer Gemme zusammengehalten wird. Auf der linken Seite, vor der Vedute der Stadt Latium, versammelt sich das Volk demütig auf Knien. Die Verzweiflung und Angst der Männer vor ihrem Schicksal spiegelt sich in der Mimik ihrer Gesichter und in ihrer zum Teil geduckten Körperhaltung wider. Am oberen Bildrand zeigt sich die Versammlung der Götter auf dem erleuchteten Olymp. Im Zentrum steht Göttervater Jupiter mit seinen Attributen Blitz und Adler. Jupiter richtet seinen Blick auf die Götter rechts. Apoll wendet sich mit erhobenem Arm und ausladendem Schritt zu ihm hin.²⁷⁰ Links thront Jupiters Frau Juno mit dem Pfau, die Aeneas feindlich gesinnt war und sich erst nach seinem mutigen Kampf gegen Turnus mit ihm versöhnte. Die Figur rechts von Apoll ist eher Aeneas als Mars, der sich an seine göttliche Mutter Venus wendet.²⁷¹ Er sucht bei ihr himmlischen Beistand für einen glücklichen Ausgang der kriegerischen Auseinandersetzung mit dem Rutulerkönig. Die weiteren Götter rechts sind nur schemenhaft skizziert, sodass sich keine eindeutige Zuordnung vornehmen lässt. Links mit dem Rücken zum Betrachter gerichtet kniet Diana, die Tochter des Göttervaters und Schwester Apolls. Als Göttin der Jagd hält sie den Bogen in Händen. Sie wendet ihren Kopf Ceres, Schwester des Jupiter und Göttin der Fruchtbarkeit, links zu, die ihre rechte Hand auf die Früchte des Feldes legt. Dahinter steht Vulkan, der die Waffen für Venus' Sohn Aeneas schmiedet. Rechts im Hintergrund des Bildes versammeln sich bewaffnete Soldaten in Rüstung, die sich auf den Beginn des Kampfes gegen Turnus einzustimmen scheinen. Es sind die Gefährten des Aeneas, die mit ihm von Troja über Karthago nach Latium segelten. Aeneas besiegte schließlich Turnus mit Unterstützung der Götter. Nach seiner Aufnahme in den Kreis der Götter, führte sein Sohn Ascanius, der den Namen Julius annahm, das Reich und verlegte den

²⁷⁰ Aeneas ruft Apoll direkt an: „Du, Sonnengott, sei mein Zeuge!“, vgl. Carstensen 1996, S. 67.

²⁷¹ Die Götter sind bis jetzt nicht bestimmt worden. Allein Cantaro sieht in den Figuren rechts Mars, Venus und Amor. Vgl. Cantaro 1989, S. 159; Carstensen 1996, S. 67.

Sitz der Herrschaft von Lavinium nach Alba Longa. Drei Jahrhunderte lang regierte sein Geschlecht, bis Mars und einer Priesterin die Zwillingsbrüder Romulus und Remus geboren wurden.²⁷² Somit fügt sich das Gemälde Lavinias in das ikonographische Programm des Salons ein.

Der hell erleuchtete Olymp mit den dynamischen, bewegten Figuren bildet einen starken Kontrast zu den fast erstarrten, flehenden Männern darunter und den abwartend verharrenden Soldaten rechts. Die Aktionen gehen von dem kleinen Bildausschnitt am oberen Rand des Gemäldes aus und hier entscheidet sich das weitere Schicksal Aeneas' und des Volkes von Latium. Ein vergleichbares Opfertier ist in Prospero Fontanas *Stierwunder* aus dem Palazzina della Viola zu finden.

²⁷² Hillen 2003, S. 53-72.

2.4 Die Cappella Gnetti in S. Maria dei Servi, Bologna

1599 schuf Lavinia Fontana das Altargemälde *Weihung an die Jungfrau* (Kat. 40) für die Kapelle der Bologneser Familie Gnetti in S. Maria dei Servi.²⁷³ Den Kontakt zu der einflussreichen Familie vermittelten die ebenso wohlhabenden wie einflussreichen Gozzadini, mit deren Familienporträt Lavinia bereits 1584 beauftragt war.²⁷⁴

Bereits bekannt ist der Aufbau der Komposition. Das Schema der Bildteilung in einen irdischen und einen himmlischen Bereich wandte Lavinia immer wieder an, unter anderem im Bild *Madonna Assunta von Ponte Santo* (Kat. 23) oder im Altargemälde *Maria mit dem Kind erscheint fünf Heiligen* (Kat. 43). Im unteren Teil drängt sich eine Vielzahl von Figuren auf engstem Raum. Im oberen Bildteil, der himmlischen Sphäre, thront Maria mit dem Kind im Arm, umgeben von musizierenden Engeln. Die Aufmerksamkeit des Betrachters wird jedoch auf die beinahe gleichen Porträts der vier Kinder der Stifterfamilie gelenkt. Es sind jeweils zwei Jungen und Mädchen links und rechts. Die beiden Mädchen tragen identische Kleider und knien betend vor dem heiligen Petrus Chrysologus. Ihre kostbaren, üppig bestickten Gewänder und der Schmuck weisen sie als Mitglieder der Bologneser Oberschicht aus. Eines der Mädchen blickt andächtig auf den Heiligen, während das Mädchen rechts den Betrachter anschaut und ihn unmittelbar in das Geschehen miteinbindet. Der imposante und monumentale Petrus Chrysologus gießt das Öl für die Weihung der beiden Mädchen in eine glänzende Schale. Er trägt ein Bischofsgewand aus Damast und die Mitra. Gegenüber widmet sich Donnino den beiden Knaben. Seine beige-braune Kleidung, die verzierten Stiefel und der Brustpanzer kontrastieren mit der feinen Gestalt des Petrus Chrysologus. Zu seinen Füßen kauert ein großer Hund, auf den er mit seiner Fußspitze verweist. Mit der Märtyrerpalm in der Hand reicht er den beiden vor ihm knienden Knaben den Schlüssel zum Himmelreich.²⁷⁵ Wie schon die Mädchen sind auch die Jungen der Familie Gnetti gleich gekleidet, mit hellbraunen, bis zum Knie reichenden Hosen, dunkelbraunen Westen, hellen Hemden und leuchtend roten Strümpfen. Die Ähnlichkeit der Physiognomie der Kinder ist unverkennbar, allein ihre Mimik unterscheidet sich. Im Bildmittelgrund knien die Heiligen Agnes rechts und Helena links und legen bei Maria Fürsprache für die Kinder der Stifter ein. Agnes hält ihr Attribut, das Lamm, und richtet die Augen fest auf Maria. Ihr Umhang ist um ihren Körper drapiert und beschreibt den Übergang von der irdischen zur himmlischen Sphäre. Helena links

²⁷³ Malvasia schrieb dazu: „Nella cappella de’ Gnetti nei Servi li Santi Donino, Pietro Grisologo ed altre figure con ritratti del naturale”, vgl. Malvasia 1678, S. 178.

²⁷⁴ Murphy 2002, S. 193.

²⁷⁵ Ebd., S.191.

hält das Kreuz, die Krone verdeutlicht ihren Status als Kaisermutter. Die Gewänder der beiden Heiligen sind nahezu identisch und unterscheiden sich nur im Farbverlauf. Helena weist mit dem Zeigefinger ihrer rechten Hand auf die Kinder und bittet für sie bei Maria. Die beiden Heiligen verbinden gleichsam als Mittlerinnen die beiden Bereiche und heben die bisherige strikte Trennung nach manieristischen Vorbildern auf, die Lavinia noch 1593 (Kat. 37) vollzog.²⁷⁶

Über der Szene thront Maria mit dem Kind auf dem Arm in einem Wirbel von Engeln. Lavinia hebt die Mütterlichkeit und Innigkeit Mariens hervor, mit der sie sich ihrem Kind widmet und es zärtlich im Gesicht berührt. Angesichts der vier Kinderporträts und der Fürsprache der Heiligen bei Maria, bekommt die Betonung der Güte und Nachsicht der Gottesmutter eine besondere Wichtigkeit. Durch das Überreichen der Schlüssel durch den heiligen Donnino und die Mittlerrolle der Heiligen Agnes und Helena bei Maria ist den vier Kindern der Eintritt zum Paradies und damit zum ewigen Leben gesichert.

Kinder wurden als Teil von Stifterfamilien seit dem 15. Jahrhundert in Altarbildern porträtiert. Dagegen wurden sie erst seit der Gegenreformation in Italien ohne ihre Eltern wiedergegeben. Kinder begründeten die Zukunft eines Familienclans, sicherten sein Überleben und bedeuteten Kontinuität. Mit diesem Bewusstsein gewann ihre Darstellung zunehmend an Bedeutsamkeit.²⁷⁷ Caroline Murphy unterstrich wie schon im Bild die *Geburt Mariens* (Kat. 30) die nicht zu unterschätzende didaktische Funktion der Kinderporträts. Einerseits wurde Kindern die Wichtigkeit des Gebetes zur Erlangung des Seelenheils vorgeführt und durch die zwei knienden Kinderpaare unterstrichen. Andererseits dienten die Kinder der Stifterfamilie geradezu als Vorbild christlich richtigen Verhaltens. Die jungen Mädchen zeigen sich ebenso ernsthaft und andächtig wie erwachsene Frauen beim Gebet vor den Heiligen. Sie befolgen also die Regeln und Vorgaben der Schriftsteller in den einschlägigen zeitgenössischen Erziehungsratgebern.²⁷⁸ Schon kleinen Kindern wurde das richtige Verhalten beim Kirchgang beigebracht, wie Kreuzzeichen, Kniebeugen oder das Verbeugen vor dem Gekreuzigten. Während der Messe musste eine angemessene Körperhaltung eingenommen werden. Die Kinder sollten den Gottesdienst kniend, mit unbedecktem Kopf und in gebührendem Abstand zum Priester verfolgen und diesem aufmerksam zuhören, ohne ihn jedoch anzustarren. Die im Konzil von Trient beschlossene

²⁷⁶ Ausst.-Kat. Bologna 1986, S. 133-134. Vgl. auch Auquier 1908, S. 360; Varese 1969, Nr. 103, S. 29; Pezet 1984, S. 58, Nr. 23; Cornu 1862, S. 153, Nr. 559; Calvi 1780, S. 38.

²⁷⁷ Murphy 2002, S.191.

²⁷⁸ Murphy 2001a, S. 21-22.

und in der Gegenreformation verbreitete Gebetshaltung, war der Kniefall mit gefalteten Händen.²⁷⁹

Das Abbilden von Kindern beim Gebet war kein seltenes Thema in Andachtsbildern im späten Cinquecento. So zeigte Federico Barrocci bereits zwischen 1575 und 1579 in seinem Bild *Madonna del Popolo* Kinder beim Gebet umgeben von Heiligen. Das Gemälde *Maria Immacolata mit Heiligen und dem Stifter* von Scipione Pulzone von 1584 weist inhaltlich große Ähnlichkeiten mit Lavinias Komposition auf. Maria steht bei Pulzone flankiert von zwei Engeln auf einer Mondsichel. Im unteren Bildteil versammeln sich die Heiligen Franz von Assisi, Katharina von Alexandria, Klara sowie der Apostel Andreas links. Franziskus legt seine Hand auf den Arm eines vor ihm knienden Jungen in kostbarer Kleidung und bittet für ihn bei Maria.²⁸⁰ Diese Szene erinnert an die Fürsprache der zwei Kinderpaare bei Maria durch die beiden Heiligen Agnes und Helena im Bild Lavinias.

²⁷⁹ Zur religiösen Erziehung von Kindern während der Gegenreformation in Italien siehe Niccoli 1995, S. 135 f.

²⁸⁰ Federico Barrocci, *Madonna del popolo*, 1575-1579, Florenz, Galleria degli Uffizi; Scipione Pulzone, *Maria Immacolata mit Heiligen und Stiftern*, um 1584, Ronciglione, Chiesa dei Cappuccini. Vgl. Zeri 2001, Nr. 15; Dern 2003, S. 124-126.

2.5 Girolamo Bernerio und der Auftrag für S. Sabina, Rom

Ebenfalls 1599 entstand das Gemälde *Vision des heiligen Hyazinth* (Kat. 41) für den Altar der Kapelle des gleichnamigen Heiligen im südlichen Seitenschiff von S. Sabina in Rom. Auftraggeber war Kardinal Girolamo Bernerio von Ascoli (1540-1611). Er wurde 1540 in Correggio geboren und trat frühzeitig dem Dominikanerorden bei. Nachdem man auf seine Predigten aufmerksam geworden war, wurde Bernerio zum Leiter des Dominikanerordens von Mailand bestimmt, als Inquisitor von Genua eingesetzt und 1585 zum Prior von S. Sabina gewählt. Während des Pontifikats von Papst Sixtus V. wurde Bernerio 1586 zunächst zum Bischof von Ascoli Piceno und im selben Jahr zum Kardinal berufen. Er war ein erklärter Anhänger der Marienverehrung.²⁸¹ In der Bildenden Kunst fiel sein Name kaum auf, da er „(...) als großzügiger Stifter und Wohltäter nicht aber als wirklicher Mäzen, als Förderer der Künste (...)“ auftrat.²⁸² Anlässlich der Kanonisation des heiligen Hyazinth im Jahr 1595 durch Papst Clemens VIII., ließ Kardinal Bernerio eine eigene Kapelle in der ältesten Dominikanerkirche Roms, S. Sabina, errichten, in der der Heilige verehrt werden sollte. Das Altarbild Lavinia Fontanas befindet sich heute noch am originalen Aufstellungsort. Die Freskierung der Seitenwände und der Decke sollte Federico Zuccari übernehmen.²⁸³ Die Kapelle wurde im Heiligen Jahr 1600 eingeweiht. In der Krypta befindet sich das Grabmal des Kardinals, der 1611 starb.²⁸⁴ Der heilige Hyazinth Odrowatz (1185-1257), der Apostel Polens, stammte aus der Nähe von Breslau. Er wurde in Italien feierlich in den Dominikanerorden aufgenommen und erhielt das Gewand des Konvents in S. Sabina vom Ordensstifter Dominikus selbst überreicht. Hyazinth gehörte zu den Marienverehrern, durchlebte Marienvisionen und bewirkte Wunder. Durch seine rege Missionstätigkeit breitete sich der Dominikanerorden auch im Osten aus. Nach seinem Tod 1257 in Krakau entstand sehr schnell ein Kult zu seinen Ehren. Durch die in der Gegenreformation aufblühende Marienverehrung, wurden auch seine Visionen um 1600 in zahlreichen Ausführungen von verschiedenen Malern dargestellt.²⁸⁵

²⁸¹ Vgl. Ferriani 1992, S. 78-79.

²⁸² Schütze 1999, S. 253.

²⁸³ Das Fresko an der linken Wand zeigt die *Einkleidung des heiligen Hyazinth*, gegenüber wird die *Kanonisation des heiligen Hyazinth* dargestellt. Das Deckenfresko veranschaulicht die *Himmelfahrt Mariens*. Vgl. Abromson 1981, S. 190-192. Siehe auch Schütze 1999, S. 238-249; Berthier 1910, S. 304-311.

²⁸⁴ Vgl. Darsy 1961, S. 123-127. Zur Kapelle des heiligen Hyazinth siehe auch Berthier 1910, S. 300-311; Muñoz 1919, S. 40 f.; Ausst.-Kat. Rom 1993, S. 532.

²⁸⁵ Zahlreiche Altarbilder wurden dem Heiligen gewidmet. Zu seinen Attributen gehören Buch, Marienbild, Monstranz, Lilie und eine Marienstatuette. Vgl. Gottschalk 1958, S. 60-98 sowie Birkner 1958, S. 111-136.

Angela Ghirardi versuchte die Frage nach dem Kontakt Lavinias zu Kardinal Girolamo Bernerio von Ascoli zu klären. Bereits vor dem Auftrag für S. Sabina in Rom sollte Lavinia für die Kirche S. Domenico in Correggio, dem Heimatort Bernerios, ein Altargemälde anfertigen, das heute nicht mehr existiert, von dem Campori in den Quellen berichtete: „Fontana, Lavinia bolognese pittrice fece ad istanza del Cardinale Girolamo Bernieri di Correggio un quadro di Gesù, ora perduto, per la chiesa di S. Domenico di detta città”.²⁸⁶ Doch auch in Rom war Lavinia schon durch ihren Vater Prospero Fontana, der lange in der Stadt tätig war, nicht unbekannt. Ghirardi beschrieb, dass auch ihr Schwiegervater Severo Zappi Beziehungen zur römischen Kurie unterhielt. Darüber hinaus genoss Lavinia aufgrund ihres künstlerischen Erfolges einen wachsenden Bekanntheitsgrad und Ruhm, der sich über die Grenzen Bolognas hinaus erstreckte. So stand sie selbst in einem regen Briefwechsel mit Vertretern des gelehrten römischen Bürgertums, wie dem spanischen Theologen Alfonso Chacon, für den sie ihr Selbstporträt ausführte, und kannte den bekannten Sammler Fulvio Orsini.²⁸⁷ Tatkräftige Unterstützung bei ihren Bestrebungen, neue Auftraggeber und Mäzene aus den angesehensten Kreisen für sich zu gewinnen, erhielt sie nicht zuletzt von ihrem Ehemann Gian Paolo Zappi, dem „(...) sponsor della produzione pittorica di Lavinia e manager nella gestione affaristica nella bottega (...)“.²⁸⁸ In einem Brief vom 4. März 1600 an Lavinia Fontana lobte Rosato Rosati, der Sekretär des Kardinals, überschwänglich das fertiggestellte Altarbild in S. Sabina und deutete seine schon länger andauernde Bekanntschaft mit Zappi an: „(...) Il sig. Gioan Paolo suo marito ed io habiamo molte volte ragionato insieme (...)“.²⁸⁹ Schlussendlich wurde auch Girolamo Bernerio auf ihre Kunst aufmerksam und erteilte Lavinia per Brief den Auftrag für die Anfertigung des Altargemäldes.²⁹⁰ Fontana reiste zur Ausführung allerdings nicht nach Rom, sondern blieb in Bologna und schickte zunächst ein heute nicht mehr erhaltenes Bozzetto des Bildes nach Florenz. Der Künstler

²⁸⁶ Campori 1855, S. 208. Der Text lautet weiter: „Al medesimo cardinale colori pure un altro quadro di S. Giacinto che fu collocato ed oggi ancora si vede nella chiesa di Santa Sabina in Roma“, Ebd., S. 208.

²⁸⁷ Lavinia Fontana, *Selbstporträt im Atelier*, 1579, Florenz, Galleria degli Uffizi. Vgl. Ghirardi 1984, S. 149-153. Der Briefwechsel zwischen Lavinia Fontana und Alfonso Chacon ist bei Galli 1940, S. 115-116, Dokument 5, publiziert.

²⁸⁸ Ghirardi 1984, S. 153.

²⁸⁹ Ebd., S. 153 und Galli 1940, S. 118, Dokument 9.

²⁹⁰ „S.ra Lavinia, V. S.ria faccia l'Ancona per l'altare mio di San Jacinto secondo la pare più convenirsi all'arte et eccellenza di quella che son certo quando sodisfarà à V. S.ria sodisfarà a me ancora. La fabrica è hormai alta sin al voltarla e spero non passerà la metà di Giugno sarà del tutto finita quanto al murare. L'ornamento dell'altare sarà secondo di costuma qui in Roma di presente da quasi tutti gli Architetti con quatro Colonne di finissimo Marmo con altri finimenti di Alabastri, e altri pietre di molta stima. si che non si mancherà di fare all'Ancona tutti quelli honori che si potrà. Attenda dunque all'opera allegramente, che m. Federico Zuccaro mio Compare farà lui tutta l'altra pittura, che s'havera da fare, che pure andará tutta di stucco, oro, & pittura dal di sopra sin alla base. E stij sana. Di Roma, il 12 di Mag.º 1599. D. V. S.ria amor.te Il Card.le D'Ascoli“, vgl. Galli 1940, S. 82-85.

Giambologna, ein Freund Prospero Fontanas, sollte es beurteilen. Danach sandte sie das inzwischen fertiggestellte Bild nach Rom. Wie die Quellen belegen, waren die Reaktionen durchwegs positiv und Lavinia wurde für ihre Virtuosität und Kunstfertigkeit überschwenglich gelobt.²⁹¹ Selbst Papst Clemens VIII. soll nach dem Feiern der Messe in S. Sabina, die Kapelle des heiligen Hyazinth besucht haben und das Andachtsbild wohlwollend betrachtet haben.²⁹²

Das Altarbild zeigt den heiligen Hyazinth in tiefe Andacht versunken und vor einem mit rotem Stoff bespannten Altar kniend. Während seines Gebetes an Mariä Himmelfahrt erlebt er eine Vision. Ihm erscheint die Madonna mit dem Kind auf dem Arm, die aus einem hellen Licht vom Himmel herabsteigt. Sie ist in ihr rotes Kleid mit blauem Umhang gehüllt und spricht zu ihm: „Mein Sohn Hyazinth, freue dich, weil deine Gebete vor dem Angesichte meines Sohnes, des Erlösers, angenehm sind. Was immer du durch mich erbitten wirst, das wirst du bei ihm erlangen“.²⁹³ Der Engel rechts öffnet eine Schriftrulle, auf der die Worte, die Maria an den Heiligen richtet, zu lesen sind: *Laetare Fili Hiacinthe*. (freue dich, mein Sohn Hyazinth). Über ihr öffnet sich das Paradies in hellem Licht und lenkt den Blick auf singende und jubelnde Engel rechts sowie musizierende Engel links. Der heilige Hyazinth trägt das helle Gewand des Dominikanerordens mit dem dunklen Mantel darüber, das in Falten um seinen Körper drapiert ist. Er legt tief bewegt seine rechte Hand ans Herz und scheint noch ergriffen von der Erfahrung der Marienerscheinung. So drückt seine Körperhaltung Hingabe aus. Durch seine ausladende Handbewegung bindet der Heilige sowohl den betenden Besucher der Kapelle, als auch den Auftraggeber selbst in die *Sacra conversazione* mit ein

²⁹¹ „(...) Quando penso alla sua tavola considero se ella si fosse a sorte trouata presente a quel santiss.mo misterio; poi che l'ha si naturalm.te et deuotam.te in sì picciol quadro dipinto et con tanta maestà, il che non ho possuto mancare ralegrarmene seco et insieme auisarli che in Fiorenza non è restato pictore grande né picciole che non sia stato a uederla et a tutti ha portato gran stupore et merauiglia (...)”. Der ganze Brief Giambolognas ist bei Galli 1940, S. 81-82 abgedruckt. Giovanni Baglione berichtet ebenfalls, dass Lavinia das Altargemälde in Bologna anfertigte und nach der Fertigstellung nach Rom sandte: „(...) Lauinia prima, ch'ella venisse a Roma, mandò da Bologna un quadro per una cappella quà in S. Sabina, su'l monte Auentino; fattole fare dal Cardinal' Ascoli, che era Fra Girolamo Berniero da Correggio di Lombardia dell'ordine di S. Domenico, e fu posto sopra l'altare a man diritta della naue minore, oue è una Madonna co'l figliuolo Giesù inbraccio, e S. Giacinto ginocchione in atto di orare, assai diligente, ben colorito, e quasi la miglior'opera, ch'ella facesse”, vgl. Baglione 1924, S. 143. Die euphorischste, aber auch polemischste Bewertung kam von Rosato Rosati, der zugleich Federico Zuccaris Fresken kritisierte: „(...) Sono andato a Santa Sabina dove ho visto il quadro fatto da V. S. che m'ha dato tanta sodisfatione che crederei di crepare se con la presente io non venissi a fare il debito mio di rallegrarmene seco come fo con tutto il core et insieme dirgli che non solo io, che l'affettione me potrebbe agabbare ma tutta Roma stupisce e difficilmente lo crede e non me ne maraviglio punto perché si vede l'opra di Federico Zucchero intorno al suo quadro che sta in tal modo smaccata che se io fusse in lui gli darei di bianco (...)”, vgl. Galli 1940, S. 118, Dokument 9.

²⁹² Cantaro 1989, S. 194.

²⁹³ Gottschalk 1958, S. 66.

und übernimmt so die Funktion des Vermittlers und Fürsprechers bei Maria.²⁹⁴ In dem vermeintlich ruhigen Devotionsbild treten die Figuren über die Gestik ihrer Hände und die Mimik ihrer Gesichter in ein Gespräch. Rechts hinter Hyazinth ist im Halbdunkel eine Kolonnade zu erkennen, die als Symbol für den Ort der Vision zu verstehen ist, nämlich die Dominikanerkirche in Krakau.²⁹⁵

Stilistisch verfolgte Lavinia Fontana die bereits beim Altarbild für die Cappella Gnetti (Kat. 40) beschrittene Entwicklung der Auflösung der strikten Bildteilung in einen irdischen und himmlischen Bereich. Damit löste sie sich nunmehr endgültig von der manieristischen Malweise ihres Vaters Prospero Fontana. Durch das Verschwimmen der Bildteile holte Lavinia gleichsam das Göttliche auf die Erde. Auch setzte sie nun das warme Licht weicher ein und verblendete die Konturen. Sie spielte förmlich mit der Chiaroscuro-Malerei, wobei das Paradies, die linke Hand und das Knie der Madonna sowie Gesicht und Gewand des Heiligen hell erleuchtet sind. Demgegenüber erscheinen der Körper Mariens und das Kind im Halbschatten. Die harmonische Farbgebung verstärkt diesen Effekt noch. In der Anordnung der Figuren und ihrem ruhigen und verhaltenen Ausdruck, kann die Vision Lavinias mit der *Marienvision des heiligen Hyazinth* von Ottavio Leoni verglichen werden, die dieser für den Herzog Paolo Emilio Cesi ausführte.²⁹⁶ Weitere Ähnlichkeiten in Aufbau und Inhalt zeigen sich in einem verlorenen Altarbild mit der *Vision des heiligen Hyazinth*. Guido Reni malte es zwischen 1598 und 1599 für die Kirche S. Mattia in Bologna. Eine Vorzeichnung des Künstlers übermittelt die Bildidee. Auf der linken Seite kniet der Heilige, rechts thront die Madonna mit dem Kind im Arm, umgeben von Engeln. Einer der Engel entrollt das Schriftstück. Wie bei Lavinia treten die Figuren durch ihre Handbewegungen in eine Interaktion.²⁹⁷

²⁹⁴ Schütze 1999, S. 237.

²⁹⁵ Gottschalk 1958, S. 66.

²⁹⁶ Ottavio Leoni, *Marienvision des heiligen Hyazinth*, 1598, Rom, S. Maria sopra Minerva.

²⁹⁷ Pepper 1984, S. 211, Nr. 8. Ein in der Literatur bemühter Vergleich mit einem Druck gleichen Themas des niederländischen Kupferstechers Jan Sadeler, kann hingegen vernachlässigt werden. Vgl. Cantaro 1989, S. 195; Ghirardi 1984, S. 151 f.

2.6 Die Cappella del Rosario in S. Domenico, Bologna

1601 folgte mit der Ausmalung der Cappella del Rosario in Bologna der zweite große Auftrag für Lavinia Fontana nach der Ausstattung des Palazzo Magnani (Kat. 34). Neben Lavinia waren acht der bekanntesten Künstler Bolognas damit beauftragt, fünfzehn kleinformatige Tafeln zum Thema *Mysterien des Rosenkranzes* auszuführen. Seit 1475 förderten die Dominikaner den Rosenkranz als organisiertes Gruppengebet ihrer Bruderschaften. Nach der siegreichen Schlacht von Lepanto 1571, die Papst Pius V. der Fürsprache der Rosenkranzmadonna zugesprochen hatte, wurde das Rosenkranzfest eingeführt und die Anzahl der Verehrer Mariens stieg stetig. Mitte des 14. Jahrhunderts gründete Taddeo Pepoli eine Kapelle zur Aufbewahrung der Reliquien des heiligen Dominikus im südlichen Seitenschiff der gleichnamigen Kirche. Dominikus ist nicht nur Ordenspatron, sondern auch Stadtpatron Bolognas. In der Folgezeit ging die Kapelle in den Besitz der Bologneser Adelsfamilie Guidotti über, die sie weiter ausbauen ließ. Ein Dokument im Archiv des Dominikanerkonvents besagt, dass die Guidotti die Kapelle 1576 an die Kongregation des Rosenkranzes abgetreten hatten. Zunächst versammelte sich die Rosenkranzbruderschaft regelmäßig zum Gebet in der Cappella Ghelli von S. Domenico um eine Madonnenstatue. Da die Gemeinschaft stetig anwuchs, benötigte man bald eine neue Kapelle als Gebetsort. Am 22. September 1575 wurde schließlich die Rosenkranzbruderschaft in der Cappella Guidotti in S. Domenico begründet.²⁹⁸

Anschließend wurde die Ausstattung der Kapelle verhandelt. Dabei war die Ausarbeitung des Altars der Rosenkranzmadonna die vordringlichste Aufgabe. Am 16. Januar 1589 wurde entschieden, dass nur die bedeutendsten und anerkanntesten Künstler Bolognas das Altarbild und den Altarraum ausgestalten durften. In die Nische über dem Altar wurde eine Skulptur, die Maria mit dem Kind zeigt, aufgestellt. Um die Nische mit der Marienskulptur wurde das Altarbild, bestehend aus fünfzehn kleinen Tafeln angebracht.²⁹⁹ Die tatsächliche Zuordnung der Werke an die Bologneser Künstler wird noch immer in der Literatur diskutiert. Beteiligt waren die Maler Ludovico Carracci (*Verkündigung, Heimsuchung, Geißelung Christi*), Bartolomeo Cesi (*Geburt Christi, Gebet am Ölberg, Kreuzigung, Herabsenden des Heiligen Geistes*), Denys Calvaert (*Darbringung im Tempel*), Alessandro Tiarini (*Dornenkrönung*),

²⁹⁸ Es gab einen Vertrag zwischen den Dominikanern und der Adelsfamilie Guidotti über die Nutzung der Kapelle mit einer zunächst zeitlichen Beschränkung. 1588 wurden die Bedingungen des Vertrags um eine unwiderrufliche, unbeschränkte Nutzung der Kapelle nachverhandelt. Zur Entstehungsgeschichte der *Cappella del Rosario* siehe Alce 1976, S. 1-28.

²⁹⁹ Vgl. Scaglietti 1988, S. 77. Siehe auch Giovannucci Vigi 1988, S. 51-62 und Alce 1960, S. 58.

Guido Reni (*Auferstehung*) und Francesco Albani (*Himmelfahrt Mariens*).³⁰⁰ Durch maltechnische und stilistische Untersuchungen während einer Restaurierung der fünfzehn Tafeln, konnten die Bilder *Jesus zwischen den Kirchenlehrern* und *Krönung der Jungfrau* zweifelsfrei Lavinia Fontana zugeschrieben werden.³⁰¹ 1601 hatte sich Lavinia längst als anerkannte Malerin in der Bologneser Gesellschaft etabliert. Ihr Renommee reichte bis nach Rom und sie war für ihre Virtuosität in Adelskreisen und beim Klerus gleichermaßen geschätzt. So bedeutet es nur eine logische Konsequenz, dass Lavinia Fontana neben den bedeutendsten Künstlern Bolognas an der Verwirklichung des Auftrags für S. Domenico arbeitete.

Die Szene *Jesus zwischen den Kirchenlehrern* (Kat. 44a) wird vom Evangelisten Lukas beschrieben. Der zwölfjährige Jesus besuchte mit seinen Eltern das Paschafest in Jerusalem. Als Maria und Joseph nach Hause gehen wollten, blieb er in der Stadt zurück. Sie vermuteten Jesus bei Bekannten oder Verwandten, konnten ihn aber nicht finden. Nach drei Tagen entdeckten sie ihn im Tempel unter Schriftgelehrten. Maria machte ihm Vorwürfe, da sie Angst um ihn hatte. Jesus antwortete: Warum habt ihr mich gesucht? Wusstet ihr nicht, dass ich in dem sein muss, was meinem Vater gehört? Danach kehrte er mit ihnen nach Nazareth zurück. Zum ersten Mal hatte er Gott als seinen Vater bezeichnet.³⁰²

Im Zentrum der Darstellung sitzt der jugendliche Jesus in einer Tempelarchitektur auf einem Podest. Um ihn sind die sieben Schriftgelehrten versammelt und lauschen andächtig seinen Worten. Jesus ist in ein graues Gewand mit grünem Mantelumhang gehüllt. Seine Jugendlichkeit wird durch sein zartes Antlitz und die langen Haare betont. Er neigt den Kopf nachdenklich nach rechts und verleiht seinen Worten mit den Händen Nachdruck und Eindringlichkeit. Sein ernsthafter Blick ist auf den Betrachter gerichtet, seine Worte sollen also auch ihn erreichen. Trotz seines Kindseins wirkt Jesus sehr ruhig und überlegt. Diese Wirkung wird durch das auf ihn fallende Licht verstärkt. Er steht im Mittelpunkt, die Gelehrten nehmen ihn ernst und sind in eine angeregte Diskussion vertieft, was sich in ihrer betonten und lebhaften aufeinander bezogenen Gestik zeigt. Im Unterschied zum jugendlichen Jesus sind sie mit Bärten und grauem Haar als ältere Männer wiedergegeben. Die drei

³⁰⁰ Francesco Arcangeli schrieb 1958 die *Himmelfahrt Mariens* dem Maler Domenichino zu. In der Folgezeit wurde Francesco Albani als Urheber dieser Tafel bestimmt. Vgl. Arcangeli 1958, S. 362. Die Zuschreibung an Cavedone (*Kreuztragung*) und Massari (*Christi Himmelfahrt*) ist noch umstritten. Zur Problematik der Zuschreibung der einzelnen Gemälde siehe Scaglietti 1988, S. 78-82 und S. 234-237 sowie Redigonda 1960, S. 201-203. Vgl. Volpe 1954, S. 3-12; Pepper 1985, S. 202-208.

³⁰¹ Ursprünglich wurde Denys Calvaert als Maler angegeben. Vgl. Cavalli 1959, S. 119-120.

³⁰² Lukas 2, 41-52.

Schriftgelehrten auf der linken Seite richten ihren Blick konzentriert auf Jesus. Sie gestikulieren lebhaft mit ihren Händen. Einer von ihnen scheint aus einem aufgeschlagenen Buch zu zitieren. Im Vordergrund rechts kauern zwei weitere Männer auf Stufen. Ein Mann beteiligt sich an der Diskussion, der andere richtet seine Augen auf den Betrachter. Zwei weitere Gelehrte sind im Hintergrund lebhaft in ein Gespräch vertieft. Von rechts eilen Maria und Joseph heran, sichtlich erleichtert, ihren Sohn im Tempel wiedergefunden zu haben. Maria trägt ein rotes Kleid, ihr Haar wird von einem blauen Tuch bedeckt. Joseph hingegen hebt sich mit seinem einfachen, braunen Gewand deutlich von den anderen Figuren ab. Die umgeschlagenen Ärmel lenken den Blick auf seine muskulösen Arme. Mit dem Hut, der an die Kopfbedeckung Christi als Gärtner im Bild *Noli me tangere* (Kat. 17) erinnert und dem Stock in seiner linken Hand, wird er als einfacher, mit den Händen arbeitender Mann gezeigt und bildet einen Kontrast zu den feingeistigen Denkern, die sich um Jesus scharen und diesem zuhören.

Das zweite Bild Lavinias für die *Cappella del Rosario* thematisiert die *Krönung Mariens* (Kat. 44b). Im Zentrum des weit geöffneten Himmels steht vor einem Wirbel von zahllosen Engeln die anmutige, noch mädchenhafte Maria mit gefalteten Händen und demütig geneigtem Blick. Sie erscheint mit ihrem roten Gewand und dem blauen Mantel darüber als königliche Himmelsgestalt, zu deren Ehre sich die Engel versammeln, singen und jubilieren. Christus und Gottvater setzen ihr die Krone aufs Haupt, die Taube des Heiligen Geistes schwebt zwischen ihnen und vervollständigt die Trinität. Den Körper des auferstandenen Jesus verhüllt ein rotes Tuch, welches auf die erlittene Passion verweist und das Opferblut symbolisiert. Das Zepter in der Hand markiert seinen Sieg über den Tod. Gottvater umfasst mit der Linken die Weltkugel, Zeichen der Schöpfungsgeschichte, absoluten Vollkommenheit und Allgegenwart Gottes. Trotz der Feierlichkeit und Andächtigkeit der Krönungsszene, entsteht durch den Engelswirbel und den Himmelsthron aus aufgebauchten Wolken Bewegung und Dynamik. Stilistisch näherte sich Lavinia in diesem Bild Guido Reni, dessen Anordnung der Figuren und Krönungsgeste sie seinem Gemälde *Krönung der Jungfrau mit vier Heiligen* entnahm, das er bereits 1595 für die Kirche S. Bernardo in Bologna ausführte. Lavinia Fontana kannte und studierte die Werke Renis in den Bologneser Kirchen und sah seine Malweise als vorbildhaft für ihr eigenes Œuvre an.³⁰³

³⁰³ Guido Reni, *Krönung der Jungfrau mit vier Heiligen*, 1595, Bologna, S. Bernardo. Vgl. Salvy 2001, S. 34.

Es bestehen keine Zweifel an der Zuschreibung der beiden Tafeln an Lavinia. So erinnern Farbgebung und Lichtführung an die *Vision des heiligen Hyazinth* (Kat. 41). Die Feingliedrigkeit des jugendlichen Jesus und die Anmut Mariens ähneln der Grazie der Heiligenfiguren im Bild *Maria mit dem Kind erscheint fünf Heiligen* (Kat. 43). Das Antlitz Mariens ist typisch für Lavinias Malweise, feingliedrig und mädchenhaft wiedergegeben. Die beiden Bilder markieren Lavinias Stil am Ende des Cinquecento. Sie fühlte sich stark von der naturalistischen Malerei Guido Renis und der Carracci angezogen, mit der sie hier nach dem gemeinsamen Auftrag im Palazzo Magnani wieder unmittelbar in Berührung kam und ging stilistisch über ihre Zeitgenossen Bartolomeo Cesi und Denys Calvaert hinaus. Cesi malte noch in der Tradition von Paleottis *Verosimiglianza*. So zeichnen sich sowohl seine Tafeln für die *Cappella del Rosario*, als auch Calvaerts Beitrag durch betonte Schlichtheit und Strenge im Aufbau sowie Verzicht auf jeglichen Dekor aus. Ludovico Carracci und Guido Reni hingegen machen vor allem die emotionalen Verbindungen ihrer Figuren sichtbar, heben deutlich Freude, Trauer und Leid hervor und lassen dennoch die von Paleotti proklamierte *verità* nicht vermissen. Auch ihnen ist an einer korrekten Wiedergabe der biblischen Erzählungen gelegen, jedoch ist für sie die Darstellung der Wahrheit in Verbindung mit der Invention des Künstlers kein Widerspruch, sondern perfekte Ergänzung. Diese Intention entspricht Lavinias Malweise, die – bei aller väterlich begründeten Nähe zu Paleotti – von Anfang an mit ihren Bildern eher den Betrachter erfreuen und berühren, als ihn belehren oder im Glauben bestärken wollte.

Die Vielzahl unterschiedlicher Auftraggeber und potenzieller Mäzene, die aus allen Bereichen des öffentlichen und privaten Lebens Bolognas und Roms stammten, verdeutlichen den großen Erfolg und Ruhm, den Lavinia Fontana sich durch ihre Malerei verdiente und sie in die oberste Gesellschaftsschicht führte. Sie bearbeitete zahlreiche Aufträge mit den angesehensten und bekanntesten Künstlern ihrer Zeit und ließ sich mit ihnen messen, auch wenn sie als Frau die Bilder nicht vor Ort fertigstellen konnte. So nahm man ihre Fertigkeiten über Bologna hinaus schließlich auch in Rom wahr und die stetig steigende Nachfrage an Bildern, machte ihren Aufenthalt in der Stadt erforderlich.

3. Thematische Schwerpunkte im Œuvre Lavinia Fontanas

3.1 Die *Heilige Familie*

Darstellungen der *Heiligen Familie* erfreuten sich zur Zeit der Gegenreformation großer Beliebtheit und fanden vor allem in der häuslichen Andacht weite Verbreitung. Im Sinne der auf dem Konzil von Trient getroffenen Bestimmungen zur Bilderverehrung, diente dieses Sujet als vorbildhaft und nachahmenswert für die Gläubigen: „(...) Grundlegend für den Kult der Heiligen Familie ist, dass sie untrennbar in den Kontext der gegenreformatorischen Mariologie und Marienverehrung eingebunden war (...)“.³⁰⁴ Die Darstellung der Heiligen Familie zeigt gewöhnlich die häusliche Gemeinschaft des Jesuskindes mit Maria und Joseph. Diese Gruppe wurde Ende des 15. und im 16. Jahrhundert um weitere Figuren, so den Johannesknaben und seine Mutter Elisabeth, ergänzt. Dabei rückte die in der Gegenreformation vermittelte strenge und korrekte Bibelauslegung allmählich in den Hintergrund. Stattdessen wurde die mütterliche Zuwendung und liebevolle Verbindung zwischen Maria und dem Jesuskind betont und mit zärtlichen Gesten zum Ausdruck gebracht. Die recht häufigen Darstellungen einer Begegnung zwischen Johannes dem Täufer und Christus als Kindern beruhen nicht auf neutestamentlichen Schriftquellen. Das Johannesevangelium besagt sogar ausdrücklich, dass sich Johannes und Jesus vor der Taufe am Jordan nie begegnet sind. Nur das apokryphe Jakobusevangelium berichtet von einem Besuch von Elisabeth, Zacharias und dem Johannesknaben bei der Heiligen Familie.³⁰⁵

Im Œuvre Lavinia Fontanas nimmt die *Heilige Familie* einen hohen Stellenwert ein. Sie fertigte allein vierzehn Gemälde dieses Themas an. Drei, mit kleinen Variationen nahezu identische Bilder, folgen dem Typus der *Heiligen Familie mit dem schlafenden Kind und dem Johannesknaben*. Das bedeutendste Gemälde dieser Reihe (Kat. 27) entstand 1589 und befindet sich noch heute an seinem ursprünglichen Aufstellungsort im Kloster El Escorial in Madrid. Unklar ist, ob es sich tatsächlich um eine Auftragsarbeit für Philipp II., König von Spanien handelte, denn es sind keine Anhaltspunkte, wie Briefwechsel etc., die diese These stützen könnten, bekannt und überliefert. Auch die Quellen geben keine Auskunft über die

³⁰⁴ Erlemann 1993, S. 198.

³⁰⁵ Johannes 1, 31-33. Siehe Erlemann 1993, S. 43-61. Vgl. auch Kecks 1988, S. 51-54.

Bestimmung des Bildes.³⁰⁶ Man weiß, dass Philipp II. es kaufte und am 8. Juli 1593 im Escorial am „(...) altar en el Panteón de Infantes (...)“³⁰⁷ aufstellen ließ. Den Kontakt zum spanischen Königshaus könnte der in Rom lebende, spanische Gelehrte Alfonso Chacon vermittelt haben, für den Lavinia bereits einige Bilder anfertigte, darunter ihr Selbstporträt sowie das Bildnis des zum *Studio Bolognese* gehörenden Historikers Carlo Sigonio. Chacon stand in regelmäßiger Verbindung und treuen Diensten bei Philipp II. und widmete diesem einige seiner Schriften.³⁰⁸

Im Zentrum und den Bildvordergrund einnehmend ruht das Jesuskind nackt auf einem weichen, mit Spitzen besetzten Laken und besticktem Kissen versehenen Bett. Sein Körper ist zur Seite geneigt und es liegt mit angewinkelten Armen und Beinen friedlich schlafend da. Die naturalistischen, kindlichen Züge Christi verweisen auf seine menschliche Natur. Am unteren Rand des Betttuches ist die Aufschrift *Cor meum vigilat* (das Herz bewacht mich) zu lesen, was einerseits auf die gütige Liebe seiner Mutter, die seinen Schlaf bewacht, aber auch auf Gott hindeutet. Maria ist in ein blassrotes Kleid gehüllt und trägt ein transparentes, mit Goldfäden durchwirktes Tuch um die Schultern und einen blauen Schleier über dem Kopf. Sie nimmt in anmutiger Pose das Tuch von dem schlafenden Jesuskind, während der Johannesknabe sich mit an den Mund gelegtem, rechtem Zeigefinger an den Betrachter wendet und um Ruhe bittet. Motive und Symbole sind bekannt und gängig. Der Kreuzstab des Johannes weist auf den späteren Opfertod Christi, ebenso das Spruchband mit der Inschrift *Ecce Agnus Dei* (siehe das Lamm Gottes).³⁰⁹ Im Halbschatten des Hintergrunds stützt sich Joseph mit der rechten Hand auf seinen Stab. Die Szene wird durch den zur Seite geschobenen Vorhang abgeschlossen.³¹⁰

³⁰⁶ Marcello Oretti schrieb dazu: „(...) Madrid nel Capitolo dell’Escoriale una pittura con la Madonna col Bambino addormentato, S. Giovannino, S. Giuseppe, è uno dei più scielti dipinti (...)“, vgl. Oretti 1760-80, Ms. B 124, c. 13. Pacheco gab präzise Angaben über den Preis des Bildes: „(...) Y a una senora llamada Lavinia Fontana, florentina, por un cuadro de una media imageri con el nino dormido, le mandó dar mil ducados (...)“, vgl. Pacheco 1821, S. 148. Siehe zudem Sanchez Cantón 1923, S. 423 und Bd. 2, S. 249.

³⁰⁷ Sanchez Cantón 1963, S. 404. Siehe Martin 1959, S. 199 ff.; Santos 1764, S. 111-127.

³⁰⁸ Cantaro 1989, S. 146; Ausst.-Kat. Bologna 1994, S. 184.

³⁰⁹ Zur Bedeutung des Johannesknaben siehe Keck 1988, S. 67-69. Vgl. Aronberg 1955, S. 85-101.

³¹⁰ In zahlreichen Abhandlungen wurde versucht, die Funktion des Vorhangs in dem Gemälde zu bestimmen und auf Zusammenhänge mit Grabmälern verwiesen. Ebenso wurde der Vorhang als Fenster gedeutet, etwa zum Paradies. Vgl. Eberlein 1983, S. 61-77; Sigel 1997, S. 27 ff.; Eberlein 1982, S. 141-148. Eine Interpretation bezieht sich auf die Schilderung der Todesstunde Jesu: „Es war etwa um die sechste Stunde, als eine Finsternis über das ganze Land hereinbrach. Sie dauerte bis zur neunten Stunde. Die Sonne verdunkelte sich. Der Vorhang im Tempel riss mitten entzwei, und Jesus rief laut: Vater, in deine Hände lege ich meinen Geist. Nach diesen Worten hauchte er den Geist aus“, vgl. Lukas 23, 44-46, Markus 15, 33-38, Matthäus, 27, 45-51. Vgl. Eberlein 1983, S. 65 f.

Die Schweigegeste des Johannesknaben mit dem an den Mund gelegten rechten Zeigefinger, erinnert an das Symbol Nr. LXIII, *Silentio Deum Cole* (bete Gott schweigend an) in Achille Bocchis *Symbolicae Quaestiones*. Eine nackte, männliche Figur, von Achille Bocchi ‚Harpocratio‘ genannt, legt den Zeigefinger der rechten Hand auf den Mund, verkörpert die Allegorie des Schweigens.³¹¹ Im Bild Lavinia Fontanas mahnt der Johannesknabe mit dem Verweis auf das Kind den Betrachter an, Gott schweigend anzubeten. Zudem „(...) deutet sein Schweigegestus auch auf die Inkarnation Christi und darauf, dass durch die Entschleierung dieses Kindes und durch das Schweigen zugleich die göttliche Wahrheit im Mysterium des unvermeidbaren Opfers des Menschgottes läge“.³¹²

Durch diese für das Verständnis des Bildes grundlegende Interpretation stellt sich die Frage nach der Handbewegung Mariens. Bedeckt sie den Körper des Kindes mit dem Tuch oder nimmt sie es von dem Schlafenden weg? Die letztere Lesart führt die Deutung von der Inkarnation Christi fort und wurde „(...) von den Theologen auch mit der Offenbarung der göttlichen Wahrheit assoziiert. In der Kunst wurde dieses Konzept durch das Lüften des Schleiers über dem Kind zum Ausdruck gebracht (...)“.³¹³ Indem Maria Christus enthüllt, verweist sie auf sich selbst als diejenige, durch die Gott in die Erdenwirklichkeit treten konnte. Ihre Gewandfarben – das Rot der Herrscher und das Himmelblau – zeigen sie als Himmelskönigin. In dem schlafend dahingestreckten Kind ist die spätere Beweinung des toten Körpers Christi bereits angedeutet.

Lavinia Fontana zitierte in diesem Bild keinen geringeren als Raffael, den Malerfürst der Renaissance, der dieses Motiv in seinem Gemälde *Madonna del velo* darstellte, das er 1508 für seinen Mäzen, Papst Julius II., anfertigte. An diesem Bildthema arbeiteten sich zahlreiche Maler ab, so Sebastiano del Piombo.³¹⁴ Lavinia Fontana orientierte sich inhaltlich und stilistisch – in der anmutigen Pose Mariens, des Vorhangs und der Figur Josephs – an der Komposition Raffaels. Somit rückte ihre Version der *Heiligen Familie* von der ursprünglichen Funktion als häusliches Devotionsbild ab und die These, dass Lavinia sich einerseits an

³¹¹ Claudia Benthien stellte fest, dass die Figur mit dem griechischen Götterboten Hermes vergleichbar sei. Vgl. Benthien 2002, S. 338-343. Benthien übersetzte die griechische Sockelaufschrift mit den Worten: „Viel zu reden hat er oft bereut, doch schweigen nie“, siehe Ebd., S. 338, Anmerkung 47. Die lateinische Überschrift des dazugehörenden Textes lautet: „Saepe loqui nocuit, numquam nocuit tacuisse“ (viel zu reden hat er oft bereut, doch schweigen nie), vgl. Bocchi 1979, Lib.III., Symb. LXIII. Die Allegorie des Schweigens ist auch im Emblembuch von Andrea Alciati abgebildet. Vgl. Hoffitt 2004, S. 28. Mit der Schweigegeste befasst sich der Aufsatz von Langedijk 1964, S. 3-18.

³¹² Ausst.-Kat. Wien 1997, S. 472. Das schlafende Jesuskind deutet symbolisch den späteren Leidensweg und Tod am Kreuz an. Vgl. Firestone 1942, S. 43-62.

³¹³ Ausst.-Kat. Wien 1997, S. 471.

³¹⁴ Raffaels Version für Papst Julius II. ist heute verschollen. Von dem Motiv existieren jedoch weitere Fassungen, so die *Madonna del Velo* im Musée Condé in Chantilly, die Raffael um 1511/12 malte. Zur Geschichte des Bildes siehe Zeri 1989, S. 94 ff. Vgl. Hirst 1981, Abb. 128; Cantaro 1993, S. 97-98.

Sebastiano del Piombos *Madonna del velo* anlehne, ihre Ausführung aber wohl für eine Schlafkammer konzipiert sei, da sich der Anblick der *Heiligen Familie* beispielsweise positiv auf den Zustand einer schwangeren Frau auswirke, ist in diesem Zusammenhang nicht nachvollziehbar.³¹⁵ Das Thema des Gemäldes – die Menschwerdung Christi und die Erlösung der Menschen durch sein Leiden und seinen Kreuzestod – entspricht seinem Aufstellungsort am Altar in der Gruft der verstorbenen Kinder der spanischen Königsfamilie. Lavinias Sujet der Erlösung und Hoffnung durch Christus als Trost für den frühen Tod der Königskinder, macht eine Auftraggeberschaft Philipps II. durchaus denkbar.

Ähnlichkeiten in Aufbau der Komposition und Anordnung der Figuren zeigen sich in der für Vittoria Colonna gefertigten Zeichnung der *Madonna del silenzio* von Michelangelo. Das Bildthema wurde durch Stiche von Giulio Bonasone und Marcello Venusti verbreitet.³¹⁶ Hier thront Maria im Zentrum mit übereinandergeschlagenen Beinen auf einer Holzbank. In ihrer rechten Hand hält sie ein aufgeschlagenes Buch, die Heilige Schrift, in der sie die alttestamentarischen Prophezeiungen über den Messias studiert. Mit der Linken berührt sie fast den Kopf des schlafenden Jesuskindes, das auf ihren Schoß gebettet ist. Das Stundenglas deutet als Vanitassymbol auf Vergänglichkeit und Tod. Der Johannesknabe legt seinen linken Zeigefinger an den Mund und mahnt zur Ruhe, während Joseph sich mit dem Oberkörper an die Bank lehnt und seinen Kopf aufstützt. Die Szene schließt ein Vorhang im Hintergrund ab. Zahlreiche Verweise auf die Passion Christi finden sich in der Zeichnung. Die Haltung des schlafenden Jesuskindes auf dem Schoß seiner Mutter erinnern an Pietà-Darstellungen. Dennoch divergieren Zeichnung und Bilder in ihrer Intention: „Ging es in den eben zitierten Bildern darum, (...) die Freude am Geheimnis der Inkarnation Christi und der Erlösung durch ihn zu veranschaulichen, so wird bei Michelangelo die Betonung auf das Opfer, das Leiden Christi, gelegt.“³¹⁷ Lavinia lehnte sich stilistisch sowohl an Raffael, als auch an Michelangelo an, was ihren immensen künstlerischen Anspruch demonstriert, indem sie von Ersterem das Motiv des Anhebens des Tuches und die Position des Joseph übernahm. In der Figur des

³¹⁵ Murphy schrieb, dass Gemälde mit dem Motiv der *Heiligen Familie* Schwangerschaft und Geburt von Frauen positiv beeinflussen würden. Ferner soll Lavinia selbst die günstige Wirkung dieses Motivs erfahren haben, da sie in den 1590er Jahren zwei Kinder gebar. Diese Bilder würden darüber hinaus auch als Lehrmaterial für Bibelstunden genutzt, um den Kindern den Glauben näher zu bringen. Vgl. Murphy 2002, S.167-170. Siehe auch Murphy 2001a, S. 122-129. Die Maße des Gemäldes von 180 x 127 cm widersprechen zudem der These einer Schlafkammer als Aufstellungsort.

³¹⁶ Maio 1990, S. 414. Vgl. Dussler 1959, S. 182, Nr. 336; Ausst.-Kat. Wien 1997, S. 471-474; Monbeig 1996, S. 313-320. Zu den Stichen Giulio Bonasones und Marcello Venustis vgl. Massari 1983, S. 97 f.; Kamp 1993, S. 50-52, S. 107-110.

³¹⁷ Ausst.-Kat. Wien 1997, S. 471. Vgl. Thode 1908, S. 434-438.

Johannesknaben zitierte sie hingegen Michelangelo. Durch die Lichtführung, den weichen und feinen Duktus und das in warmen Brauntönen gehaltene Kolorit, wird die Botschaft des Bildes unterstrichen. Dazu trägt ebenso der verkürzte Blickwinkel bei, sodass der Betrachter dem Eindruck unterliegt, unmittelbar vor dem Bett des Kindes zu stehen und der Szene beizuwohnen.

Eine Version der *Heiligen Familie* des Escorial befindet sich in der Galleria Borghese in Rom.³¹⁸ 1591 malte Lavinia Fontana die in den Quellen nicht erwähnte, kleinformatige Kupfertafel *Heilige Familie mit dem schlafenden Kind, dem Johannesknaben und der heiligen Elisabeth* (Kat. 32). Das wohl für die häusliche, private Andacht konzipierte Bild folgt grundsätzlich der Komposition des Escorial, zeigt aber dennoch einige Veränderungen. So fügte Lavinia links die Figur der heiligen Elisabeth hinzu, die als ältere Frau in einem bräunlichen Kleid mit einem Schleier um den Kopf dargestellt ist. Sie steht hinter Johannes und umfasst ihn liebevoll. Der Johannesknabe trägt sein typisches Fellgewand, legt den rechten Zeigefinger an den Mund und hält in seiner Linken den Kreuzstab. Das schlafende Jesuskind liegt im Zentrum des Bildes, in gleicher Position auf seinen bestickten Laken. Die Gottesmutter hinter ihm hebt in anmutiger Pose das Tuch an und ist in das gleiche Gewand gehüllt. Die Geste erinnert wiederum an Raffaels *Madonna del velo*. Während Joseph in der Version im Escorial die Muttergottes von hinten fast überragt, steht er hier an der rechten Seite, verharret auf seinen Stock gestützt und beobachtet das Geschehen. Ein grüner Vorhang, der von zwei Engeln jeweils an den Seiten gerafft wird, beschließt die Komposition am oberen Rand.

Die Kupfertafel weist demnach sowohl Gemeinsamkeiten in der Anordnung der Figuren, als auch in der Verwendung der bekannten Symbolik auf. Der Schweigegestus des Johannesknaben, das schlafende Jesuskind, das Anheben des Tuches durch Maria, der Vorhang und die Nelken, die der Engel rechts in der Hand hält, verweisen auf die Passion. Durch die verlängerte Perspektive und das Einbeziehen des Bodens, blickt der Betrachter mit einer größeren Distanz auf die Szene, ist nicht unmittelbar in das Geschehen eingebunden, auch wenn der Engel links Blickkontakt aufnimmt. Die Aufmerksamkeit des Engels auf der rechten Seite wird aus dem Bild gelenkt. Lavinia betonte hier vor allem die Intimität der Szene.

³¹⁸ Im Inventar der Galleria Borghese wird die Kupfertafel unter dem Titel *Il sonno di Gesù* angeführt. Vgl. Pergola 1955, S. 36, Nr. 45.

Eine nahezu identische, ebenfalls auf Kupfer gemalte Replik dieses Bildes, befindet sich im Nationalmuseum in Stockholm. Die dargestellten Figuren der *Heiligen Familie mit dem schlafenden Kind, dem Johannesknaben und der heiligen Elisabeth* (Kat. 33) verharren in denselben Posen. Einziger Unterschied ist der nochmals verlängerte Blickwinkel, der einen marmorierten Fußboden zeigt und eine noch größere Distanz schafft.

Offenbar existierten weitere Fassungen der *Heiligen Familie* aus dem Escorial. Malvasia berichtete von wenigstens zehn oder zwölf Versionen, was den hohen Stellenwert des Themas aufweist.³¹⁹ Lavinias anspruchsvolle Ausführung war augenscheinlich äußerst beliebt bei den Auftraggebern.

³¹⁹ „(...) Debbonsi esser fatte da dieci o dodici copie di questo originale (...)”, vgl. Malvasia 1678, S. 180.

3.2 Historische Sujets

Lavinia Fontana malte nicht nur sakrale Historie in großformatigen Altargemälden, sondern porträtierte auch historische Persönlichkeiten, die sie oftmals in allegorische Themen einband. 1590 führte sie das Gemälde *Heiliger Franz von Paola segnet ein Kind* (Kat. 29) für den Altar der Cappella Vizzani in der Kirche S. Maria della Morte in Bologna aus.³²⁰ Der aus Paola bei Cosenza in Kalabrien stammende Franz (1436-1507) – auch Franz von Paula – verbrachte seine Jugend in einem Franziskanerkloster und lebte später als Eremit. Sein Ruf gründete sich auf seine vollbrachten Wunder. So heilte er der Legende nach Kranke, vor allem Kinder und erweckte Tote. 1483 reiste er auf Fürsprache von Papst Sixtus IV. nach Frankreich, um dem sterbenden König Ludwig XI. beizustehen. Nach Ludwigs Tod blieb Franz von Paola am französischen Hof als hochangesehener Priester und Beichtvater der Königsfamilie.³²¹

Die in seiner Monumentalität imposante Figur des Heiligen dominiert nahezu vollständig die rechte Seite der Komposition. Franz von Paola ist im Profil wiedergegeben und vermittelt durch seine hagere Gestalt, die scheinbar schwere braune Kutte mit der Kapuze und die nackten Füße in klobigen Holzschuhen den Eindruck eines strengen asketischen Lebens. In seiner Linken hält er einen Stab, seine rechte Hand ist segnend erhoben. Der Heilige wendet sich der vor ihm knienden jungen Königin zu, die ihm ihr Kind zur Segnung reicht. In der Literatur wurde die Identität der Königin bisher kontrovers diskutiert. Demnach soll Louisa von Savoyen, die Gemahlin Karls von Orléans, dargestellt sein, die die Heilung ihres Sohnes und zukünftigen Königs von Frankreich, Franz I. von Valois, erfleht.³²² Gestützt wird diese These durch das Gelöbnis Giasone Vizzanis, der versprach, dem heiligen Franz von Paola ein Gemälde zu stiften, wenn sein erstgeborener Sohn Costanzo gesund zur Welt käme. Costanzo Vizzani gehörte seit 1602 dem Orden der Cavalieri dei Santi Maurizio e Lazzaro an, der den Herzögen von Savoyen unterstand. Diese Verbindung könnte die Darstellung Louisa von Savoyens im Bild rechtfertigen. Zudem soll der zweite, ebenfalls gesund geborene Sohn der Vizzanis, nach dem Heiligen Francesco benannt worden sein.³²³

Louisa von Savoyen trägt ein leuchtend rotes Kleid mit langen, von goldenen Fäden durchwirkten Ärmeln und ein kürzeres, in der Taille gegürtetes, ockerfarbenes Überkleid. Der

³²⁰ Malvasia erwähnte das Gemälde in der *Felsina Pittrice*: „(...) Nella Chiesa della Morte all’Altare de’ signori Vizzani, il S. Francesco di Paola, che rende la vita al putto morto di una Regina e simili, che all’occasioni si scopro, da lei fatti”, vgl. Malvasia 1678, S. 178. Die Bruderschaft von S. Maria della Morte richtete die Trauerfeiern für hingerichtete Gefangene in Bologna aus. Zu ihren Mitgliedern gehörte auch Ulisse Aldrovandi. Siehe Black 1989, S. 89-90, S. 195-196; Emiliani 1997, S. 109.

³²¹ Zur Vita des heiligen Franz von Paola siehe Addante 1988 sowie Roberti 1963.

³²² Cantaro 1989, S. 150; Ragg 1907, S. 213-216.

³²³ Murphy 2002, S. 173.

Saum ist mit einer Bordüre aus Perlen und Edelsteinen sowie allegorischen Szenen in kleinen ovalen Medaillons verziert. Ihre kostbaren Perlenohrringe, die mit Edelsteinen besetzte Krone, die Lavinia wieder 1592 in der *Opferszene* (Kat. 34) für den Palazzo Magnani aufgriff und das prächtige Gewand, beweisen einmal mehr die bereits zitierte Vorliebe Lavinias für die Ausarbeitung von Details. Dagegen bleiben die Ledersandalen an den Füßen der Königin auffallend schlicht. Louisa von Savoyen blickt Franz von Paola eindringlich an und reicht ihm ihren Sohn. Hinter ihr knien auf der Diagonalen angeordnet vier Hofdamen, die ebenfalls der Mode am französischen Königshof entsprechend in fein bestickte Gewänder gekleidet sind. Mit ihren bittenden Posen unterstreichen sie die Dringlichkeit des Anliegens ihrer Königin. Die strenge, asketisch anmutende Heiligenfigur bildet einen starken Kontrast zu den dynamischen, bewegten Frauen, deren aristokratische Stellung sich in ihren prunkvollen Gewändern und dem kostbaren Schmuck widerspiegelt. Lavinia legte die Szene in einen großzügigen Palastsaal, der durch den marmornen Fußboden an Tiefe gewinnt. Im Hintergrund schreiten zwei grazile, mädchenhafte Dienerinnen die Treppe hinab und balancieren einen Korb auf dem Kopf und im Arm. Auf dem Balkon rechts haben sich festliche Trompeter zur Fanfare aufgereiht, darunter versammelt sich die Leibgarde mit Lanzen.

Der Palast als Kulisse der eigentlichen Erzählung erinnert an Giorgio Vasaris Architekturhintergründe, die Lavinia wiederholt aufgriff (Kat. 15). Die Spannung des Bildes äußert sich in den widersprüchlichen Gefühlen wie Angst, Flehen, Hoffnung und Erwartung und spiegelt sich auf den Gesichtern der Frauen, insbesondere Louisas von Savoyen, wider. Die Darstellung ist auf den Moment des Wunders durch Franz von Paola ausgerichtet, wobei die nüchterne Figur des Heiligen als Symbol des streng-religiösen und asketischen Lebens isoliert bleibt inmitten der scheinbaren Leichtigkeit und des mondänen Prunks des höfischen Lebens. Die kniende Königin gleicht in ihrer Haltung, Bewegung und Mimik sowohl der Maria Magdalena in Lavinias Gemälde *Noli me tangere* von 1581 (Kat. 17), als auch der Frau aus Kana (Kat. 7). Die monumentale Figur Franz von Paolas im Profil, seine Physiognomie, die Kutte und die Holzschuhe an den bloßen Füßen griff Simone Cantarini Anfang der 1640er Jahre wieder auf. Vergleichbar ist auch Bartolomeo Cesis heiliger Benedikt für die Kirche S. Procolo in Bologna.³²⁴

³²⁴ Simone Cantarini, *Die Heiligen Antonius von Padua und Franz von Paola*, Bologna, Pinacoteca Nazionale; Bartolomeo Cesi, *Heiliger Benedikt lauscht der himmlischen Harmonie*, um 1585-1590, Bologna, S. Procolo. Vgl. Ausst.-Kat. Bologna 1997, S. 139-141.

Zwischen 1595 und 1600 malte Lavinia Fontana zwei signierte Versionen des Themas *Judith tötet Holofernes*. Holofernes, ein Feldherr des assyrischen Königs Nebukadnezar, bedrängte Israel und besetzte dort die Brunnen und Quellen. Das von den Feinden eingeschlossene Volk litt an Wassermangel und drohte zu verdursten. Die junge Witwe Judith aus Bethulia rettete ihr Land, indem sie sich als scheinbare Verräterin mit ihrer Magd ins Lager des Gegners begab. Von ihrer Schönheit betört, hielt Holofernes ihr zu Ehren ein Gastmahl ab. Mit seinem eigenen Schwert schlug Judith schließlich dem betrunkenen Feldherrn den Kopf ab. Das führerlose Heer der Assyrier wurde daraufhin in die Flucht geschlagen und Israel aus seiner Not erlöst. Diese im apokryphen Buch Judith (13, 1-11) geschilderte Begebenheit wurde in der Renaissance zu einem beliebten und oft gestalteten Thema von Malerei und Bildhauerkunst. Judiths Verhalten war moralisches Beispiel und Symbol der Erhebung gegen die Tyrannei.³²⁵

Die um 1595 datierbare Darstellung *Judith und Holofernes* (Kat. 38) konnte als das von Malvasia beschriebene Bild identifiziert werden: „(...) e presso dello stesso una mezza Giuditta veduta a lume di torcia (...)“.³²⁶ Als einzige Figur kann Judith in der Dunkelheit im schwachen Schein einer Fackel ausgemacht werden. Sie steht in triumphaler Pose im Zelt des enthaupteten Feldherrn Holofernes, seinen abgetrennten Kopf hält sie mit der linken Hand fest, mit der Rechten umfasst sie energisch und entschlossen das golden verzierte Schwert, an dessen Klinge das Blut der soeben verübten, grausamen Tat herabläuft. Ihr Blick ist immer noch konzentriert und entschlossen, aber sie verharrt in einem stillen Moment, als wollte sie Gott für seine Hilfe zur Befreiung Israels danken. Lavinia zeigte die Verführerin Judith in einem roten Kleid, welches in der Taille gerafft und mit Perlen, Edelsteinen und ovalen Gemmen verziert ist. Über der Brust ist ein radschlagender Pfau appliziert, Symbol für Liebe, Leidenschaft, Eitelkeit, aber auch Unsterblichkeit.³²⁷ Die Ärmel des Kleides sind aufwendig mit kostbarer Spitze besetzt. Eine filigrane, als Blume geformte Brosche hält das Kleid an der Schulter zusammen. Im Hintergrund links schiebt die Magd den Vorhang des Zeltes zur Seite und gibt den Blick auf den nackten Oberkörper Holofernes‘ frei, dessen Arme noch in Abwehrhaltung ausgestreckt sind. Die schlichte, schmucklose Erscheinung der Magd

³²⁵ Zur Wandlung Judiths in der Bildenden Kunst von der Heroine zur sinnlichen Verführerin vgl. Poeschel 2005, S. 94-96.

³²⁶ Der Text lautet: „In quello di Monsig. Ratta, al quale un Chiericotto porge il Breviario, in casa del signor Gioseffo Carlo della stessa Casa; e presso dello stesso una mezza Giuditta veduta a lume di torcia (...)“, vgl. Malvasia 1678, S. 178. Auch Oretti beschrieb das Gemälde: „(...) Casa Ratta il ritratto di Monsignore Dionisio al quale un Chierichetto li porge il Breviario. Una Giuditta, mezza figura veduta a lume di torcio (...)“, siehe Oretti 1760-80, Ms. B 124, c. 12.

³²⁷ Zu Kleidung und Schmuck im 16. Jahrhundert vgl. Cappi 1962, S. 322-334; Venturelli 1996, S. 164-194.

kontrastiert mit der eleganten Heroine. Ihre muskulösen Arme deuten auf die körperliche Arbeit hin, die sie üblicherweise verrichtet.

Etwa fünf Jahre später entstand die zweite Fassung des Themas *Judith und Holofernes* (Kat. 42). Judith, als Verkörperung von Mut, Entschlossenheit und Vaterlandsliebe, verbunden mit weiblicher Schönheit und Verführung, hat immer wieder die Phantasie der Künstler beflügelt und auch Lavinia fasziniert. Den Vordergrund der nächtlichen Szene nimmt die den Betrachter entschlossen und triumphierend anblickende Judith ein. Sie ist eindeutig als Täterin dargestellt, mit dem Schwert in der hoch erhobenen rechten Hand und dem abgetrennten Haupt des assyrischen Feldherrn in der Linken. Das reich mit Perlen, Edelsteinen und Kameen besetzte rote Kleid mit den transparenten Ärmeln entspricht der zuvor beschriebenen Version (Kat. 38). Identisch sind der Perlenschmuck, der Anhänger aus Edelsteinen und der Pfau, der das Kleid Judiths schmückt. War Judith zuvor noch statisch, verharrend dargestellt, wird sie nun durch das erhobene Schwert und das in der Bewegung mitschwingende Kleid energischer und dynamischer gezeigt, so als habe sie gerade in diesem Moment ihren Auftrag vollendet und wird dabei vom Betrachter gestellt. Durch den verschwörerischen Blick wird der Betrachter nicht nur zum Mitwisser, sondern gleichsam zum Mittäter. Dieser Effekt wird durch das grelle auf die Heroine fallende Licht noch verstärkt. Rechts im Halbdunkel erscheint die Magd und präsentiert zufrieden lächelnd den Korb für den Kopf des Holofernes. In den Gesichtszügen Judiths erkannte man in der Literatur das Selbstporträt Lavinia Fontanas, die sich 1601 noch einmal als heilige Barbara (Kat. 43) darstellte.³²⁸ Die Dramatik und Eindringlichkeit beider Bildvarianten wird durch das Chiaroscuro gesteigert, das heißt der Hintergrund bleibt im Dunkeln, die Heroine Judith hingegen wird mit dem abgetrennten Kopf des Holofernes in der Hand vom Schein der Fackeln hell beleuchtet. Trotzdem wirkt sie hier weitaus entschlossener, emotionsloser und ihren Plan kühl umsetzend. Nichts und niemand kann sie aufhalten. Dieser Eindruck wird durch den auf den Betrachter gerichteten Blick und das erhobene Schwert gestützt, während sie im Bild zuvor die Augen zum Himmel richtet, als ob sie Gott für seine Unterstützung danken wolle. In dem Blickwechsel mit dem Betrachter und der wilden Entschlossenheit bei der Ausführung ihrer Tat erinnert sie an die Darstellung der Judith von Lorenzo Sabatini.³²⁹

³²⁸ Vgl. Lavinias *Selbstporträt im Atelier*. Siehe dazu Bohn 2004, S. 273; Ausst.-Kat. Washington 2007, S. 160. Maria Cantaro stellte Ähnlichkeiten in der Physiognomie der Magd mit der Dienerin in Lavinias *Selbstporträt am Cembalo* fest. Vgl. Cantaro 1989, S. 198.

³²⁹ Lorenzo Sabatini, *Judith tötet Holofernes*, um 1573, Bologna, Banca del Monte.

Eine weitere, allerdings unsignierte, zwischen 1592 und 1594 datierte Fassung des Themas *Judith tötet Holofernes* (Kat. 35), wird in der jüngeren Literatur Lavinia zugeschrieben. Das Gemälde ist seit 1834 im Inventar der Pinacoteca Stuard in Parma als Werk Lavinia Fontanas verzeichnet.³³⁰ Im Mittelpunkt der Szene steht Judith, die den Kopf des Holofernes in einen von ihrer Magd bereit gehaltenen Sack legt. Die weit ausholende, kraftvolle Bewegung, mit der sie unmittelbar zuvor den Kopf des assyrischen Feldherrn abgeschlagen hatte, ist noch an ihrer dynamischen, ausladenden Körperhaltung zu erahnen. Ihr Blick ist auf den blutenden Torso Holofernes‘ gerichtet, dessen Schwert und Helm auf dem Boden im Vordergrund liegen. Im Hintergrund ist der zur Seite geschlagene Eingang des Zeltes zu erkennen. Zweifel an der Zuschreibung Lavinia Fontanas bleiben dennoch bestehen. Die Physiognomie der Magd erscheint grobgliedrig und fast maskulin. Lavinias Figuren sind jedoch durchwegs durch Feingliedrigkeit und Anmut gekennzeichnet. Ihre Mägde sind vor allem durch schlichte, schmucklose Kleidung und kräftige, muskulöse Arme als arbeitende Frauen geschildert. Auch hebt sich die Hauptfigur Judith hier mit ihrem einfachen Kleid sehr von den beiden Heroinnen der anderen Versionen (Kat. 38, 42) ab, deren Status als wohlhabende Frauen sich an den reich bestickten und verzierten Kleidern sowie dem filigranen und kostbaren Schmuck ablesen lässt. Die Darstellung in der Pinacoteca Stuard zeigt mit dem goldenen Armband, den Ohrringen und Haarspangen sowie einer Brosche vergleichsweise wenig Schmuck. Die Physiognomie der Judith weist Ähnlichkeiten mit Lavinias *Venus von Rouen* auf, die im gleichen Zeitraum entstand sowie mit dem Porträt der Adelligen Ginevra Gozzadini.³³¹ Trotz bestehender Zweifel und Ungeklärtheiten gibt es doch einige überzeugende Hinweise, die eine Zuschreibung des Bildes an Lavinia rechtfertigen.

Zwischen 1598 und 1600 entstand das monumentale Gemälde *Besuch der Königin von Saba bei Salomo* (Kat. 39), das bis 1871 in der Sammlung Zambeccari in Bologna verzeichnet war und sich heute in der National Gallery of Ireland in Dublin befindet.³³² Das Bildthema ist in Versalien auf der unteren Stufe bezeichnet: „REGINA SABA VENIT IN HIERUSALEM, UT TENTARET SALOMONEN / IN ENIGMATIBUS, ET DEDIT EI MULTA AC MAGNA

³³⁰ Cirillo 1987, S. 68-69. Das Gemälde war bereits unter anderem den Malern Ercole und Camillo Procaccini zugeschrieben. Vgl. Cantaro 1989, S. 162.

³³¹ Lavinia Fontana, *Venus und Cupidus*, 1592, Rouen, Musée des Beaux-Arts; Lavinia Fontana, *Porträt der Familie Gozzadini*, 1584, Bologna, Pinacoteca Nazionale. Vgl. Cantaro 1989, S. 117, 160. Der Kopf des Holofernes erinnert an die Marmorbüste in Lavinias Selbstporträt. Vgl. Cantaro 1989, S. 86.

³³² Oretti berichtete über das Gemälde in der Sammlung Zambeccari: „Salomone e Sabba con seguito di Signore, figura quanto il vero, C. Zambeccari, da S. Paolo“, vgl. Oretti 1760-80, Ms. B 104, c. 87. Zum Inventar der Sammlung Zambeccari siehe Emiliani 1973, S. 74; Cammarota 2001, S. 85-93. Vgl. Zeri 1974, S. 91; Burke 1968, S. 595f.; Borenius 1922, S. 42.

MUNERA / PARALIPOMENON, II, CAP. IX“ (die Königin von Saba kam nach Jerusalem, um Salomo mit Rätselfragen auf die Probe zu stellen und sie gab ihm viele und große Geschenke).³³³ Die Königin von Saba hörte von der immensen Weisheit, dem Ruhm und Ansehen des Königs, und machte sich mit ihrem großen Gefolge, mit Kamelen und Edelsteinen als Geschenke auf den Weg nach Jerusalem. Sie plante, sein Wissen durch zahlreiche und verschiedene Fragen auf die Probe zu stellen. Als sie aber erkannte, dass Salomo auf jede ihrer Fragen Antwort geben konnte und sie seinen Palast und seinen tatsächlichen Reichtum mit eigenen Augen sah, lobte und pries sie ihn. Sie übergab ihm die kostbaren Geschenke und kehrte mit ihrem Gefolge in ihr Land zurück.³³⁴

In der Darstellung Lavinia Fontanas kniet die Königin von Saba auf den mit einem roten Teppich bedeckten Stufen vor Salomo, der auf seinem Thron sitzt. Die beiden Hauptfiguren sind in eine rege Diskussion vertieft und unterstreichen gestikulierend ihre Thesen. Die Königin trägt ein kostbar, mit Spitze und Perlen verziertes Kleid aus Brokat, das der zeitgenössischen Mode folgt. Der lange Schleier ist an ihrer Krone befestigt. Mit ihrer linken Hand verweist sie auf ihr Gefolge und die wertvollen Gastgeschenke für Salomo. Auch der König ist in ein edles, hermelinbesetztes Gewand gehüllt und hält in der rechten Hand das Zepter als Verweis seiner königlichen Herkunft. Ihn flankieren zahlreiche Edelmänner sowie Vertreter seiner Leibgarde mit glänzenden Brustpanzern und Degen. Das Gefolge der Königin, bestehend aus zehn Hofdamen mit Gastgeschenken, versammelt sich hinter ihr. Die Damen sind ebenfalls mit prachtvollen Gewändern nach der zeitgenössischen Mode gekleidet, ihre kunstvoll gesteckten Frisuren sind mit Schmuckkämmen verziert. Die Aufmerksamkeit einiger Frauen der Gruppe wird auf den farbigen Diener am rechten Bildrand gelenkt, der den Saal des Palastes mit einem Tablett betritt, auf dem das goldene Service für das Festmahl bereitgestellt ist.³³⁵ Der mit dem Rücken zum Betrachter gewandte Hofzwerg im Bildvordergrund, führt groteskerweise einen großen Jagdhund an der Kette und komplettiert die Szene. Im Hintergrund wird der Blick in eine weite bewaldete Landschaft gelenkt.

Luigi Lanzi erkannte in der repräsentativen Darstellung die allegorischen Porträts der Herzöge von Mantua.³³⁶ Tufts präziserte 1974 diese These und benannte Vincenzo I. Gonzaga (1562-1612) und seine Frau Eleonora de' Medici. Sie setzte die Zuordnung in Zusammenhang mit der Datierung des Gemäldes. Vincenzo I. Gonzaga, ein Zeitgenosse Lavinias, reiste 1598 mit

³³³ Der vollständige Text im 2. Buch der Chronik, Kapitel 9, Vers 1.

³³⁴ 2. Buch der Chronik, Kapitel 9, Vers 1-12.

³³⁵ Venturelli 1996, S. 164-170.

³³⁶ Lanzi 1834, S. 49-50.

einem Hofstaat von mehr als 2000 Personen nach Ferrara, um dem dort verweilenden Papst Clemens VIII. die Ehre zu erweisen. Um 1600 machte er sich mit seiner Gemahlin über Bologna auf den Weg nach Florenz zur Vermählung von Maria de' Medici. Tufts begründete darüber hinaus die allegorischen Porträts der Gonzaga und den Zusammenhang mit Salomo und der Königin von Saba. Der Dichter Torquato Tasso widmete nämlich der Mutter von Vincenzo I., Eleonora von Österreich (1534-1594), einen seiner *Dialoghi*, in dem bekannte tugendhafte Frauen mit der Königin von Saba verglichen werden. In der Sammlung der Gonzaga befindet sich außerdem eine wertvolle Vase aus Onyx, die aus dem Tempel Salomos in Jerusalem stammen soll.³³⁷ Lavinias Gemälde bildet einen Ausschnitt des typischen höfischen Lebens im 16. Jahrhundert ab und diente der Verherrlichung der gerühmten Tugenden Eleonora de' Medicis und der Lobpreisung der Regentschaft Vincenzos I., dessen Weisheit mit Salomo verglichen wurde: „(...) Salomo ist der König par excellence, als gerechter und weiser Herrscher ist er ein Typus Christi und Vorbild für weltliche und geistliche Fürsten“.³³⁸ In der Literatur wurde der päpstliche Schatzmeister in Bologna, Ercole dall'Armi, als möglicher Auftraggeber des Bildes ausgewiesen. Das Herzogpaar von Mantua sei auf seinen Reisen nach Florenz mehrere Male zu Gast in dessen Haus gewesen, was ihm in Bologna zu großem Ansehen verhalf. Sein Sohn und Nachfolger Francesco, der überdies freundschaftliche Verbindungen zu Lavinias Gatte Gian Paolo Zappi pflegte, soll das allegorische Gemälde bei Lavinia Fontana in Auftrag gegeben haben. Zudem sei dall'Armis Porträt unter den Edelmännern links neben dem König verewigt.³³⁹

Die formale Ausführung der Komposition wirkt gekünstelt. Die Reihung der Köpfe der Hofdamen auf einer Höhe ist durch antike Reliefs inspiriert und lässt sie statisch wirken. Ebenfalls von der Antike beeinflusst ist die ausgesprochen skulpturale Fassung der Figuren. Es gibt keine Interaktionen, ihre stilisierten Köpfe muten starr an und ihre Blicke scheinen ausdruckslos in die Ferne zu schweifen. Sie bilden einen starken Kontrast zu der Bewegung und Dynamik des Hofzwerger und Dieners im Vordergrund sowie vor allem zum bewegten Dialog Salomons und der Königin von Saba. Der theatralische Eindruck wird durch den links

³³⁷ Tufts 1974, S. 63-64. Zu den *Dialoghi* Torquato Tassos siehe Doglio 1997, S. 11-66. Murphy schrieb, dass der *Dialogo* Margherita Gonzaga, der Mutter Vincenzos I. gewidmet sei. Margherita war aber mit Alfonso d'Este verheiratet und somit Herzogin von Ferrara. Eine Mutterschaft Margheritas macht zudem ihr Geburtsjahr 1564 – im Vergleich zu Vincenzo I., der 1562 geboren wurde – unmöglich. Vgl. Murphy 2002, S.106.

³³⁸ Poeschel 2005, S. 84. Der Thron Salomos symbolisiert die Kirche und entspricht dem Sitz der Weisheit: „Die Begegnung von Salomo mit der Königin von Saba präfiguriert Christus und seine Kirche als Braut und Bräutigam“, vgl. Ebd., S. 86-87.

³³⁹ Murphy 2002, S.107-110. Murphy behauptete, dass Eleonora de' Medici Patin der 1601 geborenen Tochter Francesco dall'Armis wurde, belegte diese These aber nicht. Siehe Ebd., S. 108.

zur Seite geschobenen Vorhang und den Blick in die Landschaft noch verstärkt. Tufts verglich die allegorischen Bildnisse des Gemäldes mit den Porträts der Herzöge von Mantua und verwies zur Stützung der These auf das Porträt der Gonzaga von Peter Paul Rubens, das dieser 1604/05 als Hofmaler in Mantua für Vincenzo I. Gonzaga ausführte.³⁴⁰ Grundsätzliche Übereinstimmungen finden sich in den Gesichtszügen der von Rubens gemalten Herzogin von Mantua und der Physiognomie der Königin von Saba bei Lavinia Fontana. Unterschiede weisen jedoch die Porträts des Herzogs und Salomos auf. Gemeinsamkeiten bestehen in der gestalterischen Lösung des Hintergrunds. Bei Rubens und Fontana bildet dieselbe Balustrade eine Abgrenzung zwischen dem Palastsaal als Ort der Handlung und der Öffnung in eine weite Landschaft. Hans Holbein verknüpfte bereits 1534 die Szene vom Besuch der Königin von Saba bei Salomo mit dem allegorischen Porträt von Heinrich VIII., der als Salomo mit Krone und Zepter ausgestattet, eine seiner Frauen bei Hofe willkommen heißt.³⁴¹

Der *Selbstmord der Kleopatras* (Kat. 47) komplettiert die Darstellungen historischer Figuren. Das Bild wird in den Zeitraum zwischen 1604 und 1614 datiert.³⁴² Die ägyptische Königin Kleopatra VII. (69-30 v.Chr.) regierte ihr Land gemeinsam mit ihrem Bruder. Als sie von diesem vertrieben wurde, wandte sie sich an Caesar, der im Alexandrinischen Krieg (48-47 v.Chr.) siegte und Kleopatra als Königin einsetzte. Zunächst in Rom lebend, kehrte sie nach Caesars Tod (44 v. Chr.) nach Ägypten zurück. Durch die Vermählung mit Antonius hoffte sie, ihrem Land neuen Aufschwung verleihen zu können. 31 v. Chr. wurde ihre Flotte in der Schlacht von Aktium besiegt, Alexandria eingenommen und Ägypten schließlich römische Provinz. Kleopatra tötete sich daraufhin selbst durch den Biss einer Schlange.³⁴³

Lavinia zeigte die ägyptische Königin weder als Heroine, noch betonte sie deren verführerische Schönheit. Sie präsentierte sie hingegen im Kriegsornat, mit einer helmartigen Kopfbedeckung im Profil und einem leuchtend roten Gewand. Die Haube aus Damast ist mit Edelsteinen besetzt. An ihr ist ein langer, über den Rücken drapierter weißer Schleier kunstvoll befestigt. Mit der Rechten hebt Kleopatra den Deckel einer mit Masken und Ornamenten verzierten Vase an, aus der sich die Schlange windet, deren Kopf auf die Spitze der Haube zeigt und die ihr den tödlichen Biss zufügen wird. Hinter der ägyptischen Königin

³⁴⁰ Tufts 1974, S. 64. Peter Paul Rubens, *Die Familie Gonzaga in Anbetung der Trinität*, 1604/05, Mantua, Museo del Palazzo Ducale. Vgl. Simson 1996, S. 79-82, Tafel VI. In der Anordnung der Figuren und der Darstellung des höfischen Lebens erinnert das Bild an Paolo Veronese, *Die Madonna der Familie Cucina*, um 1571, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

³⁴¹ Siehe Buck 1997, S. 253-289, Tafel 11. Vgl. auch Roberts 1993, S. 86

³⁴² Siehe Zeri/Mortari 1954, Nr. 180.

³⁴³ Zu den Darstellungen Kleopatras in der Bildenden Kunst vgl. Urbini 1993, S. 181-222; Poeschel 2005, S. 376-379.

befindet sich ein hoher Holzschrank mit fein ausgearbeiteten Intarsien, auf dem ein Ibis, eine Büste und ein dreibeiniges Gefäß angeordnet sind.³⁴⁴ Die Dramatik der Szene wird unter anderem durch das leuchtende Gewand und die rote Decke vor dem dunklen Hintergrund gesteigert. Dennoch wirkt Kleopatra konzentriert und gefasst, während die Schlange auf ihren bevorstehenden Tod verweist.³⁴⁵ Der lange Schleier beschreibt einen Bogen, der vom Körper der Schlange aufgenommen wird und über den Schlangenkopf an der Spitze der Haube mündet. Der das Gesicht einrahmende Schleier und die Kleidung verweisen auf die ägyptische Herkunft der Königin. In der Literatur wurde das Gemälde in die Zeit des Pontifikats von Papst Paul V. datiert, der dem persischen Botschafter 1609 einige Bilder schenkte, darunter die heute nicht mehr erhaltenen, von Lavinia angefertigten Porträts des persischen Königs und seines Botschafters. Dies begründet Lavinias gesteigertes Interesse am Thema.³⁴⁶ Die strenge Darstellung Kleopatras im Profil erinnert an Piero di Cosimos *Porträt der Simonetta Vespucci*.³⁴⁷

Lavinia Fontana rückte im Lauf ihrer stilistischen Entwicklung weiter von den Vorstellungen der Darstellung sakraler Bildthemen des Kardinals Paleotti ab. Auch verlor das Œuvre ihres Vaters Prospero Fontana und seiner Generation an Vorbildhaftigkeit und Wichtigkeit für sie. Zunehmend und stetig an Bedeutung für Lavinia gewann die Malerei der Carracci, deren Rückbesinnung auf die Kunst der Hochrenaissance und somit auf Künstler wie Correggio, Raffael und Michelangelo sich beispielsweise in der zitierten Symbolik der *Heiligen Familie* des Escorial (Kat. 27) zeigte. Annibale Carracci zählt zu den Begründern des Bologneser Barocks. Gemeinsam mit seinem Bruder Agostino und seinem Vetter Ludovico entwickelte er in Bologna einen Malstil, der grundlegend für das 17. Jahrhundert wurde. Im Gegensatz zur gezielten Formensprache des Manierismus plädierten die drei Carracci für eine konsequente Orientierung an dem Realismus der Natur.

Übernahm sie in ihrem Frühwerk noch Elemente der Kunst von Denys Calvaert oder Orazio Samacchini, orientierte sich Lavinia am Ende des Cinquecento an Malern wie Bartolomeo Cesi, Guido Reni und Simone Cantarini, Künstler mit denen sie durch Aufträge für den Palazzo Magnani oder die Cappella del Rosario in Bologna unmittelbar in Kontakt kam. Immer auffälliger wird – nach oder gerade trotz der von Paleotti verordneten

³⁴⁴ Der Ibis entspricht als Schlangenfresser dem antiteuflischen Tier und wird daher weitläufig als Symbol Christi gesehen. Vgl. Heinz-Mohr 1988, S. 278.

³⁴⁵ Zeri 2001, S. 36.

³⁴⁶ Cantaro 1989, S.210.

³⁴⁷ Piero di Cosimo, *Porträt der Simonetta Vespucci*, zwischen 1480 und 1520, Chantilly, Musée Condé.

Schmucklosigkeit sakraler Darstellungen – Lavinias Vorliebe und Begeisterung für die minutiöse Ausarbeitung von Details, die sich in kostbaren, mit Perlen, Spitze, Edelsteinen und Kameen besetzten Kleidern ebenso wie in filigran ausgearbeitetem Schmuck zeigt.

Im folgenden Kapitel wird Lavinia Fontanas letzte Lebensphase in Rom bis zu ihrem Tod 1614 skizziert.

4. Letzte Lebensphase in Rom

4.1 Der Auftrag für S. Paolo fuori le Mura und die Kritik Giovanni Bagliones

Lavinia Fontanas Aufenthalt in Rom ist für das Jahr 1604 belegt. In der Literatur wurde der Zeitpunkt ihrer Abreise kontrovers diskutiert. Verschiedene Quellen beschreiben ihren Umzug nach Rom an den päpstlichen Hof während des Pontifikats von Gregor XIII. (1572-1585).³⁴⁸ Ihre tatsächliche Auftragslage legt jedoch nahe, dass sie bis 1603 in Bologna blieb und von ihrer Heimatstadt aus für bedeutende römische Auftraggeber arbeitete. Stetige Unterstützung bei den Vertragsverhandlungen erfuhr sie durch ihren Gatten Gian Paolo Zappi, der die jeweiligen Konditionen festlegte. So entstand bereits 1599 das Altargemälde *Vision des heiligen Hyazinth* (Kat. 41) für die Basilika S. Sabina in Rom, das sie in Bologna malte und dann nach Rom übersandte. 1601 folgten die Aufträge für S. Michele in Bosco (Kat. 43) und die Cappella del Rosario für S. Domenico (Kat. 44a, 44b), die sie ebenfalls noch vor Ort in Bologna malte.

Die Ausführung des monumentalen Altarbildes mit dem Thema *Steinigung des heiligen Stephanus* (Kat. 46) für die Basilika S. Paolo fuori le Mura machte schließlich eine Übersiedelung Lavinias nach Rom notwendig. Der Vertrag wurde am 19. Februar 1603 von Gian Paolo Zappi, Don Angelo da Genova, dem Abt von S. Paolo, und Kardinal Girolamo Bernerio von Ascoli in Rom aufgesetzt und die Konditionen ausgehandelt. So sollte Lavinia den Auftraggebern eine vorbereitende Zeichnung präsentieren und das Altarbild bis März 1604 fertig stellen. Bernerio behielt sich zudem das Recht vor, das vollendete Gemälde zu beurteilen und gegebenenfalls bei Nichtgefallen zurückzuweisen, beziehungsweise noch in der Ausführungsphase zu intervenieren.³⁴⁹ Von einer endgültigen Übersiedelung nach Rom kann demnach im Laufe des Jahres 1603 ausgegangen werden. Lavinia ist dort zum ersten

³⁴⁸ Giovanni Baglione schrieb in seiner Vita über Lavinia, dass sie den Auftrag für S. Sabina von Bologna aus angefertigt habe. Sie sei jedoch noch während des Pontifikats von Clemens VIII. (1592-1605) nach Rom gegangen. Vgl. Baglione 1924, S. 143. Ähnlich äußerte sich Bertolotti: „Chiamata questa a Roma nel Pontificato di Clemente VIII vi fece molti lavori“, vgl. Bertolotti 1885, S. 42.

³⁴⁹ „(...) Secondariamente se la sud. s.ra Lauinia eccedera di bellezza et eccellenza nella sua pala ella si contenta di esser supplita di qualche cortesia ad arbitrio dell' Ill.mo et R.mo sig.e Card.e d'Ascoli et del sud.o m.to Reu.do p.re Abb.e conforme all'aumento della bellezza et eccellenza dell'opera, (...). Di più la sig.ra Lauinia promette di dar finita l'opera l'anno prossimo futuro del 1604 per tutto Marzo poco più o meno secondo la dispo.ne del sud.o Ill.mo s. Card.e d'Ascoli (...). (...) il sig.r Gio. Paolo qui presente promette per se et per li suoi heredi di fare intera restitutione di quanto hauesse hauuto la sud.a sig.ra Lauinia così in danari, colori et altre cose per la sudd.a causa, ouero di far finire la pala in perfettione. Et acciò che il m.to Reu.o p.re Abb.e sappia che cosa habbia da essere la sud.a pala obliga la sig.ra Lauinia a farli uedere il disegno che intende fare per la sud.a pala, et che il sud.o m.to Reu.o P.re Abb.e possi alterare il disegno secondo che li parerà et principalmente sarà giudicato dall' Ill.mo sig.r Card.le d'Ascoli (...).“ Der komplette Wortlaut des Vertrags ist bei R. Galli abgedruckt, siehe Galli 1940, S. 120-122, Dokument 10.

Mal im April 1604 als Gast im Palazzo des Kardinals d'Este dokumentiert. Trotz der strengen Vertragsvorgaben der Kommission schaffte sie es wohl nicht, das Bild im vereinbarten Zeitraum zu vollenden, sodass der Vertreter des Kardinals in Rom, Virginio Roberti, auf Anfrage Fontanas einen Brief am 24. April des gleichen Jahres an den Kardinal schickte mit der Bitte, einen größeren Saal im Palazzo für weitere zwei Monate zur Ausführung des Altargemäldes nutzen zu dürfen.³⁵⁰ Das Bild wurde schließlich im Juli 1604 feierlich am Altar zu Ehren des heiligen Stephanus aufgestellt. Ein verheerender Brand am 16. Juli 1823 verwüstete jedoch die Kirche und zerstörte die Tafel vollständig. Die Darstellung ist daher nurmehr durch einen Stich von Jacques Callot überliefert, der uns immerhin einen Anhaltspunkt und eine Idee des Originals gibt.³⁵¹

Der heilige Erzdiakon und Protomärtyrer Stephanus gehört laut Apostelgeschichte (6-7) zu den von den Aposteln gewählten sieben Diakonen in Jerusalem. Er geriet in die Auseinandersetzung von orthodoxen und eingewanderten, hellenisierten Juden und wurde schließlich vor dem Hohen Rat angeklagt. Durch seine flammende Verteidigungsrede löste Stephanus so großen Aufruhr und Zorn aus, dass er schließlich wegen Gotteslästerung zum Tode durch Steinigung verurteilt wurde. Der Vollstreckung des Todesurteils wohnte auch Saulus, später Paulus, bei. Die Figuren sind auf sich in der Mitte kreuzenden Diagonalen angeordnet. Stephanus kniet in sein Diakongewand gehüllt im Vordergrund rechts und wartet auf die Vollstreckung des Urteils durch die Peiniger. Die männliche Figur auf der linken Seite – wohl Saulus – wendet sich zum Betrachter und verweist mit der Geste seiner rechten Hand auf den Diakon. Eine Vielzahl von Männern unterschiedlichen Alters füllt den Bildhintergrund. Die beiden Schächer mit nackten Oberkörpern stehen mit erhobenen Armen hinter dem Heiligen, um die schweren Steine zu werfen. Links sind die Mauern, Türme und Kuppeln der Stadt Jerusalem zu erkennen. Die Darstellung wird mit dem Blick in den geöffneten Himmel abgeschlossen. Inmitten einer Engelsglorie schwebt die Taube als Sinnbild des Heiligen Geistes. Die Trinität wird durch Gottvater links und Christus rechts komplettiert. In der Apostelgeschichte steht geschrieben, dass Stephanus während der Steinigung rief: „Ich sehe den Himmel offen und den Menschensohn zur Rechten Gottes stehen“.³⁵² Die Vielzahl von zum Teil agierenden Figuren verleiht dem Bild Dynamik und

³⁵⁰ Siehe Mancini 1620, S. 234. Vgl. Galli 1940, S. 86; Ghirardi 1984, S. 154; Cantaro 1989, S. 208 f.

³⁵¹ Zum Auftrag Lavinias für S. Paolo fuori le Mura siehe Nibby 1870, S. 348; Durante/Martellotti 1989, S. 222; Orbaan 1920, S. 29. Zum Stich von Jacques Callot vgl. Lieure 1989, S. 13, Nr. 33; Schröder 1971, S. 902.

³⁵² Apostelgeschichte 7, 54-8, 1a.

Bewegung. Baglione bedachte das Werk Lavinias allerdings mit einer vernichtenden Kritik.³⁵³ Eine Begründung für das negative Urteil lässt sich schwerlich ausmachen und ist wahrscheinlich in der formalen Ausführung zu suchen. Da das Original zerstört ist und lediglich der Stich eine ungefähre Vorstellung der Darstellung liefert, wird eine Analyse unmöglich. Das große Format des Gemäldes dürfte Lavinia jedoch keinerlei Probleme bereitet haben, hat sie doch bereits zuvor zahlreiche großformatige Altarbilder angefertigt. Kritisiert wurde vor allem die unscheinbare und zu kleine Darstellung des Märtyrers am rechten Bildrand, der als eigentliche Hauptperson fast in der Menschenmenge verschwindet. Ausgerechnet die Peiniger sind zentral in der Mitte angeordnet und bilden mit dem Heiligen Geist in Form der Taube am oberen Bildrand die vertikale Achse. Lavinia betonte also vor allem das von Gott gebilligte und von den Schächern vollendete Todesurteil mit seiner ganzen Brutalität und weniger das heldenhafte Sterben des Heiligen für seinen Glauben. Angela Ghirardi verglich zurecht Lavinias Darstellung mit einem Kupferbild gleichen Themas, das Annibale Carracci im gleichen Zeitraum zwischen 1603 und 1604 ausführte.³⁵⁴ Lavinia übernahm von Carracci die Position des Heiligen am Bildrand und kopierte den Peiniger mit dem erhobenen Stein. Bei Annibale Carracci befindet sich der heilige Stephanus jedoch mit dem Engel auf einer Achse, der auf die Trinität verweist.

³⁵³ Baglione schrieb: „(...) Doueasi dare a dipingere un quadro grande in s. Paolo fuori delle mura su la via Ostiense, e benche vi fussero molti buoni Maestri, furono lasciati indietro i migliori soggetti, che in quel tepo essercitauano, e fu l'opera solamente conceduta a Lauinia, e vi dipinse la Lapidatione di s. Stefano Protomartire con quantità di figure, e con una gloria nell'alto, che rappresenta i Cieli aperti; ben'egli è vero, che, per esser le figure maggiori del naturale, si confuse, e si felicemente, come pensaua, non riuscille; poiche è gran differenza da quadro ordinario a machine di quella grandezza, che spauentano ogni gran ingegno (...)”, vgl. Baglione 1924, S. 144.

³⁵⁴ Annibale Carracci, *Die Steinigung des heiligen Stephanus*, 1603/04, Paris, Musée du Louvre. Vgl. Ghirardi 1984, S. 154; Ausst.-Kat. Rom 2000, S. 207 f.

4.2 Die letzten Jahre

1607 malte Lavinia Fontana das Bild *Christus und die Samariterin* (Kat. 48), das in den Quellen unerwähnt blieb.³⁵⁵ Auch wenn der ursprüngliche Bestimmungsort nicht bekannt ist, bestehen keine Zweifel darüber, dass das Gemälde in Rom entstanden ist. Im Johannesevangelium wird die Begegnung Christi mit der samaritanischen Frau am Jakobsbrunnen geschildert. Auf dem Weg nach Galiläa gelangte Jesus zu einem Ort in Samarien und rastete am Brunnen, um sich auszuruhen. Als eine Frau mit ihrem Krug Wasser schöpfen wollte, bat er sie, ihm etwas zu trinken zu geben. Sie war erstaunt über die Bitte eines Juden, denn die Samariter wurden von den Juden gemieden. Nach einem längeren Gespräch erkannte die Frau schließlich in ihm den Messias.³⁵⁶

Lavinia Fontana beschränkte die Darstellung auf die beiden Hauptfiguren. Christus sitzt von der Reise ermüdet an einem Brunnen, stützt seinen Kopf auf die linke Hand. Sein Blick ist gen Himmel gerichtet. Sein rechter Arm verweist mit der Bitte um Wasser auf die Samariterin, die soeben am Brunnen ankommt. Ihr Kleid springt über dem Bein auf, sodass das transparente, mit filigranen Goldfäden bestickte Unterkleid hervorschaut. Ein blaues Tuch hat sie um ihre Schultern gelegt, an den Füßen trägt sie einfache Ledersandalen. Ihr Körper ist leicht nach vorne zu Jesus geneigt, dem sie zuhört und ihre ganze Aufmerksamkeit schenkt. In ihrer rechten Hand hält sie den Krug, an dem sie das lange Seil zum Wasserschöpfen befestigt. Im Hintergrund rechts öffnet sich eine weite, hügelige Landschaft, links sind Türme und eine Stadtmauer zu erkennen und drei Männer, die aus dem Tor treten. Jesus und die Samariterin kommunizieren stumm über die Mimik ihrer Gesichter.

Lavinia beschränkte sich in dieser Komposition auf die beiden Hauptfiguren und ihren Dialog und erinnert an ihr Gemälde *Noli me tangere* (Kat. 17). Während sie sich aber um 1580 noch an Calvaert und der flämischen Malerei orientierte, ist nun das Kolorit der venezianischen Maler vorbildhaft. Die Anordnung des Brunnens und die Mimik Christi sind mit einer Darstellung des gleichen Themas von Annibale Carracci vergleichbar.³⁵⁷

Das letzte Gemälde von Lavinia Fontana, die monumentale *Göttin Minerva beim Ankleiden* (Kat. 49), entstand 1613 ein Jahr vor ihrem Tod als Auftragsarbeit für Kardinal Scipione

³⁵⁵ Causa 1982, S. 108.

³⁵⁶ Johannes 4, 1-26.

³⁵⁷ Annibale Carracci, *Christus und die Samariterin*, um 1601/02, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Borghese.³⁵⁸ Damit ist bewiesen, dass der große Misserfolg ihres Bildes *Steinigung des heiligen Stephanus* (Kat. 46) für S. Paolo fuori le Mura ihrem Ruhm und guten Ruf als Malerin in Rom nicht geschadet hatte und sie weiterhin Aufträge der wichtigsten Persönlichkeiten Roms erhielt.

Minerva, die Göttin der Weisheit und Herrscherin über Krieg und Frieden, ist als nackter Rückenakt dargestellt. Sie wendet ihren Kopf über die linke Schulter zum Betrachter hin, schaut ihn direkt an. Mit beiden Händen greift sie nach ihrem Gewand, das auf einer Kommode zum Anziehen bereit gelegt ist. Das rote Kleid ist aus einem leichten Stoff gearbeitet und hat transparente Ärmel, die mit goldenen Blumen bestickt sind. Minervas Haar ist mit Perlen verziert und kunstvoll hochgesteckt. Die am Boden liegenden Attribute Schild, Helm, Brustpanzer und Lanze sowie die auf dem Balkongeländer sitzende Eule verweisen auf ihre Identität als Göttin der Weisheit, des Krieges und Friedens. Hinter Minerva sitzt ein kleiner Putto am Boden, der in sein Spiel mit ihrem Helm vertieft ist. Im Hintergrund rechts wird der Blick auf eine nächtliche Landschaft gelenkt, in der ein Olivenbaum und eine Kuppel zu sehen sind, die an die Kuppel von St. Peter erinnert. Diese Aussicht könnte ein Hinweis auf den Auftraggeber Scipione Borghese sein, da man von den Gärten der Villa Borghese unmittelbar auf die Peterskirche blicken kann. Es scheint, als sei Minerva in dem sehr intimen Moment des Ankleidens überrascht worden, wobei dem Betrachter durch den Blickkontakt unfreiwillig die Rolle des Voyeurs zufällt. Lavinia betonte in diesem Gemälde die feminine, weiche Seite der sonst so mächtigen Göttin, die „(...) mit der Kraft eines Mannes ausgestattet (...)“ eigentlich „ein gepanzertes asexuelles Wesen ohne Leidenschaften“³⁵⁹ ist. Verstärkt wird dieses zur Schau stellen ihrer Nacktheit durch den zur linken Seite gerafften Vorhang, der den Blick auf die Göttin wie auf eine Theaterbühne lenkt. Lavinia griff bereits mehrmals auf dieses Stilmerkmal zurück (Kat. 27, 39), mit dem sie die Dramatik einer Szene zu steigern wusste. Durch das nach hinten weggestreckte Bein der Göttin entsteht Bewegung im Bild. Das weiche Chiaroscuro unterstreicht sanft die Rundungen des nackten Körpers. Das Hervorheben der Weiblichkeit und die damit verbundene versteckte erotische Anspielung kontrastiert mit den kriegesischen Attributen der Göttin. Einerseits wird sie als sinnliche Frau wiedergegeben, andererseits deuten Schild, Brustpanzer, Helm und Lanze, auf die das Licht

³⁵⁸ Vgl. Pergola 1955, S. 35, Nr. 44; Pergola 1954, S. 134-140; Hermann-Fiore 1996, S. 389-393. Nibby schrieb das Gemälde dem Maler Padovanino zu. Nach einer Restaurierung wurde es schließlich zweifelsfrei Lavinia Fontana zugeordnet. Vgl. Nibby 1870, S. 311; Cantaro 1989, S. 222.

³⁵⁹ Poeschel 2005, S. 308.

einen feinen Schimmer wirft sowie die muskulösen Oberarme und Oberschenkel auf die wirkliche Aufgabe Minervas hin.³⁶⁰

2002 veröffentlichte Daniele Benati einen Essay, in dem er zwei bis dahin unbekannte Gemälde, Lavinia Fontana zuschrieb.³⁶¹ Eine *Minerva beim Ankleiden*³⁶² (Abb. 1) datierte er wie das Original der Galleria Borghese (Kat. 49) in das Jahr 1613. Minerva ist in dreiviertel Ansicht wiedergegeben, der Betrachterpunkt ist nun näher an das Bild gerückt, sodass die Göttin ihre Distanziertheit verliert, auch wenn sie sich ebenfalls dem Betrachter zuwendet. Sie nimmt mit gleicher Pose ihr prächtiges, mit Perlen und Spitzen besetztes Kleid von einem Tischchen. Schild, Lanze und Brustpanzer liegen griffbereit daneben. Den mit Federn verzierten Helm trägt sie bereits auf dem Kopf. Im Hintergrund wird der Vorhang sichtbar, der nur auf der linken Seite ein kleines Stück der Landschaft errahnen lässt. Minervas Körper bedeckt ein mit Goldfäden bestickter, transparenter Schleier, der seitlich von drei roten Schleifen zusammengehalten wird. Das Tuch unterstreicht die erotische Komponente im Bild, denn es verhüllt nicht den Körper, sondern lenkt gerade den Blick des Betrachters auf ihn. Durch das nach hinten gestreckte Bein der Göttin und den vom Wind verwehten Schleier entsteht wieder Bewegung. Die Weiblichkeit Minervas wird betont und kontrastiert mit ihren kriegerischen Attributen. Laut Benati zeichnet sich dieses Bild jedoch verstärkt durch jene Laszivität aus, die typisch für Lavinias Œuvre sei und sich in zahlreichen versteckten Andeutungen immer wieder ausmachen lasse. Darüber hinaus ist er der Ansicht, dass diese Minerva im Vergleich zur Version der Galleria Borghese gefälliger sei, da sich Lavinia durch den verkürzten Blickwinkel ganz auf die Darstellung der Göttin konzentriere und sich nicht wie so oft in vielen Details verlöre: „(...) ciò che in particolare si perde è quel senso di accogliente intimità che nel nostro quadro risulta tanto affascinante“.³⁶³ Weiter kritisierte er an der Borghese-Minerva ihre nicht definierten enttäuschenden Gesichtszüge.³⁶⁴ Die Bewertung und Kritik am Original ist nicht nachvollziehbar, zumal der Autor Lavinia die zweite Minerva in Privatbesitz aufgrund von motivischen Ähnlichkeiten zuschrieb. Angaben zur Provenienz werden vernachlässigt. Das bemängelte sich Verlieren in Einzelheiten gehört

³⁶⁰ Zum Thema erotische Darstellungen im Cinquecento vgl. Ginzburg 1978, S. 3-24.

³⁶¹ Benati 2002. Da der Autor auf eine Nummerierung verzichtete, folgen die Seitenangaben meiner eigener Nummerierung. Die Bilder wurden 2002 von der Galleria Marco Riccomini während der Milano International Antiques Show im Palazzo della Permanente in Mailand präsentiert.

³⁶² Kopie nach Lavinia Fontana, *Minerva beim Ankleiden*, 1613, Privatbesitz. Vgl. Benati 2002, S. 9.

³⁶³ Benati 2002, S. 12.

³⁶⁴ „(...) Ma soprattutto delude, nel quadro della Borghese, la genericità dei tratti del volto della dea, che non lasciano in minima parte affiorare l'intensità ritrattistica che tanto ci seduce nel dipinto qui presentato“, vgl. Benati 2002, S.12.

zu den herausragenden Merkmalen der Malerei Lavinias. So setzt sie die Eule in eine nächtliche Landschaft, um auf die Bestimmung Minervas als Göttin der Weisheit hinzudeuten oder lässt den kleinen Putto mit ihrem Helm spielen. Die in Mailand präsentierte Minerva zeigt durchaus stilistische Ähnlichkeiten, wirkt in der Ausführung aber plump und längst nicht so grazil und anmutig. Auch ist der Duktus nicht so fein, fehlt der elegante und feine Schimmer des Lichts auf den göttlichen Attributen. Die Figur der Göttin ist derber und lässt die Eleganz und Leichtigkeit der weiblichen Figuren Lavinias vermissen.³⁶⁵ Selbst die Landschaft im Hintergrund ist relativ einfallslos. Insgesamt mangelt es an der Finesse, die Werke wie beispielsweise die *Königin von Saba bei Salomo* (Kat. 39) kennzeichnet. Die Bologneser Malerin starb 1614, beinahe ein Jahr nach Fertigstellung des Auftrages für Kardinal Scipione Borghese. Wenn das Mailänder Bild von der Hand Lavinias stammen würde, wäre es demnach kurz vorher entstanden. Lavinia hätte demzufolge zuerst diese Version gemalt und danach aus einem nicht ersichtlichen Grund gravierende Änderungen am zweiten Bild vorgenommen, nicht nur Motive hinzugefügt, sondern auch die Physiognomie der Göttin erheblich verändert. Auch ist nicht bekannt, dass Lavinia jemals mehrere Interpretationen eines Themas angefertigt hatte. Warum sollte sie dies also für ihren letzten großen Auftrag tun? Wahrscheinlicher ist, dass es sich bei dem Mailänder Bild um das Werk eines Kopisten handelt und nicht von Lavinia Fontana selbst stammt.

Lavinia Fontana starb am 11. August 1614 und wurde in der Kirche S. Maria sopra Minerva in Rom bestattet. Sie hinterließ ein mehr als einhundert Gemälde umfassendes Œuvre.

³⁶⁵ Man denke hierbei vor allem an die grazilen Heiligen- (Kat. 43) oder feingliedrigen Madonnenfiguren (Kat. 37, 44b).

VII Zur Diskussion: Neue Zuschreibungen

Abschließend sollen zwei weitere Bilder vorgestellt werden, die Lavinia Fontana 2002 und 2007 zugeschrieben wurden.

Daniele Benati präsentierte in seinem Essay neben der bereits beschriebenen *Minerva beim Ankleiden*, auch die Darstellung einer Venus (Abb. 2), der Amor und ein Putto eine große Muschel mit Schmuck aus Perlen reichen.³⁶⁶ Die Göttin der Liebe und Schönheit liegt seitlich auf einem breiten Bett und stützt sich mit ihrem rechten Arm auf mehrere, übereinanderliegende Samtkissen ab. Über den weißen Laken liegt eine Decke aus rotem Seidenstoff mit einer Fransenbordüre. Auf dem Körper der Venus ist ein transparenter, mit Goldfäden durchwirkter Spitzenschleier drapiert, der ihre Nacktheit nicht verhüllt, sondern vielmehr entblößt und den Blick des Betrachters darauf lenkt. In ihrer rechten Hand hält sie eine Perlenkette, die sie der Muschel entnommen hat. Um ihre Brust ist der goldene Trageriemen gelegt, ihr Haar ist kunstvoll hochgesteckt und wird von Kämmen und Spangen verziert. Rechts kniet Amor auf dem Bett, der mit einem Putto die große perlmuttfarbene Muschel hält. Venus betrachtet den Schmuck intensiv, als wolle sie sich für eine Kette entscheiden. Die Muschel symbolisiert die Herkunft der Göttin, die aus dem Meeresschaum vor der Insel Rhodos geboren wurde. Die Szene wird im Hintergrund von einem zu beiden Seiten drapierten Vorhang abgeschlossen.

Die erotische Anspielung im Bild ist unübersehbar. Einige stilistische Elemente und Motive erinnern an die Malweise Lavinias und machen eine Zuschreibung denkbar. So ähnelt das große Bett mit den Laken und der Überdecke dem Bett der *Heiligen Familie* (Kat. 27) aus dem Escorial in Madrid, auf dem das Jesuskind schläft. Auch das Vorhangmotiv findet sich in diesem Bild wieder. Die elegante, grazile Erscheinung der Venus ist typisch für die anmutigen, mädchenhaften Frauenfiguren Lavinias (Kat. 6, 37, 43, 44b). Die filigrane, detaillierte Ausarbeitung des Schmucks und der Decken deuten auf Fontana hin, ebenso die versteckte Ironie in der Darstellung. Hier sind es Amor und ein Putto, die der Göttin Schmuck in einer Muschel reichen. Bei der *Göttin Minerva beim Ankleiden* (Kat. 49) ist es der Putto, der mit ihrem Helm spielt. Um das Bild abschließend bewerten und datieren zu können, müsste man es allerdings im Original sehen, auch wenn einige Merkmale auf Lavinia deuten.

³⁶⁶ Lavinia Fontana (?), *Venus und Amor*, s. t., s. l.; vgl. Benati 2002, S. 22-27. Der Autor machte leider keine Angaben zu Provenienz, Standort und Datierung.

Während der Ausstellung *Italian Women Artists from Renaissance to Baroque* 2007 in Washington wurde ein Gemälde mit dem Titel *Apollo und die Musen* (Abb. 3) als Werk Lavinia Fontanas präsentiert und mit einem Bild identifiziert, welches Oretti im Haus von Domenico Natali gesehen haben soll.³⁶⁷ Datiert wurde es Ende des 16. Jahrhunderts. Der Parnass gilt in der griechischen Mythologie als geweihter Berg des Apoll und Heimat der Musen, der Schutzgöttinnen der Künste und Töchter des Zeus. Dargestellt sind die Musen des Gesangs, des Tanzes und der Musik, die mit ihren Instrumenten auf einer Anhöhe sitzen. Im Vordergrund befinden sich Putti und Amor mit seinem am Trageriemen befestigten Köcher. Die Muschel verweist auf Venus, die Göttin der Schönheit und der Liebe. Am linken oberen Bildrand ist Pegasos zu sehen, das geflügelte Ross und Sinnbild der Dichtkunst, rechts fällt der Blick auf eine antike Architektur.

Dieses Gemälde lässt sich schwerlich in das Œuvre Lavinia Fontanas einordnen, denn es hält keinem Vergleich mit den bekannten und eindeutig zugeschriebenen Werken stand. Stilistische Gemeinsamkeiten oder Ähnlichkeiten sind nicht feststellbar, die Darstellung wirkt gekünstelt, die Figuren sind stilisiert und auch die intensive Farbgebung ist untypisch für Lavinias Kolorit und ihre Malweise.

³⁶⁷ Lavinia Fontana (?), *Apoll und die Musen (Parnass)*, um 1598 bis 1600, s. l.; vgl. Ausst.-Kat. Washington 2007, S. 158.

VIII Schlussbetrachtung

Ziel und Ausgangspunkt der Arbeit war der Anspruch, die Historiengemälde Lavinia Fontanas vollständig zu erschließen und analysieren.

Dabei wurde vom Frühwerk (1570-1575) Lavinias ausgegangen, in dem sie sich zunächst vor allem an den spätmanieristischen Traditionen ihres Vaters Prospero orientierte. Prospero Fontana war zur Mitte des 16. Jahrhunderts einer der bekanntesten Maler Bolognas und unterhielt Verbindungen zum *Studio Bolognese* sowie zu wichtigen Persönlichkeiten des kulturellen, politischen und klerikalen Lebens Bolognas. Lavinia genoss eine umfassende Ausbildung und wuchs in einem kulturell aufgeschlossenen Haus auf. Die Beziehungen und Freundschaften ihres Vaters nutzte sie für ihre Malkarriere und gewann somit später potentielle Auftraggeber. Daneben waren die tridentinischen Verordnungen zur Bilder- und Heiligenverehrung, die Kardinal Gabriele Paleotti 1582 in seinem *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* zusammenfasste, wichtig für die frühe Malerei Lavinias, versuchte sie doch, dem Anspruch des von Paleotti beschriebenen „artefice cristiano“³⁶⁸ gerecht zu werden. So gestaltete sie ihre Bilder zunächst *verosimile* und der *verità* entsprechend. Sie sollten als *biblia pauperum* für jeden – auch ohne explizite Vorkenntnisse – leicht verständlich sein. Auf jeden in den Augen Paleottis überflüssigen Dekor sollte verzichtet, die Kompositionen einfach konzipiert werden und sich auf die notwendigen Figuren beschränken.

Mit der Gegenreformation kamen neue Bildthemen auf, die Heilige bei der Andacht zeigten, aber auch die Marienverehrung nahm kultische Züge an. Darstellungen aus dem Marienleben waren sehr beliebt bei den Auftraggebern und so malte Lavinia Fontana allein vierzehn für die private, häusliche Andacht bestimmte *Heilige Familien*. Ferner waren vor allem Franz von Assisi und Hieronymus sehr geschätzt und wurden wiederholt abgebildet. Die Gläubigen sollten beim Betrachten der Bilder meditieren und vor allem die untadelige und fromme Lebensweise der Heiligen als vorbildhaft nachahmen.

Lavinia Fontana war als Malerin vielbeschäftigt und hatte unterschiedliche Auftraggeber aus Adel und Klerus in Bologna und Rom. Dabei fungierte ihr Mann Gian Paolo Zappi als Vermittler von Aufträgen und handelte die Verträge aus. Der außerordentliche Ruf und das große Ansehen, das sie genoss, machten sie für weitere Auftraggeber interessant. Ein

³⁶⁸ Zacchi 1985, S. 340-347.

Höhepunkt war dabei sicherlich der Auftrag, an der dekorativen Ausmalung des Palazzo Magnani in Bologna an der Seite von Agostino, Ludovico und Annibale Carracci mitzuarbeiten. Herausragend und einzigartig in ihrer Karriere war die Ausgestaltung der Cappella del Rosario in der Kirche S. Domenico in Bologna mit den besten Malern Bolognas ihrer Zeit, wie den Carracci, Bartolomeo Cesi, Denys Calvaert, Guido Reni oder Alessandro Tiarini, mit denen sie nun in einem Atemzug genannt wurde.

Bezeichnend ist die Vielseitigkeit der Kunst Lavinia Fontanas, die sich vor allem in den 1580er Jahren zeigte, als sie sich von der Kunst ihres Vaters Prospero Fontana und dem Einfluss Paleottis gelöst hatte. Auch wenn sie sich bereits vorher immer wieder der vorherrschenden manieristischen Kunst widersetzt hatte und verschiedene stilistische Elemente in ihren Bildern auslotete, wurde sie nun selbstbewusster und arbeitete sich am Naturalismus der Carracci ab.

Neben den Stilelementen der Carracci scheute sie sich aber auch nicht, Motive Michelangelos und Raffaels in ihre Bilder einzubauen, so in der *Heiligen Familie* im Escorial, einem ihrer Schlüsselwerke. Dies verdeutlicht einmal mehr den immensen Anspruch, den sie an sich selbst richtete und ihr Selbstbewusstsein, sich überhaupt mit den beiden Künstlergenies der Hochrenaissance zu messen und vergleichen zu können. Durch sorgfältige Analysen und Interpretationen ihrer Bilder ist es gelungen, neue Sichtweisen auf das Œuvre Lavinias herauszuarbeiten. Ferner konnten Bildthemen entschlüsselt und für deren Deutungen wichtige lateinische Inschriften übersetzt werden, die bisher konsequent ignoriert wurden.

Überdies zeigte sich Lavinia in der Darstellung von historischen Figuren sehr versiert und entwickelte eine geradezu ausgeprägte Leidenschaft für die minutiöse Ausarbeitung der Kleider und des Schmucks.

1604 übersiedelte Lavinia schließlich nach Rom, nachdem sie zuvor bereits für Kardinal Bernerio von Ascoli einen Auftrag von Bologna aus anfertigte. Auch die vernichtende Kritik Giovanni Bagliones an der *Steinigung des Stephanus* konnte ihrem Ansehen nicht schaden und sie arbeitete beinahe ununterbrochen für den römischen Adel und Klerus. Kurz vor ihrem Tod im Jahr 1614 malte sie virtuos die Minerva für Scipione Borghese.

Die in jüngster Zeit unternommenen Zuschreibungen sollten geprüft und die Bilder maltechnisch untersucht werden. Allzu rasche und forsche Einordnungen und Bewertungen

ohne notwendige Recherchen zur Provenienz und ohne stilistische Vergleiche lassen Seriosität vermissen.

Ein differenzierter Umgang mit den Werken Lavinia Fontanas auf der Grundlage von sachlicher Argumentation in Verbindung mit Fragen nach stilistischen, ikonographischen und inhaltlichen Zusammenhängen ist jedoch auch zukünftig erforderlich und wünschenswert, um ihr als Künstlerin gerecht werden zu können.

Werkkatalog

Die mystische Vermählung der heiligen Katharina von Alexandria

Um 1570 bis 1575

Kupfer, 24 x 17,5 cm

Bez. auf der Speiche des Rades rechts: LAV. FON. FA.

Verbleib unbekannt

Provenienz: Sammlung Herzog von Leuchtenberg, München (bis 1845).

Literatur und Archivalien: Muxel 1835, S. 49, Nr. 45; Cantaro 1989, S. 56 f.

Zum Werk

Die kleinformatige Kupfertafel für die private Andacht zählt zu den frühen Werken Fontanas, die zwischen 1570 und 1575 entstanden sind und schildert die mystische Vermählung der heiligen Katharina von Alexandria, eine Vision, die in der Legende der Heiligen ausführlich geschildert wird. Katharina, die Tochter des Königs Costus von Zypern, wollte sich nur mit einem Mann vermählen, der ihr an Adel, Schönheit, Wissen und Reichtum gleichkäme. Ein Einsiedler zeigte ihr ein Bild der Madonna mit dem Jesusknaben und sagte, Christus solle ihr Gemahl werden. In der folgenden Nacht erblickte Katharina im Traum die Madonna mit dem Kind, das sich jedoch von ihr abwandte, da sie noch nicht getauft war. Nachdem Katharina durch den Einsiedler die Taufe empfangen hatte, erschien ihr die Madonna erneut im Traum. Diesmal wandte sich das Kind ihr zu und streifte ihr den Ring über den Finger.³⁶⁹

Im Zentrum des Bildes sitzt Maria mit dem Jesuskind auf dem Schoß, das zum Zeichen der mystischen Vermählung der heiligen Katharina einen Ring reicht. Die Krone verweist auf ihre königliche Herkunft, Rad und Schwert auf die erduldete Folter und ihren Märtyrertod. Im Mittelgrund rechts von Katharina kniet Franz von Assisi mit zum Gebet gefalteten Händen und andächtig gesenktem Blick. Joseph auf der linken Seite trägt ein Kapuzengewand und stützt sich auf ein antikes Basisrelief. Im Vordergrund kniet der Johannesknabe mit dem

³⁶⁹ Vgl. Jacobus de Voragine: *Die Legenda Aurea*: „Ich habe mich Christo gegeben zu einer Braut, der ist mein Ruhm und meine Liebe, meine Süßigkeit und mein Ergötzen, von des Liebe mag mich weder Schmeicheln noch Pein scheiden“. Und: „Da kam eine Stimme zu ihr, die sprach ‚Komm nun meine Geliebte und meine Braut, denn siehe, die Himmelstür ist dir aufgetan‘“, zit. nach der Übersetzung von R. Benz, Gütersloh 1999, S. 707, 709.

Kreuzstab in der Hand und deutet mit dem Zeigefinger seiner rechten Hand auf die Szene. Er richtet den Blick auf den Betrachter und verweist auf die Passion.

Der Aufbau der Komposition ist klar und einfach. Kein üppiger Dekor lenkt vom eigentlichen Bildthema ab. Die Figuren scheinen in einem Dialog miteinander verbunden. Das Licht fällt auf die Hauptpersonen im Vordergrund, unterstreicht die Plastizität der Körper und die Drapierung der Gewänder. Die ähnlichen Gesichtszüge der beiden weiblichen Figuren zeigen, dass Lavinia in der Frühphase ihres Schaffens noch stilistische Unsicherheiten aufweist.

Das Motiv der *Mystischen Vermählung der heiligen Katharina* gewann bereits um 1500 als Andachtsbild an Bedeutung und wurde während der Gegenreformation neu belebt. In der Legenda Aurea wird denen, die das Leiden der Katharina „mit andächtigen Herzen begehren, (...) der himmlische Beistand gelobet“.³⁷⁰

³⁷⁰ Legenda Aurea, zit. nach Benz 1999, S. 709.

Maria mit dem Kind und den Heiligen Joseph und Katharina von Alexandria und dem Johannesknaben

Um 1570 bis 1575

Öl auf Leinwand, 138 x 113 cm

Bez.: DELLA SIRANI BO.SE (später ergänzt)

Bologna, Museo dell'Ordine dei Frati Cappuccini

Provenienz: Kapuzinerorden Castel San Pietro, Bologna (bis 1904).

Literatur und Archivalien: Malvasia 1678, S. 178; Oretti 1760 – 1780, Ms. B 124, c. 11; Oretti 1770 Ms. B 110, c. 50; Galli 1940, S. 58, Nr. 14; Ricci 1986, S. 191; Fortunati 1986, Bd. 2, S. 727, 738; Cantaro 1989, S. 58.

Zum Werk

Siehe S. 35

Die Anbetung der Hirten

Um 1570 bis 1575

Öl auf Leinwand, 169 x 150 cm

Imola, Pinacoteca Civica

Inv.-Nr. 39

Provenienz: Klarissenkloster, Imola; dort 1879 als Werk Lorenzo Garbieris von der Pinacoteca Civica, Imola erworben.

Literatur und Archivalien: Bologna 1984, S. 39, Nr. 33; Fortunati 1986, Bd. 2, S. 727, 748; Pedrini 1988, S. 126, Nr. 18; Cantaro 1989, S. 59 f.; Osols-Wehden 1999, S. 166-168.

Zum Werk

Siehe S. 37

Die nächtliche Geburt

Um 1570 bis 1575

Öl auf Leinwand, 146 x 110 cm

Imola, Pinacoteca Civica

Inv.-Nr. 14

Provenienz: 1869 von der Pinacoteca Civica, Imola erworben.

Literatur und Archivalien: Fortunati 1986, Bd. 2, S. 729, 748; Pedrini 1988, S. 124, Nr. 17; Cantaro 1989, S. 60 f.

Zum Werk

In einem kargen Stall legt Maria behutsam das in Windeln gewickelte Christuskind in die mit Stroh bedeckte Krippe. Ihre fast blass wirkenden Gewandfarben Purpur und Blau deuten sie als Himmelskönigin. Sorgsam zusammengelegte Windeln und Tücher liegen in einem geöffneten Holzkästchen im Vordergrund bereit. Links von Maria im Mittelgrund steht Joseph. Mit seiner linken Hand gibt er dem Ochsen und Esel Stroh, in der Rechten hält er eine Kerze, die als scheinbar einzige Lichtquelle den Stall in ein fast mystisches Halbdunkel setzt. Licht strahlt aber auch von dem neugeborenen Jesuskind aus und blendet beinahe die drei Engel, die sich um die Krippe versammeln, um dem Messias, der gemäß der Heilsgeschichte Licht in das Dunkel bringt, zu huldigen. Dieses Licht überstrahlt alles irdische Licht, auch den Schein der von Joseph herbeigetragenen Kerze. Die Besonderheit der Beziehung zwischen Christus und seiner Mutter wird in diesem großformatigen Nachtstück betont. Die Madonna mit dem Kind verkörpert die Mutterliebe, die schützen, bewahren und festhalten möchte. Die Gesichtszüge der Maria sind ernst, die des Kindes wach und klar. Beide wissen um das Schicksal des Neugeborenen, das unausweichlich ist und den damit verbundenen, bevorstehenden Schmerz der Mutter. Joseph hingegen steht bewusst etwas entfernt und erinnert mit seiner derben Gestalt, der wettergegerbten Haut und der bäuerlichen Kleidung an einen Hirten. Sein grauer Bart verdeutlicht überdies, dass er nicht der Vater des göttlichen Kindes sein kann.

Die Heilige Familie

1575

Buchenholz, 39,5 x 32 cm

Bez. auf der Stufe unten rechts: ... VINIA PROSPERI FONTANAE FACIEBAT A.° MD...

Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Gal.-Nr. 121

Provenienz: 1750 erworben aus der Sammlung des Abtes Branchetta, Bologna.**Literatur und Archivalien:** Guarienti 1750, fol. 42 r. Nr. 594; Minghetti 1877, S. 317;

Mauceri 1936, S. 15; Bryan 1964, S. 177; Cheney 1984, S. 12; Fortunati 1986, Bd. 2, S. 727, 738; Cantaro 1989, S. 64 f.; Kat. Dresden 2005, S. 255, Nr. 720; Schmidt 2013, S. 4-12.

Zum Werk

Das Sujet der *Heiligen Familie* erfreute sich während der Gegenreformation großer Beliebtheit und fand vor allem im Bereich der häuslichen Andachtsbilder weite Verbreitung. Die Darstellung zeigte gewöhnlich die häusliche Gemeinschaft des Jesuskindes mit Maria und Joseph. Diese Gruppe wurde am Ende des 15. und im 16. Jahrhundert durch Assistenzfiguren, wie den Johannesknaben oder die hl. Elisabeth ergänzt. Die tiefe und liebevolle Verbindung der Mutter zu ihrem Kind wurde dabei besonders betont. Lavinia Fontana fertigte allein vierzehn Gemälde dieses Themas an.

Die Dresdener *Heilige Familie*, als privates Andachtsbild konzipiert, stammt aus der Sammlung des Abtes Branchetta aus Bologna, in der es sich bis zum Ankauf 1750 durch August III. befand. Auf kleinstem Raum und die Diagonalen einnehmend, drängen sich die Figuren geradezu um die im Zentrum thronende Maria mit dem Kind auf dem Schoß, das den Johannesknaben liebevoll umarmt. Im Hintergrund rechts beobachtet die heilige Elisabeth, die Mutter Johannes' des Täufers, auf einen Stab gestützt die Szene. Die ungewöhnlichste Figur im Bild ist Joseph, der leicht nach vorne gebeugt dem Spiel der Kinder zuschaut. Er steht ein wenig isoliert von der Gruppe links auf den Stufen, durch die die Komposition an Tiefe gewinnt. Aber er überrascht durch seine Monumentalität, mit der er fast die gesamte Bildhälfte einnimmt, und die untypische Rückenansicht. Der Blick des Betrachters fällt

dadurch zunächst auf die Assistenzfigur und dann erst auf die eigentliche Hauptgruppe. Stilistisch knüpft Lavinia Fontana insbesondere im Aufbau der Komposition und der Bildstruktur an das manieristisch geprägte Vorbild ihres Vaters Prospero Fontana an, der ebenfalls monumentale, ausschnitthafte Figuren mit überlängten Gliedmaßen in einem scheinbar viel zu kleinen Raum platziert.³⁷¹

Die kleinformatige Holztafel Lavinias ist zum ersten Mal im Jahre 1750 im handschriftlichen Galeriekatalog des Kunstagenten Pietro Maria Guarienti verzeichnet.³⁷² Guarienti bereiste ab 1746 Oberitalien, um im Auftrag von August III., Kurfürst von Sachsen und König von Polen, Gemälde für dessen Bildergalerie zu erwerben. Bereits im Sommer 1746 hatte er den Transport der einhundert Gemälde aus dem Nachlass des Herzogs von Modena in Dresden in Empfang genommen, der von dem Agenten Bonaventura Rossi begleitet wurde. Guarientis Aufgabe war es, einen repräsentativen und in der Chronologie lückenlosen Bestand an Gemälden der wichtigsten Bologneser Maler des Cinquecento aus der Zeit vor den Carracci aufzubauen. In seiner Auswahl orientierte er sich an Carlo Cesare Malvasias *Felsina pittrice*, der 1678 die Viten der berühmtesten Künstler Bolognas veröffentlichte, und erwarb unter anderem Werke von Pellegrino Tibaldi, Lorenzo Sabatini, Prospero und Lavinia Fontana, die auch in seinen Hängeplänen von 1750 auftauchen.³⁷³

³⁷¹ Prospero Fontana, *Die Heilige Familie mit der heiligen Cäcilie und einer weiteren Heiligen*, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

³⁷² „Quadro in tavola, con la Vergine sedente, con il Bambino in braccio, che accarezza San Giovannino, al dinanzi San Giuseppe, ed al dietro Sant' Anna, fu dell' Abate Branchetta di Bologna“, Guarienti 1750, fol. 42 r. Nr. 594, Gal.-Nr. 121.

³⁷³ Zur Sammlungsgeschichte der Dresdener Gemäldegalerie und den Ankäufen der Gemälde Bologneser Maler vgl. die unveröffentlichte Habilitationsschrift von Tristan Weddigen: *Die Sammlung als sichtbare Kunstgeschichte. Die Dresdner Gemäldegalerie im 18. und 19. Jahrhundert*, 2007, S. 63-86.

Verkündigung

1576/77

Kupfer, 36 x 27 cm

Bez. auf dem Gebetsstuhl rechts: LAVINIA FONTANAE

Baltimore, Walters Art Gallery

Inv.-Nr. 371814

Provenienz: Sammlung Marchese Francesco Marignoli (bis 1899); Sammlung Don Marcello Massarenti; dort 1902 von der Walters Art Gallery, Baltimore erworben.

Literatur und Archivalien: Masini 1666, S. 53; Malvasia 1678, S. 178; Villa 1794, S. 141, Nr. 261 A; Ellet Fries 1859, S. 42; Galli 1940, S. 58, Nr. 10; Zeri 1976, S. 384, Nr. 181; Tufts 1982, S. 132; Fortunati 1986, Bd. 2, S. 728, 742; Cantaro 1989, S. 66 f.; Ausst.-Kat. Bologna 1994, S. 187, Nr. 43; Ausst.-Kat. Washington 1998, S. 50 f.; Gaze 1997, S. 535; Murphy 2002, S. 30.

Zum Werk

Siehe S. 43

Christus und die Frau aus Kana

1577

Öl auf Leinwand, 123 x 93 cm

Bez.: LAVINIA PROSPERI FONTANA FILIA

Privatbesitz

Provenienz: 1579 von Kardinal Ferdinando de' Medici, Rom erworben; Palazzo Madama, Rom (1671 – 1677).

Literatur und Archivalien: Cantaro 1989, S. 68 f.; Epe 1990, S. 43, 238; Ausst.-Kat. Washington 1998, S. 15 f.; Cecchi 2000, S. 60, 266; Murphy 2002, S. 36.

Zum Werk

Siehe S. 39

Christus mit den Leidenswerkzeugen

1576

Holz, 40 x 30 cm

Bez. auf dem Stein unten links: LAVINIA FONTANA VI (RGO) FACIEBAT 1576

El Paso, Museum of Art

Inv. Nr. K 1402

Provenienz: Sammlung Julius Weitzner, New York; Sammlung Kress, New York 1945; dort 1961 vom Museum of Art, El Paso erworben.

Literatur und Archivalien: Shapley 1973, S. 71; Fortunati 1986, Bd. 2, S. 727 f., 741; Cantaro 1989, S. 70 f.; Ausst.-Kat. Bologna 1994, S. 20; Ausst.-Kat. Washington 1998, S. 14; Murphy 2002, S. 30.

Zum Werk

Die Komposition zeigt im Zentrum den toten Christus, der von zwei Engeln gestützt und aufrecht gehalten wird. Der Engel auf der rechten Seite blickt den Betrachter voll Trauer an, scheint zu beklagen, dass Christus am Kreuz zur Erlösung der Menschen gestorben ist, Gottvater aus Liebe zu den Menschen seinen Sohn geopfert hat.

Ein Lendenschurz bedeckt den toten Leib Jesu, sein Kopf ist nach vorne geneigt, die Augen sind geschlossen, an Händen und Füßen sind die Wundmale deutlich zu sehen, die die von den Schächern brutal ins Fleisch gerammten Nägel hinterlassen haben. Vier weitere Engel halten das schwere Holzkreuz und die Geißelsäule. Sie stemmen sich förmlich mit ihrem Gewicht gegen das riesige Kreuz und zeigen dabei auf, welche Last Christus auf dem Weg zur Kreuzigungsstätte getragen hat. Die Zeichen der Marter, Dornenkrone, Stricke, Essigschwamm und Spottzepter, liegen scheinbar achtlos, doch gleichsam mahnend auf dem Boden. Seltsam überproportioniert wirkt der Körper des toten Gottessohnes, die Gliedmaßen verdreht, der Kopf zu klein. Dennoch löst die Eindringlichkeit der Darstellung Betroffenheit beim Betrachter aus, lassen die verstreuten Passionssymbole die Qualen der Folter erahnen. Die karge Landschaft unterstützt die Trostlosigkeit der Szene.

Mit einfachen Mitteln baute Lavinia Fontana ihre Komposition auf, verzichtete auf überflüssigen Dekor oder eine vom Hauptmotiv ablenkende Hintergrundsarchitektur. Gerade weil sie sich auf das Darstellen der *verità* konzentrierte, gewinnt das Bild an Dramatik.

Die Heilige Familie

1578

Öl auf Leinwand, 122,5 x 92,5 cm

Bez. auf dem Rad oben rechts: LAVINIA FONTANA ZAPPIS FACIEBAT MDLXXVIII

Verbleib unbekannt

Provenienz: Versteigerung Christie's, London (27.1.1956, Lot 71).**Literatur und Archivalien:** Cantaro 1989, S. 80 f.**Zum Werk**

Diese Bildvariation der *Heiligen Familie* datiert in das Jahr 1578 und war wohl für die private Nutzung in Auftrag gegeben worden. Maria mit dem Kind war das verbreitetste Motiv dieser Andachtsbilder. Nach den Bestimmungen des Konzils von Trient zur Verehrung der Bilder, gehörte das Motiv der *Heiligen Familie* zu den vorbildhaften Darstellungen für die Gläubigen. An den Tugenden der Heiligen sollte man sich orientieren. Lavinias Version ist in diesem Kontext zu sehen.

Zahlreiche Figuren drängen sich in einem viel zu engen Bildraum um Maria, die ihren Sohn im Zentrum liebevoll in ihren Armen hält. In der Renaissance wurden die menschliche Natur Christi und die mütterliche Güte der Gottesmutter besonders betont. Maria und das Kind werden von den Heiligen Joseph, Franz von Assisi, Klara und Katharina von Alexandria eingerahmt. Letztere ist durch ihr prächtiges Kleid, den Schmuck und die reich mit Edelsteinen verzierte Krone als Königstochter ausgewiesen. In ihrer Rechten hält sie die Märtyrerpalm, die linke Hand ruht auf dem Rad ihrer Marter. Etwas separiert im Vordergrund rechts scheint der Johannesknabe mit seinem typischen Fellgewand. Er reckt warnend und mahnend, gleichsam als Vorbote der Passion, den rechten Zeigefinger in die Höhe, blickt dabei auf das Lamm und hält den Kreuzstab mit dem Spruchband *Ecce Agnus Dei* (seht das Lamm Gottes). Die Anordnung der zahlreichen Figuren auf engstem Raum und

der formale Aufbau erinnern an Kompositionen Lorenzo Sabatinis sowie Prospero Fontanas.³⁷⁴

³⁷⁴ Lorenzo Sabatini, *Die Verlobung der Hl. Katharina*, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Prospero Fontana, *Die Heilige Familie mit der Hl. Cäcilie und einer weiteren Heiligen*, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

Die Heilige Familie mit den Heiligen Katharina von Alexandria und Franz von Assisi und dem Johannesknaben

1578

Öl auf Leinwand, 75,5 x 61 cm

Verbleib unbekannt

Provenienz: Versteigerung Sotheby's, Florenz (25.11.1980, Lot 219).

Literatur und Archivalien: Fortunati 1986, Bd. 2, S. 727, 738; Cantaro 1989, S. 82.

Zum Werk

Das Bild ähnelt inhaltlich und formal Kat. 9. Es war ebenfalls für die häusliche Andacht bestimmt und datiert in das Jahr 1578. Dies zeigt, wie stark die Nachfrage nach diesem Bildthema und wie groß der Markt dafür am Ende des 16. Jahrhunderts war. Gut situierte Bürger Bolognas schmückten mit den Altarbildern ihre Privaträume und die Aufträge bedeuteten für Lavinia eine lukrative Einnahmequelle.

Im Zentrum thront Maria mit dem Kind auf dem Schoß. Sie blickt auf den Johannesknaben im Vordergrund, der mit gefalteten Händen und dem Kreuzstab im Arm andächtig vor ihr kniet. Im Hintergrund links stützt sich Joseph auf seinen Stab, rechts von ihm steht Katharina von Alexandria mit ihren typischen Attributen, der Palme und dem Marterrad. Vor ihr kniet Franz von Assisi mit einem aufgeschlagenen Buch in den Händen. Das Jesuskind beugt sich zu dem Heiligen und scheint ihn auf eine Stelle im Buch aufmerksam zu machen.

Die Heilige Familie

1578

Öl auf Leinwand, 127 x 104,1 cm

Bez. an der Kante des Tischtuchs: LAVINIA FONTANA DE ZAPPIS FACIEBAT
MDLXXVIII

Davis Museum, Boston, Sammlung Selma Postar

Provenienz: Unbekannt

Literatur und Archivalien: Burke 1944, S. 256-258; Cheney 1984, S. 12-16; Ausst.-Kat. Boston 1992, S. 154, Nr. 53; Ausst.-Kat. Washington 1998, S. 54.

Zum Werk

Die stilistische Entwicklung Lavinia Fontanas lässt sich sehr gut an ihren verschiedenen Interpretationen der *Heiligen Familie* nachvollziehen, da sie dieses Thema in allen Phasen ihres Schaffens immer wieder aufgriff. Eines ist jedoch allen Versionen gemein: der symbolische Verweis auf Geburt, Tod und Auferstehung Christi im Bild.

Maria hebt das Jesuskind über eine mit Windeln ausgelegte und Ornamenten verzierte Wiege, die auf einem Tisch steht. Es wendet sich mit gütigem Blick der heiligen Margarethe von Antiochia im Vordergrund links zu, die mit vor der Brust gekreuzten Armen und gesenktem Blick demütig vor ihm niederkniet. Vor ihr liegt ein furchterregender Drache mit weit aufgerissenem Maul, der die Heilige zu verschlingen droht, dem sie jedoch trotzt und ihn aufgrund ihres starken und unerschütterlichen Glaubens bezwingt. Franz von Assisi, in seine braune Mönchskutte gehüllt und mit einem Kreuz im Arm, verweist auf die mutige Heilige im Vordergrund. Er blickt zu Joseph, der sich gegenüber auf seinen Stock stützt. Alle Figuren sind auf zwei Diagonalen aufgereiht: Links die beiden Heiligen, rechts Maria und Joseph und im Zentrum der sich kreuzenden Diagonalen das Jesuskind. Die Wiege symbolisiert dabei die Geburt des Kindes, das Kruzifix in der Hand Franziskus' seinen Tod. Der in der Mitte geteilte, die Szene einrahmende Vorhang, kann als Zeichen des Kreuzestodes gedeutet werden. Lavinia Fontana zitierte das Vorhangmotiv immer wieder. Das über die Wiege gehaltene Christuskind verweist auf den Auferstandenen, der den Tod überwindet, seinem

Grab entsteigt und dort die Tücher, in die sein toter Körper gehüllt war, zurücklässt. Liana Cheney wies in ihrem Aufsatz auf die Funktion der heiligen Margarethe von Antiochia als Patronin der Gebärenden hin.

Mit der Anspielung auf Leben und Tod im Bild beklagte Lavinia Fontana womöglich auch ihr eigenes Schicksal, denn 1578 verstarb kurz nach der Geburt ihr Kind.³⁷⁵

³⁷⁵ Vgl. Cheney 1984, S. 13 f.

Stigmatisierung des heiligen Franziskus

1579

Öl auf Leinwand, 75 x 63 cm

Bez. auf dem Stein links unten: LAVINIA FONTANA DE ZAPPIS / FACIEBAT
MDLXXVIII

Bologna, Seminario Diocesano, Villa Revedin

Provenienz: Unbekannt

Literatur und Archivalien: Mauceri 1936, S. 16 f.; Galli 1940, S. 44, S. 65, Nr. 54; Bortolotti 1972, S. 56; Fortunati 1986, Bd. 2, S. 729, 747; Ausst.-Kat. Bologna 1988, S. 171, Nr. 12; Cantaro 1989, S. 92 f.; Ausst.-Kat. Bologna 1994, S. 117, Nr. 41; Chadwick 1996, S. 93; Ausst.-Kat. Washington 1998, S. 62 f.; Murphy 2002, S. 52 f.; Ausst.-Kat. Modena 2005, S. 376, Nr. 158;

Zum Werk

Siehe S. 50

Stigmatisierung des heiligen Franziskus

1579

Öl auf Leinwand, 60 x 76 cm

Verbleib unbekannt

Provenienz: Versteigerung Finarte, Mailand (3.11.1982, Lot 417); Versteigerung Christie's, Rom (16.5.1985, Lot 295).

Literatur und Archivalien: Cantaro 1989, S. 94; Ausst.-Kat. Modena 2005, S. 192 f.

Zum Werk

Lavinias zweite Version der *Stigmatisierung des heiligen Franziskus* ähnelt inhaltlich und formal einer Darstellung des Themas von Girolamo Muziano, dessen Werke und Bildideen durch Stiche von Cornelis Cort und Domenico Tibaldi in Bologna verbreitet und bekannt waren.³⁷⁶ Prospero Fontana war möglicherweise im Besitz einiger Stiche und ermöglichte seiner Tochter den Zugang.

Die Komposition wird von einer üppigen, den Bildraum dominierenden Vegetation beherrscht. Franz von Assisi kniet äußerlich scheinbar gelassen in ein schlichtes Mönchsgewand gehüllt mit ausgebreiteten Armen auf seine Stigmatisierung wartend. Keine Regung ist in seinem Gesicht zu erkennen, er ergibt sich ruhig und gefasst in sein Schicksal. Die drei Knoten an der Kordel der ärmlichen Kutte versinnbildlichen die Mönchstugenden Keuschheit, Gehorsam und Armut. Am oberen linken Bildrand erscheint von gleisendem Licht umhüllt ein Seraph und erfüllt die Vision. Ein weiterer Mönch im Vordergrund links wird Zeuge des Geschehens und rekt erschrocken und aufgewühlt seine Hand nach oben. Im Hintergrund ist die Kapelle Franziskus' zu sehen.

³⁷⁶ Cornelis Cort, Stich nach Girolamo Muziano, *Stigmatisierung des hl. Franziskus*, vgl. Sellink 2000, S. 139 und Domenico Tibaldi, Stich nach Girolamo Muziano, *Stigmatisierung des hl. Franziskus*, vgl. Ausst. Kat. Rom 1982, S. 159-169.

Franziskus in Anbetung des Gekreuzigten

1580

Öl auf Leinwand, 50 x 37 cm

Bez. unten links: LAV. FON DE ZAP. / FACIE / MDLXXX

Privatbesitz

Provenienz : Unbekannt

Literatur und Archivalien: Cantaro 1989, S. 36, 95.

Zum Werk

Siehe S. 52

Christus im Haus von Martha und Maria Magdalena

1580

Öl auf Leinwand, 220 x 170 cm

Bologna, Conservatorio di S. Marta

Provenienz: Am originalen Aufstellungsort

Literatur und Archivalien: Oretti 1760-1780, Ms. B 124, c. 12; Galli 1940, S. 60, Nr. 34; Ricci 1968, S. 61, Nr. 74; Fortunati 1986, Bd. 2, S. 729, 749; Cantaro 1989, S. 96 f.; Ausst.-Kat. Bologna 1988, S. 167, Nr. 11; Stanzani 1990, S. 145-147; Ausst.-Kat. Bologna 1994, S. 121, Nr. 35; Gaze 1997, S. 537; Sassù 1997, S. 81; Murphy 2002, S. 188-191.

Zum Werk

Siehe S. 40

Sacra Conversazione

1581

Öl auf Leinwand, 156 x 118 cm

Bez. auf der obersten Stufe links: LAVIN. FONTANA FACIEBAT / MDLXXXI

Verbleib unbekannt

Provenienz: Versteigerung Sotheby's, London (16.7.1980, Lot 10).**Literatur und Archivalien:** Burke 1944, S. 258; Cantaro 1989, S. 100.**Zum Werk**

Lavinia Fontana wählte für ihre Komposition der thronenden Madonna mit dem Kind und Heiligen die traditionelle Darstellungsform der *Sacra Conversazione*. Die Figuren sind in einem heiligen Gespräch, in einem einheitlichen Bildraum über ihre Gesten miteinander verbunden – ein in Renaissance und Manierismus sehr beliebtes Motiv, dessen ursprünglicher Ausgangspunkt wohl das Bestreben der Stifter war, sich der Fürsprache der Heiligen auf einem Bild zu versichern. Dieser Bildtypus hat sich vor allem im 14. und 15. Jahrhundert in Italien aus Maestà-Darstellungen entwickelt, bei denen jeder Figur noch ein eigener Raum zugeordnet gewesen war. Die Rolle Mariens als Mutter des Gottessohnes wird besonders hervorgehoben.

Im Zentrum von Lavinias Gemälde thront Maria mit dem Kind auf dem Arm, das seine Arme nach der Mutter ausstreckt. Auf die Betonung der mütterlichen Güte Mariens und die spielerische und fürsorgliche Interaktion mit dem Kind legte Lavinia in allen ihren Variationen der *Heiligen Familie* größten Wert. Ein weiteres Mutter-Kind-Paar bilden rechts der Johannesknabe mit dem Kreuzstab in der Hand und seine Mutter Elisabeth, die gemäß der biblischen Überlieferung bei der Geburt deutlich älter war, als die sich durch Anmut und zarten Liebreiz auszeichnende Maria. Als Rückenfigur im Vordergrund kniet Katharina von Alexandria – ebenfalls eine häufig zitierte Heilige im Œuvre Lavinias. Joseph bildet den kompositorischen Abschluss des Bildes und beobachtet aus dem Hintergrund links die Szene. Die plastische Gestaltung der Figuren, die Unterscheidung der verschiedenen Lebensalter und die differenzierte Schilderung der Seelenregungen, zeugen wie der Rhythmus in der

Anordnung der Figuren von einer Schulung Lavinias durch die manieristischen Künstler Bolognas, allen voran Prospero Fontana, aber auch Lorenzo Sabatini oder Denys Calvaert.

Noli me tangere

1580

Öl auf Leinwand, 80 x 65,5 cm

Bez. auf dem Stein unten rechts: LAVINIA FONTANA DE / ZAPPIS FACIEBAT / MDLXXXI

Florenz, Galleria degli Uffizi

Inv.-Nr. 1890, 1383

Provenienz: Sammlung Don Antonio Medici di Capistrano, 1632; Vermächtnis Capistranos an die Uffizien, Florenz.

Literatur und Archivalien: Mauceri 1936, S. 15; Galli 1940, S. 68, Nr. 82; Salvini 1952, S. 67, Nr. 383; Bryan 1964, S. 177; Ausst.-Kat. Los Angeles 1976, S. 113 f., Nr. 7; Tufts 1982, S. 133; Fortunati 1986, Bd. 2, S. 729, 748; Honig Fine 1988, S. 12; Cantaro 1989, S. 101-103; Ausst.-Kat. Bologna 1994, S. 22 f., 146, Nr. 60; Murphy 1994, S. 174; Chadwick 1996, S. 93; Ausst.-Kat. Washington 1998, S. 18, 66 f.; Murphy 2002, S. 34-36; Ausst.-Kat. Modena 2005, S. 377, Nr. 159.

Zum Werk

Siehe S. 45

Der heilige Hieronymus büßend in einer Landschaft

1581

Öl auf Leinwand, 34 x 28 cm

Bez. unten rechts: LAVINIA / FONTANA DE ZAPPIS PINX.

Privatbesitz

Provenienz: Unbekannt. Marcello Oretti beschreibt 1780 das Gemälde in der Kirche S. Bernardino Monache, Bologna und gibt einen Hinweis auf den möglichen ursprünglichen Aufstellungsort.

Literatur und Archivalien: Oretti 1760-1780, Ms. B 124; Cantaro 1989, S. 104; Murphy 2002, S. 23.

Zum Werk

Siehe S. 52

Die Heilige Familie und die heilige Katharina von Alexandria

1581

Öl auf Leinwand, 105 x 83,75 cm

Bez.: LAVINIA FONTANA DE ZAPPIS FACIEBAT MDLXXXI

Verbleib unbekannt

Provenienz: Sammlung Earl of Malmesbury, Wiltshire; Versteigerung Christie's, London (4.5.1925); Versteigerung Bukowski, Stockholm (9.-12.11.1966, Lot 139).

Literatur und Archivalien: Cantaro 1989, S. 105.

Zum Werk

Auch diese Version der *Heiligen Familie*, die in das Jahr 1581 datiert, strahlt Lieblichkeit und Anmut aus. In der Bildmitte sitzt das Jesuskind auf einer mit Kissen ausgelegten Wiege, stützt sich einerseits mit seiner linken Hand ab und hält gleichzeitig ein Bündel Palmzweige, das als Vorbote der Passion gedeutet werden kann. Die Rechte ist erhoben und verweist auf Katharina von Alexandria, die ausschnitthaft als Brustbild am linken Bildrand demütig vor dem Kind kniet. Fast den kompletten Hintergrund und die Vertikale nimmt die Gottesmutter ein, die mit gesenktem Blick auf ihr Kind schaut und die Arme ausladend und weit öffnet. Diese Geste kehrt in der Darstellung Mariens im Bild aus Pieve di Cento wieder (Kat. 37). Obwohl Joseph mit den Hauptfiguren Katharina und dem Kind die Diagonale einnimmt, bleibt er am wohl beschnittenen rechten Rand nur eine Assistenzfigur.

Auch wenn die Komposition auf den ersten Blick ruhig und andächtig anmutet, kommunizieren die Figuren doch lebhaft über die Gesten ihrer Hände und die Blicke, die sie austauschen, miteinander. Das Bild steht in der Tradition der von Lavinia ausgeführten *Heiligen Familien*.

Die wundersame Brotvermehrung

1583

Öl auf Leinwand, 400 x 225 cm

Bologna, S. Maria della Pietà

Provenienz: Oretti erwähnt 1780 den Standort des Gemäldes in der Chiesa de' Mendicanti, Bologna; seit 1818 in der Kirche S. Maria della Pietà, Bologna.

Literatur und Archivalien: Malvasia 1686, S. 54, Nr. 75/17; Oretti 1760-1780, Ms. B 124, c. 10; Oretti 1767, Ms. B 30; Villa 1794, S. 141, Nr. 261; Bianconi 1820, S. 61; Bolognini Amorini 1843, S. 88; Ellet Fries 1859, S. 42; Ragg 1907, S. 223; Mauceri 1936, S. 16; Galli 1940, S. 57, Nr. 1; Ricci 1968, S. 93; Fortunati 1986, Bd. 2, S. 730, 752; Cantaro 1989, S. 115; Cammarota 1992, S. 194; Ausst.-Kat. Bologna 1994, S. 140, Nr. 62; Murphy 2002, S. 188.

Zum Werk

Siehe S. 47

Die Darbringung im Tempel

1583

Öl auf Leinwand, 139,7 x 101,6 cm

Verbleib unbekannt

Provenienz: Sammlung Earl of Harrowby, Dudley als Werk des sienesischen Malers Ventura Salimbeni; Versteigerung Sotheby's, London (29.11.1961, Lot 137); Versteigerung Christie's, London (15.12.1983).

Literatur und Archivalien: Villa 1794, S. 141, Nr. 261 A; Cantaro 1989, S. 116.

Zum Werk

Die biblische Episode von der Darbringung Jesu im Tempel schildert der Evangelist Lukas (2, 21-40). Maria und Joseph brachten das Kind acht Tage nach seiner Geburt zur Beschneidung in den Tempel nach Jerusalem, so wie es das Gesetz des Moses vorsah. Sie wollten zwei Tauben als Opfer darbringen. Als sie mit dem Kind den Tempel betraten, nahm es der fromme Simeon auf den Arm und pries es als Sohn Gottes. Nachdem Maria und Joseph ihre Pflicht erfüllt hatten, kehrten sie nach Nazareth zurück.

Die Entstehungsgeschichte des Gemäldes ist nach wie vor ungeklärt, auch die Datierung um 1583 kann nur ungefähr erfolgen. Marcello Oretti schrieb das Werk zuerst dem Œuvre Lavinias zu. In seiner Liste befindet sich eine *Darbringung im Tempel* für die Kirche S. Badia in Bologna aus dem Jahr 1583.³⁷⁷ M. Cantaro verwies auf eine Lavinia Fontana zugewiesene Zeichnung gleichen Themas aus dem Kupferstichkabinett der Uffizien in Florenz. Dieser Vergleich erweist sich jedoch als wenig überzeugend, da sich die Zeichnung sowohl in der Anordnung der Figuren, als auch im Aufbau der Komposition deutlich unterscheidet.³⁷⁸

Überzeugender erscheinen vor allem stilistische Vergleiche. Lavinia zitierte den Fuß des Altars in Form eines Greifs wieder in der *Opferszene* (Kat. 34). Die verstärkt durch die

³⁷⁷ “Alla Badia nella Sagrestia vi è un quadro nel quale vi stà dipinta la Presentazione al Tempio, e sembra un pensiero del dipinto che fece suo Padre in uno di quei laterali nella Cappella maggiore del Palazzo Pubblico di Bologna, e sotto vi si legge Lavinia Fontana de Zappis faciebat MDLXXXIII”, vgl. Oretti 1760-1780, Ms. B 124, c. 10.

³⁷⁸ Cantaro 1989, S. 116, S. 234.

Lichteffekte mystische Stimmung des Bildes, griff Fontana 1590 im Gemälde *Geburt Mariens* (Kat. 30) auf. Die Physiognomie Simeons erinnert an das Antlitz des heiligen Franz von Paola (Kat. 29).

Die Heiligen Benedikt, Gregor der Große und Franziskus beten Maria und das Kind an

1583/84

Öl auf Leinwand, 192 x 111,5 cm

Privatbesitz

Provenienz: Unbekannt

Literatur und Archivalien: Cantaro 1989, S. 122 f.

Zum Werk

Das großformatige Gemälde kann stilistisch in die Entstehungszeit der *Madonna Assunta von Ponte Santo* (Kat. 23) eingeordnet werden.

Fast der gesamte Bildraum wird von den drei monumentalen Heiligenfiguren beherrscht, die in den geöffneten Himmel auf die Gottesmutter mit Kind blicken, die von zahlreichen Engeln umgeben und von gleisendem Licht hinterfangen wird. Beihnahe hünenhaft erscheint Papst Gregor der Große mit gefalteten Händen in der Mitte. Er trägt sein prachtvolles Mantum aus wertvollem rotem Damast, das verschiedene Figuren zieren. So ist etwa vom Betrachter aus links oben der Apostel Petrus zu sehen, der erste Bischof von Rom mit den Schlüsseln in der Hand, rechts unten der heilige Sebastian vor der Martersäule, dessen Körper von Pfeilen durchbohrt wird, weil er aufgrund seines christlichen Glaubens zum Tode durch Bogenschützen verurteilt worden war. Lavinias Freude an der detaillierten Ausarbeitung von dekorativen Elementen zeigt sich in der kostbaren, mit verschiedenfarbigen Edelsteinen besetzten Papstkrone im Vordergrund rechts sowie an den Quasten, die das Unterkleid Gregors des Großen schmücken.

Flankiert wird der Papst von zwei Heiligen, links Benedikt, dessen Orden er besonders nahestand, rechts Franz von Assisi. Die monumentalen Figuren überragen die Stadtansicht im Bildmittelgrund, sodass sie wohl als Mittler zwischen irdischer und himmlischer Sphäre gedeutet werden können.

Die Himmelfahrt Mariens von Ponte Santo mit den Heiligen Cassian und Petrus Chrysologus

1584

Öl auf Leinwand, 252 x 164 cm

Bez. auf der Burgmauer unten: LAVINIA FONTANA DE ZAPPIS FACIEBAT
MDLXXXIV

Imola, Pinacoteca Civica

Inv. Nr. 216

Provenienz: Palazzo Comunale, Imola (bis 1750); Pinacoteca Civica, Imola.

Literatur und Archivalien: Oretti 1760-1780, Ms. B 124, c. 18; Villa 1794, S. 141, Nr. 46 B; Alberghetti 1810, S. 158; Cerchiari 1847, S. 120, 165; Gaddoni 1922, S. 15; Mauceri 1936, S. 16; Galli 1940, S. 50 f., 64, Nr. 45; Ausst.-Kat. Imola 1985, S. 61 f.; Fortunati 1986, Bd. 2, S. 729, 751; Pedrini 1988, S. 128, Nr. 19; Cantaro 1989, S. 124-127; Murphy 2002, S. 45-47; Ausst.-Kat. Washington 2007, S. 27.

Zum Werk

Siehe S. 61

Die Kreuzigung Christi

1585

Öl auf Leinwand, 400 x 227 cm

Bologna, S. Antonio Abate

Provenienz: S. Lucia, Bologna; seit 1789 S. Antonio Abate, Bologna.

Literatur und Archivalien: Masini 1666, S. 276 f.; Malvasia 1686, S. 175, Nr. 256/17; Oretti 1760-1780, Ms. B 124, c. 10; Ellet Fries 1859, S. 42; Mauceri 1936, S. 16; Galli 1940, S. 50, 66, Nr. 58; Bryan 1964, S. 177; Ricci 1968, S. 212; Fortunati 1986, Bd. 2, S. 730, 752; Roversi 1986, S. 121; Cantaro 1989, S. 138 f.; Zanasi 1993, S. 66; Murphy 1994, S. 174; Murphy 2002, S. 157-159.

Zum Werk

1585 schuf Lavinia Fontana zahlreiche Gemälde, darunter diese Altartafel. Die Provenienz des Bildes und der Auftraggeber lassen sich nicht mehr lückenlos rekonstruieren, jedoch lässt das große Format die Bedeutung des Auftrages für Lavinia erahnen.

Christus ist an ein hohes Kreuz genagelt, das weit in den Himmel ragt. Sein Haupt neigt sich nach vorne auf die Brust. Seine nach beiden Seiten ausgestreckten Arme rahmen die beiden Schächer ein, die mit ihm verurteilt und gekreuzigt wurden und ihn flankieren. Blut fließt noch immer aus den Wundmalen des geschundenen Körpers, das helle Inkarnat hebt sich von der Dunkelheit ab und verdeutlicht die Überhöhung des Gottessohnes, der soeben den Heilsplan vollendet hat. Maria Magdalena umfasst klagend das Kreuz. Zwei weitere Frauen stützen und umsorgen Maria, die Mutter Jesu, die vor Schmerz in sich auf dem Boden zusammengesunken ist. Die drei Männer links haben die Hände zum Gebet gefaltet und blicken auf den Gekreuzigten. Unter ihnen befinden sich wohl Johannes, der Lieblingsjünger, und Nikodemus, ein Schriftgelehrter, der den toten Körper Christi mit Myrrhe und Aloe salben sollte. Die Bewegungen der Figuren wirken posenhaft und erstarrt, auf ihren Gesichtern spiegelt sich tiefe Trauer. Im Hintergrund reiten römische Soldaten auf ihren Pferden in die Stadt zurück.

Die Haltung der mit beiden Armen das Kreuz umfassenden Maria Magdalena folgt einem verbreiteten Figurentyp, der sich bereits für vergleichbare Darstellungen in der niederländischen Kunst des frühen 16. Jahrhunderts belegen lässt.³⁷⁹ Malvasia berichtete, dass sich das Porträt des Prospero Fontana in der Figur des Nikodemus verstecke.³⁸⁰ Vergleichbare *Kreuzigungen* finden sich in den Werken von Prospero Fontana und Annibale Carracci³⁸¹, deren Figuren in der Mimik und in den Posen ähneln.

Offensichtlich orientierte sich Lavinia Fontana einerseits noch am spätmanieristischen Stil ihres Vaters Prospero Fontana, interessierte sich andererseits jedoch für neue Einflüsse zeitgenössischer Künstler. So verdeutlicht dieses Bild einmal mehr ihre Malweise: Sie lässt sich nicht auf eine bestimmte Stilrichtung festlegen, sondern fügte verschiedenen malerischen Elementen ihre ganz eigene Ausdrucksweise hinzu und vereinigte dies zu ihrem unverwechselbaren Stil.

³⁷⁹ Vgl. Jan Gossaert, Nachfolger, *Kreuzigung Christi*, Hamburger Kunsthalle.

³⁸⁰ Malvasia 1686, S. 175, Nr. 256/17.

³⁸¹ Cantaro 1989, S. 139. Vgl. Annibale Carracci, *Kreuzigung mit den drei Marien und dem hl. Johannes*, 1594, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie. Siehe dazu auch Ausst.-Kat. Bologna 2006, S. 268 f.

Der heilige Hieronymus und zwei Frauen beten den Gekreuzigten an

1585

Öl auf Leinwand, 340 x 210 cm

Bologna, Pinacoteca Nazionale

Provenienz: Sammlung Villa Legatizia, 1850.**Literatur und Archivalien:** Malvasia 1686, S. 105, Nr. 154/2; Oretti 1760-1780, Ms. B 124, c. 10; Villa 1794, S. 141, Nr. 261 A; Galli 1940, S. 57, Nr. 3; Cantaro 1989, S. 140; Murphy 2002, S. 155-157.**Zum Werk**

Der ruinöse restauratorische Zustand des Gemäldes macht seine genaue Beschreibung und Einordnung in das Œuvre Lavinias nahezu unmöglich. Die eindrucksvolle Präsenz des fast das gesamte Bildformat einnehmenden Gekreuzigten, löst dennoch beim Betrachter Betroffenheit aus. Die dramatische Wirkung wird durch die Plastizität des geschundenen toten Körpers, aus dessen Wunden noch Blut rinnt, gesteigert. Links ist fragmenthaft der heilige Hieronymus mit seinem Kardinalshut zu erkennen, dessen roter Umhang durch die Bewegung aufgebauscht wird. Stark beschädigt ist auch die rechte Seite des Bildes, wo zwei Frauen, vermutlich die Stifterinnen des Bildes, Christus am Kreuz anbeten.

Die Heilige Familie mit dem Johannesknaben

Um 1582 bis 1589

Öl auf Leinwand, 217 x 153 cm

Imola, Pinacoteca Civica

Inv. Nr. 27

Provenienz: Unbekannt

Literatur und Archivalien: Pedrini 1988, S. 130 f.; Cantaro 1989, S. 145.

Zum Werk

Provenienz und Auftraggeber dieser *Heiligen Familie* lassen sich leider nicht mehr rekonstruieren. Denn auch wenn das Bildthema sich im Werk Lavinias wiederholt, nimmt diese Version eine besondere Stellung ein, macht doch das große Format ihre Funktion für die private häusliche Andacht unwahrscheinlich.

Monumental und fast die gesamte rechte Bildseite einnehmend erscheint Maria mit dem Kind auf dem Arm, das sich dem auf die Knie gesunkenen Johannesknaben mit Fellgewand und Kreuzstab zuwendet. Hinter Maria stützt sich Joseph, ebenfalls hünenhaft und mit seltsam gekrümmten Kopf, als würde er sonst über den oberen Bildrand hinausragen, auf seinen Stock. Alle Figuren sind auf einer Diagonalen angeordnet, erscheinen fast aufgereiht. Der weite Ausblick aus dem Arkadengang in die Landschaft, in der sich Reiter und Bauern tummeln, verleiht dem Bild die notwendige Tiefenräumlichkeit.

Die Heilige Familie mit dem schlafenden Kind und dem Johannesknaben

1589

Öl auf Leinwand, 180 x 127 cm

Bez.: LAVINIA FONTANA DE ZAPPIS FACIEBAT IN BOLOGNIA MDLXXXVIII

Madrid, El Escorial

Provenienz: Am originalen Aufstellungsort.

Literatur und Archivalien: Malvasia 1678, S. 180; Oretti 1760-1780, Ms. B 124, c. 13; Villa 1794, S. 141, Nr. 1237 B; Pacheco 1821, S. 148; Bolognini Amorini 1843, S. 88; Alberto 1877, S. 226; Minghetti 1877, S. 317; Galli 1940, S. 43, 63, Nr. 43; Sanchez Canton 1963, S. 404; Bryan 1964, S. 177; Tufts 1982, S. 131; De Girolami Cheney 1984, S. 14; Fortunati 1986, Bd. 2, S. 731, 760; Cantaro 1989, S. 146 f.; Ausst.-Kat. Bologna 1994, S. 113, Nr. 39; Ausst.-Kat. Washington 1998, S. 21; Murphy 2001, S. 122-129; Murphy 2002, S. 167-170; Ausst.-Kat. Washington 2007, S. 46.

Zum Werk

Siehe S. 82

Die thronende Maria mit dem Kind und die Heiligen Katharina, Cosmas und Damian und der Stifter Scipione Calcina

1589

Öl auf Leinwand, 320 x 200 cm

Bologna, S. Giacomo Maggiore, Cappella Malvezzi-Ranuzzi

Provenienz: Cappella Calcina, S. Giacomo Maggiore, Bologna (bis 1950); Cappella Malvezzi-Ranuzzi, S. Giacomo Maggiore, Bologna (seit 1984).

Literatur und Archivalien: Masini 1666, S. 175; Malvasia 1686, S. 61, Nr. 85/11; Oretti 1767, Ms. B 30, c. 52; Bianconi 1820, S. 73; Bolognini Amorini 1843, S. 88; Ragg 1907, S. 221 f.; Sighinolfi 1926, S. 60, Nr. 14; Galli 1940, S. 57, Nr. 2; Ricci 1968, S. 110-112; Fortunati 1986, Bd. 2, S. 731, 759; Cantaro 1989, S. 148; Ausst.-Kat. Bologna 1994, S. 142, Nr. 63; Murphy 2002, S. 80-83.

Zum Werk

Siehe S. 64

Der heilige Franz von Paola segnet ein Kind

1590

Öl auf Leinwand, 213 x 140 cm

Bez. auf dem Holzschuh des Heiligen unten rechts: LAVINIA FONTANA DE ZAPPIS
FACIEB. MDLXXXX

Bologna, Pinacoteca Nazionale

Inv. Nr. 505

Provenienz: S. Maria della Morte, Bologna; Sammlung Conte Bianchetti, Bologna; 1823 von der Pinacoteca Nazionale, Bologna erworben.

Literatur und Archivalien: Masini 1666, S. 209; Malvasia 1678, S. 177; Malvasia 1686, S. 166, Nr. 245/22; Oretti 1760-1780, Ms. B 124, c. 10; Villa 1794, S. 141, Nr. 261 A; Bolognini Amorini 1843, S. 87; Ellet Fries 1859, S. 42; Minghetti 1877, S. 316 f.; Ragg 1907, S. 213-216; Mauceri 1936, S. 15; Galli 1940, S. 49, 57, Nr. 4; Bryan 1964, S. 177; Tufts 1982, S. 131; Fortunati 1986, Bd. 2, S. 731 f., 761; Honig Fine 1988, S. 12; Cantaro 1989, S. 150; Ausst.-Kat. Bologna 1994, S. 143, Nr. 64; Chadwick 1996, S. 93; Emiliani 1997, S. 109 f.; Ausst.-Kat. Washington 1998, S. 22, 84; Murphy 2002, S. 171-174.

Zum Werk

Siehe S. 88

Die Geburt Mariens

1590

Öl auf Leinwand, 315 x 192 cm

Bez. unten links: LAV. FON. DE ZAP. FAC.

Bologna, SS. Trinità

Provenienz: Cappella Ghelli-Paleotti, S. Biagio, Bologna.

Literatur und Archivalien: Masini 1666, S. 136; Malvasia 1678, S. 178; Malvasia 1686, S. 193, Nr. 185/22; Oretti 1760-1780, Ms. B 124, c. 10; Villa 1794, S. 141, Nr. 261 A; Bianconi 1820, S. 291; Bolognini Amorini 1843, S. 87; Ellet Fries 1859, S. 42; Mario 1877, S. 226; Galli 1940, S. 58, Nr. 7; Bryan 1964, S. 177; Ricci 1968, S. 52; Ausst.-Kat. Los Angeles 1976, S. 112; Tufts 1982, S. 132; Fortunati 1986, Bd. 2, S. 737, 764, 765; Ausst.-Kat. Bologna 1988, S. 172, Nr. 13; Cantaro 1989, S. 152 f.; Zanasi 1993, S. 64; Ausst.-Kat. Bologna 1994, S. 132, Nr. 50; Chadwick 1996, S. 93; Gaze 1997, S. 537; Ausst.-Kat. Washington 1998, S. 22; Murphy 2001, S. 23; Fortunati 2004, S. 23-25; Murphy 2002, S. 186-188.

Zum Werk

Siehe S. 54

Die Anbetung der Heiligen Drei Könige

1590

Kupfer, 45 x 35 cm

Bez. auf dem Stein unten rechts: LAV. FON. DE ZAP. FA. / MDLXXXX

Cherbourg, Musée Thomas Henry

Provenienz: Unbekannt

Literatur und Archivalien: Galli 1940, S. 67, Nr. 73; Fortunati 1986, Bd. 2, S. 732, 761; Cantaro 1989, S. 153 f.; Murphy 2002, S. 167.

Zum Werk

Die Entstehungsgeschichte der kleinen Kupfertafel ist nicht bekannt. Die Sterndeuter aus dem Morgenland suchten den neugeborenen König der Juden. Herodes erfuhr davon und ließ sie zu ihm bringen. Er verlangte von ihnen, das Kind zu suchen und ihm davon zu berichten. Als sie den Stern sahen und das Kind fanden, huldigten sie ihm und übergaben ihm ihre Geschenke Gold, Weihrauch und Myrrhe. Im Traum hörten sie eine Stimme, die sagte, nicht mehr zu Herodes zurückzukehren. Daraufhin verließen sie auf einem anderen Weg das Land.³⁸²

In einem kargen Stall thront Maria mit dem neugeborenen Jesuskind auf dem Arm. Die reich gekleideten Könige haben ihren Weg bereits gefunden und beten das Kind an. Caspar und Balthasar übergeben ihm ihre Gaben in kostbaren Gefäßen, Melchior nähert sich rechts auf seinem Pferd dem Geschehen. Der Reichtum der Könige und ihres großen Gefolges kontrastiert mit der Armseligkeit des offenen Stalls. Zur Verstärkung des Gegensatzes rückte Lavinia Fontana die thronende Madonna sowie Joseph aus der Mittelachse heraus an den rechten Bildrand, sodass sie die übrigen Protagonisten im Bildraum davor versammeln konnte. Der ruhigen, andächtigen, feierlichen Szene links stehen Dynamik und Bewegung rechts gegenüber. Etwas unbeholfen mutet Lavinias Versuch an, das Orientalische des Gefolges zu betonen. So zieren die Pferderücken aufwendig bestickte Decken mit Quasten,

³⁸² Matthäus 2, 1-12.

Federn schmücken ihre Mähnen. Auch der Stern über dem Stall, der die Heiligen Drei Könige nach Bethlehem geführt hat, wirkt seltsam unausgewogen, als sei er nachträglich hinzugefügt worden. Der Aufbau der Komposition sowie die Anordnung und Dynamik der Figuren erinnern an eine *Anbetung der Heiligen Drei Könige* von Prospero Fontana in der Kirche Corpus Domini in Bologna, die sicherlich vorbildhaft für Lavinia war.³⁸³

³⁸³ Cantaro 1989, S. 154.

Die Heilige Familie mit dem schlafenden Kind, dem Johannesknaben und der heiligen Elisabeth

1591

Kupfer, 45 x 37 cm

Bez. unten links: LAVI... FACIE... MDLXXXXI

Rom, Galleria Borghese

Inv.-Nr. 437

Provenienz: 1963 von der Galleria Borghese, Rom erworben.

Literatur und Archivalien: Galli 1940, S. 72, Nr. 116; Donati 1942, S. 572; Fortunati 1986, Bd. 2, S. 731; Cantaro 1989, S. 156 f.; Ausst.-Kat. Washington 1998, S. 22; Murphy 2002, S. 167-170.

Zum Werk

Siehe S. 86

Die Heilige Familie mit dem schlafenden Kind, dem Johannesknaben und der heiligen Elisabeth

1589/90

Kupfer, 52 x 40 cm

Bez.: LAVI. FONT.

Stockholm, Nationalmuseum

Provenienz: Unbekannt

Literatur und Archivalien: Galli 1940, S. 73, Nr. 127; De Girolami Cheney 1984, S. 14 f.; Cantaro 1989, S. 156 f.; Murphy 2002, S. 167-170.

Zum Werk

Siehe S. 87

Opferszene

1592

Öl auf Leinwand, 160 x 215 cm

Bez. auf dem Postament des Altares: LAVIN. FONT. DE ZAPPIS. FACIE. / MDLXXXXII

Imola, Pinacoteca Civica

Inv.-Nr. 32

Provenienz: Geschenk der Cassa di Risparmio di Imola, 1936.

Literatur und Archivalien: Malvasia 1678, S. 178; Oretti 1760-1780, Ms. B 124, c. 126; Mario 1877, S. 227; Graziani 1939, S. 69; Galli 1940, S. 47 f., 59, Nr. 16; Boschloo 1982, S. 115; Fortunati 1986, Bd. 2, S. 732, 762; Roversi 1986, S. 132; Pedrini 1988, S. 214 f., Nr. 54; Cantaro 1989, S. 158 f.; Ausst.-Kat. Bologna 1994, S. 153, Nr. 72; Giacomelli 2002, S. 385; Murphy 2002, S. 173.

Zum Werk

Siehe S. 87

Judith tötet Holofernes

Um 1592 bis 1594

Öl auf Leinwand, 210 x 172 cm

Parma, Pinacoteca Stuard

Provenienz: Seit 1834 Pinacoteca Stuard, Parma.

Literatur und Archivalien: Cirillo 1987, S. 68 f.; Cantaro 1989, S. 162.

Zum Werk

Siehe S. 92

Die Kreuzabnahme Christi

Um 1592 bis 1594

Öl auf Leinwand, 120 x 89 cm

Verbleib unbekannt

Provenienz: Versteigerung Finarte, Mailand (26.11.1985).

Literatur und Archivalien: Fortunati 1986, Bd. 2, S. 737, 775; Cantaro 1989, S. 166 f.

Zum Werk

Die Entstehungsgeschichte dieses Bildes und die Identität des Stifterpaares sind nicht bekannt. Wie bei vielen Gemälden Lavinias brachten intensive Recherchen der Provenienz leider keine neuen Erkenntnisse.

In den Evangelien wird berichtet, dass Joseph von Arimathia, ein jüdischer Ratsherr, mit Erlaubnis des Pilatus den Leib Christi vom Kreuz genommen habe. Maria Magdalena und andere Frauen, die später den toten Körper salbten und ihn in Tücher hüllten, waren dabei anwesend. Seit dem frühen Mittelalter finden sich bildliche Darstellungen der Szene, wobei sich die Zahl der beteiligten Personen im Laufe der Zeit ständig vergrößerte. Lavinia hingegen verzichtete in ihrer Darstellung der Kreuzabnahme auf allzu viele Figuren, was eventuell der Vorgabe der Stifter geschuldet sein könnte.

Maria blickt mit erhobenen Armen klagend zum Himmel. Der vom Licht hell beschienene, in sich zusammensackende Leichnam zeigt keine Erhabenheit mehr und muss von zwei Engeln gestützt werden. Es ist der dem Verfall preisgegebene Körper eines toten Menschen, dessen qualvolles Sterben seine Mutter miterleben musste. Lavinia betonte die menschliche Natur Christi – und auch Mariens. Sie ist als Mutter dargestellt, die um ihren Sohn weint und seinen Tod beklagt. So sind die beiden Hauptfiguren auf der Mittelachse des Bildes angeordnet. In der Verlängerung ist am oberen Bildrand noch ein Stück vom Holzkreuz zu erkennen. Hübsch ist die Brosche in Form eines Putto über der Brust Mariens. Die Stadt im Hintergrund rechts könnte Jerusalem sein. Überzeugend ist Cantaros Verweis auf zwei Stiche von Giulio Bonasone und Agostino Carracci, die dieselbe Anordnung der Figuren und Pose Mariens

zeigen.³⁸⁴ Vorbildhaft für Lavinia war sicherlich ebenfalls der Bildaufbau der *Kreuzabnahme* von Prospero Fontana³⁸⁵. Aber auch sie selbst zitierte das Motiv der Madonna mit den erhobenen Armen (Kat. 37).

³⁸⁴ Cantaro 1989, S. 167.

³⁸⁵ Prospero Fontana, *Kreuzabnahme*, Sydney, Art Gallery of New South Wales. Vgl. Lucco 1997, S. 146.

Die Himmelfahrt Mariens

1593

Öl auf Leinwand, 300 x 190 cm

Pieve di Cento, S. Maria Maggiore

Provenienz: Cappella Bentivoglio, S. Francesco Oltre Reno; seit 1856 S. Maria Maggiore, Cento.

Literatur und Archivalien: Oretti 1760-1780, Ms. B 124, c. 12; Righetti 1768, S. 13; Oretti 1770, Ms. B 110, c. 111; Bolognini Amorini 1843, S. 88; Mario 1877, S. 226; Galli 1940, S. 63, Nr. 36; Bryan 1964, S. 177; Fortunati 1986, Bd. 2, S. 732, 763; Cantaro 1989, S. 168; Ausst.-Kat. Bologna 1994, S. 125, Nr. 48; Ausst.-Kat. Washington 1998, S. 22; Murphy 2002, S. 80.

Zum Werk

Siehe S. 57

Judith und Holofernes

1595

Öl auf Leinwand, 120 x 93 cm

Bez. unten rechts: LAVI. FONT.

Bologna, Banca del Monte; Dauerleihgabe des Oratorio del Ritiro di S. Pellegrino

Provenienz: Unbekannt

Literatur und Archivalien: Malvasia 1678, S. 178; Oretti 1760-1780, Ms. B 124, c. 12; Mario 1877, S. 227; Fortunati 1986, Bd. 2, S. 728, 743; Cantaro 1989, S. 175 f.; Ausst.-Kat. Bologna 1994, S. 150, Nr. 70; Murphy 2002, S. 152-155; Fortunati 2004, S. 32.

Zum Werk

Siehe S. 90

Der Besuch der Königin von Saba bei Salomon

Um 1598 bis 1600

Öl auf Leinwand, 256 x 325 cm

Dublin, National Gallery of Ireland

Inv.-Nr. 76

Provenienz: Sammlung Zambeccari, Bologna (bis 1871); 1872 aus dem Kunsthandel Raffaele Gatti, Bologna vom Palais Royal, Paris erworben; dort von der National Gallery of Ireland, Dublin erworben.

Literatur und Archivalien: Oretti 1760-1780, Ms. B 104, c. 87; Villa 1794, S. 142, Nr. 1237 B; Levati 1822, S. 79; Lanzi 1834, S. 49; Bolognini Amorini 1843, S. 89; Ellet Fries 1859, S. 43; Mario 1877, S. 226 f.; Minghetti 1877, S. 317; Borenius 1922, S. 42; Bryan 1964, S. 177; Galli 1940, S. 67, Nr. 75; Burke 1968, S. 595 f.; Emiliani 1973, S. 74; Tufts 1974, S. 61 f.; Zeri 1974, S. 91, Nr. 2; Tufts 1982, S. 131; Ghirardi 1984, S. 153; Fortunati 1986, Bd. 2, S. 733, 770; Cantaro 1989, S. 189 f.; Ausst.-Kat. Bologna 1994, S. 155, Nr. 73; Gaze 1997, S. 537; Ausst.-Kat. Washington 1998, S. 27; Cammarota 2001, S. 86, 93, 310, 390, Nr. 145; Murphy 2002, S. 108-111; Fortunati 2004, S. 33; Ausst.-Kat. Washington 2007, S. 67-70.

Zum Werk

Siehe S. 92

Weihung an die Jungfrau

1599

Öl auf Leinwand, 277 x 184 cm

Bez. in der Mitte unten: LAVINIA FONT. d. Z. MDLXXXXIX

Marseille, Musée des Beaux Arts

Inv.-Nr. 16. D 861. L 4

Provenienz : Cappella Gnetti, S. Maria dei Servi, Bologna (bis 1739); Sammlung Hercolani, Bologna, 1780; als Schenkung an das Musée des Beaux Arts in Marseille.

Literatur und Archivalien: Masini 1666, S. 169; Malvasia 1678, S. 187, Nr. 274/19; Oretti 1760-1780, Ms. B 104, c. 60, 135; Oretti 1760-1780, Ms. B 124, c. 10; Calvi 1780, S. 38 f.; Bolognini Amorini 1843, S. 89; Cornu 1862, S. 153, Nr. 559; Galli 1940, S. 58, Nr. 12; Varese 1969, S. 28; Auquier 1976, S. 359, Nr. 717; Ghirardi 1984, S. 153; Pezet 1984, S. 58, Nr. 23; Ausst.-Kat. Bologna 1986, S. 132-134; Fortunati 1986, Bd. 2, S. 733 f., 771; Cantaro 1989, S. 193; Ausst.-Kat. Bologna 1994, S. 133, Nr. 51; Chadwick 1996, S. 94; Ausst.-Kat. Washington 1998, S. 29; Cavazzoni 1999, S. 31, Nr. 11; Murphy 2001, S. 21 f.; Murphy 2002, S. 191-193; Fortunati 2004, S. 25 f.

Zum Werk

Siehe S. 71

Die Vision des heiligen Hyazinth

1599

Öl auf Leinwand, 270 x 171 cm

Bez. auf der Stufe des Altares: ... A FONT.A DE ZAP.S FACIE / MDXCVIII

Rom, S. Sabina, Kapelle des heiligen Hyazinth

Provenienz: Am originalen Aufstellungsort

Literatur und Archivalien: Mancini 1620, S. 233, Nr. 957-962; Totti 1638, S. 104; Oretti 1760-1780, Ms. B 124, c. 13; Titi 1763, S. 64; Bolognini Amorini 1843, S. 89 f.; Baldinucci 1846, S. 370; Campori 1855, S. 208; Mario 1877, S. 227; Berthier 1910, S. 300-311; Muñoz 1919, S. 40; Baglione 1924, S. 143 f.; Galli 1940, S. 28, 50, 81-85, 63, Nr. 38; Donati 1942, S. 572; Birkner 1958, S. 111-136; Darsy 1961, S. 127; Ausst.-Kat. Los Angeles 1976, S. 112; Abromson 1981, S. 193 f.; Tufts 1982, S. 132; Ghirardi 1984, S. 150-153; Ausst.-Kat. Rom 1985, S. 228; Fortunati 1986, Bd. 2, S. 734, 772; Cantaro 1989, S. 194 f.; Durante/Martellotti 1989, S. 223; Heikamp/Winner 1993, S. 231-263; Madonna 1993, S. 532; Zanasi 1993, S. 66; Ausst.-Kat. Bologna 1994, S. 144, Nr. 65; Murphy 1994, S. 176; Chadwick 1996, S. 94 f.; Gaze 1997, S. 537; Ausst.-Kat. Washington 1998, S. 29; Osols-Wehden 1999, S. 176; Murphy 2002, S. 195.

Zum Werk

Siehe S. 74

Judith und Holofernes

1600

Öl auf Leinwand, 130 x 110

Bez. unten links: LAVINIA / FONTANA / DE ZAPPIS / FECE / 1600

Bologna, Museo Davia Bargellini

Inv.-Nr. O. P. Bargellini 1924, 55

Provenienz: Seit 1906 im Museo Davia Bargellini, Bologna.

Literatur und Archivalien: Sighinolfi 1926, S. 6; Malaguzzi Valeri 1927, S. 87; Mauceri 1936, S. 16; Galli 1940, S. 50, 60, Nr. 25; Fortunati 1986, Bd. 2, S. 728, 743; Cantaro 1989, S. 197 f.; Roversi 1993, S. 64; Zanasi 1993, S. 64; Ausst.-Kat. Bologna 1994, S. 151, Nr. 71; Ausst.-Kat. Washington 1998, S. 24, 100; Murphy 2002, S. 152-155; Bohn 2004, S. 273; Fortunati 2004, S. 32 f.; Ausst.-Kat. Washington 2007, S. 160 f.

Zum Werk

Siehe S. 91

Die Maria mit dem Kind erscheint fünf Heiligen

1601

Öl auf Leinwand, 152 x 108,5 cm

Bez. unten links: LAV. FON. FA. / 1601

Bologna, Pinacoteca Nazionale

Inv.-Nr. 787

Provenienz: Pinacoteca Nazionale, Bologna, 1804; Accademia di Belle Arti, Bologna, 1820; Villa Legatizia, S. Michele in Bosco, Bologna, 1850; Pinacoteca Nazionale, Bologna (seit 1935).

Literatur und Archivalien: Masini 1666, S. 127; Malvasia 1678, S. 178; Malvasia 1686, S. 224, Nr. 328/12; Oretti 1760-1780, Ms. B 124, c. 10; Oretti 1770, Ms. B 110, c. 20; Mario 1877, S. 226; Mauceri 1936, S. 15; Galli 1940, S. 58, Nr. 8; Ausst.-Kat. Bologna 1983, S. 343, Nr. 21; Fortunati 1986, Bd. 2, S. 734, 772; Cantaro 1989, S. 198 f.; Ausst.-Kat. Bologna 1994, S. 145, Nr. 66; Ausst.-Kat. Washington 1998, S. 102; Murphy 2002, S. 195; Bohn 2004, S. 273 f.

Zum Werk

siehe S. 58

44a)

Jesus zwischen den Kirchenlehrern

1601

Öl auf Leinwand, 69 x 63 cm

Bologna, S. Domenico, Cappella del Rosario

Provenienz: Am originalen Aufstellungsort

Literatur und Archivalien: Cavalli 1959, S. 119 f.; Alce 1960, S. 58 f., Nr. 11; Alce 1976, S. 1-28; Fortunati 1986, Bd. 2, S. 734, 773; Scaglietti Kelescian 1988, S. 77-82; Giovannucci Vigi 1988, S. 51-62; Cantaro 1989, S. 200-202; Ausst.-Kat. Washington 1998, S. 29; Murphy 2002, S. 195 f.

Zum Werk

Siehe S. 79

44b)

Die Krönung Mariens

1601

Öl auf Leinwand, 69 x 63 cm

Bologna, S. Domenico, Cappella del Rosario

Provenienz: Am originalen Aufstellungsort

Literatur und Archivalien: Cavalli 1959, S. 119 f.; Alce 1960, S. 58 f., Nr. 11; Alce 1976, S. 1-28; Fortunati 1986, Bd. 2, S. 734, S. 773; Scaglietti Kelescian 1988, S. 77-82; Giovannucci Vigi 1988, S. 51-62; Cantaro 1989, S. 200-202; Ausst.-Kat. Washington 1998, S. 29; Murphy 2002, S. 195 f.

Zum Werk

Siehe S. 80

Die Krönung Mariens mit dem Kind durch zwei Engel

1602

Öl auf Leinwand, 252 x 160 cm

Bez. unten links: LAV. FONT. DE ZAPPIS FACIEBAT 1602

Sovere, Convento dei Cappuccini

Provenienz: Am originalen Aufstellungsort**Literatur und Archivalien:** Colleoni da Bergamo 1622, S. 113; Oretti 1760-1780, Ms. B 124, c. 13; Galli 1940, S. 63, Nr. 41; Fortunati 1986, Bd. 2, S. 737; Cantaro 1989, S. 205.**Zum Werk**

Mit der Gegenreformation erfuhr die Marienverehrung eine neue Dimension und wurde zunehmend wichtiger. Der Kult um Maria als Mutter des Messias, der Himmelskönigin und Fürsprecherin bei ihrem Sohn, äußerte sich in zahlreichen Bildern. Aber bereits zu Anfang des 16. Jahrhunderts gehörte die *Madonna auf der Mondsichel* zu den verbreitetsten Bildmotiven der Kunst.

Das Motiv folgt dem Text in der Offenbarung des Johannes: „Und es erschien ein großes Zeichen am Himmel: ein Weib, mit der Sonne bekleidet, und der Mond unter ihren Füßen und auf ihrem Haupt eine Krone von zwölf Sternen“.³⁸⁶ Maria erscheint als liebreizende und anmutige, himmlische Königin und alles überstrahlende Erscheinung, die von göttlichem Licht hinterfangen wird. Zwei Engel halten die Krone über ihr Haupt und weisen sie als Himmelskönigin aus. Die roten Rosen in den Händen der Engel sind als Hinweise für die Tugenden Mariens zu sehen. Die dornenlosen Rosen symbolisieren ihre Reinheit.

Der Kapuzinermönch Coelestin Colleoni da Bergamo beschrieb das Bild, das sich noch heute am originalen Aufstellungsort befindet, bereits 1622, auch wenn er Lavinia fälschlicherweise als Ferrareser Malerin ausgibt: „Fù poi in essa Chiesa l'anno 1599 fabricata, per maggior commodità, una Cappella in honore della Santissima Vergine Madre di Dio: e l'Icona, opera

³⁸⁶ Offenbarung des Johannes 12, V. 1.

molto delicata, e da periti commendata fù fatta da Lavinia Ferrarese maritata in Bologna,
(...)”.³⁸⁷

³⁸⁷ Colleoni da Bergamo 1622, S. 113.

Die Steinigung des heiligen Stephanus

Um 1603 bis 1604

Zerstört. Überliefert durch einen Stich von Jacques Callot

Literatur und Archivalien: Mancini 1620, S. 234, Nr. 962-963; Totti 1638, S. 118; Orlandi 1753, S. 334; Titi 1763, S. 68; Oretti 1760-1780, Ms. B 124, c. 13; Villa 1794, S. 141, Nr. 261; Bolognini Amorini 1843, S. 90; Baldinucci 1846, S. 370; Ellet Fries 1859, S. 43; Nibby 1870, S. 348; Mario 1877, S. 227; Baglione 1924, S. 144; Galli 1940, S. 31, 63, Nr. 37, 85 f.; Donati 1942, S. 573; Bryan 1964, S. 177; Ausst.-Kat. Los Angeles 1976, S. 111; Ghirardi 1984, S. 154 f.; Fortunati 1986, Bd. 2, S. 734, 773; Honig Fine 1988, S. 12; Cantaro 1989, S. 208 f.; Lieure 1989, S. 13, Nr. 33; Chadwick 1996, S. 94 f.; Ausst.-Kat. Washington 1998, S. 29; Osols-Wehden 1999, S. 176; Murphy 2002, S. 195.

Zum Werk

Siehe S. 98

Der Selbstmord der Kleopatra

Zwischen 1604 und 1614

Öl auf Leinwand, 87,3 x 71 cm

Rom, Galleria Spada

Inv.-Nr. 245

Provenienz: Das Gemälde wurde zwischen 1627 und 1631 von Bernardino Spada erworben.

Literatur und Archivalien: Oretti 1760-1780, Ms. B 104, c. 125.

Literatur: Zeri/Mortari 1954, Nr. 180. – Ausst.-Kat. Bologna 1994, S. 156, Nr. 68. – Ausst.-Kat. Washington 1998, S. 78. – Ghirardi 1984, S. 159. – Fortunati 1986, S. 731, S. 758. – Cantaro 1989, S. 210 f. – Zeri 2001, S. 35 f.

Zum Werk

Siehe S. 95

Christus und die Samariterin

1607

Öl auf Leinwand, 160 x 117 cm

Bez. in der Mitte unten: LAVINIA FONT. ZA. FA. MDCVII

Neapel, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte

Inv.-Nr. 84087, Inv. IC. 182

Provenienz: Galerie Francavilla, Paris, 1802; dort vom Museo di Capodimonte, Neapel erworben.

Literatur und Archivalien: Minghetti 1877, S. 317; Galli 1940, S. 49, 71, Nr. 107; Causa 1982, S. 108; Fortunati 1986, Bd. 2, S. 729, 750; Cantaro 1989, S. 214 f.; Ausst.-Kat. Bologna 1994, S. 147, Nr. 67; Ausst.-Kat. Washington 1998, S. 30, 106.

Zum Werk

Siehe S. 101

Die Göttin Minerva beim Ankleiden

1603

Öl auf Leinwand, 260 x 190 cm

Rom, Galleria Borghese,

Inv.-Nr. 7

Provenienz: Am originalen Aufstellungsort

Literatur und Archivalien: Nibby 1870, S. 311; Della Pergola 1954, S. 134 f.; Della Pergola 1955, S. 35, Nr. 44; Ghirardi 1984, S. 156; Fortunati 1986, Bd. 2, S. 737; Cantaro 1989, S. 222 f.; Zanasi 1993, S. 66; Ausst.-Kat. Bologna 1994, S. 154, Nr. 74; Fortunati 1994, S. 36; Hermann-Fiore 1996, S. 393 f.; Gaze 1997, S. 537; Ausst.-Kat. Washington 1998, S. 30, 108; Osols-Wehden 1999, S. 176; Benati 2002, S. 7-16; Murphy 2002, S. 195; Fortunati 2004, S. 33 f.; Ausst.-Kat. Washington 2007, S. 46.

Zum Werk

Siehe S. 101

Anhang

Bibliographie

Abromson 1981

Morton C. Abromson: *Painting in Rome during the Papacy of Clement VIII. (1592-1605)*, New York 1981.

Addante 1988

Pietro Addante: *San Francesco di Paola*, Mailand 1988.

Alberghetti 1810

Giuseppe Alberghetti: *Compendio della Storia Civile, Ecclesiastica e Letteraria della Città d'Imola*. Bd. 2, Imola 1810.

Alce 1960

Venturino Alce: *La Basilica di San Domenico in Bologna*, Bologna 1960.

Alce 1976

Venturino Alce: *La Cappella del Rosario in San Domenico di Bologna*, in: *Il Carrobbio*, 2 (1976), S. 1-28.

Alessandrini 2007

Natura picta. Ulisse Aldrovandi, hrsg. von Alessandro Alessandrini, Bologna 2007.

Angelini 2003

Annarita Angelini: *Simboli e Questioni. L'eterodossia culturale di Achille Bocchi e dell'Hermathena*, Bologna 2003.

Angenendt 1997

Arnold Angenendt: *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, München 1997.

Arcangeli 1956

Francesco Arcangeli: *Sugli inizi dei Carracci*, in: *Paragone*, 79 (1956), S. 17-48.

Arcangeli 1958

Francesco Arcangeli: *Una gloriosa gara*, in: *Arte antica e moderna*, 4 (1958), S. 362.

Aronberg 1955

Marilyn Aronberg Lavin: *Giovannino Battista. A study in Renaissance religious symbolism*, in: *The Art Bulletin*, 37 (1955), S. 85-101.

Aschenbrenner 1920

Thomas Aschenbrenner: *Die Tridentinischen Bildervorschriften*, Freiburg 1920.

Asemissen/Schweikhart 1994

Malerei als Thema der Malerei, hrsg. von Hermann Asemissen und Gunter Schweikhart, Berlin 1994.

Askew 1969

Pamela Askew: The angelic consolation of St. Francis in post-Tridentine Italian painting, in: The Journal of Warburg and Courtauld Institutes, 32 (1969), S. 280-306.

Auquier 1976

Philippe Auquier: Catalogue des peintures, sculptures, pastels et dessins, Marseille 1908.

Ausst.-Kat. Los Angeles 1976

Women Artists 1550-1950, Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum 1976, hrsg. von Ann Sutherland Harris und Linda Nochlin, New York 1976.

Ausst.-Kat. Rom 1982

L'Immagine di San Francesco nella Controriforma, hrsg. von Simonetta Prosperi Valenti Rodinò und Claudio Strinati, Rom 1982.

Ausst.-Kat. Bologna 1983

L'Estasi di Santa Cecilia di Raffaello da Urbino nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, Ausst.-Kat. Pinacoteca Nazionale Bologna 1983, hrsg. von Andrea Emiliani, Bologna 1983.

Ausst.-Kat. Bologna 1984

Bologna 1584. Gli Esordi dei Carracci e gli Affreschi di Palazzo Fava, Ausst.-Kat. Pinacoteca Nazionale Bologna 1984, hrsg. von Andrea Emiliani, Bologna 1984.

Ausst.-Kat. Imola 1985

Il Museo come Programma. Restauri del Patrimonio Artistico della Città e delle Diocesi di Imola, Ausst.-Kat. Pinacoteca di Imola 1985, hrsg. von Grazia Agostini und Claudia Pedrini, Imola 1985.

Ausst.-Kat. Bologna 1986

Nell'Età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei Secoli XVI e XVII, Ausst.-Kat. Pinacoteca Nazionale Bologna 1986, hrsg. von Daniela Bertocci, Bologna 1986.

Ausst.-Kat. Cento 1988

La „Candida Rosa“. Il rosario nell'arte Centese ed Emiliana dal XVI al XVIII secolo, Ausst.-Kat. Pinacoteca Civica Cento 1988, hrsg. von Salvatore Baviera, Bologna 1988.

Ausst.-Kat. Bologna 1988

Dall'avanguardia dei Carracci al secolo Barocco. Bologna 1580-1600, Ausst.-Kat. Pinacoteca Nazionale Bologna 1988, hrsg. von Andrea Emiliani, Bologna 1988.

Ausst.-Kat. Neapel 1991

Battistello Caracciolo e il primo Naturalismo a Napoli, Ausst.-Kat. Castel Sant'Elmo Neapel 1991, hrsg. von Ferdinando Bologna, Neapel 1991.

Ausst.-Kat. Boston 1992

Prized Possessions. European paintings from private collections of friends of the Museum of Fine Arts, Boston Ausst.-Kat. Museum of Fine Arts Boston 1992, hrsg. von Peter Sutton, Boston 1992.

Ausst.-Kat. Ascoli Piceno 1992

Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V., Ausst.-Kat. Palazzo dei Capitani del Popolo, Ascoli Piceno 1992, hrsg. von Paolo dal Poggetto, Mailand 1992.

Ausst.-Kat. Rom 1993

Roma di Sisto V., Ausst.-Kat. Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, Rom 1993, hrsg. von Maria Luisa Madonna, Rom 1993.

Ausst.-Kat. Bologna 1994

Lavinia Fontana: 1552-1614, Ausst.-Kat. Museo Civico Archeologico Bologna 1994, hrsg. von Vera Fortunati, Mailand 1994.

Ausst.-Kat. Wien 1995

Sofonisba Anguissola die Malerin der Renaissance, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien 1995, hrsg. von Sylvia Ferino, Wien 1995.

Ausst.-Kat. Bologna 1997

Simone Cantarini detto il Pesarese (1612-1648), Ausst.-Kat. Pinacoteca Nazionale Bologna 1997, hrsg. von Andrea Emiliani, Mailand 1997.

Ausst.-Kat. Wien 1997

Vittoria Colonna. Dichterin und Muse Michelangelos, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien, hrsg. von Sylvia Ferino, Wien 1997.

Ausst.-Kat. Washington 1998

Lavinia Fontana of Bologna, Ausst.-Kat. National Museum of Women in the Arts Washington 1998, Mailand 1998.

Ausst.-Kat. Rom 2000

L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori, Bd. 2, Ausst.-Kat. Palazzo delle Esposizioni Rom 2000, hrsg. von Evelina Borea, Rom 2000.

Ausst.-Kat. Bologna 2004

Elisabetta Sirani, „Pittrice eroina” 1638-1665, Ausst.-Kat. Museo Civico Archeologico Bologna 2004, hrsg. von Jadranka Bentini und Vera Fortunati, Bologna 2004.

Ausst.-Kat. Modena 2005

Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau, Ausst.-Kat. Museo Civico d'Arte di Modena 2005, hrsg. von Sylvie Béguin, Mailand 2005.

Ausst.-Kat. Bologna 2006

Annibale Carracci, Ausst.-Kat. Museo Civico Archeologico Bologna 2006, hrsg. von Daniele Benati und Eugenio Riccòmini, Mailand 2006.

Ausst.-Kat. Washington 2007

Italian women artists from Renaissance to Baroque, Ausst.-Kat. National Museum of Women in the Arts Washington 2007, hrsg. von Vera Fortunati und Claudio Strinati, Mailand 2007.

Baglione 1924

Giovanni Baglione: Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII. fino a tutto quello d'Urbano VIII., Rom 1649 (Ausgabe Rom 1924).

Baldinucci 1846

Filippo Baldinucci: Notizie dei Professori del disegno da Cimabue in qua, Bd. 3, Florenz 1702 (Ausgabe Florenz 1846).

Ballarin 1982

Andreina Ballarin: La Pinacoteca di Vicenza, Vicenza 1982.

Barbieri 1962

Franco Barbieri: Il Museo Civico di Vicenza. Dipinti e sculture dal XVI al XVIII secolo, Venedig 1962.

Barocchi 1961

Scritti d'Arte del '500, hrsg. von Paola Barocchi, Bd. 2, Bari 1961, S. 117-509.

Bätschmann 2001

Oskar Bätschmann: Albertis historia, in: Ars et scriptura. Festschrift für R. Preimesberger, hrsg. von Hannah Baader, Berlin 2001, S. 107-124.

Beissel 1910

Stephan Beissel: Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte, Freiburg 1910.

Benati 2002

Daniele Benati: Amor è vivo. Due dipinti erotici di Lavinia Fontana, Mailand 2002.

Bendiscioli 1973

Mario Bendiscioli: La riforma cattolica, Rom 1973.

Bendiscioli/Marcocchi 1963

Riforma cattolica. Antologia di documenti, hrsg. von Mario Bendiscioli und Massimo Marcocchi, Rom 1963.

Benthien 2002

Claudia Benthien: Die Absenz der Stimme im Bild. Personifikationen des „Stillschweigens“ in der Frühen Neuzeit, in: Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation, hrsg. von Hans Belting, München 2002, S. 325-347.

Bernardini 1982

Carla Bernardini: Raffaello a Bologna: Appunti per la „posterità“ visiva della Santa Cecilia, in: Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo, hrsg. von Andrea Emiliani, Bologna 1982, S. 17-33.

Berthier 1910

Joachim Joseph Berthier: L'église de Sainte Sabine à Rome, Rom 1910.

Bertolotti 1885

Antonio Bertolotti: Artisti Bolognesi, Ferraresi ed alcuni altri del già stato pontificio in Roma, nei secoli XV, XVI, XVII, Bologna 1885.

Beyer 1996

Baldassare Castiglione. Der Hofmann. Lebensart in der Renaissance, hrsg. von Andreas Beyer, Berlin 1996.

Bianconi 1820

Girolamo Bianconi: Guida del forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi, Bologna 1820.

Birkner 1958

Peter Birkner: Beiträge zur Ikonographie des heiligen Hyazinth, in: Archiv für Schlesische Kirchengeschichte, Bd. 16 (1958), S. 111-136.

Black 1989

Christopher Black: Italian confraternities in the sixteenth century, Cambridge 1989.

Blunt 1980

Anthony Blunt: Artistic theory in Italy 1450-1600, Oxford 1980.

Bocchi 1979

Achille Bocchi: Symbolicarum Quaestionum de Universo Genere, Bologna 1574, hrsg. von Stephen Orgel, New York u.a. 1979.

Bohn 2004

Babette Bohn: Female self-portraiture in early modern Bologna, in: Society for Renaissance Studies, 18 (2004), S. 239-286.

Bolognini Amorini 1843

Antonio Bolognini Amorini: Vite de' pittori ed artefici Bolognesi, Bd. 1, Bologna 1843.

Borenus 1922

Tancred Borenus: A portrait by Lavinia Fontana, in: The Burlington Magazine, (1922), S. 42.

Borghini 1969

Raffaello Borghini: Il Riposo, Florenz 1584.

Borromeo 1577

Carlo Borromeo: Instructionem fabricae et suppelletilis ecclesiasticis libri due, Mailand 1577.

Bortolotti 1972

Luigi Bortolotti: Il suburbio di Bologna, Bologna 1972.

Boschloo 1974

Anton W. Boschloo: Annibale Carracci in Bologna. Visible reality in art after the Council of Trent, 2 Bde., Den Haag 1974.

Boschloo 1982

Anton W. Boschloo: Il fregio dipinto fino ai Carracci, in: Le Arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII Secolo, hrsg. von Andrea Emiliani, Bologna 1982, S. 113-128.

Bracaloni 1924

Leone Bracaloni: L'arte Francescana nella vita e nella storia di 700 anni, Todi 1924.

Brizio 1982

Anna Maria Brizio: La Santa Cecilia di Raffaello, in: Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo, hrsg. von Andrea Emiliani, Bologna 1982, S. 9-16.

Brogi 2001

Alessandro Brogi: Ludovico Carracci, 2 Bde., Bologna 2001.

Bryan 1964

Michael Bryan: Dictionary of painters and engravers, Bd. 2, hrsg. von George C. Williamson, New York 1964.

Bottari/Ticozzi 1976

Giovanni Bottari und Stefano Ticozzi: Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritta da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII, Bd. 1, Hildesheim 1976.

Buck 1997

Stephanie Buck: Holbein am Hofe Heinrichs VIII., Berlin 1997.

Burke 1944

Peter Burke: Lavinia Fontana. A further contribution, in: The Burlington Magazine, 85 (1944), S. 256-258.

Burke 1968

Peter Burke: The National Gallery of Ireland, in: The Burlington Magazine, 110 (1968), S. 595 f.

Burke 1998

Peter Burke: Die europäische Renaissance. Zentren und Peripherien, München 1998.

Calbi/Scaglietti Kelescian 1984

Emilia Calbi und Daniela Scaglietti Kelescian: M. Oretti e il patrimonio artistico privato Bolognese, Bologna 1984.

Calì 1980

Maria Calì: Da Michelangelo all'Escorial. Momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento, Turin 1980.

Calì 2000

Maria Calì: La pittura del Cinquecento, Bd. 2, Turin 2000.

Calvi 1780

Jacopo Calvi: Versi e prose sopra una serie di eccellenti pitture possedute dal Signor Marchese Filippo Hercolani Principe, S.R.I., Bologna 1780.

Cammarota 1992

Gian Piero Cammarota: I luoghi dell'arte, in: Ausst.-Kat. Bologna 1992, Il Sant'Orsola di Bologna 1592-1992, hrsg. von Raffaele Bernabeo, S. 183-211.

Cammarota 2001

Gian Piero Cammarota: Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Una raccolta dei fonti, Bd. 3, Bologna 2001.

Campeggi 1620

Ridolfo Campeggi: Delle poesie del Signor Conte Ridolfo Campeggi, Venedig 1620, Teil 1, Alla Signora Lavinia Fontana pittrice famosa, S.101.

Campenhausen 1957

Hans von Campenhausen: Die Bilderfrage in der Reformation, in: Zeitschrift für Kirchengeschichte, VI (1957), S. 98-128.

Campori 1855

Giuseppe Campori: Gli artisti Italiani e stranieri negli stati estensi, Modena 1855.

Cantaro 1989

Maria Teresa Cantaro: Lavinia Fontana Bolognese „pittora singolare” 1552-1614, Mailand 1989.

Cantaro 1993

Maria Teresa Cantaro: Aggiornamenti e precisazioni sul catalogo di Lavinia Fontana, in: Bollettino d'Arte, 79 (1993), S. 85-102.

Cappi 1962

Ferruccia Cappi Bentivegna: Abbigliamento e costume nella pittura Italiana, Bd. 1, Rom 1962.

Carstensen 1996

Richard Carstensen: Römische Sagen. Den Quellen nacherzählt, München 1996.

Causa 1982

Le collezioni del museo di Capodimonte Napoli, hrsg. von Raffaello Causa, Mailand 1982.

Cavalli 1959

Giuseppe C. Cavalli: Il restauro dei quindici misteri del rosario, in: La Biblioteca di S. Domenico, Bologna 1959, S. 119-120.

Cavazzoni 1999

Francesco Cavazzoni: Pitture et sculture ed altre cose notabili che sono in Bologna e dove si trovano, Bologna 1603, in: Scritti d'arte, hrsg. von Marinella Pigozzi, Bologna 1999.

Cecchi 2000

Alessandro Cecchi: La collezione di quadri di Villa Medici, in: Ausst.-Kat. Rom 2000, Villa Medici. Il sogno di un cardinale. Collezioni e artisti di Ferdinando de' Medici, hrsg. von Michel Hochmann, S. 59-65.

Celio 1967

Gaspare Celio: Memoria delli nomi dell'artifici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate, e palazzi di Roma, Neapel 1638, hrsg. von E. Zocca, Mailand 1967.

Cerchiari 1847

Giulio Cesare Cerchiari: Ristretto storico della città d'Imola, Bologna 1847.

Chadwick 1996

Whitney Chadwick: Women, art and society, London 1996.

Cheney 1984

Liana Cheney: Lavinia Fontana's Boston holy family, in: Woman's art Journal (1984), S. 12-16.

Cirillo 1987

La Pinacoteca Stuard a Parma, hrsg. von Giuseppe Cirillo, Parma 1987.

Colleoni da Bergamo 1622

Coelestin Colleoni da Bergamo: Breve ragguaglio del tempo in cui vennero a Bergamo i Cappuccini, Brescia 1622.

Colonna 1995

Stefano Colonna: Arte e letteratura. La civiltà dell'emblema in Emilia nel Cinquecento, in: La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento, hrsg. von Carlo Pirovano, Bd. 1, Mailand 1995.

Conti 1979

Alessandro Conti: L'evoluzione dell'artista, in: Storia dell'arte italiana, Bd. 2, hrsg. von Federico Zeri, Turin 1979, S. 117-263.

Cornu 1862

Sébastien Cornu: Catalogue des tableaux, des sculptures de la Renaissance et des majoliques du Musée Napoléon III., Paris 1862.

Cortesi 1985

Giuseppe Cortesi: Cinque note su San Pier Crisologo, in: Felix Ravenna. Rivista di antichità Ravennati, cristiane e bizantine (1985), S. 117-132.

Corti 1989

Laura Corti: Vasari. Catalogo completo dei dipinti, Florenz 1989.

Darsy 1961

Felix Darsy: Santa Sabina, Rom 1961.

Déjob 1975

Charles Déjob: De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques, Paris 1884 (Ausgabe Sala Bolognese 1975).

Delius 1963

Walter Delius: Geschichte der Marienverehrung, München 1963.

Dempsey 1986

Charles Dempsey: La riforma pittorica dei Carracci, in: Ausst.-Kat. Bologna 1986, S. 237-254.

Dern 2003

Alexandra Dern: Scipione Pulzone (ca.1546-1598), Weimar 2003.

Doglio 1997

Torquato Tasso. Discorso della virtù femminile e donnesca, hrsg. von Maria Luisa Doglio, Palermo 1997.

Dolfi 1670

Pompeo S. Dolfi: Cronologia delle famiglie nobili di Bologna, Bologna 1670.

Donati 1942

Ugo Donati: Artisti ticinesi a Roma, Bellinzona 1942.

Duggan 1989

Lawrence G. Duggan: Was art really the „book of the illiterate“?, in: Word & Image, 5 (1989), S. 227-251.

Durante/Martellotti 1989

Elio Durante und Anna Martellotti: Don Angelo Grillo O.S.B. alias Livio Celiano. Poeta per musica del secolo decimosesto, Florenz 1989.

Dussler 1959

Luitpold Dussler: Die Zeichnungen des Michelangelo, Berlin 1959.

Eberlein 1982

Johann Konrad Eberlein: Apparitio regis-revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters, Wiesbaden 1982.

Eberlein 1983

Johann Konrad Eberlein: The curtain in Raphael's Sistine Madonna, in: The Art Bulletin, 65 (1983), S. 61-77.

Ellet Fries 1859

Elizabeth Ellet Fries: Women artists in all ages and countries, London 1859.

Emiliani 1973

La collezione Zambecari nella Pinacoteca Nazionale di Bologna. Indagine di metodo per la realizzazione di un catalogo storico e critico delle raccolte statali Bolognesi, hrsg. von Andrea Emiliani, Bologna 1973.

Emiliani 1987

Andrea Emiliani: Natura e storia. Due appuntamenti nell'organizzazione figurativa Bolognese fra Cinquecento e Barocco, in: Emilian painting of the 16th and 17th century, Bologna 1987, S. 11-22.

Emiliani 1994

Andrea Emiliani: Dal naturalismo dei Carracci al secolo Barocco, in: La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento, Bd. 1, Mailand 1994, S. 11-112.

Emiliani 1996

La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento, hrsg. von Andrea Emiliani, Bd. 2, Mailand 1996.

Emiliani 1997

Andrea Emiliani: La Pinacoteca Nazionale di Bologna, Mailand 1997.

Epe 1990

Elisabeth Epe: Die Gemäldesammlungen des Ferdinando de' Medici, Erbprinz von Toskana (1663-1713), Marburg 1990.

Erlemann 1993

Hildegard Erlemann: Die Heilige Familie. Ein Tugendvorbild der Gegenreformation im Wandel der Zeit. Kult und Ideologie, Münster 1993.

Faberio 1603

Lutio Faberio: Il funerale di Agostino Carracci in Bologna sua patria da gli incamminati. Accademia del Disegno. Oratione di Lutio Faberio Accademico gelato in morte di Agostin Carracci, Bologna 1603, S. 29-31.

Falkenburg 1990

Reindert L. Falkenburg: „Alter Einoutus”: Over de aard en herkomst van Pieter Aertsens stillevens conceptie, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 40 (1990), S. 41-66.

Fanti 2005

Mario Fanti: Bologna nell'età moderna (1506-1796), in: Storia di Bologna, hrsg. von Antonio Ferri, Bologna 2005, S. 185-255.

Fantuzzi 1781

Giovanni Fantuzzi: Notizie degli scrittori Bolognesi, Bd. 1, Bologna 1781.

Ferriani 1992

Daniela Ferriani: Il cardinale Girolamo Berneri ad Ascoli, in: Ausst.-Kat. Ascoli Piceno 1992, S. 78-79.

Firestone 1942

Gizella Firestone: The sleeping Christ-child in Italian Renaissance representations of the Madonna, in: Marsyas, Bd. 2 (1942), S. 43-62.

Fortunati 1982

Vera Fortunati: L'immaginario degli artisti Bolognesi tra maniera e controriforma: Prospero Fontana (1512-1597), in: Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo, hrsg. von Andrea Emiliani, Bologna 1982, S. 97-111.

Fortunati 1984

Vera Fortunati: Proposta per una nuova attribuzione a Prospero Fontana, in: Scritti di Storia dell'Arte in onore di Federico Zeri, Bd. 1, Mailand 1984, S. 419-426.

Fortunati 1986

Pittura Bolognese del '500, hrsg. von Vera Fortunati, 2 Bde., Bologna 1986.

Fortunati 1994

Vera Fortunati: Lessico familiare: Lavinia Fontana, in: Art e Dossier, Nr. 95 (1994), S. 32-36.

Fortunati 2000

Vera Fortunati: I dipinti murali di Palazzo Poggi. Artisti e letterati a Bologna alla metà del Cinquecento, in: L'Immaginario di un ecclesiastico. I dipinti murali di Palazzo Poggi, hrsg. von Vera Fortunati und Vincenzo Musumeci, Bologna 2000, S. 15-31.

Fortunati 2004

Vera Fortunati: Frammenti di un dialogo nel tempo: Elisabetta Sirani e le donne artiste, in: Bologna 2004, S. 19-39.

Friedländer 1993

Walter Friedländer: Lo stile antimanierista, in: Ludovico Carracci. Accademia Clementina. Atti e Memorie, hrsg. von Andrea Emiliani, Nr. 32, Bologna 1993, S. 21-42.

Gaddoni 1922

Serafino Gaddoni: La Madonna di Ponte Santo Presso Imola, s.l. 1922.

Gahtgens/Fleckner 1996

Thomas Gahtgens und Uwe Fleckner: Historienmalerei. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Berlin 1996.

Galli 1940

Romeo Galli: Lavinia Fontana pittrice 1552-1614, Imola 1940.

Ganz 2000

David Ganz: Tra paura e fascino: La funzione comunicativa delle immagini visive nel Discorso di Gabriele Paleotti, in: Imaging humanity. Immagini dell'umanità, hrsg. von John Casey, Lafayette 2000, S. 57-68.

Gaze 1997

Dictionary of women artists, hrsg. von Delia Gaze, Bd. 1, London u.a. 1997.

Giacomelli 2002

Alfeo Giacomelli: „Ut iucunda sic foecunda”. Lorenzo Magnani, gli affreschi dei Carracci delle storie di Roma e la fissazione del patrimonio e della tradizione familiare, in: Le famiglie senatorie di Bologna, hrsg. von Giuliano Malvezzi Campeggi, Bd. 3, Bologna 2002, S. 267-413.

Giammaria 1997

Paola di Giammaria: Girolamo Muziano. Brixien pictor in urbe, da Brescia a Roma, Rom 1997.

Ghirardi 1984

Angela Ghirardi: Una pittrice Bolognese nella Roma del primo '600: Lavinia Fontana, in: *Il Carrobbio*, 10 (1984), S. 148-161.

Ghirardi 1993/94

Angela Ghirardi: *Exempla per l'iconografia dell'infanzia nel secondo Cinquecento Padano*, in: *Il Carrobbio*, 19/20 (1993/94), S. 123-139.

Ginzburg 1978

Carlo Ginzburg: Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel Cinquecento, in: *Paragone*, 29 (1978), S. 3-24.

Giordani 1832

Gaetano Giordani: *Notizie sulle donne pittrici di Bologna*, Bologna 1832.

Giovannucci Vigi 1988

Berenice Giovannucci Vigi: *Primi appunti di iconografia rosariana nella diocesi di Bologna*, in: *Ausst.-Kat. Cento 1988*, S. 51-62.

Girolami Cheney 2000

Liana de Girolami Cheney: *Self-portraits by women painters*, London 2000.

Girolami Cheney 2001

Liana de Girolami Cheney: Lavinia Fontana: A woman collector of antiquity, in: *Aurora*, 2 (2001), S. 22-42.

Gottschalk 1958

Josef Gottschalk: Zur Geschichte der Hyazinth-Verehrung, in: *Archiv für Schlesische Kirchengeschichte*, Bd. 16, Hildesheim 1958, S. 60-98.

Graziani 1995

Irene Graziani, *La leggenda dell'artista donna*, in: *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento*, hrsg. von Carlo Pirovano, Bd. 1, Mailand 1995, S. 129-147.

Graziani 1939

Alberto Graziani: Bartolomeo Cesi, in: *La Critica d'Arte*, IV (1939), S. 54-95.

Greenstein 1990

Jack Greenstein: Alberti on historia: A Renaissance view of the structure of significance in narrative painting, in: *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 21 (1990), S. 273-299.

Greer 1980

Germaine Greer: *Das unterdrückte Talent*, Berlin u.a. 1980.

Grimal 1986

Pierre Grimal: *The dictionary of classical mythology*, Oxford 1986.

Grizi 1907

M. Grizi: *Un prelato del Seicento (1556-1612) nella vita, nella Società, nella magistratura da un epistolario, un diario ed altri documenti inediti*, Bologna 1907.

Guarienti 1750

Pietro Maria Guarienti: Catalogo, 1750, Handschrift: Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, fol. 42 r. Nr. 594, Gal.-Nr. 121.

Haas 1995

Louis Haas: „Il mio buono compare”: Choosing godparents and the uses of baptismal kinship in Renaissance Florence, in: *Journal of Social History*, 29 (1995), S. 341-356.

Hauser 1964

Arnold Hauser: *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der modernen Kunst*, München 1964.

Hecht 1997

Christian Hecht: *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 1997.

Heikamp 1957

Detlef Heikamp: *Vicende di Federico Zuccari*, in: *Rivista d'Arte*, 32 (1957), S. 175-232.

Heinz-Mohr 1988

Gerd Heinz-Mohr: *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*, München 1988.

Heller 1987

Nancy Heller: *Women artists. An illustrated history*, New York 1987.

Hermann-Fiore 1996

Kristina Hermann-Fiore: *Die Freien Künste im Altertum und in der Neuzeit. Ein Wettstreit, dargestellt von Alessandro Tassoni im Jahre 1620*, in: *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner*, hrsg. von Victoria von Flemming und Sebastian Schütze, Mainz 1996, S. 381-400.

Hillen 2003

Hans Jürgen Hillen: *Von Aeneas zu Romulus. Die Legenden von der Gründung Roms*, Düsseldorf 2003.

Hirst 1981

Michael Hirst: *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981.

Hoffitt 2004

Andrea Alciati. *A Book of emblems. The emblematum liber in Latin and English*, hrsg. von John Hoffitt, London 2004.

Hollingsworth 1996

Mary Hollingsworth: *Patronage in 16th century Italy*, London 1996.

Holt 1972

Elizabeth G. Holt: *Storia documentaria dell'arte. Dal medioevo al XVIII secolo*, Mailand 1972.

Holzlaue 1995

Brigitte Holzlaue: Das Marienbild in der christlichen Kunst. Symbolik und Spiritualität, Leutesdorf 1995.

Honig Fine 1988

Elsa Honig Fine: Women and art. A history of women painters and sculptors from the Renaissance to the 20th century, Montclair 1988.

Jacobs 1997

Fredrika H. Jacobs: Defining the Renaissance virtuosa. Women artists and the language of art history and criticism, Cambridge 1997.

Jedin 1935

Hubert Jedin: Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung, in: Theologische Quartalschrift, Nr. 116, Rottenburg 1935, S. 404-429.

Jedin 1948

Hubert Jedin: Das Konzil von Trient. Ein Überblick über die Erforschung seiner Geschichte, Rom 1948.

Jedin 1963a

Hubert Jedin: Das Tridentinum und die Bildenden Künste, in: Zeitschrift für Kirchengeschichte, Bd. 74 (1963), S. 321-339.

Jedin 1963b

Hubert Jedin: Der Abschluss des Trienter Konzils 1562/63. Ein Rückblick nach vier Jahrhunderten, in: Katholisches Leben und Kämpfen im Zeitalter der Glaubensspaltung. Vereinsschriften der Gesellschaft zur Herausgabe des Corpus Catholicorum, Bd. 21, Münster 1963, S. 5-88.

Jedin 1975

Hubert Jedin: Geschichte des Konzils von Trient, 4 Bde., Freiburg u.a. 1975.

Jedin 1990

Hubert Jedin: Kleine Konziliengeschichte, Freiburg u.a. 1990.

Jex-Blake 1968

K. Jex-Blake: The elder Pliny's chapters on the history of art, Chicago 1968.

Justi 1904

Carl Justi: Raphaels heilige Cäcilie, in: Zeitschrift für christliche Kunst, 17 (1904), S. 130-144.

Kamp 1993

Georg Kamp: Marcello Venusti. Religiöse Kunst im Umfeld Michelangelos, Köln 1993.

Kat. Dresden 2005

Gemädegalerie Alte Meister Dresden. Bd. 2, Illustriertes Gesamtverzeichnis, hrsg. von Harald Marx, Köln 2005.

Kecks 1988

Ronald G. Kecks: *Madonna und Kind*, Berlin 1988.

Keuck 1934

Karl Keuck: *Historia. Geschichte des Wortes und seiner Bedeutungen in der Antike und in den romanischen Sprachen*, Münster 1934.

Kiessling 1986

Q. Horatius Flaccus. *Oden und Epoden*, hrsg. von Adolf Kiessling, Zürich u.a. 1986.

King 1998

Margaret King: *Frauen in der Renaissance*, München 1998.

Kirchner 1987

Hubert Kirchner: *Reformationsgeschichte von 1532-1555/1566. Festigung der Reformation, Calvin, Katholische Reform und Konzil von Trient*, Berlin 1987.

Kirschbaum 1944/45

Engelbert Kirschbaum: *L'influsso del Concilio di Trento nell'arte*, in: *Gregorianum*, Bd. 25/26 (1944/45), S. 100-116.

Knape 1984

Joachim Knape: „Historie“ im Mittelalter und Früher Neuzeit. Begriffs- und gattungsgeschichtliche Untersuchungen im interdisziplinären Kontext, Baden-Baden 1984.

König 1978

Roderich König (Hrsg.): *C. Plinius Secundus d.Ä., Naturkunde. Buch XXXV, Farben-Malerei-Plastik*, München 1978.

Kreidl 1972

Detlev Kreidl: *Die religiöse Malerei Pieter Aertsens als Grundlage seiner künstlerischen Entwicklung*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 68 (1972), S. 43-108.

Krems 2003

Eva-Bettina Krems: *Der Fleck auf der Venus. 500 Künstleranekdoten von Apelles bis Picasso*, München 2003.

Kummer 1993

Stefan Kummer: „*Doceant Episcopi*“. Auswirkungen des Trienter Bilderdekrets im römischen Kirchenraum, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 56 (1993), S. 508-533.

Landi 2007

Renzo Landi: *L'orto di Ulisse Aldrovandi*, in: *Natura Picta. Ulisse Aldrovandi*, hrsg. von Alessandro Alessandrini, Bologna 2007, S. 57-64.

Langedijk 1964

Karla Langedijk: *Silentium*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 16 (1964), S. 3-18.

Lanzi 1834

Luigi Lanzi: Storia pittorica della Italia. Dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo, Bd. 5, Florenz 1834.

LCI 1972

Lexikon der christlichen Ikonographie, 8 Bde., hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Freiburg u.a., 1972.

Lecchini Giovannoni 1991

Simona Lecchini Giovannoni: Alessandro Allori, Turin 1991.

Lechner 1997

Gregor Martin Lechner: Marienverehrung und Bildende Kunst, in: Handbuch der Marienkunde, hrsg. von W. Beinert und H. Petri, Bd. 2, Regensburg 1997, S. 109-172.

Leinweber 2000

Luise Leinweber: Bologna nach dem Tridentinum. Private Stiftungen und Kunstaufträge im Kontext der katholischen Konfessionalisierung: Das Beispiel San Giacomo Maggiore, Hildesheim 2000.

Levati 1822

Ambrogio Levati: Dizionario Biografico cronologico diviso per classi degli uomini illustri di tutti i tempi e tutte le nazioni, Mailand 1822, S. 78-80.

Lieure 1989

Jules Lieure: Jacques Callot. Catalogue Raisonné de l'œuvre gravé, 2 Bde., Paris 1924-27 (Ausgabe San Francisco 1989).

Lucco 1997

Mauro Lucco: Qualche Nuova Opera di Prospero Fontana, in: Arte a Bologna, 4 (1997), S. 141-149.

Lugli 1982

Adalgisa Lugli: Le „Symbolicae Quaestiones” di Achille Bocchi e la cultura dell’emblema in Emilia, in: Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo, hrsg. von Andrea Emiliani, Bologna 1982, S. 87-96.

Lunghi 1998

Elvio Lunghi: Immagini di Assisi nell’arte. Vedute della città di San Francesco nella pittura Umbra dei secoli XIII-XVIII, Assisi 1998.

Mac Cuaig 1989

William Mac Cuaig: Carlo Sigonio. The changing world of the late Renaissance, Princeton 1989.

Mc Iver 1998

Katherine Mc Iver: Lavinia Fontana’s self-portrait making music, in: Woman’s Art Journal, 19 (1998), S. 3-8.

Madonna 1993

Maria Luisa Madonna: Roma di Sisto V., Rom 1993.

Maio 1990

Romeo de Maio: Michelangelo e la controriforma, Florenz 1990.

Malaguzzi Valeri 1927

Francesco Malaguzzi Valeri: La Galleria Davia Bargellini, in: *Cronache d'Arte*, 4 (1927), S. 87.

Mâle 1972

Emile Mâle: *L'art religieux de la fin du XVIe siècle du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente*, Paris 1972.

Malvasia 1678

Carlo Cesare Malvasia: *Felsina pittrice. Vita de' pittori Bolognesi*, 2 Bde., Bologna 1678 (Ausgabe G. Zanotti, Bologna 1841).

Malvasia 1686

Carlo Cesare Malvasia: *Le pitture di Bologna*, Bologna 1686, hrsg. von Andrea Emiliani, Bologna 1969.

Mancini 1620

Giulio Mancini: *Considerazioni sulla pittura*, Bd. 1, Rom 1620 (Ausgabe A. Marucchi, Rom 1956).

Mario 1877

Alberto Mario: *Teste e Figure. Studii Biografici*, Padua 1877.

Masini 1666

Antonio Masini: *Bologna perlustrata*, Bd. 1, Bologna 1666.

Massari 1983

Stefania Massari: *Giulio Bonasone*, 2 Bde, Rom 1983.

Mauceri 1936

Enrico Mauceri: *Nella pittura bolognese. Lavinia Fontana*, in: *Bologna. Rivista Mensile del Comune*, Bd. 23 (1936), S. 15-17.

Mazza 2002

Angelo Mazza: *Da Parma a Bologna con Nicolò dell'Abate: Le grandi vedute della campagna bolognese della giovane Lavinia Fontana*, in: *Parmigianino e il Manierismo Europeo. Atti del Convegno Internazionale di Studi*, hrsg. von Lucia Fornari-Schianchi, Mailand 2002, S. 392-398.

Meiss 1954

Millard Meiss: *Addendum Ovologicum*, in: *Art Bulletin*, 36 (1954), S. 221-222.

Meluzzi 1978

Antonio Meluzzi: *S. Cassiano martire imolese*, in: *Studi Romagnoli*, 2 (1978), S. 419-422.

Merkle 1897

Sebastian Merkle: Kardinal Gabriel Paleotti's literarischer Nachlass, in: Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte, Bd. 11 (1897), S. 333-429.

Mezzadri 2001

Luigi Mezzadri: Storia della chiesa tra medioevo ed epoca moderna. Rinnovamenti, separazioni, missioni, il Concilio di Trento, Rom 2001.

Michels 1988

Norbert Michels: Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts, Münster 1988.

Minghetti 1877

Marco Minghetti: Le donne italiane nelle belle arti nei secoli XV e XVI, in: Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti (1877), S. 308-330.

Molanus 1570

Johannes Molanus: De picturis et imaginibus sacris, Löwen 1570.

Monbeig 1996

Catherine Monbeig Goguel: Une version inédite de la Madone du Silence de Michel-Ange et une proposition pour Bartolomeo Passerotti, in: Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner, hrsg. von Victoria von Flemming und Sebastian Schütze, Mainz 1996, S. 311-326.

Moretti 1983

Valeria Moretti: Le più belle del reale. Pittrici in autoritratto dal '500 all '800, Rom 1983.

Mossakowski 1983

Stanislaw Mossakowski: Il significato della „Santa Cecilia” di Raffaello, in: Indagini per un dipinto. La Santa Cecilia di Raffaello, hrsg. von Carla Bernardini, Bologna 1983, S. 49-79.

Mühlmann 1981

Heiner Mühlmann: Ästhetische Theorie der Renaissance. Leon Battista Alberti, Bonn 1981.

Muñoz 1919

Antonio Muñoz: La Basilica di Santa Sabina in Roma, Mailand u.a. 1919.

Murphy 1994

Caroline Murphy: Lavinia Fontana: The making of a woman artist, in: Women of the golden age. An international debate on women in the 17th century Holland, England, Italy, hrsg von Els Kloek, Leiden u.a. 1994, S. 171-181.

Murphy 1996

Caroline Murphy: Lavinia Fontana and ‚Le Dame della città’. Understanding female patronage in late 16th century Bologna, in: Renaissance Studies, 10 (1996), S. 190-208.

Murphy 2001a

Caroline Murphy: Lavinia Fontana and female life cycle experience in late 16th century Bologna, in: *Picturing women in Renaissance and Baroque Italy*, hrsg. von Geraldine Johnson und Sara Matthews Grieco, Cambridge 2001, S. 111-138.

Murphy 2001b

Caroline Murphy: Il ciclo della vita femminile: Norme comportamentali e pratiche di vita, in: *Monaca, moglie, serva, cortigiana. Vita e immagine delle donne tra Rinascimento e Controriforma*, hrsg. von Sara Matthews Grieco, Florenz 2001, S. 15-48.

Murphy 2002

Caroline Murphy: Lavinia Fontana. A painter and her patrons in 16th century Bologna, New Haven u.a. 2002.

Murphy 2003

Caroline Murphy: The market for pictures in post-Tridentine Bologna, in: *The art market in Italy (15th-17th centuries)/Il mercato dell'arte in Italia (Secc. XV-XVII)*, hrsg. von Marcello Fantoni, Modena 2003, S.41-53.

Muxel 1835

Johann N. Muxel: Verzeichniss der Bildergallerie S.K.H. des Prinzen von Leuchtenberg in München, München 1835.

Nibby 1870

Antonio Nibby: Itinerario di Roma e delle sue vicinanze, Rom 1870.

Niccoli 1995

Ottavia Niccoli: Il seme della violenza. Putti, fanciulli e mammoli nell'Italia tra Cinque e Seicento, Rom 1995.

Nolhac 1884

Pierre de Nolhac: Les collections de Fulvio Orsini, in: *Gazette des Beaux-Arts*, I (1884), S. 427-436.

Olmi 1982

Giuseppe Olmi: Arte e natura nel Cinquecento Bolognese. Ulisse Aldrovandi e la raffigurazione scientifica, in: *Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, hrsg. von Andrea Emiliani, Bologna 1982, S. 151-171.

Olmi/Prodi 1986

Giuseppe Olmi und Paolo Prodi: Gabriele Paleotti, Ulisse Aldrovandi e la cultura a Bologna nel secondo Cinquecento, in: *Ausst. Kat. Bologna 1986, Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, hrsg. von Daniela Bertocci, S. 213-235.

Olmi 1987

Giuseppe Olmi: Ulisse Aldrovandi and the Bolognese painters in the second half of the 16th century, in: *Emilian painting of the 16th and 17th century*, hrsg. von Andrea Emiliani, Bologna 1987, S. 63-73.

Olmi 1989

Giuseppe Olmi: Natura morta e illustrazione scientifica, in: La natura morta in Italia, Bd. 1, hrsg. von Carlo Pirovano, Mailand 1989, S. 70-79.

Olmi 2001

Giuseppe Olmi: Il collezionismo scientifico, in: Il teatro della natura di Ulisse Aldrovandi, hrsg. von Raffaella Simili, Bologna 2001, S. 20-50.

Orbaan 1920

Johannes Orbaan: Documenti sul Barocco in Roma, Rom 1920.

Oretti 1767

Marcello Oretti: Le pitture delle chiese della città di Bologna, Bologna 1767, Ms. B 30.

Oretti 1770

Marcello Oretti: Le pitture nelli palazzi e case di villa del territorio bolognese, Bologna 1770, Ms. B 110, c. 50 (Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna).

Oretti 1760-1780

Marcello Oretti: Notizie de' Professori del disegno, cioè dei pittori, scultori et architetti bolognesi e de' forestieri di sua scuola, Bologna 1760-1780, Ms. B124 (Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna).

Oretti 1760-1780

Marcello Oretti: Descrizione delle pitture che ornano le case de' cittadini della città di Bologna, Bologna 1760-1780, Ms. B 104, c. 87 (Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna).

Orlandi 1753

Pellegrino Antonio Orlandi: Abecedario pittorico, Venedig 1753.

Osols-Wehden 1999

Ingrid Osols-Wehden: Frauen der italienischen Renaissance. Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen, Darmstadt 1999.

Ottani 1970

Anna Ottani Cavina: Il paesaggio di Nicolò dell'Abate, in: Paragone, 21 (1970), S. 8-19.

Owens 1984

Jean Owens Schaefer: A note on the iconography of a medal of Lavinia Fontana, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 47 (1984), S. 232-234.

Pacheco 1821

Francisco Pacheco: Arte de la pintura, Bd. 1, Madrid 1821.

Pastor 1925

Ludwig van Pastor: Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters. Bd. 9, Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Reformation und Restauration. Gregor XIII. (1572-1585), Freiburg 1925.

Patz 1986

Kristine Patz: Zum Begriff der „Historia“ in L. B. Albertis „De Pictura“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 49 (1986), S. 269-287.

Pedrini 1988

Claudia Pedrini: La Pinacoteca di Imola, Bologna 1988.

Pergola 1954

Paolo della Pergola: Contributi per la Galleria Borghese. Minerva in atto di abbigliarsi, in: Bollettino d'Arte (1954), S. 134-135.

Pergola 1955

Paolo della Pergola: Galleria Borghese. I dipinti, Bd. 1, Rom 1955.

Perini 1995

Giovanna Perini: Arte e società. Il ruolo dell'artista a Bologna e in Emilia tra corporazione ed Accademia, in: La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento, hrsg. von Carlo Pirovano, Bd. 1, Mailand 1995, S. 280-315.

Petersen/Wilson 1976

Karen Petersen und J.J. Wilson: Women artists. Recognition and reappraisal from the early middle ages to the 20th century, London 1976.

Petz 1877

Franz Petz: Des heiligen ökumenischen Konzils von Trient Kanonen und Dekrete, Passau 1877.

Pepper 1984

Stephen Pepper: Guido Reni. A complete catalogue of his works with an introductory text, New York 1984.

Pepper 1985

Stephen Pepper: Alessandro Tiarini and the 15 mysteries of the rosary in San Domenico, Bologna, in: Paragone, 36 (1985), S. 202-208.

Pepper 1986

Stephen Pepper: L'età dei Carracci. La pittura bolognese nel XVII secolo, in: Ausst. Kat. Bologna 1986, Nell'Età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII, hrsg. von Daniela Bertocci, S. 325-340.

Pevsner 1925

Nikolaus Pevsner: Gegenreformation und Manierismus, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 46 (1925), S. 243-262.

Pezet 1984

Michel Pezet: Peintures italiennes du musée des Beaux-Arts de Marseille, Marseille 1984.

Pigozzi 1993

Itinerario critico. Fonti per la storia dell'arte nel Rinascimento, 2 Bde., hrsg. von Marinella Pigozzinella, Bologna 1993.

Pirovano 1987

La Pittura in Italia. Il Cinquecento, Bd. 2, hrsg. von Carlo Pirovano, Mailand 1987.

Pirovano 1995

La Pittura in Emilia e in Romagna, Bd. 1, hrsg. von Carlo Pirovano, Mailand 1995.

Pochat 1986

Götz Pochat: Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Köln 1986.

Poeschel 2005

Sabine Poeschel: Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst, Darmstadt 2005.

Popovitch 1978

Catalogue des peintures du Musée des Beaux-Arts de Rouen, hrsg. von Olga Popovitch, Rouen 1978.

Prinz 2000

Wolfram Prinz: Die Storia oder die Kunst des Erzählens, Mainz 2000.

Prodi 1959-67

Il cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597), 2 Bde., hrsg. von Paolo Prodi, Rom 1959-67.

Prodi 1964

Paolo Prodi: San Carlo Borromeo e il cardinale Gabriele Paleotti. Due vescovi della riforma cattolica, in: Critica Storica, Bd. 3 (1964), S. 135-151.

Prodi 1984

Paolo Prodi: Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica, Bologna 1984.

Prosperi 2001

Adriano Prosperi: Il Concilio di Trento. Una introduzione storica, Turin 2001.

Prosperi Valenti Rodinó 1982

Simonetta Prosperi Valenti Rodinó: La diffusione dell'iconografia francescana attraverso l'incisione, in: Ausst. Kat. Rom 1982, L'immagine di San Francesco nella Controriforma, hrsg. von Simonetta Prosperi Valenti Rodinó, S. 159-188.

Ragg 1907

Laura Ragg: The women artists of Bologna, London 1907.

Redigonda 1960

Luigi Redigonda: Il compimento dei misteri del rosario e l'affermazione Malvasiana su Bartolomeo Cesi, in: Arte Antica e Moderna, 10 (1960), S. 201-203.

Reinhard 2001

Wolfgang Reinhard: Das Konzil von Trient und die Modernisierung der Kirche, in: Das Konzil von Trient und die Moderne, hrsg. von Wolfgang Reinhard und Paolo Prodi, Berlin 2001, S. 23-42.

Reinhardt 2000

Nicole Reinhardt: Macht und Ohnmacht der Verflechtung. Rom und Bologna unter Paul V. Studien zur frühneuzeitlichen Mikropolitik im Kirchenstaat, Tübingen 2000.

Rensselaer 1940

Lee Rensselaer: Ut Pictura Poesis. The humanistic theory of painting, in: The Art Bulletin, 22 (1940), S. 197-269.

Ricci 1986

Corrado Ricci: Guida di Bologna, Bologna 1986.

Righetti 1768

Orazio Camillo Righetti: Le pitture di Cento e le vite in compendio di vari e pittori della stessa città, Ferrara 1768.

Ripa 1603

Cesare Ripa: Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, et di propria inventione, Rom 1603, hrsg. von Erna Mandowsky, Hildesheim u.a. 2003.

RKD 1948

Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, hrsg. von Otto Schmidt, Bd. 2, Stuttgart 1948, S. 566-572.

Roberti 1963

Giuseppe Roberti: S. Francesco di Paola. Storia della sua vita, Rom 1963.

Roberts 1993

Jane Roberts: Holbein and the court of Henry VIII. Drawings and miniatures from the royal library Windsor Castle, Edinburgh 1993.

Roggero 1969

Anastasio Roggero: Il decreto del Concilio di Trento sulla venerazione delle immagini e l'arte sacra, in: Ephemerides Carmeliticae, Bd. 20 (1969), S. 150-167.

Roversi 1986

Giancarlo Roversi: Palazzi e case nobili del '500 a Bologna. La storia, le famiglie, le opere d'arte, Bologna 1986.

Roversi 1993

Donne celebri dell'Emilia Romagna e del Montefeltro, hrsg. von Giancarlo Roversi, Casalecchio di Reno 1993.

Salvini 1952

Roberto Salvini: La Galleria degli Uffizi. Guida per il visitatore e catalogo dei dipinti, Florenz 1952.

Salvy 2001

Gérard-Julien Salvy: Guido Reni, Paris 2001.

Samoggia 1988

Luigi Samoggia: Spiritualità e teologia Tridentina nell'arte centese, in: Ausst. Kat. Cento 1988, La "Candida Rosa". Il rosario nell'Arte centese ed emiliana dal XVI al XVIII secolo, hrsg. von Salvatore Baviera, S. 39-49.

Sanchez Cantón 1923

Francisco Sanchez Cantón: Fuentes literarias para la historia del arte español, 2 Bde, Madrid 1923.

Sanchez Cantón 1963

Francisco Sanchez Cantón: La pintura de la escuela italiana en el Escorial, in: IV Centenario de la fundacion del monasterio de San Lorenzo el Real, Bd.2, El Escorial (1563-1963), Arquitectura, artes, hrsg. von Francisco Sanchez Cantón, Madrid 1963, S. 373-417.

Santos 1764

Francisco de los Santos: Descripcion del real monasterio de S. Lorenzo del Escorial, Madrid 1764.

Sassù 1997

Giovanni Sassù: Intorno ad un dipinto a due mani. Tra Pospero e Lavinia Fontana, in: Il Carrobbio, Bd. 23 (1997), S. 81-91.

Scaglietti 1988

Daniela Scaglietti Kelescian: I misteri del rosario in S. Domenico, in: Ausst. Kat. Bologna 1988, Dall'avanguardia dei Carracci al secolo barocco, hrsg. von Andrea Emiliani, S. 77-82.

Scavizzi 1974

Giuseppe Scavizzi: La teologia cattolica e le immagini durante il XVI secolo, in: Storia dell'Arte, 21 (1974), S. 171-213.

Scavizzi 1992

Giuseppe Scavizzi: The controversy on images. From Calvin to Baronius, New York 1992.

Schlosser 1924

Julius von Schlosser: Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte, Wien 1924.

Schmidt 2013

Sandra Schmidt: „Pittora singolare tra le donne”. Lavinia Fontana und ihre „Heilige Familie“ in der Gemäldegalerie Alte Meister, in: Dresdener Kunstblätter, 1 (2013), S. 4-12.

Schröder 1971

Thomas Schröder: Thomas, Jacques Callot. Das gesamte Werk. Teil 2: Druckgraphik, München 1971.

Schütze 1999

Sebastian Schütze: Devotion und Repräsentation im Heiligen Jahr 1600. Die Cappella di S. Giacinto in S. Sabina und ihr Auftraggeber Kardinal Girolamo Bernerio, in: Der Maler Federico Zuccari. Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm. Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana, Rom und Florenz 1993, hrsg. von Detlef Heikamp und Matthias Winner, München 1999, S. 231-260.

Schwaiger 1985

Georg Schwaiger: Die Päpste der katholischen Reform und Gegenreformation von Pius V. bis Leo XI., in: Das Papsttum II. Vom großen abendländischen Schisma bis zur Gegenwart, hrsg. von Martin Greschat, Stuttgart u.a. 1985, S. 79-102.

Sellink 2000

The New Hollstein. Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700. Bd. 17, Cornelis Cort, hrsg. von Manfred Sellink, Rotterdam 2000.

Shapley 1973

Fern Rusk Shapley: Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian schools, XVI-XVIII centuries, London 1973.

Sigel 1977

Andrea Sigel: Der Vorhang der Sixtinischen Madonna. Herkunft und Bedeutung eines Motivs der Marienikonographie, Zürich 1977.

Sighinolfi 1926

Lino Sighinolfi: Nuova guida di Bologna, Bologna 1926.

Simili 2001

La vita di Ulisse Aldrovandi cominciando dalla sua natività sin' a l'età di 64 anni vivendo ancora, in: Il teatro della natura di Ulisse Aldrovandi, hrsg. von Raffaella Simili, Bologna 2001, S. 131-143.

Simson 1996

Otto von Simson: Peter Paul Rubens (1577-1640). Humanist, Maler und Diplomat, Mainz 1996.

Sohm 1995

Philip Sohm: Gendered style in Italian art criticism from Michelangelo to Malvasia, in: Renaissance Quarterly, 48 (1995), S. 759-808.

Sorbelli 1921/22

Albano Sorbelli: Carlo Sigonio e la società tipografica Bolognese, in: La Bibliofilia, 23 (1922), S. 95-105.

Sorbelli 1929

Albano Sorbelli: Storia della stampa in Bologna, Bologna 1929.

Stanzani 1990

Anna Stanzani: Il restauro. Intelligenza e progetto. Dalla ricostruzione ad oggi. Il decennio 1978-1988, Bologna 1990.

Stanzani 2006

Anna Stanzani: Annibale frescante a Bologna, nei Palazzi Fava, Magnani e Sampieri, in: Ausst. Kat. Bologna 2006, Annibale Carracci, hrsg. von Daniele Benati und Eugenio Riccòmini, S. 431-447.

Steinemann 2006

Holger Steinemann: Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung. Kardinal Gabriele Paleottis „Discorso intorno alle immagini sacre e profane (1582)“, Hildesheim u.a. 2006.

Strinati 1982

Claudio Strinati: Riforma della pittura e riforma religiosa, in: Ausst. Kat. Rom 1982, L'Immagine di San Francesco nella Controriforma, hrsg. von Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, S. 35-56.

Tamassia 1971

Nino Tamassia: La famiglia italiana nei secoli decimoquinto e decimosesto, Rom 1971.

Thieme/Becker 1990

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 12, Leipzig 1990.

Thode 1908

Henry Thode: Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke, Bd. 5, Berlin 1908.

Titi 1763

Filippo Titi: Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma, Rom 1763 (Ausgabe Rom 1978).

Torre 2002

Gabriele Paleotti. Discorso intorno alle immagini sacre e profane (1582), hrsg. von Stefano della Torre, Mailand 2002.

Totti 1638

Pompilio Totti: Ritratto di Roma moderna, Rom 1638.

Tufts 1974

Eleanor Tufts: A successful 16th century portraitist. Ms Lavinia Fontana from Bologna, in: Art News (1974), S. 60-64.

Tufts 1982

Eleanor Tufts: Lavinia Fontana. Bolognese humanist, in: Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo, hrsg. von Andrea Emiliani, Bologna 1982, S. 129-134.

Tugnoli 2001

Sandra Tugnoli Pàttaro: Filosofia e storia della natura in Ulisse Aldrovandi, in: *Il teatro della natura di Ulisse Aldrovandi*, hrsg. von Raffaella Simili, Bologna 2001, S. 9-19.

Turner 2000

Encyclopedia of Italian Renaissance and Mannerist art, hrsg. von Jane Turner, 2 Bde, New York 2000.

Urbini 1993

Silvia Urbini: Il mito di Cleopatra. Motivi ed esiti della sua rinnovata fortuna fra Rinascimento e Barocco, in: *Xenia Antiqua*, 2 (1993), S. 181-222.

Vannugli 1991

Antonio Vannugli: Giacomo Boncompagni duca di Sora e il suo ritratto dipinto da Scipione Pulzone, in: *Prospettiva*, 61 (1991), S. 54-66.

Varese 1969

Ranieri Varese: Una guida inedita del Seicento Bolognese, in: *Critica d'Arte*, 16 (1969), Nr. 103, S. 25-38; Nr. 104, S. 31-42; Nr. 108, S. 23-34.

Vasari 1550

Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti* scritte da Giorgio Vasari, Florenz 1550 (Ausgabe G. Milanese, Florenz 1906).

Venturelli 1996

Paola Venturelli: Gioielli e gioiellieri milanesi. Storia, arte, moda (1450-1630), Mailand 1996.

Venturi 1967

Adolfo Venturi: *Storia dell'arte italiana*. Bd. 9, *La pittura del '500*, Liechtenstein 1967.

Villa 1794

Giovanni Nicolò Villa: *Pitture della città di Imola ossia un guazzabuglio composto di varie cose pittoriche, architettoniche anche estranee...*, Imola 1794, hrsg. von Claudio Pedrini, Imola 2001.

Volpe 1954

Carlo Volpe: Guido e un'impresa degli Incamminati, in: *Paragone*, 75 (1954), S. 3-12.

Volpe 1972

Carlo Volpe: *Il fregio dei Carracci e i dipinti di Palazzo Magnani in Bologna*, Bologna 1972.

Volpe 1994

Il fregio con le storie di Romolo e Remo in Palazzo Magnani, in: *La Pittura nell'Emilia e nella Romagna. Raccolta di scritti sul Cinque, Sei e Settecento*, hrsg. von Carlo Volpe, Modena 1994, S. 62.

Watson 1993

Elizabeth S. Watson: *Achille Bocchi and the emblem book as symbolic form*, Cambridge 1993.

Weddigen 2007

Tristan Weddigen: Die Sammlung als sichtbare Kunstgeschichte. Die Dresdner Gemäldegalerie im 18. und 19. Jahrhundert, 2007, S. 63-86.

Weisbach 1921

Werner Weisbach: Der Barock als Kunst der Gegenreformation, Berlin 1921.

Woods-Marsden 1998

Joanna Woods-Marsden: Renaissance self-portraiture. The visual construction of identity and the social status of the artist, New Haven u.a. 1998.

Zaccagnini 1930

Guido Zaccagnini: Storia dello studio di Bologna durante il Rinascimento, Genf 1930.

Zaccaria 1967

Vittorio Zaccaria: Giovanni Boccaccio. De mulieribus claris, in: Tutte le opere di Giovanni Boccaccio, hrsg. von Vittore Branca, Bd. 10, Mailand 1967.

Zacchi 1985

Alessandro Zacchi: La figura dell'artefice cristiano nel discorso intorno alle immagini sacre e profane di Gabriele Paleotti, in: Il Carrobbio, 11 (1985), S. 340-347.

Zanasi 1993

Fabia Zanasi: Donne alla ricerca della fama. Docenti universitarie, artiste virtuose e animatrici dei salotti culturali in Bologna dal Medio Evo al XIX secolo, in: Donne celebri dell'Emilia-Romagna e del Montefeltro, hrsg. von Giancarlo Roversi, Casalecchio di Reno 1993, S. 45-88.

Zapperi 1990

Roberto Zapperi: Annibale Carracci. Bildnis eines jungen Mannes, Berlin 1990.

Zapperi 1991

Roberto Zapperi: Federico Zuccari censurato a Bologna dalla corporazione dei pittori, in: Städel Jahrbuch, 13 (1991), S. 177-190.

Zeri/Mortari 1954

La Galleria Spada in Roma, hrsg. von Federico Zeri und Luisa Mortari, Rom 1954.

Zeri 1974

Federico Zeri: Mayor and minor italian artists at Dublin, in: Apollo (1974), S. 88-103.

Zeri 1976

Federico Zeri: Italian painters in The Walters Art Gallery, Bd. 2, Baltimore 1976.

Zeri 1989

Federico Zeri: Hinter den Bildern. Die Kunst, Kunstwerke zu sehen, Salzburg u.a. 1989.

Zeri 2001

Federico Zeri: Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta, Turin 2001³.

Zuccaro 1893

Federigo Zuccaro: Il passaggio per l'Italia con la dimora di Parma, Rom 1893.

Ziegler 1979

Plutarch. Große Griechen und Römer, hrsg. von Konrad Ziegler, Bd. 1, Zürich u.a. 1979.

Zweite 1980

Armin Zweite: Marten de Vos als Maler. Ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, Berlin 1980.

Abbildungsnachweis

Archiv der Autorin: Kat. 2, 12, 15, 20, 24, 27, 28, 30, 37, 41, 42, 44a, 44b; Baltimore Walters Art Gallery: Kat. 6; Benati 2007: Abb. 1, 2, 3; Bologna, Museo Davia Bargellini, Foto: A. Guerra: Kat. 38; Cantaro 1989: Kat. 1 (S. 56), 7 (S. 68), 9 (S. 80), 10 (S. 82), 13 (S. 94), 14 (S. 95), 16 (S. 100), 18 (S. 104), 19 (S. 105), 21 (S. 116), 22 (S. 122), 46 (S. 208), 48 (S. 214), 49 (S. 223); Gabinetto Fotografico Firenze: Kat. 17; Marseille, Musée des Beaux Arts, Foto: F. Aubert: Kat. 40; Pinacoteca Nazionale di Bologna: Kat. 29, 45; Pinacoteca Civica di Imola: Kat. 3, 23, 34; Samuel H. Kress-Collection: Abb. 4

Bildteil



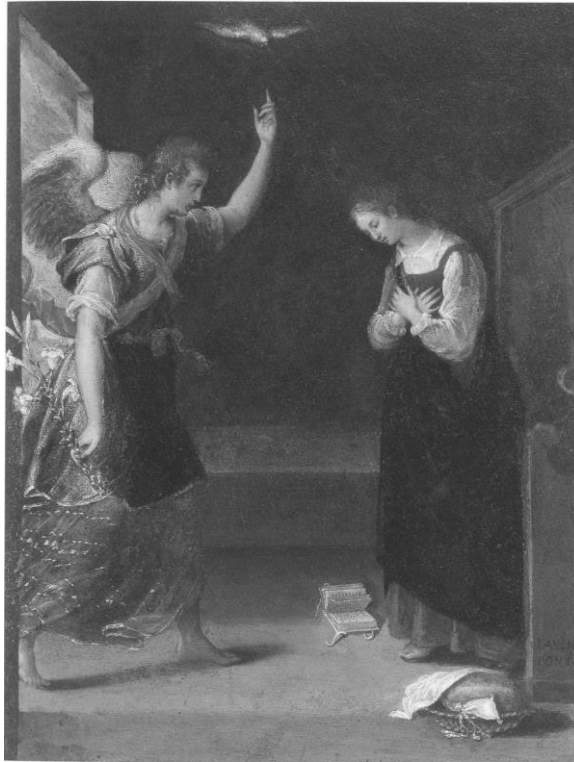
Kat. 1, Mystische Vermählung der heiligen Katharina von Alexandria



Kat. 2, Maria mit dem Kind und den Heiligen Joseph und Katharina von Alexandria und dem Johannesknaben



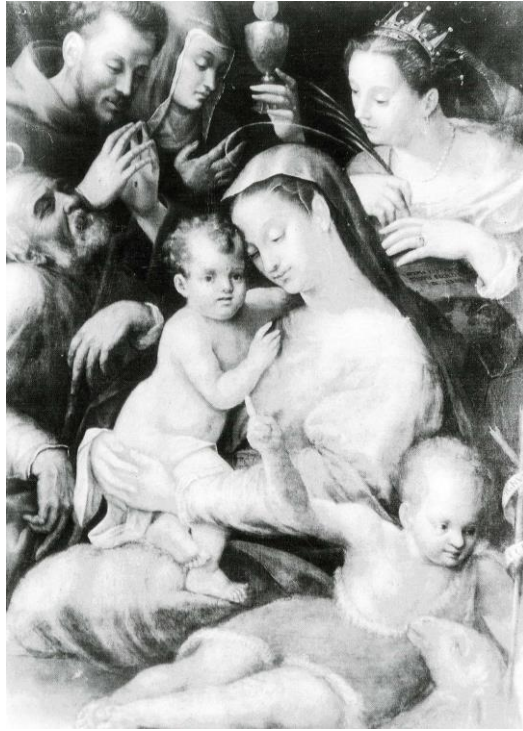
Kat. 4, Die nächtliche Geburt



Kat 6., Verkündigung



Kat. 7, Christus und die Frau aus Kana



Kat. 9, Die Heilige Familie



Kat. 10, Die Heilige Familie mit den Heiligen Katharina von Alexandria und Franz von Assisi
und dem Johannesknaben



Kat. 12, Die Stigmatisierung des heiligen Franziskus



Kat. 13, Die Stigmatisierung des heiligen Franziskus



Kat. 14, Franziskus in Anbetung des Gekreuzigten



Kat. 15, Christus im Haus von Martha und Maria Magdalena



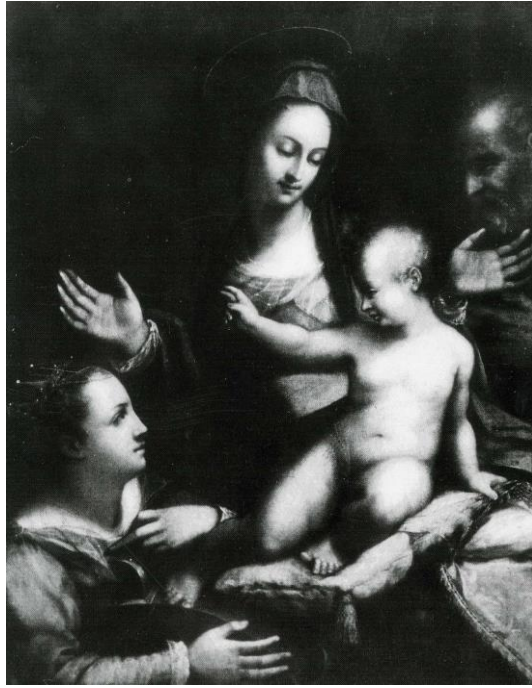
Kat. 16, Sacra Conversazione



Kat. 17, Noli me tangere



Kat. 18, Der heilige Hieronymus büßend in einer Landschaft



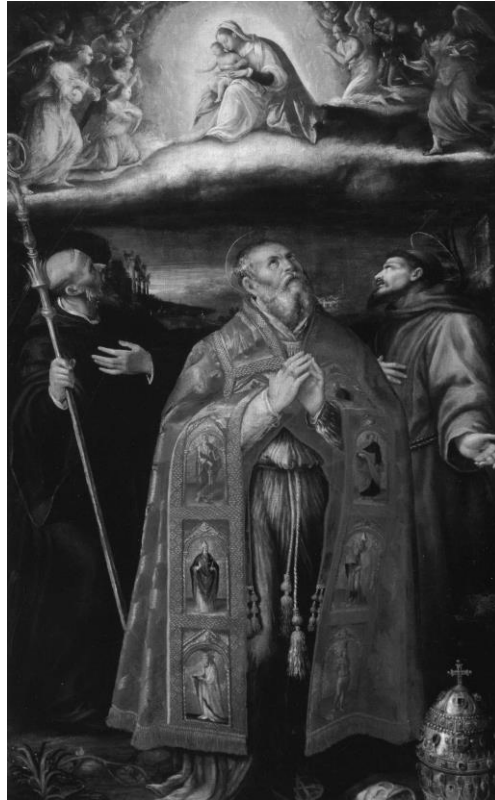
Kat. 19, Die Heilige Familie und die heilige Katharina von Alexandria



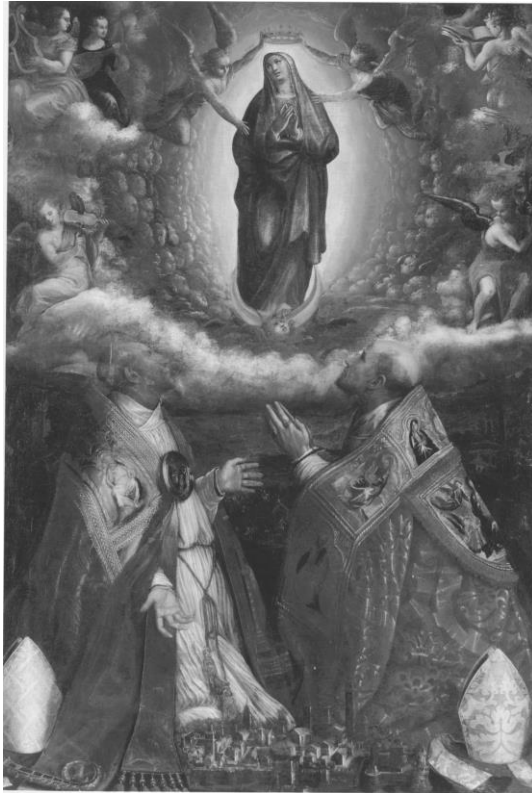
Kat. 20, Die wundersame Brotvermehrung



Kat. 21, Die Darbringung im Tempel



Kat. 22, Die Heiligen Benedikt, Gregor der Große und Franziskus beten Maria und das Kind an



Kat. 23, Die Himmelfahrt Mariens von Ponte Santo mit den Heiligen Cassian und Petrus Chrysologus



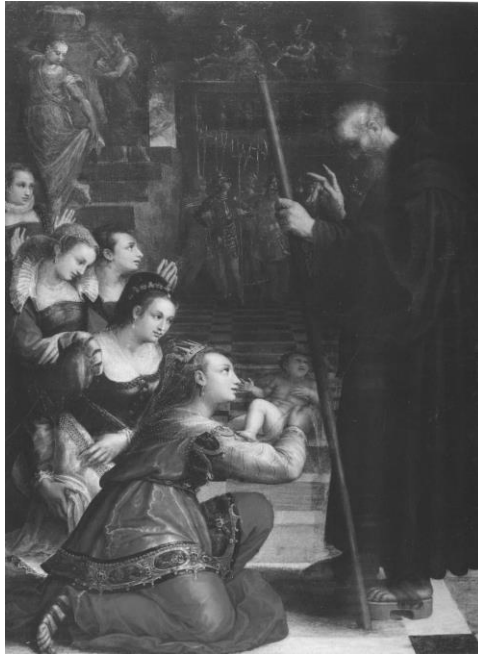
Kat. 24, Die Kreuzigung Christi



Kat. 27, Die Heilige Familie mit dem schlafenden Kind und dem Johannesknaben



Kat. 28, Die thronende Maria mit dem Kind und die Heiligen Katharina, Cosmas und Damian und der Stifter Scipione Calcina



Kat. 29, Der heilige Franz von Paola segnet ein Kind



Kat. 30, Die Geburt Mariens



Kat. 34, Opferszene



Kat. 37, Die Himmelfahrt Mariens



Kat. 42, Judith und Holofernes



Kat. 40, Weihung an die Jungfrau



Kat. 41, Die Vision des heiligen Hyazinth



Kat. 38, Judith und Holofernes



Kat. 44a, Jesus zwischen den Kirchenlehrern



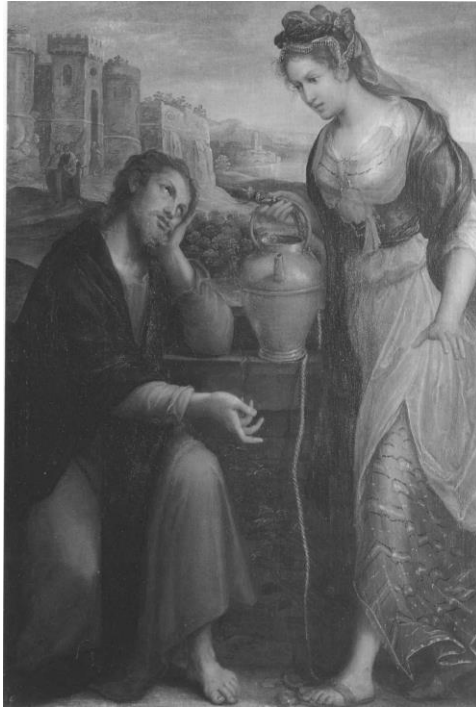
Kat. 44b, Die Krönung Mariens



Kat. 45, Die Krönung Mariens mit dem Kind durch zwei Engel



Kat. 46, Jacques Callot nach Lavinia Fontana, Die Steinigung des heiligen Stephanus



Kat. 48, Christus und die Samariterin



Kat. 49, Die Göttin Minerva beim Ankleiden

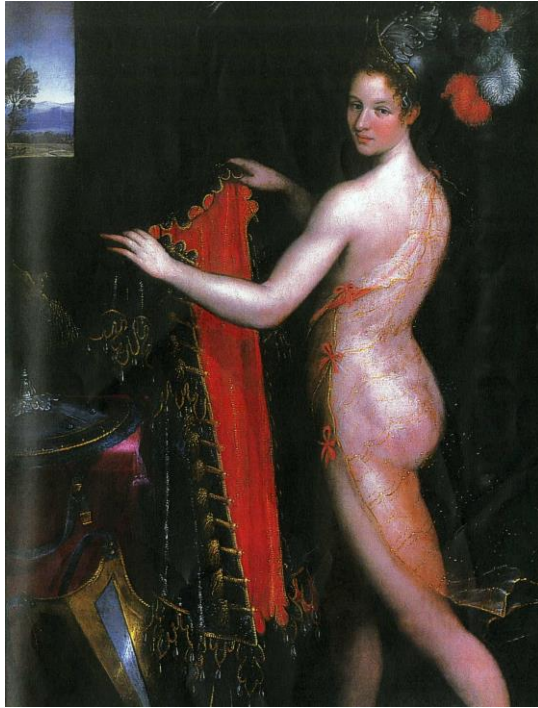


Abb. 1, Lavinia Fontana (?), Die Göttin Minerva beim Ankleiden



Abb. 2, Lavinia Fontana (?), Venus und Amor



Abb. 3, Lavinia Fontana (?), Apoll und die Musen (Parnass)



Abb. 4, Felice Antonio Casoni, recto: Porträt Lavinia Fontanas



Abb. 4, Felice Antonio Casoni, verso: Lavinia Fontana als Allegorie der Malerei

„Un artefice cristiano“. Studien zu Lavinia Fontana als Historienmalerin

Lavinia Fontana (1552-1614) erreichte schon zu Lebzeiten einen hohen Bekanntheitsgrad und Ruhm, der bis über die Grenzen Italiens hinausreichte. Sie hinterließ ein Gesamtwerk von mehr als 100 Gemälden, das neben kleineren Devotionsbildern sakrale Historie in großformatigen Altarbildern sowie zahlreiche Porträts und Bilder mit mythologischen Themen beinhaltet und im Zeitraum von 1570 bis zu ihrem Tod im Jahre 1614 entstand. Ihr künstlerischer Werdegang wurde durch mehrere Faktoren beeinflusst. In ihrem Frühwerk (1570-1575) orientierte sich Lavinia zunächst vor allem an der spätmanieristischen Malerei ihres Vaters. Prospero Fontana war zur Mitte des 16. Jahrhunderts einer der bekanntesten Maler Bolognas und unterhielt Verbindungen zum *Studio Bolognese* sowie zu wichtigen Persönlichkeiten des kulturellen, politischen und klerikalen Lebens Bolognas. Lavinia genoss eine umfassende Ausbildung und wuchs in einem kulturell aufgeschlossenen Haus auf. Die Beziehungen und Freundschaften ihres Vaters nutzte sie für ihre Malkarriere und gewann somit später potentielle Auftraggeber. Daneben waren die tridentinischen Verordnungen zur Bilder- und Heiligenverehrung, die Kardinal Gabriele Paleotti 1582 in seinem *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* zusammenfasste, wichtig für die frühe Malerei Lavinias, versuchte sie doch, dem Anspruch des von Paleotti beschriebenen „artefice cristiano“ gerecht zu werden. Zunächst stehen daher einleitend – neben einer Definition der Historienmalerei auf der Grundlage von Leon Battista Albertis Verständnis von *storia* – der historische Hintergrund und das kulturelle Umfeld im Bologna des Cinquecento im Fokus der Dissertation.

Der Schwerpunkt der Dissertation liegt auf dem künstlerischen Werdegang Lavinia Fontanas, der Darstellung ihrer stilistischen Entwicklung innerhalb ihres Œuvres anhand von ausgewählten Gemälden sowie deren Einordnung in das Gesamtwerk mithilfe von Vorbildern. Die Begriffe *Naturalismus* und *Verosimiglianza* gewannen an Bedeutung und bestimmten die Konzeption einiger Gemälde Lavinias. Unter dem Einfluss der Gegenreformation malte sie zahlreiche Bilder von Heiligen bei der Andacht sowie Szenen aus dem Marienleben.

Bezeichnend ist die Vielseitigkeit der Kunst Lavinia Fontanas, die sich vor allem in den 1580er Jahren zeigte, als sie sich von der Kunst ihres Vaters Prospero Fontana und dem Einfluss Paleottis gelöst hatte. Auch wenn sie sich bereits vorher immer wieder der vorherrschenden manieristischen Kunst widersetzt hatte und verschiedene stilistische

Elemente in ihren Bildern auslotete, wurde sie nun selbstbewusster und arbeitete sich am Naturalismus der Carracci ab. Neben den Stilelementen der Carracci scheute sie sich aber auch nicht, Motive Michelangelos und Raffaels in ihre Bilder einzubauen, so in der *Heiligen Familie* im Escorial, einem ihrer Schlüsselwerke. Dies verdeutlicht einmal mehr den immensen Anspruch, den sie an sich selbst richtete und ihr Selbstbewusstsein, sich überhaupt mit den beiden Künstlergenies der Hochrenaissance zu messen und vergleichen zu können.

Überdies zeigte sich Lavinia in der Darstellung von historischen Figuren sehr versiert und entwickelte eine geradezu ausgeprägte Leidenschaft für die minutiöse Ausarbeitung der Kleider und des Schmucks. Lavinia Fontana war als Malerin vielbeschäftigt und hatte unterschiedliche Auftraggeber aus Adel und Klerus in Bologna und Rom. Dabei fungierte ihr Mann Gian Paolo Zappi als Vermittler von Aufträgen und handelte die Verträge aus. Der außerordentliche Ruf und das große Ansehen, das sie genoss, machten sie für weitere Auftraggeber interessant. Ein Höhepunkt war dabei sicherlich der Auftrag, an der dekorativen Ausmalung des Palazzo Magnani in Bologna an der Seite von Agostino, Ludovico und Annibale Carracci mitzuarbeiten. Herausragend und einzigartig in ihrer Karriere war die Ausgestaltung der Cappella del Rosario in der Kirche S. Domenico in Bologna mit den besten Malern Bolognas ihrer Zeit, wie den Carracci, Bartolomeo Cesi, Denys Calvaert, Guido Reni oder Alessandro Tiarini, mit denen sie nun in einem Atemzug genannt wurde.

1604 übersiedelte Lavinia schließlich nach Rom, nachdem sie zuvor bereits für Kardinal Bernerio von Ascoli einen Auftrag von Bologna aus anfertigte. Auch die vernichtende Kritik Giovanni Bagliones an der *Steinigung des Stephanus* konnte ihrem Ansehen nicht schaden und sie arbeitete beinahe ununterbrochen für den römischen Adel und Klerus. Kurz vor ihrem Tod im Jahr 1614 malte sie virtuos die Minerva für Scipione Borghese.

Neben einer Bewertung von Lavinia Fontana jüngst zugeschriebenen Gemälden vervollständigt der umfangreiche Werkkatalog die Dissertation.

„Un artefice cristiano“. Studies on Lavinia Fontana's sacred works

Lavinia Fontana (1552-1614) acquired in her lifetime a great international reputation. She produced a large œuvre of more than 100 paintings which included private devotional works, large scale altarpieces for churches, portraits of the Bolognese and Roman nobility and mythological subjects. It came into being from c. 1570 until her death in 1614. Her artistic career was influenced by several motives. Lavinia came of age as an artist at the time of political and religious changes. In her early pictures she was still influenced by the art of her father Prospero Fontana (1512-1597) who was one of the best known painters of his time in Bologna. Above all he was known as a fresco painter with commissions in Bologna, Genoa, Florence and Rome and he was an important figure of Bologna's artistic and cultural life because of his connections with politicians, artists, historians and the clergy among them Cardinal Gabriele Paleotti, Carlo Sigonio, Ulisse Aldrovandi and Achille Bocchi. Lavinia also joined this circle of the important and intellectual persons and strengthened her social rank. Prospero Fontana had a workshop frequented by a number of prominent Bolognese painters.

In this dissertation there are first some basic thoughts in the focus: Leon Battista Alberti's definition of *storia* and the historical and cultural background in Cinquecento Bologna. It was the time of the Counter-Reformation and the Tridentine reform. The decrees of the Council of Trent (1545-1563) on the subject of religious images created a new understanding and a guidance for many artists. But Cardinal Gabriele Paleotti felt that the decrees were not sufficient so in 1582 he published his treatise called *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*. In his opinion the artist had a huge responsibility and obligation to God and images were important for religious understanding. The images should not incite lascivious things but they should be true, easy to understand (the so called *biblia pauperum*), simple and direct. Lavinia Fontana tried to add Paleotti's ideas (,insegnare', *dilettare*', ,*movere l'affetto*') in her early works.

The focal point of the dissertation is on Lavinia Fontana's paintings and her stylistic development within her Œuvre which is represented with several examples.

The beginning of her career in 1575 is characterized as an experimental phase. She adopted her father's manner and conformed to Paleotti's injunctions. The *Naturalism* and *Verosimiglianza* were very important for several compositions. In the Counter-Reformation Lavinia executed several paintings with saints and motifs from the life of the Mother of God.

Since the mid-1580s and the early 1590s Lavinia developed her artistic skills. In fact Paleotti's treatise lost its influence on her images.

At the end of the 16th century she was self-confident and more independent as a painter. So she took the elements of other images like his father or the mannerists, mixed it with the Naturalism of the Carracci and her own interpretation and so she created her own style by experimenting with different manners. One whole chapter shows the influence by the clients and the great commissions like the decoration in the Palazzo Magnani, Bologna with the Carracci, the Cappella del Rosario in S. Domenico, Bologna, the painting for S. Sabina, Rome and the work for Cardinal Scipione Borghese.

The last two chapters are focused on Lavinia's historical works, her stay in Rome after 1604 and some new contributions. The second part of the dissertation is a catalogue with the sacred paintings. The large bibliography completes the paper.