



Abb. 1a: LAVINIA FONTANA, *Minerva beim Ankleiden (Minerva Borghese)*, Detail (*Athene noctua*), 1613, Öl/Lw., Galleria Borghese, Rom (Foto: © Galleria Borghese, Rom).

Abb. 1: LAVINIA FONTANA, *Minerva beim Ankleiden (Minerva Borghese)*, 1613, Öl/Lw., Galleria Borghese, Rom (Foto: © Galleria Borghese, Rom).

„Ma Venere figuri, / Se Palla fingi, e doppio appar l'inganno“ (Du aber zeigst die Venus, wenn du Pallas malst, und so scheint doppelt die Täuschung; OTTAVIANO RABASCO, 1605).

Nahezu alles an diesem Gemälde ist mehrdeutig, geheimnisvoll und unbestimmt wie die Dämmerung selbst, deren Zwielficht die südliche Szenerie erfüllt. Die Lichtgestaltung, die Räumlichkeit und die Handlung leben vom Zauber des Übergangs, und ein Steinkauz spielt eine tragende Nebenrolle (Abb. 1, 1a).

Geheimnisvolle Bildwelt

Ein in warmen und kühlen Grüntönen schillernder Samtvorhang ist beiseite gerafft. Seine Aufhängung verläuft entlang der oberen Bildkante – als optisches Spiel mit der ästhetischen Grenze, die den realen Betrachterraum mit dem fiktiven Bildraum verbindet, uns visuell Zutritt verschafft und gleichzeitig auf Distanz hält. Aus dem sanften Raumdunkel tritt anmutig bewegt der schimmernde Akt der jungfräulichen Göttin Minerva (Pallas Athene) hervor, jener für Krieg, Handwerk, Textilverarbeitung sowie die Künste zuständigen Olympierin. Sie ist die Patronin der Weisheit und Tugend, ihre Schönheit ist vollkommen. Doch entzieht sie in einer Bildeinwärtswendung ihre eroti-

Die Minerva Borghese von Lavinia Fontana und *Athene noctua*

Überlegungen zu einer Aktdarstellung der Minerva mit ihrer Eule

Von Regina Erbentraut

LAVINIA FONTANA, *Minerva Borghese*, Bildinterpretation, historischer Hintergrund, Steinkauz, *Athene noctua*. – LAVINIA FONTANA, *Minerva Borghese*, image interpretation, historical background, Little Owl, *Athene noctua*.

Zusammenfassung

Das Gemälde *Minerva beim Ankleiden (Minerva Borghese)* von Lavinia Fontana wird ausführlich beschrieben und interpretiert. Historische und literarische Zusammenhänge sowie biografische Aspekte der Künstlerin werden dargestellt. Mögliche Vorbilder für die *Minerva Borghese* werden thematisiert und illustriert.

Abstract

The painting *Minerva dressing (Minerva Borghese)* by Lavinia Fontana is described and interpreted in detail. Historical and literary contexts as well as biographical aspects of the artist are presented. Possible models for *Minerva Borghese* are discussed and illustrated.



schen Reize dem Blick; es gilt, die Makellosigkeit ihrer Gesinnung zu bewundern, die sich gemäß neuplatonischer Vorstellungen in der physischen Schönheit spiegelt. Als eine der ersten schrieb die feministische Autorin GERMAINE GREER: „Die Pose ist bescheiden und keineswegs aufreizend“, und die Kunsthistorikerin SILVIA URBINI betonte später ebenfalls, dass das Gemälde frei von jeglichem erotischen Appell sei. LIANA DE GIROLAMI CHENEY spricht von einem „nonsexual nude“.¹

Minerva hält ein Festgewand, das auf einem Ankleidemöbel liegt. Mit seiner roten Farbe erinnert es an zeitgenössische Bologneser Hochzeitskleider – ein Tugendkleid also, denn Bräute sollten jungfräulich und Ehefrauen sittsam sein. Es hat ein dunkelblaues Mieder, Bordüre und Gürtel sind mit goldenen Lilien bestickt, und die geschlitzten Ärmel geben beim Tragen den Blick auf eine durchsichtige „camicia“ (langärmeliges Unterhemd) frei. Die Göttin hält behutsam einen goldbestickten Seidenschleier empor und folgt damit dem Vorbild von RAFFAELS viel kopierter *Madonna del Velo* (*Madonna mit dem Schleier*), deren preziose Handhaltung LAVINIA FONTANA selbst bereits in mehreren Fassungen der *Heiligen Familie* aufgenommen hatte. Die Geste darf auch hier als eine weihevollere Handlung gesehen werden, verstärkt von dem Vorhangmotiv, das den Anblick zur Vision steigert. Am Boden sind abgelegte Harnischeile verstreut. Die sich sonst maskulin gebende Kriegsgöttin ist im Begriff, ihre friedfertige weibliche Gestalt anzunehmen.² Ein Putto, vielleicht Cupido selbst (ihm fehlen zur letzten Kenntlichkeit die Attribute von Köcher und Pfeilen), spielt mit Minervas Helm und spiegelt sich in der glänzenden Oberfläche. Ringkragen, Schild, Kürass und Helm entsprechen zeitgenössischen Prunkrüstungen. Diese wurden von Kommandierenden, nicht aber von Kombattanten getragen und sind mithin Abzeichen strategischen Denkens und Handelns.³ Kluge Strategen wissen, wann es an der Zeit ist, zu den Waffen zu greifen und wann, sie niederzulegen.

Die diagonale Staffellung der Rüstungsteile wiederholt ein Speer, der die Raumschichten verbindet und eine deutliche Zeigefunktion hat. Unser Blick geht, angezogen vom verblassenden Abendlicht, zu einem Balkon, der die Lage im Piano Nobile eines Palazzo evoziert. Im Zwielflicht sitzt auf einem Balustradenpfeiler eine Eule (wohl ein Steinkauz, *Athene noctua*), das heilige Tier der Athene, hinterfangen von der Krone eines Olivenbaums.⁴ Im Hintergrund erhebt sich eine Kuppel, die

von fast allen Autoren als Peterskuppel gesehen wird.⁵ Wäre sie tatsächlich und ausschließlich gemeint, hätte LAVINIA FONTANA die Bauformen sicherlich architekturgetreu wiedergegeben, sodass hier wohl eher von einer bewusst in der Schweb gehaltenen Anspielung an den Realort und seiner idealen Überhöhung ausgegangen werden darf.

Ein besonderes Gewicht kommt den beiden aus dem Bild blickenden Augenpaaren zu. Der über die Schulter gewandte Blick der Göttin scheint uns nur zu streifen, er ist ebenso transitorisch wie die Handlung. Er wird als „herausfordernd“⁶ und „verführerisch“⁷ beschrieben, was dem Bildkonzept entgegenliefe, aber auch zutreffender als „rätselhaft“ und „intensiv“.⁸ Einzig LIANA DE GIROLAMI CHENEY hält zu Recht fest, dass alle Aktfiguren in LAVINIA FONTANAS Schaffen, die ihre Blicke aus dem Bild richten, den Betrachter nicht ansehen.⁹ AOIFE BRADY hat überdies den plausiblen Gedanken ins Spiel gebracht, dass die Malerin, die eher auf skulpturale oder druckgrafische Vorlagen¹⁰ statt auf Aktmodelle zurückgriff, die Anatomie der Minerva am eigenen Körper mit dem über die Schulter in einen Spiegel gerichteten Blick studierte.¹¹

Die funkelnden bernsteinfarbenen Augen des Steinkauzes hingegen fixieren den Betrachter mit einer solchen Unablässigkeit, dass an dieser räumlich abgesonderten Bildzone, im gleichsam heraldischen Arrangement der Gegenstände, die eigentliche, emblematisch verdichtete Aussage des Gemäldes zu suchen ist. Hier zeigt sich, dass es nicht um eine mythologische Erzählung geht, sondern um eine komplexe, raffinierte Allegorese, wie sie die kultivierte Auftraggeberschaft im barocken Rom schätzte.

Der Kardinal und die Göttin

Noch vor August des Entstehungsjahres 1613 gelangte das Bild wahrscheinlich als Auftragswerk in den Besitz von SCIPIONE CAFFARELLI BORGHESE (1577-1633), dem Kardinalnepoten des Papstes PAUL V.¹² Dieser Papst hatte im Übrigen 1592 als CAMILLO BORGHESE, vor dem Antritt seines Pontifikats, in Bologna als Taufpate von LAVINIAS Sohn SEVERO fungiert.

In SCIPIONES Villa auf dem Pincio, dem „Zentrum der sinnenfreudigsten Gesellschaft Roms“¹³ verblieb das Werk bis heute und ist Teil jener Sammlungen, die GOETHE als „unsäglich“ pries.¹⁴ SCIPIONE war ein leidenschaftlicher Liebhaber zeitgenössischer Kunst, hatte einen ausgeprägten Instinkt für Innovation und Experimente und war nicht nur großzügiger Mäzen, sondern griff bei Bedarf auch zu unorthodoxen Erwerbungsverfahren wie Beschlagnahme und Raub. Er förderte und sammelte epochale Namen wie CARAVAGGIO, BERNINI, RUBENS, TIZIAN oder GUIDO RENI und pflegte eine besondere Neigung zu Künstlern aus Bologna. Von 1610-1612 war er Erzbischof von Bologna, der zweitgrößten Stadt des Kirchenstaates. Auch LAVINIA FONTANA stammte aus Bologna.

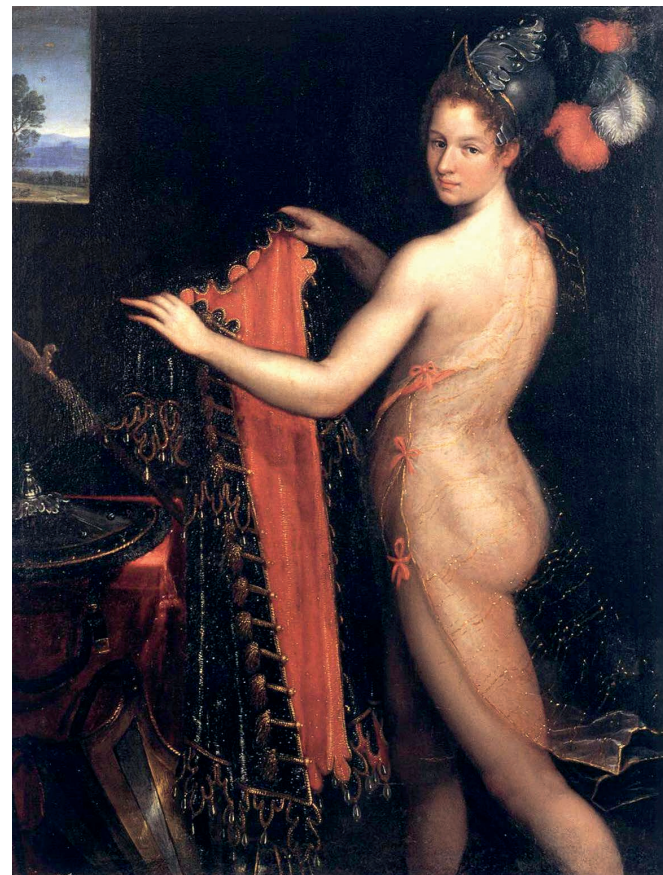


Abb. 2: LAVINIA FONTANA, *Minerva beim Ankleiden (Minerva Altempis)*, vor 1605, Öl/Lw., Sammlung Pavirani, Bologna (Foto: © Alamy stock photo).

Obwohl das monumentale Gemälde einen prominenten Platz in der Hängung der Galleria Borghese einnahm, war kaum ein Jahrhundert nach seiner Vollendung LAVINIAS Autorschaft in Vergessenheit geraten. Erst als PAOLA DELLA PERGOLA in den 1950er-Jahren im Borghese-Archiv des Vatikans einen Zahlungsbeleg von 1613/14 über die Anfertigung des Rahmens für die *Pallade della Signora Lavinia Fontana* fand und eine Restaurierung die übermalte Inschrift „FACIEBAT MDCXIII“ zutage förder-



te, konnte das Werk sicher dem Œuvre der Malerin hinzugefügt werden, auch wenn die Signatur verloren ist.¹⁵

Möglicherweise hatte SCIPIONE BORGHESE eine vor 1605 von LAVINIA gemalte „nackte Minerva“ bei seinem engen Vertrauten Graf MARKUS SITTICUS VON HOHENEMS ALTEMPS IV (1574-1619), dem späteren Erzbischof von Salzburg, gesehen und könnte angesichts der delikaten Malerei den Wunsch verspürt haben, selbst eine *Pallade Ignuda* der berühmten Malerin zu besitzen (Abb. 2, Öl / Lw., 154 x 115 cm, Sammlung Pavirani, Bologna). Der Dichter OTTAVIANO RABASCO feierte das Gemälde in einem 1605 erschienen Gedicht, das er dessen Besitzer widmete.¹⁶ Von RABASCO stammt auch die wichtige Information, dass das inhaltliche Konzept auf MARCUS SITTICUS ALTEMPS zurückging. Erst vor zwei Jahrzehnten wurde das in Rede stehende Bild wiederentdeckt.¹⁷ Es zeigt Minerva als Dreiviertelfigur und, so wie es RABASCO schildert, behelmt. Ein golddurchwirkter transparenter Schleier mit drei lose geknüpften, roten Schleifen unterstreicht die Schönheit des Leibes. Das Fenster öffnet sich in eine sanfte Abendlandschaft, das didaktische Attribut der Eule aber fehlt. Die halbbekleidete *Minerva Altemps* wirkt deutlich sinnlicher als die spätere *Minerva Borghese*. Der verführerische Anblick ist auch auf der *Miner-*

va Altemps transitorisch – gleich wird sie die Robe anlegen. Ihre Keuschheit bleibt unantastbar.

Bologna und das Phänomen Fontana

Als anscheinend erste Frau Italiens erhielt LAVINIA FONTANA öffentliche Aufträge, führte eine Werkstatt und reüssierte auch in der religiösen und weltlichen Historienmalerei. Diese galt als ranghöchstes, jedoch Männern vorbehaltenes Fach, auch deshalb, weil es das Frauen untersagte Aktstudium voraussetzte. Das Phänomen „Lavinia Fontana“ ist nicht nur dem Talent der Malerin, sondern auch glücklichen Umständen zu verdanken: ihrer Herkunft aus Bologna, dem Aufwachsen in einem Künstlerhaushalt und aktiver männlicher Unterstützung, vor allem dem unternehmerischen Geschick ihres Vaters PROSPERO FONTANA (1512-1597) sowie der Gewandtheit und Zugewandtheit ihres Ehemanns.

Das intellektuelle Klima Bolognas war von der Universität geprägt. An dieser ältesten Universität Europas unterrichteten seit dem Mittelalter auch Lehrstuhlinhaberinnen. Im 16. Jahrhundert lebten in Bologna zahlreiche Literatinnen, Musikerinnen und mehr als 30 Malerinnen. Die Stadt wurde von einem päpstlichen Legaten und einem Senat regiert, der sich aus den zahlreichen Adelsfamilien

zusammensetzte – Faktoren, die insgesamt die Herausbildung weiblicher Netzwerke begünstigten. Diese standen auch der nichtadeligen Künstlerin offen und beförderten nicht zuletzt die Nachfrage nach Bildnissen. Die Textilproduktion, das Goldschmiedehandwerk und die Schoßhundezucht florierten. Diese Luxuserzeugnisse wurden in LAVINIAs Porträtmalerei zu wichtigen Bildelementen und begründeten ihren Ruhm. Der Bologneser Kunstschriftsteller CARLO CESARE MALVASIA (1616-1693) schrieb in seinem kunsthistoriografischen Werk *Felsina Pittrice*, dass sich die Bologneserinnen um die Bekanntschaft mit der Malerin geradezu rissen und dass LAVINIA höhere Preise verlangen konnte als etwa der berühmte ANTHONIS VAN DYCK. MALVASIA beeilt sich hinzuzufügen, dass sie es darüber nie an der ihrem Geschlecht und ihrem Stand angemessenen Zurückhaltung fehlen ließ.

Bologna war ein Zentrum der Gegenreformation. Dort entwickelte Kardinal GABRIELE PALEOTTI (1522-1597), künstlerischer Berater von LAVINIAs Vater, seine maßgebende posttridentinische Bildertheologie, dargelegt in seinem *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1582). Gefordert waren Einfachheit, Schrifttreue und Nachvollziehbarkeit, was mit einer Absage an die geltenden manieristischen Stil-



Abb. 3: MARCANTONIO RAIMONDI, Das Parisurteil nach RAFFAEL, 16. Jh., Kupferstich, Kunsthalle Karlsruhe (Foto: © Kunsthalle Karlsruhe).



formeln mit ihrer eleganten Künstlichkeit einherging. Der christliche Künstler sollte mit seiner Arbeit predigen. Neue Altarbilder wurden in einer solch großen Zahl benötigt, dass auch der Auftragsvergabe an Frauen nichts im Wege stand. Zwischen 1570 und 1670 wurden mehr als 180 Bilder für die acht wichtigsten Kirchen Bolognas bestellt.¹⁸

PROSPERO FONTANA zählte zu den gefragten Malern seiner Generation. Er hatte in Rom, Genua, Florenz und Rimini gearbeitet und war unter anderem mit GIORGIO VASARI und GIAMBOLOGNA befreundet. In seinem Haus in Bologna traf sich die wissenschaftliche und literarische Elite der Stadt, darunter der Naturgelehrte ULISSE ALDROVANDI (1522-1605) und der Humanist ANDREA BOCCHI (1488-1562). LAVINIA erhielt ihre Ausbildung in der Werkstatt ihres Vaters, gemeinsam mit LUDOVICO CARRACCI (1555-1619) und dem Flamen DENYS CALVAERT (1540-1619), dessen manieristische Einflüsse sich in LAVINIAS Werk bemerkbar machen. Ihre Begabung war so vielversprechend, dass PROSPERO, der keine anderen Nachkommen hatte, in ihr seine Werkstattnachfolgerin sah. Weil Frauen nur eingeschränkt geschäftsbefugt und daher auf männliche Vermittler bzw. Vormundschaft angewiesen waren und sich zudem ein offensives Auftreten wie es zur Sicherung des Lebensunterhaltes erforderlich war, für eine Frau nicht schickte, entschloss sich PROSPERO im Alter von 65 Jahren, seine Tochter zu verheiraten, die mit 24 Jahren keine junge Braut mehr war. Die Wahl fiel auf GIAN PAOLO ZAPPI aus Imola, ein Sohn des angesehenen Senators SEVERO ZAPPI. Ihrem Schwiegervater verdankte LAVINIA 1584 ihren ersten öffentlichen Auftrag. Der 1577 geschlossene Heiratsvertrag ist spektakulär.¹⁹ Die ZAPPIS verzichteten auf eine Mitgift und darauf, dass die Braut wie üblich zu ihrem Mann zog. Stattdessen sollte das Ehepaar bis zu PROSPEROS Tod unter dessen Dach leben. Er kam für den Lebensunterhalt auf, wobei ihm die Einkünfte aus LAVINIAS künstlerischer Arbeit zustanden. Nach PROSPEROS Tod sollte das Paar LAVINIAS Mutter ANTONIA zu sich nehmen. Der Vertrag wurde von allen Parteien eingehalten und bildete die Grundlage für LAVINIAS beispiellose Karriere. GIAN PAOLO wird im Ehevertrag als Maler bezeichnet, jedoch schrieb der Arzt und Kunstschriftsteller GIULIO MANCINI in seiner *Considerazione sulla pittura* (1620) wohl zutreffend über ihn, er sei ein Maler eher mit der Zunge als mit dem Pinsel gewesen, habe aber über ein gutes Urteil verfügt, seine Angelegenheiten gut zu regeln gewusst und sei deshalb seiner Ehefrau eine Hilfe bei der Ausübung ihrer

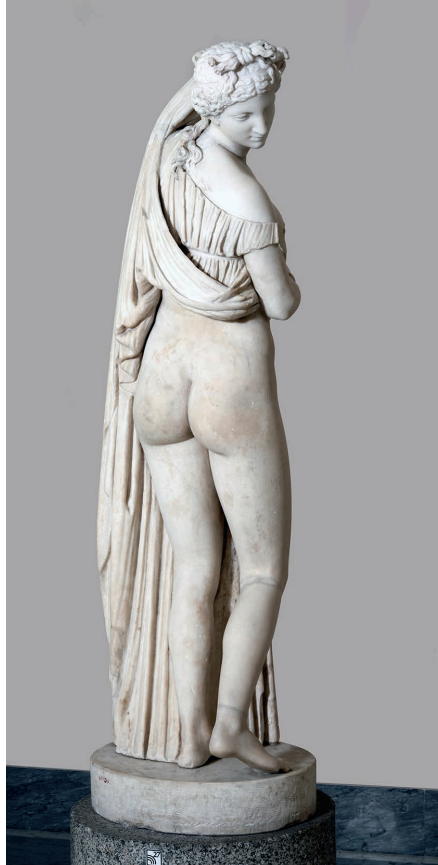


Abb. 4: Venus Kallipygos, Mitte des 2. Jhs. v. Chr., weißer Marmor, Museo Archeologico Nazionale di Napoli (Foto: © Ministero della Cultura, Museo Archeologico Nazionale di Napoli; Foto: GIORGIO ALBANO).

Profession gewesen. ZAPPI war, in verstärktem Maße nach PROSPEROS Tod, der Manager seiner Frau.

Im Jahr 1590 wurde LAVINIA als wahrscheinlich erste Frau der Kunstgeschichte mit Altargemälden betraut, der angesehensten und lukrativsten Gattung der Malerei. Weitere Altarbilder für Bologneser Kirchen folgten. 1599 schuf sie mit dem Altarblatt der *Vision des hl. Hyazinth* für die Basilika Santa Sabina all'Aventino ihr erstes Werk für eine römische Kirche. Zwischen 1603 und 1604 übersiedelte sie mit ihrer Familie nach Rom, wo sie Ehrenmitglied der Accademia di San Luca wurde und man sie mit Porträtaufträgen geradezu überschüttete. 1614, ein Jahr nach Vollendung der *Minerva Borghese*, starb sie und wurde in der römischen Kirche Santa Maria sopra Minerva beigesetzt. Zwischen 1578 und 1595 hatte LAVINIA elf Kinder zur Welt gebracht, von denen nur drei Söhne die Mutter überlebten. Ihre malerische Produktivität während dieser Jahre legt nahe, dass sie sich kaum schonte, „für eine Frau ihres Standes damals ein Ding der Unmöglichkeit, – das letzte und letztlich beeindruckendste Skandalon dieser von vornherein ungewöhnlichen Verbindung“, resümiert BODO BRINKMANN.²⁰

Lavinias erotisches Werk

Der weitaus größte Teil des rund 140 Arbeiten umfassenden Œuvres der Künstlerin besteht aus Porträts von Gelehrten

und Angehörigen der Oberschicht. Doch hat LAVINIA seit den 1580er-Jahren einige Werke erotischen Inhalts hinterlassen, denen letztlich auch der Akt der *Minerva Borghese* zuzurechnen ist. Die Protagonistinnen sind die nackte oder kaum verhüllte Venus, Minerva, Galathea oder die Allegorie der Prudentia. Die Aktmalerei war, im Gegensatz zu Venedig, ein in Bologna kaum vertretenes Sujet. LAVINIA entfaltet in diesen Bildern eine verführerische, elegante Sinnlichkeit, die am Prager Hof Kaiser RUDOLFS II. (1552-1612), das europäische Zentrum eines verfeinerten Manierismus und mythologisch-allegorischer Themen, Anklang gefunden hätte.

Einzeldarstellungen der nackten Minerva sind selten. Als Aktfigur tritt sie allenfalls auf Darstellungen des Parisurteils in unmittelbarer Konkurrenz zur nackten Aphrodite auf. Auf dem verbreiteten und offenkundig auch LAVINIA bekannten Nachstich von RAFFAELS Parisurteil von der Hand des Bologneser Stechers MARCANTONIO RAIMONDI (um 1470/82-um 1534) wirft sich Athene als Rückenfigur mit erhobenen Armen eine Tunika über; am Boden liegen Teile ihrer Rüstung (Abb. 3). Das Moment des Ent- und Ankleidens ist hier vorgebildet.

In der Kunst des 16. Jahrhunderts wird zudem das antike Vorbild der *Venus Kallipygos* wiederbelebt, bei dem das Augenmerk auf dem schönen Gesäß liegt. Eine Ausformung dieses Motivs und vor allem die Körperhaltung konnte LAVINIA in Rom in der berühmten Skulpturensammlung der FARNESE studieren (heute Neapel, Museo Archeologico Nazionale)²¹ und damit auf ein Aktmodell verzichten, das ihr vermutlich auch nicht zur Verfügung stand (Abb. 4).

FONTANAS unbedeckte und absichtlich mit der Liebesgöttin Venus zu verwechselnde Einzeldarstellung der *Minerva Altemps* war OTTAVIANO RABASCO immerhin das erwähnte Preisgedicht wert. Die *Minerva Borghese* trägt nun keinen Helm mehr, sondern eine kunstvolle Frisur mit Perlenschmuck. Perlen sind Attribute der Venus und schmückten auch Bräute und Ehefrauen. Der mit dem Helm spielende Cupido und die herumliegenden Rüstungsteile gehören zur Ikonographie der Liebesbegegnung zwischen Mars und Venus, bei der der Kriegsgott entwaffnet wird. Dieses Konzept des „make love, not war“ hatte FONTANA bereits in einem unverhohlenen erotischen Gemälde *Mars und Venus* in der Fundación Casa de Alba, Palacio de Liria, Madrid, thematisiert (Abb. 5). Erotische Sujets standen in den Zeiten der Gegenreformation grundsätzlich unter



dem Verdikt der Sündhaftigkeit. PALEOTTI lehnte die mythologische Thematik vor allem deshalb ab, weil ihre Inhalte nicht jedem verständlich und fern der Naturwirklichkeit waren. Er räumt aber ein, dass es dafür eine Auftraggeber-schaft gab, die den Lebensunterhalt der Maler sicherte, und der erwähnte GIULIO MANCINI bekräftigt für „pitture lascive“ (anzügliche Gemälde) den etablierten Bestimmungsort: Schlafzimmer, in denen sie fruchtbare eheliche Vereinigungen (die nichts mit Liebe zu tun haben mussten) stimulieren sollten.²² Mit ihrer Lebensführung als vielfache Mutter und Ehefrau sowie in ihren religiösen Gemälden folgte LAVINIA gegenreformatorischen Direktiven; in ihrer weltlichen Malerei indes bediente sie Auftraggeberwünsche, die GABRIELE PALEOTTI, dem gegenreformatorischen Theoretiker und Freund der Familie FONTANA, zumindest suspekt waren.

Die Minerva Borghese und die Emblemkultur der Renaissance

LAVINIAS Minerva leiht sich die Nacktheit nicht nur von der Liebesgöttin, sondern auch von den verbreiteten allegorischen Darstellungen der Wahrheit. Die Malerin wurzelt tief in der emblematischen Kultur des 16. Jahrhunderts – jenem, wie es FORTUNATI formulierte, Triumph der Spitzfindigkeiten und Konzepte, die Herz, Geist und Fantasie der Künstler beflügelten.²³ Zudem war LAVINIA seit ihren Kindertagen an den Umgang mit Literatur gewöhnt: Ihre Mutter ANTONIA DE BONARDIS stammte aus einer angesehenen bolognesischen Drucker- und Verlegerfamilie.

Embleme setzen sich aus einem kurzen Titel (motto), dem Bild (pictura) und einer textlichen Auslegung, dem Epigramm (subscriptio), zusammen. LAVINIA FONTANAS Bezüge bleiben allerdings schweifend, ohne direkte Textreferenzen. Sie schöpfte wahrscheinlich aus den maßgeblichen Standardwerken wie dem *Emblematum Libellus* von ANDREA ALCIATO (auch ANDREA ALCIATI und ANDREAS ALCIATUS; 1531), der Mythographie *Imagini colla sposizione degli dei degli antichi* (1556) von VINCENZO CARTARI, der *Iconologia* (1593) des CESARE RIPA sowie aus den weniger verbreiteten, ihr aber sehr vertrauten *Symbolicae Quaestiones* (1555) des Bolognesen ACHILLE BOCCHI. PROSPERO FONTANA hatte, vielleicht unterstützt von seiner Tochter,²⁴ die zeichnerischen Vorlagen für die von GIULIO BONASONE gestochenen Bilder in BOCCHIS Emblemwerk



Abb. 5: LAVINIA FONTANA, Mars und Venus, Öl/Lw., um 1595, Fundación Casa de Alba, Madrid (Foto: © Fundación Casa de Alba).

geschaffen. Zu den Förderern der von BOCCHI in Bologna betriebenen Akademie zählte im Übrigen auch der wahrscheinliche Auftraggeber des Gemäldes, SCIPIONE BORGHESE. Minerva und Hermes, von Cupido vereint, waren die mythologischen Patrone der Accademia Bocchiana.

Als unmittelbare Referenz für die *Minerva Borghese* diente der Malerin möglicherweise das Bild des Emblems CXIII in ANDREAS ALCIATUS' Buch – und zwar in der Pariser Ausgabe von 1542. Dort erscheint Minerva als nackte Weisheitsgöttin, aber behelmt und mit Stiefeln sowie mit Lanze und Olivenzweig (Abb. 6). Wie ungewöhnlich man die Wiedergabe der nackten Minerva empfunden haben muss, zeigt der Umstand, dass in den späteren Ausgaben die neben dem nackten Bacchus stehende Göttin wieder ihren Harnisch trägt, um die Verwechslung mit Venus auszuschließen.

Die für die Bildwirkung der *Minerva Borghese* so wesentliche Doppelung der Blicke von Göttin und Vogel ist bereits in der Mythographie des VINCENZO CARTARI²⁵ sowie in der *Iconologia* des CESARE RIPA beschrieben: Die Augenfarbe der Göttin und der Eule sei die gleiche – ein Umstand, der in der Malerei des 17. Jahrhunderts nicht darstellbar war und von LAVINIA durch die Intensität der Blicke kompensiert wird. Die Eule sehe, heißt es bei den beiden Autoren, auch in der Dämmerung und der Nacht gut, so wie der Weise auch die dunklen Dinge erkennt. RIPA deutet ferner jedes einzelne Attribut der Minerva: die Lanze stehe für die Schärfe des Verstandes und der Schild für die Welt, die nur mit Weisheit regiert werden könne.²⁶

Als Erste stellte URBINI einen Bezug zum Epigrammtext eines Emblems (Nr. LXV, Buch III) von ACHILLE BOCCHI her, der die symbolische Bedeutung des Peplos, ein historisches, in Athen getragenes Obergewand, erläutert: „Das ist der Peplos der Pallas. Schau ihn an! Du wirst Nutzen daraus ziehen. Diesen Peplos hat die Tritonische Jungfrau [Athene bzw. Minerva] für sich selbst gewebt, denn stets genügt die Tugend sich selbst.“²⁷ Ähnlich appellativ – „Schaut her!“ – hat LAVINIA die Figur der Minerva in ihrem Gemälde gestaltet, das aber gänzlich vom Bild des Emblems abweicht. Es floss nicht – wie auch kein anderes Bild aus den *Symbolicae Quaestiones* – unmittelbar in die *Minerva Borghese* ein. Es illustriert den Mythos, wonach Minerva

in einem Konflikt mit Neptun mit ihrem Speer den Olivenbaum, der zum Friedenszeichen wurde, aus der Erde sprießen ließ und den Meeresherrn damit besiegt. Die obere Hälfte der Darstellung nimmt Venus in ihrem von Tauben gezogenen Wagen ein. Das Motto des Emblems lautet: Sinnlos ist fruchtloser Ruhm. Doch damit sind auch die Ingredienzien der *Minerva Borghese* benannt: Minerva, der Peplos, der Speer, der Ölbaum und auch Venus.

Die Aussage eines weiteren Emblems (Nr. LXXXIII) in ACHILLE BOCCHIS Werk dürfte für

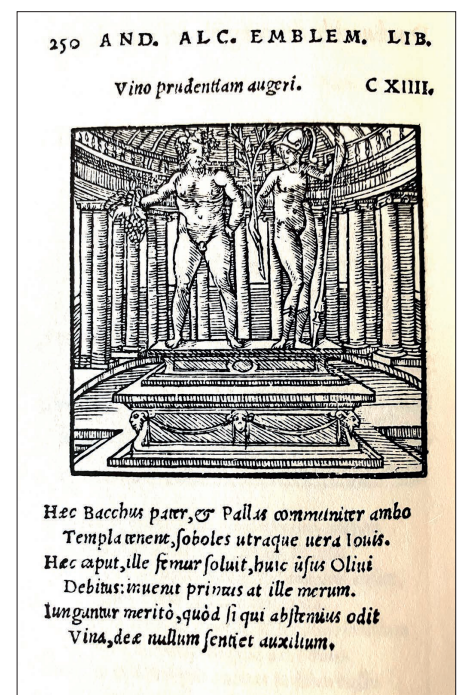


Abb. 6: Emblem CXIII *Vino prudentiam augeti*, aus: ALCIATUS, ANDREAS (1542): *Emblematum Libellum*. - Paris (Bildquelle und ©: ANDREAS ALCIATUS [1542/1991]: *Emblematum Libellus*, reprografischer Nachdruck der Ausgabe von Paris 1542, Darmstadt 1991: 250).



die *Minerva Borghese* ebenfalls fruchtbar gewesen sein (Abb. 7). Das Bild zeigt die ganzfigurige Darstellung Minervas mit der Eule, welche in griechischer Sprache verkündet: Sei besonnen, ich fliege nicht zu jedem.²⁸ Das zugehörige lateinische Epigramm führt aus: Die weise Eule fliege nur zu den Besonnenen, denn Beliebigkeit und Wahlllosigkeit seien Sache der Törichten. Die Eule der Kriegsgöttin sei, so ist bei VINCENZO CARTARI zu lesen, einst auf die Lanze des jungen, kriegsunerfahrenen Hieron geflogen, der später König von Syrakus wurde.²⁹ Auch auf der *Minerva Borghese* sind Lanzenspitze und Vogel angenähert. Es war also vor allem BOCCHIS humanistischer Ideenkosmos, auf den LAVINIA rekurrierte.

Ob die gebildete Malerin selbst ganz oder teilweise die Urheberin des Bildkonzeptes war oder aber, wie bei der *Minerva Altemps*, der Auftraggeber oder jemand anderes aus seinem Umkreis, ist ungeklärt. Die Bilderfindung und insbesondere die platonische Verschmelzung von Venus und Minerva sind kunstgeschichtlich einzigartig, auch wenn diese Einzigartigkeit auf der Kompilation diverser bildlicher, textlicher und allgemein bekannter Bezüge gründet, was zur absichtsvollen Vieldeutigkeit des Gemäldes führte.

Moralische Belehrung und Selbstbestätigung

In den Vorstellungen und Bildern der Renaissance sind allegorische Darstellungen des Tugendkampfes zwischen Minerva und dem Amornaben und auch solche ihrer Versöhnung geläufig. Dass es bei diesem Bild um die Versöhnung mit den Tugenden Eintracht, Liebe und Frieden durch Weisheit und Umsicht geht, hat bereits DI GIROLAMI CHENEY herausgearbeitet. Sie sieht in der *Minerva Borghese* den Typus der *Minerva Pacifica*.³⁰ Das Gemälde ist, wie es PALEOTTI will, imstande, zu erfreuen, zu belehren und zu berühren („dilettare, insegnare, et muovere“).³¹ PALEOTTI, selbst tief in der humanistischen emblematischen Kultur Bolognas verwurzelt, akzeptiert derartige „Symbole“, die sich aus Figuren, Pflanzen, Tieren und anderen Gegenständen zusammensetzen, sofern sie die Betrachter auf den Weg der Tugend führen.³² LAVINIAS Allegorie bleibt jedoch nicht im Allgemeinen, sondern erscheint personalisiert, auf den Besitzer des Bildes zugeschnitten, also ganz im Sinne eines Impreses (eine Art Wort- und Bildmarke). Dieses verbindet die Mahnung zur Tugend mit der Selbstvergewisserung, oder, wie es PALEOTTI nannte, mit der Selbstverherrlichung, und hatte da-

mit für ihn eine verwerfliche Note. Die rot-goldenen Quasten (Tasseln) an der Spitze der Lanze verweisen in heraldischer Zeichenhaftigkeit vermutlich auf den Kardinalshut und damit auf das Amt SCIPIONE BORGHESES.³³ Tasseln sind außerdem feste Bestandteile von Kardinalswappen. Der Kuppelbau ist zunächst als Tugendtempel zu deuten, wie er in der Emblem-literatur der Zeit verbreitet war. Er ist inspiriert durch in Rom vorhandene neuzeitliche Kuppelbauten wie der Peterskirche oder der Santa Maria Maggiore, aber auch vorformuliert etwa in dem antiken Doppeltempel der Ehre und der Tugend, dessen Baugestalt der Malerin in einem Stichwerk von GIACOMO LAURO vorlag.³⁴ In der Tat lässt sich der innerbildliche Ort mit dem realen Palast SCIPIONE BORGHESIS, von dem man von einer Terrasse mit Balustrade aus über die Palastgärten den Petersdom sieht, zwar assoziieren, nicht aber mit letzter Eindeutigkeit in Deckung bringen. In Palästen galt die schöne Aussicht aus einem höher gelegenen Geschoss als Symbol für herrscherlichen



Abb. 7: Emblem LXXXIII aus: Bocchi, Achille (1555): *Symbolicae Quaestiones*. - Bologna (Bildquelle und ©: ROLET, A. [2015]: *Les Questions symboliques d'Achille Bocchi*. *Symbolicae Quaestiones*, 1555. - Rennes: 428.)

Weitblick. Auch Kirchenfürsten war in der einschlägigen Traktatliteratur die Lage des Speisezimmers und der Räume, in denen sie ihre Gäste bewirteten, im ersten Stockwerk empfohlen. Als Papstnepot bekleidete SCIPIONE das neben dem Pontifikat mächtigste Regierungsamt im Vatikanstaat – dem eines Staatssekretärs vergleichbar. Die *Minerva Borghese* ist schon wegen ihrer enormen Bildmaße (258 x 190 cm) als Schlafzimmerbild ungeeignet.

Wenn SCIPIONE Staats- und andere Gäste vor das Gemälde führte, stand ihnen vor Augen, dass sie sich in der Umgebung eines Mannes befanden, der wesentliche Fürstentugenden wie Weisheit, Umsicht, Bildung und Wahrheitsliebe auf sich vereinigte, mit denen der gute Regent Frieden und Wohlstand herzustellen weiß und die Künste zur Blüte führt. Insofern kann die *Minerva Borghese* wohl in erster Linie als politisches Bild gelesen werden.

LAVINIAS Vermächtnis und *Athene noctua*

Das Werk entstand am Ende der 40-jährigen Karriere der Malerin und gilt der Fontana-Spezialistin VERA FORTUNATI als LAVINIAS künstlerisches Vermächtnis.³⁵ Die Malerin führt im Wesentlichen, vor allem mit dem aus der Dunkelheit herausgearbeiteten Akt, die spätmanieristische Figurenbildung fort, wie sie diese in der Werkstatt ihres Vaters gelernt hatte und wie sie sich in Rom bis ins 17. Jahrhundert hineinhielt, bis dieser Stil ganz vom Barock überwunden wurde. Die kastenartig gestaffelte Räumlichkeit hatte einst BARTOLOMMEO PASSEROTTI (1529-1592) in die Bologneser Malerei eingeführt. Gleichzeitig macht sich die Wirkung des in der Bologneser Akademie der CARRACCI ausgebildeten Naturalismus geltend – eine neue Haltung gegenüber der Naturwirklichkeit, die den Forderungen der Gegenreformation nach Einfachheit, guter Lesbarkeit und Nachvollziehbarkeit entgegenkam. Der Akt verzichtet zugunsten von Natürlichkeit auf die präzisen Drehbewegungen des Manierismus'. In diesem Werk kehrte die Malerin zu ihrer frühen lichtgrauen Leinwandgrundierung – nach langjähriger Verwendung warmtoniger Gründe – zurück,³⁶ vielleicht um der Bildfarbe eine kühlere und sachlichere Tonalität zu geben.

Der Wert, den die Malerin auf die naturgetreue Wiedergabe der *Athene noctua* legte, verhilft dem Tier zu seiner hervorstechenden Präsenz und allegorischen Bildbedeutung. Vielleicht orientierte sie sich an der Illustration im achten Buch der *Ornithologia hoc est de avibus historiae* (Bologna 1599-1603) des ULISSIE ALDROVANDI (Abb. 8), der mit GABRIELE PALEOTTI ebenso bekannt war wie mit ihrem Vater PROSPERO.³⁷ Das genaue Studium der Natur als Teil des göttlichen Schöpfungswerks führte wie die Verbreitung des Buchdrucks zur wissenschaftlichen Revolution des 16. Jahrhunderts. Das Auge als Erkenntnisinstrument, das auf der *Minerva Borghese* – auch dank der Eule – ein solch prominentes Motiv ist, spielte dabei eine zentrale Rolle.



Anmerkung des Herausgebers

Die Eulenfigur ist sicher nicht exakt ornithologisch einem Steinkauz *Athene noctua* nachempfunden, ähnelt aber diesem – und dies soll vermutlich auch so sein. Schließlich kam Minerva über Athene und deren Attribut zu dieser Vogelart (vgl. Essig 2020). Die Eulenfigur des fehlenden Federbüschel am Kopf, der Körperbau, die gelbe Iris sprechen für die Ähnlichkeit mit *Athene noctua*. Es fällt auf, dass die Eulenfigur extrem dunkel dargestellt ist, so dass die weißen (und schon gar nicht die hellbraunen) Strichelungen des Brust- und Bauchgefieders nur annähernd zu erkennen sind. Ob der Künstler ein lebendes Vorbild zur Verfügung stand, das zur dunkleren Unterart *A. n. vidalii* gehört (abgegrenzt von der Nominatform *A. n. noctua*) und auch in SW-Europa anzutreffen ist, bleibt fraglich.

Anmerkungen

- ¹ GREER (1979: 213); URBINI in: FORTUNATI (1994: Kat.-Nr. 74, 207), DE GIROLAMI CHENEY (2020: 33). Nur MARTIN KEMP (2007/08) erblickt in der Darstellung eine aktive erotische Ansprache an den Betrachter und interpretiert das Ankleidemöbel.
- ² Ganz eindeutig ist auch das nicht. KRISTINA HERRMANN FIORE (2018: 144) bemerkt in ihrem maßgeblichen Aufsatz über das Gemälde, dass, ungeachtet des heutigen Titels Minerva beim Ankleiden, der dargestellte Augenblick offenlässt, ob die Göttin im Begriff ist, das Kleid abzulegen oder anzuziehen.
- ³ Siehe DAL POZZOLO (2019: 41).
- ⁴ Ob der Knauf lediglich den Ast ersetzt, den auf naturkundlichen Abbildungen die Krallen umschließen oder für die Weltkugel steht, wie es HERRMANN FIORE (2018: 145) interpretiert, ist schwer zu beantworten. Die Balustradenpfeiler der Villa Borghese waren von Skulpturen bekrönt.
- ⁵ So DELLA PERGOLA (1954: 153) bis zuletzt PIVOT (2023: 47). Der Identifizierung mit der Kuppel von St. Peter widersprechen HERRMANN FIORE (2018: 146f) und DE GIROLAMI CHENEY (2020: 120). Eine attributive, eindeutig kenntliche Zuordnung einer Architektur zu einer Persönlichkeit muss bei einem Porträt von LAVINIAS Hand vorgelegen haben. GIULIO MANCINI erwähnt 1620 ein verlorenes Bildnis, das den aus Florenz gebürtigen Maler FEDERICO ZUCCARI mit der Kuppel des Florentiner Doms zeigt. Siehe GHIRARDI (1984: 157).
- ⁶ BRADY (2023: Kat.-Nr. 66, 142).
- ⁷ PIVOT (2023: 47).
- ⁸ HERRMANN FIORE (2018: 139).
- ⁹ DE GIROLAMI CHENEY (2020: 38): „Although Fontana’s paintings depicting female nudes turning their heads towards, possibly suggesting a flirtation or sensual allusion, these figures do not gaze at the viewer“.
- ¹⁰ So könnte sie sich auf den Rückenakt der Psyche aus GIULIO ROMANOS Fresko mit der Hochzeit der Psyche im Palazzo Del Te in Mantua bezogen haben. Der bekannte Nachstich der Bologneser Künstlerin DIANA SCULTORI dürfte ihr vorgelegen haben. Siehe dazu URBINI (1994: 207).
- ¹¹ BRADY (2023: Kat.-Nr. 66, 142).
- ¹² Kardinalnepoten waren nahe Verwandte des Papstes, die er in den Kardinalsrang erhoben hat. Da jegliche Dokumentation über den Auftrag fehlt, hält HERRMANN FIORE (2018: 149) es für ebenso möglich, dass SCIPIONE das fertige Bild gekauft hat oder dass es ein Geschenk der Malerin war.
- ¹³ HASKELL, F. (1996: 64): Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock. -



Abb. 8: ALDROVANDI, ULISSE (1599): Eule aus: Ornithologie ... 544-545 (Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Sign. 2 Nat 1a -1; Bildquelle: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbv:12-bsb11200210-9>).

Dumont, Köln.

- ¹⁴ VON GOETHE, J.W. (1788): Italienische Reise, Brief vom 1.3.1788.
- ¹⁵ Ausführlich DELLA PERGOLA (1954). Der heutige Rahmen ist nicht mehr der originale, zudem wurde die Leinwand später angestückt.
- ¹⁶ Siehe dazu den Aufsatz von PATRIZIA TOSINI (2020).
- ¹⁷ Das Gemälde wurde von DANIELE BENATI (2002) publiziert.
- ¹⁸ Siehe BOHN (2021).
- ¹⁹ Siehe MURPHY (2003: 44 u. 202, Anm. 90)
- ²⁰ BRINKMANN (2023: 152)
- ²¹ Siehe dazu ausführlich DAL POZZOLO (2019) sowie HERRMANN FIORE (2018: 151f).
- ²² Siehe dazu auch DAL POZZOLO (2019)
- ²³ FORTUNATI (1994: 15).
- ²⁴ DE GIROLAMI CHENEY (2020: 30) geht von einer Beteiligung LAVINIAS an den Vorzeichnungen aus; BOHN (2021: 203) hält dies für nicht wahrscheinlich.
- ²⁵ CARTARI, V. (1556): Imagini colla sposizione degli dei degli antichi. - Venedig: 334.
- ²⁶ RIPA (1603: 54): Iconologia Overo Descrittione Di Diverse Imagini cauate dall'antichità, & di propria invention. - Rom.
- ²⁷ URBINI in: FORTUNATI (1994: Kat.-Nr. 74, 207).
- ²⁸ Für die Übersetzung aus dem Griechischen danke ich Dr. SUSANNE BOCHER.
- ²⁹ CARTARI (1556: 334).
- ³⁰ DE GIROLAMI CHENEY (2020: 35).
- ³¹ Zitiert nach PRODI, P. (1961: 149): Ricerche sulla teoria delle arti figurative nella Riforma Cattolica. - Bologna.
- ³² PALEOTTI, G.: Discorso (1582). Buch II, Cap. XLVI.
- ³³ Der Hinweis auf die Verwendung der Tassel in der liturgischen Gewandung und damit auf SCIPIONE BORGHESI findet sich auch bei DE GIROLAMI CHENEY (2015: 35).
- ³⁴ Darauf weist HERRMANN FIORE (2018: 146) hin. Siehe GIACOMO LAURO (1612): Antiquae Urbis Splendor ... - Rom.
- ³⁵ FORTUNATI (1994).
- ³⁶ BRADY (2023: 28).
- ³⁷ Siehe auch HERRMANN FIORE (2018: 146).

Literatur

- BENATI, D. (2002): Amor è vivo, due dipinti erotici di Lavinia Fontana [Ausstellungskatalog]. - Galleria Marco Riccomini, Mailand.
- BOHN, B. (2021): Women Artists, Their Patrons, and Their Publica in Early Modern Bologna. - Pennsylvania University Press.
- BRADY, A. (2023): Lavinia Fontana. Trailblazer, Rulebreaker [Ausstellungskatalog]. - National Gallery of Ireland, Dublin, Yale University Press.
- BRINKMANN, B. (2023): Malen mit Familie. In: Geniale Frauen. Künstlerinnen und ihre Weggefährten [Ausstellungskatalog]. - Hamburg, Bucerius Kunstforum u. Kunsthalle Basel: 141-171.
- DAL POZZOLO, E.M. (2019): Un apice erotico di Lavinia Fontana e la rinascita della Callipigia nel Cinquecento italiano. - ZEL, Treviso.
- DE GIROLAMI CHENEY, L. (2020): Lavinia Fontanas Mythological Paintings. Art, Beauty, and Wisdom. - Cambridge Scholars Publishing.
- DELLA PERGOLA, P. (1954): Contributi per la Galleria Borghese. - Bollettino d'Arte 39 (2): 134-140.
- DELLA PERGOLA, P. (1997): Lavinia Fontana, Dizionario biografico degli Italiani. Bd. 48.
- DELLA PERGOLA, P. (2007): Toward a History of Women Artists in Bologna between Renaissance and Baroque. Additions and Clarifications. In: Italian Women Artists from Renaissance to Baroque [Ausstellungskatalog]. - National Museum of Women in the Arts, Washington D. C.: 41-48.
- ESSIG, R.-B. (2020): Schick ihm eine Eule – nach Athen! Über alte und neue sprichwörtliche Redensarten – zu Eulen und anderen komischen Käuzen sowie deren Hintergründe. - Kauzbrief 28 (32): 26-28.
- FORTUNATI, V. (Hrsg.; 1994): Lavinia Fontana (1552-1614) [Ausstellungskatalog]. - Museo Civico Archeologico, Bologna, Mailand.
- GHIRARDI, A. (1984): Una pittrice bolognese nella Roma del primo Seicento. In: Il Carobbio 10: 149-161.
- GREER, G. (1979): Das unterdrückte Talent. Die Rolle der Frauen in der bildenden Kunst. - Ullstein, Berlin, Frankfurt, Wien.
- HERRMANN FIORE, K. (2018): Uno sguardo enigmatico nella Galleria Borghese: la „Minerva“ di



Lavinia Fontana del 1613. In: BERNSTORFF, M.; KUBERSKY, S. & CICONI, M. (Hrsg.): *Vivace con espressione. Gefühl, Charakter, Temperament in der italienischen Kunst. Kunsthistorische Studien zu Ehren von Sybille Ebert-Schifferer*, München: 135-161.

KEMP, M. (2007/08): *Divine Love and carnal Pleasures*. In: *Seduced. Art and Sex from Antiquity to now* [Ausstellungskatalog]. - Barbican Art Gallery, London.

KÖNIG, C. & WEICK, F. (2008): *Owls of the World*. - Helm, London.

LOLLOBRIGIDA, C. (2018): *Lavinia Fontana*. In: *De dames van de barok / Les dames du baroque* [Ausstellungskatalog]. - Museum voor Schone Kunsten Gent: 74-98.

MALVASIA, C. C. (1678): *Felsina Pittrice, vite de' pittori bolognesi*. - Bologna.

MIKKOLA, H. (2013): *Handbuch Eulen der Welt. Alle 249 Arten in 750 Farbfotos*. - Franckh-Kosmos, Stuttgart.

MURPHY, C. P. (1996): *Lavinia Fontana and „Le Dame della Città“*. Understanding female artistic patronage in late sixteenth-century Bologna. In: *Renaissance Studies* 10 (2): 191-208.

MURPHY, C. P. (2003): *Lavinia Fontana. A Painter and her Patrons in Sixteenth-century Bologna*. - Yale University Press, New Haven, London.

PIVOT, S. (2023): *Typisch weiblich? Künstlerinnen und die Historien- und Blumenmalerei*. In: *Geniale Frauen. Künstlerinnen und ihre Weggefährten* [Ausstellungskatalog]. - Hamburg, Bucerius Kunstforum u. Kunsthalle Basel: 43-49.

RUIZ GÓMEZ, L. (Hrsg.; 2019): *A tale of two Women Painters. Sofonisba Anguissola and Lavinia Fontana* [Ausstellungskatalog]. - Prado, Madrid.

SCHERZINGER, W. & MEBS, T. (2020): *Die Eulen Europas. Biologie, Kennzeichen, Bestände*. - Franckh-Kosmos, Stuttgart.

SCHMIDT, S. (2015): *„Un Artefice cristiano“, Lavinia Fontana als Historienmalerin* [phil. Diss.]. - Stuttgart.

TOSINI, P. (2020): *Ottaviano Rabasco, un letterato dimenticato nella Roma di Caravaggio, e „La Pallade Ignuda“ di Lavinia Fontana per Marco Sittico Altemps IV*. In: EBERT-SCHIFFERER, S.; TEZA, L.: *Caravaggio e i letterati, Studi die Storia dell'Arte speciali*, Todi: 125-140.

VERNQVIST, J. (2024): *Subversive Bodies and the Sense of the Senses: Lavinia Fontana, Tullia d'Aragona and Gaspara Stampa*. In: FRANZÉN, C. & VERNQVIST, J. (Hrsg.): *Body, Gender, Senses. Subversive Espressions in Early Modern Art and Literature*. - De Gruyter, Berlin: 31-56.

Vielen Dank

Autorin und Redaktion danken für die kostenfreien Bilddateien und die ebenso kostenlose Veröffentlichungserlaubnis herzlich der Generaldirektorin Prof. FRANCESCA CAPPELETTI und Dr. MARIA GIOVANNA SARTI (Galleria Borghese, Rom), JULIO LAVADO CANTOS-FIGUEROLA (Fundación Casa de Alba, Madrid), der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe und der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg. Die Bildrechte bleiben allen Bildgebern vorbehalten.

Dr. Regina Erbenbraut
r-erbenbraut@t-online.de

