

Karin Hanika

## Zur Ambivalenz von Liebe und Gewalt: Tiepolos Gemälde »Vergewaltigung der Lucretia« aus dem Palazzo Barbaro

Die Legende der ehrbaren Lucretia ist seit dem 15. Jahrhundert häufig Gegenstand in Literatur und bildender Kunst gewesen, so daß die Römerin als eine der bekanntesten Frauen aus der Antike gelten kann. Üblicherweise wird sie als ein herausragendes Beispiel für weibliche Tugend wahrgenommen. Der römische Historiograph Titus Livius (59-17 v.u.Z.), auf dessen Ausführungen die meisten Darstellungen rekurrieren, erzählt von ihrem Schicksal:

Anßänglich eines Trinkgelages wetteten die römischen Heerführer um die Tugendhaftigkeit ihrer Ehefrauen. Bei der anschließenden Überprüfung ihrer Behauptungen fanden sie die Schwiegertöchter des Königs auf fröhlichen Festen, Lucretia und ihre Mägde noch spät in der Nacht mit Wollarbeiten beschäftigt. Deren Ehemann Collatinus gewann also die Wette, doch Tarquinius, den Sohn des Königs, reizte die schöne und sittsame Frau derart, daß er sie unter allen Umständen besitzen wollte. Einige Zeit später nutzte er die ihm im Hause seines Kameraden gewährte Gastfreundschaft aus und bedrohte Lucretia mit dem Tod, da jene es ablehnte, sich mit ihm einzulassen. Die Römerin war aber eher bereit zu sterben, als ihre Keuschheit aufzugeben, woraufhin Tarquinius ankündigte, er werde einen toten Sklaven neben sie legen und sie des Ehebruchs bezichtigen. Dieser Erpressung konnte die Frau nicht mehr standhalten. Am folgenden Tag berichtete Lucretia ihrer Familie von der erlittenen Vergewaltigung, forderte die Verwandten auf, Rache zu nehmen, und um ihre eigene Unschuld zu beweisen, tötete sie sich selbst. Nachdem das römische Volk von dem Vorfall erfahren hatte, erhob sich ein Aufstand, in dessen Verlauf der König gestürzt und die Republik errichtet wurde. Collatinus und Junius Brutus, ein Neffe des Herrschers, der ebenfalls Zeuge der Ereignisse gewesen war, wählte man zu den ersten Konsuln des neuen Staatswesens.<sup>1</sup>

In der Mitte des 18. Jahrhunderts beschäftigte sich auch der venezianische Maler Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) mit der populären Geschichte. Für ein repräsentatives Dekorationsprogramm im Palazzo Barbaro<sup>2</sup> entwarf er eine ovale Leinwand mit der Darstellung der Vergewaltigung der Lucretia<sup>3</sup> sowie drei weitere im Format nahezu übereinstimmende Gemälde.<sup>4</sup> Die Themen dieser anderen Bilder konnten trotz verschiedentlicher Bemühungen bisher nicht zufriedenstellend benannt werden, dennoch stimmt die kunstgeschichtliche Forschung darin überein, daß die vier möglicherweise als Sopraporten gedachten Bilder in einem inhaltlichen Zusammenhang stehen müßten, der mit der Propagierung weiblicher Tugendmodelle beschrieben werden könne.<sup>5</sup> Naheliegend wird dabei von der Darstellung der Lucretia ausgegangen, die als einzige zweifelsfrei identifiziert werden kann, sodann wird das der Römerin gewidmete Verständnis auf die gesamte Ausstattung übertragen.<sup>6</sup> Diese auf den ersten Blick schlüssig erscheinende Interpretation wird zweifelhaft sobald mitbedacht wird, daß die Visualisierung eines Tugendvorbildes hier anhand einer Vergewaltigungsszene vorgenommen sein soll. Wäre es nicht plausibler, wenn das Lucretia-Gemälde in diesem Fall andere Inhalte thematisierte? Es ist bezeichnend für den Umgang mit Frauenbildern, daß sie meist als stereotype Images unabhängig von der konkreten künstlerischen Formulierung rezipiert werden. Pro-

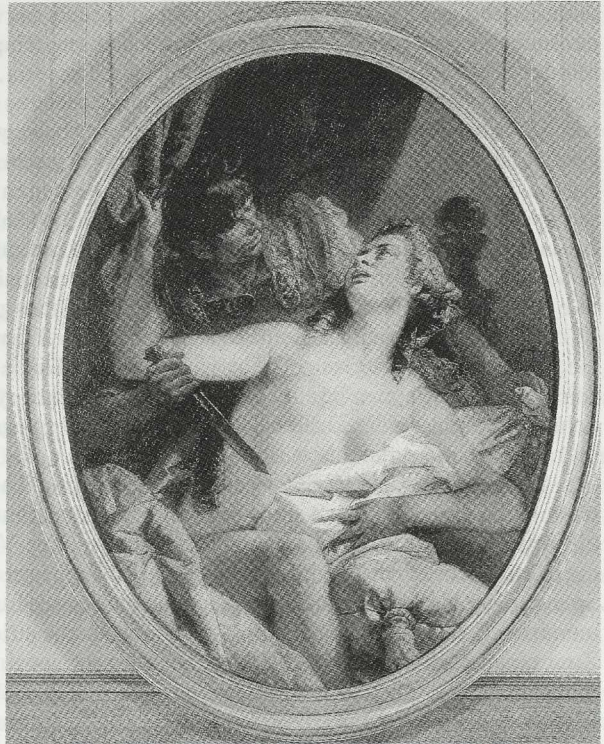
duktiver für den Erkenntnisprozeß wäre jedoch die konsequente Anwendung der These, bei den Weiblichkeitsmustern, die auch von der bildenden Kunst imaginiert werden, handle es sich in erster Linie um patriarchale Konstruktionen. Die daraus resultierende Aufgabe feministischer Forschung ist es, Funktionsweisen entsprechender künstlerischer Weiblichkeitsentwürfe aufzudecken.<sup>7</sup> Die folgende Untersuchung beabsichtigt daher, das Gemälde Tiepolos exemplarisch dahingehend zu analysieren, welche Bildstrategien eingesetzt werden, um eine ›musterhafte‹ Vorstellung von der Vergewaltigung der Lucretia zu vermitteln.

Die Sichtweise bildlicher Darstellungen der Lucretia-Legende wurde, sofern sie spezifischer als auf die Benennung des Tugendexempels ausgerichtet war, bisher weitgehend von Untersuchungen zu literarischen Produktionen dominiert.<sup>8</sup> Das dort nachgewiesene Spektrum an Rezeptionsmöglichkeiten fungiert im Rahmen kunsthistorischer Betrachtungen oft wie ein eher beliebiger Assoziationskatalog, der neben den Bildbeispielen aufgefächert wird.<sup>9</sup> Nur selten wird aus der Tatsache, wie vielfältig die Lucretia-Legende bearbeitet wurde, der Schluß gezogen, daß sie kaum mehr sein kann als eine geradezu perfekt angelegte Folie. Sie ist so zu charakterisieren, weil sie einerseits Anknüpfungspunkte für zum Teil widersprüchlichste Denkweisen zur Verfügung stellt, andererseits eben nur einen Rahmen bietet, der gefüllt werden muß, soll er Wirkung entfalten. Lucretias Schicksal ist eine allgemeine Formel für Weiblichkeit unter patriarchalen Vorzeichen, die sich als Projektionsfläche anbietet, welche auch von Künstlern genutzt wird, wenn sie die Legende visualisieren. Gelingt es, ikonographische und formale Konstruktionsmittel nachzuvollziehen, dann offenbart die Bildsprache konkrete Anhaltspunkte für Deutungsmuster der Lucretia-Geschichte. Deshalb bildet eine detaillierte bildimmanente Analyse der Lucretia Tiepolos die Basis nachfolgender Überlegungen.

Der Künstler präsentiert die beiden Hauptfiguren der Vergewaltigungsszene im Zentrum seines Gemäldes (Abb. 1). Kissen im Vordergrund, ein Vorhang auf der linken Seite, ein zweiter im Hintergrund sowie ein dort rechts sichtbarer Pfosten weisen darauf hin, daß sich das Geschehen in einem Schlafzimmer, genauer gesagt auf einem Bett abspielt. Die vorn sitzende nackte Lucretia dreht ihren Kopf zur rechten Schulter und blickt den hinter ihr stehenden bekleideten Mann an. Auch Tarquinius wendet sich, indem er sich vorbeugt, seinem Gegenüber zu, so daß beide Figuren unmittelbar aufeinander bezogen sind. Mit gespreizten Fingern hält Lucretia ein gebauschtes Laken vor ihrem Körper fest, während Tarquinius seine Hand unter ihrem erhobenen Arm nach vorne geschoben hat und den Dolch auf den Unterleib der Frau richtet.

Die Komposition des Bildes wird von einer Diagonale bestimmt, die entlang der rechten Seite des weiblichen Körpers und am Rand des rückwärtigen Vorhangs verläuft. Sie teilt das Bild in zwei Bereiche, von denen der größere hellere der Frau und der kleinere dunklere dem Mann zugewiesen ist. Lucretias Körper ist parallel zur diagonalen Linie nach rechts geneigt. Ihr zurückgebogener Kopf sowie eine überlängte linke Halslinie betonen die Schräglage. Ebenso verdeutlichen Lucretias rechter nach oben gestreckter und ihr linker nach unten angewinkelter Arm, daß sie aus dem Gleichgewicht geraten ist. Lediglich durch das parallel zur vertikalen Bildachse dargestellte hochgezogene Knie im Vordergrund, sowie durch den hinten als optische Stütze fungierenden Bettpfosten wird ein wenig Stabilität gewahrt. Lucretia hat keinen Halt mehr, sie ist im Begriff, ihre Standfestigkeit zu verlieren, außerdem

1 Giovanni Battista Tiepolo. Vergewaltigung der Lucretia. Um 1745-50. Augsburg Städtisches Museum



kann sie nicht mehr entkommen. Das Bein im Vordergrund wirkt, als sei es zwischen den Kissen eingeklemmt, der rechte Fuß ist gar nicht zu sehen, sein Pendant fehlt und würde auch gar keinen Platz mehr finden. Lucretias Körper scheint »amputiert« und daher am Weglaufen gehindert zu sein, zusätzlich ist ihr der Fluchtweg durch das Bettzeug versperrt. Tiepolo zeigt so, wie aussichtslos die Lage der Frau ist.

Entgegengesetzt zu der nach rechts schwankenden Bewegung des Opfers, wendet sich der Täter nach links. Es sieht so aus, als habe sich Tarquinius zwischen den Vorhang und Lucretia auf das Bett gedrängt. Trotz der konträren Neigung bleibt er in seiner Position stabil. Seine ausgebreiteten Arme durchmessen fast den gesamten Bildraum, seine Hände befinden sich etwa auf gleicher Höhe und bilden die Endpunkte einer Horizontalen, die das Bild halbiert.

Das massive Vordringen des Mannes wird durch den hochgenommenen Arm der Frau einen Moment lang aufgehalten. Die Geste ist zum einen das Zeichen für eine imaginierte Grenze zwischen den beiden im Vorder- bzw. Mittelgrund plazierten Personen, zum anderen kommt ihr eine ausgesprochen ambivalente Funktion zu. Um sich festzuhalten, greift Lucretia mit der Rechten nach oben in einen Vorhang, doch zugleich mit diesem Versuch, sich zu stabilisieren, öffnet sie ihre Körperhaltung und ermöglicht es dem Angreifer erst, seine Waffe nach vorne zu bringen.

Die Polarisierung der beiden Figuren, die sich vorrangig in der konträren Bewegungsrichtung der Körper und in der Charakterisierung der Positionen als stabil

oder instabil ausdrückt, ist auch in weiteren Details der Darstellung enthalten. Auf der linken Seite des Bildes faßt Lucretia nach oben, demgegenüber weist Tarquinius mit der Waffe nach unten. Rechts bemüht sich Lucretia, das Laken an sich zu drücken, während Tarquinius versucht, es ihr wegzuziehen. Zugleich ist seinem Vorhaben Lucretias Griff nach dem Vorhang als Gegenbewegung zugeordnet. Entgegengesetzt ist auch die jeweilige Kopfdrehung der Personen, und zwar sowohl zwischen den beiden Figuren als auch im Verhältnis zur je eigenen Bewegungsrichtung. Sogar der gegensätzlichen Charakterisierung schön-häßlich folgt die Darstellung von Lucretia und Tarquinius. Verglichen mit dem glatten zarten nackten weiblichen Körper und dem dekorativ mit einem eingeflochtenen Tuch frisierten Haar wirkt die an antike Rüstungen erinnernde Kleidung des Königssohnes geradezu grob. Die Hautfarbe des Mannes erscheint wesentlich dunkler als der Teint der Frau, ebenso sind sein Haarschopf und sein Gesicht sehr viel plumper. Diese eher unvorteilhafte Kennzeichnung des Mannes könnte die niederen Instinkte symbolisieren, die sein Handeln motivieren. In der idealen Schönheit der Frau spiegelt sich möglicherweise ihre moralische Vollkommenheit.

Tiepolo entwickelt seine Version des Lucretia-Themas konsequent aus Kontrasten und erzielt dadurch eine außerordentlich spannungsreiche Darstellung. Sein differenziertes Kompositionsschema scheint wie aus Vektoren zusammengesetzt, die in unterschiedliche Richtungen weisen. Im Zentrum seines Bildes kulminiert das Spannungsfeld in der rautenförmigen Anordnung von Lucretias und Tarquinius' Armen bzw. dem Dolch. Diese Konstruktion ist in zweierlei Hinsicht von Bedeutung: Zum einen verbindet sie die beiden HandlungsträgerInnen geradezu unauflöslich miteinander. Ähnlich wie in einem Parallelogramm würde das Verschieben eines Elements bewirken, daß sich seine Entsprechung automatisch anpassen muß. Zum anderen bilden die Seiten der geometrischen Form einen Rahmen für den nackten Oberkörper der Lucretia und bewirken dessen Hervorhebung, die Tiepolo durch die Lichtführung noch verstärkt. Die damit erreichte Verschränkung hat vor allem den Effekt, daß auf den ersten Blick gar nicht sicher ist, wer den Dolch führt.

Der Vergleich von Tiepolos Gemälde mit einer Anzahl von Werken aus der Tradition der Lucretia-Darstellungen läßt erkennen, daß sich der Maler bei der Anordnung seiner beiden Hauptpersonen auf ein Motiv bezieht, das aus dem Kontext der Selbsttötungsdarstellungen stammt. Er legt sein Bild analog zu denjenigen Beispielen an, auf denen Collatinus zu sehen ist, wie er versucht, seine Ehefrau an ihrer Tat zu hindern oder wie sie, bereits sterbend, in seine Arme sinkt.<sup>10</sup> Tiepolos Rückgriff auf diese spezifische Komposition verursacht die anfängliche Irritation der BetrachterInnen. Darüber hinaus sind durch die formale Gestaltung beide Kernszenen der Lucretia-Geschichte zugleich assoziiert. Es liegt der Gedanke an die Wette nahe, mit der, ausgelöst durch den Ehemann, Lucretias Schicksal seinen Lauf nahm.

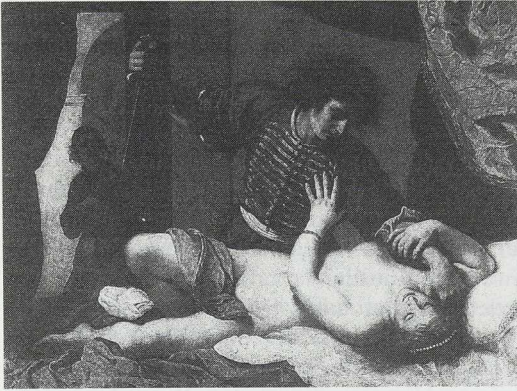
Der Überfall des Tarquinius ist nicht besonders brutal in Szene gesetzt, obgleich der Königssohn eine Waffe in der Hand hält, wirkt er nicht sehr gewalttätig. Auch Lucretias Reaktion, weder ihre Mimik noch ihre anmutige Haltung scheint der prekären Situation zu entsprechen, in der sie sich befindet. Ihr Gesichtsausdruck mit geöffnetem Mund und nach oben gerichteten Augen zeigt kaum Angst, noch demonstriert er entschlossene Gegenwehr. Lucretia wirkt eher wie entrückt oder einer Ohnmacht nahe. Gäbe es nicht die Waffe in Tarquinius' Hand, könnten beide auch ein Liebespaar sein. Angesichts der einander intensiv zugewandten Gesichter und

dem auf den nackten Körper zielenden Mordinstrument wird eine fundamentale Diskrepanz deutlich, die zwischen dem Bildthema und dem optischen Eindruck besteht. Tiepolos Bild weist zwei widersprüchliche Botschaften vermittelnde Zonen auf. Würde jeweils die obere oder die untere Bildhälfte gesondert betrachtet, könnten diametral entgegengesetzte Aussagen über das dargestellte Thema getroffen werden. Im oberen Teil des Gemäldes würde eine Liebesszene identifiziert, im unteren Teil eine Gewalttat erkannt werden. Die gleichzeitige Präsentation dieser einander widersprechenden Situationen löst Verunsicherungen aus. Der Blick springt zwischen den beiden Motiven hin und her, weil kaum entschieden werden kann, welcher Aspekt dominanter ist. Offenbar kam es dem Künstler darauf an, den Gegensatz von Liebe und Gewalt ganz eng miteinander verknüpft darzustellen.

Auf welche Weise kann dieser Widerspruch vom Publikum gelöst werden? Das auffälligste Moment der Darstellung ist die Hervorhebung des weiblichen Körpers, denn wie unter einer Spot-Beleuchtung wird Lucretia dargeboten. Wenn Tarquinius das Tuch beiseite zieht, entblößt er die Frau zuerst für die Betrachtenden, da er selbst sich hinter ihr befindet und ihr lediglich über die Schulter blicken kann. Den Eindruck einer Präsentation unterstreichen zudem die ausgebreiteten Arme des Mannes, die Lucretia hinterfangen. Durch die Situierung des Täters auf der rückwärtigen Seite des Bettes ist gewährleistet, daß der Blick ungehindert auf die Szene fallen kann. Sowohl seine verlorene Wette als auch die Schönheit der Lucretia hatten den Königssohn zu dem Entschluß gebracht, die Frau in Besitz nehmen zu wollen. Rückt nun Lucretias erotische Attraktivität ins Zentrum der bildlichen Darstellung, wie von Tiepolo inszeniert, so wird der Tugend ein nachrangiger Stellenwert zugewiesen (oder sie wird mit der Schönheit gleichgesetzt). Mit dieser Akzentuierung korreliert der Künstler den männlichen Protagonisten mit dem männlichen Teil des Publikums. Angesichts der begehrenswert drapierten Frau kann beim Betrachter nachempfindendes Verständnis ausgelöst werden. Tiepolo geht nicht soweit, daß er eine direkte Identifikation mit dem Täter anbietet. Mittels der im Vordergrund aufgereihten Utensilien ist einerseits Lucretias Fluchtweg verstellt, andererseits gegenüber dem Betrachter eine Distanzzone aufgebaut. Über diese hinweg lenkt jedoch das phallische Symbol des Dolches den Blick des Betrachters direkt auf den (verdeckten) Schoß der Frau. Offenkundig repräsentiert sein Schauen parallel zum gewaltsamen Handeln des Tarquinius symbolisch die sexuelle Inbesitznahme. Auch auf rezeptiver Ebene gehen also Liebe und Gewalt eine untrennbare Verbindung ein.

Tiepolos spezifisch mehrdeutige Interpretation des Überfalls auf Lucretia ist wider Erwarten weder neu noch außergewöhnlich. Zwar bleibt sein Kompositionsschema gemessen am mir bekannten Objektbestand der Lucretia-Darstellungen singular, doch lassen sich Werke finden, die mit vergleichbaren Mitteln auf ein ähnliches Ergebnis orientiert sind. Beispielsweise arbeitete ungefähr hundert Jahre vor dem Venezianer ein unbekannter toskanischer Künstler an einem Lucretia-Bild übereinstimmender Thematik<sup>11</sup> (Abb. 2).

Auf seinem querformatigen Werk nimmt das Bett der Römerin die gesamte vordere Breite ein. Lucretia liegt dort nackt auf weißen Kissen, Laken und einer rötlich-farbenen Decke. Dekorativ ist ein Stoffzipfel über ihre Scham drapiert, ein Armband und Perlen im Haar schmücken ihren anmutigen Körper. Ihre Pose wirkt allerdings merkwürdig verdreht, da der Oberkörper zur unteren rechten Bildecke



2 Anonym (Toskana). Vergewaltigung der Lucretia. Um 1650. Rom Accademia Nazionale di San Luca

hin verschoben ist, das linke Bein durch die Perspektive zu kurz erscheint und das rechte angewinkelte Knie offenbar nicht einen Fluchtversuch andeutet, sondern nur dazu dient, den angehobenen Unterleib den Betrachterblicken zu exponieren. Mimik und Gestik der Frau sind auf den im Mittelgrund des Bildes, also hinter ihrem Bett stehenden, mit blau-goldener uniformähnlicher Jacke bekleideten Tarquinius orientiert. Mit ausgebreiteten Armen beugt sich der Angreifer über die liegende Frau, während diese ihre linke Hand gegen seine Brust stemmt, um ihn abzuwehren, gleichzeitig aber mit ihrer Rechten seinen Unterarm und die bereits auf ihrer Schulter ruhende Hand an sich zieht. Zusätzlich zu diesem widersprüchlichen Verhalten scheint die Frau ihren Vergewaltiger zärtlich anzulächeln.

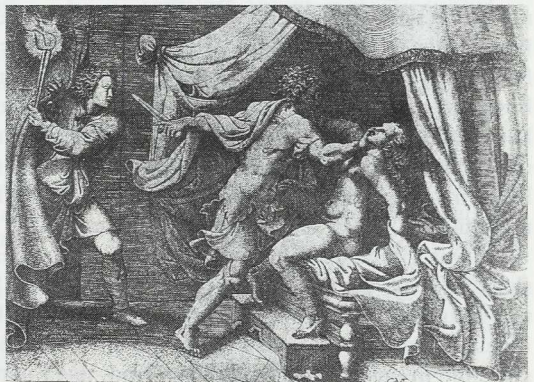
Der Raumausschnitt des Schlafzimmers ist vom Künstler relativ eng gewählt. Am rechten und linken Bildrand befinden sich Vorhangdraperien, die einen Repoussoire-Effekt erzeugen. Unmittelbar hinter Tarquinius ist die das Zimmer begrenzende Wand zu erkennen, welche sich auf der linken Bildseite zu einem Durchgang hin öffnet. Dort im Hintergrund, im Schatten eines hohen Türgewändes steht eine weitere Person, die durch Habitus und Kleidung als ein Diener gekennzeichnet ist. Dieser hält einen Stab in den Händen vor seinem Körper und beobachtet das Geschehen. Hinter ihm fällt Licht auf einen Pfeiler, der einen Bogen oder ein Gewölbe trägt, was die schemenhafte Erscheinung der Figur noch verstärkt.

Die Aufmerksamkeit der Betrachtenden richtet sich zunächst auf den hellen, beleuchteten weiblichen Körper im Vordergrund, hingegen erschließt sich die Situation im hinteren dunkleren Teil des Gemäldes erst auf den zweiten Blick. Dann ist vor einer Schattenpartie Tarquinius fester Griff um einen nach unten weisenden Dolch erkennbar. Offenbar will er Lucretia töten und holt gerade aus, um zuzustoßen. Zugleich zeigt seine Waffe, optisch bedingt durch die perspektivische Verkürzung, direkt auf den im Türrahmen stehenden Sklaven.

Verglichen mit Tiepolos Gemälde reflektiert die Einführung des Dieners einen fortgeschrittenen Moment in der überlieferten Legende. Um seinen Willen zu erzwingen, gebrauchte Tarquinius demnach nicht nur die Todesdrohung, sondern setzte auch eine Verleumdung ein, die ausschlaggebend für die Überwindung von Lucretias Widerstand gewesen war. Wie eine Reihe von Beispielen anderer Künstler

belegt, ist die Wahl dieses Motivs nicht ungewöhnlich. Die Darstellung des toskanischen Künstlers geht von einem Bildtyp aus, der beispielsweise bereits durch einen um 1540 entstandenen Kupferstich Giorgio Ghisis Verbreitung erfuhr (Abb. 3). Charakteristisch für ihn ist der rückwärts, auf den Sklaven im Hintergrund ausgerichtete Dolch des Täters, während er Lucretia angreift.<sup>12</sup> Es stellt sich die Frage, welche Konsequenzen eine andere Pointierung für die Deutung des Themas hier mit sich bringt.

Die Komposition des toskanischen Künstlers wirkt weniger eloquent als Tiepolos Werk, doch vermittelt auch dieses Bild den Eindruck einer sorgfältigen Konstruktion. Besonders deutlich wird dies z.B. dort, wo der Maler die Perspektive bedeutsam nutzt, wenn er Tarquinius' Waffe positioniert. Zudem erreicht er bei der Gestaltung der erhobenen Hand des Königssohnes durch den Wechsel von beleuchteten und verschatteten Partien auf seinem Arm und der die Waffe führenden Faust sowie bei den sie hinterfangenden Bauteilen, daß das signifikante Instrument der Szene zugleich hervorgehoben und kaschiert wird. Als ein weiteres interessantes formales Detail erweist sich bei genauer Betrachtung die Vertikale der Architekturgliederung links von Tarquinius. Die Begrenzungslinie einer Wandvorlage fungiert als Trennungsmotiv zwischen zwei Bildteilen. Auch in diesem Fall können unterschiedlich konnotierte Darstellungsbereiche wahrgenommen werden. Allein betrachtet, erscheint die größere rechte Bildfläche als Wiedergabe einer Liebespaars, der kleinere linke Teil visualisiert die Gewalttat. Die Art der Zweiteilung und ihre Wirkung unterscheidet sich von Tiepolos Variante, dennoch wird auch bei dieser Darstellung eine ambivalente Verknüpfung von Liebe und Gewalt hergestellt. Wird das Bild konsequent von links nach rechts »gelesen«, so sind zunächst nichts anderes als aufeinander folgende Augenblicke der Legende abgebildet. Nach der angekündigten Erpressung mußte Lucretia ihre Zustimmung geben. Der Künstler präsentiert somit einerseits eine bemerkenswert textgetreue Fassung der Lucretia-Geschichte, indem er mittels des unentschiedenen Verhaltens der Frau die Peripetie anzeigt. Das Bild thematisiert andererseits aber auch genau den Aspekt, an dem die moralphilosophischen Diskussionen um die Zweifel an Lucretias Keuschheit anknüpften. Oft vermu-



3 Giorgio Ghisi. Vergewaltigung der Lucretia. Um 1540. (B.27)

tete man in diesem Zusammenhang von vornherein die Einwilligung der Römerin und stellte die Vergewaltigung infrage. Wenn die Leinwand als Ganzes wahrgenommen wird, irritiert vor allem die Darstellung der sich trotz des gerade auf sie zielenden Angriffs fast liebevoll an den Mann wendenden Frau. Es wird für das Publikum unklar, welche Situation vorliegt. Auch hier wandert das Auge zwischen den die widersprüchlichen Aussagen vermittelnden Motiven hin und her, und es macht Mühe, eine konsistente Zuordnung vorzunehmen. Das Problem kann gelöst werden, wenn der selektierende Blick sich darauf konzentriert, daß die Waffe im Grunde auf den Sklaven gerichtet ist. Dabei unterstützt die visuelle Trennung der beiden Bildbereiche den Effekt, die Gewaltausübung ›in den Hintergrund‹ zu verweisen.<sup>13</sup>

Die Betrachterrolle scheint der Künstler darüber hinaus ähnlich wie Tiepolo zu definieren. Lucretias Bett befindet sich unmittelbar an der unteren Bildkante, wodurch ihr in extremer Aufsicht gegebener Körper den Betrachtenden ›zum Greifen nahe‹ gerückt ist. Wieder wird eine attraktive nackte Frauenfigur vorzugsweise dem männlichen Blick präsentiert und damit möglicherweise die verständnisvolle Beurteilung des Königssohnes evoziert. Wie in einem Spiegelbild kann sich der Betrachter auf der dem Täter gegenüberliegenden Seite wännen, da der Gewaltaspekt wider das weibliche Opfer nahezu eliminiert ist, steht in diesem Fall einer direkten Identifikation mit dem Täter nichts im Wege. Der Bildkonstruktion liegen zudem Hilfslinien zugrunde, die kaum bewußt den Betrachterblick leiten. In diesem Sinne wirkt die bereits beschriebene Mauerlinie im Hintergrund dominant. Ihre Verlängerung nach unten wird an signifikanter Stelle vor Lucretias Scham von einer Diagonalen gekreuzt, die parallel zur Körperachse des Tarquinius entlang der Knopfleiste seiner Jacke verläuft.<sup>14</sup> Erneut symbolisiert der voyeuristische Blick das männliche sexuelle Begehren, das die Figur auf dem Bild parallel stellvertretend demonstriert.<sup>15</sup> Obwohl also der Überfall des Tarquinius geradezu wortgetreu in Szene gesetzt wurde, ist er kaum als Vergewaltigung erkennbar. Während Tiepolo durch die enge Verschränkung von Liebes- und Bedrohungsszene dazu beiträgt, die Gewalttat zu verschleiern, gelingt dem toskanischen Künstler vergleichbares, indem er jene von Lucretia ablenkt. Als Ergebnis erreichen beide Künstler die weitgehende Negation der gegen die Frau gerichteten sexuellen Gewalt.

Ausgangspunkt für die Analyse des Gemäldes von G. B. Tiepolo war die Frage gewesen, ob seine Darstellung der Lucretia-Geschichte im Zusammenhang mit der Propagierung weiblicher Tugenden zu interpretieren sei. Angesichts der Auswahl einer Vergewaltigungsszene schien diese stereotype Zuordnung fraglich. Tatsächlich konnte festgestellt werden, daß der Künstler anstelle des Tugendvorbildes ein äußerst ambivalentes Verhältnis der Geschlechter zu seinem Bildthema macht. Es wird bestimmt durch spezifische, idealisierte Konzepte von Weiblichkeit und Männlichkeit. In der vom Künstler beschriebenen Begegnung wird die Beziehung konstituiert durch erotische Anziehung und gewalttätiges Handeln, wobei es ihm, wie anderen Malern vorher ebenfalls, mittels ausgeklügelter Bildstrategien gelingt, den Anteil männlicher Gewalt tendenziell zu leugnen.

Das Gemälde Tiepolos, ebenso wie das des toskanischen Künstlers, wendet sich offenbar vorrangig an männliche Betrachter. Sie können sich dem visuellen Genuß hingeben und dürfen sich doch entlastet fühlen, da ein anderer an ihrer Stelle ›die Tat ausführt‹. So wird der Betrachter eingereiht in die Gruppe der Protagonisten, die in das Ereignis involviert sind, das Lucretias Schicksal bestimmt. Die Le-



gende der Lucretia stellt sich, unter diesem Aspekt gelesen, als eine Geschichte um Männer-Konkurrenzen dar. Ausgangspunkt ist die patriarchale Norm für weibliches Verhalten, die von der Frau erfüllt wird. Diese Tatsache wird in dem Augenblick problematisch, in dem sie in einer Auseinandersetzung zwischen Männern Bedeutung gewinnt. Dabei können aus der Sicht der männlichen Beteiligten Sieger oder Verlierer ermittelt werden, je nach dem, wer gerade die Verfügungsgewalt über die weibliche Wohlanständigkeit hat. Die Rolle der Frau in diesem Konzept ist hingegen von Beginn an passiv definiert, sie hat kaum eigenen Entscheidungsspielraum, sie ist das Opfer oder der Preis im Wettstreit der Männer. Darüber hinaus vermitteln die Bilder die Botschaft, daß sexuelle Gewalt im Grunde nicht existiert und legitimieren damit paradoxerweise ihre Ausübung. Sie leisten damit einen Beitrag zum noch immer aktuellen Deutungsmuster einer Vergewaltigung, das den Willen und die Integrität von Frauen per se negiert.<sup>16</sup>

### Anmerkungen

- 1 Vgl. Titus Livius: Römische Geschichte. 1. Buch, 56-59.
- 2 Der Palazzo befindet sich in Venedig nahe der Kirche San Vidal am Canal Grande. Elena Bassi: Episodi dell'architettura veneta nell' opera di Antonio Gaspari. In: Saggi e memorie di storia dell' arte 3 (1963). S. 74. Peter Lauritzen/Alexander Zielcke: Venezianische Paläste. München 1979. S. 103-107. Alvisè Zorzi: Paläste in Venedig. München 1989. S. 222-231.
- 3 Das Gemälde weist die Maße 138 x 103 cm auf und wird heute im Städtischen Museum in Augsburg aufbewahrt. Werner R. Deusch: Gemälde der Stiftung Karl und Magdalena Haberstock. Städtische Kunstsammlungen Augsburg. o.O. [Augsburg] 1960. S. 28-31. Städtische Kunstsammlungen Augsburg. Die Karl und Magdalena Haberstock-Stiftung. Gemälde und Zeichnungen. Redaktion Gode Krämer und Mechthild Müller. München 1991. S. 60-63. Dem Museum sei an dieser Stelle herzlich gedankt für die Genehmigung zum Abdruck des Fotos.
- 4 Antonio Morassi: A Complete Catalogue of the Paintings of G. B. Tiepolo. London 1962. S. 2, 9, 44, 67. Abb. 286-289. Massimo Gemin/Filippo Pedrocchi: Giambattista Tiepolo. Leben und Werk. München 1995. S. 246-247.
- 5 Ihre provisorischen Titel lauten ›Juno-Kult‹, ›Die Verlobung‹ sowie ›Szene aus der antiken Geschichte‹. Meine Zweifel an den bisherigen Deutungsversuchen stützen sich vor allem auf Vergleiche mit der ikonographischen Tradition, von der die Darstellungen z.T. eklatant abweichen. Von dem Bild ›Juno-Kult‹ existieren angeblich zwei Fassungen: 1) Atlanta, High Mus. of Art, 144,5 x 112,7 cm. Complete Catalogue of the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools XVI - XVIII Century. Hg. von Fern Rusk Shapley. London 1973. S. 145. Nr. K161, Abb. 280. Eric M. Zafran: European Art in the High Museum. Hg. von High Museum of Art. Atlanta, Georgia 1984. S.66-67. 2) Pavia, Coll. Necchi, 138 x 107 cm. G. Piovene/A. Pallucchini: L'opera completa di Giambattista Tiepolo. Mailand 1968. S. 114. Lt. freundlicher Mitteilung des Museo Civico in Pavia konnte das betreffende Bild bei den Erben der Necchi Coll. nicht ermittelt werden. Die in der Literatur überwiegend vertretene Ansicht, es handle sich um eine Szene aus dem Juno-Kult, scheint aufgrund des dargestellten Pfaus plausibel. Hingegen kann die Spezifizierung Levey's, hier seien die der Juno ihren Schmuck opfernden römischen Matronen zu erkennen, nicht völlig überzeugen. Vgl. Michael Levey: Three Slight Revisions to Tiepolo Scholarship. In: Arte Veneta XXXII (1978). S. 418-422. Das Gemälde ›Die Verlobung‹, 140,5 x 109 cm, befindet sich heute in Kopenhagen. Royal Museum of Fine Arts. Catalogue of the Old Foreign Paintings. Hg. von Statens Museum for Kunst. Kopenhagen 1951. S. 309-310.

- Bells Interpretation des Bildes als Roxane- und-Alexander-Darstellung kann nicht zugestimmt werden, da Roxane üblicherweise eine Krone überreicht bekommt, ein Ring, wie hier dargestellt, spielt in der betreffenden Episode keine Rolle. Vgl. Daniel O. Bell: Tiepolo's Betrothal. A Virtue in the History of Women. In: *Arte Veneta* XLI (1987). S. 159-162. Die Darstellung »Szene aus der antiken Geschichte« wird in Washington aufbewahrt; National Gallery, 140,3 x 109,3 cm. Compl. Cat. Kress Coll. 1973, S. 147. Nr. K1090. Abb. 281. John Walker: National Gallery of Art Washington. New York 1975. S. 347. Nr. 475. Die in der älteren Literatur verwendete Bezeichnung »Timocleia und der thraische Soldat« wurde lt. Mitteilung der National Gallery inzwischen verworfen.
- 6 Zur Dekoration des Palazzo Barbaro vgl. Eduard Sack: Giambattista und Domenico Tiepolo. Ihr Leben und ihre Werke. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts. Hamburg 1910. Nr. S. 114. Levey 1978 (wie Anm. 5). S. 419. Bernard Aikema: Le decorazioni di Palazzo Barbaro-Curtis a Venezia fino alla metà del Settecento. In: *Arte Veneta* XLI (1987). S. 147-153. Es ist nach wie vor nicht überzeugend geklärt, wo die Gemälde im Palazzo angebracht waren, so daß bisher vorgenommene gemeinsame Deutungen mit anderen Ausstattungsstücken fraglich bleiben. Zur Verbindung mit Zanchis Gemälden vgl. Barry Hannegan: Antonio Zanchi and the Ceiling of the Palazzo Barbaro Curtis. In: *Arte Veneta* XXXVII (1983). S. 201-205. Pietro Zampetti unter Mitarbeit von Ileana Chiappini di Sorio, Angelo Mazza, Fernando Noris, Mariolina Olivari: Antonio Zanchi. In: *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento. Raccolta di studi a cura della Banca Popolare di Bergamo. Bd. IV. Bergamo 1987. S. 389-708. Zum Deckengemälde »Valor, Prudenza e Nobilità« von Tiepolo (ehem. »Apotheose des Francesco Barbaro«), 253,8 x 466,8 cm, das ebenfalls aus dem Palazzo stammt vgl. Klára Garas: Allegorie und Geschichte in der venezianischen Malerei des 18. Jahrhunderts. In: *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae. Tom. XI. Fasc. 3-4. Budapest 1965. S. 294. Federico Zeri/Elisabeth E. Gardner: The Metropolitan Museum of Art. Italian Paintings. Venetian School. New York 1973. S. 56-57. Abb. 61. George Knox: Some Notes on Large Paintings Depicting Scenes from Antique History by Ricci, Piazzetta, Bambini and Tiepolo. In: *Atti del congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo. Udine 1975. S. 96-104. Bell 1987 (wie Anm. 5). S. 159.***
- 7 Vgl. zu dieser Fragestellung zuletzt die Ausstellung »Die Galerie der Starken Frauen. La Galerie des Femmes Fortes. Die Heldin in der französischen und italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts.« Düsseldorf/Darmstadt 1995/1996. Die Beiträge des Katalogs offenbaren eine eigenartige Unentschiedenheit zwischen radikaler Aufdeckung der Weiblichkeitskonstruktionen des 17. Jahrhunderts (besonders der Aufsatz von Renate Kroll zur Literaturgeschichte) und der latenten Bewunderung für »starke« weibliche Persönlichkeiten historischer, literarischer oder bildkünstlerischer Provenienz (besonders der Beitrag von Bettina Baumgärtel zu Buchillustrationen und Ausstattungsprogrammen). Die zum Teil unreflektierte Suche nach Identifikationsfiguren einer weiblichen (Gegen)Geschichte aus den Anfängen feministischer Wissenschaft scheint sich hier unterschwellig fortzusetzen.
- 8 Die Aussagen stützen sich dabei weitgehend auf Hans Galinsky: *Der Lucretia-Staff in der Weltliteratur. Breslau 1932* und Ian Donaldson: *The Rapes of Lucretia. A Myth and Its Transformations. Oxford 1982.*
- 9 Zuletzt in einem Katalog-Beitrag von Gerlinde Volland im Rahmen der oben genannten Ausstellung. Die Autorin referiert eine Reihe von Deutungsmöglichkeiten: Lucretia als »Gründungsopfer«, »moralisches Exempel«, Vertreterin »römisch-republikanischer Tugend- und Ehrvorstellungen«, »ambivalente bis negative Einschätzung im Christentum«, »leuchtendes Beispiel weiblicher Treue und Standhaftigkeit«, »Nationalsymbol«, »soziale Vorbildfunktion«, »höfisches Ideal«, Repräsentantin humanistisch bürgerlicher Tugenden, »Nachfolgerin Christi«, Analo-

- gon zur »Leidensfähigkeit der Maria«, Akteurin sentimentaler Gefühlsdispositionen, Legitimationsfigur für die Neuverteilung politischer Macht, Märtyrerin im Dienste patriarchaler Moralvorstellungen, Heroin, bevorzugtes Aktmodell und sexualisiertes Objekt voyeuristischer Betrachterbedürfnisse. AK Düsseldorf/Darmstadt 1995/1996. S. 294/295.
- 10 Vgl. z.B. aus einer Reihe von Darstellungen: Claude Vignon (1593-1670), Tod der Lucretia in Gegenwart von Vater und Ehemann, Öl/Lw, 138 x 148 cm, Blois, Château et Musées, Inv.Nr. 872.3.12. AK Düsseldorf/Darmstadt 1995/1996. S. 296. Abb. S. 297. Die hier im Katalogtext formulierte Behauptung, Vignon wähle eine relativ seltene Variante aus dem Kanon der Lucretia-Darstellungen, muß korrigiert werden. Im Gegenteil, die Selbsttötungsszene mit den Verwandten ist das Motiv, das schon in der Buchmalerei des 15. Jahrhunderts verwendet und seither am häufigsten wiedergegeben wurde. Zu den verschiedenen Darstellungsmodi vgl. meine z.Zt. in Arbeit befindliche Dissertation.
- 11 Die Tafel wird heute in Rom in der Accademia Nazionale di San Luca aufbewahrt. Öl/Lw, 123 x 165 cm, Inv.Nr. 324. Im Laufe der Zeit wurde sie drei verschiedenen Malern zugeschrieben, doch soll auf diese Problematik hier nicht eingegangen werden. L' Accademia Nazionale die San Luca. Mit Beiträgen von Carlo Pietrangeli, Paolo Marconi, Luigi Salerno u.a. Rom 1974. S. 107. Abb. VI (zugeschr. Giovanni Biliverti 1576-1644). Pier Giorgio Pasini: Guido Cagnacci. Pittore (1601-1663). Catalogo generale. Rimini 1986. S. 236-238. Nr. 39. Il Seicento Fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I. a Cosimo III. 3 Bde. AK Florenz 1986/86. Bd. 1. S. 382 (zugeschr. Felice Ficherelli 1605-1669).
- 12 Giorgio Ghisi (1520-1567): Kupferstich (B.27), 22,5 x 32,7 cm, u.a. Berlin, Kupferstichkabinett. The Engravings of Giorgio Ghisi. Hg. von Suzanne Boorsch, Michael Lewis, R. E. Lewis. AK Metropolitan Museum of Art. New York 1984. S. 37. Nr. 2. Die Grafik geht offenbar auf ein Fresko nach dem Entwurf von Giulio Romano im Palazzo Ducale in Mantua zurück. Stefania Massari: Giulio Romano. Pinxit et delineavit. Opere grafiche autografe di collaborazione e bottega. AK Mantua 1993. S. 169. Nr. 160. Es soll hier nicht behauptet werden, der toskanische Künstler bezöge sich direkt auf Romano oder Ghisi, sondern er verwendet einen bestimmten Modus aus dem Repertoire der Lucretia-Darstellungen, der bereits den beiden älteren Künstlern geläufig ist. Derselbe Typus findet sich z.B. ebenfalls auf einer Zeichnung aus dem Umkreis von Carlo Maratta (1625-1713) in der Graphischen Sammlung des Kunstmuseums Düsseldorf (Inv.Nr. KA(FP)1453). AK Düsseldorf/Darmstadt 1995/1996, S. 303, Nr. 149. Die im Katalogtext konstatierte »merkwürdige« Ausrichtung des Dolches kann hiermit erklärt werden. Bezgl. der Darstellungsmodi vgl. Anm. 10.
- 13 Meine Interpretation versteht sich als Gegenthese zu Gerlinde Vollands Auffassung im bereits erwähnten Ausstellungskatalog. Ihre z.T. widersprüchlichen oder am Bild selbst kaum belegbaren Aussagen spiegeln m.E. prototypisch die Irritationen wieder, die die Komposition des Künstlers bewirkt. Vgl. AK Düsseldorf/Darmstadt 1995/1996. S. 298-299.
- 14 Eine weitere, etwas weniger prägnante Diagonale beginnt an der Kante der roten Bettdecke am unteren Bildrand, sie tangiert den eben beschriebenen Schnittpunkt vor Lucretias Geschlecht und trifft weiter aufsteigend exakt auf die Dolchspitze. Wie spitzfindig ist es, anhand der Stoffalten unmittelbar neben dem Kreuzungspunkt die Vulva zu assoziieren, die auf diese Weise mit dem Phallus, den die Waffe repräsentiert, in Beziehung gesetzt wird?
- 15 Der die Szene in Ruhe beobachtende Sklave thematisiert ebenfalls das Schauen. Offensichtlich weiß er noch nicht, in welcher bedrohlichen Situation er sich befindet. Dieses Wissen hat ihm der Betrachter voraus, weshalb der Diener für jenen als Identifikationsfigur nicht in Frage kommt.
- 16 Vgl. Susan Brownmiller: Gegen unseren Willen. Vergewaltigung und Männerherrschaft. Frankfurt 1980. Die alltägliche Wut. Gewalt, Pornografie, Feminismus. Hg. von Halina Bendkowski/Irene Rotalsky. Berlin 1987.