

Johann Wolfgang Goethe – Universität Frankfurt am Main  
Kunstgeschichtliches Institut  
S: Tizian  
WS 2009/10  
Dozent: Prof. Dr. Hans Aurenhammer

## Tizians „Tarquinius und Lucretia“ (um 1568-1571), Fitzwilliam Museum, Cambridge

Vorgelegt von  
Tomislav Polic  
Matr. Nr.02 577 298  
Kunstgeschichte (Hauptfach, 15. FS), Historische Ethnologie (2. Hauptfach, 9.  
FS)

Rothschildallee 7  
60389 Frankfurt am Main  
Tel.: 069-49 08 50 34  
E-Mail: [Tomislav.Polic@t-online.de](mailto:Tomislav.Polic@t-online.de)

1. Einführung .....	3
2. Geschichte der Lucretia .....	4
2.1 Selbstmord Lucretias als Thema in literarischen und philosophischen Schriften .....	6
3. Lucretias Selbstmord- und Vergewaltigungsdarstellungen von Tizian, Cranach und Dürer als Streitpunkt in der neueren Forschung .....	8
4. Tarquinius und Lucretia, Fitzwilliam Museum, Cambridge (1568-1571).....	11
4.1 Bildbeschreibung .....	12
4.1.1 Tarquinius und Lucretia .....	12
4.1.2 Figur des Dieners .....	13
4.2 Einige Beispiele der entgegengesetzten Interpretationsversuche .....	14
4.3 Vorlagen und Vorbilder für Tizians Darstellungen der Vergewaltigung Lucretias .....	15
4.3.1 Giulio Romanos pornografische „Modi“ und „Mars und Venus“- Darstellungen .....	15
4.3.2 Zeitgenössische Druckgrafiken .....	16
5. Tarquinius und Lucretia aus Cambridge, betrachtet in Hinsicht auf die „non finito“, „Fleckenmalerei“, „Altersstil“ oder „offene Malweise“ Tizians.....	18
5.1 Hans Ost über Tizians „Alterstil“ .....	19
5.2 Tintoretto als wahrer „Schnellmaler“ .....	23
6. Schlusswort .....	24
 Abbildungen.....	26
Abbildungsverzeichnis.....	52
Literaturverzeichnis .....	54

# 1. Einführung

Die Cambridge Vergewaltigungsdarstellung „Tarquinius und Lucretia“ (um 1568-71) (Abb.1) ist in vielerlei Ansicht eines der bemerkenswertesten Werke im Oeuvre Tizians (Tiziano Vecellio (um 1490-1576)). Die erste von insgesamt drei Fassungen desselben Themas scheint mir besonders wichtig für das Verständnis Tizians Spätwerks zu sein. Dabei besetzt dort gerade die Cambridge Version der antiken Legende von Lucretias Vergewaltigung paradoxerweise eher die Ausnahmestellung. Denn die letzte Schaffensphase Tizians wird meistens durch die offene Malweise, dunkle Töne, das Monochrome, Unklarheiten und Unstimmigkeiten im Bildaufbau, und das *non finito* charakterisiert. Während beispielsweise alle oben genannten Merkmale in zur etwa gleichen Zeit gemalten „Schindung des Marsyas“ (1571) (Abb.2) zum Vorschein kommen, wirkt das Cambridger Gemälde, auch wenn man den beiden Bildern eine gewisse inhaltlicher Nähe nachzuweisen mag, in ihrer Form und der Art der Ausführung als stilistisch völlig unterschiedlich.<sup>1</sup> So wird die Problematik des Fertigseins der Bilder der späten Phase, sowie Tizians „Alterstils“, die in der Tizian-forschung als entscheidend hervortritt, auch in meiner Hausarbeit eine bedeutende Rolle spielen.

Der zweite wichtige Punkt wird die Veränderung der Darstellung der Nacktheit der Frau bei Tizian sein, die man in seiner späten Phase, also auch bei den drei Fassungen von „Tarquinius und Lucretia“ beobachten kann. Sie bedeuteten den Abschied „von der idealen Sphäre kultivierter Erotik“<sup>2</sup>, den Abschied von bis dahin für Tizian typischer Darstellung des weiblichen Körpers als erotischen Körper. Diese Veränderung der Darstellung des Frauenaktes kann man als Weg von einer „Quelle des harmlosen erotischen Vergnügens“ (bei „Venus von Urbino“ (Abb.3)), „Venus und Adonis“ (Abb.4), „Diana und Akteon“, zu einer dramatischen Frauendarstellung. Plötzlich erscheint Tizians Frau als ernsthaft

---

<sup>1</sup> Philipp Fehl und Thomas Puttfarcken sehen die beiden Bilder in einer engen Beziehung in ihrer Gesamtkonzeption und in der tiefen Bedeutung. Die Bilder sind in etwa gleiche Zeit entstanden und werden von derselben „schreckhaften Lebendigkeit getragen“. (In: Fehl 199)

<sup>2</sup> Bohde 179

bedroht und gleichzeitig, wie manche Kunsthistoriker meinen, selber gefährlich.<sup>3</sup> Darüber hinaus gehört ohne Zweifel die Thematisierung der Schuld und Sühne zu den Forschungsstreitpunkten. Die Frage der Lucretias Schuld wurde in der Literatur von Anfang an gestellt und oft genug nicht zu ihren Gunsten beantwortet. In den letzten 20-30 Jahren wurde die allgemeine Diskussion lebhafter, die Analyse differenzierter. In meiner Hausarbeit werde ich einige Texte von Repräsentanten dieser „neuen Welle“ in Tizianforschung thematisieren. Darunter werden Texte von Thomas Puttfarcken, Nicola Suthor, Daniela Bohde, Linda C. Hulst, Rona Goffen, und Philipp Fehl sein. Das Thematisieren des Aufeinandertreffens von nicht selten äußerst widersprüchlichen Thesen, die in diesen Texten zum Vorschein kommen, wird eine der Konstanten sein, die sich durch meine Hausarbeit als eine Art struktureller und inhaltlicher Leitfaden ziehen wird.

## 2. Geschichte der Lucretia

Die Geschichte der Vergewaltigung Lucretias wird unter anderen von Titus Livius („Ab urbe condita“), Ovid („Fasti“) und Boccaccio („De claris mulieribus“) erzählt. Es wird vom Selbstmord der Gattin eines römischen Patriziers Lucretia, im Jahre 510 v. Christus, berichtet. Dieser gilt als Ursache des Aufstands gegen die Tyrannei der Etrusker und bedeutete das Ende der Herrschaft des Tarquinius Superbus. Er wurde von Römern gestürzt als Rache für die geschändete Ehre der Lucretia. Dieses Ereignis verursachte gleichzeitig das Ende des Königtums und leitete die Entstehung der Römischen Republik ein. Lucretias Selbstmord wird als notwendiges Gründungsoffer und Lucretia selbst als Symbol des Kampfes für eine freiere Gesellschaft interpretiert.<sup>4</sup> Insofern besetzt die Sandro Botticellis Darstellung der Geschichte eine Ausnahmestellung. Botticelli inszenierte die Nötigung als handgreiflichen Streit, so- dass der politische und nicht der private Streit bei ihm im Zentrum steht (Abb.5).

---

<sup>3</sup> Puttfarcken 191

<sup>4</sup> Georgen 438

In der Erzählung Livius wurde Lucretia zwar als unschuldig dargestellt, bei dem Fällen des endgültigen Urteils wird aber als alles entscheidende, die Frage der eventuellen Einwilligung problematisiert. Denn, Vergewaltigung bestehe nach Livius, nicht aus sexueller Gewalt, sondern kommt in Erscheinung als „erzwungene Einwilligung“.<sup>5</sup> So wird die vergewaltigte Selbstmörderin Lucretia als weibliches Opfer patriarchaler Gewalt thematisiert, aber auch als „angepasste Mittäterin“.<sup>6</sup> Die Diskussion der Frage der möglichen Mitschuld oder Mittäterschaft des Opfers ist bis heute ein wichtiger Streitpunkt in der Forschung geblieben.

Anscheinend gab Lucretias stolzer Ehemann mit seiner Ehefrau an, erzählte jedem von ihr, als der vorbildlichen, tugendhaften, idealen Gattin, er lobte ihre außerordentliche Schönheit und Keuschheit gleichermaßen. Das weckte Interesse bei den Männern, aber auch den Neid. Das könnte einer der entscheidenden Motivationsgründe für die Tat sein. Der Täter, ihr Vetter Tarquinius, der das Opfer ursprünglich heimlich überwachen sollte, wurde von Neugierde, sexuellen Trieb und Gier fehlgeleitet und ging ins Lucretias Zimmer, wo er die Frau sehen wollte, die angeblich anders sei als alle übrigen Frauengeschöpfe. Tarquinius wollte Lucretia erniedrigen, die verborgene „tierisch-verdorbene Seite“ erwecken. So gesehen ist Lucretia ein Opfer der unrealistischen Beschreibung ihres Mannes und seiner Angeberei. Tarquinius Drohung, die ihm zum Erreichen seines Ziels verhelfen möchte, ist dabei besonders perfide. Sie scheint schlimmer zu sein als jede physische Gewaltandrohung: Um Lucretia zum sexuellen Akt zu bewilligen, droht Tarquinius für den Fall, dass sie Nein sage, zuerst sie, dann den Diener zu töten. Anschließend, und das wäre die tatsächliche Schande, hätte er den Körper des Dieners neben ihrem toten Körper ins Bett gelegt, damit alle Welt denke, sie habe mit den Sklaven den Ehebruch begangen. Ihre Ermordung wäre in dem Fall als gerechtfertigt angesehen. Für Lucretia bleibt nichts anderes übrig als Gewalt zuzulassen und nach der „Beichte“ bei ihren männlichen Verwandten, dem Vater und dem Gatten, den Selbstmord zu begehen und ihn öffentlich zu inszenieren.

---

<sup>5</sup> Bohde 182

<sup>6</sup> Georgen 437

## **2.1 Selbstmord Lucretias als Thema in literarischen und philosophischen Schriften**

In der Renaissance wurde das Thema Vergewaltigung zunehmend zuungunsten des Opfers diskutiert. So wurde auch Lucretia „aufgrund ihrer verführerischen Schönheit vom Opfer zur Täterin, eine Sichtweise, die traurigerweise bis heute zu finden“ sei, wie es Ferino-Pagden feststellt.<sup>7</sup> In christlichen Schriften, wie bei Augustinus (354 - 430), galt Suizid als Akt als verwerflich. Darüber hinaus hinterfragt Augustinus die Kultivierung der Lucretia zum christlichen Vorbild, in Hinsicht auf die Sünde des Ehebruchs. Er stellt infrage die Trennung von Seele und Körper, denn in dem Fall könnte die Seele unbefleckt bleiben, auch dann wenn Körper sündigt. Das Dilemma formuliert er schließlich so: „War sie verbrecherisch, warum dann das Lob? Und war sie keusch, warum dann der Selbstmord?“ Wenn die schuldlose, keusche, vergewaltigte Lucretia noch von viel gepriesener Lucretia getötet wurde, dann könne sich nur um „eine Spaltung der Persönlichkeit“ handeln.<sup>8</sup>

In der Matteo Bandellos (1485 -1561) Novelle, die er nach Livius verfasste, gesteht Lucretia in dem Schlussmonolog der traurige und unwürdige Genuss (*trista e ingrata dilettazone*) am erzwungenen Beischlaf. Denn, sie sei eine Frau aus Fleisch (*donna di carne*) und nicht aus Holz oder Stein.<sup>9</sup> Ein solches Geständnis passt natürlich hervorragend zu den oben erläuterten „Krankheitsbild“ Augustinus.

Literarische Versionen der Geschichte Lucretias beschreiben sie, wenn man auf Linda Hults hört, „als wäre sie ein Mann“, denn für die Zeitgenossen war es außerordentlich schwer sich eine Frau vorzustellen, die in der Lage gewesen wäre, so „aggressiv und couragiert“ zu handeln. Ovid nennt seine feminine Lucretia „matron of manly courage“.<sup>10</sup> Er sah übrigens in der Vergewaltigung in allgemeinem auch nichts besonders Schlimmes. Die Männer sollen viel mehr „wie Adler und Wölfe bei der Eroberung einer Frau wirken“. Er nennt es

---

<sup>7</sup> Ferino-Pagden 256

<sup>8</sup> Suthor 89

<sup>9</sup> Suthor 89

<sup>10</sup> Hults 221

„Liebesraube“ und sieht die Liebe als „Kriegsdienst“ in der man auf die Moral nicht zwangsläufig zu achten habe. Gewalt anzuwenden empfehle sich, da sie „den Mädchen willkommen sei, ohne es dabei wahrhaben zu wollen“.<sup>11</sup>

Valerius Maximus sprach von „männlichen Geist im Körper einer Frau“, während es in der deutschen Liviusübersetzung von Bernhardus Schöferlin die Rede vom „*manlich hertz im weiplich Brust*“ sei. Also, das Heroische, Couragierte, Aggressive und Gewalttätige wird als typisch männlich angesehen.<sup>12</sup> Der Selbstmord Lucretias schien die Modelle des weiblichen und männlichen Suizides, die in den griechischen Tragödien beschrieben sind, zu vereinen. Hulst unterstützt die These mit dem Selbstmord von Ajax, der absichtlich auf sein Schwert fällt, das als außerordentlich männlich gilt und dem von Sophoklos Jocasta, die sich aufgehängt hatte. Das Letztere galt als eine besonders formlose Art des Suizides.<sup>13</sup>

Die Tatsache, dass der Täter, Tarquinius Sextus mit dem Ehemann von Lucretia verwandt war, ist für Puttfarken im Kontext des aristotelischen Konzepts des Dramas zu sehen. Demzufolge sei Gewalt nicht das Problem der Ungebildeten und Mittellosen, also der „Unterschicht“, sondern der sozial überlegenen, hoch angesehenen Männer, die ihre Selbstkontrolle und den Sinn für die Gerechtigkeit verlieren. Dieses passiere „im Angesicht der verführerischen Schönheit des Opfers“. Puttfarken sieht Tarquinius in der Tradition von Jupiter, Perseus, Medea und Clitophon. Schließlich verüben die Täter als Familienmitglieder das Verbrechen. Aristoteles empfiehlt den Poeten, solchen Fällen nachzuforschen. (Bruder und Bruder, Mutter und Sohn, Sohn und Vater etc.)<sup>14</sup> Im Vergleich zu anderen Fällen, bezeichnet Puttfarken, anders als Jaffé, Lucretias Geschichte als nicht „besonders geschmacklos“. In der Antike habe es zugenügend Beispiele gegeben, die die Geschmacklosigkeit als Begriff viel besser wiedergeben: Ödipus heiratete seine eigene Mutter, Medea tötete ihre eigenen Kinder, dann Inzest der Eltern von Adonis, Horatio tötete seine eigene Schwester etc.<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> Suthor 79

<sup>12</sup> Hulst 221

<sup>13</sup> Hulst 221

<sup>14</sup> Puttfarken 191

<sup>15</sup> Puttfarken 192

Nicole Loraux (1943-2003) schrieb, dass „Frauen frei seien um sich zu töten, aber nicht frei den für sie gedachten Platz zu verlassen“. Also, eine Frau könne „sich selbstlos in der Institution der Familie und der Mutterschaft verwirklichen, die sie fest an die Welt des Mannes binden.“ Lucretia starb zwar heroisch, wie eine Märtyrerin, letztendlich für den Mann, als sein Besitz.<sup>16</sup> Das damalige römische Rechtssystem unterscheidet nicht allzu deutlich zwischen dem Ehebruch und der Vergewaltigung, sodass eine vorbildliche, keusche Frau kein Opfer sein könnte, sondern nur Sünderin.

Die fantasierte Vorstellung von Keuschheit der angebeteten Frau und „das vom narzisstischen Dichter selbst erschaffenes Bild der Herrin, die sich notwendig zurückhält“ und gerade erst „durch die Zurückhaltung zum begehrenswerten Objekt wird“, sieht der kontroverse Psychoanalytiker Jacques Lacan (1901-1981) in seinem Aufsatz „Die höfische Liebe, anamorphotisch“<sup>17</sup> als einer der Ursachen für das Gewaltverbrechen“. Ficino sagte es viel früher, nur mit anderen Worten: „Die Frau die man liebt, ist die Gestalt, die dein Geist erzeugt hat“.<sup>18</sup>

### **3. Lucretias Selbstmord- und Vergewaltigungsdarstellungen von Tizian, Cranach und Dürer als Streitpunkt in der neueren Forschung**

Die Darstellungen von Lucretias Selbstmord sind wie Bohde bemerkte, ausnahmslos stark erotisiert. Entgegen den textlichen Vorgaben, wird Lucretia in der Regel nackt und allein dargestellt. Auf diese Weise wird sie dem geschichtlichen Rahmen entrissen und den Venusdarstellungen gleich gemacht.<sup>19</sup> In der Tizians venezianischen Lucretiasdarstellung in Hampton Court (Abb.6), die sie allerdings dem Tizians Bruder Francesco Vecellio

---

<sup>16</sup> Hulst 223

<sup>17</sup> Suthor 77

<sup>18</sup> Suthor 77

<sup>19</sup> Bohde 183

zuschreibt, sieht Bohde neben der Nacktheit, auch das Kokettierende der Figur im Vordergrund gestellt. „Soll ich, oder soll ich es nicht“, scheint Lucretia sich zu fragen. Der nackte, zur Schau gestellte Körper und das verhüllt-beschämte Gesicht machen letztendlich die angebliche Entschlossenheit sich zu töten, unglaubwürdig. Viel mehr scheint die Inszenierung der Verführung des Betrachters zu dienen. Dementsprechend wäre auch der ausgeführte Selbstmord für das Getane die gerechte Strafe. Da es im Bild kein Verweis auf Tarquinius Untat zu sehen ist, fällt das negative Urteil umso leichter.<sup>20</sup> Suthor dagegen stellt fest, dass Lucretia zwar isoliert und völlig nackt dargestellt sei, die Darstellung aber eher einen statuenhaften Eindruck macht. Die Tatsache, dass ihr Geschlecht trotz Nacktheit nicht zu sehen sei, soll man als Virtus - Beweis betrachten. Die Schändung Lucretias sei durch derartige Darstellung „ausgeblendet“, denn eine Statue bleibe „unbefleckt“.<sup>21</sup> Pikanterweise werden die widersprüchlichen Thesen an der Diskrepanz zwischen *verschleiertem Gesicht* und *völliger Nacktheit* (Bohde), bzw. *einer nackten aber geschlechtslosen Lucretia* (Suthor), ausgemacht.

Wie unterschiedlich, eine dasselbe Bild gesehen und beurteilt werden könnte, zeigt auch folgendes Beispiel, in dem sich Linda C. Hulst kritisch mit den Thesen ihrer Kollegen Bryson und Donaldson auseinandersetzt. Es geht um die gravierenden Unterschiede in der Betrachtung von Lucretias Selbstmord-Darstellungen von Lucas Cranach (1472-1553) aus dem Jahr 1533 (Abb.7) und 1529 (Abb.8) und die von Albrecht Dürer (1472-1528) aus dem Jahr 1518 (Abb.9). Die Frage der „Vereinbarkeit“ von Erotik und Heldentums scheint hier die wichtigste zu sein. So sieht Hulst die Cranachs Darstellungen, (Cranach hatte übrigens zahlreiche, angeblich ganze 35 Bilder mit dem Lucretias Selbstmord als Motiv gemalt<sup>22</sup>) als „rein erotisch“, während für Donaldson „die Reinheit und das Heroische“ der Lucretia, „fortschrittlich in den Vordergrund“ treten. Bryson geht dagegen, von einer „heimlichen Zustimmung“ von der Seite Lucretias aus.<sup>23</sup> Hulst kritisiert den Donaldson und Bryson für „das Ignorieren des historischen Elements, das Nichtbeachten der politischen Gegebenheiten,

---

<sup>20</sup> Bohde 183

<sup>21</sup> Suthor 86

<sup>22</sup> Tugendhat 400

<sup>23</sup> Hulst 208

des historischen Kontextes und moralischen Kodexes der Zeit der Renaissance“. Während Donaldson die Nacktheit bei Cranach als „symbolisches Statement für die Reinheit, Wahrheit und Verbundenheit“ interpretiert, sieht Hults dort „die offene Einladung für das Übernehmen der Position von Tarquinius, reserviert für männliche Betrachter“. Die Nacktheit bei Cranach, in Kombination mit der Pose und den Gesten, mit dem Glanz und Attributen, beurteilt Hults als „erotisch wirkende“. Dürer dagegen verzichte auf Erotisierung, seine Lucretia sei viel mehr mit sich selbst beschäftigt, als mit dem Betrachter. Sie sei als ein guter Versuch zu sehen, Lucretia heldenhaft darzustellen.<sup>24</sup> Hults unterstreicht die enorme Wichtigkeit der Institution Ehe und damit verbundenen politischen und sozialen Aspekt von Lucretias Darstellungen. Nach damals geltenden gesellschaftlichen Regeln war für eine Gattin vor allem die Rolle des Attributs und des Eigentums des Mannes vorgesehen. Die Frau soll mit ihrer Schönheit und Keuschheit der Großartigkeit des Mannes unterstreichen und ihn als Helden und Eigentümer noch stärker strahlen lassen.

Unbeholfenheit und Unzugänglichkeit, das sei das Erste was auf der Dürers Darstellung Lucretias (Abb.9) auffällt, so Hults. Die Darstellung Dürers sei besser gelungen als die von Cranach, doch lautet ihr Gesamturteil „doch eher misslungen“. Sie spricht von „einer verpassten Chance“, denn Dürer versäume „den Tod Lucretias als wirklich heroisch und einfach menschlich darzustellen“.<sup>25</sup> Lobenswert dagegen sei der Verzicht Dürers auf die bei den zeitgenössischen Künstlern durchaus übliche und beliebte aber zweifelhafte Methode der „Verweiblichung“ der Figur. Unter „Verweiblichung“ versteht Hults die „Feminisierung“ der Figur durch „sichtbare Symptomen der Passivität, Schwäche und Hysterie“. Diese Methode habe noch eine erwünschte Nebenwirkung, nämlich das Dienen der Bilder als „voyeuristische, sadistisch-erotische Plattform für sexuelle Erregung der Männer“. Dürer sähe Lucretia als Eigentum des Mannes und als „a didactic emblem of wifely chasity“.<sup>26</sup> Während Cranach (Abb.7 und 8), wenn auch unterschwellig, die Botschaft verkündet, dass sich die Lucretia die Vergewaltigung eigentlich gewünscht hatte und sich allein wegen Schuldgefühle mit dem Strolch selbst beschädige, zeige

---

<sup>24</sup> Hults 218

<sup>25</sup> Hults 210

<sup>26</sup> Hults 210

Dürer dagegen eine völlig entsexualisierte Lucretia, er verleihe ihr „die Kälte einer glänzend polierten Skulptur, sie existiert nicht mehr obwohl ihr Körper sehr präsent ist“.<sup>27</sup>

Die Darstellungen von Lucretias Körper als erotischen Körper, darf man aber, so ist meine Meinung, nicht übereifrig als sexistisch oder frauenfeindlich abstempeln. Man kann aber auch nicht fast naiv und ahnungslos, wie es Donaldson macht, beispielsweise Lucretias Darstellungen von Cranach, bombastisch, übertrieben und letztendlich falsch als „symbolisches Statement für die Reinheit, Wahrheit und Verbundenheit“ bezeichnen. Ähnlich übertrieben klingt der Urteil Suthors über die erste Lucretia Tizians, die er als geschlechtlose und unbefleckte Statue rühmt.

#### **4. Tarquinius und Lucretia, Fitzwilliam Museum, Cambridge (1568-1571)**

Mit dem Thema Vergewaltigung Lucretias beschäftigte sich Tizian seit 1568. Drei Versionen derselben Szene sind bis heute erhalten: die erste aus dem Jahre 1571, eine Schenkung an den spanischen König Philipp II, heute im Fitzwilliam Museum in Cambridge (Abb.1), die zweite höchstwahrscheinlich mithilfe der Werkstatt ausgeführte Version, heute im Musée des Beaux-Arts in Bordeaux (Abb.10) und die dritte, von beiden Fassungen abweichende, Wiener Fassung (Abb.11), die man als ein typisches Werk der späten Phase, ein Gemälde des *non finito* und den Gegenentwurf zu Cambridgeversion betrachten kann.<sup>28</sup> Jaffé dagegen, nennt die Wiener Version „eine Studie“.<sup>29</sup>

Jean Habert vermutet, dass Tizian die Cambridger Darstellung als „in ihrer Erotik weniger gewalttätige und dadurch für den spanischen Hof akzeptablere“ ansah, und aus diesem Grund gerade diese Version dem Philipp II schenkte und

---

<sup>27</sup> Hulst 227

<sup>28</sup> Fleischer 266

<sup>29</sup> Jaffé 164

signierte.<sup>30</sup> In dem Brief an den König verspricht Tizian, „dass ich eine weitere Invention der Malerei von noch größerer Herausforderung und künstlerischem Anspruch, zu kreieren im Begriff bin, als ich es seit Jahren vermöchte.“ In einem erneuten Schreiben gibt er dem als großartig angekündigten und jetzt vollendeten Werk ihrem Namen: „Lucretia Romana violata da Tarquinio“.<sup>31</sup>

## **4.1 Bildbeschreibung**

Drei Figuren sind auf dem 188,9x145 cm großen, im Pantoffel mit TITIANUS F. signierten

Bild dargestellt: Tarquinius, Lucretia und der Diener(Sklave). Von Cornelis Cort gefertigter Stich (Abb.12), entstand bevor das Bild an den Auftraggeber, den spanischen König geschickt wurde. Dieses war hilfreich für die Datierung auf das Jahr 1571.<sup>32</sup>

### **4.1.1 Tarquinius und Lucretia**

Die Figuren im Vordergrund, Tarquinius und Lucretia, gehören zu der gehobenen sozialen Klasse. Das ist bei Tarquinius an seiner Kleidung sichtbar, bei der Lucretia an den Juwelen und der Art wie sie ihre Haare trägt. Im Einklang mit der zeitgenössischen Theaterpraxis sind beide Figuren sehr modern gekleidet, sodass sie dem Publikum ähneln.

Tarquinius stürzt sich, mit außerordentlicher Entschlossenheit und Aggressivität, die in seinem Gesichtsausdruck und dem angespannten, muskulösen Körper deutlich erkennbar sind. Lucretia leistet Widerstand, auch das macht Tizian deutlich, sie zieht ihre Knie zusammen und versucht Tarquinius mit den Linken von sich fernzuhalten. Lucretias Distanzierung und der Versuch ihre Intimität zu wehren wird durch das Tuch, das über ihren Schenkel liegt und ihr Geschlecht bedeckt hält, verstärkt. In ihrem Gesicht ist die Angst spürbar. Das wundert nicht, denn Tarquinius hält einen Dolch in der

---

<sup>30</sup> Habert 262

<sup>31</sup> Feino-Pagden 256

<sup>32</sup> Habert 261

Hand und scheint nicht abgeneigt ihn auch zu benutzen. Das verleitet Bohde zur Feststellung, dass es hier nicht „um einen erotisierenden Körper, sondern einen bedrohten“ handelt.<sup>33</sup> Während Lucretia aus Hampton Court (Abb.6) mit Schamgestus spielt und unentschlossen wirkt, sei dieses Bild frei von jeder Doppeldeutigkeit. Eine eventuelle Einwilligung der Vergewaltigung von Seite Lucretias könne man sich hier nicht vorstellen, meint Bohde. Sie wirke hilflos, ängstlich und verletztlich, sie hatte „den Mund entsetzt geöffnet, eine Träne rinnt über ihre Wange.“<sup>34</sup> Auch die Farbe des Bettzeugs ist hier nicht Rot, wie sonst immer bei Tizian, sondern Grün. Rot wird dagegen bei Tarquinius eingesetzt, in Kombination mit Karmesin und Zinnober bei den Hosen und Strümpfen. Diese Farben machen ihn aggressiver aussehend.<sup>35</sup> Lucretias Gesicht ist sehr präzise gemalt, sowie ihr Schmuck, Ohrringe und Handreifbänder und Halskette, ihr Körper wirkt eher verschwommen, die begrenzenden Linien sind nicht klar erkennbar.

#### 4.1.2 Figur des Dieners

Die Figur des Dieners als Zeugen der Vergewaltigungsandrohung kann man innerhalb des Bildtypus eines beim Liebesspiel dargestellten Paares, das von einem Dritten beobachtet wird, einordnen. Der Zeuge ist meistens versteckt oder nur für den Betrachter sichtbar. Einige von diesen Darstellungen werde ich weiter unten im Text vorstellen.

Hier ist der Diener, obwohl in der Dunkelheit versteckt und merkwürdig passiv und erst auf den zweiten Blick „sichtbar“, körperlich ganz nah dran am Geschehen. Er rafft den Vorhang, der den Hintergrund verschleiert. Er scheint nicht vorzuhaben das Versteck zu verlassen um Lucretia zu helfen. Seinen Gesichtsausdruck kann man zwar als gleichgültig aber trotzdem interessiert beschreiben. Er wirkt relativ unaufgeregt, Suthor sieht „seine Hände gebunden, wie die des Betrachters“.<sup>36</sup> Nicht einmal Tarquinius scheint von seiner Anwesenheit zu wissen. Bryson sieht den Diener als Mittäter und dem

---

<sup>33</sup> Bohde 188

<sup>34</sup> Bohde 190

<sup>35</sup> Bohde 189

<sup>36</sup> Suthor 97

Tarquinius angehörig.<sup>37</sup> Fehl dagegen identifiziert den Zeugen mit dem Maler. Der Maler sei hilflos, wie der Diener und kann leider nichts unternehmen. Dem Maler wie auch dem Betrachter, bleibt wohl nichts anderes übrig als von ihm entworfenen Figuren zu bemitleiden, helfen kann er nicht.<sup>38</sup>

## **4.2 Einige Beispiele der entgegengesetzten Interpretationsversuche**

Thomas Puttfarcken sieht die Interpretationen des Bildinhaltes, die den Ausgangspunkt in der heutigen Sicht auf Geschlechtsrollen haben, als problematisch. Beispielhaft für eine solche Vorgehensweise könnten manche Thesen von Rona Goffen dienen. Goffen stellt fest, dass Tarquinius und Betrachter eines gemeinsam haben, beide hörten von Lucretia, gesehen haben sie sie noch nicht. Als sie sie endlich sahen, wurden sie „von ihrer Schönheit erschlagen“. Das gilt für Tarquinius und für den Betrachter gleichermaßen.<sup>39</sup> Mitleid statt Lust, soll dabei der Betrachter empfunden haben, im Unterschied zum Täter. Reinigung von der männlichen Schuld wäre einer der gewünschten Folgen. Goffen beklagt die Tatsache, dass die meisten Kunsthistoriker in der Lucretias Figur eine Verführerin sehen, die den Tarquinius und den (männlichen) Betrachter verführe. Sie übersehen und ignorieren dabei, so Goffen, „die Tränen der Lucretia, den ratlose Ausdruck des Gesichts“, statt sich auf die Schönheit des Körpers und „auf die Verletzlichkeit und die Hilflosigkeit, die ihr Körper signalisiert“, zu konzentrieren.<sup>40</sup>

Puttfarcken hingegen sieht das Gesicht des Tarquinius nicht als „verhärtet und verwirrt“<sup>41</sup>, sondern bezeichnet ihn als relativ ruhig und, wie Fehl auch, ansehnlich.<sup>42</sup>

Für Suthor sei „Tarquinius und Lucretia“ als eine Variante der Mars und Venusdarstellung zu betrachten. Es ist eine Szene in der eigentlich die geschlechtliche Lust thematisiert wird. Dabei unterscheidet er scharf zwischen

---

<sup>37</sup> Suthor 97

<sup>38</sup> Fehl 198

<sup>39</sup> Goffen 208

<sup>40</sup> Goffen 204

<sup>41</sup> Goffen 208

<sup>42</sup> Puttfarcken 192

harmonisierenden, friedlichen Darstellungen der Zweisamkeit der Geschlechter, die man beispielsweise bei „Venus Mars, Amor“(nach 1546) (Abb.13) beobachten kann. Mars legt dort seine Waffen ab und demonstriert so die „waffenfreie Eintracht“, die von Ovid gepriesen wird. Allerdings von großer Dauer kann der Frieden nicht sein. So sei auf dem Bild möglicherweise ein Moment nach der „Übermannung der Frau“ dargestellt, oder sei alles nur gespielt, als nur ein Teil der Eroberungstaktik. Bei „Tarquinius und Lucretia“ sei mit der Illusion des Friedens vorbei, der Kampf scheint wieder entbrannt zu sein.<sup>43</sup>

Hults sieht das Bett als Symbol für zwei wichtige Aspekte des Vergewaltigungsaktes. Einerseits ist, dass der Ort an dem Lucretia *jetzt* in der Gewalt von Tarquinius steht, andererseits symbolisiert das Ehebett den Schutz, den ihr die Ehe gibt vor ebendieser Gewalt, die da draußen auf sie warten würde, wenn sie nicht verheiratet wäre.<sup>44</sup>

### **4.3 Vorlagen und Vorbilder für Tizians Darstellungen der Vergewaltigung Lucretias**

#### **4.3.1 Giulio Romanos pornografische „Modi“ und „Mars und Venus“- Darstellungen**

Giulio Romano (1499-1546) entwarf in den von Marcantonio Raimondi (1475-1534) gestochenen pornografischen „Modi“, vielleicht als erster Künstler überhaupt, einen Regelkanon möglicher Positionen des Geschlechtsaktes. Sein „Liebespaar“ (ca.1525), auch als „Mars und Venus“ bekannt (Abb.14), zeigt das umarmende Paar mit einem pornografischen Parergon. Eine alte Frau, vermeintlich eine Kupplerin, steht versteckt hinter der Tür und schaut sich das Liebesspiel des Paares an und übernimmt die Rolle des Dritten im Bild, also vergleichbar mit dem Diener im „Tarquinius und Lucretia“ Ein Hund schnuffelt an dem Schlüssel, mit dem die Tür geöffnet wurde. Der Mann wirkt hier eher passiv, auf dem Bettpfosten bemerkt man, allerdings nach der näheren

---

<sup>43</sup> Suthor 82

<sup>44</sup> Hults 222

Betrachtung, die pornografischen Holzschnitte, Modi-Reliefs, die den Sexualakt zwischen einem Satyr und einer Nymphe darstellen.<sup>45</sup> Suthor benennt drei Darstellungsebenen von Sexualität, die Romano hier motivisch zusammenfügt: konventionelles Bild des Liebespaares, in der Sprache der Kunst; die obszönen Modi- Reliefs, in der Sprache der Natur und die dritte die als Vermischung der ersten mit der zweiten Ebene, mit der Metaphorisierung des Sexualaktes resultiert.<sup>46</sup>

Giulio Romano malte auch ein Fresko für den Palazzo del Te in Mantua, „Jupiter und Olimpia“ (1527-1528) (Abb.15), der den Ehebruch mit einem betrogenen Ehemann zeigt, dem diesmal die Rolle des Dritten, des Zeugen zugeteilt wurde.

### 4.3.2 Zeitgenössische Druckgrafiken

Tizian soll die zeitgenössische außeritalienische Druckgrafiken gesammelt haben. Einige dieser Grafiken, die ich hier vorstellen möchte, dienten ihm auch als Vorlage für seine Darstellungen der Lucretias Vergewaltigung.

Die erste Darstellung der Vergewaltigung Lucretias im italienischen Raum, geht auf den Stich Agostino Venezianos nach Raffael zurück (Abb.16). Es ist eine Bettszene mit einem Zeugen, einem pathetisch wirkenden, sich eilenden Sklaven und kopulierenden Hunden, alles in einem relativ großen Raum<sup>47</sup>. Die Unklarheit darüber, was sich wirklich in dem Raum und auf dem Bett abspielt, könnte einer der Gründe dafür sein, dass sich auch andere Künstler auf das Sujet gewagt haben.<sup>48</sup>

In dem Stich von Giorgio Ghisi (1512-1582) nach Giulio Romano (Abb.17) haben wir dann mit den kompositorischen Schemata zu tun, die schließlich auch Tizian variiert. Der bildliche Raum wird enger, man sieht nur das Wichtigste, die Figuren des Tarquinius, der Lucretia und die des Dieners, wobei Tarquinius

---

<sup>45</sup> Suthor 84

<sup>46</sup> Suthor 85

<sup>47</sup> Suthor 90

<sup>48</sup> Suthor 91

zweifellos die Szene beherrscht. Mit einem lang erstreckten Arm droht er der nackten, sich wehrenden Lucretia. Gleichzeitig hält er mit seinem Linken den Diener auf Distanz, mit einem Dolch in der Hand. Anders als bei Tizian, scheint hier der Diener, mit der Fackel in der Hand, hilfsbereit zu sein. Die Drohung von Tarquinius, mit dem Diener als Beischlafspartner der Lucretia, dessen „Auftritt“ in den literarischen Vorlagen nur ein Gedankenspiel ist, stellt Giulio als eingetretene Realität dar.<sup>49</sup>

Letztendlich diente aber die Radierung des Fontaienebleau-Meisters L.D. (Léon Davent oder Leon Daven) (Abb.18), der vermutlich die vorher erwähnten Kupferstiche von Ghisi und Aldegrever kannte, als direkte kompositorische Vorlage. Die Figuren rücken hier noch enger zusammen. Tarquinius hat sein Knie zwischen Lucretias Schenkel geschoben, er drückt und würgt sie. Während Tarquinius bei Aldegrever noch nackt dargestellt ist, erscheint er hier antik gekleidet.<sup>50</sup> Der hier dargestellte Diener gehört eindeutig zu einer niederen Klasse. Suthor identifiziert ihn aufgrund seiner phrygischen Mütze als einen Fremden. Ich halte die Beurteilung Suthors für übertrieben, nach der „der Zeuge durch seine Physiognomie der Hässlichkeit als alleine an sexueller Volllust interessierten, moralisch verworfene Person“, dargestellt sei.<sup>51</sup>

Bohde widerlegt Brysons These, Lucretia sei bei Tizian völlig nackt, bei den nordalpinen Grafiken dagegen bekleidet dargestellt. Beim genauen Hinschauen kann man feststellen, dass auf dem Blatt von Heinrich Aldgraver (1502-1555) nach Georg Pencz (Abb.19), aus dem Jahr 1539, auf dem Tarquinius die Stufe zum Bett Lucretias mit dem Schwert in der Hand erstürmt, die Schamhaare der weiblichen Figur ziemlich deutlich zu sehen sind. Auf einem anderen von Aldegrever selbst, aus dem Jahr 1553 (Abb.20), sind gar die Züge der Schamlippen sichtbar.<sup>52</sup>

Suthor erwähnt noch den bisher in der Forschung nicht beachteten Stich von Georges Reverdy (1529-57) (Abb.21). Hier ist der Diener als Spiegelbild des

---

<sup>49</sup> Suthor 92

<sup>50</sup> Bohde 187

<sup>51</sup> Suthor 97

<sup>52</sup> Bohde 188

Betrachters dargestellt. Er schaut, hinter dem Vorhang stehend, direkt den Betrachter an.<sup>53</sup>

Giulio Bonasone (ca.1510-1576), der in den 1560er Jahren Stiche nach Tizian fertigte, zeigt in seiner Vergewaltigungsszene (Abb.22) den Täter von hinten, die vergewaltigte Frau mit gespreizten Beinen. Der Widerstand der Frau wird hier durch den Einsatz des den Vorhang hochhaltenden Amors, als eines etwas anderen Zeugen, umgedeutet. Der Betrachter wird sich nämlich fragen, ob die vermeintliche Abneigung der Frau, nur ein Teil des Liebespiels sei.

## **5. Tarquinius und Lucretia aus Cambridge, betrachtet in Hinsicht auf die „non finito“, „Fleckenmalerei“, „Altersstil“ oder „offene Malweise“ Tizians**

Obwohl Cambridger „Tarquinius und Lucretia“ im Vergleich zu den anderen Werken der späten Phase Tizians als vollendet gilt, unterscheiden sich Elemente im Bild in der malerischen Ausführung und der Stufe des Fertigseins. Röntgenbilder (Abb.23) zeigen, dass Tizian das Bild nur minimal verändert hat, in Arm- und Beinhaltungen der Figuren und in den Gewändern sind die Veränderungen feststellbar. Ferino-Pagden weist auf die „minutiöse Herausarbeitung des mit Goldfäden bestrickten Wamses“ hin, die in krassem Gegensatz „zu den Inkarnaten, besonders dem der Lucretia, das durch den elfenbeinernen Schimmer und das *Sfumato* der Konturen eher den Eindruck offener Malweise erweckt“, stehe.<sup>54</sup> Doch unterscheidet sich die Cambridger Fassung gewaltig von den meisten Bildern der letzten Phase. So ist das Verbindende zwischen „Tarquinius und Lucretia“ und „Marsyas“ eher im Inhalt zu suchen als im Malstil, denn die beiden Bilder kann man als sinnliche und tragische Gewaltdarstellung bezeichnen. Bei „Schindung des Marsyas“ (Abb.2) ist die Tragik und Intensität durch Unbestimmtheit und Unklarheit in der Ausführung der Figuren, die sich in ihrer Umgebung zu verlieren scheinen,

---

<sup>53</sup> Suthor 99

<sup>54</sup> Ferino-Pagden 260

deutlich gesteigert. Ganz gleich ob man die Bilder als fertig oder nicht ansieht, hält es Puttfarken für eine schlechte Idee, den Wert des „nicht fertigen Marsyas“ im Vergleich mit „relativ fertigen“ „Lucretia und Tarquinius“ zu suchen. Er vertritt die Meinung, dass wenn „Marsyas“ wirklich nicht fertig wäre, die Figuren trotzdem reichlich koloriert wären, genauso wie es bei „Tarquinius und Lucretia“ der Fall ist. Viel mehr unterscheidet Tizian in seiner Darstellung bewusst „die häusliche Gewalt in privaten Räumen von der Gewalt, die ein Gott gegen einen Satyr im Wald Arkadiens ausübt.“<sup>55</sup> Dabei wolle er gar nicht die „wahre“ Bedeutung des „Marsyas“ herausfinden. Er sieht in „Tarquinius und Lucretia“, „Schindung des Marsyas“ und „Tod des Akteon“ eine neue Art zu malen in Entstehung, eine befreite Forschung der Themen der antiken Dichter. Das machte der spanische König Philipp II durch seine Unterstützung erst möglich. Tizian male Geschichten, die „von Ungerechtigkeit der Götter, Unbeständigkeit des Schicksals, über die Kraft des Eros, über das Leiden und die Schmerzen der menschlichen Natur, über die Grausamkeit des Todes erzählen.“<sup>56</sup>

Die Puttfarkens These, dass sich die frühen und die späten Werke Tizians nicht im Grad des Fertigseins, sondern in Technik unterscheiden, überzeugt zunächst.<sup>57</sup> Ich werde mich aber der Überlegung widmen, nach der der größte Teil Tizians Alterswerkes, nicht der Technik wegen unfertig zu sein scheint, sondern tatsächlich unfertig ist. Argumente dafür liefert Hans Ost in einer bemerkenswerten Analyse in seinen Tizian-studien.

## 5.1 Hans Ost über Tizians „Alterstil“

Hans Ost thematisiert zunächst die Frage des Altseins, in Hinsicht auf die angeblich altersbedingten Veränderungen in der künstlerischen Tätigkeit jedes Künstlers, in diesem Fall Tizians. So zitiert er Goethe, der über Tizians „Alterstil“ schrieb, dass er „als Greis die Dinge zu abstrahieren begann“. Er ahme sie nicht mehr nach, wie in seinen jungen Jahren, sondern deute sie nur an. Auf diese Weise stelle Tizian die Idee von Dingen und nicht mehr die Dinge

---

<sup>55</sup> Puttfarken 193

<sup>56</sup> Puttfarken 195

<sup>57</sup> Puttfarken 198

selbst dar.<sup>58</sup> Schon Giorgio Vasari (1511-1574) bemerkte in seinen Lebensbeschreibungen, dass Tizians Kunst „im Alter den Verfall erlebte“. Allerdings verstand er unter „queste ultime pitture“ Tizians Werke, die in den 1550er Jahren im Auftrag von Philipp II entstanden sind. Denn die Vasaris Lebensbeschreibung Tizians wurde 1566 verfasst und erst 1568 gedruckt. Die Bilder der späten Phase folgten erst danach, die hat Vasari gar nicht gesehen haben können.<sup>59</sup> Vasari lobt Werke des jungen Tizian, er sei „in seiner Malweise genau und seine Bilder überzeugen aus der Nähe und auch aus der Ferne durch die gleiche Qualität“. Die letzten Bilder, also die aus den 1550er Jahren sind hier gemeint, kann man nur aus der Ferne betrachten, nur dann wirken sie vollendet, wegen den einzelnen Pinselstriche, die in einer „derben und fleckigen Malweise“ ausgeführt seien. Trotzdem bescheinigt Vasari Tizian, dass ihn diese Bilder anscheinend doch „viel Mühe“ gekostet haben sollen. Denn, man merke es erst auf den zweiten Blick, dass sie sehr oft übermalt und überarbeitet sind. „Staunenswert“ sei die Tizians Methode, so Vasari.<sup>60</sup>

Auch Pietro Aretino sah die Methode „con prestezza“ bei Tizian, genauso wie bei Schiavone und Tintoretto, nur als Mittel zum Zweck. Dieser Vermutung folgend käme man zu der fragwürdigen Theorie, dass „Schnellmalerei“ für die geldgierigen Künstler in der ersten Linie einfach nur effizienter zu arbeiten bedeutete. Also, in wenig Zeit möglichst viele, möglichst großformatige und vor allem teure Bilder zu malen, alles nach Maxime: „Zeit ist Geld“.

Kunstsammler Antonio Perez, der später zum Minister Philipps II wurde, berichtet von einer Art Rechtfertigungsrede Tizians als Reaktion auf angebliche Unzufriedenheit von Prinz Philipp mit dem flüchtigen, neuen Stil, in dem er für ihn 1549-50 „Danae“ (Abb.24) gemalt hat. Nach Überlieferung von Perez, traute sich Tizian nach eigenen Worten nicht zu, „die Feinheit und Schönheit der Pinselführung eines Michelangelo, Raphael, Correggio und Parmigianino zu erreichen“. Wenn er dies auch jemals erreichen würde, würde er als Nachahmer gelten. Das seien die Gründe für die Entwicklung eines eigenen Stils. Das,

---

<sup>58</sup> Ost 6

<sup>59</sup> Ost 7

<sup>60</sup> Ost 8

bemerkt Ost, beziehe sich auf die 1550er Jahre und nicht auf sein Spätwerk, den er als „Altersstil“ bezeichnet.<sup>61</sup>

Die Legende, nach der der Palma Giovane (1548-1628), angebliche Schüler von Tizian, dem Boschini von Tizians Technik erzählte, und dieser seine Bemerkungen in den „Ricche minere della pittura veneziana“ 1674 veröffentlichte, vertraut Ost nicht. Trotzdem scheint so manches, das dort beschrieben worden ist, doch noch zu stimmen. Palma Giovane will es mit eigenen Augen gesehen haben, wie Tizian die rote Erde oder Bleiweiß als Untermalung nahm, mit einem denselben Pinsel in Rot, Schwarz oder Gelb malte und so die Plastik der hellen Partien hervorbrachte. „Vier Striche“ genügten ihm um eine Figur anzudeuten. Die Bilder lässt er zunächst gegen die Wand gedreht, monatelang, um sich irgendwann wieder mit denen zu beschäftigen. Er ging „wie ein Chirurg“ vor, malte genau nach seinen Vorstellungen, oft auch mit den Fingern. Für Ost bedeutet die Tatsache, dass Tizian „in den letzten Stadien der Arbeit mehr mit den Fingern, als mit den Pinseln malte“, nicht der Wille zum Improvisieren, sondern vielmehr das Gegenteil: Tizian wusste genau was er will und wie er das erreichen kann. Dem folgend, kann es sich bei unfertig aussehenden, skizzenhaften Werken, nur um tatsächlich nicht fertige Bilder handeln, die noch im oben erwähnten Stadium, also immer noch quasi „zur Wand gedreht“ waren. So bemerkte Hope, dass sich der Text Boschinos nicht auf die späte Phase Tizians, sondern auf Tizians „works in progress“ beziehe.<sup>62</sup>

Während sich Max Doerne ziemlich „einfach“ macht und für die Ungenauigkeiten in der *ultima maniera* Tizians, „die Fernsichtigkeit im Alter“ verantwortlich macht, bemerkt Ost, für mich folgerichtig, dass das Gemälde „Tarquinius und Lucretia“ deutlicher Beweis dafür sei, dass auch der alte Tizian in der Lage war, „detailliert und differenziert“ zu malen.<sup>63</sup> Für Hope genügt es nicht, „die freie impressionistische Maltechnik, die Auflösung der Form im Licht und Farbe, Reduzierung der Farben, die in der späten Phase evident sind“, zum Einen zusammen zu führen- um einen Altersstil festzustellen. Für ihn

---

<sup>61</sup> Ost 16

<sup>62</sup> Ost 17

<sup>63</sup> Ost 23

handelte es sich dabei vielmehr um einen „Pseudostil der Unfertigkeit“. Genauso wenig darf man bei der Datierung mittels Stilkritik vorgehen, man soll sich vielmehr nach Quellen orientieren.<sup>64</sup> Für mich ist gerade „Tarquinius und Lucretia“, die Fassung aus Fitzwilliam, ein Werk, das man nach Quellen ziemlich sicher als eines der späten Phase einordnen kann, (Cornelius Stich) und somit als ein starkes Argument für Osts These dienen kann. Denn, nach stilistischen Merkmalen wäre das Bild nur mühsam in die Reihe von Bildern einzugliedern, die stilistisch unbedingt zu den Werken der *ultima maniera* Tizians mitzuzählen seien.

Hans Ost schlägt vor, „Die Grablegung Christi“, die 1. Prado-Fassung (1559) (Abb.25) als perfektes Beispiel der Schnellmalerei Tizians, sich anzuschauen. Das ist ein Gemälde, das als malerischer Gegenentwurf zum „Tarquinius und Lukretia“ zu betrachten sei. Denn anders als bei dem Cambridger Gemälde, wo Tizian das Bild mit verschiedenen Farbschichten und immer neuen Zeichnungspartien mehrmals und kontinuierlich verändert, wird hier scheinbar nur das nötigste gemacht. Ost unterscheidet hier zwei Arbeitsprozesse. Zuerst wurden die Figuren sorgfältig konstruiert und somit die zeichnerische Grundlage geschaffen. In der zweiten Phase wurde die Kolorierung dünn und flüchtig angelegt. Binnenmodellierung zwischen Umgrenzungen ist leicht und locker eingesetzt und führt zum Eindruck einer geradezu fleckenhaften, „impressionistischen“ Beleuchtung der Körperpartien, besonders auffällig bei der Christus Figur. Der Farbaufbau ist keinesfalls mehrschichtig.<sup>65</sup> Das Bild entstand in nur 20 Tagen, Ost nennt es „ein geniales Bravourstück der Schnellmalerei“, sei damit keineswegs als Ergebnis der angebliche Altersschwäche Tizians zu sehen. Tizian war anscheinend bewusst, wie riskant die Art *con prestezza* zu malen war, denn, als nach einigen Monaten keine Antwort von Philipp II kam, erklärte er sich bereit das Bild neu zu malen, falls der König unzufrieden gewesen wäre.<sup>66</sup>

Zu den Gründen für eine schnelle Ausführung der Bilder soll man übrigens unbedingt auch die Lieferungstermine zählen. Dürer schreibt in einem

---

<sup>64</sup> Ost 25

<sup>65</sup> Ost 45

<sup>66</sup> Ost 46

„Ästhetischen Exkurs“ zur „Lehre von menschlicher Proportion“, dass schnell malen zu können eine besondere Improvisationsfähigkeit sei und zu den Tugenden des Künstlers gezählt werden muss.<sup>67</sup>

## **5.2 Tintoretto als wahrer „Schnellmaler“**

Des Dichters Horaz Worte, in denen er feststellte, dass „ein Gedicht wie ein Gemälde“ sei, denn „eines fasziniert dich eher aus der Nähe, ein anderes aus der Ferne“, gelten für Tizian wie auch, vielleicht noch mehr, für Tintoretto, der die Tricks mit der Beleuchtung, undefinierten Räumen und dazugehörigen „wilden“ Aktionen meisterhaft beherrschte (Abb.26).

Tintoretto revolutionierte die religiöse Malerei in dem er mit seinem Hell-Dunkel die Wunderdarstellungen schaffte. In seinen Bildern stellte er Blitze, Nebel, Feuer und Geister dar. Tintoretto vermischt die Zeichnung und Farbe meisterlich, sodass 1648 Carlo Ridolfi, Tintoretts Biograf und so etwas wie Vasari für Venedig, von „Farbe Tizians und Zeichnung Michelangelos“ schwärmte. Genau in dieser Kombination glaubte Ridolfi bei Tintoretto die Verwirklichung der, von Paolo Pino in seinem „Dialogo di Pittura“ vor 100 Jahren beschriebenen, „Formel der Malerei“, gefunden zu haben. Während Tizian mehrere Farbschichten benutzt, malte Tintoretto mit verdünnter Farbe. Bei Tizian setzte *prestezza* erst bei der Oberflächekolorierung ein, Tintoretto und Schiavone gingen dagegen eher konzeptuell vor, denn sie malten das komplette Bild schnell, und zwar von der ersten Linie und vom ersten Pinselstrich. Dieses passt vielleicht auch zu der These, dass Tintoretts Figuren in der ersten Linie ihre ikonografische Funktion erfüllen sollen, während bei Tizian dagegen die Sinnlichkeit hervortritt.

Das Bild von Diego Velázquez „Übergabe von Breda“ (1634-35) (Abb.27), das nach dem italienischen Aufenthalt von Velázquez entstand, kann man als eines der vielen Beispiele für das Vereinen und „Weiterleben“ von Tintoretts und Tizians Art der *prestezza* und *non finito*, also von offenem Pinselstrich, variabler Palette und Sichtbarkeit der Vorzeichnung verstehen.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Ost 46

<sup>68</sup> Aikema 95

## 6. Schlusswort

Zweifellos besteht einer der großen Werte des Tizians Werkes „Tarquinius und Lucretia“ in der Tatsache, dass es vielen Fragen aufwirft, statt fertige Antworten zu liefern. So hat Fehl völlig Recht wenn er sagt, dass der Betrachter nicht in der Lage sei, „klar die Stellung zu beziehen, aber emotional bewegt wird“. Der Betrachter sieht die schöne Lucretia, der das Unrecht geschieht und fühlt mit ihr. Andererseits, auch wenn das als moralisch fragwürdig erscheinen mag, wird man von ihrer Nacktheit befangen.<sup>69</sup>

Die wissenschaftliche Analyse des Bildes, das Sylvia Ferino-Pagden, als Darstellung von Folge von einer „unvermessenen Nichtachtung der Unerreichbarkeit einer keuschen, schönen Frau“<sup>70</sup> beschreibt, wurde zunehmend von Fragen überschattet, die ich nicht unbedingt als entscheidend sehen würde. Wie sieht Tarquinius aus, ist er hübsch, gut aussehend, ruhig oder wirkt er eher aggressiv und ist hässlich? Ist Lucretia wirklich schön? Wurde sie der Kur der „Verweiblichung“<sup>71</sup> durchzogen? Kann man Tizians Malerei als „weiblich“ bezeichnen, wenn man, die in der Zeit ziemlich verbreitete Theorie von *disegno* als männliches, und *colore* als weibliches Element in der Malerei, Aufmerksamkeit schenkt?<sup>72</sup> War der frühe Tizian, wie es Panofsky formulierte, „der Meister der liegenden Venus, der so als Gegenpol zum aufrechten David in Florenz funktionierte“?<sup>73</sup> Zeigt Lucretia mit ihren zusammenrückenden Knien (genügend) Widerstand, ist die Träne an ihre Wange aussagekräftig, ist die echt oder vielleicht gespielt? Oder, malte Tizian immer nur sich selbst als Opfer, also als Lucretia, als Marsyas oder Diana?<sup>74</sup> Die meisten von diesen Fragen werden wohl auch weiterhin offen bleiben müssen.

Es mag sein, dass „die Tradition der Erotisierung des Frauenkörpers, in der Tizian selbst eine große Rolle gespielt hat“ der Grund dafür sei, dass Tizian „keiner richtig versteht“, wie das Bohde formuliert, denn „weibliche Nacktheit

---

<sup>69</sup> Fehl 198

<sup>70</sup> Ferino-Pagden 260

<sup>71</sup> Hults 210

<sup>72</sup> Bohde 348

<sup>73</sup> Puttfarcken 192

<sup>74</sup> Aikema 87

wird automatisch mit Erotik verbunden“ obwohl nicht „die Nacktheit allein entscheidend ist, sondern der Umgang mit der Nacktheit.“<sup>75</sup> Ohne das inhaltliche Dilemma, das sich um die Problematik der Vergewaltigung und Einwilligung dreht, für wissenschaftlich zweitrangig erklären zu wollen, befindet sich für mich der wahre Schwerpunkt in den Fragen der Tizians Maltechnik und der malerischen Ausführung und in damit verbundenen widersprüchlichen Position von der Cambridger Darstellung der Vergewaltigung Lucretias im recht vielseitigen Oeuvre Tizians. Denn Tizian entwickelte in seinem Spätwerk, etwa von 1555 bis 1576, mit seiner „Fleckenmalerei“ einen „Altersstil“, der gleichzeitig mehr ist als nur ein neuer Stil, es ist eine neue Art zu malen. Diese neue Art zu malen übernahmen unter anderen die venezianischen Künstler Bassano, Tintoretto, Veronese, aber auch El Greco, Velázquez, Rubens oder Rembrandt. Die Farbe und die Pinselführung als malerische Mittel wurden offen zur Schau getragen, das „Sichtbare“, rasche, offene, „runzlige“ Pinselstriche, gehen eindeutig auf den „alten“ Tizian zurück. Tizians Technik kann man auch in der Moderne verfolgen, beispielsweise bei Impressionisten, die der „Fleckenmalerei“ ein neues, radikales Gesicht des Pointillismus gaben (Abb.28). In den 1960er Jahren wollten gar manche Kunsthistoriker in Tizians „Schindung des Marsyas“ einen Jackson Pollock der Renaissance am Werke sehen. Dieses hängt sicherlich viel mehr mit dem medialen Rummel um amerikanischen *Action Painting* und dessen modischen Popularität zusammen als mit dem Malstil Tizians.

---

<sup>75</sup> Bohde 190

## Abbildungen:



(Abb.1) Tizian: Tarquinius und Lucretia (1568-1571), Öl auf Leinwand, 188,9 x 145 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge



(Abb.2) Tizian: Die Schindung des Marsyas (1571), Öl auf Leinwand, 220 x 204 cm, Gemäldegalerie, Erzbischöflicher Palast Kromeríz



(Abb.3) Tizian: Venus von Urbino (1538), Öl auf Leinwand, 119 x 165 cm, Uffizien, Florenz



(Abb.4) Tizian: Venus und Adonis (1553-1554), Öl auf Leinwand, Museo Nacional del Prado, Madrid



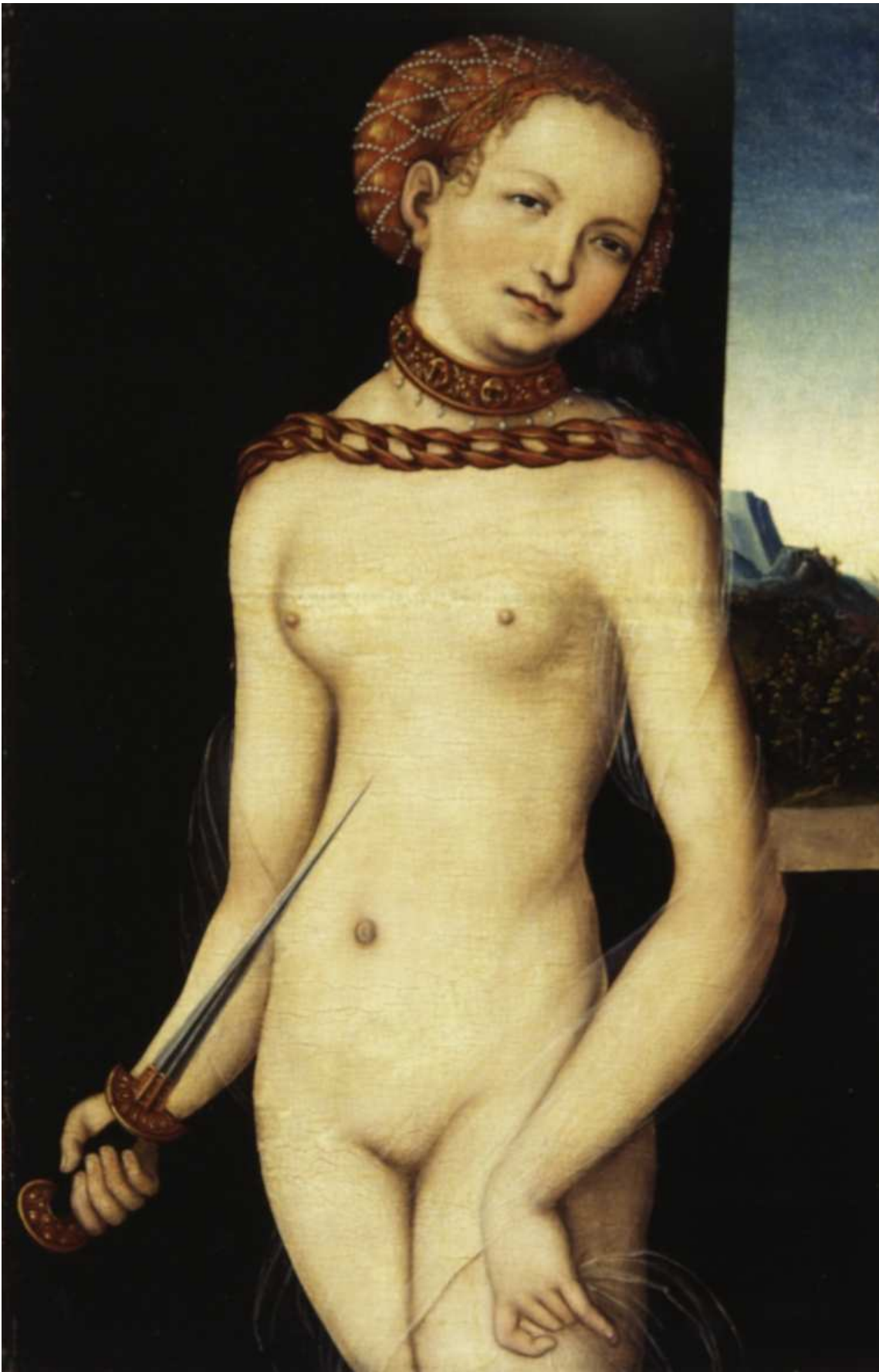
(Abb. 5) Sandro Botticelli: Geschichte der Lucretia (1500-1501), Öl auf Holz, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston



(Abb.6) Tizian (zugeschr.): Lucretia (um 1525), Royal Collection, Her Majesty Queen Elisabeth II, London



(Abb.7) Lucas Cranach d. Ä: Selbstmord der Lucretia (1533), Öl auf Rotbuchenholz, Staatliche Museen, Berlin



(Abb.8) Lucas Cranach d. Ä: Selbstmord der Lucretia (1529), Öl auf Holz, Staatliche Museen Berlin



(Abb.9) Albrecht Dürer: Selbstmord der Lucretia (1518), Öl auf Holz, Alte Pinakothek, München



(Abb.10) Tizian: Tarquinius und Lucretia (um 1568-71), Öl auf Leinwand, 190 x 143 cm, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux



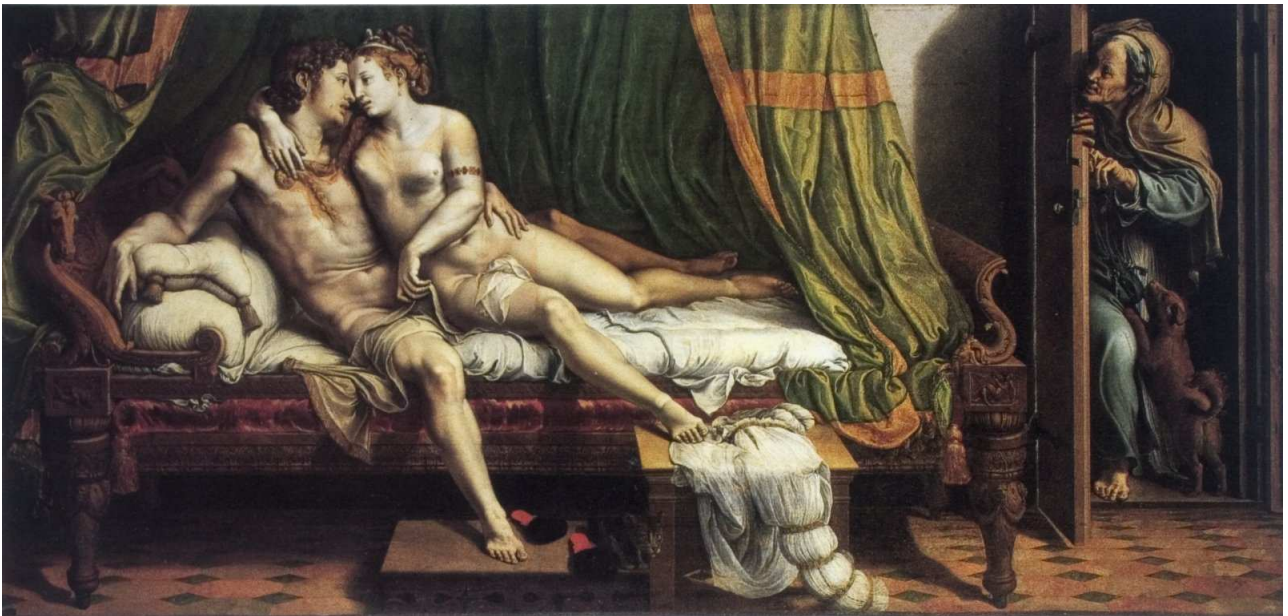
(Abb.11) Tizian: Tarquinius und Lucretia (um 1570-1575), Öl auf Leinwand, doubliert, 114 x 100 cm, Akademie der bildenden Künste, Gemäldegalerie, Wien



(Abb.12) Cornelis Cort (nach Tizian): Tarquinius und Lucretia (1571), Kupferstich



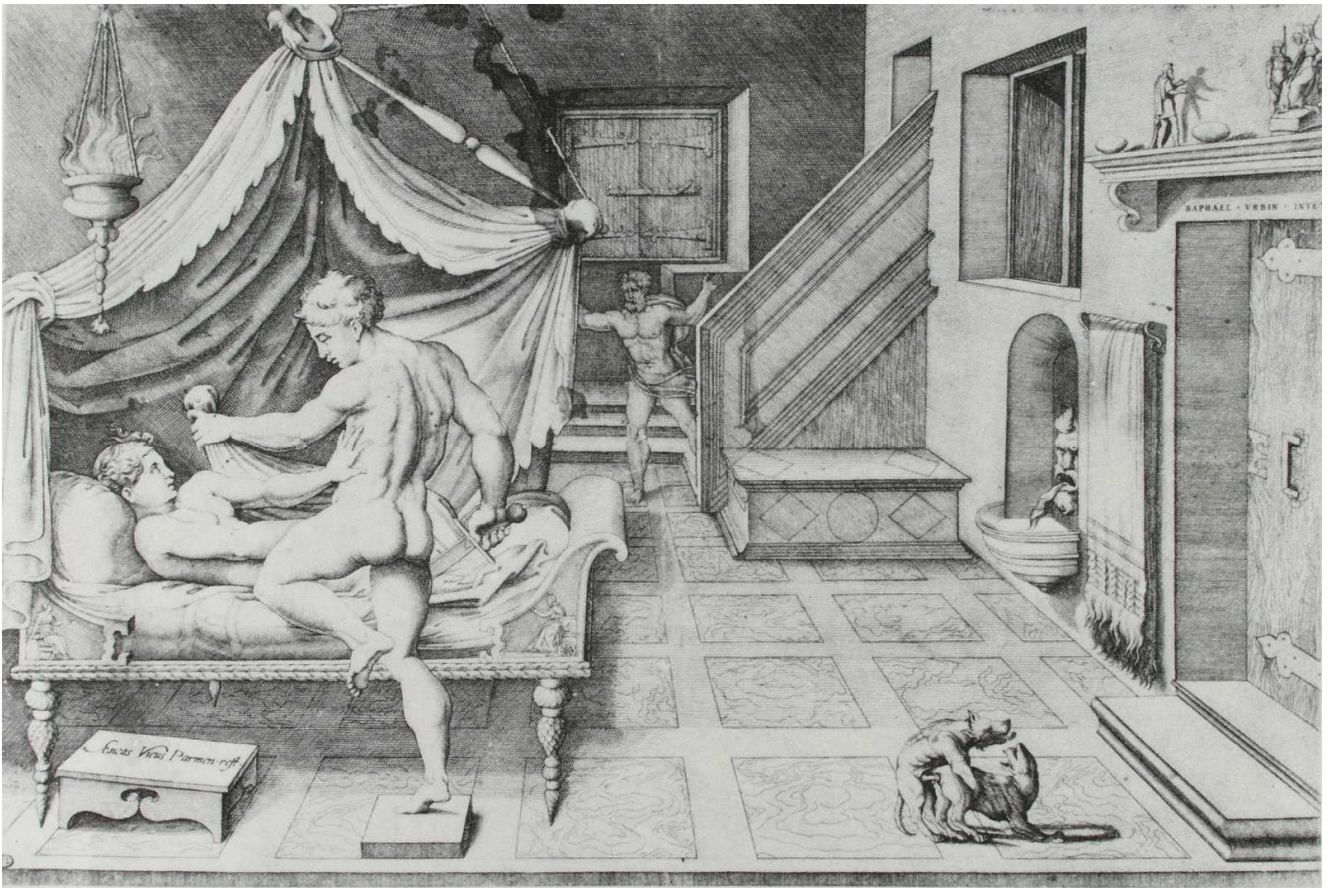
(Abb.13) Tizian: Venus, Mars und Amor (nach 1546), Öl auf Leinwand, 96,5 x108.9 cm Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum, Wien



(Abb.14) Giulio Romano: Liebespaar (Mars und Venus) (um 1525), Ermitage, St. Petersburg



(Abb.15) Giulio Romano: Jupiter und Olympias (1527-1528), Palazzo del Te, Mantua



(Abb.16) Agostino Veneziano (nach Raffael): Tarquinius und Lucretia, Wien, Albertina



(Abb.17) Giorgio Ghisi (nach Giulio Romano): Tarquinius und Lucretia (1540), Kupferstich, New York, Metropolitan Museum



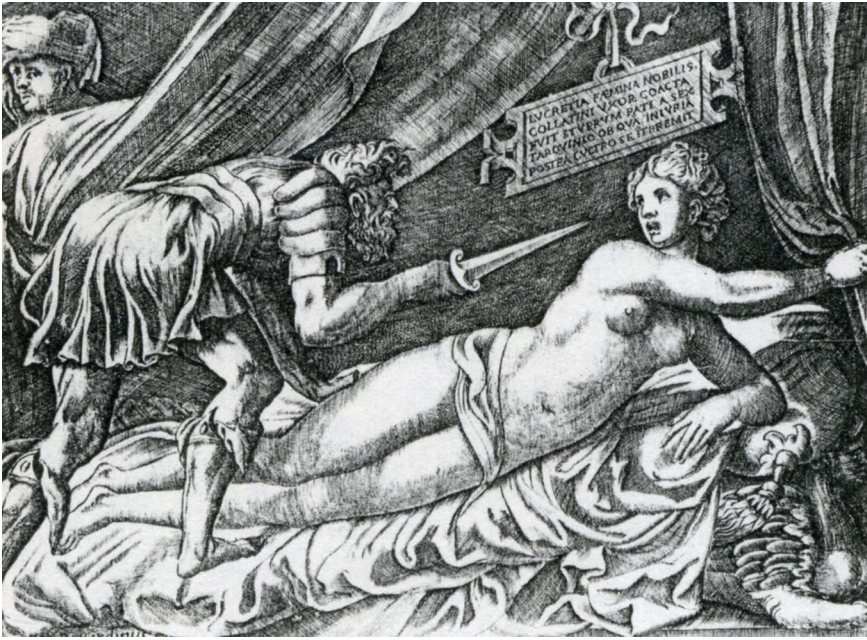
(Abb.18) Meister L.D. (Léon Daven): Tarquinius und Lucretia (vor 1547), Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris



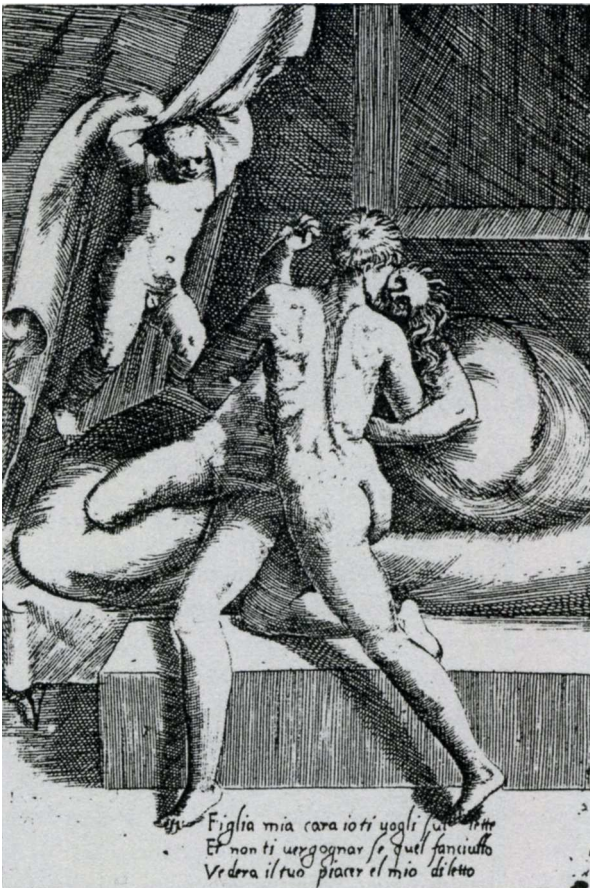
(Abb.19) Heinrich Aldegrever (nach Georg Pencz): Vergewaltigung Lucretias (1539), Kupferstich, Rijksmuseum, Amsterdam



(Abb.20) Heinrich Aldegrever: Tarquinius und Lucretia (1553), Kupferstich



(Abb.21) Georges Reverdý: Tarquinius und Lucretia



(Abb.22) Giulio Bonasone: Vergewaltigungsszene aus der Serie "Liebe der Götter"



(Abb.23) Tizian: Tarquinius und Lucretia, Röntgenaufnahme, Fitzwilliam Museum, Cambridge



(Abb.24) Tizian: Danae (1565), Öl auf Leinwand, 152 x 134 cm, Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum, Wien



(Abb.25) Tizian: Grablegung Christi (1559), Museo Nacional del Prado, Madrid



(Abb.26) Tintoretto: Die Bergung des Leichnams des Hl. Markus (zw. 1562 u.1566), Öl auf Leinwand, 398 x 315 cm, Accademia, Venedig



(Abb.27) Diego Velázquez: Übergabe von Breda (1634-35), Öl auf Leinwand, 307 x 370 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid



(Abb.28) Paul Signac: Die Modistinnen (1885/86), Öl auf Leinwand, 116 x 89 cm, Sammlung E. G. Bührle, Zürich

## Abbildungsverzeichnis:

(Abb.1) Tizian: Tarquinius und Lucretia (1568-1571), Öl auf Leinwand, 188,9 x 145 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge

(Abb.2) Tizian: Die Schindung des Marsyas (1571), Öl auf Leinwand, 220 x 204 cm, Gemäldegalerie, Erzbischöflicher Palast Kromeríz

(Abb.3) Tizian: Venus von Urbino (1538), Öl auf Leinwand, 119 x 165 cm, Uffizien, Florenz

(Abb.4) Tizian: Venus und Adonis (1553-1554), Öl auf Leinwand, Museo Nacional del Prado, Madrid

(Abb.5) Sandro Botticelli: Geschichte der Lucretia (1500-1501), Öl auf Holz, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston

(Abb.6) Tizian (zugeschr.): Lucretia (um 1525), Royal Collection, Her Majesty Queen Elisabeth II, London

(Abb.7) Lucas Cranach d. Ä: Selbstmord der Lucretia (1533), Öl auf Rotbuchenholz, Staatliche Museen, Berlin

(Abb.8) Lucas Cranach d. Ä: Selbstmord der Lucretia (1529), Öl auf Holz, Staatliche Museen Berlin

(Abb.9) Albrecht Dürer: Selbstmord der Lucretia (1518), Öl auf Holz, Alte Pinakothek, München

(Abb.10) Tizian: Tarquinius und Lucretia (um 1568-71), Öl auf Leinwand, 190 x 143 cm, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux

(Abb.11) Tizian: Tarquinius und Lucretia (um 1570-1575), Öl auf Leinwand, doubliert, 114 x 100 cm, Akademie der bildenden Künste, Gemäldegalerie, Wien

(Abb.12) Cornelis Cort (nach Tizian): Tarquinius und Lucretia (1571), Kupferstich

(Abb.13) Tizian: Venus, Mars und Amor (nach 1546), Öl auf Leinwand, 96,5 x 108,9 cm Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum, Wien

(Abb.14) Giulio Romano: Liebespaar (Mars und Venus) (um 1525), Ermitage, St. Petersburg

(Abb.15) Giulio Romano: Jupiter und Olympias (1527-1528), Palazzo del Te, Mantua

(Abb.16) Agostino Veneziano (nach Raffael): Tarquinius und Lucretia, Wien, Albertina

(Abb.17) Giorgio Ghisi (nach Giulio Romano): Tarquinius und Lucretia (1540), Kupferstich, New York, Metropolitan Museum

(Abb.18) Meister L.D. (Léon Daven): Tarquinius und Lucretia (vor 1547), Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris

(Abb.19) Heinrich Aldegrever (nach Georg Pencz): Vergewaltigung Lucretias (1539), Kupferstich, Rijksmuseum, Amsterdam

(Abb.20) Heinrich Aldegrever: Tarquinius und Lucretia (1553), Kupferstich

(Abb.21) Georges Reverdy: Tarquinius und Lucretia

(Abb.22) Giulio Bonasone: Vergewaltigungsszene aus der Serie "Liebe der Götter"

(Abb.23) Tizian: Tarquinius und Lucretia, Röntgenaufnahme, Fitzwilliam Museum, Cambridge

(Abb.24) Tizian: Danae (1565), Öl auf Leinwand, 152 x 134 cm, Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum, Wien

(Abb.25) Tizian: Grablegung Christi (1559), Museo Nacional del Prado, Madrid

(Abb.26) Tintoretto: Die Bergung des Leichnams des Hl. Markus (zw. 1562 u.1566), Öl auf Leinwand, 398 x 315 cm, Accademia, Venedig

(Abb.27) Diego Velázquez: Übergabe von Breda (1634-35), Öl auf Leinwand, 307 x 370 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid

(Abb.28) Paul Signac: Die Modistinnen (1885/86), Öl auf Leinwand, 116 x 89 cm, Sammlung E. G. Bührle, Zürich

## Literaturverzeichnis:

Aikema, Bernard. Fleckenmalerei: Tizian zwischen Venedig und Europa. In: Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums in Zusammenarbeit mit den Gallerie dell' Accademia in Venedig. Hrsg. von Sylvia Ferino-Pagden. Wien 2007 (86-97)

Bohde, Daniela. Die Vielschichtigkeit einer Häutung. In: Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians. Emsdetten 2002. (297-342)

Bohde, Daniela. Sexuelle Gewalt als Bildthema. Lucretia Romana violata da Tarquinio. In: Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians. Emsdetten 2002. (179-200)

Fehl, P. Philipp. Decorum and Wit. The Poetry of Venetian Painting. Essays in the History of the Classical Tradition. IRSA. Wien 1992 (198-216)

Ferino-Pagden, Sylvia. Tarquinius und Lucretia. In: Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums in Zusammenarbeit mit den Gallerie dell' Accademia in Venedig. Hrsg. von Sylvia Ferino-Pagden. Wien 2007 (256-260)

Fleischer, Martina. Tarquinius und Lucretia. In: Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums in Zusammenarbeit mit den Gallerie dell' Accademia in Venedig. Hrsg. von Sylvia Ferino-Pagden. Wien 2007 (264-266)

Georgen, Theresa. Lucretias Vergewaltigung. Privatisierung einer Staatsaffäre. In: Blick-Wechsel. Berlin 1988. (437-444)

Goffen, Rona. Titian's Women. Yale University Press. New Haven & London 1997.

Habert, Jean. Tarquinius und Lucretia. In: Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums in Zusammenarbeit mit den Gallerie dell' Accademia in Venedig. Hrsg. von Sylvia Ferino-Pagden. Wien 2007 (261-263)

Hammer-Tugendhat, Daniela. Erotik und Geschlechterdifferenz. Aspekte zur Aktmalerei Tizians, in: Privatisierung der Triebe? Sexualität in der Frühen Neuzeit. Studien 1. Hrsg. von D. Erlach. Peter Lang Verlag Frankfurt 1994 (367-446)

Hope, Charles (Hrsg.). Titian. National Gallery London 2003 (56-57)

Hults, C. Linda. Dürer's 'Lucretia': Speaking the Silence of Women. In: Signs, Vol. 16, No 2. The University of Chicago Press 1991 (205-237)

Jaffé, Michael, Groen, Karin. Titian's 'Tarquin and Lucretia' in the Fitzwilliam. In: The Burlington Magazine Vol. 129, No. 1008. The Burlington Magazine Publications Ltd 1987. (162-172)

Livius, Titus. Römische Geschichte. Von der Gründung der Stadt an. Hrsg. von Lenelotte Möller. marixverlag Wiesbaden 2009 (11-57)

Ost, Hans. Tizian-Studien. Böhlau Verlag. Köln, Weimar, Wien 1992

Puttfarcken, Thomas. The Final Tragedies and Titian's Late Style .In: Titian and Tragic Painting. Aristotle's "poetics" and the rise of the modern artist. New Haven 2005. (182-204)

Rosand, David. Ut pictor poeta. Meaning in Titian's Poesie. In: New Literary History, 3, 1972. The John Hopkins University Press (527-546)

Suthor, Nicola. Mars-Malerei. In: Augenlust bei Tizian. Zur Konzeption sensueller Malerei in der Frühen Neuzeit. München 2003 (77-113)

Vasari, Giorgio. Das Leben des Tizian. Berlin 2005

