

# Sesso cortigiano. Fließende Geschlechtergrenzen und Lorenzo Lottos Portrait einer Frau als Lukrezia

**Abstract** The controversially discussed portrait of a *Woman as Lucretia* by Lorenzo Lotto is shown here to be a fluid construction of gender. A construction which is well documented in the early modern period but has been little studied to date. The fact that Lotto's *Lucretia* should be read as both female and male makes it recognizable as a projection exclusively related to courtesans and prostitutes, i.e. as a *sesso cortigiano*. This becomes plausible as soon as an unjustly marginalized suggestion by Rona Goffen is taken up and placed in the context of newly read sources. In this way, it is possible for the first time to identify the sitter as Lucrezia Venier, robbed and stabbed to death by her lover. She was a woman with a dubious reputation. For this reason, a traditional interpretation of Lucretia's iconography was invoked, to show Lukrezia Venier in this *post-mortem* portrait as representation of a gender that was only desirable in *cortigiane*. A gender that was, as it were, fluid.

## **Sesso cortigiano. Fließende Geschlechtergrenzen und Lorenzo Lottos Portrait einer Frau als Lukrezia**

---

**I**mmmer wieder lässt sich in Quellen der Frühen Neuzeit eine mehr oder weniger gut verborgene Furcht sichern: die Furcht vor dem Verwischen und Aufweichen von Geschlechtergrenzen. In der Regel geht es dabei um Männer, die sich zu weiblich verhielten. Weniger beachtet wurde dagegen, was es ebenso gab: Frauen, die sich zu männlich gaben damit frühneuzeitlichen *gender trouble* erregten und bei denen es sich zumindest in Italien meist – aber keineswegs immer – um Prostituierte oder Kurtisanen, einen *seppo cortigiano* also handelte.

Dabei ging es nicht um das, was transsexuell genannt wird und damals unter Anspielung auf den antiken Hermaphroditen unter *ermafrodismo* firmierte, es ging um all das, was heute – mit Kritik an heteronormativem Sprachgebrauch – als Transgender bezeichnet wird: Um Menschen, die, ihrer biologischen Zuweisung trotzend, die binäre Geschlechterordnung mehr oder weniger offensiv unterliefen, und damit die Eindeutigkeit sexueller Identität zum Oszillieren brachten. Es handelt sich um bewusste Transgressionen, die in der Frühen Neuzeit zum einen durch Kleidung, zum anderen aufgrund eines bestimmten Habitus und darüber hinaus durch bestimmte Sexualpraktiken indiziert wurden. Grenzüberschreitungen, die, weil sie ebenso reguliert und rückgängig gemacht, wie erneut praktiziert werden konnten, als fließend ausgewiesen werden können.

Um das mit Sicherheit in Florenz, aber auch in Venedig verbreitete Phänomen zu veranschaulichen, werden zwei einander ergänzende Wege eingeschlagen. Zum einen geht es um die Vorstellung und Vergegenwärtigung zeitgenössischer Texte, die das Thema problematisieren, zum anderen um Bilder, Graphiken und Gemälde, die diese Transgressionen mehr oder weniger offen und mehr oder weniger identifizierbar verhandeln. Zunächst zu den Texten.

Bernardino von Siena, der in den 20er Jahren des 15. Jahrhunderts gleich zwei seiner Predigten der als *sodomia* bezeichneten männlichen Homosexualität widmete, konzentrierte sich in seinem klagenden Sermon we-

niger auf die verführten Heranwachsenden, als auf die Eltern. Wo er, wie Michael Rocke überzeugend dargelegt hat, gleichsam empirisch fundiert argumentiert, dass Homosexualität ein gewaltiges gesellschaftliches Problem darstelle<sup>1</sup> und er sehr wohl wisse, dass manche junge Männer sogar von ihren eigenen Vätern zur *sodomia* verführt würden, da greift er im nächsten Schritt die Mütter an. Sie seien es, die ihre Söhne meist zu sehr verwöhnten und sich gerade dann nur noch wenig um sie kümmerten, wenn sie ein »sexuell neugieriges« Alter, die Pubertät also erreicht hätten. Deshalb, so Bernardino, seien sie leichte Beute der überall lauenden Verführer und Vergewaltiger. Vor allem aber, so wettete er, sorgten die Mütter für eine schädliche und gefährliche Effeminierung ihrer Söhne, wenn sie ihnen immer wieder gestatteten, sich wie Mädchen zu kleiden. Und so könne man sich angelegentlich derart herausgeputzter Knaben gar nicht mehr wundern, wenn auf der Straße über den *bel ragazzo* getuschelt würde oder sogar jemand frage, ob es sich nicht viel eher um ein ziemlich hübsches Mädchen handle. Deshalb, so Bernardino weiter: »Schickt eure Söhne diskret gekleidet nach draußen, nicht aber fein gemacht wie ein Mädchen und schon gar nicht in hyazinthblau!«<sup>2</sup>

Ohne Zweifel war dieses Blau eine Farbe, die auf Hyacinthus, den Geliebten Apollons anspielte und sich bestens eignete, eine dubiose Ambiguität zu erzeugen. Und das nicht nur in der Toskana. In Venedig, das ist schon seit langem belegt, gab es das gleiche Problem, und es wurden die gleichen Argumente dagegen vorgebracht. Eine besonders kostbare, womöglich farbenfrohe Kleidung, zu lange Haare und ein als weiblich wahrgenommenes Benehmen waren auch hier die jedem entzifferbaren Chiffren der zur Sünde erklärten und strafrechtlich verfolgten *sodomia*.<sup>3</sup> Und den schriftlich dokumentierten, durch entsprechende Passagen aus dem *Cortegiano* ergänzbaren Positionen lässt sich entnehmen, dass es sich keineswegs um ein marginales Problem handelte. Eine beträchtliche Menge junger Männer scheint derlei Irritationen erzeugt zu haben und Marianne Koos hat zeigen können, dass die im oberitalienischen Cinquecento entstandenen *lyrischen Männerportraits* auch vor diesem Horizont zu deuten sind.<sup>4</sup> Ein ve-

- 1 Grundlegend dazu immer noch Michael Rocke, *Forbidden Friendships. Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*, Oxford 1996, hier besonders S. 3–44.
- 2 Ebd. S. 38. u. S. 267, Übs. v. V.v.F.
- 3 Guido Ruggiero, *The Boundaries of Eros. Sex Crime and Sexuality in Renaissance Venice*. Oxford 1985, bes. S. 109–145.
- 4 Marianne Koos, *Bildnisse des Begehrens. Das lyrische Männerportrait in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts*, Berlin 2006.

ritabler Transvestismus, wie er etwa zeitgleich in der englischen und französischen Dichtung<sup>5</sup> nachzuweisen ist, scheint zwar ebenso in Florenz,<sup>6</sup> wie im oberitalienischen 16. Jahrhundert vorgekommen zu sein, ist aber nicht systematisch erforscht worden. Wo Effeminierungen beklagt wurden, ging es also weniger um Männer in Frauenkleidern, es ging um einen als *unmännlich* empfundenen Stil und Habitus, um Grenzüberschreitungen also, die unterhalb einer offenen Sabotage von Geschlechtszuordnungen angesiedelt wurden. Cross-dressing scheint dagegen für den Karneval reserviert gewesen zu sein und interessant ist immerhin, dass sich für Venedig eine als *gnaga* bezeichnete Gestalt nachweisen lässt, bei der Männer in Frauenkleidern und mit einer bestimmten Maske angetan auftraten.<sup>7</sup> Das konvergiert mit dem rechtsgeschichtlichen Befund. Wo keine auf Männer bezogenen Urteile wegen Transvestismus nachzuweisen sind, wird einmal mehr hervorgehoben, dass er als verkehrte Welt galt und nur dort seinen Platz hatte. Und so überzeugt dann auch, was Rocke und Ruggiero zu bedenken geben: dass es den Zeitgenossen vornehmlich um einen als unangemessen beurteilten Habitus, um eine Chiffre für eine weibliche Männlichkeit ging, die im frühneuzeitlichen Diskurs mit dem passiven Part einer gleichgeschlechtlichen Beziehung unter Männern assoziiert wurde<sup>8</sup> und damit auf die Beziehungen zwischen Männern übertrug, was für heterosexuelle Geschlechterordnungen bekannt ist. Der effeminierte Mann wurde der zeitgenössischen Konstruktion von Weiblichkeit angepasst. In der hierarchisch organisierten Dichotomie, die, aristotelisch fundiert, durch die Temperamenten-Lehre ergänzt und theologisch elaboriert die Geschlechterordnung der Frühen Neuzeit charakterisierte, galt *weiblich* bekanntlich als Synonym für ungeformte Natur, für Passivität und einen Mangel an Intellekt. Damit stand die Frau konträr zur zugleich höherstehenden männlich konnotierten Aktivität, zu Geist und Gestaltungswille. Dazu passt, dass der effeminierte Mann nicht nur der passive Geschlechtspartner war, sondern seit der Antike in der Regel auch der Jüngere, noch zu Formende. Und eine

5 Dazu immer noch grundlegend Marjorie Garber, *Vested Interests. Cross Dressing and Cultural Anxiety*, Routledge 1992; Valerie Traub, *Male-to-Female Crossdressing in Early Modern English Literature. Gender, Performance, and Queer Relations*. Cambridge 2002; Joseph Harris, *Hidden Agendas. Cross-Dressing in 17th-Century France*, Tübingen 2005.

6 Ruggiero 1985, (wie Anm. 3) S. 151f. Einen wichtigen Impuls für die Frühneuzeitforschung liefern Lisa Hecht, Hendrik Ziegler (Hg.), *Queerness in der Kunst der Frühen Neuzeit?* Wien/Köln 2023.

7 Vgl. <https://italiancarnival.com/php/venice-carnival-gnaga-mask.php> und die ebd. abgebildete Zeichnung von Johannes Grevembroch

8 Rocke 1996, (wie Anm. 1) S. 94–111.

in den Lücken des frühneuzeitlichen Strafrechts mögliche Praxis sorgte sogar für eine weniger schwere Bestrafung solcher jüngeren effeminierten Männer in einer gleichgeschlechtlichen Beziehung. Das war allerdings mit der Erwartung, wenn nicht Forderung verbunden, dass diese Erfahrung eine Übergangsphase blieb, nach der – wenn auch nicht notwendig legal – erneut alles möglich schien. Als Erwachsener ließ sich in der Öffentlichkeit heterosexuell oder asexuell leben, im Verborgenen freilich bisexuell oder homosexuell.<sup>9</sup>

Effeminierte Männer gab es indes nicht nur in gleichgeschlechtlichen, sondern auch in heterosexuellen Beziehungen. So entwerfen beispielsweise Ovid-Kommentatoren des Cinquecento den von Venus verführten Adonis als verweiblichten und auch etwas einfältigen jungen Burschen, der mit ein bisschen mehr Verstand im Kopf hätte ahnen müssen, dass der vor Virilität strotzende und vor Eifersucht rasende Mars ihm nach den Leben trachten würde.<sup>10</sup> Vergleichbar wird dort mit Herkules verfahren, wo er Omphales Begehren erliegt, sich ihr unterwirft, »verweichlicht« Schmuck und Frauenkleider trägt und sich der Wollspinnerei widmet.<sup>11</sup> Was Adonis mit dem Leben bezahlte, wurde für Herakles unterdessen zur lehrreichen Etappe auf dem Weg zur Festigung männlicher Tugend.

Die exemplarisch, dafür aber sehr gründlich erforschten Grenzüberschreitungen im Bereich gleichgeschlechtlicher Beziehungen unter Männern werden demnach durch die deutlich weniger erforschten Effeminierungen in heterosexuellen Beziehungen ergänzt und dass solche Verflüssigungen des Geschlechts auch von Frauen praktiziert wurden, die maskulinisiert auftraten, ist erst seit kurzem und auch nur in Anfängen untersucht worden.

Während es eine ganz hervorragende, auf das frühneuzeitliche Holland bezogene Studie über weiblichen Transvestismus gibt, über Frauen in Männerkleidern, die auf diese Weise lange Reisen antraten, als Matrosen auf Handelsschiffen anheuerteten, als Soldatinnen in den Krieg zogen, um ihr Land zu verteidigen oder sich sogar dadurch ermöglichten, in einer

9 Ebd.

10 Vgl. dazu bereits Victoria v. Flemming, *Arma amoris. Sprachbild und Bildsprache der Liebe*. Mainz 1996, hier bes. S. 400f.

11 Grundlegend dazu Beate Wagner-Hänsel, *Herakles und Omphale im Rollentausch. Mythologie und Politik in der Antike*, in: Gisela Engel u. Heide Wunder (Hg.): *Geschlechterperspektiven. Forschungen zur Frühen Neuzeit*, Königstein 1998, S. 205–228. Die dort genannten Bildbeispiele lassen sich z. B. durch die Herakles-Folge von Lucas Cranach, Gemälde von Francois Lemoyne oder Luca Garzi u.v.a. mehr ergänzen.

gleichgeschlechtlichen Beziehung zu leben,<sup>12</sup> ist ein auf Frauen bezogenes *cross-dressing* für den Rest des alten Europas wenig erforscht. Dabei wäre es interessant zu wissen, ob es, der Tochter des Malers Tintoretto vergleichbar, andere junge Frauen gab, die in Männerkleider gesteckt wurden, um in Gesellschaft der Väter arbeiten zu dürfen;<sup>13</sup> ob es häufiger Frauen gab, die auf diese Weise als Arbeiter:innen ihren Lebensunterhalt verdienten und ob auch in anderen Teilen Europas verbreitet war, was über venezianische Prostituierte berichtet wurde. Dass es nämlich welche gab, die, wie Aretino berichtet, »quasi sempre da ragazzo« gekleidet waren und damit offensichtlich so viel Ärger erregten, dass im Jahr 1578 eigens ein Gesetz erlassen wurde. Es verbot ihnen, sich »con habiti de homo« zu kleiden.<sup>14</sup> Dieser Transvestismus war streng verboten und wer erwischt wurde, hatte harte Strafen zu erwarten. Umso interessanter sind jene Schwellenräume, in denen sich Frauen bewegten, die sich zwar nicht als Männer kleideten, deren Verhalten aber als männlich wahrgenommen wurde. Sie praktizierten ein Äquivalent zu effeminierten Männern, und die damit einhergehende Bewertung macht nachdrücklich auf einen prinzipiell paradoxal strukturierten Diskurs aufmerksam.

So durfte Michelangelo mit einem gewissen Recht überzeugt gewesen sein, der von ihm verehrten Vittoria Colonna mit dem auf ihre Klugheit und schriftstellerische Begabung bezogenen Adjektiv *virile*<sup>15</sup> ein großes Kompliment gemacht zu haben und Analoges trifft noch gut hundert Jahre später auf Malerinnen wie Artemisia Gentileschi oder Elisabetta Sirani zu, wenn ihnen ein *pennello virile*, eine geradezu *männliche Pinselführung* bescheinigt wurde.<sup>16</sup> Was heute mit guten Gründen als ebenso herablassend wie misogyn bezeichnet würde, sollte damals allein deshalb als

12 Rudolf Dekker, Lotte van de Pol, Frauen in Männerkleidern – Weibliche Transvestiten und ihre Geschichte, Berlin 1990.

13 Alvise Spadaro, Le Travestite. Donne nella storia. Rom 2011. Die kleine Abhandlung gibt nicht mehr als einen groben historischen Überblick, der allerdings zeigt, dass es auch im italienischen Raum um die Freiheit sicheren Reisens, um das Abtauchen und Verwischen von Spuren oder die Möglichkeit, als Landarbeiter den Lebensunterhalt zu verdienen ging; zu Marietta Robusti ebd. S. 45–48.

14 Dazu Doretta Davanzo Poli, Le Cortigiane e la Moda. In: Il Gioco dell'Amore. Le Cortigiane di Venezia. Dal Trecento al Settecento. Ausst.-Kat. Venedig 2. Februar -16. April 1990, S. 99–103, hier S. 100.

15 Vgl. <https://www.artfaithhistory.org/new-page-1>

16 Adelina Modesti, Il 'Pennello virile' Elisabetta Sirani and Artemisia Gentileschi as Masculinized Painters? Online abrufbar unter: [https://www.researchgate.net/publication/323641032\\_%27IL\\_Pennello\\_Virile%27\\_Elisabetta\\_Sirani\\_and\\_Artemisia\\_Gentileschi\\_as\\_Masculinized\\_Painters](https://www.researchgate.net/publication/323641032_%27IL_Pennello_Virile%27_Elisabetta_Sirani_and_Artemisia_Gentileschi_as_Masculinized_Painters)

ernst gemeintes Kompliment verstanden werden, weil es Frauen auf die prinzipiell Männern vorbehaltenen Stufen von Geist, Aktivität und Kreativität erhob. Statt intellektuelle oder künstlerische Tätigkeiten als Potenzial beider Geschlechter vorauszusetzen, waren diese Fähigkeiten in der Frühen Neuzeit (und darüber hinaus) gleichbedeutend mit Männlichkeit<sup>17</sup> und das bestätigt einmal mehr die Hierarchie, in der das als amorph und passiv entworfene Natürliche feminin war. Während Dichterinnen, Künstlerinnen oder auch Naturforscherinnen sich aus dem deploralen Zustand einer derart entworfenen Weiblichkeit befreiten, indem sie (oft mit Hilfe ihrer Väter) männlich konnotiertes Terrain einfach betraten und mit ein bisschen Glück entweder als *männlich* anerkannt oder als *meraviglia* zu Exoten wurden, da war für weibliche Regentinnen der Begriff der *virago*, ein aus Mann (*vir*) und Jungfrau (*virgo*) gebildeter Neologismus erfunden worden.<sup>18</sup> Hatte das salische Gesetz Frauen aus der erblichen Thronfolge ausgeschlossen, da verlangte das Leben immer wieder Ausnahmen. Um den entweder verwitweten oder noch nicht verheirateten Königinnen wie beispielsweise Caterina de' Medici, der Witwe Henri II oder Königin Elisabeth I von England ebenso viel Tugend wie Autorität und Durchsetzungskraft zuzuschreiben, wurde ein aus Keuschheit und Männlichkeit gebildetes Hybrid, ein Neologismus erfunden, um eine Wirklichkeit ebenso zu erfassen, wie in die richtigen Bahnen zu lenken.

Biologisch und sozial determinierte Geschlechtergrenzen waren demnach hier und da durchlässig; dennoch blieb solche Fluidität die Ausnahme und wo männlich als nobilitierendes Prädikat verliehen wurde, war die Hierarchie der binären Geschlechterordnung nur einmal mehr unterstrichen worden.

Eine andere Facette des Themas ist eine Aufweichung der Geschlechtergrenzen, die auf einem gleichsam niederschweligen Durchbrechen geschlechtsspezifischer Verhaltensnormen beruhte. Auf einem als unpassend wahrgenommenen Benehmen, das sich in bestimmten körperlichen Bewegungen äußerte, in Posen und Gebärden, einer bestimmten

17 Grundlegend dazu Maike Christadler, *Kreativität und Geschlecht*. Giorgio Vasaris 'Vite' und Sofonisba Anguissolas Selbst-Bilder, Berlin 2000.

18 Dazu bereits Winfried Schleiner, 'Divina virago'. Queen Elizabeth I as an Amazon, in: *Studies in Philology*. 75, 2, 1978, S. 163–180. Ernst Breisach, *Caterina Sforza. A Renaissance Virago*, Chicago 1967. Zu feministischen Perspektiven vgl. Victoria von Flemming, *Die nackten Toten. Caterina de' Medici und die Diskursivierung der Körper*, in: Heide Wunder u. Gisela Engel (Hg.): *Geschlechterperspektiven. Forschungen zur Frühen Neuzeit*, Königstein 1998, S. 408–424.



Abb.1: Venezianische Prostituierte oder Kurtisane mit Männerunterhosen, Kupferstich anonym, o. J. (um 1590).

Stimmlage, der Verwendung bestimmter Worte und einem spezifischen Kleidungsstil. Cesare Vecellio und Pietro Aretino liefern hierfür eine Fülle von Beispielen. Vecellio, einer der wichtigsten Gewährsmänner für Mode und Kleiderordnungen im venezianischen Cinquecento, plagte sich nicht nur mit Warnungen vor all jenen Kurtisanen und Prostituierten, die die Kleiderordnung schlicht ignorierten und die bedauernswerten Männer täuschten, indem sie sich als ehrenhafte Jungfrauen, Witwen oder sogar untadelige Patrizierfrauen kleideten, er berichtet auch von einem *stile maschile*, den er immer wieder bei Prostituierten beobachtet hätte. Eine Kleidung, die zum Männlichen neige; »un habito che pende piu tosto al

virile«<sup>19</sup> bezog sich jedoch nicht allein auf spezielle Kleidungsstücke, sondern überdies auf das Material und seine Verarbeitung, entspricht also dem Männer effeminierenden Hyazinthblau. Manche Prostituierte, so Vecellio, trügen Seidenjacken, die vor allem bei französischen jungen Männern in Mode seien, mit größter Sorgfalt gefältelte Männerhemden aus einfacher Seide und häufig sehe man auch Männern vorbehaltene Seidenmanschetten.<sup>20</sup> Dazu passt ein gleichsam versteckter Transvestismus: die Gepflogenheit vieler Kurtisanen und Prostituerter, unter ihren Röcken Männerunterhosen zu tragen (Abb. 1).<sup>21</sup> Viril seien aber auch die Liebeslieder, die die käuflichen Frauen *con poca gratia* sängen, wenn sie an den Fenstern säßen, um ihre Kunden zu fangen und ihrem üblen Stand entsprechend mit einer *voce roca*, einer rauen, männlichen Stimme vorzutragen. Dass das Spiel mit fließenden Geschlechtergrenzen gerade bei den käuflichen Frauen keine Seltenheit war, dürfte schließlich ein 1547 datierter Brief von Pietro Aretino an die stadtbekannt Kurtisane Zuffalina belegen. Darin macht der nicht nur für seine Korrespondenz, sondern auch für seine Komödien und Satiren berühmte und für seine pornografischen Schriften berüchtigte Aretino Zuffalina ein weitschweifig formuliertes Kompliment. Nun sei sie schon zweimal bei ihm gewesen und er habe zu seinem größten Vergnügen eigentlich stets zwei Liebesobjekte gehabt. Eine Frau, die sich wie ein Mann und einen Mann, der sich wie eine Frau gekleidet hätte. Sie sei, so fährt er fort, eben beides: von vorn eine Frau von hinten ein Mann und so zeige sie sich in einem Moment männlich und im nächsten weiblich. Eine ganz wunderbare Eigenschaft, die sich auch hinsichtlich ihres Benehmens und ihrer Eloquenz feststellen ließe: »il favellar di voi è donzella ed il proceder vostro garzone«, die unterhaltsamen Erzählungen seien die eines Mädchens, die Art und Weise einen Sachverhalt darzulegen, die eines Jungen »so dass man Euch ebenso für eine Nymphe wie für einen Hirten halten kann«, *cioè agente e paziente*, sowohl aktiv wie auch passiv. Und mehr noch: »die Kleidung, die euch beständig über den Rücken gleitet, hält in der Schwebel, ob ihr nun *zuffolone* oder *zuffolina* seid

19 Cesare Vecellio, *De Gli Habiti Antichi, Et Moderni di Diuerse Parti del Mondo Libri Dve*, Venezia 1590, 120v-121r, online Version unter <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/content/titleinfo/136580>, hier zitiert nach Doretta Davanzo Poli, *Le Cortigiane e la Moda*, in: *Il Gioco dell'Amore. Le Cortigiane di Venezia. Dal Trecento al Settecento*. Ausst.-Kat. Venedig 2. Februar -16. April 1990, S. 99-103, hier S.102.

20 Ebd., ferner Lynne Lawner, *Le Cortigiane. Ritratti del Rinascimento*, Mailand 1987, S. 20.

21 Ausst.-Kat. *Le Cortigiane*, (wie Anm. 19) S. 171, ferner Lawner, ebd., S. 21.

und mit euren gepfefferten und anzüglichen Reden, die zwischen euren Lippen und Zähnen hervordampfen, vermögt ihr ebenso einen Herzog zu unterhalten wie eine Herzogin.«<sup>22</sup>

Doch der Kontrast zu den Dialogen, die Baldassar Castiglione den Herzog von Urbino im Rahmen des 1506 publizierten *Cortegiano* führen ließ, könnte größer kaum sein. Statt sich (offiziell) an der »Zweigeschlechtlichkeit« einer Kurtisane zu erfreuen, war in höfischen Kreisen jede diesbezügliche Transgression zwar existent, aber ein Problem – und sollte entsprechend verhandelt werden. Immerhin war es offensichtlich selbst in der höfischen Gesellschaft ein wichtiges Thema; eines, so die Konstruktion bei Castiglione, das vorzugsweise die Männer der höfischen Gesellschaft beunruhigen sollte. Womöglich weil es darum ging, wie man seine Frau formen könne – und solle.<sup>23</sup> Im *Cortegiano* werden bekanntlich die für beide Geschlechter geltenden Verhaltensnormen ausgehandelt und das als fiktive Diskussion strukturierte, zügig übersetzte *Buch vom Hofmann* sollte im gesamten alten Europa zum Manual guter Sitten – und darüber hinaus zum Bestseller werden. Versprach es doch nichts Geringeres als einen durch (selbst)sicheres Verhalten möglichen gesellschaftlichen Erfolg.

Das hier zur Disposition stehende Thema, die maskuline Frau, wurde im dritten Buch am Ende des siebten und zu Beginn des achten Kapitels erörtert, ohne dass auch nur eine einzige Frau sich aktiv daran beteiligen sollte. Der als Magnifico angesprochene Herzog von Urbino übernimmt einmal mehr die Gesprächsführung und beginnt mit der Behauptung, dass es gänzlich unschicklich sei, wenn Frauen fechten, reiten, Ball spielen oder gar ringen würden – wenn sie also Dinge täten, die nur Männer tun sollten.<sup>24</sup> Zwei Männer, l'Unico Aretino (sc. Bernardo Accolti, 1465–1536) und Cesare Gonzaga widersprechen. Und wo der Literat die Wunderwaffe Antike bemüht, da gibt Gonzaga sich als Zeuge der gelebten Wirklichkeit aus. Während er beteuert, er habe mit eigenen Augen gesehen, dass Frauen geritten seien, Waffen geführt und sogar gejagt, also genau

22 Vgl. Pietro Aretino, *Lettere. Primo e secondo libro*. A cura di F. Flora, Mailand 1960, hier IV, S.365. Hier zitiert nach Lawner (wie Anm.20), S. 23.

23 Baldassar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*. Intr. di Amedeo Quondam Milano 1981, S. 270: »Rispose il Magnifico: 'Poich'io posso formar questa donna a modo mio (...).« Hervorhebung V.v.F.

24 Ebd., S. 269 werden die »esercizi del corpo convenienti alla donna di palazzo« erörtert ebd. S. 270: »Rise il Magnifico e disse (...) circa gli esercizi del corpo alla donna non si convien armeggiare, cavalcare, giocare alla palla, lottare e molte altre cose, che si convengano agli omini«

das gleiche praktiziert hätten wie Edelmänner,<sup>25</sup> da wirft Aretino süffisant ein, dass in der Antike Frauen sogar nackt und zum großen Vergnügen des Publikums Ringkämpfe mit Männern ausgetragen hätten.<sup>26</sup> Aber der Magnifico insistiert: Eine seinen Vorstellungen entsprechende – und von ihm geformte – Dame pflege diese kräftigen, rauen und männlichen Übungen nicht, weil sie in deutlichem Widerspruch zur genuin weiblichen Zurückhaltung, zu zarter Feinfühligkeit, der *molle delicatura* und all den anderen Bestimmungen von Weiblichkeit stünden: der wunderbaren Sanftmut, *soave mansuetudine* und schüchternen Zurückhaltung, *timidità*, die genau jene ehrenwerte Scham, *nobile vergogna*, zeige, die genau das Gegenteil der Frechheit *impudenzia* sei.<sup>27</sup> Wie sich herausstellt, werden genau jene Eigenschaften thematisch, die von nun an den Bewegungsspielraum der Frauen beschneiden sollten. Die auf diese Weise als weiblich markierten Eigenschaften ließen sich nur mit Tanz, Gesang oder Musizieren vereinbaren und selbst dabei müsse die Frau darauf achten, sich nicht brüsk oder verhalten aggressiv – *gagliardo* – zu bewegen.<sup>28</sup> Ein Verhalten, das offensichtlich männlich konnotiert war.

- 25 Ebd.: »Ed io a' miei di ho veduto donne giocare alla palla, maneggiar l'arme, cavalcare, andar a caccia e fa quasi tutti gli esercizi che possa fare un cavaliero.«
- 26 Ebd.: »Apresso gli antichi s'usava che le donne lottavano nude con gli omini; ma noi avemo perduta questa bona usanza insieme con molt'altre.«
- 27 Ebd.: »Rispose il Magnifico: 'Poich'io posso formar questa donna a modo mio, non solo non voglio ch'ella usi questi esercizi virili così robusti ed asperi, ma voglio che quegli ancora che son convenienti a donna faccia con riguardo, e molle delicatura che avemo detto convenirsele ;«
- 28 Ebd. S. 270–271 »(...) e però nel danzar non vorrei vederla usar movimenti troppo gagliardi e sforzati, né meno nel cantar o sonar quelle diminuzioni forti e replicate che mostrano più arte che dolcezza; medesimamente gli instrumenti di musica che ella usa (...) debbono essere conformi a questa intenzione. Imaginatevi come disgraziate cosa saria veder una donna sonare tamburri, piffari o rombe, o altri instrumenti; e questo perché la loro asprezza nasconde e leva quella soave mansuetudine, che tanto adorna ogni atto che faccia la donna. (...) quando ella viene a danzare o a far musica (...) deve indurvisi con lassarsene alquanto impregare e con una certa timidità, che mostri quella nobile vergogna che è contraria alla impudenzia. Deve ancor (...) verstirsi di sorte che non paia vana e leggera (...) deve questa donna aver iudicio di conoscer quai sono quegli abiti che le accrescon grazia e più accomodati a quelli esercizi che ella intende di fare in quel punto (...) e conoscendo in sé una bellezza vaga ed allegra, deve aiutarla coi movimenti con le parole e con gli abiti (...) così come un'altra che si senta aver maniera mansueta e grave deve ancor accompagnarla con modi di quella sorte, per accrescer quello, che è dono della natura.« Im Folgenden empfiehlt er der Frau den etwas zu üppigen oder zu mageren Körper *dissimulatamente* zu kleiden. Darüber hinaus habe sie



Abb. 2: Lorenzo Lotto, Portrait einer Frau als Lukrezia, Öl a. Lwd., 96,5 × 110,6 cm (um 1530).

Wie Rona Goffen<sup>29</sup> überzeugend dargelegt hat, dürfte nun aber ein als *gagliardo* auszuweisendes Verhalten für die Beurteilung eines der interessantesten, rätselhaftesten und strittig diskutierten Frauenbildnisse des venezianischen Cinquecento unverzichtbar sein: dem von Lorenzo Lotto (1480–1556) um 1530 gefertigten Portrait einer *mit* – und insofern wahrscheinlich auch *als* – Lukrezia auftretenden Frau (Abb. 2).<sup>30</sup>

sich an all dem zu orientieren, was auch für den männlichen Höfling gelte, ebd. S. 272: »(...) voglio che questa donna abbia notizie di lettere, di musica, di pittura, e sappia danzar e festeggiare; accompagnando con quella discreta modestia e col dar bona l'opinion di sé ancora le altre avvertenze che sono state insegnate al cortegiano. E così sarà nel conversare, nel ridere, nel giocare, nel motteggiare, (...) E benché la continenza, la magnanimità, la temperanza, la fortezza d'animo, la prudenzia e l'altre virtù.«

<sup>29</sup> Rona Goffen, *Lotto's Lucretia*, in: *Renaissance Quarterly*, LII,3 (1999) S. 742–781.

<sup>30</sup> Vgl. dazu Lorenzo Lotto 1480–1557 (Ausst.-Kat, Washington, National Gallery und Paris, Grand Palais 1997/98 Hg. v. David Allen Brown) Paris 1998, S. 185–187. Lorenzo Lotto Portraits (Ausst.-Kat, Madrid Museo del Prado 2018), hg. von Enrico Maria Dal Pozzolo u. Miguel Falomir, S. 277–280.

Ein Gemälde, das im Folgenden im Zentrum der Überlegungen stehen soll, und für dessen Deutung die Beobachtungen von Goffen aufgenommen beziehungsweise kritisch weitergedacht werden sollen, um auf diese Weise der aktuellen Forschung, in der Goffens Ansatz kaum noch eine Rolle spielt, zu widersprechen.<sup>31</sup>

Obwohl der zwischen 1512 und 1542 im Veneto, bisweilen auch in Venedig tätige Lorenzo Lotto Rechnungs- und Tagebuch hinterlassen hat,<sup>32</sup> obwohl das hier zur Disposition stehende Bildnis in Inventaren, Kunsthandel – und Kunstagentenkorrespondenz gut nachweisbar ist und alle Spuren in einen der venezianischen Paläste der Familie Pesaro weisen,<sup>33</sup> ist über das Gemälde letztlich so gut wie nichts bekannt. Dass es sich, wie Jaffé vermutete, um ein Portrait von Lukrezia Valadier, der Ehefrau von Benedetto di Girolamo Pesaro handelt, konkurriert mit dem Vorschlag Mauro Luccos, der Lukrezia Venier, die 1531 ermordete Gattin von Pierantonio Sanguinetto vorschlägt.<sup>34</sup> Beides scheint im unvereinbaren Kontrast zu der von Hans Ost geäußerten Überlegung zu stehen, wonach der goldgelbe Schleier, der über Schultern und Rücken der Frau fällt, sie als Kurtisane oder Prostituierte ausweist.<sup>35</sup> Alle Vorschläge sind plausibel, alle drei konnten bislang mangels Quellen weder bewiesen noch widerlegt werden.

Hier soll dargelegt werden, dass sowohl die Thesen von Lucco wie von Ost zutreffen dürften und dass sich das Bildnis mit großer Wahrscheinlichkeit nicht allein auf den Mord von Lukrezia Venier bezieht, sondern diese Causa zum Anlass genommen wurde, ein männlich konnotiertes

- 31 In keinem der Ausstellungskatalogen v. 1997/98 bzw 2018 wird auf die Argumentation Goffens eingegangen. Etwas ausführlicher einzig Renate Schrodi-Grimm, *Die Selbstmörderin als Tugendheldin. Ein frühneuzeitliches Bildmotiv und seine Rezeptionsgeschichte*. Phil.Diss. Göttingen 2009, S.130, hier besonders Anm. 60. Die Arbeit ist online zugänglich unter <https://ediss.uni-goettingen.de/handle/11858/00-1735-0000-0006-B4A2-B>.
- 32 Dazu bereits Louisa Matthew, *Le rôle des commanditaires*, in: Lorenzo Lotto 1480–1557 (Ausst.-Kat, wie Anm. 30), S. 29–35.
- 33 Vgl. grundlegend Michael Jaffé, *Pesaro Family Portraits*. Pordenone, Lotto and Titian, in: *Burlington Magazine*, CXIII, 825, 1971, S. 696–702,
- 34 Mauro Lucco, *Lorenzo Lotto and the interpretation of Venetian Sixteenth Century Portraits*, in: *Melbourne Art Journal* 7, 2004, S. 69–86. Dieser hervorragende, meines Wissens viel zu wenig beachtete Aufsatz behandelt ganz grundsätzliche Probleme der venezianischen Portraitmalerei und ist für alle künftigen Überlegungen – auch für die Beurteilung der Ergebnisse von Kaap, 2021 unverzichtbar.
- 35 Hans Ost, *Tizians sogenannte Venus von Urbino und andere Buhlerinnen*, in: *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*. Hrsg. von Justus Müller Hofstede u. Werner Spies, Berlin 1981, S. 129–149.



Abb. 3: Portrait einer Frau als Lukrezia (Detail), Öl a. Lwd. 96,5 × 110,6 cm (um 1530).

Verhalten zu verhandeln, das ebenso anlässlich der als Tugendheldin verehrten Lukrezia thematisch wurde, wie – auf ganz andere Weise – bei den sich gern mit dem Pseudonym Lukrezia schmückenden Kurtisanen und Prostituierten. Grund dafür gab es genug: Ein Gerücht hatte die Moral Lukrezia Veniers kurz nach ihrem Tod beschädigt und so gab es gleich mehrere Gründe in dem höchstwahrscheinlich *post mortem* erstellten Bildnis, die ebenso doppelbödige wie paradoxe Auslegungstradition der antiken Lukrezia vor Augen zu führen.

Die als Dreiviertelfigur, in leichter Drehung gegebene, ihre Betrachter:innen ebenso ernst wie herausfordernd adressierende Frau gibt ohne große Umschweife zu verstehen, worauf es ankommt, um die Bedeutung des bildinternen Zeichensystems zu begreifen. In ein durchaus ungewöhnliches, auffällig gemustertes und keineswegs provinzielles, sondern eher von den venezianischen Luxusgesetzen bedrohtes<sup>36</sup> zweifarbigen und auf das Kupferrot der Haare abgestimmtes Samtgewand gekleidet, fallen die gepufften, geschlitzten und pelzgesäumten Ärmel sowie der modische, halbrunde Ausschnitt auf. Während die junge Frau auf ihrem Kopf eine –

36 Vgl. Doretta Davanzo Poli, *Fashion in Lotto's Paintings and Documents*, in: *Lotto Portraits*, Madrid 2018 (wie Anm. 30), S. 103–118, bzw. S. 278.



Abb. 4: Lorenzo Lotto,  
Portrait der Lucina Brembati  
Öl a. Holz, 52,6 cm x 44,8 cm  
(um 1518).

keineswegs zwingend auf Hochzeiten weisende<sup>37</sup> – *capigliara* trägt (Abb. 3 u. 4), ist der bereits erwähnte, verräterische Schleier über ihre linke Schulter gerutscht und macht so auf einen schemenhaften Schatten hinter ihr ebenso aufmerksam wie auf den bildflächenparallel arrangierten leeren Stuhl, über dessen Lehne sie ihren gebeugten rechten Arm nach links weisen lässt (vgl. Abb. 1.). Der Blick wird dadurch auf drei übereinander positionierte Objekte gelenkt: die vom Bildrand abgeschnittene Zeichnung, vielleicht auch eine Druckgraphik, die den Suizid der antiken Lucrezia zeigt (Abb. 5) und sich an einer wenig zuvor in Rom gefundenen antiken Lucrezia-Statue orientieren soll.<sup>38</sup> Mit einem viel zu festen Griff von Daumen und Zeigefinger hält die Portraitierte das Blatt so energisch fest, als sei eine bildexterne Person im Begriff, ihr das bereits zerknitternde Blatt zu entwenden. So unsichtbar diese bliebe, so sichtbar wird auf diese Weise, dass der Finger der Frau mit einem Ring geschmückt ist, der ein Ehering sein könnte. Dann fällt der Blick auf den *cartellino*, der mit einem

37 Zu diesem Missverständnis vgl. Lorenzo Lotto, Ausst.-Kat 1999 (wie Anm. 30), S. 150; vgl. dagegen Davanzo Poli, ebd. ein Vergleich mit dem Bildnis der schwangeren Lucina Brembati belegt, dass mitnichten von einer Hochzeitstracht ausgegangen werden kann.

38 Vgl. Lorenzo Lotto, Portraits (wie Anm. 30), S. 278.



Abb. 5: Lorenzo Lotto,  
Portrait einer Frau als  
Lukrezia (Detail),  
Öl a. Lwd., 96,5 × 110,6 cm  
(um 1530).

Zitat aus Livius *Ab urbe condita* beschriftet ist, jener antiken Gründungslegende Roms also, in der die Lukrezia-Geschichte das erste Mal erzählt wird: »nec ulla deinde impudica Lucretiae exemplo vivet« lässt sich dort lesen<sup>39</sup> (»keine Schamlose soll je unter Berufung auf das Beispiel der Lucretia weiterleben«). Als wolle er eine Scharnierfunktion erfüllen, vermittelt der *cartellino* zwischen Zeichnung/Graphik und der auf dem darunterliegenden, als Mauerblümchen identifizierten und als Keuschheitssymbol lesbaren,<sup>40</sup> womöglich gerade erst gepflückten Blüte auf dem Tisch. Wie in einem endlosen Spiel der Verweise werden hier eheliche Treue und Keuschheit thematisch, wobei das Zitat, das die letzten Worte Lukrezias wiedergibt, eine ebenso wichtige wie ambivalente Rolle spielt. Kaum ausgesprochen begeht sie – wie auf der emporgehaltenen Zeichnung – mit einem in die Brust gerammten Dolch Selbstmord. Ein Blick in den bei Livius nachzulesenden Kontext erklärt, warum.

39 Livius, *Ab urbe condita*, I, 57,6–59,6. Zur Aufarbeitung der Deutungsgeschichte in Wort und Bild s. Schrodi-Grimm, (wie Anm. 31) hier bes. S. 118–123.

40 Lotto Portraits, Madrid 2018 (wie Anm.30), S. 277.

In der Gründungslegende Roms beginnt die hier durch die portraitierte Frau aktualisierte, wenn auch signifikant verkürzte und anders gestaltete Lukrezia-Geschichte mit einem Gelage unter Männern. Es soll die Längeweile während der Gefechtpausen vertreiben und endet mit einem Streit, bei dem es um die Frage geht, wessen Ehefrau die beste sei. Collatio ist siegessicher: Seine Lukrezia sei nicht nur die Schönste, sie sei auch die Anständigste und Treueste, eine Qualität die als *pudicitia* bezeichnet wird. Wie besessen schwingen sich daraufhin die angetrunkenen Männer auf die Pferde, um ihre in Rom verbliebenen Ehefrauen unangekündigt zu kontrollieren. Und tatsächlich, während die anderen sich ihren Männern vergleichbar mit luxuriösen Gelagen vergnügen, wird einzig Lukrezia über eine Handarbeit gebeugt im Kreis ihrer Mägde angetroffen. Das provoziert den Königssohn Sextus Tarquinius derart, dass er beschließt, die eheliche Keuschheit mit Gewalt zu zerstören. Wenig später besucht er Lukrezia unter einem Vorwand erneut, nun aber allein. Nachdem sie ihn wie einen Gast aufgenommen und mit einem wenig aufwändigen Mahl bewirtet hat, schleicht Tarquinius sich des Nachts mit einem Dolch in der Hand in ihr Gemach und versucht sie – zunächst mit Bitten und Liebesschwüren – zu verführen. Als Lukrezia nicht nachgibt und stattdessen ihre Liebe zu Collatius beteuert, droht Tarquinius: Ein einziges, die Situation ver ratendes Wort sei ihr sicherer Tod. Und er werde nicht nur sie erdolchen, sondern gleich noch einen eigenhändig erwürgten Sklaven neben ihre Leiche legen, um behaupten zu können, beide im Ehebruch erwischt und deshalb getötet zu haben. Dann vergewaltigt Tarquinius Lukrezia, was Livius als eine »Eroberung des weiblichen Schmuckes« (*expugnato decore muliebri*) umschreibt. Sobald sie wieder allein ist, lässt die Geschändete Vater und Bruder aus Rom herbeirufen und der Zufall will, dass die Verwandten gemeinsam mit ihrem Ehemann Collatius eintreffen. Von ihm befragt antwortet Lukrezia ihrem Mann, dass zwar sie selbst entehrt und das gemeinsame Lager befleckt, aber letztlich nur ihr Körper beschmutzt, die Seele dagegen rein geblieben sei. Aber sie fordere von Ehemann, Vater und Bruder, dass der Vergewaltiger nicht ungestraft davonkomme. Alle anwesenden Männer schwören Rache, entlasten und rehabilitieren Lukrezia: Wo kein Wille gewesen sei, da gäbe es auch keine Schuld. Doch das überzeugt die junge Frau nicht und so führt sie selbst aus, was gemäß römischem Recht nur Männern im Fall des Ehebruchs zugestanden hätte – sie zu töten. Bevor sie sich den Dolch in die Brust stößt, spricht sie aus, was seither für Kontroversen gesorgt hat: »Ich aber erlasse mir, auch wenn ich mich von Schuld freispreche, nicht die Strafe. Denn von nun an soll

keine Schamlose unter Berufung auf das Beispiel der Lucretia weiterleben können: «nec ulla deinde impudica Lucretiae exemplo vivet». Selbstmord, so will es die Konstruktion, begeht sie also aus Furcht vor Konsequenzen für das Gemeinwesen. Blicke sie am Leben, so die Lukrezia in den Mund gelegte Logik des Livius, könnten sich all jene Frauen auf sie berufen, die willentlich und schamlos ihre Ehemänner betrogen hätten, aber immer behaupten könnten, vergewaltigt worden zu sein. Lukrezia opfert sich demnach zum einen für die Überzeugung, der zufolge eheliche Treue eines der unumstößlichen Prinzipien einer stabilen Gesellschaftsordnung sein müsse. Zum anderen jedoch, weil sie sich ebenso überzeugt gibt, um eine weibliche Untugend, die Verlogenheit und Untreue der Frauen zu wissen. In dieser perfiden Konstruktion des Livius ruft sie auf, was in der *longue durée* zu einem bis heute gängigen Stereotyp der Misogynie geraten sollte. Der jede Frau begleitende Verdacht latenter Untreue, mit dem sie, sobald Opfer männlicher Gewalt, leichtherdings zur Täterin erklärt werden konnte.

Ungeachtet dessen nehmen die Ereignisse ihren Lauf. Die Männer der Familie rächen Lukrezia, indem sie den Vergewaltiger Tarquinius töten, seinen Vater, den König vertreiben und anstelle der korrupten und dekadenten Adelherrschaft die Römische Republik gründen.

Dass es Opfer braucht, um Ordnungen wiederherzustellen oder – wie im Christentum – neue zu etablieren, ist der historischen Anthropologie lange bekannt. Dass sie mit einem Generalverdacht gegenüber Frauen verknüpft werden mussten, nicht. Doch damit nicht genug. Die von Livius ersonnene, überaus ambivalente Lukrezia-Konstruktion sollte für eine in der Auslegungstradition gut nachweisbare Kontroverse sorgen: Der trotz des männlichen Freispruchs gewählte Freitod, könne schließlich als Schuldbekennnis ausgelegt, das Opfer zur Täterin erklärt werden. Lukrezia mag gehofft haben, sich durch ihren Suizid zu ersparen, mit einem Verdacht leben zu müssen, der sie bis zu ihrem natürlichen Tod begleitet hätte. Darin zeigt sich die krude Ausweglosigkeit ihrer Situation: Egal was sie tut – der Verdacht einer (Mit)Schuld bleibt.

Vor diesem Horizont wundert kaum, dass sich in der verzweigten, in politische und moralisierende Allegoresen differenzierenden Exegese eine Reihe von Autoren finden, die Lukrezia für schuldig oder zumindest mitschuldig halten, während andere sie uneingeschränkt als Tugendheldin feiern.<sup>41</sup>

41 Dazu Schrodi-Grimm (wie Arm. 31), S. 119–122.

Wo für Valerius Maximus die Verteidigung ihrer genuin weiblichen *pu-dicitia* von einem *virilis animus*, einer »mannhaften Haltung«, zeugte, da war Lukrezia für Augustinus und Tertullian eine egomane, ruhmsüchtige Repräsentantin verwahrloster Sitten der dekadenten römischen Gesellschaft. Der überwiegende Teil christlicher Exegese spricht sich jedoch für einen aus Keuschheit begangenen Suizid aus, der freilich als Reue und Buße ausgelegt werden konnte. So ließ sich indirekt wieder eine Mitschuld ins Spiel bringen. Übertroffen wurden solche doppelbödigen Rehabilitationsstrategien nur noch dort, wo, wie etwa bei Boccaccio und dem Venezianer Barbaro, ihre besonders umsichtige Haushaltsführung hervorgehoben wurde. Nicht genug, dass sie als Einzige in Begleitung ihrer Mägde bei Handarbeiten angetroffen worden sei, sie habe Tarquinius auch keineswegs mit einem luxuriösen, sondern einem bescheidenen Mahl bewirtet.

All das macht die Deutung von Lorenzo Lottos Bildnis dieser Venezianerin nicht einfacher. Steht außer Zweifel, dass *pu-dicitia*, eheliche Keuschheit ein zentrales Thema der Bildkonzeption ist, und mag gut angehen, dass sie diese *gagliardo*, unweiblich, aber mit einem durch die Antike legitimierbaren *virilis animus* verteidigen wollte, so steht diese Feststellung im Widerspruch zu anderen Indizien. Dem Schleier einer Kurtisane und dem Verzicht auf einen Selbstmord, wie ihn allein die antike Lukrezia verübte.

Ist von Gottfried Böhm und auf andere Weise auch von Jean Luc Nancy festgestellt worden, dass die in jedem Bildnis erzeugte Ähnlichkeit unweigerlich mit Alterität einhergeht,<sup>42</sup> so wird diese hier potenziert. Wo ein Vergleich der äußeren Erscheinungen naturgemäß unmöglich bleibt, ist die Unähnlichkeit mit der antiken Lukrezia evident. Im Unterschied zu einer Bildtradition, die den Suizid in Form eines *portrait historié* darstellt, findet der Freitod hier nicht statt. Und so fehlt die Voraussetzung für die auf dem *cartellino* festgehaltene moralische Begründung und Belehrung. Allein der Selbstmord sollte ja verhindern, dass Frauen sich künftig auf das Beispiel der Lukrezia beziehen können. Dass sie, obwohl sie keineswegs vergewaltigt wurden, dies vortäuschen, um für ihren willentlichen Ehebruch nicht zur Verantwortung gezogen zu werden. Begründet diese Differenz zwischen der antiken und der frühneuzeitlichen Lukrezia, dass irgendjemand

42 Gottfried Böhm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985, S. 28–32 bzw. ders., *Repräsentation, Präsentation und Präsenz. Auf den Spuren des homo pictor*, in: ders. (Hg.): *Homo pictor (Colloquium rauricum 7)*, München/Berlin 2001, S. 3–13, bes. S. 11, sowie Jean-Luc Nancy: *Das andere Porträt*, übers. von Thomas Laugstien, Zürich 2015, besonders S. 17–19.



Abb. 6: Lorenzo Lotto: Portrait einer Frau als Lukrezia (Detail), Öl a. Lwd. 96.5 × 110.6 cm (um 1530).

ihr die energisch festgehaltene Zeichnung der antiken Tugendheldin entreißen und damit womöglich verhindern will, dass sie sich auf sie beruft?

Glücklicherweise hat Lorenzo Lotto auch bei diesem Bildnis praktiziert, was zur Signatur seiner Portraits wurde: dass sie wie die Abbeviatur einer Erzählung wirken, dass er sich für ein Verschleifen der Gattungen entschied und durch ein Minimum an Bewegung sowie gezielt aufeinander verweisende Parerga immer wieder eine auf narrative Ergänzung abzielende Vorstellungskraft der Betrachter:innen herausfordert, um auf diese Weise die Charakteristika der Dargestellten, ihre Tätigkeit oder Biographisches mitzuteilen.<sup>43</sup>

Die bruske Bewegung der Frau – sie macht vorstellbar, dass sie noch wenig zuvor auf dem Stuhl saß, gewinnt an Begründung, sobald sich der Blick von der verzweifelt festgehaltenen wird Zeichnung der sich erdlochenden Lukrezia löst und stattdessen überlegt, warum die aus vier Goldschnüren bestehende Kette, die mit einem aus Rubin und Perlen gefertigten Anhänger versehen ist, mit brutaler und herabwürdigender Geste in ihren Ausschnitt gestopft wurde (Abb. 6). Geradewegs so, als hätte sich ein aggressiver Freier freikaufen wollen oder als sei der Frau aus ande-

<sup>43</sup> Dazu bereits grundlegend Mauro Lucco (wie Anm. 34) und neuerdings, wenn auch mit anderer Gewichtung Henry Kaap, Lorenzo Lotto malt Andrea Odoni. Kunstschaffen und Kunstsammeln zwischen Bildverehrung, Bildskepsis und Bildwitz, Berlin 2021. Zu Lottos Lukrezia knapp ebd. S. 61–62.

ren Gründen Gewalt angetan worden. Eine von Mauro Lucco erstmals ins Spiel gebrachte, hier jedoch einer neuerlichen Lektüre unterzogene Quelle bestätigt, dass in diesem, von einem schemenhaften Schatten markierten Raum wenig zuvor ein Unruhe und Aufregung stiftendes Ereignis stattgefunden haben dürfte, das den von Unvergleichbarkeit geprägten Vergleich, die brüchige Analogie der Venezianerin mit der antiken Lucrezia erklärt (vgl. Abb. 2 und 5).

Am 9. November 1531 findet sich im *Diario* von Martino Sanuto, dem für jede:n Historiker:in unverzichtbaren Chronisten Venedigs, ein beeindruckender Eintrag: In der Nacht, so gegen halb eins, habe sich im Haus seines Neffen Marco Antonio Venier »un caso grandissimo«, ein ebenso schrecklicher wie abscheulicher Vorfall ereignet. Lucrezia, die seit über dreizehn Jahren mit Marc Antonio verheiratet gewesen und immer noch eine schöne Frau (»dona bellissima«) gewesen sei, wurde, als ihr Mann gerade außer Haus war, in einem Zimmer ihres Hauses überfallen, wo sie ihre zahlreichen Mägde und Bedienstete beherberge. Die beiden Verbrecher hätten sie mit dreizehn tödlichen Dolchstichen, sieben von vorn und sechs von hinten ermordet, und so sei sie ganz allein, ohne dass irgendjemand ihr noch hätte Beistand leisten können, gestorben. Der alleinige Zeuge sei ihr einziger Sohn gewesen, der sich jedoch, um sein eignes Leben zu retten, versteckt habe, als er die Verruchten und deren Waffen sah.<sup>44</sup> Glücklicherweise hatte man zumindest einen der Verbrecher zügig identifiziert. Es sei »der Diener von Signor Pedrillo gewesen, ein Piemontese, früher Soldat, der Giuseppe hieß, aber unter dem Spitznamen capello bekannt sei.«<sup>45</sup> Noch während ihrer Flucht durch die Gassen waren die

44 Martino Sanuto, *Diario*, S.130, Novembre 9. 1531: »In questa sera, a orre 1 1/2 di note, achadete un caxo grandissimo, oribile e miserando, che la moier di sier Marco Antonio Venier, signor di Sanguanè, mio nepote, chiamata Lugrecia, fo fiola di sier Marco Zorzi da San Severo, dona bellissima licei sia anni 13 che la sia maridata, essendo in la sua camera, dove la leva il forzo sola licei molte cameriere el femene havesse io. caxa, e il marito in questa terra con molli servidori, ma erra fuor di caxa, do scelesti traditori asassini, con dagele in mano, (...) cadete in terra el morite senza che alcun la vedesse, solum suo unico figluol, che andava zugando per il porlego, e sentito il rumor, visto li traditori con le arme in mano, si scose per non esser amazato.« Zitiert nach der im 19. Jh. publizierten Transkription I diarii di Martino Sanuto: (MCCCCXCVI-MDXXXIII) dall' autografo Marciano ital. cl. VII codd. <https://archive.org/details/idiariidi-marino02sanugoog/page/n77/mode/2up>

45 Ebd. » (...) uno di qual erra servidor dil signor predillo, nominalo Iseppo di nation piemontese, sopranoime Capello, qual erra sta soldado, el un anno stalo con lui, hor questi introno in camerin di la dilla el li deteno 13 feride,

beiden beim Besteigen eines Bootes gesehen, und einige Zeit später festgenommen worden. Nachweisen ließ sich die Tat nicht nur durch den blutbefleckten Dolch und andere verräterische Gegenstände am Tatort, klar war auch, dass es sich um Raubmord handelte: Abgesehen von drei goldenen Schmuckstücken, fehlte ein in golddurchwirktes Tuch eingeschlagenes Gebetbuch, Perlen, Ringe, Geld und vor allem die Goldketten (*catene d'oro*) von denen Lukrezia Venier vier Stück besessen habe. Und, so weiß Sanuto, dies sei nicht das erste Mal, dass sie bestohlen wurde: »Am Tag des Heiligen Simon seien ihr bereits 300 Dukaten abhandengekommen – aber das habe sie verheimlicht.«<sup>46</sup>

Sanuto berichtet, dass er zum Tatort geeilt und so lang im Haus geblieben sei, bis der Ehemann der Ermordeten heimgekehrt und den Barbier mit der Obduktion beauftragt hatte.<sup>47</sup>

Dass Lorenzo Lotto demnach das Bildnis einer Ermordeten gefertigt haben könnte, die nicht nur ihrer vier (nun in den Ausschnitt gestopften) Ketten, sondern *expugnato decore muliebri* womöglich auch des »Schmucks ihrer Weiblichkeit«, also ihrer Keuschheit beraubt worden war, bleibt nur deshalb ungewiss, weil Sanuto, wie er eigens hervorhebt, aus Gründen verwandtschaftlicher Nähe zu schweigen vorzog.

Er verschweigt jedoch nicht, was am Tag darauf die ganze Stadt in Aufruhr versetzte. Es regnete, aber alle Welt habe nur über die beiden Delikte gesprochen. Jenes, bei dem es um den eigentlich unbescholtenen Alvisè Zantani ging, der eine Menge Geld aus der Kasse der Procuratia (der venezianischen Baubehörde) gestohlen haben sollte. Vor allem aber das andere, den erschütternden Mord an der jungen Frau, für den man nun hinter vorgehaltener Hand Julio Sovergnan, ihren Liebhaber beschuldigte:

il forzo mortai, 7 davanti el 6 dadrio, iia che la poverina, di età di anni (...). Fo visto poi andar fuor di la porta dillo Capello senza barala, con uno altro vestilo di beretin con un labaro atorno, montono in barcha e andorono via. El fo trovate due dagele sanguenade senza fodro, el li fodri, altro, e la barella dil prefalo Capello.«

46 Ebd. »(...) non fo trovato ni cadene d'oro, che 4 ne havea, 3 monilli d'oro, paternostri d'oro con lambracan, perle, anelli, laze d'arzeuio e altro valente, maxime danari, eh' è fama ne haveasse assai: (...) nulla fu trovato. Si dice, il di di San Simion la fu robata per valuta di ducali 300, ma lei teneva secreto.«

47 Ebd. »Hor venuto il marito a caxa, che fu mandato a chiamar a Rialto, visto tal borendo spectaculo el tutti di caxa spaventati, mandò per il barbier di Sani Anzolo, peroch' el sta in chà Landò sora Xanal grando, il qual la notte, el poi il zorno sequente, trovò la poverina ha ver 13 feride, videlicet do da la banda destra in la gola, penetrante una in l'altra, una altra, pur in la goda, di sotto, do da drio, una drio la recbia zancba, intraote.«

»(...) la terra fo piena di questi do orribelissimi caxi, uno tremebondo, ch' è la morte di la sopraditta meschina, e il modo atroce, unde mollo si parlava, dando la colpa chi a Julio Sovergnan suo amante che la robò.«<sup>48</sup>

Das Gerücht berichtet also nicht nur von Mord und Raub, es erzählt auch von einem *amante* der »immer noch schönen« Lukrezia Venier und so liegt nicht fern dies mit den anderen, auf Anhieb eher diskreten Beschreibungen zu verknüpfen. Warum erwähnt Sanuto, dass Lukrezia Venier, trotz 13-jähriger Ehe noch schön gewesen sei, warum, dass sie zahlreiche Mägde hatte, sich aber allein im Zimmer aufhielt und warum, dass sie bereits zuvor den Verlust von 300 Dukaten erlitten, aber verschwiegen hatte. Waren die bereits in die Taschen des *amante* gewandert? Sanuto bleibt diskret.<sup>49</sup>

Ganz offensichtlich wurden die Gerüchte zum Verstummen gebracht, zahlreiche Schwestern einer angesehenen Laienglaubensgemeinschaft gaben der Toten das letzte Geleit und auch in dem einige Monate später stattfindenden Prozess scheint der gute Ruf der Toten nicht beschädigt worden zu sein. Marc Antonio mag es gelungen sein, zu unterbinden, wober man hinter vorgehaltener Hand redete.

Allein der Auftraggeber des Portraits wollte an eine Lukrezia erinnern, die die antike Gestalt und ihre moralisierende Allegorese aufrief, um sie einer Inversion zu unterwerfen oder zumindest in Zweifel zu ziehen. Das Bildnis dürfte sich nicht nur auf den Mord, es dürfte sich auch auf das Gerücht beziehen und will daran erinnern, dass sich die getötete Lukrezia Venier buchstäblich an einer antiken Weiblichkeitskonstruktion festklammerte und sich auf deren letzten Worte bezog, obgleich sie jedes Recht darauf bereits verwirkt hatte. Aufgrund ihrer außerehelichen Liebenschaft mit Julio zählte sie zu genau den Frauen, vor denen Lukrezia in ihren letzten Worten gewarnt hatte. Nur durch den leicht übersehbaren Schleier als *impudica* markiert, wurde Lukrezia Venier zu all jenen Frauen erklärt, die vortäuschen konnten, vergewaltigt worden zu sein, obwohl sie ihre Männer nach Strich und Faden betrogen hatten. Eine Frau, die sich eines männlichen Habitus (*gagliardo*) bediente, der ebenso gut auf die Verteidigung der *pudicitia* wie auf ein unter Kurtisanen/Prostituierten verbreitetes viriles Auftreten verwies. So entschieden die Keuschheit und deren Verteidigung dieser – vage im Kreis ihrer Mägde lozierten – Lukrezia

48 Ebd. Mein Dank geht an Dott.ssa Paola Albarella, FU Berlin, die meine Übersetzung aus dem Venezianischen verifiziert und bestätigt hat.

49 Ebd.: »Io non fui a San Marco ni a Rialto, per star a chà Venier e perho nulla scrivò«.

thematisch wurde, so entschieden wurde sie in Zweifel gezogen. Damit ließ sich die hoch ambivalente, beständig zwischen Schuld und Unschuld oszillierende Bewertung der antiken Lukrezia nicht nur auf Lukrezia Venier applizieren, sie ließ sich präzisieren. Dass der ermordeten Frau von Marco Venier der verräterische Schleier umgelegt, die Goldketten ins Dekolleté gestopft wurden und womöglich irgendjemand versuchte, ihr die entschlossen festgehaltene Graphik mit der antiken Namensvetterin zu entwinden, lässt eine andere Vermutung zu. Diese Lukrezia, eine *meretrice*, sollte vor allem deshalb mit der antiken Lukrezia assoziiert werden, weil die prophezeit hatte, was Lukrezia Venier praktizieren – und damit bewahrheiten sollte. Vergewenigt man darüber hinaus, dass Lukrezia zu den beliebtesten Pseudonymen venezianischer Prostituierten des Cinquecento zählte,<sup>50</sup> liegt auf der Hand, dass sich das Gemälde von Lorenzo Lotto bestens eignete, über den konkreten Fall hinaus ein misogynen Stereotyp aufzurufen: das der attraktiven und begehrenswerten, im Grunde ihres Herzens aber verlogenen, innere, das heißt tugendhafte Schönheit immer nur vortäuschenden Frau.

Allein Klugheit und Raffinesse des von Lorenzo Lotto in ein Gemälde verwandelten *concetto* tröstet darüber hinweg, dass hier – aus besonderem Anlass – ein Gemeinplatz thematisch wurde.

**Bildnachweise:**

**Abb. 1:** L. Lawner, *Le Cortigiane*, Mailand 1988, S. 21.

**Abb. 2, 3, 5, 6:** © National Gallery, London

**Abb. 4:** © Accademia di Carrara, Bergamo

<sup>50</sup> Lawner 1987 (wie Anm. 20), S. 92, S. 190–200 u. S. 209, wo sie sich auf den *Catalogo di tutte le principali et più honorate cortigiane veneziane nel secolo XVI. Venezia 1574* bezieht. Vergleichbare Kataloge hat es auch im nordalpinen Raum gegeben.