

CHRISTOPH L. FROMMEL

## Vittoria Colonna und Michelangelos religiöse Krise von 1545/1546

### 1. Die Jahre vor der Begegnung

Eines der Geheimnisse in Michelangelos Leben bleibt die Verinnerlichung seiner Religiosität in den frühen vierziger Jahren des Cinquecento, und sie ist nicht zu trennen von seiner Freundschaft, seiner Liebe zu Vittoria Colonna.<sup>1</sup> Diese wurde 1490 in Marino bei Rom geboren, und bevor sie 1509 den in Ischia ansässigen Marchese von Pescara heiratete, verbrachte sie die meiste Zeit im Umkreis von Rom und kam auch danach regelmäßig in ihre Vaterstadt.<sup>2</sup> Schon früh konnte sie also Michelangelos *Pietà* und die Fresken der Sixtinischen Kapelle bewundern und wohl auch Michelangelo selbst kennen lernen. Nach der Schlacht von Pavia verlor sie Ende 1525 ihren Mann und suchte sich nun aus der liebenden Gattin in die Braut Christi zu verwandeln und mit Magdalena zu identifizieren. Sie unterdrückte alle sinnlichen Versuchungen, wurde selbst zur Büsserin, trug härene Gewänder und fastete so intensiv, dass man um ihr Leben fürchtete.<sup>3</sup> In dem schwärmerischen Bild, das sie in einem Brief der Zeit um 1545 von der Heiligen zeichnet, stützt sie sich auch auf spätantike Quellen und nennt sie »apostola e prima annunciatrice [...] del mirabil mistero della sua resurrettione [...] che ardentemente lo amò ogni giorno più accesa«.<sup>4</sup> Im Frühjahr 1531 lässt sie durch Nikolaus von Schönberg, den Clemens VII. zum Statthalter von Florenz ernannt hatte, bei Michelangelo ein *Noli*

1 Charles De Tolnay, *Michelangelo*, vol. 5: *The final period*, Princeton 1960; Vittoria Colonna *Dichterin und Muse Michelangelos*, Ausst.-Kat. (Wien, Kunsthistorisches Museum, 1997), ed. Sylvia Ferino-Pagden, Mailand 1997; Antonio Forcellino, *Michelangelo Buonarroti. Storia di una passione eretica*, Torino 2002; Timothy Verdon, *Michelangelo teologo. Fede e creatività tra Rinascimento e Controriforma*, Milano 2005; Vittoria Colonna e Michelangelo, Ausst.-Kat. (Florenz, Casa Buonarroti, 2005), ed. Pina Ragioneri, Florenz 2005, mit ausführlicher Bibliographie.

2 Giorgio Patrizi, »Colonna Vittoria«, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 27, Rom 1982, pp. 448-457.

3 »E se talor il vento del desio / ritenta nova guerra io corro al lido, / e d'un laccio d'amor con fede attorto / lego il mio legno a quella in cui mi fido / viva pietra, Gesù, sì che quand'io / voglio posso ad ognor ritrarmi in porto«. Vittoria Colonna, *Rime*, ed. Alan Bullock, Roma/Bari 1982, Sonetti amorosi, n. 82.

4 Vittoria Colonna, *Carteggio*, ed. Ermanno Ferrero & Giuseppe Müller, Turin 1892, pp. 291-302; Monika Ingenhoff-Danhäuser, *Maria Magdalena. Heilige und Sünderin in der italienischen Renaissance. Studien zur Ikonographie der Heiligen von Leonardo bis Tizian*, Tübingen 1984; Ingrid Maisch, *Maria Magdalena: zwischen Verachtung und Verehrung. Das Bild einer Frau im Spiegel der Jahrhunderte*, Freiburg 1996.

*me tangere* bestellen, das für ein kleines Zimmer bestimmt ist (Abb. 1).<sup>5</sup> Ihr Vetter, der Marchese von Vasto, den sie wie einen Sohn erzogen und für Dichtung und Kunst begeistert hatte und der ihrem Gemahl als Oberbefehlshaber der kaiserlichen Truppen nachgefolgt war, setzt sich persönlich für den Auftrag ein.

Michelangelo war Ende September 1529 aus der von den Medici belagerten Stadt nach Venedig geflohen, von wo er im November zurückkehrte, und hielt sich im August 1530, als die Stadt gefallen war, einige Wochen versteckt, bis ihn der Papst im November aufforderte, die Arbeit in der Medici-Kapelle fortzusetzen. Wie bei dem wenig früher entstandenen *Apollo* für Baccio Valori mag er schon aus Sorge um die eigene Zukunft in den Auftrag eingewilligt haben. Er mag aber auch versucht gewesen sein, der Heiligen, mit der sich die gefeierte Colonna identifizierte, Gestalt zu verleihen, überließ dann die malerische Ausführung allerdings Pontormo. Sein Ausgangspunkt war offenbar Giottos *Noli me tangere*, in welchem die in rotes Tuch gehüllte Magdalena flehend die Hände ausstreckt und der Auferstandene sie mit zwei Fingern nicht nur segnet, sondern auch entlässt. Michelangelo verzichtet auf Heiligenscheine, Wundmale, das Grabmal und einen Hinweis auf das Jenseits. Seine Magdalena eilt mit ausgestreckten Armen auf Christus zu und will ihn umarmen, nachdem er sich zu erkennen gegeben hat, reagiert jedoch noch nicht auf das »berühr mich nicht«, seinen gestrengen Ausdruck, das Zurückweichen seines Oberkörpers und den abweisenden Gestus, der kaum als Segen zu verstehen ist. Michelangelo mag seine Worte »Denn ich bin noch nicht aufgefahren zu meinem Vater« (Joh 20:17) mit der schroffen Zurückweisung Marias in Verbindung gebracht haben: »Weib, was habe ich mit dir zu schaffen? Meine Stunde ist noch nicht gekommen« (Joh 2:4). Die Braut Christi erkennt ihren Bräutigam, der sich das Weib jedoch vom Leibe hält – eine Deutung, zu der Michelangelos Vorbeigetragen vom Zölibat des Seelsorgers und seine Scheu vor der Sexualität der Frau beigetragen haben mögen. Wenig später wird er den jungen Tommaso de' Cavalieri warnen:

L'amor di quel ch'i' parlo in alto aspira,  
Donna, è dissimil troppo; e mal conviensi  
Arder di quella al cor saggio e verile [...].<sup>6</sup>

Die Marchesa wusste, wie unüberbrückbar der Abstand zu Christus war, und muss gespürt haben, dass Michelangelo der Kunst hier einen ganz vom Menschen und von menschlichen Impulsen bestimmten Zugang zu den heiligen Texten eröffnete. Gerade darin unterschied er sich von Tizian und seiner schon am 5. März 1531 durch Alfonso bestellten *Magdalena*, der ihre Sinnlichkeit schon damals mit frivolen Argumenten verteidigt haben mag.<sup>7</sup> Indem Michelangelo am traditionellen

5 Michael Hirst & Gudula Mayr, »Michelangelo, Pontormo und das »Noli me tangere« für Vittoria Colonna«, in *Vittoria Colonna*, ed. Ferino-Pagden (Anm. 1), pp. 335-344.

6 *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*, ed. Karl Frey, Berlin 1897, p. 96.

7 »[...] è ritratta [...] innanzi che cominciase a digiunare, per rappresentar la pittura penitente, sì, ma piacevole quanto poteva, e per certo era tale«. Susan Haskins, *Mary Magdalen, Myth*

Abb. 1: Pontormo nach Michelangelo, *Noli me tangere*.  
Mailand, Privatsammlung



Christus-Typus festhielt, folgte er wohl Vittorias Vorstellungen. Den Auferstandenen, den er gleichzeitig für die Medici-Kapelle entwarf, und den Christus des *Jüngsten Gericht*, das er, angeregt vielleicht sogar durch Giulio Romanos *Gigantens*sturz, um 1534 begann, stellte er hingegen bartlos und in antiker Nacktheit dar und letzteren sogar wie den Jupiter, der den Phaeton verdammt.<sup>8</sup> Seine vom Neuplatonismus geprägte Religiosität entdeckte in der Schönheit von Natur und Kunst, in geliebten Menschen und selbst in seinen erotischen Impulsen den Abglanz des Göttlichen.

and *Metaphor*, New York 1993, pp. 245, 459; Marjorie Ann Och, »Vittoria Colonna and the Commission for a Mary Magdalen by Titian«, in *Beyond Isabella secular women patrons of art in Renaissance Italy*, ed. Sheryl E. Reiss & David. G. Wilkins, Kirksville (Missouri) 2001, pp. 201, 205, 220, 222; Barbara Agosti, »Vittoria Colonna e il culto della Maddalena (tra Tiziano e Michelangelo)«, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, ed. Ragionieri (Anm. 1), pp. 71-81; Giorgio Tagliaferro & Bernard Aikema, *Le botteghe di Tiziano*, Treviso 2009, pp. 249-259. 1533 schickt Isabella d'Este Vittoria die Kopie eines weiteren Bildes der Heiligen aus ihrem Besitz.

<sup>8</sup> Christoph Luitpold Frommel, *Michelangelo und Tommaso dei Cavalieri*, Amsterdam 1979 mit Bibliographie; id., »Michelangelos ›Auferstandener Christus‹, seine erste Version und der junge Bernini«, in *Artibus et historiae*, 62 (31), *Konrad Oberhuber in memoriam*, Krakau/Wien 2010, pp. 9-34.

## 2. Die ersten Jahre der Freundschaft

Wer Vittoria begegnet, ist bezaubert durch ihre »forza di eloquenza, grazia di dire, profondità di scienza, eleganzia di lingua, suono di voce, grado di fama, maestà di presenza, nobiltà di patria, lodi di vita, providenza di etade e sincerità di animo«.<sup>9</sup> Schon um 1530 lernt sie in Neapel Juan Valdés und seine Lehre von der Rechtfertigung nur durch den Glauben kennen, seit 1532 setzt sie sich für die reformerischen Kapuziner ein, und um 1534 begegnet sie dem charismatischen Kapuziner Bernardino Ochino und richtet ihre Reisen nun so ein, dass sie die Predigten hören kann, in denen er ebenfalls die Rechtfertigung nur durch den Glauben vertritt. Ende 1537 siedelt sie nach Rom über und wohnt nun nicht mehr im väterlichen Palast, sondern im Nonnen-Konvent von San Silvestro in Capite.<sup>10</sup> In dem bei den Colonna-Gärten gelegenen und bis 1540 von Dominikanern verwalteten Kloster San Silvestro al Quirinale folgt sie mit Gesinnungsgenossen den Predigten des Ambrogio Catarino über die Paulus-Briefe.<sup>11</sup> Der fanatische Dominikaner war einer der schärfsten Gegner Luthers und sollte zu den führenden Theologen des Tridentinischen Konzils aufsteigen. Er bekämpfte Ochino und die seit 1540 verbreitete, aber erst 1543 publizierte Schrift *De beneficio Christi*, welche die Rettung der Seele nur durch den Glauben verhieß und die guten Werke nur als dessen Folge gelten ließ. So mag auch Vittoria gedacht haben, was sie nicht daran hinderte, sich mit Catarinos Lehre auseinanderzusetzen, die der Kirche so viel näher stand.

Michelangelo nimmt an den Zusammenkünften teil und muss also auch Catarinos Polemik gegen Ochino und den *Beneficio* gehört haben.<sup>12</sup> In den gelehrten Gesprächen über die Malerei rühmt sie die Fresken der Sistina und stört sich auch nicht am muskulösen Greis der Schöpfungsgeschichte. In Michelangelo entdeckt sie eine verwandte Dichterseele und betrachtet ihn als Lehrer im Reich der visuellen Künste. Sie ist von ähnlichen neuplatonischen Vorstellungen geprägt und kritisiert etwa die Diskrepanz zwischen Idee und Ausführung in der dem Heiligen Lukas zuge-

9 Pietro Aretino, *Lettere. Il primo e il secondo libro*, ed. Francesco Flora, p. 545; Giovanni Bar-dazzi, »Le rime spirituali di Vittoria Colonna e Bernardino Ochino«, in *Poésie italienne de la Renaissance*, 4, 2001, pp. 61-101.

10 Gigliola Fragnito, »Vittoria Colonna e Michelangelo«, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, ed. Ragionieri (Anm. 1), p. 102.

11 Giorgio Caravale, *Sulle tracce dell'eresia, Ambrogio Catarino Politi (1484-1553)*, Florenz 2007; Maria Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli »spirituali«. Religiosità e vita artistica a Roma (1540-1550)*, Rom 2009, pp. 39-43. In dem Vittoria gewidmeten *Speculum haereticorum* (Krakau 1540) kritisiert er die weltlichen Feste auf der Piazza Navona. Ludwig von Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, vol. 5, *Geschichte Papst Pauls V. (1534-1549)*, Freiburg 1925, p. 249.

12 Sylvie Deswarte-Rosa, »Vittoria Colonna und Michelangelo in San Silvestro al Quirinale«, in *Vittoria Colonna*, ed. Ferino-Pagden (Anm. 1), pp. 361-364.

schriebenen Ikone mit primär ästhetischen Argumenten.<sup>13</sup> Der Inhalt und die wachsende Herzlichkeit der wenigen zwischen beiden gewechselten, doch nicht datierten Briefe erlauben eine ungefähre Zuordnung zu den verschiedenen Phasen ihrer Beziehung.<sup>14</sup> Im wohl frühesten ermahnt sie ihn an die Vergänglichkeit seines Ruhmes, nachdem er in einem Sonett von der Unsterblichkeit seiner Statuen gesprochen hatte. Viel später erinnert er sich daran, dass sie ihm damals ihre Gedichte geschenkt habe, die er wohl mit den »Dingen« meint, von deren Erhalt er in einem folgenden Brief schreibt: »prima che io pigliassi le cose che Vostra S(ignori)a m'à più volte voluto dare«.<sup>15</sup> Im gleichen Brief erwähnt er einen Christuskopf, den sie ihm zeigen wolle, und ihren Wunsch, etwas von seiner Hand zu besitzen. Für die schwärmerische Dichterin gibt es keinen Widerspruch zwischen der neoplatonischen Verehrung des Göttlichen im Irdisch-Schönen und der paolinischen Vorstellung vom Überleben der Seele durch den Glauben, und so mag die Begegnung mit der allseits verehrten Dichterin für Michelangelo sogar noch wichtiger gewesen sein als für sie. Nicht nur der Brief, sondern auch das beigelegte Sonett, in dem er nun die Fragwürdigkeit all seines irdischen Tuns betont, könnten also aus der Zeit um 1540 stammen:

Per esser manco, alta signora, indegno  
del men di vostra immensa cortesia,  
prima, a l'incontro a quella, usar la mia  
con tutto il cor volse il mio basso ingegno.

Ma visto poi, ch'ascendere a quel segno  
proprio valor non è ch'apra la via  
perdon domanda la mia colpa ria,  
e del fallir più saggio ognhor divegno.

E veggio ben com'erra s'alcun crede  
la gratia, che da voi divina piove,  
pareggi l'opra mia caduca e frale.

L'ingegno e l'arte e la memoria cede:  
ch'un don celeste non con mille prove  
paghar può sol del suo chi è mortale.<sup>16</sup>

13 »[...] ma del'immensa idea si colmo il petto / avea, che come un vaso d'acqua pregno / che salir non può, fuor l'alto disegno / a poco a poco uscì manco e imperfetto [...]«; Vittoria Colonna, *Rime* (Anm. 3), p. 188; Deswarte-Rosa, »Vittoria Colonna« (Anm. 12), p. 363; zu Vittorias humanistischen und neoplatonischen Tendenzen siehe auch Sergio Pagano & Conchetta Ranieri, *Nuovi documenti su Vittoria Colonna e Reginald Pole*, Vatikanstadt 1989 (Collectanea Archivi Vaticani, 24), pp. 87-88.

14 Michelangelo Buonarroti, *Il Carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di Giovanni Poggi, ed. Paola Barocchi & Renzo Ristori, vol. 4, Florenz 1979, p. 169.

15 *Ibid.*, p. 120.

16 *Ibid.*, p. 121.

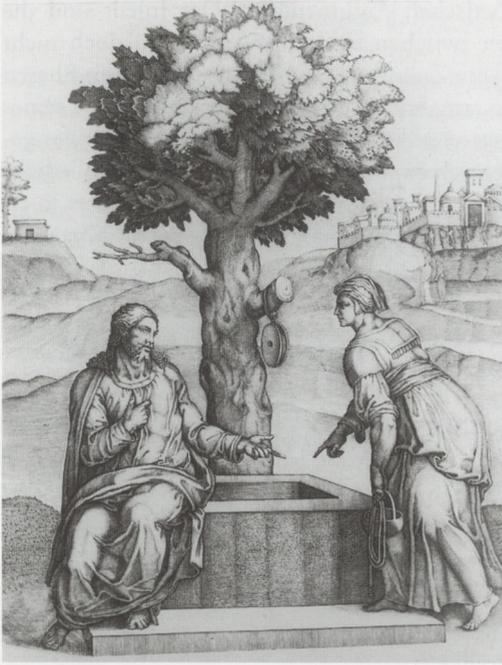


Abb. 2: Nicolas Beatrizet,  
*Christus und die Samariterin.*  
 Wien, Albertina, Inv. 7539

Bereits 1536 hatte Vittoria Reginald Pole, einem Vetter des Königs von England, der gleichfalls ein paulinisches Christentum vertrat, zum roten Hut gratuliert. Sie liebt den Ebenbürtigen wie kaum einen anderen,<sup>17</sup> sieht in ihm die oberste Autorität in Glaubensfragen und lässt sich durch ihn von der Selbstkasteiung abbringen. Nachdem ihre Vermittlung zwischen dem Papst und ihrem Bruder gescheitert ist, zieht sie sich im März 1541 erst nach Orvieto und später nach Viterbo zurück, wohin Pole als Gouverneur berufen worden war und einige Gleichgesonnene nachgezogen hatte. Aus Viterbo schreibt sie im Juli 1543 an Michelangelo: »pregando quel Signore, del quale con tanto ardente et humil core mi parlaste al mio partir da Roma, che io vi trovi al mio ritorno con l'imagin sua sì rinovata, et per vera fede viva ne l'anima vostra, come ben l'avete dipinta nella mia Samaritana«.<sup>18</sup> Sie sucht also auf sein Christusbild einzuwirken und besitzt inzwischen wohl auch die *Samariterin*, die früheste seiner für sie angefertigten Zeichnungen, die wir nur aus einer vorbereitenden Skizze, Kopien nach Michelangelos endgültigem Entwurf und der malerischen Ausführung von anderer Hand kennen (Abb. 2).<sup>19</sup> Auch diese Szene

<sup>17</sup> Och, »Vittoria Colonna« (Anm. 7), p. 201.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>19</sup> De Tolnay, *Michelangelo* (Anm. 1), vol. 5, pp. 64-65, Abb. 334-336; Sylvia Ferino-Pagden, »Zu Michelangelos Zeichnungen«, in *Vittoria Colonna*, ed. Ferino-Pagden (Anm. 1), pp. 437-446.

ist dem Johannes-Evangelium entnommen (Joh 4:6-15), dem ihre Religiosität wohl am nächsten stand:

[...] Dicit ei mulier: Domine, video quia propheta es tu. Patres nostri in monte hoc adoraverunt, et vos dicitis, quia Ierosolymis est locus ubi adorare oportet. Dicit ei Iesus: Mulier, crede mihi, quia venit hora, quando neque in monte hoc, neque in Ierosolymis adorabitis Patrem. Vos adoratis quod nescitis; nos adoramus quod scimus, quia salus ex Iudaeis est. Sed venit hora, et nunc est, quando veri adoratores adorabunt Patrem in spiritu et veritate. Nam et Pater tales quaerit qui adorent eum. Spiritus est Deus: et eos qui adorant eum, in spiritu et veritate oportet adorare. Dicit ei mulier: Scio quia Messias venit (qui dicitur Christus): cum ergo venerit ille, nobis annuntiabit omnia. Dicit ei Iesus: Ergo sum, qui loquor tecum.

Michelangelo knüpft unmittelbar am *Noli me tangere* an, zeigt jedoch, wie Christus die Sünderin, die schon mit dem sechsten Mann lebt, ohne mit ihm verheiratet zu sein, nicht zurückweist. In vergleichbarer Kleidung und Pose bewegt sie sich auf Christus zu, als frage sie ihn gerade, wie er als Jude Wasser von einer Samariterin annehmen und ohne jedes Gerät Wasser schöpfen könne. Mit der Linken auf dem Herzen verheißt er ihr, er werde den Durst ihrer Seele mit dem Wasser des ewigen Lebens stillen und bald werde man nicht mehr auf diesem Berg und in Jerusalem beten, sondern nur noch im Geiste und in der Wahrheit.

Dieser Gedanke ließ sich nicht verbildlichen, muss jedoch der eigentliche Grund gewesen sein, warum sie sich eine Samariterin wünschte, und so verbindet sie in dem der Samariterin gewidmeten Sonett die an keinen Altar gebundene Andacht mit Paulus' Metapher vom Körper als dem Tempel des heiligen Geistes (1Kor 6:19).<sup>20</sup> Nachdem die Inquisition im Juli 1542 reaktiviert worden war, hätte sie dieses Gedicht schwerlich zu Papier gebracht, und so könnte die *Samariterin* auch auf den kühnen Kapuzinerprediger anspielen, der Vittorias Durst nach göttlicher Nähe gestillt hatte und der sich in dem Brief vom 22. August 1542, in dem er ihr seine Flucht mitteilt, mit dem Christus im Land der Samariter vergleicht.<sup>21</sup>

Wenn Vittoria im Brief an Michelangelo von »*imagin sua sì rinovata*« spricht, spielt sie vielleicht bereits auf den traditionelleren Christus-Typus von Michelangelo seit November 1542 geplanter *Bekehrung Pauli* an (Abb. 3), wenn auch nirgends verlautet, dass sie den Weltenherrscher des *Jüngsten Gerichtes* kritisiert hätte. 1542 nahm Michelangelo die Arbeit am *Juliusgrab* wieder auf und verwandelte den Gesetzgeber Moses der früheren Entwürfe in einen sprungbereiten Diener Gottes. Er ersetzte die nackten Sklaven durch Rachel, die Inkarnation des Glaubens, zu der ihn gewiss die fromme Vittoria inspirierte, während die mehr diesseits gewandte Lea für die guten Werke steht. Glaube und Caritas als komplementäre Vorausset-

20 »Felice donna, a cui disse sul fonte / Colui, che d'ogni vero è il proprio mare / Che in spirito et verità doveasi orare / E non più al tempio antico o al sacro monte / Ma con sincera fede ed umil fronte [...]«. Vittoria Colonna, *Rime* (Anm. 3), 191, p. 229.

21 Pastor, *Geschichte der Päpste* (Anm. 12), pp. 709-716; Adriano Prosperi, »Zwischen Mystikern und Malern – Überlegungen zur Bilderfrage in Italien zur Zeit Vittoria Colonnas«, in *Vittoria Colonna*, ed. Ferino-Pagden (Anm. 1), p. 290.



Abb. 3: Michelangelo,  
*Bekehrung Pauli*. Rom, Palazzi  
 Vaticani, Cappella Paolina

zungen des Überlebens der Seele entsprechen nicht so sehr dem *Beneficio* als der offiziellen Lehre der Kirche,<sup>22</sup> und auch Vittoria distanzierte sich von Ochino.<sup>23</sup> Sie mag geahnt haben, dass sie der Inquisition verdächtig war, die noch nach Poles Tod einige ihrer bei ihm deponierten Papiere konfiszierte, darunter auch den Brief vom Sommer 1543, in dem sie Morone von Michelangelos Besuch berichtet.<sup>24</sup> Paul IV. ließ Morone und Carneseccchi verhören und Pius V. Carneseccchi hinrichten, der neben anderem auch von Gesprächen Vittorias und Poles über die Rechtfertigung nur durch den Glauben berichtet hatte.<sup>25</sup> Die offizielle Kirche hielt an ihren überkommenen Vorstellungen fest, und wer das Evangelium zu deuten wagte, wurde totgeschwiegen oder gar verfolgt. Vittoria teilte nach wie vor viele Ideen der Reformier, vermied jedoch, die institutionelle Kirche zu kritisieren. Sie war politisch aktiv,<sup>26</sup> nahm aber nicht am öffentlichen Diskurs teil und wusste sich von Karl V. wie von Paul III. geschützt, der ebenfalls dem römischen Adel entstammte und mit dem sie bis zuletzt in engem Kontakt stand. Der Papst konsultierte sie sogar über

22 Maria Forcellino, *Michelangelo* (Anm. 11), pp. 192-215 mit Bibliographie. Der »Moses«, den ich während der Restaurierung des Grabmals durch Antonio Forcellino untersuchen konnte, war Gegenstand einer Reihe von Vorträgen (Corriere della Sera 11. 12. 2001). Die Ergebnisse werden demnächst in einer gemeinschaftlichen Publikation vorgestellt.

23 Bernardino Ochino, *I Dialogi sette e altri scritti del tempo della fuga*, ed. Ugo Rozzo, Turin 1985, p. 135; Bardazzi, »Le rime spirituali« (Anm. 9), pp. 61-101; Carlo Vecce, »Zur Dichtung Michelangelos und Vittoria Colonnas«, in *Vittoria Colonna*, ed. Ferino-Pagden (Anm. 1), pp. 381-404.

24 Pagano & Ranieri, *Nuovi documenti* (Anm. 13), pp. 79-80.

25 Michelangelo, *Il Carteggio* (Anm. 14), vol. 4, pp. 150-151.

26 Ebd., p. 344.

seine Nachfolge und erlaubte ihr die Lektüre reformerischer Schriften.<sup>27</sup> So konnte Michelangelo sie denn auch Ende August 1543, etwa einen Monat nach ihrem Brief, ohne Bedenken in Viterbo besuchen. Sie bemühte sich, ihm Augengläser zu verschaffen, um ihm die Arbeit der Ausmalung der Cappella Paolina zu erleichtern. Dabei versuchte sie vermutlich, weiterhin auf seine religiösen Vorstellungen und sein Christusbild einzuwirken.<sup>28</sup>

### 3. Die drei letzten Jahre der Freundschaft und Michelangelos Krise (1544-1546)

In den folgenden drei Jahren wird Michelangelo von zahlreichen Schicksalsschlägen heimgesucht. Am 6. Januar 1544 stirbt Cecchino Bracci, der sechzehnjährige Neffe seines Freundes Luigi del Riccio, der ihm bei allen täglichen Geschäften zur Seite steht. Er hatte den jungen Adligen mit ähnlicher Leidenschaft geliebt wie ein Jahrzehnt zuvor Tommaso Cavalieri und widmet seinem Andenken nun fünfundvierzig Epitaphien, in denen er seinem neuplatonischen Weltbild treu bleibt:<sup>29</sup> Cecchino sei im Leben der Schönste gewesen und müsse es auch im Paradiese bleiben. Seine Seele sei aus ihrem irdischen Kerker befreit, lebe aber in jenen weiter, die ihn liebten. Neben dem Entwurf für Cecchinos Grabmal skizziert er einen nackten Jüngling, der wohl für die Ädikula über der Büste des Toten bestimmt ist und wie der Auferstandene auf der Wolkenbank des *Jüngsten Gerichts* auf eine gerettete Seele herabzublicken scheint – vielleicht jene Cecchinos.<sup>30</sup>

Dessen Tod mag zu seiner zweimaligen lebensbedrohlichen Erkrankung im Juni und November 1544 beigetragen haben.<sup>31</sup> Er muss die Arbeit an der *Bekehrung* unterbrechen und sich von del Riccio in dessen Palast in den Banchi pflegen lassen. Manches spricht dafür, dass er sich mit dem ungewöhnlich greisenhaften Paulus der *Bekehrung* identifiziert und in der Figur des Helfers, der sich nicht aus dem Bibeltext oder der Bildtradition des Paulussturzes erklärt, dem Freund seinen Dank

27 Vittoria Colonna, *Carteggio* (Anm. 4), pp. 331-346.

28 Zur Bedeutung des »Beneficio di Cristo« für Michelangelo und seine Beziehung zu Vittoria S. Alexander Nagel, *Michelangelo and the Reform of Art*, Cambridge 2000; Maria Forcellino, »Michelangelo, gli »spirituali« e la statua della »Vita attiva« in San Pietro in Vincoli« in *Officine del Nuovo sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, Tagungsakten (Utrecht 2007), ed. Harald Hendrix & Paolo Procaccioli Manziana 2008, pp. 117-129; Maria Forcellino, *Michelangelo* (Anm. 11), pp. 35-62 mit Bibliographie.

29 Christoph Luitpold Frommel, »Michelangelo und das Grabmal des Cecchino Bracci in S. Maria in Araceli«, in *Docta Manus: Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*, ed. Johannes Myssok & Jürgen Wiener, Münster 2007, pp. 267-268.

30 Daniele da Volterra verwandelt die Gestalt wenig überzeugend in Johannes den Täufer, der sich nicht mehr mit beiden Armen aufstützt, sondern eine Schale in der Hand hält und den Kopf weniger herabneigt. De Tolnay, *Michelangelo* (Anm. 1), vol. 3, pp. 208-209, Abb. 124-125, vol. 5, pp. 200-201.

31 Michelangelo, *Il Carteggio* (Anm. 14), vol. 4, pp. 182-183.



Abb. 4: Michelangelo  
und Mitarbeiter, *Kreuzigung*.  
Oxford, Ashmolean Museum

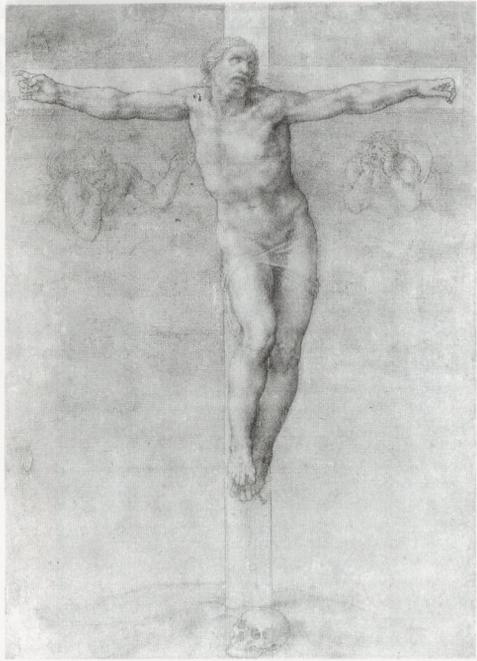
ausdrückt, nachdem er die Segnungen der guten Werke am eigenen Leibe erfahren hatte. Vittoria war schon vor dem 22. Juni 1544 nach Rom zurückgekehrt, wo sie nun im Konvent von S. Anna lebt,<sup>32</sup> und damit beginnt die intensivste und fruchtbarste Phase ihrer Beziehung.

Nach Vollendung der *Bekehrung* im Juni 1545 bereitet Michelangelo die *Kreuzigung Petri* für die gegenüberliegende Wand vor, für die ursprünglich das traditionelle Pendant der *Schlüsselübergabe* vorgesehen gewesen sein könnte. Mit der Ausführung beginnt er allerdings erst im März 1546, nachdem er im Spätherbst noch einmal erkrankt ist und sich bei del Riccio auskuriert hat. Gewiss auch unter Vittorias Einfluss setzt er sich während dieser etwa acht Monate mit der Passion Christi auseinander, und zwar zunächst offenbar in der für Tommaso Cavalieri bestimmten *Kreuzigung*, wohl dem *Crucifixo*, den Vittoria im August 1545, als er noch nicht vollendet ist, den Gesandten des Kardinals Ercole Gonzaga zeigen möchte (Abb. 4).<sup>33</sup> Nur wenig später schreibt sie voller Begeisterung über den »Crucifixo,

32 Pagano & Ranieri, *Nuovi documenti* (Anm. 13), p. 155.

33 Michelangelo, *Il Carteggio* (Anm. 14), vol. 4, p. 101; Maria. Forcellino, *Michelangelo* (Anm. 11), pp. 76-85, 103-119; Antonio Forcellino, »La Pietà di Ragusa«, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa Classe di Lettere e Filosofia*, 5. Ser., 2010, 2 (1), pp. 105-142.

Abb. 5: Michelangelo, *Kreuzigung*.  
London, British Museum,  
Inv. 1895-9-15-504



il quale ha crucifixe nella memoria mia quante altre picture viddi mai,<sup>34</sup> ohne noch zu wissen, für wen er bestimmt ist. Falls dies noch nicht feststehe, werde sie ihn nie mehr herausgeben und sich keinesfalls mit einer Replik von anderer Hand abfinden – »cognoscendo io la difficoltà che ce è de imitarlo«. Sie ahnt also, dass er Repliken seiner Zeichnungen herstellen und vielleicht sogar von Mitarbeitern in Gemälde übertragen lässt. In einem weiteren Brief rühmt sie dann die vollendete *Kreuzigung* – »si bene et perfettamente *dipinto*«<sup>35</sup> – und könnte wie bei der *Samaritanerin* mit »dipinto« wiederum eine Zeichnung gemeint haben.<sup>36</sup> Einem Gläubigen wie Michelangelo sei nichts unmöglich, und weil der Engel zur Rechten Christi schöner sei als der andere, werde Michael ihren Meister am Jüngsten Tag an die rechte Seite Christi setzen – eines der für sie so charakteristischen Wortspiele, die sie nicht auf die theologische Goldwaage zu legen brauchte.

Auf der Oxforder Tafel, die von Skizzen für Maria und Johannes und vielleicht auch einem nur in der Kopie des Louvre bekannten *Christus* vorbereitet wird, ist allenfalls der Gekreuzigte eigenhändig, aber jedenfalls unter Michelangelos Kont-

<sup>34</sup> Michelangelo, *Il Carteggio* (Anm. 14), vol. 4, p. 104.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 344-345.



Abb. 6: Michelangelo, *Fragment der Pietà der Vittoria Colonna*. Boston, Isabella Steward Gardner Museum, Inv. 1.2.o/16

rolle ausgeführt.<sup>37</sup> Nicht nur die Formensprache, sondern auch der traditionelle Typus des Christus und der erleuchtete Himmel erinnern noch an die *Bekehrung*, doch geht es Michelangelo nun um Opfertod und Verlassenheit. Wie nur in wenigen früheren Darstellungen lebt Christus und fragt: »Mein Gott, warum hast du mich verlassen« – ein Vorwurf an den allzu fernen Gott, der damals Michelangelo selbst immer wieder in den Sinn gekommen sein mag.<sup>38</sup> Er entspricht hier kaum dem Geist des *Beneficio*, der die Evangelien gegen den Vorwurf verteidigt, sie behaupteten, Gott habe seinen Sohn getötet, während dieser ihn ja nur auf drei Stunden verlassen habe. Und während Vittoria in ihrem Brief den Christus »dolce« nennt und über die Engel scherzt, tragen deren verzweifelte Gesten und die betont isolierten Figuren zur Gottverlassenheit bei, die auch in seinen Gedichten dieser Jahre anklingt.<sup>39</sup> Maria schaut empört zu Christus hinauf, und der introvertierte Johannes kreuzt die Arme über der Brust.

37 De Tolnay, *Michelangelo*, vol. 5, pp. 60, 80-81, 196, Abb. 163, 167, 168, 339; Maria Forcellino, »Marcello Venusti. Il Crocifisso fra la Vergine e san Giovanni« in *Rinascimento a Roma nel segno di Michelangelo e Raffaello*, Ausst. Kat. (Rom, Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra, 2011-2012), ed. Maria Grazia Bernardini & Marco Bussagli, pp. 316-318, mit Bibliographie.

38 Reiner Hausscherr, *Michelangelos Kruzifixus für Vittoria Colonna. Bemerkungen zu Ikongraphie und theologischer Deutung*, Opladen 1971.

39 Siehe unten pp. 354, 356.

Abb. 7: Unbekannter Kopist der Zeit Michelangelos, *Pietà der Vittoria Colonna*. Haarlem, Teylors Museum, Inv. A 90



Die ikonographisch wie stilistisch verwandte *Pietà* für Vittoria Colonna kann Michelangelo nur wenig später entworfen haben (Abb. 6).<sup>40</sup> Die eigenhändige Zeichnung in Boston zeigt nur die untere Hälfte, während die obere mit den Kreuzen durch die Kopie in Haarlem (Abb. 7) und Bonasones Stich von 1546 bekannt ist, vor allem aber auch durch die Beschreibung Condivis, der vielleicht schon vor Vittorias Tod in engere Beziehung zu Michelangelo getreten war:

[...] Fece a requisizione di questa signora un Cristo ignudo, quando tolto di croce; il quale, come corpo morto sbandonato, cascherebbe a' piedi della sua santissima madre, se da due agnioletti non fusse sostenuto a braccio. Ma ella, sotto la croce stando a sedere con volto lacrimoso e dolente, alza al cielo ambe le mani a braccia aperte, con un cotal detto, che nel troncon della croce scritto si legge: »Non vi si pensa quanto sangue costa«. La croce è simile a quella che dai Bianchi, nel tempo della moria del trecento quarant'otto, era portata in processione, che poi fu posta nella chiesa di Santa Croce di Firenze.

<sup>40</sup> Emidio Campi, »Kruzifixus und Pietà Michelangelos für Vittoria Colonna. Der Versuch einer theologischen Interpretation«, in *Vittoria Colonna*, ed. Ferino-Pagden (Anm. 1), pp. 405-411; Antonio Forcellino, *La Pietà perduta storia di un capolavoro ritrovato di Michelangelo*, Milano 2009; Antonio Forcellino, »La Pietà di Ragusa« (Anm. 33); Maria Forcellino, *Michelangelo* (Anm. 11), pp. 64-75, 119-130; Antonio Forcellino, »Michelangelo Buonarroti, Crocifissione«, in *Rinascimento a Roma*, ed. Bernardini & Bussagli (Anm. 37), pp. 314-315 mit Bibliographie.

Matronenhaft hockt Maria unter dem leeren Kreuz und wendet sich trostlos nach oben, wo kein göttliches Zeichen winkt. In den fragmentarischen Querbalken der beiden seitlichen Kreuze sind nun auch die Schächer präsent. Christi makelloser Leichnam ist ihr zwischen die Beine geglitten, als habe sie ihn gerade geboren, und fiele weiter, fände er nicht auf dem Felsplateau einen Halt und fassten ihn die beiden Engels-Putten nicht unter die Arme. Diese sind ebenso wenig geflügelt wie in der *Kreuzigung*, aber mit solch übermenschlichen Kräften ausgestattet, dass sie ihn zu schleppen vermögen. Nur ein überkreuztes Lendentuch verhüllt seinen weder von Wunden noch von Leichenstarre entstellten Körper, und sein herabgesunkener Kopf, von dem die Dornenkrone herabgefallen ist, könnte einem Schlafenden angehören: Der die Schönheit bedrohende Tod, den Michelangelo in seinen Gedichten so fürchtet, kann Christus nichts anhaben.

Anders als die Magdalena auf Michelangelos Skizze der Kreuzigung aus den Zwanziger Jahren, in der er bereits auf das Y-förmige Pestkreuz der Florentiner Franziskaner zurückgreift,<sup>41</sup> winkelt Maria die Arme nur leicht an, während jene Christi herabfallen. Nur seine schräg gestellten Beine unterbrechen die Symmetrie der Gruppe, die sich im Y-Kreuz fortsetzt und bereits in Cavalieris *Kreuzigung* vorbereitet ist. Marias geöffnete Hände teilen hingebende Unterwerfung und flehendes Gottvertrauen mit. Obgleich deutlich älter erinnert sie physiognomisch an die Rachel des *Juliusgraves*, in der Kleidung hingegen an Lea sowie die Marien der *Kreuzigung* und der *Madonna del Silenzio*. Hier schmückt allerdings ein Cherub ihren hochgeschnürten Gürtel.

Condivi legt ihr das in den Kreuzesstamm eingravierte Zitat in den Mund, zwei Zeilen aus dem neunundzwanzigsten Gesang von Dantes *Paradies*, in dem Beatrice sich nicht unmittelbar auf Christi Passion und Marias Leid bezieht, sondern beklagt, wieviel Blut es noch kosten werde, bis die Heilige Schrift einmal in der verblendeten Menschheit Wurzeln schlage:

Voi non andate giù per un sentiero  
 filosofando: tanto vi trasporta  
 l'amor de l'apparenza e 'l suo pensiero!

E ancor questo qua sù si comporta  
 con men disdegno che quando è posposta  
 la divina Scrittura o quando è torta.

Non vi si pensa quanto sangue costa  
 seminarla nel mondo e quanto piace  
 chi umilmente con essa s'accosta.

Per apparer ciascun s'ingegna e face  
 sue invenzioni; e quelle son trascorse  
 da' predicanti e 'l Vangelo si tace.

41 *Michelangelo. Zeichnungen eines Genies*, Ausst. Kat. (Wien, Albertina, 2010/2011), ed. Achim Gnann, Ostfildern 2010, pp. 217-220.

Un dice che la luna si ritorse  
 ne la passion di Cristo e s'interpouose,  
 per che 'l lume del sol giù non si porse;

e mente, ché la luce si nascose  
 da sé: però a li Spani e a l'Indi  
 come a' Giudei tale eclissi rispouose.

Michelangelo spielte im Dialog Beatrices mit Dante gewiss auch auf die gemeinsamen Gespräche mit Vittoria an, die wie Beatrice viel jünger war als er, von einer vornehmeren Familie abstammte und auf ihn einen göttlichen Zauber ausstrahlte. Nicht einmal Condivi erklärt, woher die Zeilen stammen, und nur Dante-Kenner mögen den Zusammenhang dieser Worte mit der Zeichnung sofort erfasst haben. So beschränken sich denn die meisten Kopien und selbst Vasaris Beschreibung auch auf die untere Hälfte von Michelangelos Komposition.

Als Michelangelo die *Pietà* zeichnete, kannte er wohl auch Vittorias Vision der Beweinung, die sie noch auf Ochinos Anregung hin, also wohl vor August 1542, verfasst hatte:

Vedo la dolce Madre col petto colmo de ardentissima charità [...] Quella paurosa nigredine che par offenda gli occhi di chi la guarda [...] Vedendo il bellissimo corpo formato da la sua propria carne [...] Credo che remirava la reverenda testa [...] Poi considerava anzi vedeva nel divin volto dipinto i vestigii della charità [...] Considerava anchor quel che faceva l'anima in quell' hora et benché vedessi nel santissimo corpo gli occhi chiusi [...].<sup>42</sup>

Wie in den meisten früheren Beweinungen ist ihre »dolce« Maria erfüllt von »glühender Liebe«, blickt mit »furchtsamer, die Augen beleidigender Düsternis« auf ihr Fleisch, bewundert seine Züge und denkt an seinen Todeskampf – ein Bild, das ähnlich auch in ihrem *Pianto* und einem Brief aus der Zeit vor 1545 wiederkehrt.<sup>43</sup> Auch in zahlreichen Gedichten, die in den vierziger und fünfziger Jahren Verbreitung finden, gibt sie sich Christus mit ähnlich mystischer Inbrunst hin wie dann Theresa von Avila.<sup>44</sup> Sie sieht sich als seine Braut, badet sich im Lichte seiner Gnade und sehnt sich nach ihrer himmlischen Heimat.

Michelangelo kannte diese Gedichte, erlebte das Göttliche jedoch vor allem durch das menschliche Medium. Er war weniger Mystiker, mehr auf die sichtbare Welt konzentriert und stellte nur dar, was er sinnlich erfuhr – nicht so sehr die Nähe zu Gott als vielmehr die verzweifelte Suche nach einem Gott, von dem er wusste und hörte, den er aber nicht sehen und nicht greifen konnte, und an dem er, wie Christus am Kreuz, gelegentlich sogar verzweifelte:

42 Prosperi, »Zwischen Mystikern« (Anm. 21), p. 289.

43 Vittoria Colonna, *Pianto della Marchesa di Pescara sopra la Passione di Christo*, Venedig 1562; Vittoria Colonna, *Carteggio* (Anm. 4), pp. 295-299.

44 Vittoria Colonna, *Rime* (Anm. 3).

Quantunche sie che la beltà divina  
 qui manifesti il tuo bel volto umano,  
 donna, il piacer lontano  
 m'è corto sì, che del tuo non mi parto,  
 c' a l'alma pellegrina  
 gli è duro ogni altro sentiero erto o arto.  
 Ond' il tempo comparto:  
 per gli occhi il giorno e per la notte il core,  
 senza intervallo alcun c' al ciel aspiri.  
 Sì 'l destinato parto  
 Mi ferm' al tuo splendore,  
 c' alzar non lassa i mie ardenti desiri,  
 s' altro non è che tiri  
 la mente al ciel per grazia o per mercede:  
 tardi ama il cor quel che l'occhio non vede.<sup>45</sup>

In seiner *Pietà* orientierte er sich nicht am traditionellen Typus der Beweinung, sondern an Dürers *Gnadenstuhl*.<sup>46</sup> Er ersetzte jedoch den Gottkönig durch die hilflose Maria, und den heiligen Geist durch das Dante-Zitat, und inspirierte sich in den auf einem Felsplateau stehenden Engeln an Agostino Venezianos Stich nach einer ebenfalls von Dürer beeinflussten Vorlage Andrea del Sartos. Bronzinos *Gnadenstuhl* in der Santissima Annunziata zu Florenz basiert auf Vittorias *Pietà*, und so muss Bronzino gewusst haben, dass Michelangelo von Dürers Holzschnitt ausgegangen war. Dort hatte Michelangelo jedoch die Hoffnung auf Erlösung in die Klage über die unendlichen Opfer und die Verlassenheit Marias und ihres Sohnes umgedeutet – auch dies ganz im Gegensatz zum Gottvertrauen Vittorias und des *Beneficio*. Ja, das Dante-Zitat und der zwischen Marias Beine gegleitene Leichnam mögen in manchem Betrachter die Vorstellung evoziert haben, Maria müsse Christus noch mehrfach gebären, um die Menschheit zu retten. Michelangelos skeptische Radikalität, die Vittoria erstaunt haben muss, fand das Interesse Reginald Poles, der das Original oder eine Replik der Zeichnung mit sich führte, als er im Sommer 1546 dem Tridentiner Konzils präsiidierte und den Kardinal Ercole Gonzaga, auch er ein führender Kopf der Reformbewegung, um den »Christus« bittet, damit Giulio Romano eine Kopie anfertigen könne. Ercole mag dabei allerdings an die *Kreuzigung* gedacht haben, die Vittoria seinen Gesandten im August 1545 gezeigt hatte. Pole lässt ihm ausrichten, es handle sich um eine *Pietà*, die er ihm gerne schenke, da Vittoria ihm gewiss »einen anderen«, vielleicht also eine weitere Replik beschaffen werde. Ercole begnügt sich jedoch mit einer Kopie seines Hofmalers Giulio Romanos, die sich vielleicht in dem Bild in Bufalo erhalten hat.<sup>47</sup>

45 *Die Dichtungen des Michelagnolo*, ed. Frey (Anm. 6), pp. 206, CIX, 104.

46 De Tolnay, *Michelangelo* (Anm. 1), vol. 5, p. 63.

47 Clifford M. Brown, »Paintings in the Collection of Cardinal Ercole Gonzaga after Michelangelo's Vittoria Colonna Drawings and by Bronzino, Giulio Romano, Fermo Ghisoni, Pami-gianino, Sofonisba Anguissola, Titian and Tintoretto«, in *Giulio Romano*, Tagungsakten »Giulio Romano« e l'espansione europea del Rinascimento (Mantova, Palazzo Ducale, Teatro

Obwohl die Londoner Zeichnung des *Gekreuzigten* mit dem Christus der Ox-forder *Kreuzigung* fast genau übereinstimmt, kann jener diese kaum vorbereitet haben (Abb. 5).<sup>48</sup> Auf der unersetzteren Darstellung dominieren allein Christus und die Engelchen, deren Düsternis noch über die vorangehenden Passions-Bilder hinausgeht. Christus trägt keine Dornenkrone, und sein verzweifelter Ausdruck, seine wulstigen Lippen und sein breites Kinn entfernen sich wieder vom traditionellen Christus-Typus. Er wird den Figuren der *Petrusmarter* ähnlicher. Wahrscheinlich handelt es sich um das Blatt, das Condivi im Anschluss an die *Pietà* beschreibt, als habe Michelangelo es als lebendiges Gegenstück zu dem herabgesunkenen Leichnam der *Pietà* erst danach gezeichnet: »Fece anco, per amor di lei, un disegno d'un Gesù Cristo in croce, non in sembianza di morto, come comunemente s'usa, ma in atto divino col volto levato al Padre, e par che dica Heli, Heli: dove si vede quel corpo, non come morto abbandonato cascare, ma come vivo per l'acerbo sup-plicio risentirsi e scontorcersi«.

Auf diese Zeichnung bezieht sich wohl auch der Brief, in dem Michelangelo sich bei Vittoria beklagt, sie habe ihm einen *Crocifisso* nicht selbst, sondern durch Vermittlung des Tommaso Cavalieri zurückgegeben.<sup>49</sup> Im Übrigen sei die Zeichnung verdorben. Wegen seiner »occupazione grande«, vielleicht bereits der Arbeit an der *Petrusmarter*, habe er sein Versprechen noch nicht eingelöst. Der ungewöhnlich heftige Ton, die Versicherung, er wisse, dass sie wisse, dass Liebe keines Lehrmeisters bedürfe, und das Petrarca-Zitat »Mal fa chi tanta fé (si tosto oblia)« bezeugen seine wachsende Vertrautheit mit Vittoria. Er hätte das Londoner Blatt demnach erst zu Beginn des Jahres 1546 gezeichnet, ja vielleicht eine erste verdorbene Version wiederholt, hätte den Christus von der *Kreuzigung* des Tommaso Cavalieri übernommen und damit ihrem Wunsch vom Sommer 1545 entsprochen, aber seine Zweifel, Verlassenheit und Todesnähe noch unterstrichen, die auch aus dem auf dem Entwurf des Briefes notierten Gedicht sprechen. Wenn er am Schluss Vittoria

---

Scientifico de Bibiena, 1989), ed. Orianna Baracchi Giovanardi, Mantua 1989, pp. 210, 219; Anna Frignani Negrisolò, »Indagine archivistica e riflessioni su un collaboratore di Giulio Romano« in *Studi su Giulio Romano. Omaggio all'artista nel 450 della venuta a Mantova (1524 - 1974)*, San Benedetto Po 1975 (Biblioteca polironiana di fonti e studi, 2), pp. 37-45, hier p. 45; Antonio Forcellino, *La Pietà perduta* (Anm. 40). Wahrscheinlich vollendete erst nach Giulios Tod im November 1546 sein Schüler Fermo Ghisoni die untere Hälfte der Tafel und erhielt dann auch 108 Lire für einen »Cristo morto nelle braza della Madona con dui putini ritratti dal divino Michelle Angiello, monta scuti dieze, qual sua Signoria Reverendissima ha Donato alla Eccellentissima Madama«, gemeint ist die Herzogin von Urbino. Der Brief, in dem Michelangelos del Ricco vorwirft, mit ihm Geschäfte zu machen, und ihn auffordert, »quella stampa« zu zerstören, stammt wohl vom Frühjahr 1546 und bezieht sich eher auf Bonasones Stich der *Pietà* als auf jenen des *Jüngsten Gerichts*, der mit Unterstützung des Kardinals Alessandro Farnese, des Enkels des Papstes, gleichfalls 1546 gedruckt worden war, den Michelangelo aber kaum in Frage gestellt hätte; Michelangelo, *Il Carteggio* (Anm. 14), vol. 4, p. 232.

<sup>48</sup> Maria Forcellino, *Michelangelo* (Anm. 11) pp. 76-85.

<sup>49</sup> Michelangelo, *Il Carteggio* (Anm. 14), vol. 4, p. 102.

fragt, ob demütige Reue im Jenseits nicht schwerer wiege als ein Übermaß an Güte, meint er seine Verzweiflung und kaum die Priorität des Glaubens vor den Werken:<sup>50</sup>

A la Marchese di Pescara  
 Ora in sul destro, ora in sul manco piede  
 Variando, cerco della mie salute.  
 Fra 'l vizio e la virtute  
 Il cor confuso mi travaglia e stanca,  
 Come chi 'l ciel non vede,  
 Che per ogni sentier si perde e manca.  
 Porgo la carta bianca  
 A vostri sacri inchiostri,  
 C'amor mi sganni, e pieta 'l ver ne scriva,  
 Che l'alma, da se franca,  
 Non pieghi a gli error nostri  
 Mie brieve resto, e che men cieco viva.  
 Chieggo a voi, alta e diva  
 Donna, saper, se 'n ciel men grado tiene  
 l'umil pechato che 'l superchio bene.

Im November 1546 stirbt del Ricco, und als Michelangelo am 25. Februar 1547 auch Vittoria verliert, sei er, so Condivi, völlig außer sich gewesen – »più volte sbigottito e come insensato«. Nichts habe er so sehr bedauert, als ihr beim letzten Abschied nur die Hand und nicht auch das Gesicht geküsst zu haben. Damals hatte er allenfalls die obere Hälfte der *Kreuzigung Petri* ausgeführt, und die erneute Konfrontation mit dem Tod kann nicht ohne Wirkung auf die eigentliche Marterszene in der unteren, erst Ende 1549 vollendeten Hälfte geblieben sein (Abb. 8).<sup>51</sup> Wie auf trecentesken Bildern, aber auch auf der *Pietà* staffelt er die Figuren nun mehr über- als hintereinander und reduziert ausführende Gesten und Glieder sogar noch stärker als dort. Er drängt die bleiern schweren Körper auf noch engerem Raum zusammen als in seinen vorangehenden Kompositionen und schränkt ihren Freiraum weiter ein. Die gesichtslosen Kriegsknechte, die links zu ihrem Hauptmann steigen, bilden das symmetrische Gegengewicht zum verschüchtert herabströmenden Volke rechts. Die Richtstätte, der einzige Aktionsraum des Freskos, wird an drei Seiten von Vertrauten über Petrus und verängstigten Frauen neben und unter ihm umrahmt. Ursprünglich ohne Schamtuch und Nägel, die erst Gregor XIII. anfügen ließ, hängt Petrus bereits kopfabwärts am Kreuz. Seine Arme schließen sich mit jenen von drei Henkersknechten zu einem magischen Kreis zusammen. Dieser korrespondiert mit dem runden Richtplatz, der vielleicht auf den vermeintlichen Ort des Martyriums bei S. Pietro in Montorio anspielt. Wie in Filippinos *Kreuzigung des Philippus* ist das Kreuz noch nicht aufgerichtet, und noch drastischer als in der *Pietà* unterbricht dessen dissonant in die Bildtiefe stoßende Diagonale die

50 *Die Dichtungen des Michelagnolo*, ed. Frey (Anm. 6), pp. 199, 456; *Vittoria Colonna*, ed. Ferrino-Pagden (Anm. 1), p. 388, Kat. IV, 19a.

51 De Tolnay, *Michelangelo* (Anm. 1), vol. 5, pp. 74-76, 198-199.

Abb. 8: Michelangelo,  
*Kreuzigung Petri*. Rom, Palazzi  
 Vaticani, Cappella Paolina



raumlose Symmetrie der Komposition. Ein Henker vergrößert das Loch, zwei weisen ihre Gehilfen an, das Kreuz zu diesem hinzuziehen, andere warten darauf, es hochzustemmen. Die Perspektive wie auch der unterschiedliche Maßstab der Figuren entsprechen den Naturgesetzen noch weniger als in allen früheren Kompositionen Michelangelos, und selbst bei den Pferden verzichtet er auf realistische Details wie die Zügel. Petrus, dem kein Helfer beisteht, beherrscht die Szene viel weniger als in vorangehenden Darstellungen und blickt nicht nach oben, wo auch hier keine Hilfe in Sicht ist, sondern eindringlich auf den Betrachter und einst auch auf die Kardinäle, die sich zur Papstwahl anschickten. Wie zuvor schon Michelangelo *Paulus* so ist auch sein *Petrus* nicht so sehr Heiliger und Mittler zu Gott als heroisches Vorbild auf der Suche nach Gott und damit dem *Moses* unmittelbar vergleichbar. Schon im innersten Kreis des *Jüngsten Gerichtes* sind Heilige wie Urväter des Alten Testaments vertreten, drängen sich um den Weltenrichter und bezeugen mit ihren Attributen, dass sie seiner würdig sind. Auch Maria erscheint nicht mehr als autonome Fürbitterin, sondern lehnt sich liebend an den übermächtigen Sohn, wendet sich aber zugleich ängstlich von ihm ab. Michelangelo folgt auch in seinen gleichzeitigen Gedichten und seinen späteren Werken den Reformen, wenn er, ganz im Gegensatz zu Vittoria, auf seiner Suche nach einem unmittelbaren Zugang zu Gott die Rolle der Heiligen reduziert.

Als Michelangelo die *Petrusmarter* beginnt, hat seine Krise ihren Höhepunkt erreicht und sich sein Gottesbild sowohl vom triumphalen Christus des *Jüngsten Gerichtes* als auch vom tröstlichen *Salvator Mundi* mehr und mehr entfernt. Auch wenn Michelangelo von Verlusten und Krankheiten geplagt war, spricht aus den Gedichten und Briefen doch auch seine unverwüsthliche Liebeskraft und Lebensfreude, wobei es nicht immer eindeutig ist, ob ein Gedicht nun an Vittoria, Cec-

chino oder einen Dritten gerichtet ist. Dennoch steht diese Periode von zwei bis drei Jahren wie keine andere unter dem Vorzeichen der Passion und dem Einfluss Vittorias.

Sie endet mit deren Tod und Michelangelos Berufung zum ersten päpstlichen Architekten, in die er nach anfänglichem Zögern erst zu Beginn des Jahres 1547 einwilligt.<sup>52</sup> Er verlagert den Schwerpunkt seiner Tätigkeit vom mühsamen Freskieren und Skulptieren auf die Architektur und widmet seine ganze Kraft der Vollendung jenes Tempels, dessen Pracht und Größe, dessen Kosten und dessen Finanzierung zum Beginn der Reformation beigetragen hatten und dem Geist des Johannes-Evangeliums und der Korintherbriefe diametral widersprachen. Vittoria, die der Kirche bis zuletzt eng verbunden blieb, mag Michelangelo jedoch zugeraten haben. Ihr sanfter aber unerbittlicher Druck, der nicht immer mit den innersten Impulsen seiner Kreativität zu vereinbaren war, ist nun allerdings von ihm genommen, und er sieht sich nicht mehr veranlasst, ihrer mystischen Gottverbundenheit seine eigene Gottverlassenheit entgegen zu stellen. Diese Veränderung ist selbst in den wenigen figuralen Werken seiner letzten sieben Lebensjahre zu spüren, etwa in der *Verkündigung*, die er gegen 1550 für den Kardinal Cesi entwirft.<sup>53</sup> Deren Maria wirkt wieder ungleich lebensvoller, jugendlicher, ja erotischer als in den Zeichnungen der Jahre 1545/1546, und Gott ist in dem athletisch-jünglingshaften Engel wieder präsenter. In den drei fragmentarischen Marmor-*Pietàs* und den zugehörigen Entwürfen der folgenden Jahre wird der bärtige Christus von seinen Nächsten umhegt, und Michelangelo kommt damit sogar Vittorias Mystik wieder näher als bei der Maria der *Pietà*.<sup>54</sup> Er war zu sehr er selbst, zu eigenwillig, stolz und polemisch, als dass sich seine Kunst allein aus den Strömungen seiner Zeit verstehen ließe. Doch gerade die so genau nachvollziehbare Krise dieser Jahre gewährt einen tieferen Einblick in sein Wesen und Wirken als die meisten früheren oder späteren Phasen seiner Vita.

52 Frommel, »Michelangelo und das Grabmal« (Anm. 29), p. 274.

53 Sylvia Ferino-Pagden, »Zu Michelangelos Zeichnungen für Vittoria«, in *Vittoria Colonna und Michelangelo*, ed. Ferino-Pagden (Anm. 1), pp. 464-466; Francesca Parrilla, »Marcello Venusti, Annunciazione«, in *Rinascimento a Roma*, ed. Bernardini & Bussagli (Anm. 37), p. 331.

54 De Tolnay, *Michelangelo* (Anm. 1), vol. 5, pp. 86-92, 149-157.