

„*Scrivo sol per sfogar l'interna doglia ...*“

Gedanken zu einer Vittoria Colonna gewidmeten Ausstellung im Kunsthistorischen Museum Wien, 1997

Karin Gludovatz*

Die Ausstellung über die Lyrikerin *Vittoria Colonna* (1490/92 Marino – 1547 Rom) bildete den Abschluß einer Trilogie, die berühmten Frauen der italienischen Renaissance gewidmet war und von Sylvia Ferino-Pagden für das Wiener Kunsthistorische Museum konzipiert wurde. Begonnen hatte die Serie der *donna famose* mit Isabelle d'Este, Fürstin und Mäzenatin (1994), ein Jahr später folgte die Präsentation der Gemälde von Sofonisba Anguissola (1995).

Ferino-Pagdens Bestrebung, Isabella d'Este und Vittoria Colonna, Marchesa di Pescara, die beide in der Kunstgeschichtsschreibung vornehmlich als Gönnerinnen und Modelle in Erscheinung treten, in ebensolchem Rahmen und Umfang zu würdigen wie die Malerin Anguissola verdient Anerkennung, umso mehr als die Realisation eines solchen Unterfangens im Kunsthistorischen Museum schwierig scheint. Isabellas Einzug in das traditionsreiche Haus lag ob ihrer Stellung als Auftraggeberin und Förderin bedeutender Künstler nahe, die Legitimation, Vittoria eine derartige Ausstellung zu widmen, sah die Kuratorin vor allem in ihrer Nähe zu Michelangelo gewährleistet¹ – ein konservatives Argument, das im zu plakativ geratenen Untertitel – „Dichterin und Muse Michelangelos“ – deutlich hervortrat. Entgegen dieser engen Klassifizierung wollte das Ausstellungskonzept in fünf Sektionen die Dichterin im weiteren Kontext zeigen und solcherart den vielen Facetten ihrer Tätigkeiten Platz einräumen.

Die Vorstellung ihrer Person und Herkunft bot anhand zahlreicher Bildnisse diverser Familienmitglieder einen Überblick zur Genealogie des Hauses Colonna.

Ihrer Bedeutung als Dichterin gerecht zu werden, erwies sich ausstellungstechnisch naturgemäß als schwieriger. So beschränkte sich die Darstellung vornehmlich auf Porträts berühmter Vorgänger und Zeitgenoss/inn/en, um das intellektuelle Umfeld zu verbildlichen.

* Ich danke Daniela Hammer-Tugendhat und Wolfram Pichler für kritische Lektüre und anregende Diskussion.

1 Sylvia Ferino-Pagden, Einführung und Danksagung, in: Sylvia Ferino-Pagden, *Vittoria Colonna. Dichterin und Muse Michelangelos*, Wien 1997, 13.

Dante, Petrarca und Boccaccio, Baldassare Castiglione, Pietro Aretino, Pietro Bembo, Paolo Giovio, Tullia von Aragon und Laura Battiferri konnte man dergestalt begegnen, teilweise begleitet durch alte Ausgaben ihrer Schriften. Nur ansatzweise wurde in dieser Präsentation eine Tradition weiblicher Autorinnen bemerkbar, auf die sich Vittoria aber durchaus berief, wie sie sich in manchen ihrer Schriften auch ausdrücklich an Frauen als Rezipientinnen wandte.² Colonnas Oeuvre war durch einige Erstdrucke vertreten sowie ein mit Miniaturen ausgestattetes Manuskript ihrer Rime, ursprünglich für Margherita d'Angoulême, Königin von Navarra angefertigt.

Als in weiten Bereichen gelungen erwies sich die dritte Sektion, die der religiösen Erneuerung Italiens gewidmet war. In dieser wurde der inhaltliche Anspruch durch die Auswahl und Zusammenstellung der Objekte am ehesten eingelöst – allerdings blieb der Bezug zu Vittoria unklar.³ Beeindruckend und aufschlußreich für das Verständnis religiöser und politischer Unmutsäußerungen erwies sich das geschändete marmorne Haupt Papst Pauls IV., Relikt der von Vincenzo de' Rossi ausgeführten kapitolinischen Ehrenstatue von 1559, die nur zwei Monate nach ihrer Aufstellung verstümmelt und zerlegt wurde – sofort nach dem Tode des Pontifex, der sich durch drückende Steuern, Kriegstreiberei und schwerste Restriktionen gegen die jüdische Bevölkerung verhaßt gemacht hatte. Der Papst wurde mit der *damnatio memoriae* belegt, das Haupt seines ehemals ganzfigurigen Bildnisses im Tiber versenkt, aus welchem es erst im vorigen Jahrhundert geborgen wurde. Anregend war der Vergleich von Lorenzo Lottos Blut spendendem Erlöser in der Glorie, 1543/44 mit Sansovinos Bronzerelief gleichen Themas, der die komplexe Beziehung der beiden verdeutlichte. Anhand Lorenzos Erlöser wurde durch seine vielschichtigen Lesarten auch die Schwierigkeit evident, aus Bildinhalten eindeutig die religiöse Haltung ihrer Schöpfer herleiten zu können – ein oftmaliger Trugschluß, der gerade die Interpretation von Lottos Werk begleitet.⁴ Sebastiano del Piombos Kreuztragender Christus bot mit seiner unmittelbaren Aufforderung zur *imitatio Christi* ein eindrucksvolles Beispiel für die Neuformulierung religiöser Sujets zur Zeit der Glaubensspaltung.

Im ideellen (und räumlichen) Zentrum der Präsentation stand die Beziehung Vittoria Colonnas zu Michelangelo, ausgehend von zwei Zeichnungen, die dieser der Marchesa zugeeignet hatte: einem Kruzifixus und einer Pietà.⁵ Die bildliche Rezeption dieser beiden Werke

2 Vgl. Anna Eder, *Das liebenswürdige Geschwätz meines Geschlechtes*. Frauengespräche in Texten italienischer, französischer und deutscher Autorinnen. Von Vittoria Colonna bis Johanna Schopenhauer, Frankfurt a. M. 1997, 25.

3 In diesem Zusammenhang scheint mir eine Dissertation interessant, die mir leider nicht zugänglich war, die ich aber als Ergänzung der sehr ausführlichen Bibliographie im Katalog beifügen möchte: Marjorie Ann Och, *Vittoria Colonna: Art Patronage and Religious Reform in Sixteenth-Century Rome*, Ph. D., Bryn Mawr College 1993. Ich danke Friedrich Polleroß für diesen Hinweis.

4 Vgl. Hans H. Aurenhammer, *Paragone der Künste und Spiegel des Heils. Zur Bilderfindung von Lorenzo Lottos Blutspendendem Erlöser in der Glorie*, in: Ferino-Pagden, Colonna, wie Anm. 1, 296–302.

5 Vgl. Emidio Campi, *Kruzifixus und Pietà Michelangelos für Vittoria Colonna. Versuch einer theologischen Interpretation*, in: Ferino-Pagden, Colonna, wie Anm. 1, 405–412.

wurde ausführlich behandelt, Michelangelo durch weitere Zeichnungen und Porträts seiner Person repräsentiert. Daneben fanden sich auch Autographen einiger seiner Gedichte sowie Auszüge aus dem Briefwechsel zwischen dem Bildhauer und der Dichterin.

Die letzte Sektion der Ausstellung bot ein Rückblick auf die enthusiastische Colonna-Verehrung im 19. Jahrhundert, unübertroffen blieb das schauerliche Pathos von Francesco Jacovaccis Michelangelo am Sterbebett Vittoria Colonnas, 1880.

Bedauerlicherweise gelang es aber auch dieser Ausstellung nicht, der Marchesa die ihr zustehende Individualität einzuräumen. Trotz des kontextuellen Ansatzes, der eine kritischere Haltung gegenüber den ausgewiesenen Rollen einzelner Protagonisten verlangt hätte, blieb die Dichterin zu sehr durch die Männer ihrer Umgebung definiert. Dies liegt zum einen gewiß an den Überlieferungen zu ihrer Person, seien sie bildlicher oder literarischer Natur, die bis auf wenige Ausnahmen von männlichen Autoren stammen und keineswegs frei von Vorstellungen „idealer Weiblichkeit“ sind – paradigmatisch sei hier nur Paolo Giovios Beschreibung Vittorias genannt.⁶ Zum anderen aber wurden diese tradierten Darstellungsformen in der Präsentation und auch in einigen der biographischen Beiträge des Katalogs weitgehend übernommen. Auf die Dichterin, die in der Literaturgeschichte bezeichnenderweise immer als „die“ weibliche Vertreterin des italienischen Petrarkismus apostrophiert wird, fiel auch in Wien der lange Schatten ihrer Begleiter. So erscheint sie etwa als liebende Gattin, die geleitet von Kummer und Sorge um ihren im Krieg weilenden Francesco Ferrante d'Avalos ihr erstes Gedicht verfaßt und, nachdem dieser nicht mehr zurückkehrt, als Witwe aus ihrer Trauer den Impetus für weitere literarische Tätigkeit schöpft, um dem toten Helden solcherart Unsterblichkeit zu verleihen – dies sind nur zwei ihr auferlegte Existenzformen. Ebenso sei ihr religiöses Engagement durch die Begegnung mit einem Mann initiiert worden: Juan de Valdé, der sowohl von Erasmus als auch von lutherischen Lehren beeinflusst war und von einem mystischen reformistischen Spiritualismus geleitet, die kirchlichen Dogmen ablehnte; auch die Nähe zu dem der Häresie verdächtigten Kardinal Reginald Pole soll prägend für sie gewesen sein.⁷ Pietro Bembo gilt neben dem Ideal Petrarcas als wichtiger Inspirator ihrer Schriften, ebenso Paolo Giovo, und besonders Michelangelo als hochverehrter und verehrender Meister. Ihre Interessen und Tätigkeiten scheinen in dieser Darstellung hauptsächlich durch äußere Anregungen beeinflusst und diese kommen – so will es die Legende – von den bedeutendsten Männern ihrer Zeit. Ohne deren inspirierende Wirkung – besser: den gegenseitigen Austausch – schmälern zu wollen, waren es doch auch gerade Autorinnen, auf die sich Vittoria in ihren Schriften berief, wie sie darin auch Anliegen ihrer Geschlechtsgenossinnen behandelte.

6 Die Beschreibung ist auszugsweise wiedergegeben in: Ferino-Pagden, Colonna, wie Anm. 1, 120–123. Vgl. dazu auch: Carlo Vecce, Vittoria Colonna und Paolo Giovo, in: Ferino-Pagden, wie Anm. 1, 172–174.

7 Vgl. Gigliola Fragnito, Vittoria Colonna und die religiöse Heterodoxie in Italien, in: Ferino-Pagden, Colonna, wie Anm. 1, 227.

Für die Konstituierung einer Persönlichkeit von hoher Relevanz und aus kunsthistorischer Sicht von besonderem Interesse, erweist sich zweifellos die Porträtmalerei. Diese nicht nur durch eine Vielzahl an Beispielen, sondern auch durch gezieltes Hinterfragen einzubringen, hätte vielleicht einen anderen Blick auf die Dichterin ermöglicht. Nachweisliche Bildnisse Vittorias sind heute rar, obwohl zu ihren Lebzeiten vermutlich etliche im Umlauf waren, galten sie doch auch als Kunstbezeugungen, die rege ausgetauscht wurden.⁸ Ferino-Pagden spricht im Katalog die Problematik der Idealisierung und Konstruktion von Personen in Porträts zwar an, selbst aber rückt sie die Frage nach dem authentischen Bildnis zu sehr in den Vordergrund, um so Erkennungsmerkmale für die vielen Identifizierungsvorschläge zu eruieren – eine anachronistische Fragestellung, wie gerade die Vittoria-Rezeption im 19. Jahrhundert zeigte: Trotz der schon vorangegangenen geradezu kultischen Verehrung der Dichterin war die Sehnsucht nach ihrem „wahren“ Aussehen niemals stärker als zu jener Zeit, in der sie von den unterschiedlichsten politischen und intellektuellen Strömungen vereinnahmt wurde, sei es – wie Ferino-Pagden schreibt – als „religiöse Erneuerin, als ‚Antipapistin‘, als Vorkämpferin für ein vereintes Italien [oder] als Feministin“⁹. Dies hatte zur Folge, daß unzählige unausgewiesene Frauenporträts des Seicento zum Bild Vittoria Colonnas gerieten. In der Wiener Ausstellung wies man nur die weitestgehend gesicherten Darstellungen der Dichterin auch als solche aus: Einmal erscheint sie auf einer neapolitanischen Tafel aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts als Stifterin neben Constanza d’Avalos zu Füßen einer Gnadenmadonna; das Gemälde von Cristoforo dell’Altissimo, vor 1568, zeigt sie hingegen in der Pose einer poetessa laureata, en buste, mit Witwenschleier und Lorbeerkranz.

Literarische Porträts in Form von Lobgedichten existieren in größerer Zahl und thematisieren – wie könnte es anders sein – vor allem ihre Schönheit, und implizit ihre *virtù*. Wurde im damaligen Diskurs die Schönheit sozial schwacher Frauen meist als direkter Wegweiser ins moralische Verderben gesehen, war man zugleich davon überzeugt, daß sich die „innere Reinheit“ hochrangiger Frauen in der Klarheit ihres Gesichts spiegle – so „als reichte körperliche Schönheit allein zum Glücklichsein nicht aus, diente sie der Vervollkommnung der ‚wahren‘, angeborenen Privilegien und bestätigte deren Legitimität“¹⁰. Die Beschreibungen Vittorias sind topisch aufzufassen, was heute den einen oder anderen Interpreten dazu veranlaßt, aus den Aussagen der Zeitgenossen auf das direkte Gegenteil zu schließen. Man möchte meinen, die Frage nach ihrem Aussehen sei obsolet. Dennoch scheint sie nach wie vor zur Beschäftigung anzuregen, zum Teil mit problematischen Folgen wie der Artikel von Romeo de Maio zum Stand der Colonna-Forschung zeigt: „Auch Vittorias äußere Erschei-

8 Vgl. Sylvia Ferino-Pagden, Vittoria Colonna im Portrait, in: Ferino-Pagden, Colonna, wie Anm. 1, 110.

9 Ferino-Pagden, Vittoria Colonna im Portrait, in: Ferino-Pagden, Colonna, wie Anm. 1, 109.

10 Véronique Nahoum-Grappe, Die schöne Frau, in: Arlette Farge und Natalie Zemon Davies Hg., Geschichte der Frauen. Frühe Neuzeit, Frankfurt a. M. 1994, 107.

nung beeinflusste, wie man dieser Frau entgegentrat. Ihrer mangelnden Schönheit entsprang nicht nur eine größere Urteils- und Handlungsfreiheit, sondern auch ein eigener Umgang mit Männern wie Giovio, Bembo und vielleicht auch Pole, die gezwungen waren, sich mit ihren inneren Qualitäten wie den Tugenden und der Seele auseinanderzusetzen."¹¹ Ein verhängnisvoller Schluß zu dem der Autor auf der Basis gängigster Vorurteile gelangt.

Gezielte Repräsentationskritik hätte Konstruktionsmodi der Bildnisse offenlegen können und gezeigt, wie wenig „objektive“ Abbilder denkbar sind, wodurch sich schließlich die vielstrapazierte Frage nach dem „wahren“ Aussehen der Colonna als überflüssig erwiesen hätte.

Als prächtig gekleidete Stifterin in der genannten neapolitanischen Tafel repräsentiert *Vittoria* vor allem den Reichtum ihrer Familie und ihres Hofes, bürgt aber auch für deren Frömmigkeit. In Altissimos Werk wendet sie sich dem Betrachter direkt zu, aus dem Bild herausblickend ist sie als Subjekt definiert, aber trotz des Lorbeers nicht glorifiziert. Auf einer Medaille, die auf der anderen Seite ihren Ehemann in antikisierender Rüstung als Kriegshelden feiert, wird sie als Pendant Francescos im Profil dargestellt, doch durch ihre entblößte Brust allegorisiert. Auf keinem der – heute zugegebenermaßen spärlich vorhandenen – Bildnisse allerdings sieht man sie mit einem ihrer Werke, oder gar schreibend, an sich eine gängige Repräsentationsform berühmter männlicher Autoren.

Bronzinos Gemälde der Dichterin Laura Battiferri, vermutlich um 1560, das lange für eine Darstellung Vittoria Colonnas gehalten wurde, zeigt Laura halbfigurig, den Kopf zur Seite gewandt, während sie den Betrachter/inn/en ein aufgeschlagenes Buch darbietet. Erstaunlich und bezeichnend zugleich ist allerdings, daß darin nicht ihre eigene Lyrik, sondern Sonette aus Petrarcas Canzoniere zu lesen sind. Viktoria von Flemming hat diese Tatsache als Appell an den lesenden Betrachter gedeutet, der wohl sofort begriff, „daß Laura Battiferri nicht etwa als Lyrik schreibendes Subjekt, sondern als von Petrarca im Canzoniere lyrisch verehrtes (Liebes-)Objekt, als gleichsam erneuerte Laura, wahrgenommen werden sollte“¹².

Interessant scheint, daß gerade von Michelangelo kein einziges bildliches Zeugnis der Vittoria Colonna überliefert ist; er porträtierte sie allein in seinen Schriften, also in dem ihr eigenen Medium, vielleicht die einzig adäquate Form für eine Dichterin und somit ihr höchstes Lob – trotz Leonardos Warnung vor der Dichtkunst, die in der Beschreibung stets der Malerei unterlegen sei.¹³

11 Romeo de Maio, Vittoria Colonna und die Krise der Renaissance. Zum Stand der Forschung über Vittoria Colonna, in: Ferino-Pagden, Colonna, wie Anm. 1, 26.

12 Viktoria von Flemming, Laura Battiferri (1523–1589), Kat. II. 50, in: Ferino-Pagden, Colonna, wie Anm. 1, 219. Vgl. dazu ausführlicher Viktoria von Flemming, Harte Frauen – weiche Herzen? Geschlechterverhältnis und Paragone in Bronzinos Porträt der Laura Battiferri, in: Viktoria von Flemming u. Sebastian Schütze Hg., *Ars naturam adiuvans*. Festschrift für Matthias Winner, Mainz 1996, 272–295.

13 Vgl. Sylvia Ferino-Pagden, Vittoria Colonna im Portrait, in: Ferino-Pagden, Colonna, wie Anm. 1, 111.

Der Ausstellung hätte es besser getan, interne Bezüge mehr hervorzuheben, in der Art der Präsentation und durch etwas weniger kryptisch formulierte Begleittexte – das Potential dafür wäre durchaus vorhanden gewesen. Der Katalog ist weitgehend zu empfehlen; er bietet sowohl einen Überblick zur *Colonna*-Forschung als auch kunsthistorische Einzeluntersuchungen zu den ausgestellten Objekten.

Man sollte allerdings trotz der institutionellen Vorgaben bedenken, gerade ein solches Projekt wie die Vittoria Colonna-Ausstellung birgt in konventioneller Bearbeitung einige Gefahren: eine liegt darin, daß die eigentlich zentrale Person leicht zum Vorwand verkommen kann, eine Auswahl herausragender Werke präsentieren zu können.