



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## Universitätsbibliothek Paderborn

### Das Leben Raphaels

Grimm, Herman

Stuttgart [u.a.], 1903

Siebentes Kapitel Die Farnesina.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-47194](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-47194)

## Siebentes Kapitel.

### Die Farnesina.

Raphael vor dem eigenen Urtheil. — Raphael und Leo der Zehnte. — Die Farnesina.

---

Alle Werke Raphael's sind Jugendwerke. Er hatte nach Vollendung der Sistineischen Madonna noch drei Jahre etwa zu leben. Denen, die noch nicht vierzig Jahre alt sind, liegt die gewichtigere Masse der menschlichen Jahre in der Zukunft. Während der Dreißiger überraschen die Erlebnisse noch und erscheinen als Abenteuer. Raphael steckte noch in höheren Erwartungen als er hinweg mußte. Seine letzten Arbeiten bezeugen dieselbe jugendliche Freude an den Dingen wie seine ersten. Seine letzten Naturstudien sind von einer Frische und Anmuth, die sie zu persönlichen Kundgebungen seines Talentes machen. Er war in voller Entwicklung begriffen.

Vergleichen wir diese letzten Naturstudien seiner Hand mit denen Michelangelo's: wie sorgsam und objektiv dieser den Aufbau des Körpers verfolgt, während Raphael das zufällig als schön sich Darbietende in persönlicher Theilnahme festhält. Er wollte nicht als Gelehrter Muskeln und Knochen studieren, sondern das ihm werthvoll Erscheinende als Künstler wiedergeben. Was wir die täuschende Oberfläche der Dinge nennen, entzückte ihn als deren Inhalt. Diese Weltanschauung beherrschte ihn.

Das sorglose Treiben am Hofe des Papstes, bei dem uns das ‚après nous le déluge‘ Ludwig's XV. einfällt, kann bis zuletzt romantischen Schimmer für Raphael bewahrt und die Bewunderung derer, die gedankenlos ihm schmeichelten, ihm süß geklungen haben, selbst wenn er sie durchschaute. Alles wünschte er sich noch, Alles diente ihm noch. Alles was glänzte, war noch Gold. Die Zeit der inneren Niederlagen kam niemals für Raphael, denn er wurde vor den Jahren hinweggenommen, in denen sie eintreten.

Michelangelo hat als Raphael lange todt war von ihm gesagt, nicht durch besondere Gaben, sondern durch Fleiß habe er soviel erreicht. Er traf damit den Punkt, auf den es bei Betrachtung Raphael's ankommt. Raphael konnte sich nicht beruhigen in Bervollkommnung seiner Arbeiten. Bei der Grablegung, den Gemälden der Camera della Segnatura und weiter ist der Proceß klargelegt worden, wie dieses Fortschreiten sich im Einzelnen bethätigte. Wollte ich Raphael's vorhandene sämtliche Zeichnungen und dazu Marcanton's Stiche, welche immer nur nach Raphael's Zeichnungen und nicht nach den fertigen Gemälden gemacht worden sind, vergleichend beschreiben, so träte dann erst der ganze Umfang dieser unaufhörlichen Arbeit an's Licht. Immer wieder ändert und ändert er. In vielen Fällen nur sich zur Befriedigung. Das Umherwälzen seiner Anschauungen in der Phantasie konnte nur dann aber zu Etwas führen, wenn er sich immer wieder an die Natur wandte, sich zugleich aber nicht mit ihr begnügte. An den Grafen Castiglione schrieb er, als dieser ihn wegen der Galatea beglückwünschte, er suche, da es wenig schöne Frauen gebe, eine ‚gewisse Idee‘ zu erreichen. Da war die Arbeit allerdings eine

unendliche. Er verbessert nicht eigentlich das Vorhandene, wie Michelangelo that, sondern er producirt immer Neues, bis er aus allem zusammen eine Art von Abschluß gewinnt. Zuweilen kehrt er zu dem ersten Gedanken zurück.

Es ist auch deshalb wichtig, diese Art zu arbeiten in Betracht zu ziehen, da sie den Anschauungen vieler heutiger Künstler widerspricht, welche meinen, die erste Niederschrift eines künstlerischen Gedankens sei die wertvollste und es werde, so oft man von ihr abweiche, etwas Unerfetzliches verloren. Soweit meine Erinnerung zurückreicht, wurde von Delacroix und Horace Vernet diese Lehre zuerst aufgestellt und von den jüngeren Deutschen Künstlern, welche in Paris lernten, nach Deutschland verpflanzt. Die letzte Consequenz so gearteter Arbeit war, die Gemälde direct nach der lebenden Natur zu vollenden. Ich habe zu wenig Erfahrung im Unterricht junger Künstler, um urtheilen zu wollen, ob dieser Weg heute noch der hergebrachte ist.

Da Raphael bei dieser Art, seine Compositionen zu vervollkommen, deren er stets mehrere zu gleicher Zeit in sich trug, in einer aufreibenden inneren Thätigkeit begriffen war, so bedurfte er der Erholung. Diese fand er darin wahrscheinlich, daß er häufig von einem Werke sich zum andern wandte, zugleich aber daß er im Leben des Tages Zerstreuung suchte. Wir gewinnen aus Goethe's Tagebüchern Einblick in dessen geistigen Wirthschaftsbetrieb. Wie er in festen Abwechslungsperioden zu anderer Arbeit übergeht, zu liegengelassener zurückkehrt, sich nach dem Verkehr mit Phantasiegeschöpfen in Naturbetrachtung vertieft und die Geselligkeit mit Menschen zu seiner Erfrischung ausnutzt. Unbeschäftigt ist er niemals.

Wir finden die gleiche Jagd nach äußerer und innerer Abwechslung bei Voltaire, besonders aber bei Friedrich dem Großen, für den de Cotte's Tagebücher hier Aufschluß geben<sup>1)</sup>.

## 1.

## Raphael vor dem eigenen Urtheil.

Dürfen wir also nicht von Gedanken sprechen, die Raphael beunruhigt hätten wenn er sich ihnen überließ, so könnte die Richtung, in der solche Gedanken lagen, doch genannt werden: dies und jenes, aus dem später, wenn er länger gelebt hätte, eine Belastung seiner Seele vielleicht sich ergeben hätte.

Er war neben Michelangelo endlich zu einem Ruhme gelangt, der ihn nöthigte, seine Leistungen, Alles in Allem, mit denen des großen Florentiners zu vergleichen. Wenn Raphael im Stillen selbst die Wage hielt, wie schwer wogen seine eigenen Werke? Und auch daran mußte gedacht werden, was die Nachlebenden einmal sagen werden. Auch Goethe hat sich selbst so abgeschätzt.

Raphael war jung. Er war reich. Er war umgeben von Schülern, die für ihn arbeiteten. Er gehörte zu den höheren Beamten des päpstlichen Hofes. Er hatte sich einen Palast erbaut und die Wahl stand ihm frei zwischen der Heirath mit der Nichte eines der mächtigsten Cardinäle oder, wenn Vasari und Andere recht berichten, dem Emporsteigen zum Cardinalate. Er genoß und ließ

<sup>1)</sup> Wollten wir die Briefwechsel bedeutender productiver Männer in diesem Sinne durchgehen, so würden sich, wie Goethe von sich sagt, interessante ‚geistige Umdrehungsperioden‘ feststellen lassen.

Anderer mitgenießen, ausgestattet mit unverwüstlich scheinender Lebenskraft. Diese Güter aber hätten auch Andere erringen können. Nur Eins gehörte ihm allein: die Anerkennung seiner Kunst.

Sagen mußte er sich, daß sein erstes gutes Gemälde abseits in Città di Castello stehe; daß die Grablegung in einer Seitencapelle des Domes von Perugia stecke; daß die Camera della Segnatura nebst den anderen päpstlichen Gemächern, für deren Wände er so viel geistige Kraft aufwandte, doch nur eine der vielen Stuben des großen Palastes sei, in die Niemand gelangte außer den Päpsten und ihrer nächsten Umgebung. Die Zeichnungen für die Teppiche waren aus Rom fort; die Teppiche selbst, die er so wenig doch als sein eignes Werk anerkennen durfte, nur an hohen Feiertagen von ferne sichtbar. Wir sahen: fremde Handwerker hatten sie gewebt. Wie sehr was Andere nach seinen Angaben unter seinen Augen arbeiteten, sich von dem unterschied, was er selbst that, wußte Raphael nur zu gut. Fast unbegreiflich ist mir, wie er von den Cartons für die Teppiche Abschied nehmen konnte auf Nimmerwiedersehen.

Und zugleich mußte ihm, wenn er das Dauernde seiner Thätigkeit abwog, aufsteigen, wie seine Kunst im Dienste des Hofes zu gleichgültigen Dingen fort und fort verbraucht wurde und wie der Einspruch der Gewalten, um deren Gunst er (gleich den Uebrigen um ihn her, die des Papstes Umgebung bildeten,) immer von Neuem zu kämpfen hatte, ihm seine Werke in der Entstehung entstellte, da er zusehen und fortlaffen mußte, je nachdem die Laune der Herren sich wandte. Weder Lionardo, noch Michelangelo würden da nachgegeben haben. Hätten diese großen Meister die dunklen Fensterwände

der vaticaniſchen Zimmer, wo das Auge, vom einbrechenden Lichte geblendet, kaum zu unterſcheiden vermag was daſteht, mit ſo umfangreichen Werken bedeckt? Würden ſie Vorzimmern oder Durchgängen — denn ein bloßer Durchgang war das Gemach, in dem ‚der Burgbrand‘ und drei andere mühevollſte Wandgemälde ausgeführt wurden — ihre Arbeit zugewandt haben? Noch heute ſind dieſe Malereien ſo gut wie unbekannt, und wären es noch mehr, wenn Stiche und Photographien ſie nicht ſichtbar machten.

Und nun war, ohne daß Jemand die Hand dagegen erhob, die letzte, beſte Madonna, die Siſtiniſche, wahrſcheinlich klanglos nach Piacenza gegangen! Dem Volke bekannt waren in Rom nur die gleichgültigen Sybillen und Propheten in Santa Maria della Pace und der noch leerere Prophet in San Agostino. Sichtbar wohl auch, wenn man ſich um den Eintritt bemühte, die Loggien der Farnesina. Zweifelhaft iſt, ob die Madonna von Foligno in Araceli, wie die von Coreto und das Porträt Papſt Giulio's II. in Santa Maria del Popolo nicht auch vielleicht nur an hohen Feſttagen enthüllt wurden. Doch kamen dieſe als Tafelbilder weniger in Betracht: der Ruf eines Meiſters wurde auf die Fresken gegründet. Die Sybillen und Propheten riefen wohl das Durchſchnittsurtheil hervor, das der Papſt ſelber wiederholte: Raphael ſei von der Nachahmung Perugino's zu der Michelangelo's übergegangen.

Wie anders hatte das Schickſal Michelangelo begünſtigt. Auch von ihm verlor ſich allerlei in's Ausland, aber die ſeinen Ruf in Rom begründende Pietà ſtand in der Peterskirche für Jedermann wie an freier Luſt, ſein David in Florenz am großen Platze vor der Thüre des

Palastes. Sogar von seinen vernichteten Werken wußte Jeder. Der Carton der ‚Badenden‘, der unausgeführt zu Grunde ging, und die Statue Giulio's II. in Bologna, die herabgestürzt und eingeschmolzen wurde, hatten einmal die Blicke von Italien auf sich gezogen. Die Deckengemälde der Sistineischen Capelle waren für Jeden, der in Rom wohnte oder dahin gelangte, sichtbar. Mochte Leo X. durch seine Ungnade ihn fernhalten: Michelangelo ging Schritt für Schritt vorwärts, jedes Werk ein neues Denkmal seines Daseins.

Doch selbst wenn Sposalizio und Grablegung in Rom frei dagestanden hätten, und die Camera della Segnatura eine öffentliche Halle, und die Cartons der Teppiche als Fresken in der Sistineischen Capelle sichtbar gewesen wären, wer denn hätte, mußte Raphael sich weiter fragen, Angesichts dieser Werke ein ihn befriedigendes Urtheil über sie abgegeben?

Michelangelo kam was Raphael that, längst gar nicht mehr zu Gesichte. Er sah Rom als verlorenen Posten an. Wir haben Briefe, in denen man ihm von Raphael's neuesten Werken erzählte: Michelangelo's Anhänger müssen wohl geglaubt haben, ihm angenehm zu sein wenn sie Raphael herunterrissen. Raphael's Malereien in der Farnesina seien schlechter noch als die im päpstlichen Palaste. Alle die etwas von der Sache verstanden, stellten Sebastian del Piombo weit über ihn. Wie gehässig in Rom von denen wiederum, die ohne Zweifel als die Partei Raphael's galten, über Michelangelo geurtheilt wurde, zeigt unter anderen jene in Giovio's Papieren gefundene Biographie Michelangelo's, die gleich nach den Tagen Leo's X. aus dem unverhohlenen Gefühle bitterer Abneigung gegen ihn geschrieben zu sein



scheint. Michelangelo ist auf dies Geschwätz nie eingegangen.

Urtheilsfähige Männer gewährte Rom Raphael nicht wenn Michelangelo fehlte, und wenn der Einzige, der neben Michelangelo noch hätte in Frage kommen können, Sebastian del Piombo, sich abwandte<sup>1)</sup>. Bramante war nicht mehr da. Der würde nicht geduldet haben, daß Raphael so in Nebensachen sich abnutzte. Zwei Männer hätten Bramante vielleicht ersetzen können: Giuliano da San Gallo und Fra Giocondo, beide neben Raphael nach Bramante's Tode in die Bauleitung der Peterskirche eintretend. Aber auch die waren fort. Giuliano, der auf Seiten Michelangelo's stand, hatte Rom bald verlassen. Von Fra Giocondo spricht Raphael in einem Briefe an seinen Oheim in Ausdrücken der Ehrerbietung und Liebe. Dem Fra Giocondo wohl verdankte Raphael, was Bramante ihm nicht hatte geben können: die Richtung auf das Wissenschaftliche, die Neigung zum Studium des Vitruv, die Ehrfurcht vor den Alterthümern und die Sorge für sie. Aber Fra Giocondo war uralt und wirkte nur kurze Zeit noch in Rom neben Raphael, der als alleiniger Architekt dann den Bau der Kirche weiterführte.

Auch Lionardo, der in der trügerischen Voraussicht, daß nun seine Zeit gekommen sei, in Leo's X. Anfangstagen sich nach Rom aufmachte, hatte die Stadt wieder verlassen und sich nach Frankreich gewandt, von wo er nicht nach Italien zurückkehrte. Dieser umfassende Geist wächst immer noch vor unseren Augen. Er, dem Alles was mit Bauen zusammenhing geläufig war, hätte an

<sup>1)</sup> Ueber Sebastian's Briefe vergl. S. M.

Bramante's Stelle berufen werden sollen. Warum ist er nicht wenigstens nach Fra Giocondo's Tode für diesen am Sanct Peter eingetreten? Auch Lionardo war es wie Bramante Bedürfniß, Jüngere um sich zu haben. Er streute Leben und Gedanken aus. Er war uner-schöpflich. Vielleicht, daß Raphael damals doch schon zu sehr für sich stand, um sich auch dem Bedeutendsten unter-zuordnen. Ich wüßte nicht, daß in Lionardo's Notizen Raphael's Name sich fände. Lionardo war zu alt schon, als er den vergeblichen Versuch machte, in Rom festzu-wachsen.

Auch Fra Bartolommeo gelang das nicht, als er unter dem neuen Papste dort erschien. Raphael hatte einmal in Florenz unter seinem Einflusse gestanden und konnte dem Urtheile seines alten Lehrers vertrauen, was gelungen und was verfehlt erscheine<sup>1)</sup>. Als er aber wieder gegangen war, blieben Raphael nur noch Be-wunderer und Schüler übrig, von denen keiner an ihn heranreichte. Giulio Romano, sein Lieblingsgehülfe, dem er sein Atelier vermachte, war ein decoratives Talent. Ein kalter, inhaltsloser, eleganter Schnellmaler. Kein Werk seiner Hand vermöchte auch nur einen Anklang des Gefühls in mir zu erwecken wie Raphael's Arbeiten. Sollte dieser das nicht gefühlt haben wie wir? Und doch ließ er durch Giulio Romano so viel ausführen und ernannte ihn zum Vollstrecker seines letzten Willens! Von den übrigen Malern um ihn her ist nicht zu reden. *'Tutti valenti e buoni'* nennt Vasari sie. Daß sie sich

<sup>1)</sup> Ich habe in den Ufficien in Florenz Raphael's Madonna da Pescia jetzt wiedergesehen: sie ist von Raphael, zugleich aber so, als hätte Fra Bartolommeo ihm die Hand geführt.

Grimm, Raphael. 4. Aufl.

selbst für ‚höchst leistungsfähige Künstler‘ ansahen, glaube ich; Raphael aber muß gewußt haben, was dahinter steckte. Vasari rühmt, daß Raphael's Schüler nach seinem Tode alle ein so vortreffliches Unterkommen gefunden hätten. Darauf kam es den Leuten, die in Rom seine Umgebung bildeten, wohl auch bei seinem Leben zumeist an. So viel ihrer waren und so sehr sie ihn liebten, und lobpreisend seine Begleitung bildeten wenn er in den Vatican ging: keiner aus dem großen Kreise hat bei Raphael's Lebzeiten seine Stimme erhoben, um darauf zu bestehen, Raphael müßten große monumentale Aufträge zu Theil werden wie Michelangelo, im Auge von ganz Rom auszuführen. Schüler und Verehrer sind oft sehr bescheiden wenn sie für ihre Meister etwas verlangen! Ich meine nicht, daß es böser Wille gewesen sei. Aber ich glaube auch, daß Raphael klug genug war, zu verheimlichen, wie er über all' diese dick aufgetragene Liebe tief im Innern dachte, und wohl erkannte, worauf sie hinauslief. Aus den wenigen Briefen Raphael's, die wir haben, leuchtet die kühle Lebensflugheit heraus, die das Erbtheil aller Italiäner ist: die Abwesenheit von Sentimentalität bei Mein und Dein. Zugleich aber mußte der überströmende Reichthum des eigenen Talentes Raphael wieder milde machen gegen die mühevoll geistige Armuth, die er um sich her sich abarbeiten sah. Und so ließ er seine Schüler sammt und sonders als seine Collegen gern gelten und räumte ihnen so viel Plätze an der Tafel-seines Ruhmes ein als sie beanspruchten. Mir ist nicht denkbar, daß er über den Umfang der Begabung seiner Umgebung im Unklaren gewesen sei. An der Decke der Camera della Segnatura sind zwei Darstellungen: das Urtheil des Marjyas und die Gestalt

der Astronomie, beide nach Raphael's Zeichnungen ohne Zweifel, aber jämmerlich gemalt. Unter seinen Augen! Sah Raphael das nicht, oder wollte er es nicht sehen? Die einzige sehr unschuldige Rache, die er geübt hat, bestand darin, daß, wenn er eine Arbeit einmal einem seiner Gehülfen übergeben hatte, er sie diesen dann auch ganz allein vollenden ließ ohne hineinzuarbeiten<sup>1)</sup>.

Es scheint, daß Raphael nichts von dem brutalen Gefühl seines Werthes besessen habe, von dem Michelangelo erfüllt und getragen war und das auch Lionardo nicht fehlte; er brachte, wie die schaffende Natur selber, Blüthen und Früchte, ohne sich darum zu kümmern, wenn sie zu Gute kämen. Wir sehen, wie Goethe als die Aufgabe des Menschen hinstellt, 'den Anforderungen des Tages zu genügen.' Raphael ließ sich das angelegen sein. Gleich Goethe flößte er vielleicht Jedem der ihm nahe kam das schöne Gefühl ein, mit ganz specieller Zuneigung gerade für ihn auf der Welt zu sein. Er war von der größten Gefälligkeit. Er ließ jede Arbeit stehen, wenn Einer etwas von ihm wollte. Er mußte doch wohl, daß sein Thun wichtiger sei als das jedes Andern, aber er gab der zwingenden Freundlichkeit nach, der zu genügen sein Herz nun einmal froh machte.

Eins freilich kann auch eine so glücklich ausgerüstete Natur im Leben nie gelernt haben: die besten Geister zweiter Ordnung für voll zu nehmen als ob sie ersten Ranges seien. Wer mit Männern ersten Ranges einmal

<sup>1)</sup> So erkläre ich das Aussehen einer Reihe von Sachen seiner späteren Zeit, für welche Zeichnungen und Skizzen von ihm vorliegen, denen die ausführende Hand seiner Schüler in ihren feineren Theilen nicht gerecht geworden ist, eine Beobachtung, die auch für die späteren vaticanischen Wandgemälde gilt.

verkehrt hat, bringt sie und den Maßstab, den sie verlangen, nicht wieder aus seiner Erinnerung.

Ziehen wir in Betracht, was Celio Calcagnini in seinem Briefe an Jakob Ziegler über den Charakter Raphael's in dem angenehm flüssigen Latein, das damals wieder beinahe in's Leben zurückgekehrt war, noch gesagt hat:

Raphael ist sehr reich, und steht beim Papste in Gunst; er ist von der höchsten Herzensgüte und doch mit bewunderungswürdigen Gaben ausgestattet. Unter den Malern ist er vielleicht der erste, in Theorie und Praxis gleich ausgezeichnet. Als Architekt so unermüdlich und erfinderisch, daß ihm zu ersinnen und auszuführen gelingt, woran die größten Geister verzweifelten. Den Vitruv erklärt er nicht nur, sondern weiß ihn mit den sichersten Beweisführungen zu vertheidigen oder zu widerlegen und zwar in so liebenswürdiger Weise, daß, wo er ihm entgegentritt, dies ohne alle Schärfe geschieht. Er ist der oberste Baumeister von Sanct Peter. Doch davon will ich nicht sprechen, sondern von dem bewunderungswürdigen Werke, das er jetzt unternahm, das der Nachwelt ungläublich erscheinen wird: er hat das alte Rom in seiner alten Gestalt, seinem alten Umfange und seiner Schönheit zum großen Theil wiederhergestellt, um es unseren Blicken zu zeigen. Auf den Höhen und in den tiefsten Stellen der Stadt hat er nach den alten Fundamenten gesucht, die Zeugnisse der Alten hinzugenommen und den Papst und die Römer in solches Staunen versetzt, daß Alle ihn wie ein vom Himmel kommendes göttliches Wesen ansehen, herabgesandt, um die ewige Stadt in ihre alte Majestät zurückzuversetzen. Keine Spur von Hochmuth aber ist dadurch in ihn hinein-

gekommen, sondern er verdoppelt nur seine Freundlichkeit den Menschen gegenüber; wer immer ihm etwas Förderndes zu sagen hat, dem steht er gern Rede: Niemand leidet so willig, daß seine Behauptungen in Zweifel gezogen und discutirt werden; sein höchster Lebensgenuß scheint zu sein, zu lehren und sich belehren zu lassen.'

Diese aus intimer Kenntniß geschöpfte Charakteristik ergänzt die dem berühmten Historiker der Zeiten Clemens' VII., dem liebenswürdig verlogenen Giovio zugeschriebene, gleichfalls lateinisch verfaßte, älteste, kurze Biographie Raphael's. Giovio aber giebt ein Bild Raphael's im Verkehr mit den Fürsten und Vornehmen: in Calcagnini's Briefe dagegen sehen wir ihn als Gelehrten mit seines Gleichen umgehen, wenn von seines Gleichen gesprochen werden darf.

Mir scheint Calcagnini das Tiefste über Raphael gesagt zu haben. Nur auf diese Charakteristik hin erlaubte ich mir oben von jenen Selbstbetrachtungen zu sprechen, in denen Raphael seine Stellung zum römischen Publicum erwogen hätte. Sein objectives Verhalten wenn ihm widersprochen ward, erhebt sein Wesen über das vielleicht aller bedeutenden Künstler, von deren Verhalten bei Meinungsverschiedenheiten wir wissen: ich kenne nur einen, dem die besonderen Tugenden nachgerühmt werden dürften, die Calcagnini bei Raphael hervorhebt. Raphael war nachgiebig. Freilich, wer von seinem achten Jahre ab als Lehrling von seiner Heimath und seiner Familie weit fort muß, gewinnt eine gewisse Lebensroutine und ist freundlich weil er den Werth der Freundlichkeit am eigenen Leibe kennen lernte. In der Arbeit des Tages war Raphael ein Mensch des Tages, hinter diesem Leben für den Erwerb aber lebte ein anderer

Raphael, dessen Verlangen dahin ging, sich selbst zu gehören, um das zur Erscheinung zu bringen was seine Phantasie erfüllte. Seine Geschichte ist in den vier Begriffen enthalten: leben, lieben, arbeiten und jung sterben. Michelangelo, gleich Goethe, faßte das bürgerliche Dasein in seinen vielfachen Beziehungen energisch an. Beide haben tiefe Spuren menschlichen Wirkens hinterlassen. Von Raphael ist nur zu sagen, daß er da war und fortging. Daß er eine in steter Entwicklung begriffene Natur zeigt. Daß er eine Ahnung der höchsten Schönheit in sich trug.

Ein gewisses unpersönliches Element ist seinen Werken eigen, wie denen der antiken Bildhauer. Die Vorsehung hatte ihm eine so herrliche Stellung gegeben, daß die Früchte, die an ihm wuchsen, in ihrer vollendeten Gestalt zu den fast spontanen Erzeugnissen seiner Zeit gehören, als seien sie ohne Urheber entstanden.

## 2.

#### Äußerer Verkehr Raphael's unter Leo dem Behnten.

Unter Leo X. war Raphael kein Anfänger mehr, der, als von außen her zugezogen, um Gunst sich zu bemühen hatte. In der Reihe seiner Bewunderer müssen der Papst und dessen Vetter Giulio dei Medici voranstehen. Raphael hat sie gemalt. Ueberzeugend wirken sie auf ihrem gemeinsamen Bildnisse als Männer von Geist. Wir trauen ihnen nichts Kleinliches zu. Will man sich vorstellen, wie der Papst nicht mit Raphael's Augen betrachtet, sondern in Wirklichkeit aussah, so betrachte man seine Colossalstatue in Araceli: ein mürrisch geschwollenes Antlitz mit hängenden Zügen. So mag

Leo X. ausgesehen haben als er dem Bildhauer gelegentlich einmal ein Paar Stunden schenkte. Raphael hat ihn durch sein Portrait historisch geadelt.

Leo hatte in seines Vaters Hause den Geist bedeutender Männer als unentbehrliches Lebensselement kennen gelernt. Wie Giulio II. gehörte er in den Jahren seiner Kindheit dem Quattrocento an. Er hätte ein Papstthum, ohne den Abglanz heidnischer Pracht nicht denken können, die sogar heute noch den Vatican erfüllt und deren Betrachtung die Römer mit Schauder erfüllte, als nach Leo's Tode für kurze Zeit der Niederländer Adrian auf dem päpstlichen Stuhle saß. Aber Leo's blöde Augen vermochten das Große nicht zu beurtheilen. Raphael hat das Vergrößerungsglas, dessen der Papst sich zum Sehen bediente, mit auf das Portrait gebracht. Auch ein Band mit Miniaturen liegt auf dem Tische neben ihm. Raphael's Gemälde für die Loggien haben etwas von Miniaturen. Der Papst empfand nicht, daß Raphael's Talent für solche Spielereien zu gut sei.

Leo's Better, der Cardinal Giulio dei Medici, hat es sich als Clemens der Siebente in der Folge beim Regieren und Intriguiren sauer genug werden lassen. Die zwanziger Jahre, in denen er zu seinem und Roms Unglück Papst sein mußte, waren böse vom Schicksal bedacht. Zwar hat er Michelangelo und Benvenuto Cellini beschäftigt: höher als beide aber schätzte er doch den Erzstümper Bandinelli. Zu erkennen, was ein Künstler vermöge und was man seinem Talente bieten müsse, verstanden beide Medici nicht. Clemens ist öfter portrairt worden: so einfach und vornehm, wie Raphael ihn neben Leo X. brachte, hat kein Künstler ihn später dargestellt. Raphael erlebte seine Zeiten nicht mehr.



Auf höhere Stufe erhob sich der Banquier der Päpste, der prachtliebende Agostino Chigi <sup>1)</sup>. Für ihn war Raphael stets beschäftigt und in seinen letzten Zeiten in solchem Umfange, daß Chigi's Aufträge allein ihn ganz hätten in Anspruch nehmen können. Banquiers müssen, wenn sie geistig ernsthaft etwas bedeuten wollen, Männer von Ueberblick und Energie sein. Reiche Leute spielen durch die Mittel, die sie in Händen haben, in der Kunstgeschichte nicht selten eine Rolle, und feine Kenner und Sammler sind aus ihnen hervorgegangen: wie hoch wir Chigi innerhalb dieser Gesellschaft zu stellen haben, ist nicht klar. Ich meine, ob Prachtliebe oder Eitelkeit oder wirkliches Verständniß das Motiv seiner Aufträge war, läßt sich heute nicht entscheiden.

Auch Leo's Günstling Bibbiena gehörte zu denen, die etwas von den Dingen verstehen. Aus dem Gefolge des Lorenzo dei Medici an den Hof Leo's übergehend, hatte Bibbiena es bis zum Cardinal gebracht, ein Emporkömmling und geschelter Mann, wie Giovio und Bembo waren, aber gewiß kein Charakter, an dessen Urtheil Raphael gelegen hätte. Es giebt Leute, die, so lange sie jung sind, als belustigend und kenntnißreich und brauchbar

<sup>1)</sup> Er stammte aus Siena. Sei hier eingefügt, daß ein schönes Denkmal im Sinne der Kunst des Quattrocento in Siena Raphael zugeschrieben wird. Der Anbau des Domes, die Bibliothek, in der die kostbaren Chorbücher aufgehoben werden, nach deren colossaler Notenschrift die Geistlichen singen, soll von Raphael um 1503 mit Wandmalerei geschmückt worden sein. Einige Zeichnungen dafür rühren von ihm her, die Malerei selbst aber schwerlich. Auf einem dieser Blätter findet sich ein Stück seiner Handschrift. Mitten in dem Raume steht eine Marmorgruppe der drei Grazien von griechischer Arbeit, mit der eine Federzeichnung Raphael's in direkten Zusammenhang gebracht wird. Die Gemälde der ‚libreria del Duomo‘ sind von Pinturicchio.

mitlaufen, keine Nerven haben und unvermerkt von Stufe zu Stufe steigend sich endlich unter den Ersten befinden, so daß ein Schimmer von Würdigkeit nun auf sie fällt. Bibbiena's Porträt (im Palazzo Pitti) sagt uns wenig. Nicht einmal, wie weit Raphael selbst daran malte. Das geistreichste aller Cardinalporträts von Raphael's Pinsel ist das in Madrid (in andrer Fassung in Neapel), dessen Namen aber nicht genannt werden kann und das ich anführe, weil es zuweilen auch Bibbiena betitelt worden ist. Für diesen jedoch ist es viel zu geistig und vornehm und auch zu jung. Dem Bibbiena sandte Raphael das Bildniß der Giovanna von Aragonien nach Frankreich, als der Cardinal im Dienst des Papstes dort verweilte, und die Qualität auch dieses, über seinen Werth berühmten Gemäldes, zu dem Raphael, wie wir bestimmt wissen, weder die Zeichnung machte, noch das er selber gemalt hat, läßt seinen Gönner als künstlerische Autorität, vor der Raphael sich gefürchtet hätte, kaum dastehen<sup>1)</sup>.

Der berühmteste unter den Freunden Raphael's ist der Verfasser des ‚Cortigiano‘, ‚Des Hofmannes wie er sein soll‘, jener Graf Castiglione, der immer noch ehrenvoll genannt wird. Die Prosa jener Zeit ist gedehnt. Wer verträgt den vielgelesenen Bembo heute noch? Machiavelli bildet eine Ausnahme. Der Graf wurde seiner Zeit bewundert. Daß er Raphael mit Liebe anhänglich war, zeigt seine Elegie auf ihn. Der Brief Raphael's worin er ihm für ein freundliches Urtheil dankt, das er über die ‚Galatea‘ ausgesprochen, ist nicht im Originale vorhanden<sup>2)</sup>. Wie hoch Castiglione Raphael

<sup>1)</sup> Alte Copie im Besitz des Berliner Museums.

<sup>2)</sup> Der in dem Briefe erwähnte Plan der Peterskirche ist wahrscheinlich nicht der erste, sondern der zweite Plan, den

schätzte, geht auch aus einem Briefe hervor, worin er nach dessen Tode sagt, Rom ohne Raphael sei wie ausgestorben für ihn.

Auch Bembo und Ariost sollen Raphael nahe gestanden haben. An Höfen steht Alles in Verkehr und ist sich befreundet. Bembo verfaßte Raphael's Grabchrift. Das älteste italiänische Lustspiel wurde damals geschrieben und vor dem Papste aufgeführt; Raphael richtete den scenischen Apparat ein. Fast undenkbar, daß nicht Jedermann ihn gern sah: Cardinäle, Fürsten, Adlige und Künstler. Viele Namen ließen sich hier aneinandereiheilen: mehr oder weniger vornehme Herren, für die Raphael malte, baute, Entwürfe machte, die ihm theuer, die seine ‚amici‘ und Gönner waren. Ihm waren sie alle recht, weil sein eigener Reichthum ihn geistig immer im Ueberflusse zu leben erlaubte. Wie Viele wenn sie mit Goethe sprachen, hielten sich für die Geistreichen! Eine Fluth von Gedanken umgab ihn zu Rom, von allen Seiten unaufhörlich sich erneuernd! Immer frische Fragen wichtigster Art, die von dort aus ihre Entscheidung empfangen. Alle Ohren lauschten dahin. Keine andere Stätte der Welt würde Raphael eine Wirksamkeit gegeben haben, wie er sie in Rom inne hatte: den Rang, die Macht, die Gunst und die Unabhängigkeit.

Das zweite Jahrzehnt des Cinquecento, in welches Leo's Pontificat fällt, war vom ersten, der Regierungszeit Giulio's II., unterschieden. Das Charakteristische der Tage Giulio's ist, daß die, welche später in gemeinsamem Wirken zusammenarbeitend den Umschwung der Dinge

---

Raphael für die Kirche machte, worüber Geymüller nachzusehen ist. Dies wäre auch für die Datirung des Briefes wichtig.

herbeiführten, damals noch ohne rechte Kenntniß von einander sich für das Spätere erst vorbereiteten. In gleichem Unterschiede verhielten sich die Zeiten Richelieu's zu denen Mazarin's etwa. In diesem Sinne sind die Tage Giulio's II., je nachdem man den Standpunkt wählt, der Beginn der neuen, oder der Abluß der alten Zeit. Es ist als faßten die Völker dann weitere Ziele in's Auge. Ihre Geschicke verwickelten sich zu gemeinsameren Schicksalen. Die Gedanken einer allgemeinen kirchlichen Reform ließen die nationalen Sondergelüste der Städte zurücktreten, bei denen es sich früher nur um augenblicklichen kleinlichen Gewinn und Verlust gehandelt hatte. Die Weisheit der städtischen Politiker der alten Schule war aufgebraucht. Die Druckschriften begannen als Agitationsmittel ihre Macht zu entfalten. Charaktere und Individualitäten, denen früher die Möglichkeit fehlte, sich Gehör zu verschaffen, versuchen von den Punkten aus, auf denen sie stehen, die Welt (so groß sie damals war) zu bewegen; die Fürsten empfinden, daß sich neue Gelegenheiten bieten, ihre Machtansprüche zu erweitern, und Rom ist die Börse, an der diese neuen Werthe gehandelt werden. Leo's und Franz des Ersten Zusammenkunft in Bologna im Jahre 1515 war so betrachtet ein Congreß, auf dem das Schicksal der Völker im Großen zur Sprache kam. Raphael sammelte damals Material für seine ‚Krönung Karl's des Großen‘ im Zimmer des Burgbrandes, wo er den Kaiser unter der Gestalt Franz I. darstellte, dem Leo X. die Kaiserkrone aufsetzt. An den König von Frankreich wurde damals für das Kaiserthum gedacht. Von Karl dem Fünften war noch nicht die Rede.

Doch die äußere Politik der Fürsten und der Städte

giebt für den Inhalt der Zeit nur die äußeren Daten: auf die innere Entwicklung der Männer kommt es an, die die bewegende Kraft sind. Aus den Briefen und den Schriften der Humanisten ergiebt sich, daß während der Regierungszeit Leo's X. bei den bedeutendsten dieser Männer eine plötzliche Ausbreitung ihres geistigen Einflusses beginnt. Bis dahin hatten Luther, Erasmus, Gutten und die Anderen, die unter dem Einflusse dieser drei standen, sich innerhalb engerer Kreise bewegt: diese erweitern und schneiden sich jetzt, und das Bedürfnis wird rege, nicht die näheren Freunde, sondern die Völker als Publicum um sich zu haben, an das man sich wendete. Wir dürfen die Jahre Leo's X. die Sturm- und Drangperiode der Reformation nennen. Unmöglich, einen Mann von so feinen Organen wie Raphael anders zu denken, als durchdrungen vom Gefühl dieses neuesten Aufblühens, das das gesammte Europa zu innerer Erhebung fortrif. Der Reuchlin'sche Proceß, der in Rom ausgefochten wurde, enthüllt uns, mit welcher Freiheit und auch Ungewißheit, zum Theil noch unbeirrt vom Einflusse der Parteien, die höchsten Dinge in Rom verhandelt wurden, wo neben der Erörterung der geistlichen Fragen das Studium der antiken Autoren die Geister erfüllte. Diese Dinge flossen ineinander über. Die Mischung politischer, kirchlicher und gelehrter Interessen war das an höchster Stelle zu nennende geistige Element, das Raphael förderte.

Allein es gab noch Eines daneben, dem gleichfalls die höchste Stelle hätte zugewiesen werden können. Auch das Studium der antiken Autoren nahm andere Gestalt an. Aus den Bemühungen einsamer Männer entstand eine internationale Gelehrsamkeit mit Rom als Centrum. Keine andere Stadt gewährte damals den Umgang mit

der Antike. Rom erhob sich hoch über Florenz. Nur in Rom standen die ausgegrabenen Statuen so dicht bei einander und wurden mit solchem Scharfsinn betrachtet. Im Genuße der Antike vergißt man die Welt. Die in wachsender Fülle hervortretenden Elemente der alten Cultur, deren Ueberlegenheit Jeder empfand und an deren Wiederherstellung Jeder theilhaftig sein wollte, mußten Raphael in ein Dasein versetzen, in dem er für das was das Leben sonst ihm vorenthielt, im höchsten Maße entschädigt war.

Raphael scheint sich zu Zeiten vom Verkehre mit dem Hofe zurückgezogen und den Büchern zugewandt zu haben. So sehr, daß er in den Ruf eines ‚Melancholikers‘ kam, der sich in seinem Hause einschließe und nirgends zu finden sei. Jener Brief Calcagnini's enthält Nachrichten über die Natur eines Verhältnisses, in dem Raphael in seinen letzten Jahren zu dem in Rom weilenden uralten Philologen Fabio von Ravenna stand. ‚Fabio, schreibt Calcagnini, lebt in seinen hohen Jahren, wie ein alter Stoiker, als Mensch und Gelehrter gleich verehrungswürdig. Was der Papst ihm monatlich auszahlen läßt, gehört seinen Freunden oder Verwandten. Kränklich und achtzigjährig sitzt er in seinem Kämmerchen wie Diogenes im Fasse. Raphael läßt ihn wie ein Kind nähren und pflegen. Raphael‘ — und nun folgt dessen vorn gegebene Charakterschilderung. Raphael konnte nicht verborgen sein, daß wenn er aus der Freundschaft gelehrter Männer wirklichen Vortheil ziehen wolle, dieser nur unter der Form bescheidener Unterwürfigkeit zu erlangen sein werde. Vielleicht begann sich die Stille brauchende Natur seines Vaters jetzt in ihm zu wiederholen.

Die Harmonie, die aus Raphael's Werken uns an-

fliegt, kann ihnen nur aus seinem innersten Charakter heraus mitgetheilt worden sein. Zehn Jahre lang hatte ich die Camera della Segnatura nicht gesehen; jede Figur, jede Bewegung und Gewandfalte trug ich im Gedächtniß, nichts war mir unbekannt; als ich zu den Wänden aber wieder auffah, war mir eine ganz neue Erfahrung, als hätte ich es nie empfunden, die Beruhigung, die von ihnen ausging. Dies Element fehlt keinem der eignen Werke Raphael's: wo es zu fehlen scheint, ist der Mangel ein sicheres Zeichen, daß er nur seine Gehülfsen malen ließ. Dies persönliche Empfinden ist das schönste Kennzeichen, auf das hin seine Werke als seine wahrhaft eigenen erkannt und bestätigt werden: die schweigende Bewunderung, in der man vor ihnen steht. Ich kannte die Madonna di Foligno so gut. Schon in meiner frühesten Kindheit hatte ich den schönen Stich von Boucher-Desnoyers vor Augen gehabt, in späteren Jahren das Gemälde oft gesehen: und dann, als ich in der Pinakothek des Vaticans wieder davorstand, strömte als erster Eindruck, wie etwas Neues, dieses Besänftigende mir daraus entgegen, das nur vor dem Gemälde selbst empfunden werden kann. Und wie wenig ist dieses in seiner heutigen Verfassung das noch, was es zur Zeit seiner Entstehung war.

Sei es noch einmal gesagt: die Welt erschien Raphael schön. Er wollte dabei sein wenn Feste gefeiert wurden. Wir sehen Goethe neben seinen großen Dichtungen, bei denen er unermüdllich im Vollenden war, Carnevalscherze, die nur einem einzigen Abend dienen sollten, und was sonst in Weimar verlangt wurde, mit Vergnügen schreiben und persönlich mit in Scene setzen. Dann aber wieder ist er zu Zeiten für Niemand zu haben: die Tage, an

denen er verlangte, daß man ihn bei seinem Glase Wein allein lasse'. So auch Raphael. Meist aber doch wohl traf man ihn. Nicht nur den Künstlern stand er gleich zu Diensten, 'die er kannte', sagte Vasari, sondern auch denen, 'die er nicht kannte'. Er brauchte Menschen. Man durfte ihn stören.

Bald genug waren die von Giulio II. ersparten Summen Leo durch die Finger geronnen. Dazu die Verschwörung der Cardinäle, in so massenhafter Gestalt an's Tageslicht kommend, daß dem Papste nur Thränen und Verzeihung übrig blieben. Die Sammlungen für die Peterkirche waren unterbrochen, so daß der Bau in's Stocken kam. Der geistige Aufruhr in Deutschland trat hinzu. All' das aber nicht mächtig genug, um Leo die gute Laune und den Wunsch zu nehmen, sie gut zu erhalten. Seiner Herrschaft wollte Leo genießen. Der Sorgen ledig sein. Das Gefühl sollte ihm Keiner stören, daß Zeiten angebrochen seien, die den Glanz des Alterthums vielleicht überbieten.

Von dieser Stimmung des Vertrauens auf das gute Glück sind auch die letzten Jahre Raphael's umfungen gewesen.

## 3.

**Agostino Chigi's Villa am Tiberufer.**

Chigi war der Mann der für Leo's Launen die Mittel schaffte. Zuletzt, sagt man, wurden des Papstes Kleinodien bei ihm versetzt. Er baute das Gartenhaus, das unter dem Namen Farnesina heute noch berühmt ist. Rom konnte jenerzeit im Sommer nicht verlassen werden wie heute. Die Stadt nahm nur einen geringen Theil des heutigen Roms ein, das den von den Mauern, die



Kaiser Aurelian einst baute, umschlossenen gewaltigen Raum an einer kleinen Stelle ausfüllte. Der Rest lag verfallen, wüßt und überwuchert da. Auf den Ruinenfeldern wurden die Villen der Päpste, der Cardinäle und der mächtigen Familien erbaut. Sie lagen weit auseinander in abgelegener Einsamkeit. Das Leben in Gärten und Gartenpalästen gehörte bis in die Mitte unseres heutigen Jahrhunderts noch für die Römer zur städtischen Existenz wie in den antiken Kaiserzeiten. Raphael's Gartenhaus, mit Gemälden, die er leicht auf die Wände gemalt hatte, stand in der Villa Borghese, bis die dort lagernden Garibaldiner in unserem Jahrhundert es zerstörten. Der Farnas der Camera della Segnatura repräsentirt die Zeit Giulio's II., wo antikes Wesen dem mächtigeren nationalen Dasein sich nur noch angeschlossen und unterordnete: die Farnesina ist das Denkmal der Tage Leo's, wo die neuen Römer die Götterwelt der Griechen und alten Römer in Maskeraden allen Ernstes wiederzubeleben vermeinten. Ich habe im Leben Michelangelo's die einzelnen Darstellungen aus der Geschichte der Venus beschrieben, die Raphael für die Villa Chigi's erfand: eine Nachblüthe der antiken Kunst, deren Formen er sich unbefangen anzueignen trachtete. Und habe ferner in meinem Buche über die Ilias Homer's ausgesprochen, daß nach den Kunstwerken der alexandriniſchen Epoche Raphael zum erstenmale in den Farnesinamalereien den Geist wieder aufleben ließ, in dem Homer gedichtet hatte. Raphael und Homer verstanden sich.

Alterthum und neueste Zeit sind sich auch auf anderen Wegen bei der Farnesina begegnet. Die im letzten Jahrzehnt vorgenommene Regulirung des Tiberufers forderte einen Theil des Farnesinagartens als Opfer.

Bis auf den Spiegel des Flusses herab wurde das Erdreich abgestochen, und in der Tiefe kam ein altes römisches Haus zu Tage, dessen Wände ornamentalen Schmuck tragen. Diese Stücke sind in das Museum von Santa Maria degli Angeli gebracht worden: offenbar Handwerksarbeiten, aber aus jener besten ersten Zeit des Kaiserreiches stammend, wo die Hand des Arbeiters künstlerisch schuf ohne sich dessen bewußt zu sein. In Chigi's Palaste wurden dem Papste und seiner Gesellschaft Feste gegeben und nachdem man getafelt hatte, die goldenen und silbernen Schüsseln in den Fluß geworfen. Hier wollte Michelangelo eine Reihe von Jahrzehnten später eine breite Brücke über den Fluß schlagen und die Gärten mit dem auf dem andern Ufer liegenden Palaste Farnese in Verbindung setzen.

Rom war, wie das antike Rom, erfüllt von Gärten. Mit dem Garten des päpstlichen Beamten Gorizius, der ein Deutscher war, steht Ulrich von Hutten's Name in Verbindung, der in der Gesellschaft, die sich da begegnete, Aufnahme fand. Raphael kann er gesehen und gesprochen haben, der in San Agostino für Gorizius den colossalen Propheten in Fresko an die Wand malte. Und zwar über einem marmornen Marienbild, das Sansovino für Gorizius gearbeitet hatte und auf das Hutten lateinische Verse machte.

Die Jungfrau Maria in lateinischen Distichen zu verherrlichen, gehörte zu dem, was man damals verstehen mußte. Diese Zeiten waren die heidnischsten für Maria's Bildnisse. Zum Propheten Jesaias gehören zwei schöne Engelknaben, die volle Frucht- und Blumenkränze tragen. Die Aufnahme der Engel in das Reich der antiken heidnischen Genien ist eines der Merkmale jener

Zeit. Auf der Madonna von Foligno ist der die Botivtafel tragende Engel von einem antiken Genius nicht zu unterscheiden. Auch die Personifikationen an der Decke der Camera della Segnatura zeigen die Vermischung beider Elemente: aus einem der der ‚Poésie‘ auf einem anfänglichen Skizzenblatte beigegebenen Genien ist später das Christkind der Madonna von Foligno in deren erster Gestaltung hervorgegangen.

Wäre Gutten vom Schicksal nicht in der Krankheit, der er früh erlag, ein so unerbittlich feindlicher Begleiter beigegeben worden, so würde seine geistige Existenz heute einen herrlichen Anblick bieten. ‚Gutten in Rom‘ wäre dann, wie ‚Goethe in Rom‘, das Symbol des damals herrschenden Zustandes, der dem deutschen Ritter und Poeten bei all den Schmerzen die er litt, die Worte entlockte: ‚es ist eine Freude zu leben‘! Gutten charakterisiert sein Drang auf das Neue, Unbekannte. Zugleich ist er der beste Repräsentant der damaligen Abwesenheit aller Organisation des inneren Lebens im heutigen Sinne. Gutten verharret ohne politisches Programm in Wünschen und Erwartungen. Die Behaglichkeit des deutschen Lebens wurde durch die wachsende Auflehnung gegen die Herrschaft der Geistlichkeit nirgends unterbrochen, sondern steigerte sich. Gutten sah, umfangen von den Hoffnungen auf ein naherreichbares Aufblühen der Menschheit, im Genuße dessen, was der geistige Verkehr darbot, ruhig die Dinge sich weiterentwickeln. Es stand, wie auch der kalte Erasmus damals sagte, ein goldnes Zeitalter in Aussicht.

Geymüller zufolge soll nicht Peruzzi, wie Vasari sagt, sondern Raphael den Gartenpalast gebaut haben. Es wäre unmöglich, die Stimmung heute wiederzu-

gewinnen, in der ich den stillen verlassenen Bau vor vierzig Jahren zuerst sah. Heute ist das Haus wieder wohnlich elegant eingerichtet und die Wandgemälde haben durch die Hände roh putzender, unbekannter Restauratoren einen weiteren Theil ihres natürlichen Reizes verloren, den sie, wenn auch zum Theil verwittert und verdorben, früher besaßen. Aber unverwüstlich bleiben sie trotz Allem. Ein Gang durch die Farnesina macht uns heiter und erfüllt mit angenehmen Bildern. Raphael hatte seine Malerei dem Psychemärchen des Apulejus entnommen, so aber, daß nicht Amor und Psyche eigentlich, sondern verschiedene Götter und Göttinnen als Hauptpersonen der dargestellten Scenen erscheinen. Nicht fortlaufende Illustrationen der antiken Dichtung, sondern nur an sie erinnernde Momente daraus bilden den Schmuck der größeren Räume. Beim ‚Raube der Galatea‘ zeigt sich, wie Raphael aus der Antike und auch aus den Gedichten seiner Zeitgenossen schöpfte. Venus zieht als die Hauptfigur unsere Blicke auf sich. Sie hat etwas Triumphirendes in der Haltung. In beiden Händen hält sie die Zügel ihres Zweigespannes von Delphinen, und in der Muschel, die ihr Fahrzeug ist, steht sie so tief drin, daß ihre Füße darin verschwinden. Die von leichter Gewandung umflatterte mächtige Gestalt bietet sich uns in voller Ansicht dar. Quer über die Brust nach rechts, wohin die Delphine gehen, senkt sich der eine der beiden straff niedergestreckten Arme, ihr Antlitz dagegen scheint sich in leiser Halswendung nach der anderen Seite zu wenden. Die Augen blicken wie über uns hinweg, als wolle sie das Haupt in den Nacken werfen. Das aufgelöste Haar, vom Winde, dem die Fahrt entgegengeht, in die Luft geführt, mischt sich mit den fliegenden Falten

des Gewandes. Den Delphinen von ihrem Muschelwagen ist ein geflügelter Knabe als Fuhrmann beigegeben, der mit der einen Hand in die Zügel greifend, gleich ihnen mehr über, als in den Wellen dahingleitet. Geflügelte Kinder schweben in der Luft und scheinen mit gespannten Bogen Pfeile herabsenden zu wollen. Ganz hinten, vom Gewölk beinahe versteckt und beschattet, wird der Kopf Amors sichtbar, der aus der Höhe dem Zuge der Göttin nachblickt.

Und um Venus scharrt sich ihr Gefolge. Rechts und links neben ihr im Hintergrunde sichtbar, tummeln sich Tritonen, die, dahin und dorthin gewendet, in erhobene Muschelhörner blasen: der eine mit von Blätterwerk umsproßten Schenkeln sich über dem Gewässer haltend, der andere als Reiter eines über die Fluth im Galopp gehenden Rosses, der dritte centaurenhaft selber in einen Pferdeleib verlaufend. Dieser, der mit einem Ruder in den Händen seinen Gang zu beschleunigen sucht, trägt eine Nymphe auf dem Rücken, die abgewandt quer sitzend den Arm um seinen Hals geschlungen hat. All' das füllt den Hintergrund: nun aber, dicht vor der Göttin, und unseren Blicken näher noch als sie selber, ein gewaltiges Paar, das von der linken Seite herankommt: ein Triton, der eine Nymphe hoch in den Armen emporhält und an sich drückt. Sie aber sieht ruhig auf ihn nieder und scheint sich kaum von ihm losmachen zu wollen. Den rechten Arm, unter dem sich das struppige Haupt des Meergottes ihr dicht an die Brust drängt, während er thierisch sehnsuchtsvoll zu ihr emporblickt, hat sie, im Gelenke gelinde gebeugt, hoch erhoben; und mit den Fingerspitzen hält sie, weit über ihrem Haupte, um das die Haare mit einem Stirnbande fest geordnet sind, den

Zipfel eines schmalen Schleiers, der sich nach oben hin vom Winde sanft aufgebauscht wie ein auffliegendes Segel rundet und dessen anderes Ende die andere Hand hält. Hier ist der herabsinkende Arm im Ellenbogen scharf geknickt, so daß die sich emporbiegende Hand die Schulter berühren könnte. Beinahe lächelnd blickt die Nymphe so zu dem Triton herab, von dessen nervigem Arm sie über den Hüften hart umschlungen wird. Sie scheint ihm trotz seiner wilden Kraft an Stärke doch fast ebenbürtig, denn dasselbe Element von Uebermuth umgiebt auch ihre Gestalt, das die Göttin in der Muschel so schön als unbezwingbar erscheinen läßt. Das ist Galatea. Nur aus diesen wenigen Figuren ist die Composition gebildet und doch wirkt sie so lebendig auf die Phantasie, daß wir ein Gewühl von unzähligen Meerergöttern über das unendliche Meer hinstürmen zu sehen vermeinen, dem Winde entgegen, der die Fluth mit leichtem Schaume überkräufelt.

Im Leben Raphael's nennt Vasari dies Gemälde eine ‚Galatea auf dem Meere, getragen von einem Gespann Delphine, mit Tritonen und vielen Meerergöttern umher‘. Im Leben des Marc Anton, wird das Werk zum zweitenmale von ihm erwähnt, hier heißt es: ‚Galatea auf einem von Delphinen gezogenen Wagen, mit einigen Tritonen umher, welche eine Nymphe geraubt haben‘. Im Leben des Peruzzi lesen wir: ‚Galatea, die von Meerergöttern geraubt wird‘. Comazzo, ein späterer Kunsthistoriker, spricht bei dem Gemälde von ‚Meerergöttern, welche Galatea's Nymphen entführen‘, und Donat läßt Galatea ‚fliehend über die Wellen eilen, während die Meerungeheuer sie verfolgen‘. Andere behaupten, Philostrat's Galatea sei von Raphael dargestellt worden.

Hören wir nun, wie Philostrat ein antikes Gemälde, das er vor Augen hatte, darstellt.

Galatea gleitet leicht über die sanfte Fläche des Meeres dahin, ein Biergespann von Delphinen lenkend, die in einer Reihe im Geschirre gehend und nach derselben Richtung vorwärts schwimmen. Die jungfräulichen Töchter Triton's sind ihre Lenkerinnen, die Mägde der Galatea, die Delphine fest am Gebisse haltend, für den Fall, daß sie etwa übermüthig würden und mit den Zügeln nicht mehr zu lenken wären.

Galatea aber läßt über ihrem Haupte einen purpurnen Schleier sich in die Lüfte heben, der ihr Schatten geben und zugleich für die Fahrt als Segel dienen soll und von dem ein Schimmer ihr über Stirn und Haupt fällt, wenn auch nicht so lieblich als der eigne Hauch ihrer Wange. Ihr Haar aber flattert nicht in den Lüften, denn es ist feucht und der Wind vermag es nicht aufzuheben. Und der Ellbogen des geknickten weißen Armes steht vor und die Finger berühren die sanfte Schulter, und die Arme scheinen sich zu bewegen, und der Busen tritt hervor und Schenkel und Knie sind von jugendlicher Schönheit. Und die Spitze ihres Fußes, in reizender Bewegung, zieht eine Furche über das Meer als sei er das Steuerruder des Fahrzeuges. Und ein Wunder sind ihre Augen, die etwas Fernes, weit über die Fläche des Oceans hin, zu suchen scheinen<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Von anderen Künstlern und von Raphael selbst an anderer Stelle ist das dargestellt worden wie Philostrat es beschreibt, die auf der Wand der Farnesina aber im Muschelwagen fahrende Göttin zeigt von Philostrats Galatea nicht einen Zug. Das Haar fliegt, statt schwer aufzuliegen; der Wind kommt entgegen, statt ihr, damit der Schleier zum Segel werden könne, in den Rücken

Das klingt anmuthig, ist oft dargestellt worden, in der Farnesina von Raphael aber nicht. Raphael's Quelle lag viel näher. Gehen wir zu Apulejus' Märchen über.

Ich sagte oben, daß Raphael's Psychemärchen weniger Psyche, als die Götter und Göttinnen zum Inhalte habe, von denen darin erzählt wird. Apulejus beschreibt, wie Venus, nachdem sie sich mit Amor erzürnt, in voller Majestät über das Meer dahinzieht, ein zur Darstellung reizendes Gemälde. Das Gefolge der Göttin, erzählt Apulejus, eilt sie zu begleiten. Da sind die Töchter des Nereus, die sich zum Tanze singen; mit bläulichem, starrem Barte Fortunus; und mit schwerem, fischigem Schooße Salacia; doch als Fuhrmann des Delphins der kleine Palämon. Ueber das Meer hin ziehen in Schaaren die Tritonen, der eine leicht hin auf einer Muschel blasend, der andere mit seidnem Schirme dem Brand der Sonne wehrend, ein dritter unter den Augen der Herrin den Spiegel des Gewässers emporhebend, andere wieder unter dem Doppelgespann der Delphine durchschwimmend. So geleiten sie Venus in den Ocean hinaus.'

Davon fehlt Manches auf Raphael's Gemälde, Anderes aber ist da, und Apulejus' Märchen läßt in unserer Phantasie das Bild zurück, was Raphael darstellt. Die Beschreibung der Galatea von Philostat war Raphael bekannt, denn um dieselbe Zeit etwa, zu der die Malereien der Farnesina entstanden, hat er im Badezimmer des Cardinal Bibbiena im Vaticane unter vielen einzelnen

---

zu blasen; kein auffliegender Schleier überhaupt, kein purpurner Schimmer auf dem Antlitze, kein im Ellenbogen geknickter Arm, kein sichtbarer Schenkel — denn das Gewand umgiebt Raphael's Gestalt hier — keiner der beiden Füße sichtbar, keine Dienerinnen bei den Delphinen.



Figuren eine schaumgeborene Venus dargestellt, die, den fliegenden Schleier ausgenommen, Zug für Zug Philostrat's Galatea entspricht. Mit dem einen Fuße steht die Göttin in der Muschel, den andern hat sie nach rückwärts ausgestreckt, so daß dessen Spitze das Meer ritzt wie ein Steuerruder. Den Arm hält sie erhoben, daß der Ellbogen scharf heraussteht. Kein Gewand verhüllt sie. Und auch das Haar flattert nicht, sondern liegt, wie Philostrat beschrieb, schwer auf ihren Schultern.

Ziehen wir nun auch in Betracht, was Brunn zuerst bemerkt hat, daß die antik-römische Kunst der späteren Jahrhunderte mythologische Gestalten in nur scheinbarer Handlung zusammenstellt: es sehe aus, als ob etwas vorgehe, aber es ereigne sich nichts. Raphael's Göttin und ihre Umgebung hätten, so betrachtet, vielleicht nichts als eine Anzahl zu lebhafter Handlung scheinbar vereinigter, nur ornamental jedoch gedachter Gestalten bedeuten können. Vasari beschreibt in seinen 'Ragionamenti' eines der Deckengemälde im Palazzo Vecchio zu Florenz. Venus, Galatea, Leukothea und Amphitrite werden da von ihm zusammen genannt. Ich sah das Gemälde. Alles ist in Bewegung. Seeungeheuer wimmeln durcheinander: nichts aber geschieht. Nur eine Stimmung soll zum Ausdruck kommen. Jenen Schleier, den Philostrat als Attribut der Galatea beschreibt, sehen wir hier über Venus flattern.

Aber der Deutung des Gemäldes der Farnesina in diesem Sinne widerspräche eine andere Beobachtung wieder.

Die Renaissance hat sich nicht damit begnügt, die dem Alterthum entnommenen Mythen zu wiederholen, sondern bildet sie weiter. Die Tritonen des Alterthums lebten als reale Geschöpfe im Glauben des Cinquecento

wieder auf. Burckhardt<sup>1)</sup> giebt Poggio's wahrhaftige Erzählung von einem Triton, der an der dalmatinischen Küste seinerzeit Frauen und Kinder raubte. Fünf Waschfrauen hätten das Ungethüm dann todtgeschlagen und sein hölzernes Modell werde in Ferrara gezeigt. Niemand zweifelte im Quattrocento wohl an der Wahrheit dieser Geschichte, so wenig wie damals an dem Märchen gezweifelt wurde, daß tief im Aetna die Werkstätte der Cyclopen sei. Wenn Castiglione also in zwei seiner lateinischen Elegien<sup>2)</sup> die Gefahren beschreibt, denen junge Mädchen seitens der räuberischen Tritonen ausgesetzt seien, wenn sie am Meere einsame Spaziergänge machten, so weist er auf Etwas hin, was damals für möglich gehalten wurde. Er malt drohend aus, was den Opfern der struppigen Ungeheuer auf dem Meere dann bevorstehe. Man könnte denken, Raphael habe in Anlehnung an diese Verse seines Freundes, die Gruppe des Triton und der Frau, die er mit den Armen festhält, in das Gemälde der Farnesina hineingebracht.

Aber das würde wieder unerklärt lassen, warum wir die geraubte Nymphe in den Armen des Triton so wenig Furcht zeigen sehen. Dies zu erklären, haben wir die Richtung zu betrachten, in der bereits in antiken Zeiten der Galateamythus sich fortentwickelte.

Das Loos der Göttin Galatea ist nicht nur, von ungestümen Liebhabern verfolgt zu werden, sondern zugleich auch, sie zur Jagd auf sich anzureizen. In einem seiner Hochzeitsgedichte<sup>3)</sup> beschreibt Sidonius Apollinaris —

<sup>1)</sup> Renaissance, 3. Aufl. II, 292.

<sup>2)</sup> Cortigiano Ed. 1733, S. 347.

<sup>3)</sup> Carmen XI.

einer der letzten römischen und, wie man zugleich sagen könnte, frühesten französischen Schriftsteller, denn das geziert Liebenswürdige seines gallischen Styles gleicht der französischen Diction — das Innere eines Tempels, welchen Vulkan mit Bildwerken ausgeschmückt hat. Ein Triton wird geschildert, der auf seinem gewölbten Rücken heißen Herzens Dione durch die kühlen Wellen trägt. Aber Galatea drängt sich auf ihrem Muschelwagen an beide heran, fährt dem Triton mit festem Daumen in die Schuppen und nickt ihm Gewährung aller Wünsche zu. Das Ungethüm fängt Feuer. Hellauslachend schlägt es mit dem fischigen Schweife nach ihr, als ob sie schon die Seine sei, und hinterher stürmt die Schaar der Amoren; einer auf einem Delphine reitend, den er mit Rosenketten zügelt; der andere auf einem grünen Seealbe hängend, das er an beiden Hörnern gepackt hat; der dritte mit den ausglitschenden Sohlen stehend auf dem Rücken eines Seethieres, während er zugleich Flügel an den Füßen hat<sup>1)</sup>.

Aggressive Coquetterie war das Kennzeichen Galatea's auch im Cinquecento. Dieser Anschauung entsprang das Gedicht des Pontano, das Raphael gekannt zu haben scheint als er die Farnesina ausmalte. Pontano, der Neapolitaner, war Gelehrter, Dichter und Staatsmann; liebenswürdig, fein, unerschöpflich in Laune und Lebenskraft; einer von denen, denen antikes Latein und Dasein zur zweiten Natur geworden waren, als sei er mit Catull und Properz Arm in Arm gegangen. In Neapel und

<sup>1)</sup> Diese Stelle des Sidonius Apollinaris war eine der Quellen der Personification des ‚Meeres‘, die Cornelius in der Münchner Glyptothek als Fresco gemalt hat. Der Carton in Berlin.

Florenz sproßte das Alterthum damals am blühendsten  
wieder auf.

Spielerisch neckt Galatea sich mit dem Meere,  
Wirft ihre nackten Glieder hinüber, herüber,  
Und es strömen die Wellen von fern dem sanften  
Busen entgegen.

Da in der weiten Höhle regt Polyphem sich,  
Hebt sich empor und schaut! Und die Ziegenheerde  
Bäht er allein: zum Ufer springend stürzt er  
Sich in die Brandung.

Schlägt in die Fluthen ein die nervigen Arme,  
Bricht mit dem struppigen Haupt quer durch die Wogen,  
Vorwärts wälzt er sich wie eine Schlange im Schatten  
Ueber das Gras hin.

Doch Galatea, ihm vor, fühlt, daß er ihr nach will,  
Pfeilschnell eilt sie dahin, doch nicht zu flüchtig:  
Zögernd manchmal lockt sie ihn, aber zugleich doch  
Schreit sie um Hilfe.

Und nun! Alle die Götter, hierher, dorthier,  
Eilen herbei, sie zu retten, doch Polyphem weicht,  
Wenn auch müde und durch der Götter Stimme  
Rückwärtsgetrieben,

Nicht so leicht von der Nymphe, faßt sie, küßt ihr  
Von den rothigen Lippen den Preis des Sieges  
Und dann fort! Doch sie mit finsterner Stirne  
Taucht in die Tiefe\*).

\*) Dulce dum ludit Galatea in unda  
Et movet nudos agilis lacertos,  
Dum latus versat, fluitantque nudae  
Aequore mammae,

Surgit e vasto Polyphemus antro  
Linqvit et solas volucer capellas,  
Nec mora, et litus petit, et sub altos  
Desilit aestus.

Daß Polyphem von Raphael in einen Triton verwandelt wurde, darf nicht auffallen. In der Ode selbst erst vollzieht sich diese Verwandlung: wie Polyphem Galatea verfolgt, scheint er die Gestalt eines Tritonen angenommen zu haben. Die Renaissance erlaubte sich viel in dieser Richtung. Die Centauren bei der ‚Hochzeit der Lapithen‘, oder bei der ‚Erziehung des Achill‘, oder beim ‚Raube der Dejanira‘, sehen wir mit derselben Freiheit in die Gestalt bockbeiniger Satyrn gebracht. Es kam darauf an, das zu geben, was malerisch am bequemsten lag.

Somit stellt Raphael's Gemälde den Zug der Venus dar, wie Apulejus ihn im Psychemärchen erzählt und es ist Galatea mit dem Triton nach Pontano von Raphael hineingebracht worden, um der Composition mehr Leben zu verleihen.

Dieses Verhalten der Künstler des Cinquecento dem

---

Impiger latis secat aequor ulnis,  
Frangit attollens caput, et per undas  
Labitur, qualis viridi sub umbra  
Lubricus anguis.

Illa veloces movet aeris artus,  
Dum peti sentit, simul et sequentem  
Incitat latens, simul et deorum  
Numina clamat.

Illicet divam chorus hinc et illinc  
Fert opem fessae. At Polyphemus ante  
Non abit, lassus quidem, et deorum  
Voce repulsus.

Quam ferox nymphae tumidis papillis  
Injicit dextram, roseoque ab ore  
Osculum victor rapit, illa moesta  
Delitet amne.

antiken Mythus gegenüber ist für die Erklärung der Denkmäler der Renaissance von Wichtigkeit. Abweichende Auffassungen desselben Kunstwerkes an verschiedenen Stellen verlieren so ihr Bedenkliches und die Widersprüche, in die Vasari sich verwickelt, indem er dasselbe Werk bald so bald so erklärt, fallen seinem Zeitalter zur Last. Man kritisirte nicht wie wir heute auf reinliche Resultate hin. Man suchte das Exacte in ganz Anderem. Man hatte die Situation im Allgemeinen im Auge und legte geringen Werth auf die Namen. In einem Briefe <sup>1)</sup>, in welchem Sebastian del Piombo Michelangelo mittheilt, welche Darstellungen für die Wände des Saales des Constantin im Vatican bestimmt worden seien, nennt er die Schlacht am Ponte Molle ‚eine Schlacht, in welcher der Kaiser einen gewissen König umbringt‘ (ammazzò un certo re). Das hatte Sebastian aus dem Munde des Papstes selbst. Keiner von ihnen beiden vielleicht wußte, daß Maxentius es sei, der hier umkomme, und wer Maxentius sei: ihnen genügte für das Gemälde die Situation, daß ein Kaiser siegte und der Gegenkönig dabei im Flusse ertrank. Bekannt ist Raphael's Darstellung aus dem Psychemärchen: wie Amor von Jupiter getröstet wird, der ihn auf die Wange küßt. Vasari erklärt, Jupiter sei dargestellt wie er Ganymed küsse. Er überjah die Flügel und den Bogen mit den Pfeilen, die Amor doch auf den ersten Blick kennzeichneten: die Hauptsache war für ihn, daß ein schöner Jüngling geküßt wurde, und die Umtaufe in Ganymed war fertig. Vasari nahm leicht, was Jedermann zu seinen Zeiten leicht nahm.

<sup>1)</sup> Rom 27. Oct. 1520.

Die Kunsthistorie beschrieb damals sogar Dinge, die überhaupt nicht vorhanden waren. Vasari sieht auf Raphael's Parnas in der Camera della Segnatura in der Luft flatternde Amoren, die sich nur auf Marcanton's Stich finden. Giovio spricht von einer Auferstehung Christi in der Stanza des Heliodor und meinte wahrscheinlich die Befreiung Petri, denn beide Darstellungen haben das Gemeinsame, daß Soldaten aus dem Schlafe herausgeschreckt plötzlich emporfahren und von übernatürlichem Lichtglanze zurückgeworfen sich gegen die Erscheinung zu schützen suchen: bei Giovio herrschte so sehr die Empfindung, dies sei das einzige Kennzeichen der Auferstehung, daß er für überflüssig hielt, genauer nachzusehen. Vasari's Widersprüche in der Deutung der Galatea zeigen, daß er jedesmal aussprach, was ihm beim Schreiben in den Sinn kam. Wir sahen: im Leben Raphael's erklärte er die Gestalt in der Muschel für Galatea, ohne über ihr Verhältniß zur Nymphe etwas hinzuzufügen. Im Leben des Marcanton sollte eine von Galatea's Nymphen geraubt werden. In dem des Peruzzi aber wird Galatea selbst geraubt: hier hat also auch Vasari diejenige Figur als die Hauptperson der ganzen Composition vor Augen gestanden, die sich vorn links in den Armen Polyphem's windet.

Pontano's Verse sind Gelegenheitsgedichte. Er hat im Neapel des Quattrocento gelebt als wohne er noch im alten Neapolis. Die kleinen Erlebnisse, die uns aus seinen Versen wie Bilder des Theokrit entgegenpringen, sind antik empfunden, gedacht, gedichtet. Keine absichtliche, sondern eine zwanglose Wiederholung des großgriechischen ungebundenen Lebensgenusses. Pontano würde auf dem Parnasse in der Camera della Segnatura sicher

zu finden sein, wären wir heute im Stande, ihn da wiederzuerkennen.

Auch zu einem ‚Parisurtheil‘ Raphael’s, das in einem Stiche Marcanton’s erhalten blieb und vielleicht für die Farnesina als Seitenstück der Galatea bestimmt war, wurde, scheint es, der Text eines neapolitanischen Dichters benutzt: des Sannazar, berühmter noch als Pontano. In einem prosaischen Stücke beschreibt er die von Raphael dargestellte Scene. Daß Sannazar’s Gedichte Raphael bekannt waren, bestätigen dessen eigene dichterische Versuche, in denen wir Wendungen Sannazarischer Sprache wiederfinden <sup>1)</sup>.

Lasse ich den gesammten inneren Wandschmuck der Farnesina vor meinen Blicken vorüberziehen, so steigt mir nun doch aber als Entzückendstes darin ein in ihren oberen Zimmern sichtbares Gemälde in der Erinnerung auf, das Raphael nicht gemalt hat. Denn nur eine Röthelzeichnung von ihm ist vorhanden, die die erste Grundlage der Composition bildet. Es rührt von einem Meister her, der nicht Raphael’s Schüler war, sondern den er in Rom vorfand als er im Vatican zu malen begann, und dessen Bildniß er neben seinem eigenen auf die Schule von Athen brachte. Ein selbständiger Künstler, der in Mailand neben Luini und Lionardo begann, aus Siena stammend, wo seine besten Sachen heute noch stehen: Soddoma. Er ist es, der die Familie des besiegten Darius vor dem siegreichen Alexander

<sup>1)</sup> Von Sannazar ist auch das Gedicht von der Geburt Christi, das in lateinischen Hexametern gedichtet, Gottvater und die übrigen Himmelsbewohner in einen homerischen Olymp verwandelt. Es ist Clemens VII. zugeeignet. Maria erscheint darin wie eine heidnische Gottheit.



und dessen Hochzeit mit Roxane auf die Wände eines der oberen Zimmer der Farnesina gebracht hat. An diese Werke denke ich zuerst wenn die Farnesina genannt wird. Sie sind märchenhafter als Raphael's Malereien.

Jede der beiden Fresken Soddoma's nimmt für sich eine Wand des durch dunkle, schwere Kassettirung gedrückten Gemaches im oberen Stockwerke ein. Soddoma, wie die gesammte mailändische Schule, war weniger auf reale Natur als auf verführerische Wirkung aus. Die Beschreibung eines antiken Gemäldes, die Lucian giebt, hat ihn zu Roxane's Hochzeit angeregt. Man vergißt das Werk nicht wieder. Ein kniender Amor löst der auf dem Lager sitzenden Königsbraut die Sandalen von den Füßen, ein anderer hat ihr die leichtdurchsichtige Hülle von der Schulter genehelt<sup>1)</sup>.

Nur eine schöne Zeichnung also haben wir, die auf Raphael als den ersten Erfinder des Gemäldes hindeutet: auf ihr finden wir einen jugendlichen Frauenkörper, der auch auf anderen Studienblättern Raphael's für die Gemälde der Farnesina wiederkehrt. Drei Jahre vor seinem Tode war das. Zwei von diesen Blättern zeichnen sich dadurch aus, daß jedesmal auch der Kopf und das Antlitz sorgfältig gezeichnet sind und daß die wiederkehrende Ähnlichkeit unverkennbar ist. Eines der Zwickelgemälde der unteren großen Loggia zeigt Venus, welcher Psyche, vor ihr kniend, die Büchse der Pandora darreicht. Sie hat sie aus der Unterwelt geholt und die Gewährung ihres Glückes hängt daran. Venus, halb

<sup>1)</sup> Ueber Soddoma's Gemälde, nach einem Stiche von Louis Jacoby, vgl. Fragmente 1900. 1, 337.

erstaunt, halb als wolle sie im Scherz die Annahme verweigern, hebt beide Hände in die Luft. Für diese Venus zeichnete Raphael den herrlichen Körper der jungen Frau zuerst. Antlitz und Gestalt <sup>1)</sup> übertreffen auf dem Blatte, auf dem jeder Strich von Raphael ist, bei weitem das oft übermalte Gemälde selbst. Zum zweitenmale, noch lebendiger, jugendlicher finden wir die Gestalt auf dem Studienblatte zu den drei Grazien, die, bei Psyche's Hochzeit sie und Amor mit ihren Gaben überschütten. Derselbe herrliche Körper, dasselbe Antlitz und zwar mit einer auffallenden Besonderheit: das Haar nämlich trägt die junge Frau, die hier als Modell diente, schlicht über die Stirn getheilt, aber es erscheint die eine Hälfte etwas voller im Haar, als stehe es hier ein wenig dichter, und gerade wo es sich theilt, sind ein paar Strähnen frei geworden, ohne dahin oder dorthin sich anzuschließen. Daran erkennen wir am sichersten, daß es immer dasselbe Antlitz sei. Um dieselbe Zeit auch malte Raphael die Große Madonna des Louvre, und auch für diese haben wir eine Röthelzeichnung, die abermals diese Gestalt wiedererkennen läßt. Und als Schluß: man glaubt Züge dieses Antlitzes auf der Siftina wiederzuerkennen.

Basari aber erzählt von einer Frau, von der Raphael nicht getrennt sein wollte als er in der Farnesina malte. Um ihretwillen habe er die Dinge da vernachlässigt. Und endlich sei seinen Freunden nichts übrig geblieben, als sie zu ihm auf die Gerüste zu bringen, so daß er durch sie selbst nun bei der Arbeit festgehalten wurde.

<sup>1)</sup> Das Blatt ist in Velle.