



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## Universitätsbibliothek Paderborn

### Das Leben Raphaels

Grimm, Herman

Stuttgart [u.a.], 1903

Agostino Chigi's Villa am Tiberufer.

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

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 überkräuselt.

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, unererschöpflich 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 Sapithen‘, 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.