Ca
RAF
147
4800

FARNESINA-STUDIEN.

EIN BEITRAG

ZUR FRAGE NACH DEM VERHÄLTNIS

DER

RENAISSANCE ZUR ANTIKE

VON

RICHARD FÖRSTER,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT ROSTOCK.

ROSTOCK.

STILLER'SCHE HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHANDLUNG.

(HERMANN SCHMIDT.)

1880.

Universitäts-Buchdruckerei von Adler's Erben in Rostock.

MARTIN HERTZ

IN TREUER LIEBE UND VEREHRUNG.

Vorwort.

Der Plan zu dieser Studie entstand während meines Aufenthaltes in Rom in den Jahren 1868 bis 1870 angesichts der herrlichen Werke, welche den Gegenstand derselben bilden. Sie sollte Zeugnis ablegen des Dankes für den Genuss, welchen mir diese Werke so wie wenige gewährt hatten. Allmälich überzeugte ich mich, wie viel noch für die Aufhellung der Baugeschichte und für das Verständnis der Fresken dieses Kleinods unter den römischen Villen zu tun sei. Denn es ist zwar viel über die Farnesina geschrieben worden, aber an einer gründlichen Untersuchung fehlt es noch. Das Interesse hat sich fast ausschliesslich dem Amor- und Psyche-Cyclus und der Galatea Raffael's zugewendet. Ich habe daher versucht das Versäumte einigermassen nachzuholen. Eine erschöpfende Behandlung des Ganzen lag nicht im Plan dieser Arbeit. Insbesondre waren rein stilistische Erörterungen von derselben fast ganz auszuschliessen. Dazu hätte es vor allen Dingen erneuter Autopsie bedurft. Was ich besonders im Auge hatte, war die Geschichte des Baues und der Ausschmückung der Villa so viel als möglich aufzuhellen; sodann die Wandgemälde auf Grund genauer Beschreibung zu erklären, auf ihre poetischen Quellen und etwaigen künstlerischen Vorbilder hin zu untersuchen, endlich den Zusammenhang zwischen den einzelnen Gemälden eines Cyclus aufzuzeigen. Anton Springer sagte vor kurzem: „Gegenwärtig sind wir nicht mehr im Stande den leitenden Gedanken, welcher Peruzzi's Schilderungen zu Grunde liegt, mit Sicherheit darzulegen, so wenig als den Ideenkreis, welcher die in den Lünetten von Sebastian del Piombo gemalten mythologischen Scenen verbindet." Es sollte mich wahrhaft freuen, wenn der Meister der neuern Kunstgeschichte urteilen sollte, dass es mir gelungen sei der Auffindung dieses leitenden Gedankens wenigstens nahezukommen. Der Beschreibung und Interpretation der Gemälde, sowie der steten Rücksichtnahme auf die litterarischen und künstlerischen Denkmäler des Altertums wird man es anmerken,

dass der Verfasser von der Altertumswissenschaft herkommt. Gerade die Beschäftigung mit der Frage nach dem Umfang und dem Wesen des Wiederauflebens des classischen Altertums in der Renaissance hat mir das Studium der Farnesina-Fresken so reizvoll gemacht, und ich wünsche die Musse zu finden auch andre Kunstwerke der Renaissance, deren Gegenstände der antiken Welt entnommen sind, insbesondre die Fresken des Mantegna und Giulio Romano in Mantua, in ähnlicher Weise zu behandeln. Die archäologische Betrachtung wird, so hoffe ich, auch die erneute Behandlung des Amor- und Psyche-Cyclus berechtigt erscheinen lassen. Die verhältnismässige Ausführlichkeit der Beschreibungen wird man, so hoffe ich ebenfalls, um so weniger tadeln, als die Fresken durch die im Garten der Villa in den letzten Jahren vorgenommenen Ausgrabungen in ihrer Existenz gefährdet scheinen. Auch hat mich gerade die Beachtung des Einzelnen auf manche bisher übersehene Feinheit geführt. Die Rücksicht auf eine gewisse Gleichmässigkeit der Behandlung machte es nötig manches bereits von Andern Gesagte zu wiederholen.

Das Manuscript der Arbeit war schon vor zwei Jahren fast abgeschlossen. Gleichwol beklage ich es nicht dasselbe zurückgehalten zu haben. Denn inzwischen ist nicht nur Springer's ‚Raffael und Michelangelo' vollendet worden, ein Werk, welchem auch ich reiche Anregung und Belehrung verdanke, sondern auch die Vita Augustini Chisii des Fabio Chigi ist nebst zahlreichen auf den Erbauer der Villa bezüglichen Urkunden von meinem Freunde Çugnoni publicirt worden. Diese ermöglichten erst eine eingehendere Schilderung des Lebens und Charakters dieses interessanten Mannes. Endlich ward ich in dieser Zeit durch die Liebenswürdigkeit des letzten Wiederherstellers und jetzigen Bewohners der Villa, des Duca di Ripalda, in die Lage versetzt über einzelne zweifelhafte Punkte Gewisheit zu erlangen. Die Besichtigung der Originale übernahmen für mich mit bewährter Freundlichkeit die Herren Dr. Klügmann und Dr. Mau. Dem Duca verdanke ich auch die Notizen über seine Restauration. Ihnen sei auch an dieser Stelle mein herzlicher Dank dargebracht.

Rostock, im März 1880.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Leben und Charakter des Agostino Chigi	1—8
Die Villa desselben	8—13
Die Zeit der Erbauung und Ausschmückung derselben mit Fresken	13—34
Die spätern Schicksale und Restaurationen derselben	34—38
Beschreibung der Wandgemälde:	
I. in der Gartenloggia	39—60
II. in der nördlichen Loggia	60—86
III. im Saal der Friese	86—88
IV. im Saal der Bibliothek	88
V. im Salone	88—102
VI. im Schlafzimmer	102—114
Würdigung der Wandgemälde	114—115
Noten	116—142

Recht, wenn er auf Leo's X. Frage, wie hoch er selbst sein Vermögen schätze, antwortete, das wisse er nicht und könne er bei der Ausdehnung seines Geschäfts nicht wissen. So war natürlich sein blosses Wort so gut wie baares Geld, er selbst galt für den reichsten Mann Italiens. Städte, wie Siena und Venedig, Fürsten und Könige, ja selbst der Grosstürke, am meisten aber die Päpste waren bestrebt ihm ihre Gunst zu erweisen. Seine Vaterstadt wählte ihn oftmals unter ihre Senatoren und ehrte ihn durch denselben Beinamen, wie Florenz den Lorenzo Medici, ‚il Magnifico'; [5]) der Rat der Republik Venedig wies ihm bei seiner Anwesenheit 1511 in feierlicher Sitzung den Ehrenplatz neben dem Dogen an und liess ihn seinen Beratungen beiwohnen, ja entzog auf seine Bitte seinem bis dahin in der Stadt beherbergten Gegner Alessandro Betti den Freibrief. Beim Hofe von Urbino war er so beliebt, dass, als er einst (1507) schwer erkrankte, jeder einzelne daselbst nach Bembo's Versicherung [6]) diese Krankheit wie ein eignes Leid empfand. Die Könige von Spanien, Frankreich, England und Deutschland zeichneten ihn durch Schreiben und Geschenke aus. Der Sultan adressirte einen Brief an ihn ‚al Gran Mercante di Christianità', sandte ihm ausser prächtigen Hunden ein edles Pferd, welches er von keinem vor sich besteigen liess und welches fortan sein Lieblingspferd wurde, und liess jenen Betti, welcher von Venedig auf türkisches Gebiet geflohen war, ihm gebunden ausliefern. Auch den Königen von Neapel war er wert. Papst Alexander VI. erwies sich ihm für die besonders seinem Sohne Cesare Borgia geleisteten Gefälligkeiten dadurch dankbar, dass er ihm das Alaun-Monopol unter billigeren Bedingungen überliess. Und Julius II., weit entfernt dieses, wie die von seinem Vorgänger Alexander an andre verliehenen Privilegien zu ändern, gab ihm auch das Salz-Monopol, ja er nahm sogar am 4. September 1509 ihn und seinen Bruder Sigismondo in seine — der Rovere — Familie auf, [7]) so dass Agostino fortan die Inschrift ‚Augustinus Chisius Senensis de Ruuere' im Siegel und die Eiche im Wappen führte. Später freilich hat sich das Verhältnis zu diesem Papst verschlechtert, woran die Schuld gewis weniger auf Agostino's Seite gewesen sein wird. Im J. 1512 liess Julius ihm die päpstliche Mitra, welche er ihm als Faustpfand auf die geliehenen 40 000 Dukaten übergeben hatte, mit

Gewalt nehmen, und erst der Tod des Papstes und ein Beschluss des Cardinalscollegiums hat sie wieder in die Hände Agostino's gebracht. Um so intimer war unausgesetzt das Verhältnis zu dessen Nachfolger auf dem päpstlichen Stuhle Leo X. Auch diesen hatte er sich durch Vorschüsse und Geschenke verpflichtet. Und wie Agostino ihm täglich seine Aufwartung machte, so hatte er auch mehrfach die Ehre ihn bei sich als Gast zu sehen. Das eine dieser Gastmähler — der Chronist Tizio nennt als Tag desselben den 30. April 1518, welcher auf einen Freitag fiel[8]) — richtete Agostino in einem neugebauten Raume aus, welcher zu einem Marstall für seine 100 Pferde bestimmt war. Die Wände und Krippen desselben verhüllte ein einziger, reich mit Gold gestickter Vorhang, den Boden bedeckten flandrische Teppiche. Als nun ein sehr üppiges Mahl aufgetragen worden war, sagte der Papst zu Agostino: „Vordem glaubte ich mehr zu Deiner Familie zu gehören", worauf dieser mit ehrfurchtsvollem Lächeln bemerkte: „Und Dein alter Glaube, Heiliger Vater, ist von neuem durch die Niedrigkeit dieses Ortes bestätigt worden." Mit diesen Worten liess er die Krippen enthüllen und statt des Sales einen Stall erscheinen, indem er zugleich den Papst um die Gnade bat ein zweites Mal zu einem einfacheren Mahle zu ihm als Gast kommen zu wollen. Ebenso war Leo Zeuge bei Abschliessung der Ehepakten, als Agostino sich auf sein Zureden entschloss sich nach einem achtjährigen Verhältnis mit der schönen Venezianerin Francesca Andreazza (oder Ordeasca) trauen zu lassen, ja er fungirte sogar bei der Trauung, indem er der Braut den Finger hielt, an welchen der Ring gesteckt wurde, und war auch bei der an demselben Tage — 28. August 1519 —[9]) nach der Trauung erfolgenden Testaments-Niederlegung mit 12 Cardinälen und 5 Bischöfen als Zeuge zugegen.

Noch mehr aber staunt man über diesen Reichtum, welcher auf lange Zeit sprichwörtlich wurde und ihn in den Ruf eines Alchymisten brachte, wenn man sieht, dass er nichts weniger als sparsam oder gar knickerig war. Vielmehr war auch seine Freigebigkeit sprichwörtlich, und noch 100 Jahre nach seinem Tode konnte man hören, er sei im Erwerben ein Kaufmann, im Schenken aber ein König gewesen. Er war mildtätig gegen Arme, wie er in jedem Jahre mehrere Bräute anständig aus-

steuerte, und spendete reichlich für kirchliche Zwecke, wie er beispielsweis der Kirche S. Maria zu Loretto grosse Schenkungen machte, den Frati Eremiti von S. Agostino bei Tolfa eine Kirche nebst Chor und Hochaltar errichtete, der Brüderschaft der h. Catharina von Siena zu Rom in Via Giulia eine Bahre von Peruzzi und ein Hochaltar-Gemälde von Girolamo Genga schenkte, sowol in S. Maria del Popolo als in S. Maria della Pace in Rom je 1 Capelle stiftete und — letztere mit einem Altarbilde[10]) — ausschmückte, erstere mit Ländereien, deren jährlicher Ertrag sich auf 200 Dukaten belief, letztere mit einer jährlichen Rente von 50 Dukaten ausstattete. Er war generös gegen seine zahlreichen Freunde, zu welchen nicht nur die meisten Cardinäle, besonders Bernardo Dovizi Bibbiena, der Verfasser des Lustspiels Calandra, und Mitglieder der Diplomatie, wie Gian Matteo Giberti und Lodovico di Canossa, sondern auch mit wenigen Ausnahmen die ersten Männer auf dem Gebiet der Wissenschaft und Kunst gehörten. Vasari[11]) nennt ihn *galantuomo e di tutti gli uomini virtuosi amicissimo.* So erfuhren seine Gunst die Gelehrten und Dichter Pietro Bembo,[12]) Paolo Giovio, Filippo Beroaldo der Jüngere, Pietro Aretino,[13]) der Freund leckerer Mahlzeiten, Blosio Palladio, Gallo Egidio, Pietro Corsi von Carpi, Francesco Priulo[14]) und besonders Cornelio Benigno aus Viterbo,[15]) welchen er zu seinem Kanzler ernannte. Obwol er selbst keine eigentlich gelehrte Bildung besass,[16]) war er doch gern bereit wissenschaftliche Unternehmungen zu fördern, so dass Gallo Egidio sich zu der Hyperbel versteigen konnte: *te salvum esse ea est litteratorum omnium una salus.*[17]) So liess er 1515 auf Zureden Benigno's in der in seinem Hause eingerichteten Druckerei den Pindar mit Scholien drucken,[18]) was ein Ereignis war, da vorher kein griechisches Buch in Rom gedruckt worden war.

In noch höherem Maasse erwies er sich als einen Mäcen für die Meister der bildenden Kunst, für welche er die ausgesprochenste Vorliebe hatte. Er zog selbst Künstler, wie Soddoma und Sebastian del Piombo, nach Rom, und fast allen künstlerischen Grössen der Stadt hat er zum Teil recht ansehnliche Aufträge gegeben. An dem Bau und der Ausschmückung seines Hauses haben gearbeitet Peruzzi, Raffael mit seinen Schülern Giulio Romano, Francesco Penni, Giovanni da Udine,

Sebastian del Piombo und Soddoma. Ausserdem übertrug er dem Raffael ausser kleineren Arbeiten, wie den Zeichnungen zum Reliefschmuck zweier Bronceschüsseln (1510),[19] welche der Goldschmied Cesarino di Francesco da Perugia zu fertigen hatte, die Ausschmückung der in S. Maria della Pace errichteten Capelle, wofür er ihm 1000 scudi (angeblich für jeden Kopf nach der Schätzung Michel Angelo's 100 scudi) zahlen liess.[20] Ihn betraute er auch 1516 mit der Einrichtung und Entwürfen zur Ausschmückung seiner Grabcapelle in S. Maria del Popolo.[21] Für dieselbe malte Sebastian del Piombo das — von Salviati vollendete — Altarbild, Geburt der Jungfrau Maria, und arbeitete Lorenzetto unter Raffael's Beirat, vielleicht nach seinen Entwürfen, die Statuen des Jonas und des Elias.[22] Von Peruzzi,[23] nach andern von Timoteo Viti, liess er auch die Bahre für die Brüderschaft der h. Catharina von Siena in Via Giulia, für dieselbe Kirche das prächtige — noch erhaltene — Altarbild, die Auferstehung Christi, von Girolamo Genga malen.[24] Auch der berühmte Holzschnitzer Giovanni Barili aus Siena, bekannt durch seine Arbeit an den Thüren in den Stanzen, und der als Goldschmied ausgezeichnete Antonio von San Marino arbeiteten für ihn.[25] Im März 1507 liess er, um auch seiner Freude über die glückliche Rückkehr Julius' II. aus Bologna Ausdruck zu geben, in der Nähe seines Geschäftshauses (la Corte de' Chigi)[26] in der Via de' Banchi nicht weit von der Engelsbrücke einen in antikem Stil gehaltenen, reich mit bildlichem Schmuck versehenen Triumphbogen, angeblich von Bramante,[27] errichten. Wo möglich noch prächtiger war der Bogen, welchen er ebendaselbst am Tage der Krönung Leo's X., am 11. April 1513, errichten liess.[28] Der Fries der Vorderseite des auf 8 Säulen ruhenden, ebenfalls einen der antiken Triumphbögen Roms nachahmenden Bogens trug in goldnen Lettern die von M. Antonio Casanova gedichtete Inschrift:

Olim habuit Cypris sua tempora, tempora Mavors
olim habuit, sua nunc tempora Pallas habet.

Leoni X Pont. Max. pacis restitutori felicissimo.

die Rückseite:

Vota Deum Leo ut absolvas hominumque secundes,
Vive pie ut solitus, vive diu ut meritus.

Er war mit lebenden Figuren, welche Apollo, Merkur, die Liberalitas, Pallas darstellten, kleinen Mohren, allegorischen Reliefs und Gemälden auf's reichste geschmückt.

Nur zwischen dem Ernst und der Tiefe eines Michelangelo und dem Lust und Heiterkeit liebenden Sinn Agostinos, welcher sich am meisten an den Spässen eines Soddoma ergetzte,[29]) scheint es keine Gemeinschaft gegeben zu haben.

So brachte Agostino auch eine beträchtliche Anzahl von Tafelbildern in seinem Hause zusammen. Nicht geringer war seine Sammlung von Münzen und Gemmen, über welche sein Biograph Fabio Chigi p. 50, 19 sagt: *gemmarum tanta vis ac pretium, ut omnium Romae dynastarum ornamenta illuc confluxisse viderentur vixque hac nostra aetate fidem invenirent, nisi publicis scribarum tabulis consignata legerentur.*[30]) Auch plastische Werke, besonders antike Statuen und getriebne Arbeiten, stellte er in grosser Menge in seinem Hause und Garten auf.[31]) Ebenso Steine mit römischen Inschriften. Als Beirat für die Anschaffung, Aufstellung und Anordnung dieser Kunstwerke stand ihm ein gelehrter Prete mit reicher Besoldung zur Seite.

Aber auch sein Hausstand muss ungeheure Summen verschlungen haben. Obwol selbst ein Todfeind des Müssigganges und von früh an in seinem Geschäfte tätig, umgab er doch sich und seine Familie mit einem wahren Heer von Dienstboten, wie es auch damals nur in fürstlichen Häusern zu finden war. Und doch war seine Familie nicht eben zahlreich; seine erste Ehe mit Margareta Saracena blieb kinderlos, und von seiner zweiten Frau, mit welcher er seit 1511 zusammenlebte, wurden ihm bei seinen Lebzeiten nur vier Kinder geboren. Auch alle Hausgeräte sollten Zeugen einer soliden Pracht sein.

Staunenswerten Luxus entfaltete er bei seinen grossen und häufigen Gastmählern, zu denen er den Papst,[32]) die Cardinäle, Herzöge und Herzoginnen,[33]) Mitglieder der Diplomatie und hervorragende Gelehrte einlud. Das eine derselben, welches im Marstall stattfand — es ist bereits oben erwähnt — kam ihm auf 2000 Dukaten zu stehen und dazu 12 silberne Schüsseln, welche spurlos verschwunden waren. 2 Aale und 1 Stör kosteten allein 250 Dukaten.[34]) Ein zweites, welches im Sommer desselben Jahres 1518 in der nahe am Tiberufer erbauten Loggia des Gartens stattfand, blieb noch viele Jahre in der

Erinnerung der Stadt, so dass auch Adriaan de Jonghe auf seiner Reise von ihm hörte und ihm in seinen ‚Animadversa' 1556 ein besondres Capitel [35]) widmete. Um den in grosser Zahl geladenen Gästen sein ganzes goldnes und silbernes Tafelgeschirr vorzuführen, liess er nicht nach jedem Gange die Gefässe nach der Küche zurückbringen, so dass sie, wieder abgewaschen, für die folgenden Gänge hätten benutzt werden können, sondern liess sie vor den Augen aller Gäste in den Tiber werfen. Dass sie nicht verloren gingen, dafür war durch unsichtbare, aufgespannte Netze gesorgt. Auch die abgehobenen Speisen wanderten nicht nach der Küche zurück, sondern wurden an das Volk verteilt. Das Höchste aber leistete er in einem dritten Mahle, demjenigen, welches seiner Trauung und Testamentsniederlegung voranging. Jeder Gast fand auf den silbernen Tellern, welche ihm vorgesetzt wurden, sein Wappen eingravirt, und das Menu des Mahles war so zusammengesetzt, dass ein besondres Nationalgericht eines jeden Gastes erschien, welches nicht nur in nationaler Weise zubereitet, sondern auch durch päpstliche Couriere aus der Heimat eines jeden so geholt worden war, dass es gerade am Tage des Mahles frisch eintraf.

Wie haben wir uns nun das Haus zu denken, welches dieser Mann sich baute, um in ihm zurückgezogen von den Geschäften des Tages sich selbst und dem heitern Genuss zu leben? Natürlich scheute er für ein solches keine Kosten [36]) und fand die vorzüglichsten künstlerischen Kräfte Roms bereit sich dem Bau und der Ausschmückung desselben zu widmen.

Für ein solches Haus konnte er keinen günstigeren Platz finden als den wenig bewohnten, durch eine Mauer abgesperrten, auch heute noch stillsten Teil der Stadt, die Ebene am Fuss des Janikulus zwischen dem nördlichen und südlichen Teile des rechten Tiberufers, d. h. zwischen dem Borgo und dem eigentlichen Trastevere. Hier war er dem Treiben der Stadt fern und konnte doch mit Leichtigkeit sowol über Ponte Sisto und Via

Giulia in die Stadt, insbesondre nach seinem Geschäft in Via Banchi, als auch über die Via Transteverina (della Lungara) nach dem Vatikan gelangen. Die für die Anlage des Hauses bestimmte Fläche, zwischen Porta Settimiana und S. Giacomo einerseits, zwischen Via della Lungara und dem Tiber andrerseits gelegen, in alter Zeit dem Geta-Park *(horti Getae* [37]) entsprechend oder wenigstens benachbart, damals von Vignen, welche er kaufte, [38]) eingenommen, wurde von ihm grösstenteils in einen Garten verwandelt mit prächtigen Blumen-Beten und Hainen von Steineichen, Orangen, Limonen, Cypressen, Pomidoro, Myrten, Lorbeer und Buchsbaum, geschmückt mit Statuen und Inschriften, versehen mit Grotten, deren eine zum Baden diente, und mit einer oberhalb des Tiberufers befindlichen Loggia. Am West-Ende der Anlage erhob sich das Haus, das Muster eines Baues, in welchem sich edle Einfachheit mit Grazie paart, gleichwie Agostino selbst mit einem einfachen Aussehen ein feines und liebenswürdiges Wesen verband.

Es ist ein Backsteinbau, auf dessen Erdgeschoss mit Mezzanin sich nur Ein Stockwerk (ebenfalls mit Mezzanin) erhebt, mit 9 Fenstern an den Lang- (N. und S.), 7 an den Kurz- (O. und W.) Seiten. [39]) Der Schmuck des Aeussern ist sehr bescheiden. Feine Stirnpfeiler teilen die Wände des Erdgeschosses und des obern Stockwerkes in eine Reihe congruenter Felder. Die einfachen dorisirenden Capitelle und Basen sind, ebenso wie die Architrave, Fenster- und Thürbekleidungen, von Peperin. Am obern Stockwerk läuft unter einem schönen Kranzgesims, die Einförmigkeit der kleinen Mezzanin-Fenster aufs reizendste verhüllend, ringsum ein Terrakotta-Fries, [40]) bestehend aus Candelabern (mit Frucht-Schalen), von denen Bänder und Frucht-Guirlanden herabhängen, deren Enden von je Einem Amor getragen werden und von denen Hirtenpfeifen herabhängen. Immer zwischen 2 Amoren ist 1 Fenster. An der Fassade (Nord-Seite) springen die beiden Flügel mit je zwei Fenstern vor; der zwischen diesen vorspringenden Flügeln befindliche Raum war im Erdgeschoss von einer offenen Loggia mit fünf Rundbogen eingenommen. Ebenso öffnete die auf den Garten hinausgehende Kurz- (Ost-) Seite in eine Loggia, von welcher ein die Breite des vorspringenden Flügels einnehmender zweifenstriger Raum abgeschnitten wird.

An derselben Seite befindet sich auf dem Dach ein im Stil des Hauptbaus gehaltner, mit Stirnpfeilern geschmückter Söller, von dessen drei Fenstern sich ein entzückender Ausblick über den Garten, den Fluss, die Stadt, nach dem Vatikan und Monte Mario darbot. Obwol der Eindruck der Villa durch Bauten neben ihr, besonders den mächtigen Palazzo Corsini, auch durch eine hohe Mauer, welche sie gegen die Strasse absperrt, beeinträchtigt worden ist, so übt sie doch auch heut noch auf den Beschauer einen besondern Zauber aus, indem sie den Eindruck Vasari's *‚non murato, ma veramente nato'* bestätigt, und sichert ihrem Baumeister einen Ehrenplatz unter den Künstlern der Renaissance.

Das Aeussere wird aber vom Inneren noch übertroffen. Die Gemälde, mit welchen die Wände und Decken der Haupträume geschmückt sind, gehören zu dem vollendetsten, was die antikisirende Malerei der Renaissance, und wenigstens teilweis zu dem besten, was die Kunst aller Zeiten hervorgebracht hat.

Während die Villa selbst und der malerische Schmuck ihres Innern zwar durch die Ungunst der Zeiten und durch die Unbilden der Witterung gelitten haben, im ganzen aber doch so erhalten sind, dass wir wol befähigt sind über ihre Bedeutung zu urteilen, sind wir über die Verhältnisse, unter denen sie entstanden sind, bei weitem nicht so unterrichtet, als wir wünschen möchten. Unsre Hauptquelle ist auch hier Vasari. Und was er über die Werke sagt, zeigt alle Mängel seiner ganzen Arbeit. Obwol er, wie er selbst erzählt, (VIII p. 299 ed. Mil. [41]) 1545 den Tizian in der Villa umherführte und obwol dies nur Ein Jahr früher war, als er an den ersten Entwurf seiner vite de' pittori ging, ist er doch von einer vollständigen und genauen Beschreibung der Gemälde himmelweit entfernt. Nachdem er in seiner ersten Ausgabe — Florenz 1550 — das Leben des Soddoma ganz ausgelassen hatte, erwähnt er in der zweiten Bearbeitung — ebendaselbst 1568 — von den Werken, mit welchen dieser die Villa geschmückt hatte, nur die Hochzeit des Alexander und der Roxane und den Vulkan. Von den raffaelischen Darstellungen deutet er viele falsch, andre lässt er ganz weg, aus zwei Bildern macht er Eines; am allerflüchtigsten ist er an den Werken Peruzzi's und Sebastian's vorübergegangen.

Wir würden dies bedauern, uns aber, da die Werke selbst erhalten sind, darüber trösten, wenn er uns durch reichhaltige Mitteilungen über die Entstehungszeit der Bilder hätte schadlos halten wollen. Allein auch dies ist nicht der Fall. Er gibt weder für den Bau noch für dessen Ausschmückung eine Jahreszahl, und für beides lassen sich aus ihm nur ganz ungefähre Ansätze gewinnen, nämlich aus der Reihenfolge, in welcher er diese Werke im Verhältnis zu andern aufzählt. Um so mehr werden wir anderweitige Nachrichten willkommen heissen, besonders wenn sie genauer sind oder wenigstens die Handhabe zu genauerer Datirung bieten. Es gibt solche Nachrichten, und aus einer kritischen Benützung und Combination derselben, welche auch die vasarianischen Angaben berücksichtigt, lässt sich der bisherigen Unsicherheit auf diesem Gebiete wenigstens eine gewisse Grenze setzen, wenn auch genug Gelegenheit bleibt die ars nesciendi zu üben.

Als Baumeister der Villa nennt Vasari VIII. p. 300 den Baldassare Peruzzi, welcher schon als junger Mensch kurz vor dem Tode Alexander's VI. († 18. August 1503) aus seiner Vaterstadt Siena nach Rom gekommen, zu seinem Landsmann Agostino in ein nahes Verhältnis getreten war, sich besonders in das Studium der antiken Architektur vertieft hatte und nach dem Willen Agostino's mit dem Bau dieser Villa sein Meisterstück machen sollte.[42]) Zwar redet Vasari nur von dem Modell zur Villa: *molto più glie ne (nome et fama) diede il modello del palazzo d' Agostin Chigi, condotto con quella bella grazia, che si vede non murato, ma veramente nato,* aber es wäre unzulässig aus diesen Worten zu schliessen, dass Peruzzi mit der Ausführung des Baues nichts zu tun gehabt habe. Etwas anders lautet der Bericht der Vita des Fabio Chigi p. 61, 1 sq. und 63, 12 sq. Nach dieser ist zwar Peruzzi zuerst von Agostino mit der Leitung des Baues betraut gewesen, bald jedoch sind, um in demselben etwas unübertreffliches zu Stande zu bringen, nicht nur andre zu Rate gezogen, sondern auch in der Person Raffael's ein zweiter Baumeister bestellt worden.[43])

Nur fragt es sich, ob für das Casino oder nur für den Marstall,[44]) welchen Chigi glänzender bauen wollte, als der Palast seiner Nachbarn und Rivalen, der Riari, werden sollte. Vasari bezeugt ausdrücklich, dass der Plan[45]) zu dem Marstall

von Raffael herrührte (t. III. p. 173 ed. Fir. 1822: *fece l' ordine delle architetture delle stalle de' Ghigi),* und auch die Worte der Vita lassen sich allenfalls so verstehen. Aber auch wenn letzteres nicht richtig sein sollte, so wird doch niemand behaupten dürfen, dass Fabio Chigi die Worte auf die Goldwage gelegt habe oder genauere Nachforschungen angestellt habe. Auch hat die ganze Stelle anekdotenartigen Charakter. Auch im Aretino des Lodovico Dolce (Venedig 1557 p. 9; Florenz 1735 p. 96) rühmt sich Aretino nur den Agostino bewogen zu haben sich seine Villa von Raffael ausmalen zu lassen *(quanta stima facesse Raffaello del mio giudizio — ne sarebbe testimonio Agostino Ghigi, se egli vivesse — ed io fui buona cagione d' indurlo a dipingere le volte del suo palagio).*

Dass aber gar, wie Manche[46]) in neuerer Zeit meinten, auch der Grundriss der Villa selbst von Raffael herrühre, das findet in keiner Weise in der Stelle der Vita einen Anhalt. Und bis jetzt ist für diese Ansicht auch nicht Ein stichhaltiger Grund vorgebracht worden. Was Pontani sagt, ist teils falsch, teils ohne Beweiskraft. Die unten (S. 31, 32) angeführte Stelle Vasari's aus dem Leben des Giovanni da Udine kann gar nicht in diesem Sinne gedeutet werden. Am stärksten aber fallen für die hergebrachte Ansicht meines Erachtens die in den Uffizien befindlichen Handzeichnungen der Fassade der Villa in's Gewicht, deren Durchzeichnungen mir von der Hand des Conservators Nerino Ferri gemacht vorliegen. Zwar ist es von der einen — N. 29 der jetzigen Anordnung — zweifelhaft, ob sie von Peruzzi herrührt. Sowol Ferri als Milanesi weisen sie besonders wegen der Schriftzüge — auf dem Profil einer Säule stehen die mir in ihrem Sinn nicht völlig klaren Worte: *tout la coloñne in teste de XLI* — dem Sebastian Serlio zu, aber dieser ist gerade Schüler Peruzzi's und wird sie, wie die aufgeschriebenen Maasse der Architekturteile zeigen, nach einer Skizze seines Meisters gemacht haben. Die andre Zeichnung aber, N. 29[A], rührt nach dem Urteil Aller von Peruzzi her, und ich kann dies, wenn ich die Schriftzüge der auf ihr eingetragenen Worte mit dem Faksimile von Peruzzi's Handschrift (Pini, la scrittura di artisti italiani N. 121) vergleiche, nur bekräftigen. Diese gibt in sehr sichrer Ausführung die linke (vom Beschauer) Hälfte der Fassade (incl. Thür), und an verschiednen

Stellen derselben sind von der Hand Peruzzi's erklärende Worte beigefügt: so insbesondre über dem zweiten Fenster des Vorsprunges im Erdgeschoss: *un quadro* und im obern Geschoss:

un quadro
÷ *per questo*
verso. [47])

Wie hätte Peruzzi diese, mit der Ausführung völlig übereinstimmende Zeichnung gemacht, wenn er nicht der Baumeister gewesen wäre?

Bis also Beweise für das Gegenteil vorgebracht werden, halte ich an der überlieferten Ansicht fest, dass Peruzzi der Erbauer der Villa ist.

Sicher rührte von diesem auch der Schmuck des Aeussern her. Dieser besteht nicht nur aus dem schon oben erwähnten teils noch erhaltnen, teils wiederhergestellten Terrakottafries her, sondern auch aus Grau in Grau ausgeführten Chiaroscuro-Darstellungen, in welchen Peruzzi eine besondre Meisterschaft besass. [48]) Bezeugt sind dieselben durch Vasari: *adornò di fuori di terretta con storie di man sua, fra le quali alcune ve ne sono molto belle,* welchem die Vita p. 63, 24 *(externi parietes Balthassaris pennicillo nobiles sunt)* folgt, und durch die erwähnten Aufschriften der zweiten Handzeichnung. Heut sind sie ganz verschwunden, doch reichten die noch von Tarouilly [49]) wahrgenommenen Spuren aus, um zu constatiren, dass dieser Schmuck sich über die ganze Fläche der Fassaden- und Garten-Seite erstreckte.

Die nächste Frage dürfte die nach der

Zeit des Baues

sein, eine Frage, welche zwar von den Neuern rasch beantwortet, aber nie gründlich untersucht worden ist. Für letzteres fehlte es sogar bis vor kurzem an sicherem Material. Und selbst zwei Notizen der jüngst bekannt gewordnen Vita erweisen sich als wenig oder gar nicht ausgiebig für Entscheidung dieser Frage. Denn aus der einen p. 61, 1 *Peruzzius, cui Romam venienti fautorem se praebuit primusque ad architectonicas artes Bramantis ac Raphaelis proposito exemplo et conciliata gratia hortatus fecit ut suis in aedibus construendis quantum eo in genere profecisset ostenderet* lässt sich, auch wenn sie für ein unanfechtbares Zeug-

nis genommen wird, doch nur das eine folgern, dass der Bau nach 1508, als dem Jahre der Uebersiedlung Raffael's nach Rom, begonnen worden ist, dass mithin diejenigen Unrecht hatten, welche ihn bereits in's Jahr 1506 setzten. Denn dasjenige, wovon eine weitere Folgerung abhängen würde, wann zuerst Raffael sich als Architekt in Rom hervortat, entzieht sich bis jetzt unsrer genauern Kenntnis. Und die zweite, in Anm. 43) im Wortlaut mitgeteilte Stelle, nach welcher Julius II., als der Bau in den ersten Anfängen war, den Agostino zum Wetteifer mit den Riari angetrieben habe *(scire quippe se magnificentius per aemulationem a Riariis parari)* hilft erst recht nichts. Denn wenn auch unter den letzteren hauptsächlich der Cardinal Raffaello Riario verstanden sein wird, so ist doch bei dem Bau selber schwerlich an den Palazzo di S. Giorgio, die heutige Cancelleria, zu denken, vielmehr wol nur an einen in Aussicht genommenen, aber nicht ausgeführten Bau auf dem der Villa Agostino's gegenüberliegenden Terrain des Cardinals, auf welchem sich nachmals der Palazzo Corsini erhob. Und selbst wenn dies nicht richtig wäre, auch die Baugeschichte der Cancelleria ist heut noch nicht aufgeklärt.

Diesem Mangel an sichern Daten ist nun in allerneuster Zeit in erfreulicher Weise durch das Bekanntwerden mehrerer Urkunden abgeholfen. Es sind dies die aus einer Handschrift der biblioteca Chisiana in Rom (R. v. d.) von Cugnoni im Archivio della Soc. Rom. vol. III (1880) p. 209 sq. publicirten Arbeits-Contrakte. Aus diesen ergibt sich, dass der Bau im Mai des J. 1510 bereits in voller Ausführung begriffen war. Denn der Contrakt zwischen Ag. und dem Schmid Giovantonio Invercellini von Vercelli über Ausführung aller Eisenarbeiten an der Villa ist vom letzten Mai 1510 *(Anno 1510. Die ultima Maii. Magister Jo: Antonius Invercellini de Vercellis faber ferrarius ex una, et D. Augustinus Chisius ex altera devenerunt ad infras conventiones, Ut quod d. Magister Joannes laborabit omnes et singulas ferratas, cardines, catenas etc. pro palatio seu aedibus quas d. Augustinus aedificari facit prope moenia Urbis extra Portam Septignanam etc.)*; der Contrakt zwischen ihm und dem Steinmetz Rafael Bartolini über Lieferung von Steinplatten ist vom 11. Juni d. J. *(Anno 1510. Die 11 Junij. Cum sit quod Mcus. D. Augustinus Chisius*

faciat aedificari prope moenia Urbis extra Portam Septignanam quandam Domum, sive aedes in quibus vadunt multi lapides concij. Hinc est quod ptus D. Augustinus et Raphael Bartolini Scarpellinus devenerunt ad infrascriptas conventiones etc.), und der Contrakt mit Balthassar Bartholomei von Carrara über Lieferung Carrarischen Marmors ist vom 18. Juni d. J. *(Die 18 eiusdem Junii 1510. Mr. Balthassar Bartholomaei de Carrara Lapicida, et D. Angelus de Guidonis Mercator sen. uti negociorum gestor Mci. D. Aug.ni Chisij devenerunt ad infra pacta ut quod ds. Balthassar teneatur fodere et cavare de fodinis Carrariae marmora de quibus marmoribus ds. D. Augustinus possit onerari facere carrus 50. vel 60. ponderis Carrariae etc.)*

Erwägt man aber die Beschaffenheit der in diesen Contrakten erwähnten Arbeiten resp. Lieferungen, so wird die Annahme nicht zu kühn scheinen, dass der Bau selbst noch im Jahre 1509 begonnen worden sei.

Vollendet ist der Bau im Jahre 1511.

Denn als solcher erscheint er in zwei poetischen Beschreibungen der Villa aus den Jahren 1511 und 1512, deren Verfasser die oben genannten Dichter Gallo Egidio und Blosio Palladio sind. Die vollständigen Titel dieser ausserordentlich seltnen Gedichte — ich kenne von jedem nur ein Exemplar, das eine in München, das andre in der Chisiana zu Rom — lauten: De Viridario Augustini Chigii Patritii Senen. Ruverae Libellus Galli Egidii Romani Poe. Laur. Impressum Romae per Stephanum Guillireti et Herculem Nani consocios anno Domini MDXI, und: Suburbanum Agustini Chisii. Per Blosium Palladium. Impraessum Romae per Jacobum Mazochium Romanae Academiae Bibliopolam Anno salutis MDXII. Die XXVII Januari; die Vorrede des letzteren datirt: Romae pridie Calen. Februarii MDXII.[50]) Zwar ist die Existenz dieser beiden Gedichte nicht unbemerkt geblieben,[51]) aber sie sind keiner gründlichen Untersuchung unterworfen worden. Wol aber haben einzelne von Gaspare Celio, Pontani und Pungileoni[52]) ausser dem Zusammenhang angeführte Stellen zu Misdeutungen und falschen Schlüssen Anlass gegeben.

Das Gedicht des Gallo Egidio,[53]) welches aus 5 Büchern von 266, bez. 242, 300, 409, 239 Hexametern (das ganze nimmt 28 Seiten ein) besteht, befasst sich trotz seines Titels nur wenig

mit der Villa Chigi. Nachdem ausgeführt worden, wie Venus sich schmückt und sich mit ihrem Gefolge, in dem auch der Frühling ist, auf den Ocean, von da auf die Erde nach Cypern und nach Rom begibt, werden im fünften Buch ihr Einzug in, ihr Entzücken über, ihre Wünsche und Gaben für die Villa Chigi geschildert. Von der Villa heisst es daselbst:

Post ubi progressus patet ingentisque superbum
Limen adest aditus, subito spaciosa videntur
Atria quae ornatae circumdant undique sedes.
Hic etiam prompta est positis modo scena theatris
Fabula seu soccos, seu sit sumptura cothurnos.
In medio erecta est sublimibus inclita tectis
Parietibusque domus cuius tegit undique curvum
Sideribus medias Caelum pendentibus Aulas,
Aurati circum proceres circumque sub auro
Barbarico Thalami Romano principe digni.
Sed geminis (quales toto nec habentur in orbe
Ingeniis hominum fieri neque posse putantur)
Porticibus fulget domus atque harum altera in ortum
Opposita est solemque invitat matutinum
Altera quam rapido servat crinitus ab aestu
Flatibus obiectam Boreae spirantis Apollo.
Verum ambas variis ornat pictura figuris,
Quales Roma habuit numquam magnaeve Mycaenae
Quaeque sua aptarent resonante poemata versu.
Interea aerio surgentia vertice laeta est
Scandere marmoreis gradibus tabulata frequenter
Inde frequens iterum descendere in ultima terrae
Viscera, fulgenti quae sub testudine passim
Multa patent tenues auras servantia in aestum
Quis gelidae claudantur aquae, quibus optima Bacchi
Sed temulenta suos deponant vina calores.

Darauf folgt die Schilderung des Garten, insbesondre der *gemina porticus* und des *antrum testudineum* in demselben.

Ergibiger ist das zweite, etwas spätere[54]) Gedicht, die Erstlingsarbeit des Sabiners Blosio Palladio, der nachmals zu der Würde eines päpstlichen Sekretärs und 1540 zu der eines Bischofs von Foligno aufstieg († 1550).[55]) Dasselbe beschäftigt sich ausschliesslich mit der Villa, d. h. mit Haus und Garten; wenn es auch keineswegs eine genaue Beschreibung, sondern nur eine poetische, sich mehr in allgemeinen Lobeserhebungen ergehende Schilderung zu nennen ist. Nachdem ausgeführt worden, wie Alle in die Villa strömen und sie be-

wundern, wie hier die Kunst des Altertums in Schatten gestellt sei, wird sie in den Hauptzügen folgendermassen geschildert:

stat limine primo
Porticus ad Boream, retro altera vergit in Euros.

Ast e porticibus primis sese atria pandunt
Prima, dehinc alio super his stant altera versu:
Haec circum haud uno stant picta cubilia cultu.
O ego quid primum heic stupeam? laquearia mirer?
An tabulata canam pictis haerentia tignis
Daedaleamve manum ligno demirer in omni?
An pictum egregie laterem nitidaque figura
Substratum pedibus? parione e marmore postes
Portarumque fenestrarumque canam? utque merentur
Insculptos celo properem sustollere coelo?

Daran schliesst sich die Beschreibung von Einzelheiten, den Kellern und dem Garten, welche uns hier nicht angehen.

Bemerkenswert aber ist noch eine Stelle der prosaischen Dedikationsepistel: *Illud vero ne admirari te quidem velim, quod in hortis pleraque, ut fontem et pomaria, iam inchoata et affecta ceu effecta cecinerim. Parvi enim referre arbitratus sum pro iam factis habere, quae tu tantum mente concepisses. atque ut ego tui animi magnitudinem liberalitatemque perspexi, non dubitavi carminibus intexere, ut iam extantia, quae tu animo destinasses futura. tametsi verear ne multo plura ex his quae iam starent omiserim, quam futura collegerim.* Denn da Palladio in derselben ausdrücklich versichert, dass er nur mehreres im Garten als vollendet besungen habe, was in Wirklichkeit erst begonnen oder gar nur beabsichtigt sei, im übrigen mehr fertiges ausgelassen als unvollendetes beschrieben habe, so dürfen wir kein Bedenken tragen das von ihm im Hause Beschriebene als am Ende des Jahres 1511 wirklich vorhanden anzusehen.

Die wichtigste Frage ist dabei nach dem malerischen Schmuck des Innern. Wie unstatthaft es sei das Jahr der Vollendung des Baues zugleich als dasjenige der Vollendung der Fresken anzusehen, bedürfte keiner Erinnerung, wenn nicht tatsächlich vielen, welche sich über die Zeit der Fresken geäussert haben, dieser Irrtum begegnet wäre.[56])

Die Zeit der Fresken.

Dass die Villa im J. 1511 bereits mit Fresken geschmückt war, ist zweifellos angesichts der Worte des Egidio: *quom tui diligentissimi familiares summo cum ingenio viridarium tuum pro tua voluptuosa atque honesta animi recreatione aureis ornamentis, picturis elegantissimis, suavissimis floribus, pomis dulcissimis undique exornarent* (Praef.) und des jüngern Beroaldo in der drastischen Ode Tricolos ad Aug. Chissium: [57])

Dum tu circumagis Nos bone Chissie
Per coenacula Villae et viridaria
Perlustras, abit hora et
Intestina quatit fames.

Ne te crede meum pascere nobili
Pictura stomachum: quod reliqui est, age:
Miremur bene poti:
Nil non me saturum iuvat.

Zu untersuchen bleibt: welches waren diese Fresken?

Uebereinstimmend sagen beide Gedichte, dass die beiden Loggien mit Fresken geschmückt waren: Egidio sagt: *Verum ambas variis ornat pictura figuris* etc. (s. S. 16). Palladio aber kennt solche auch in andern Räumen *(cuncta per atria)* und beschreibt sogar einen Teil der Bilder der Gartenloggia, so dass wir im Stande sind dieselben zu verificiren:

Hic artes veterumque manus, nec prisca vetustas
Aut tumeat fabris aut iam sibi plaudat Apelle.
Nam quae porticibus et cuncta per atria fulgent
Aut vivas pinxisse aut pictas animasse figuras[58])
Creditur eximius pictor, qui pene loquentes
Spirantesque dedit natura obstante colores.
Quod nova si subeat formandi cura Prometheum.
Mollius has possit flammis animare figuras:
Tantus honos succis, talis data gratia picto est.
Cedat opus merito veterum Cnydiaeque tabellae
Et Rhodus et multa quae ducta est linea cura.
At miratus opus volo iam mirere, sub illo
Quod latet et tecto premitur quae fabula sensu.
Heic Iuno ut veris vehitur pavonibus: Extat
Heic Venus orta mari et concha sub sydera fertur.
Heic Boreas raptam ferus avehit Orithyiam.
Heic Pandioniae reserant arcana sorores.
Denique quas Ovidi versus pinxere, repinxit
Pictor et aequavit Pelignos arte colores.
Tam foelix pictor vale ut pictore Poeta.

Von den vier von Palladio namhaft gemachten Bildern sind drei, nämlich N. 1, Juno auf einem von Pfauen gezogenen Wagen, N. 3, Boreas die Orithyia raubend, und N. 4, die Cekropstöchter[59]) Aglauros und Pandrosos die Cista, in welcher Erichthonios steckt, öffnend, keine andern als die von Sebastian del Piombo gemalten Lünetten (= N. 4. 7. 2 in der unten S. 45 sq. folgenden Aufzählung) der Gartenloggia, und wenn Palladio die übrigen Gemälde mit den Worten *denique quas Ovidi versus pinxere, repinxit* zusammenfasst, so passt dies auf die übrigen Lünetten,[60]) für welche, wie sich unten zeigen wird, Ovids Metamorphosen die Stoffe lieferten.

Ergibt sich hieraus, dass diese Lünetten des Sebastian am Ende des J. 1511 vollendet waren, so sind wir nunmehr durch die Vita auch in den Stand gesetzt zu behaupten, dass dieselben erst kurz vorher, jedenfalls nicht vor der Mitte des J. 1511 gemalt geworden sind. Diese nämlich erzählt uns, dass Agostino, welcher in seinen spätern Jahren Rom nur sehr selten verliess,[61]) im J. 1511 dem Papste Julius II. nach Bologna folgte, sich von hier nach Venedig begab und von dort sich nicht nur eine Geliebte, seine nachmalige Frau, sondern auch den Sebastian mitbrachte.[62]) Nun war Julius vom Februar bis zum Mai dieses Jahres wenn auch mit Unterbrechungen in Bologna,[63]) später nicht; und wenn die Vita p. 57, 5 sq. Recht hat, dass Agostino während dieses Aufenthaltes in Bologna beim Papste besonders die Ernennung des Alfonso Petrucci zum Cardinal betrieb,[64]) so muss die Reise Agostinos dahin noch vor dem 10. März erfolgt sein; denn von diesem Tage datirt die Ernennung Petruccis.[65]) Folglich ist Agostino im Frühjahr 1511 nach Venedig gereist. Selbst aber wenn sein dortiger Aufenthalt nur kurze Zeit gedauert und Sebastian sich, wie allerdings Vasari t. XI, p. 9 anzudeuten scheint, sofort nach seiner Ankunft in Rom an's Werk gemacht hätte: vor Mitte des J. 1511 können die Lünetten nicht gemalt gewesen sein.

Aber Palladio hat noch eine vierte Darstellung namhaft gemacht

heic Venus orta mari et concha sub sydera fertur,

welche, selbst wenn man ein Versehen hinsichtlich der Benennung bei ihm annehmen wollte, unter den noch erhaltnen Lünetten

nicht gefunden werden kann, sondern anderswo gesucht werden muss. Da ergeben sich drei Möglichkeiten.

Wer davon ausgeht, dass der Dichter nur von Einem *pictor* redet und es für unumstösslich hält, dass die von ihm erwähnten Darstellungen nur von Einem Künstler gemalt sind, der dürfte geneigt sein zu meinen, dass das in Rede stehende Bild erst später durch ein andres ersetzt worden sei, und als solches könnte leicht der eigentümliche, aus dem Cyclus der übrigen Lünetten-Darstellungen inhaltlich und technisch völlig herausfallende, in jeder Beziehung rätselhafte Kopf an der nördlichen Kurzseite angesehen werden. Dazu kommt, dass derselbe trotz seiner Eigentümlichkeit von keiner alten Quelle, ja, so viel ich sehe, von keinem Schriftsteller des 16. Jahrh. erwähnt wird. Und doch wäre dies eine Annahme, welcher es an jeglicher sichern Grundlage fehlte. Denn die Voraussetzung, dass die von Palladio erwähnten Bilder sämmtlich von Einem Künstler gemalt worden seien, ist nicht stichhaltig. Denn auch in der vorangehenden Besprechung der Malereien der beiden Loggien und der Säle resp. Zimmer:

nam quae porticibus et cuncta per atria fulgent
aut vivas pinxisse aut pictas animasse figuras
creditur eximius pictor

redet er nur von Einem Maler, obwol dieselben von verschiedenen Künstlern herrühren. Er ist nicht mit dem Maass des Periegeten, sondern des Poeten zu messen. Also ist es erlaubt auch bei der Venus an ein von einem Andern als Sebastian gemaltes Bild zu denken. An welches? Diejenigen, welche nach dem Vorgange des Marchese Haus aus der raffaelischen Galatea eine Venus machen wollen, sind geneigt die Worte des Palladio auf dieses Bild zu beziehen.[66]) Allein wie ich den Nachweis führen werde, dass diese Galatea keine Venus ist, so kann ich auch nicht glauben, dass Palladio sie für eine solche genommen habe. Wie ich unten ausführlicher dartun werde, war das Bild im Jahrhundert seiner Entstehung wie in den folgenden Jahrhunderten nur unter dem Namen Galatea bekannt und gefeiert. Es würde ferner für diese ruhig über die Wellen dahinfahrende Gestalt die Bezeichnung *sub sydera fertur* gar nicht gerechtfertigt sein; endlich ist mir kaum glaublich, dass der Dichter des zahlreichen Gefolges der Nymphe auch nicht mit Einer

Silbe sollte Erwähnung getan haben. Die chronologischen Schwierigkeiten, welche dieser Meinung entgegenstehen, berühre ich hier noch gar nicht.

Dagegen scheint es mir unbedenklich, dass der Dichter eines der von Peruzzi in die Sechsecke der Decke gemalten Bildchen habe beschreiben wollen. Es ist in der unten folgenden Aufzählung (S. 42) das achte: Venus auf einer Muschel, im Meer stehend. Insofern die neben ihm befindlichen grossen Deckenbilder auf gestirntem Blau gemalt sind, ist auch die Bezeichnung *sub sydera fertur* passend; überdies wohnt der ganzen Decke, wie unten gezeigt werden wird, als einigendes Band die Beziehung auf den Himmel mit seinen Gestirnen inne, was freilich dem Palladio nicht klar vor der Seele gestanden hat, auch nicht stehen konnte, wenn nicht die ganze Decke vollendet war. Dass letzteres der Fall gewesen sei, wird niemand aus seinen Worten schliessen wollen; eher könnte man das Gegenteil behaupten, da es doch sonderbar wäre, wenn Palladio nur dies kleine Bildchen, dagegen nicht die grossen Bilder der Mittelfelder, erwähnt hätte. Und ich bekenne, dass ich, gerade weil das Bildchen der Venus so winzig ist, in diesem Falle dem argumentum ex silentio eine gewisse Anerkennung nicht versagen kann, obwol, wenn wir uns streng an den Wortlaut des Vasari (XI p. 9 *la prima cosa che gli facesse fare furono gli archetti che sono in su la loggia la quale risponde in sul giardino, dove Baldassare Sanese aveva tutta la volta dipinta)* halten wollten, wir annehmen müssten, dass die Decke eher gemalt war als die Lünetten.

Jedenfalls behaupte ich, dass Palladio den Polyphem des Sebastian und die Galatea Raffael's noch nicht gesehen hat, weil ich der Meinung bin, dass niemand, welcher überhaupt Bilder dieser Loggia beschreibt, diese nicht nur augenfälligsten, sondern auch bedeutendsten Werke hätte mit Stillschweigen übergehen können. Also: der Polyphem und die Galatea sind, so muss ich schliessen, am Ende des Jahres 1511 noch nicht gemalt gewesen. Und dies stimmt auch mit dem, was sich aus andern Indicien wahrscheinlich machen lässt.

Zunächst sagt auch Vasari l. l., dass die Lünetten Sebastian's erste römische Arbeit waren — wie sie am meisten den venezianischen Stil zeigen — und dass der Polyphem erst auf

diese folgte: *nei quali archetti Seb. fece alcune poesie di quella maniera, ch' aveva recato da Vinegia. Dopo quest' opera avendo Raffaello fatto in quel medesimo luogo una storia della Galatea vi fece Bastiano, come volle Agostino, un Polifemo in fresco allato a quella*[67]), da er aber gleichzeitig bemerkt, dass derselbe nach der Galatea Raffael's gemalt sei, so werden wir nunmehr die Frage nach der Entstehungszeit der letzteren aufzunehmen haben.

Auch diese Frage ist von der Mehrzahl der Kunsthistoriker mehr rasch als gründlich dahin beantwortet worden, dass das Fresko in's Jahr 1514 gehöre.[68])

Da die Entscheidung hauptsächlich von genauer Datirung und Interpretation des reizenden Briefes Raffael's an den Baldassar Castiglione abhängig ist, so möge derselbe zuerst hier seine Stelle von neuem finden:[69])

Al Conte Baldassar Castiglione.

Signor Conte. Ho fatto disegni in piu maniere sopra l' inventione di V. S. E soddisfaccio a tutti, se tutti non mi sono adulatori; ma non sodisfaccio al mio giudicio, perche temo di non sodisfare al vostro. Ve gli mando. V. S. faccia eletta d' alcuno, se alcuno sarà da lei stimato degno. Nostro Signore con l'honorarmi m'ha messo un gran peso sopra le spalle. Questo è la cura della fabrica di S. Pietro. Spero bene di non cadervici sotto: et tanto piu, quanto il modello, ch' io ne ho fatto, piace a sua Sig. et è lodato da molti belli ingegni. Ma io mi levo col pensiero piu alto. Vorrei trovar le belle forme de gli edifici antichi; ne so, se il volo sara d'Icaro. Me ne porge una gran luce Vitruvio: ma non tanto, che basti. Della Galatea mi terrei un gran maestro, se vi fossero la metà delle tante cose, che V. S. mi scrive. Ma nelle sue parole riconosco l'amore, che mi porta: et le dico, che per dipingere una bella, mi bisogneria veder piu belle, con questa condicione, che V. S. si trovasse meco a far scelta del meglio. Ma essendo carestia, e di buoni giudicij et di belle donne, io mi servo di certa Idea, che mi viene alla mente. Se questa ha in se alcuna eccellenza d'arte, io non so: ben m' affatico di haverla. V. S. mi comandi. Di Roma.

Der Brief gehört in's Jahr 1514, denn er erwähnt Raffaels Ernennung zum Baumeister von St. Peter als erst vor kurzem eingetreten. Diese aber ist im J. 1514 erfolgt. Nachdem Bramante, welcher den Raffael zu seinem Nachfolger empfohlen hatte, am 11. März 1514 gestorben war, erhielt Raffael den Gehalt als Baumeister schon vom 1. April d. J. an gezahlt,[70]) wenn auch die officielle Ernennung erst *Cal. Aug. Anno secundo,*

am 1. August des 2. Jahres des Pontifikats Leo's X, d. h. am 1. August 1514, erfolgte.[71]) Schwerlich wird zwischen dem Ernennungsbreve und dem Brief Raffael's ein grosser Zwischenraum liegen: beide erwähnen nur Raffael's Modell zu St. Peter, welches den Beifall des Papstes gefunden habe (*cum — is a Bramante — es habitus, ut tibi templi a se incohati aedificationem committi posse moriens existimaverit idque tu nobis forma eius templi confecta quae desiderabatur totiusque operis ratione tradita docte atque abunde probaveris* und *il modello, ch' io ne ho fatto, piace a sua Sig.*). Doch ist es nicht nötig den Brief Raffael's nach dem Ernennungsbreve anzusetzen; er kann, wie der Brief Raffael's an seinen Oheim Simone Ciarla vom 1. Juli 1514 (Springer, Raffael S. 508) zeigt, auch zwischen dem 1. April und dem 1. August geschrieben sein.

Und er wird vor dem August geschrieben sein; denn den Sommer pflegte Castiglione in Rom selbst zuzubringen, wie seine Aeusserung beweist, welche er dem Cardinal Bibbiena durch Bembo berichten lässt in einem Brief vom 19. April 1516 (Bembo lettere, vol. I lib. II fol. 17: *mi sopragiugne medesimamente M. Baldassar, il quale dice, che io vi scriva, che esso s' è risoluto di stare questa state a Roma per non guastare la sua buona usanza, massimamente volendo cosi M. Antonio Thebaldeo*). Wenn Castiglione 1516 von einer ‚usanza' redet, so muss er im Sommer 1514 in Rom gewesen sein; denn erst seit 1513 ist er wieder in Rom, und wenn es nach dem Briefe des Antonio Tebaldeo an ihn vom 19. Juli 1515 aus Rom (Castigl. lettere ed. Serassi I. p. 176 sq.) zweifelhaft sein kann, ob er im Sommer dieses Jahres wirklich in Rom gewesen ist, so muss er notwendig 1514 im Sommer dort gewesen sein. Dass der Brief nicht nach dem Sommeraufenthalt von 1514 geschrieben sein kann, ergibt sich aus der Erwägung, dass C. bei längerem Aufenthalte auch den Raffael selbst gesprochen und sein Werk mündlich gelobt haben würde. Vermutlich sah Castiglione die Galatea zuerst bei einem nur kurzen Besuche, welchen er noch in der ersten Hälfte des J. 1514 in Rom machte. Als bester Zeitpunkt für einen solchen ergibt sich der Anfang Juni dieses Jahres. Am 22. Mai dieses Jahres nämlich forderte der Papst Leo mittels Breve den Castiglione auf den Lehnseid für das ihm vom Herzog v. Urbino geschenkte — die päpstliche Bestätigung war vom 11. März d. J. —

Schloss Nuvillara bei Pesaro zu leisten und zwar vor dem päpstlichen Kämmerer, dem Bischof von Ostia. Dies war der Cardinal von S. Giorgio, Raffaello Riario. (Bull. coll. III, 3, p. 402 und 461.) Die Urkunde ist abgedruckt in den Opere di Castigl. ed. Volpi p. 395 sq. Vermutlich leistete C. dieser Aufforderung bald Folge und sah bei diesem Besuch die Galatea, aber nicht den Raffael, schrieb vielmehr nach seiner bald erfolgten Rückkehr von Urbino an diesen.

Um nun sicher weiter zu schreiten — denn auch nach dem Bekanntwerden dieses Briefes ist die Galatea in's Jahr 1511 oder 1512 gesetzt worden — ist es erforderlich die Situation so scharf als möglich zu fassen.

Castiglione hat den Raffael in einem Schreiben zur graphischen Darstellung eines von ihm gestellten Thema *(inventione)* aufgefordert und in demselben Schreiben seiner Galatea [72]) reiches Lob gespendet. R. schickt ihm darauf seine Entwürfe und bedankt sich am Schlusse des Begleitschreibens in der liebenswürdigsten Weise für jenes Lob. Es fragt sich: wie kam C. dazu in seinem Anschreiben gerade der Galatea zu gedenken? Geschah dies nur, weil zwischen seiner *inventione* und der Galatea eine gewisse inhaltliche Verwandtschaft war? Kaum. Denn dann würde R. in seinem Antwortschreiben die Galatea im Zusammenhang mit seinen Entwürfen zu jener *inventione* und nicht nach der ganz heterogenen Bemerkung über seine Tätigkeit als Baumeister nur anhangsweise erwähnt haben. Ebensowenig aber hätte R. so schreiben können, wie er geschrieben hat, wenn C. über die Galatea nur nach einer Zeichnung oder gar nur nach Schilderungen Andrer geurteilt hätte. C. muss vielmehr das Fresko selbst im Hause Chigi's gesehen haben. Und dies muss kurze Zeit vorher geschehen sein, als er dem Raffael seinen Auftrag sandte. Mithin ergibt sich als terminus ante quem ungefähr die Mitte des J. 1514. Als terminus post quem aber ergibt sich der Sommer des J. 1513. Denn vom Tode Julius' II. (20. Februar) an bis zum Ende des Sommers dieses Jahres ist C. in Rom [73]) als Gesandter seines Herzogs. Erst vom 23. September 1513 haben wir einen Brief des Bibbiena von Rom an ihn nach Urbino (C. lettere ed. Serassi I p. 174). Wäre die Galatea bis zu seinem Weggange im Herbst des J. 1513 vollendet gewesen, hätte er sie in dieser

Zeit gesehen und dem Raffael persönlich in Rom sein Compliment gemacht.

Diese Argumentation wird durch Vasari's Bericht in keiner Weise erschüttert. Denn wie wenig genaues er über die Entstehungszeit der Galatea wusste, geht deutlich aus der gewundnen Art seiner Auseinandersetzung hervor. Aus ihr ist nur zu entnehmen, dass die Galatea nach 1511 und vor 1514 gemalt sei. Er sagt VIII p. 59:

Bald nach Vollendung der Stanza della Segnatura und dem Beginn der Stanza d' Eliodoro, sowie nach dem Portrait Julius' II und der Madonna von Loreto gab Agostino Chigi dem Raffael den Auftrag zur Verzierung der Capelle in S. Maria della Pace, da Raffael ihm kurz vorher eine Galatea in süssester Manier vollendet hatte. Darauf malte er die Madonna von Fuligno und fuhr fort in der Stanza d' Eliodoro zu arbeiten *(al quale Agostino Chisi fece non molto dopo allogazione d' una cappella e ciò per avergli poco innanzi Raffaello dipinto in una loggia del suo palazzo oggi detto i Chisi in Trastevere con dolcissima maniera una Galatea).* Die Stanza della Segnatura war, wie aus der Jahreszahl 1511 am Parnass geschlossen werden darf, in diesem Jahre vollendet, die Stanza d' Eliodoro war noch in demselben J. oder 1512 begonnen und 1514 vollendet.

Dem früheren Termine, also der zweiten Hälfte des J. 1513, dürfte der Vorzug zu geben sein, wenn der Polyphem Sebastians nach der Galatea gemalt ist. Dies sagt ausdrücklich Vasari.

Und in der Tat ist es an sich mindestens eben so wahrscheinlich, dass Agostino dem Sebastian die Ausmalung des der Galatea benachbarten Feldes übertrug, weil Raffael, durch die Anspannung, in welcher ihn die Arbeit in den Stanzen hielt, nicht die Zeit fand seine Arbeit in der Villa so zu fördern, wie Agostino es wünschen mochte, als dass von Anfang an dem Sebastian nicht nur das eine, sondern auch die andern Felder zur Ausmalung zugedacht waren, dass aber das erste, der Polyphem, dem Besitzer und dessen Besuchern so wenig zusagte, dass Agostino die Fortsetzung der Arbeit dem Urbinaten übertrug. Leider vermögen wir aus der Malweise des Polyphem weder zu entnehmen, in wie weit dem Künstler seine Aufgabe gelungen noch in wie weit er die Traditionen der venezianischen

Schule festgehalten oder bereits römischen Einfluss auf sich gestattet habe. Denn die ganze Figur ist bis auf das blaue Gewandstück, angeblich sogar zweimal,[74]) übermalt.

Derselbe Umstand tritt leider auch der sichern Entscheidung eines andern Problems entgegen, welches mir von der Frage nach der Entstehungszeit der Galatea und des Polyphem untrennbar scheint.

Ist denn, wie wir bisher angenommen haben, der Polyphem wirklich von Sebastian gemalt? Wird er nicht in neuester Zeit[75]) dem Raffael zugeschrieben?

Es ist dies bei dem Schicksal der völligen Uebermalung, welches die Figur getroffen hat, eine Frage, welche auf Abwägung von Autoritäten hinausläuft.

Für Sebastian spricht Vasari, für Raffael ein Brief des Paolo Giovio an Girolamo Scannapeco, welchen ich, da er wenigstens in Deutschland noch nicht publicirt ist, aus den Lettere volgari di Mons. Paolo Giovio raccolte da Lodovico Domenichi, Venetia 1568, p. 14 u. 15 abdrucke:[76])

Cosi di gratia vi prego, poiche tanto vi sono affettionato per vostra virtù, che non vogliate attaccarvi a cose piccole et deboli frondi, quando leggerete le vite del magnanimo Leone, et dello invitto Marchese di Pescara, et quell' altre più corte de Filosofi del nostro tempo; accioche non si possa dir di voi quasi il simile di quello, che disse Raffaello da Urbino a una bella gentil donna, la quale a caso una mattina entrò nel giardino d' Agostin Ghisi, ove esso pingeva il portico et vi haveva fatto molte figure delle Dee et delle Gratie. Et tra l'altre un Polifemo grandissimo et un Mercurio d'età di tredici anni in circa a similitudine di quello di marmo, il quale anchora hoggi di vediamo ne la Loggia di Leone: et mirandole et lodandole la gentil donna, come quella che faceva professione d'essere di svegliato ingegno, disse: „Certamente queste figure sono eccellentissime, ma desidererei che per honestà faceste una bella rosa, overo una foglia di vite sopra la vergogna di quel Mercurio." Allhora Raffaello sorridendo disse: „Perdonatemi Madonna, che io non haveva tanta consideratione", et soggiunse: „Ma perche non havete voi anchor detto, ch'io faccia il simile a Polifemo, il quale dianzi tanto mi lodaste?" Et a questa parola ognuno che v'era subito rise, eccetto la gentil donna, la quale per haver nome di Savia, come anchora hoggi di la vediamo fresca et gioiosa vedova, soleva havere più acuto giuditio et miglior occhio alle cose grandi che alle picciole. Ne molto stette a discendere M. Agostino, il quale intendendo con grande spasso le parole passate con la gentil donna, come huomo di giudicio, non volle che si dipingesse ne rosa ne foglia al Mercurio, ma subito fe pingere un velo azzurro sotto l' ombelico al Polifemo, come hoggi di vediamo, accio l' altre donne non s' offendessero dello scoperto, se bene non haveva offeso dianzi quella gentil donna.

E cosi vi prego facciate, et non vogliate pigliare se non in ottima parte tutto quello, che io scrivo. Il che succederà, se misurerete tutte le parole col candore dell' animo, senza interpretarle poco giocondamente: perche se le nostre parole furon prese da me con singolar comità, senza offensione alcuna, pareste poco leale et quasi ingiusto, se non pigliaste piacer della risposta, come la ragione della non simulata amicitia ricerca. Di Roma.

Bei äusserlicher Betrachtung scheint das Zeugnis des Giovio grössere Glaubwürdigkeit zu verdienen, da er früher — nach 1516 — als Vasari nach Rom kam, länger — bis gegen 1528 — hier blieb[77]) und da auch der Brief, welcher dasselbe enthält, um 20 Jahre älter sein kann als der erste Entwurf der Künstlergeschichte Vasari's. Der Brief ist nicht datirt, kann aber, da er Giovio's Lebensbeschreibungen Leo's X. und des Marchese von Pescara († im November 1525)[78]) als erschienen erwähnt, allerfrühestens dem J. 1526 angehören. Dass jedoch zwischen der Geschichte, welche Giovio erzählt, und dem Briefe gut und gern zwei Decennien liegen können, macht auch die besondere Gegenüberstellung der Gegenwart und der Vergangenheit durch zweimaliges *anchora hoggi di* recht annehmbar. Weiter ist zu beachten, dass Giovio die Geschichte nicht als Augenzeuge, sondern von Hörensagen erzählt. Ferner liegt die Pointe derselben nur in dem Gegensatz des Grossen — Polyphem — und des Kleinen — Merkur —; und diese Pointe wird dadurch, dass der Polyphem von Raffael oder von Sebastian ist, nicht berührt. Und so ist recht glaublich, dass sich Giovio in der Ausschmückung dieser Nebensache diejenige Freiheit gestattet hat, von welcher er sich am meisten die Wirkung versprach, welche ihm im Augenblicke am erwünschtesten war. Ist doch „die Flüchtigkeit und die elegante Willkür",[79]) die Unzuverlässigkeit im Detail bei ihm ebenso bekannt, wie sein Streben nach drastischer Wirkung und in die Augen fallender Färbung. War doch gerade der Mangel an Sorgfalt im Detail, in Folge dessen er „Namen, Vornamen, Vaterland und Werke der Künstler verwechselte", wie Vasari aus persönlichem Verkehr in seiner Autobiographie (V, 543 sq. ed Fir.) erzählt, für ihn bestimmend, dass er selbst sich für die Arbeit, mit welcher er sich lange getragen hatte, nämlich das Leben der berühmten Künstler zu schreiben, nicht geeignet hielt, sondern Vasari zu derselben ermunterte. Und wenn er dem entsprechend auch gerade in dem vorliegenden Briefe den Scannapeco auffordert sich nicht an die *cose piccole*

in seinen Schriften zu machen, so hat er auch hier Proben seines Mangels an Sorgfalt im Einzelnen gegeben, wenn er die „vielen Figuren der Göttinnen und der Grazien, einen sehr grossen Polyphem und einen Merkur im Alter von 13 Jahren“ in Eine Loggia setzt, während die ersteren und der letzte der nördlichen, der zweite der östlichen Loggia angehört. Ein derartiges Zeugnis eines solchen Gewährsmannes vermag meines Erachtens die Glaubwürdigkeit des Vasari nicht zu erschüttern.

So viel von der Entstehungszeit der Fresken der Gartenloggia.

Aber nicht blos diese, sondern auch die Loggia der Fassade hatte malerischen Schmuck, als Egidio und Palladio ihre Beschreibungen machten: denn der erste sagt (S. 16)

Verum ambas variis ornat pictura figuris
Quales Roma habuit nunquam magnaeve Mycaenae

und der zweite (S. 18)

Nam quae porticibus et cuncta per atria fulgent
aut vivas pinxisse aut pictas animasse figuras
creditur eximius pictor.

Dies ist aber auch leider alles, was sie darüber mitzuteilen für gut befunden haben. Palladio insbesondre hat kein Wort der Beschreibung für sie: ein Umstand, aus welchem wir angesichts der Grösse und Herrlichkeit der Fresken dieser Loggia gewis berechtigt sind zu schliessen, dass die Arbeit zu jener Zeit noch nicht weit gediehen war. Und dazu passt auch, was wir aus andern Quellen über die Zeit, in welcher die Fresken dieses Saales entstanden, erfahren.

A dì primo di genaio 1518 schreibt Lionardo Selajo von Rom an Michelangelo, seinen Lehrer und Gevatter, nach Florenz: *E schoperta la volta d' Agostino Ghisi: chosa vituperosa a un gran maestro: pegio che l' ultima stanza di palazo assai; di modo che Bastiano non teme di niente.* [80]) Die *volta d' Agostino Ghisi* ist die Decke der Fassaden-Loggia, die *ultima stanza di palazo* die stanza dell' Incendio, deren Ausmalung 1517 vollendet wurde. Mithin sind die Deckengemälde dieser Loggia erst gegen Ende des J. 1517 vollendet worden. Ich sage Ende des J. 1517, nicht, wie Gotti [81]) (Vita di Michel Angelo B. I, 127), J. P. Richter [82]) (Zschr. f. bild. Kunst 1876 S. 59), Springer (Raffael S. 338): 1518. Denn in dem Abdruck des Briefes bei

Gotti steht die Zahl 1518; und ich sehe keinen Grund bei diesem Datum nach dem Calculus Florentinus der Jahreszahl Eins hinzuzufügen. Denn der Brief ist in Rom geschrieben, und Leo X. ist der gewöhnlichen Zeitrechnung zwar nicht, wie sein Vorgänger, ausnahmslos — dies allerdings fast ganz bis zum Jahr 1516 —, aber doch regelmässig gefolgt. Gerade für das in Rede stehende Jahr 1518 finde ich nur Eine Ausnahme in der Bulle *Kal. Martii 1518 Anno VI* (Bull. coll. III, 3 p. 467). Und wer wollte hier die Möglichkeit eines Druck- oder Schreibfehlers läugnen? Die übrigen Bullen und Breven dieses Jahres folgen der aera communis. Wenn nun daraus, dass diese Deckengemälde den Freskencyclus dieser Loggia inhaltlich zum Abschluss bringen, wol mit einigem Recht geschlossen werden darf, dass sie auch zuletzt gemalt worden sind, so hat die Ausführung des ganzen Cyclus mindestens sieben Jahre gedauert, und so liegt auch zwischen der Galatea und der Vollendung dieses Cyclus mindestens ein vierjähriger Zeitraum.

Auch mit diesem Resultat steht der Bericht des Vasari durchaus in keinem Widerspruch.

Wenn er die Fresken dieser Loggia nach den Sibillen von S. Maria della Pace und nach der Stanza dell' Incendio, aber vor der Constantinsschlacht, den Teppichen und der Transfiguration nennt (VIII p. 124), so deutet er selbst an, dass er die Vollendung derselben im Auge hat, denn er sagt: *parimente* (wie die erstgenannten) *non soddisfecero affatto quelli che furono similmente fatti da lui nella volta del palazzo d' Agostino Chigi in Trastevere* etc. Andrerseits bemerkt er auch, dass die Arbeit in dieser Loggia sehr langsam, ja so langsam von Statten ging, dass Chigi fast verzweifelte, wenn auch der Grund nicht, wenigstens nicht allein in der Liebe Raffaels, sondern besonders in der Ueberbürdung desselben mit Arbeiten aller Art gelegen haben wird, und ein Abschluss der Arbeiten gewis weniger durch Einlass der Geliebten[83]) in die Villa als durch Zuhülfenahme seiner Schüler erreicht worden ist: *Era R. persona molto amorosa et affezzionata alle donne e di continuo presto a i servigi loro. La qual cosa era cagione, che continuando egli i diletti carnali era con rispetto da suoi grandissimi amici osservato per essere egli persona molto sicura. Onde facendogli*

Ag. Chigi amico suo caro allora ricchissimo mercante Sanese dipignere nel palazzo suo la prima loggia, egli non poteva molto attendere a lavorare per lo amore che 'l portava ad una sua donna: perilche Agostino si disperava di sorte che per via d' altri et da se et di mezi ancora operò si che appena ottenne, che questa sua donna venne a stare con esso in casa continuamente in quella parte dove R. laborava, il che fu cagione che il lavoro venisse a fine (VIII p. 106.[84])

Denn, um auch hier den Anteil der verschiedenen Künstler an dem Werke im Zusammenhange mit der Frage nach ihrer Entstehungszeit zu behandeln, dass die Ausführung aller Fresken von Raffaels Hand herrühre, glauben wir nicht, auch wenn es uns ein Mann, der Maler und Kunstschriftsteller in Einer Person war, Francesco d' Ollanda, sagt, welcher zu derselben Zeit wie Vasari oftmals mit Entzücken vor den Fresken, als dieselben noch in ihrer ursprünglichen Schönheit leuchteten, stand.[85]) Vielmehr bewährt sich hier Vasari's in der Vita p. 64, 5 sq. wiederholter Bericht, dass zwar die Cartons, nicht aber die Figuren selbst sämmtlich von Raffael gemacht sind, wenn er sich auch in etwas widerspricht, und wir heut, nach der Restauration der Fresken, ausser Stande sind den Anteil des Meisters und der Schüler im einzelnen genau festzustellen. Mit der Hauptstelle, zugleich derjenigen, in welcher er zuerst diese Fresken bespricht, der Fortsetzung der ebengenannten im Leben Raffaels T. VIII p. 106 *(Fece in questa opera tutti i cartoni, et molte figure colorì di sua mano in fresco)* stimmt sowol eine zweite Stelle, im Leben des Francesco Penni T. VIII p. 325 *(lavorò anco molt' altre cose con i contorni e ordine di Raffaello, come la volta d' Ag. Chigi in Trastevere),* wonach dieser die Deckengemälde ausführte, als auch eine dritte, im Leben des Giulio Romano T. X p. 280 *(lavorò anche la maggior parte delle storie che sono in fresco nella loggia d' Ag. Ghigi),* wonach dieser die Mehrzahl der *storie,* d. i. hier der Einzel-Darstellungen ausführte. Hingegen beruht auf einer bei ihm durchaus nicht ungewöhnlichen Flüchtigkeit, wenn er sich an einer zweiten Stelle des Lebens Raffaels, wo er von dem Eindruck der Fresken spricht, so äussert, dass alle von seinen Schülern ausgeführt zu sein scheinen, T. VIII p. 124: *mancano di quella grazia e dolcezza che fu propria di Raffaello; del che*

fu anche in gran parte cagione l' averli fatti colorire ad altri col suo disegno. [86])

Wenn er andrerseits an jener ersten Stelle im Leben Raffael's, wo er sämmtliche Darstellungen der Loggia namhaft macht, T. VIII p. 107 auch des Anteils des Giovanni da Udine gedenkt *(Fecevi fare da Giovanni da Udine un ricinto intorno alle storie d' ogni sorte fiori foglie et frutte in festoni divini),* ihm also nur die Blumen, Blätter- und Frucht-Guirlanden zuschreibt, dagegen an einer zweiten Stelle, nämlich im Leben des Giovanni da Udine selbst, diesen Anteil nicht auf diese Guirlanden einschränkt, sondern ihm auch die Darstellungen der Stichkappen *(lunette),* jene Amoren mit den Symbolen der Götter und Thieren, [87]) zuschreibt (T. III. p. 49 ed. Rom.: *ardisco d' affermare, che Giovanni in questo genere di pitture ha passato tutti coloro, che in simili cose (festoni) hanno meglio imitata la Natura, perciocchè oltre alle altre cose minori vi sono veramente stupendissimi. Vi si vede similmente gran copia d' animali fatti nelle lunette, che sono circondate da questi festoni, ed alcuni putti, che tengono in mano i segni de gli Dei. Ma fra gli altri un leone ed un cavallo marino per essere bellissimi scorti sono tenuti cosa divina. Finita quest' opera veramente singolare fece Giovanni in Castel sant' Agnolo una stufa bellissima* etc.), so wird das zweite Zeugnis nicht ohne weitres abzuweisen, vielmehr dem Giovanni an diesen Gruppen, insbesondre an den Thieren, ein Anteil wenn auch nicht in der Erfindung, so doch in der Ausführung zuzugestehen sein. Denn während er an der ersten Stelle nur im Vorbeigehen der Tätigkeit des Giovanni gedenkt, behandelt er an der zweiten dieselbe geflissentlich und ausführlich. Zugleich erfahren wir aus dieser zweiten Stelle, und damit kehren wir zur historischen Betrachtung zurück, dass Giovanni's Arbeit ziemlich das letzte war, was die Loggia an malerischem Schmuck erhielt *(Essendo poi tornato Giovanni a Roma fece nella loggia d' Ag. Ghigi, la quale avea dipinta Raffaello e l' andava tuttavia conducendo a fine, un ricinto di festoni grossi attorno attorno a gli spigoli quadrature di quella volta).* Ist dies richtig, dürfte die Arbeit Giovanni's 1517 oder 1518 zu setzen sein, wofür auch das spricht, dass Vasari zwischen der Vollendung dieser Arbeit und dem Tode Raffael's nur die stufa im Castel S. Angelo und *minuzie* im Vatikan als Arbeiten Giovanni's nennt. [88])

Damit verlassen wir diese Loggia und gehen zur Frage nach der Entstehungszeit der Malereien in den übrigen Räumen über. Leider steht uns zur Beantwortung derselben noch geringeres Material zur Verfügung.

Bei den Friesen in den beiden noch übrigen Räumen des Erdgeschosses, im Saal der Friese und dem der Bibliothek, müssen wir uns begnügen die Möglichkeit zu constatiren, dass sie einbegriffen seien in die Malereien, welche Palladio mit den Worten *quae cuncta per atria fulgent* erwähnt, dass sie mithin bereits Ende 1511 vollendet waren. Den Maler derselben kennen wir nicht.

Fast mit Sicherheit dagegen ist die Vollendung der Architecturmalerei, mit welcher Peruzzi die Wände des Salone im oberen Stockwerk schmückte, am Ende des J. 1511 anzunehmen. Denn nach der Schilderung der Loggien fährt Palladio fort:

Ast e porticibus primis sese atria pandunt
Prima, dehinc alio super his stant altera versu:
Haec circum haud uno stant picta cubilia cultu.
O ego quid primum heic stupeam? laquearia mirer?
An tabulata canam pictis haerentia tignis
Daedaleamve manum ligno demirer in omni?
An pictum egregie laterem nitidaque figura
Substratum pedibus? parione e marmore postes
Portarumque fenestrarumque canam? utque merentur
Insculptos celo properem sustollere coelo?

Es wird nicht bezweifelt werden können, dass unter den *tabulata pictis haerentia tignis* jene herrliche Architecturmalerei im Salone zu verstehen ist, insbesondre jene *colonne figurate in prospettiva, le quali con istrafori mostrano quella essere maggiore* (Vasari T. II. p. 195 ed. Rom.).

Nicht erwähnt ist von Palladio der Fries in diesem Salone: daraus schliessen zu wollen, dass derselbe damals noch nicht gemalt gewesen sei, wäre voreilig. Denn Palladio beabsichtigt bei der Schilderung des oberen Stockwerkes nichts weniger als eine Aufzählung sämmtlicher Malereien. Ueberdies fällt dieser Fries am wenigsten in die Augen.

Dagegen hat wol der malerische Schmuck des an den Salone anstossenden Schlafzimmers im dritten Verse

haec circum haud uno stant picta cubilia cultu

eine besondre Erwähnung gefunden. In erster Linie denkt man

dabei an die Wandgemälde Soddoma's. Dass diese am Ende des J. 1512 vollendet waren, wird durch Vasari's Bericht wenigstens sehr wahrscheinlich. Dieser erzählt, dass Ag. Chigi, welcher den Soddoma aus Siena nach Rom gezogen [89]) und dem Papste Julius II. für die Stanzen empfohlen hatte, durch die Schmach, welche dem Künstler dadurch angetan wurde, dass ihm die Arbeit genommen wurde, sich keineswegs bestimmen liess ihn auch fallen zu lassen, ihm vielmehr die Ausschmückung eines Zimmers in seiner Villa übertrug und ihm sogar dann nicht seine Gunst entzog, als er es auch bei dieser Arbeit an Fleiss und Hingebung fehlen liess: *Ma Agostino ch' era galantuomo senza aver rispetto alla vergogna che Gio. Antonio aveva ricevuto, gli diede a dipignere nel suo palazzo di Trastevere in una sua camera principale, che risponde nella sala grande, la storia d' Alessandro.* [90]) *E se il Mattaccio (Gio. Antonio) avesse atteso in quella disdetta di fortuna, come avrebbe ogni altro, a gli studj, avrebbe fatto grandissimo frutto. Ma egli ebbe sempre l' animo alle baje e lavorò a capricci, di niuna cosa maggiormente curandosi, che di vestire pomposamente, portando giubboni di broccato, cappe tutte fregiate di tela d' oro, cuffioni ricchissimi, collane ed altre simili bagattelle e cose da buffoni e cantambanchi; delle quali cose Agostino, al quale piaceva quell' umore, n' aveva il maggiore spasso del mondo.* (T. XII, p. 161 sq.) Darauf erwähnt er den Tod Julius' II. und die Lucrezia Soddoma's, welche er durch Chigi dem neuen Papste Leo X. überreichen liess, seine Ernennung zum Cavaliere und seine Rückkehr nach Siena. [91]) Daraus ist zu schliessen, dass zwischen dem Zeitpunkt seiner Vertreibung aus dem Vatikan (um 1509) und dem Beginn seiner Arbeit in dem Schlafzimmer Chigi's kein allzulanger Zwischenraum gelegen haben kann. Dazu würde auch stimmen, wenn sich bewährt, was Springer (Raffael S. 210) vermutet, dass die Kenntnis, welche Raffael von Soddoma's Farnesina-Fresken hatte, zur Aenderung seines Stiles, zum Uebergange in's Malerische, wie er sich in der Stanza d'Eliodoro zeigt, mit beigetragen habe. Ich halte diese von Springer freilich ohne Nachweis gelassene Vermutung für sehr bemerkenswert.

Gar nichts freilich gebe ich auf die grosse Uebereinstimmung zwischen dem „Alexander auf dem Bukephalas" und der Vertreibung Heliodors, obwol dieselbe nicht blos in Bezug auf

den Reiter, sondern auch im architectonischen Hintergrunde ganz augenfällig ist. Denn ich behaupte, dass nicht Raffael's Fresko von dem der Farnesina abhängig ist, sondern das umgekehrte, da mir das letztere nicht von Soddoma, sondern von einem späteren, schlechten Maler herzurühren scheint, welcher über eine Benutzung des raffaelischen Fresko nicht hinauskam, jedoch in derselben höchst unglücklich war. Das Bild sticht mit seinen garstigen, verzerrten Gesichtern von allen Malereien der Villa und besonders von den benachbarten des Soddoma ab.[92])

Beachtenswert aber scheint mir für Springer's Vermutung sowohl die grosse Uebereinstimmung zwischen den Gefässträgerinnen der Hochzeit Alexander's von Soddoma und des raffaelischen Burgbrandes (1515) im Gesamtmotiv und in der Art der Gewandung als auch die noch wunderbarere Uebereinstimmung zwischen dem Alexander und dem geleitenden Engel der Befreiung Petri (1514) im Gesicht, Haar und Stellung.[93])

Das ist dasjenige, was sich meines Erachtens bis jetzt über die Entstehungszeit der Bilder sagen lässt.

Fassen wir dasselbe zusammen, so ergibt sich, dass der Bau selbst im J. 1509 begonnen wurde, dass Peruzzi und Raffael unmittelbar nach Vollendung desselben im J. 1511 an die Ausschmückung der Loggien, ersterer auch an die des Salone ging, dass in demselben Jahre auch bereits Sebastian del Piombo für die Lünetten, danach für den Polyphem, herangezogen wurde, alsbald auch Soddoma für das Schlafzimmer tätig war, dass aber trotzdem die malerische Ausschmückung des Ganzen noch mehrere Jahre in Anspruch nahm, dass die Fresken der nördlichen Loggia zuletzt, erst Ende 1517 oder Anfang 1518 mit Zuhülfenahme von Raffael's Schülern Giulio Romano, Francesco Penni, Giovanni d' Udine vollendet wurden.

Agostino hatte sich seiner Schöpfung nicht lange zu erfreuen, ja die Ausführung des Ganzen war noch nicht bis in alle Einzelheiten vollendet, Agostino vielmehr noch mit Plänen zur architektonischen Ausschmückung des Gartens beschäftigt, wovon der Contrakt Kunde gibt, welchen er am 28. Febr. 1520 mit den Mauermeistern Menali und Jacomo di Bettino del

Caravagio abgeschlossen hat,[94]) als er durch einen jähen Tod am 11. April[95]) 1520 aus allen seinen Entwürfen und seiner glanzvollen Umgebung abberufen wurde.

Die Villa, deren Schicksale hier in aller Kürze erzählt werden sollen, nebst Marstall und Garten hatte er seinen Kindern vermacht, von denen zur Zeit der Testamentserrichtung (28. August 1519) vier am Leben waren, nämlich 2 Söhne:[96]) Lorenzo Leone und Alessandro Giovanni und 2 Töchter: Margarita und Camilla — ein dritter Sohn (Agostino) wurde ihm erst nach seinem Tode geboren. An ihre Stelle sollten in Form des Fideicommisses die Enkel seines ältern Bruders Sigismondo und die Söhne seines jüngern Bruders Francesco treten. Als Vormünderin seiner Söhne hatte er seine Frau eingesetzt, aber auch diese starb noch in demselben Jahre am 11. November,[97]) und Sigismondo wurde Vormund. Auch Alessandro Giovanni überlebte den Vater nur kurze Zeit. Der ältere Sohn besass weder die Bildung noch die Klugheit seines Vaters.[98]) Es entstanden Erbschaftsstreitigkeiten zwischen den Kindern und ihrem Vormunde, und so rasch der Reichthum Agostino's erworben war, so rasch schwand er wieder unter den Händen seiner Erben dahin. Schon im November 1528 wurde das Bankgeschäft geschlossen.[99]) Und wenn im J. 1521 Leo X. noch ein Darlehen von 10 000 Goldgulden von ihnen hatte erhalten können,[100]) klagte einer seiner Nachfolger, Gregor XIII., in einer Bulle vom 24. April 1580, dass die Villa wegen vollständiger Verarmung ihrer Besitzer baufällig geworden, und, wenn nicht schleunigst restaurirt, gänzlichem Verfall entgegengehe.[101]) Und so hob er, nachdem die Villa schon am 6. Juli 1579 mit den in ihr befindlichen Statuen, um die Schulden des verstorbenen Lorenzo Leone zu bezahlen und die Clarice Chigi auszusteuern, verkauft, die Rechtsgültigkeit dieses Verkaufs aber angefochten worden war, mit jener Bulle die Bestimmung über das Fideicommiss auf. Der erzielte Kaufpreis (10 500 Scudi) aber war so niedrig, dass einer der Erben, Alessandro, Sohn des Sigismondo Chigi, sich weigerte ihn anzunehmen; erst etwa 10 Jahre später willigte er in den Kauf. Da der Käufer, Cardinal Alessandro Farnese, bereits 1589 gestorben war,[102]) so kam die Villa in den Besitz des Bruders des letzteren, an den Herzog Ottavio von Parma und blieb unter dem Namen Farnesina in der

Familie desselben. Als der Mannesstamm derselben 1731 ausstarb, kam sie an den Sohn der Elisabeth Farnese, Carl von Bourbon, den nachmaligen König von Neapel und Spanien, dessen Nachkommen sie noch heut gehört. Der aus Neapel vertriebene König Franz II. gab sie 1861 dem vormaligen Gesandten Spaniens an seinem Hofe, Don Salvador Bermudez, Duca di Ripalda, Principe di S. Lucia, Marchese de Lema, auf 99 Jahre in Erbpacht.

Unter den Farnese geriet sie in Verfall, und so wurde unter dem Herzog Ranuccio II. (1646—1694), wie Bellori [103]) sagt, ungefähr 140 Jahre nach ihrer Erbauung, also um 1650 [104]) eine Restauration beschlossen, diese unter Zuziehung einer Sachverständigen-Commission, zu welcher der Architekt Fontana gehörte, dem ersten Restaurator der Zeit, Carlo Maratti, übertragen. Besonders hatten die Fresken der offnen Loggien und zwar, wie natürlich, am meisten die der nördlichen Loggia gelitten; Bellori berichtet als Augenzeuge über letztere: *i colori hanno perduta la loro vivacità, le mezze tinte sono in gran parte sparite, e tutti i campi erano divenuti così neri, che appena si conosceva esser stati formati con quel buono azurro, che in qualche parte o meno esposta o meglio tinta pure si vedeva; la volta aveva crepature e peli, la colla aveva fatti staccamenti in più luoghi.* Und so wurde zunächst die Decke dieser Loggia mit 850, die der Gartenloggia mit 730, die Rückwand der letzteren mit 50 Nägeln befestigt, zwischen den Arkaden ein Fensterverschluss angebracht und dann an die Auffrischung des Grundes und die Restauration der Figuren gegangen. Letztere übernahm Maratti selbst. Bellori's Sorgfalt verdanken wir ein Verzeichnis derselben: *Ci piace di registrare quivi tutte l' individue riparazioni fatte dal medesimo Signor Maratti. Le figure adunque da lui aggiustate sono: il Bacco e l' Ercole nella Cena de' Dei; nel Concilio de' Dei il Mercurio, che stende la tazza à Psiche e Amore che abbraccia la medesima Psiche, e la testa di essa; quasi tutta la parte settentrionale, ove sono li peducci e soprarchi e particolarmente la Psiche portata dagli Amorini in cielo e i putti, che tengono l' imprese de' Dei, si come ne' peducci opposti ridusse da uno stato deplorato al segno, che si vede, il Giove e la Venere supplicante* (p. 84).

Maratti's Werk wurde sehr verschieden beurteilt. [105]) Bellori

spricht sich über dasselbe höchst lobend aus: *è stato eseguito con tanto giudizio e con tanta perizia, che non darebbe l' animo certamente ad alcuno de' Professori ritrovare quali siano gli ajuti dell' opera moderna, se non l' avesse inteso o da noi in questa istorica narrazione o da altri informati per oculare veduta, tale è l' accoppiamento del moderno coll' antico, e tale è la fatica, che ha fatta questo grand' uomo;* aber gerade, was er in letzterer Beziehung zum Lobe Maratti's anführt, ist geeignet Bedenken gegen die Treue der Restauration hervorzurufen: *sapendo io che dove egli non poteva assicurarsi bastamente dell' eccellenza della sua cognizione per la mancanza totale de' vestigij, si poneva à disegnare statue antiche, come fece in particolare dell' Antino e del Torso dell' Ercole di Belvedere, d' onde Rafaelle prese le sudette due figure.* Diese beiden Figuren sind der Bacchus und der Hercules des Göttermahls; mit welchem Recht aber behauptet sei, dass Raffael diese nach dem Torso und dem Antinous, d. h. Merkur, des Belvedere gearbeitet habe, wird unten (S. 80 sq.) zur Sprache kommen.

Ferner wurden in dieser Loggia die Guirlanden Giovanni's, welche nicht bis an die Decke reichten, sondern 2 bis 3 Palmen von ihr abstanden, bis an diese hinangeführt, die Lünetten der innern — Süd- — Seite, welche bis dahin nur mit Kalk übertüncht waren, gleich denen der Arkaden-Seite mit Blattwerk, auf dem Vögel sitzen, ausgemalt, die Wände in viereckige Felder, welche nur von Blumen- und Frucht-Guirlanden umrahmt sind, eingeteilt und in den Kurzseiten zwei neue Thüren gebrochen, dies alles unter Aufsicht Maratti's durch Domenico Paradisi und Giuseppe Belletti.

Von Restauration der Fresken der Gartenloggia redet Bellori nicht. Doch wäre es möglich, dass damals der Polyphem übermalt worden sei.[106])

Aber auch als der jüngere Richardson 1720 Italien besuchte, war die Villa unbewohnt und in einem traurigen Zustande; seit 2 Jahren hatte sie niemand besucht und nur mit Mühe waren die Schlüssel zu derselben zu finden, und auf diesen verwahrlosten Zustand wollen wir einen Teil des abstossenden Eindrucks, den die Gemälde auf ihn machten, zurückführen. Sagt er doch selbst von der Galatea: *sa Draperie, qui*

autrefois étoit rouge, est à présent si noire, qu'elle parut extrèmement pesante.[107])

Dem halte man das mustergültig objektive, auch heut noch völlig zutreffende Urteil entgegen, welches 67 Jahre später Göthe (zweiter Aufenthalt in Rom, 16. Juli 1787) über die Psyche-Loggia fällte: *„Diese Gallerie ist das Schönste, was ich von Dekoration kenne, so viel auch jetzt dran verdorben und restaurirt ist.“*

Und so stellte sich eine neue umfassende Restauration des Bauwerks als dringendes Bedürfnis heraus. Diese wurde vom Duca di Ripalda mit grossem Kosten-Aufwand von Juli 1861 bis Anfang 1870 ausgeführt. Die Decken, Fussböden, Thüren und Fenster mussten völlig erneuert, die Carniese und der Fries der Aussenseite, desgleichen die Garten-Anlagen fast ganz wiederhergestellt werden. Die Restauration der Fresken Soddomas wurde von Marieri Billaud, die der Architekturmalerei im Salone von Domenico Fumanti, die des Frieses in letzterem von Succi besorgt. Und zwar erfolgte letztere nur durch Abreibung mit Brod. Die Leitung des Ganzen hatten die Architekten Antonio Sarti und Cipolla.

Eine neue und wol die grösste Gefahr ist der Villa durch Ausführung des Planes eines Lungo-Tevere vor 2 Jahren erwachsen. Nicht allein ist trotz der Proteste des Duca und der Akademie von S. Luca der grösste und schönste Teil des Gartens den Arbeiten zur Anlage der Quais zum Opfer gefallen, sondern auch die Villa selbst und die Fresken in ihr sind durch diese Arbeiten bedroht. Obwol dieselben noch nicht einmal zu dem kritischen Punkte vorgeschritten sind, haben sich doch schon sehr beunruhigende Symptome in der Wölbung der Psyche-Loggia gezeigt, alte Risse haben sich wieder geöffnet, neue z. B. am Polyphem der Galatea-Loggia, am Hymenäus der Alexander-Hochzeit sind hinzugekommen. Und so sind die Arbeiten im Sommer 1879 suspendirt worden. Auf wie lange? Das ist die besorgte Frage aller Freunde des herrlichen Kunstwerkes.

Nach dieser Uebersicht über die Geschichte des Baues und der Restaurationen der Villa wenden wir uns zur Besprechung der

Wandgemälde.

Und zwar stellen wir dieselbe unter den Gesichtspunkt der Periegese und beginnen demnach mit der

I. Gartenloggia.

Der Plan zu ihrer Ausschmückung und ein Teil der Ausführung ist das Werk Peruzzi's,[108]) welcher sich auch hier als Meister der Architektur-Malerei, insbesondre in der perspektivischen Wirkung gezeigt hat. Wenn Tizian, welchen Vasari in der Villa umherführte, nicht glauben wollte, dass hier Malerei, sondern Relief vorliege, so ist der Eindruck noch heut ein ähnlicher.

Es ist eine Loggia mit 5 Arkaden. Die Wände sind durch Pilaster in 5 resp. 2 Felder geteilt. Der malerische Schmuck der Pilaster besteht in Candelabern mit Masken, Mischgestalten, Kanephoren und Amoren. Ueber den Capitellen derselben sind auf grünem Grunde Amoren in Grau gemalt, welche auf Kugeln stehen und Tafeln, wol Horoskope, halten. Ueber den Feldern wölben sich 14 Lünetten, über diesen Spitzbögen. Der Raum zwischen diesen Spitzbögen wird durch 10 Sechsecke mit blauem Grunde und doppelt so viel Dreiecke ausgefüllt. In letzteren sind Amoren, welche Fackeln halten, auf See-Ungeheuern reitend, gemalt. Die Decke[109]) selbst besteht aus 2 in ein längliches Viereck componirten Achtecken, zwischen denen sich in einem halb so grossen Achteck das Wappen der Chigi (jetzt der Farnese) befand.

Ausser den Pilastern, Lünetten und Dreiecken haben auch sowol die beiden Achtecke der Decke, als die anstossenden Sechsecke und Spitzbögen malerischen Schmuck, und zwar wohnt dem Deckenschmuck in seiner Gesamtheit, was bisher nicht erkannt worden ist, passender Weise die Beziehung auf den gestirnten Himmel inne, während den Lünetten das Reich der Lüfte zugewiesen ist.

Wir betrachten zunächst die beiden Achtecke der eigentlichen Decke.

In das eine derselben ist das Sternbild des Perseus, in das andre das des Wagens oder grossen Bären gemalt.

Perseus, angetan mit Flügel-Helm, Harnisch, Waffenrock und Schild, fasst mit der L. die Medusa an den schlangenförmigen Haaren, während er die R. erhebt, um mit einem Schwert-Streich ihren Kopf vom Rumpf zu trennen. Diese ist in's Knie gesunken und erhebt abwehrend die R., während sie den verzerrten Mund zum Schrei öffnet. Neben (r.) ihm fliegt langgestreckt, ja fast gespreizt eine weibl. Figur mit mächtigen Schulterflügeln in flatterndem Gewande, eine grosse Trompete an den Mund führend. Sie ist als Victoria oder vielleicht noch besser als Fama zu benennen; denn nach Fulgentius[110]) hatte der aus dem Blut der Medusa hervorgegangene Pegasus die Gestalt der Fama. Neben und zwischen den Beinen des Perseus und unterhalb der Fama ragen aus Wolken, dem Schauplatz der Handlung, einige Gestalten mit ihrem Oberleibe hervor, indem sie sich teilweis mit ihren Händen auf diese Wolken stützen, und zwar l. von Perseus ein jugendlicher, zwischen seinen Beinen ein bärtiger, unter der Fama ein bärtiger zwischen 2 jugendlichen, und am äussersten r. Ende ragt der Kopf eines Pferdes, vergleichbar dem der Selene am Ostgiebel des Parthenon, hervor. Ueber und neben sämmtlichen Köpfen des Bildes befinden sich Sterne, und so wird in diesem Pferde, zumal es sich nicht neben Medusa befindet, nicht Pegasus, sondern das Sternbild des Pferdes,[111]) dem entsprechend auch in den aus den Wolken hervorragenden Köpfen Andeutung von Sternbildern zu sehen sein.[112])

In dem andern Achteck lenkt eine weibl. Figur in flatterndem Gewande, welches Arme und r. Brust freilässt, sitzend und die L. auf den Rand des Wagens stützend ein Zwiegespann von Ochsen, welche mit feurigen Augen am gestirnten (dunkelblauen) Himmel über die Wolken dahinjagen. Aus letzteren gucken Köpfe von Putten mit aufgeblasnen Backen, also wol Personifikationen der Lüfte oder Winde.[113]) Crowe und Cavalcaselle haben von einer Deutung der Darstellung abgesehen; die meisten andern sehen in der Lenkerin Luna oder Diana oder die „Göttin der Dämmerung" (Lübke Gesch. d. ital. Malerei II, 411). Bei Luna oder Diana würde schon das Fehlen der Mondsichel am Kopf der Figur nicht unbedenklich sein; gegen alle diese Deutungen aber spricht der Parallelismus zwischen dieser und der benachbarten Darstellung. Ich erkenne dem entsprechend hier das Bild des

Wagens oder des grossen Bären, von dessen 7 Sternen die Alten 2 den Ochsen, 5 dem Wagen zuerteilten, und möchte die Lenkerin als Callisto benennen, welche, wie sie in eine Bärin verwandelt worden war, als Sinnbild dieses Sternbildes angesehen wurde.[114])

Schwer ist es zu sagen, weshalb Peruzzi gerade die Bilder des Perseus und des Wagens zu Hauptbildern gemacht hat. Doch glaube ich, dass der Grund dafür eher in besonderen Beziehungen dieser Sternbilder zu Agostino Chigi als in ihrer grossen Ausdehnung in die Breite zu suchen ist. Dass Agostino der Stimme der Astrologen Gehör schenkte, sagt die Vita bei Erzählung seines Todes (p. 82, 8).

Unverkennbar, wenn auch bisher nicht erkannt, ist auch, dass die Darstellungen der 10 Sechsecke[115]) sich ebenfalls auf Sternbilder beziehen und nur in dieser Beziehung ihre Einheit haben. Und zwar enthalten sie die Sinnbilder der 12 Zeichen des Thierkreises. Da dem Maler aber nur 10 Felder zur Verfügung standen, hat er zweimal 2 Zeichen in Einem Felde vereinigt. Dies geschah sogleich bei den beiden ersten Zeichen, welchen er das zweite Feld der Fensterwand gab.

1. Ein springender Widder (in sehr kleinen Dimensionen): das Bild des Widders (Hygin astr. II, 20); darunter Europa den Stier bekränzend, neben welchem Jupiter sitzt: das Bild des Stieres (Hygin II, 21. Ampelius lib. memor. 2, 2).

2. Leda umarmt den Schwan; l. unten 2 kleine Kinder, welche sich an ein zerbrochenes Ei lehnen (Castor und Pollux): das Bild der Zwillinge (Hygin II, 22. III, 21. Ampel. 2, 3).

3. Herkules bekämpft die Hydra mit Feuerbrand; l. von Herkules ein Krebs: das Bild des Krebses (Hygin II, 23. Ampel. 2, 4).

An der Fensterkurzseite:

4. Herkules ringt mit dem Löwen: das Bild des Löwen (Hygin II, 24. Ampel. 2, 5).

An der Rückwand:

5. Diana mit Lanze und Bogen schreitet mit einer Gefährtin, deren Gewand ein kleiner Hund fasst, (Erigone) einher: das Bild der Jungfrau (Hygin II, 25. Ampel. 2, 6).

6. Mars, zu dessen R. sich eine Wage, und Merkur,

zu dessen L. sich ein Scorpion befindet: die Bilder der Wage und des Scorpions, welche auch bei den Alten bisweilen in Einem aufgingen (Hygin II, 26. III, 25).

7. Der Centaur Chiron schiesst mit dem Bogen; neben ihm steht sein Zögling Achill in der R. die Lyra haltend: das Bild des Schützen (Hygin II, 27. III, 26. Ampel. 2, 9).

8. Venus steht inmitten des Meeres auf einer Muschel, sich ihr Haar trocknend; um sie flattern Tauben; l. neben ihr ein Bock mit Fischschwanz: das Bild des Steinbockes (Hygin II, 28. III, 27).[116])

An der andern Kurzseite:

9. Ganymedes vom Adler aufgehoben: das Bild des Wassermannes (Hygin II, 29. III, 28. Ampel. 2, 11).

Endlich noch an der Fensterwand:

10. Venus wird von Amor vor Saturn (mit Zackenkrone, Aehrenbüschel in der L. und Sichel in der R.) geführt; unterhalb der Venus und des Amor schwimmen 2 Fische über einander in entgegengesetzter Richtung: das Bild der Fische (Hygin II, 30. III, 29. Ampel. 2, 12). Venus und Amor hatten sich einst in Fische verwandelt. Die Anwesenheit des Saturn hat vielleicht darin ihren Grund, dass Venus aus dem von Saturn mit der Sichel abgeschnittnen Gliede des Uranos entstanden ist, vielleicht aber auch darin, dass er auch Planet ist. Denn die Rücksicht auf die 5 Planeten wirkte wol in der Wahl der sinnbildlichen Figg. mit. Vergl. N. 6, 8 und 1.

Aber auch die Darstellungen der 14 Spitzbögen haben nur eine siderische Einheit, wie sich schon darin andeutet, dass sie sich, wie die der Deckenbilder und der meisten Sechsecke, auf Wolken erheben. Es sind 14 Darstellungen berühmter Sternbilder in folgender Reihenfolge von der Seite der Fensterwand an gezählt:

1. Eine weibl. Figur sitzt mit Wappen-Schild, auf welchem ein Schiffsvorderteil: das Bild der Argo (Hygin II, 37. III, 36).

2. Eine jugendl. männl. Fig. (mit bekränztem Haupte) sitzt, eine runde Scheibe haltend, auf welcher ein Zweigespann mit Lenker: ein Bild des Fuhrmanns (Hyg. II, 13. III, 12).

3. Ein bärtiger sitzender Alter mit Füllhorn; neben ihm ein Schwan: ein Bild des Schwanes (Hyg. II, 8. III, 7).

4. Eine weibl. Fig., sitzend mit Triangel in der R.: ein Bild des Deltoton (Hyg. II, 19. III, 18).

5. Eine bärtige männl. Fig., sitzend mit runder Scheibe, auf welcher der Pegasus: ein Bild des Pferdes (Hyg. II, 18. III, 17).

An der Kurzseite:

6. Eine sitzende weibl. Figur mit langem flatternden Haar hält ein Ruder in der R.: wol ein Bild der Andromeda, welche, von einem Phoenizier auf einem Schiffe entführt, von Perseus befreit wurde und mit diesem nach Argos segelte (Hygin II, 11. Conon narr. 40).

7. Amor auf einem Delphin reitend: ein Bild des Delphins (Hyg. II, 17. III, 16).

An der Rückseite:

8. Amor bogenschiessend: ein Bild des Pfeiles (Hyg. II, 15. III, 14).

9. Apollo (oder Orpheus) sitzt violinspielend: ein Bild der Lyra (Hyg. II, 7. III, 6).

10. Ein alter Priester mit gekreuzten Armen vor einem flammenden Altar knieend: ein Bild des Altars (Hyg. II, 39. III, 38).

11. Ein sitzendes Liebespaar, er bekränzt, sie mit Krone; Bacchus und Ariadne: das Bild der corona (Hyg. II, 5. III, 4).

12. Eine weibl. Figur sitzend mit (grünem) Krug: ein Bild des Mischkruges (crater) (Hyg. II, 40. III, 39).

13. (An der Kurzseite.) Eine weibl. Figur mit Wappenschild, auf welchem sich ein Baum befindet, um den sich eine Schlange ringelt und auf dem ein Rabe sitzt: ein Bild der dem Mischkruge am meisten benachbarten Bilder der Schlange und des Raben (Hyg. II, 40. III, 39).

14. Ein sitzender jugendl. Mann mit einem Hunde spielend: das Bild des Hundes (Hyg. II, 35. III, 34).

In der Anordnung der Bilder folgte Peruzzi im ganzen, aber nicht sclavisch, dem natürlichen Princip, dass er den nördlichen Sternbildern (Fuhrmann bis Leier) auf der nördlichen, den südlichen (Argo bis Altar) auf der südlichen Abteilung der Decke ihren Platz anwies. Noch grössere Naturwahrheit in

Bezug auf die räumliche Anordnung im einzelnen hat er, so viel ich sehe, nicht erstrebt.

Was die Malweise betrifft, so möge hier nur kurz darauf hingewiesen werden, dass Peruzzi dieselbe vollständig der Architektur untergeordnet resp. in den Dienst der Symmetrie gestellt habe. Insofern erinnert sie in gewisser Weise an jenen altgriechischen Vasenstil,[117]) in welchem das Figürliche noch nicht frei geworden, sondern vollständig unter der Herrschaft des Ornaments steht. Die gestreckten und gespreizten Figuren erscheinen geometrisch oder linear, sind ohne Fleisch und Fülle, wie die Farbe ohne Tiefe.

Ein gänzlich verschiednes Princip der Malweise, nämlich das Streben nach coloristischer Wirkung und fleischigen kräftigen Gestalten, zeigen

die Lünetten,

das Werk des Venezianers und Schülers des Giorgione, des Sebastian del Piombo.[118])

Es sind im ganzen 9, je 2 an den Kurz- und 5 an der Rückseite. Mit Ausnahme der letzten, welche durchaus eigenartig ist, stehen sie nicht nur unter einander, sondern auch zu den Gemälden der Decke in Beziehung. Schildern letztere den gestirnten Himmel, so diese das Reich der Lüfte. Den Stoff lieferten Ovid's Metamorphosen, wie schon Palladio bemerkt hat, wenn er sagt (S. 18): *Denique quas Ovidi versus pinxere, repinxit.*

Derselbe hat auch bereits einige Darstellungen richtig erkannt; nach ihm haben sich nur Crowe und Cavalcaselle um die Deutung bemüht, jedoch sowol im einzelnen mehrfach fehlgegriffen, als auch das innere Band der Darstellungen nicht erkannt.[119])

Am schwierigsten ist die Deutung der

1. Lünette (an der südlichen Kurzseite),[120]) deren Figuren nur mit dem Oberkörper sichtbar sind. Ein bärtiger Mann in kurzem ärmellosen gegürteten Rock schwingt in der Rechten einen Stab gegen zwei ihm gegenüberstehende weibl. Figg., deren eine sich auf etwas zu stützen scheint. Ueber ihr fliegt ein weisser Vogel weg. Beide sind in lebhafter Bewegung; die erste blickt in die Höh, die andre ist nach ihrer Begleiterin gewendet. Das Haar der letzteren ist aufgelöst, der Oberkörper

stark vorgebogen und der r. Arm über den Kopf genommen. Eine sichere Deutung ist bei dem Mangel an Attributen wol nicht zu geben. Man könnte an die von Ovid Met. XIV, 516 sq. geschilderte Scene denken:

Appulus has (Nymphas) illa (Messapia) pastor regione fugatas
terruit et primo subita formidine movit,
mox, ubi mens rediit, et contemsere sequentem,
ad numerum motis pedibus duxere choreas.
Improbat has pastor saltuque imitatus agresti
addidit obscoenis convicia rustica dictis:
nec prius obticuit, quam guttura condidit arbor,
arbor (oleaster) enim est succoque licet cognoscere mores.

Der apulische Hirt wollte die Nymphen verscheuchen, diese sind nach Ueberwindung des ersten Schreckens zum Tanz übergegangen, jedoch auch so werden sie von ihm bedroht, bis sie durch seine Verwandlung in den Oelbaum befreit werden. Aber es macht bedenklich, dass diese Scene nicht wie die übrigen eine Beziehung auf die Luft hat. Dasselbe Bedenken würde sprechen gegen Pentheus, wie er die Bacchantinnen bedroht (Met. III, 701 sq.), wie gegen Erysichthon gegenüber den Dryaden (Met. VIII, 729 sq.). Dagegen befriedigt in dieser Beziehung die Deutung auf Tereus, welcher Philomela und Progne verfolgt, nachdem er die Tödtung des Itys erfahren hat:

nunc sequitur nudo genitas Pandione ferro (Met. VI, 666).

Der Vogel erinnert an die Verwandlung der Philomela und Progne; die Haltung derselben entspricht der von Bacchantinnen, in welcher sie die Tat vollbracht haben.[121]) Das Kostüm des Tereus sollte ihn vielleicht als Barbaren charakterisiren (Met. VI, 515 und 533).

2. Zwei Frauen überzeugen sich kauernd vom Inhalt eines geflochtenen Korbes:[122]) die Töchter des Cecrops, welche in der ihnen von Pallas anvertrauten Cista den Erichthonios erblicken:

Pallas Erichthonium, prolem sine matre creatam,
clauserat Actaeo texta de vimine cista
virginibusque tribus gemino de Cecrope natis
et legem dederat, sua ne secreta viderent.
timidas vocat una sorores
Aglauros nodosque manu diducit et intus
infantemque vident apporrectumque draconem.
Ovid. Met. II, 553 sq.

Vergl. Hygin de astron. II, 13. Wenn über ihnen 2 Vögel fliegen, so erinnern diese daran, dass es die Krähe war, welche der Pallas die Neugier der Schwestern verriet (Ovid. l. l. V. 562).

3. (An der Rück-Seite.) Ikarus liegt mit halbverbrannten Flügeln am Boden und erhebt seine R. zu dem herabfliegenden Daedalus: Met. VIII, 225 sq. Vergl. Art. Am. II, 91.

4. Juno fährt, ein Scepter in der R. haltend, auf ihrem von 2 Pfauen (Met. I, 722) gezogenen Wagen durch die Lüfte: Met. II, 531. Ein über dem Wagen sich wölbender Bogen ist wol Andeutung des Regenbogens, der *Iris Iunonia* (Met. XIV, 85 und 829, XI, 590 *arcuato caelum curvamine signans).*

5. Eine weibl. Fig. schneidet einem bärtigen schlafenden Mann das Haar ab:[123]) Scylla, welche dem Nisus das purpurne Haar abschneidet: Met. VIII, 83 sq. Vergl. Art. Am. I, 331. Remed. Am. 67. Auch hier fliegen 2 Vögel über der Gruppe vermutlich zur Andeutung des Meervogels Ciris, in welchen Scylla verwandelt wurde (ib. V. 150).

6. Phaethon fällt kopfüber zur Erde: Met. II, 319 sq.

7. Ein bärtiger Mann mit Flügeln hält ein Weib in seinem weiten Mantel umschlossen:[124]) Boreas, welcher die Orithyia entführt: Met. VI, 702 sq.:

pavidamque metu caligine tectus
Orithyian amans fulvis amplectitur alis.

8. Eine ausgestreckt am Boden liegende gewandete, kräftige weibliche Figur lässt aus ihrem Munde einen Hauch nach einem aus den Wolken guckenden Kopfe ausgehen, welcher ebenfalls einen solchen Hauch von sich gibt. Auch hier fehlen sichre Kennzeichen. Es ist jedoch unmöglich mit Crowe an Boreas und Orithyia zu denken; mir ist wahrscheinlich, dass hier Flora den Hauch des Zephyr empfangend und erwidernd dargestellt sei. Vergl. Ovid Met. I, 107 sq.

Ver erat aeternum placidique tepentibus auris
mulcebant Zephyri natos sine semine flores

und Fast. V. 194 sq.

Dum loquitur (Flora), vernas efflat ab ore rosas.
Chloris eram, quae Flora vocor.

Vergl. auch V. 375

omnia finierat. tenues secessit in auras.

Gerade nach dem Boreas würde der Zephyr hier passen.

Von diesen 8 Darstellungen weicht, in Form und Inhalt gleich eigenartig, die der neunten Lünette völlig ab:

9. ein colossaler jugendlicher männlicher Lockenkopf nach l. geneigt, halb sinnend, halb in Anschauung versunken.

Eins ist zweifellos: dass er das Werk eines bedeutenden Malers sei. Wie hätte man sonst diesen die Harmonie völlig störenden Kopf stehen gelassen?

Alles andre aber ist zweifelhaft. So zunächst, ob er grau in grau gemalt oder mit Kohle auf den Putz geworfen sei.[125]) Sodann, von wem er gemalt sei. Eine, wie es scheint, erst im 17. Jahrh. entstandene Tradition schreibt ihn dem Michelangelo zu,[126]) welcher dem Maler der Loggia habe seine Visitenkarte hinterlassen wollen. Dieselbe ist aber vermutlich nur die Folge eines andern Irrtums, nämlich dass Daniel da Volterra die Decke gemalt habe.[127]) Und meines Erachtens haben sich sowol Crowe und Cavalcaselle als Springer (Raffael S. 262) mit Recht aus stilistischen Gründen gegen diese Annahme erklärt. Andre[128]) haben an Peruzzi gedacht, aber das scheint mir im Hinblick auf den Anteil, welchen er an dem Plan und der Ausführung des Ganzen gehabt hat, erst recht unglaublich. Der entsprechende Gesichtspunkt macht mich auch gegen Sebastian del Piombo, als Meister dieses Kopfes, bedenklich. Für ihn entschieden sich Crowe und Cavalc. Die Stütze, welche ihre Ansicht durch das Zeugnis der Vita p. 64, 16 *(Polyphemum supra ianuam pinxit Sebastianus Venetus ac praeterea grande viri caput in anguli lunula* etc.) erhalten hat, ist bei der Beschaffenheit derselben keine starke. Ein ebenso grosses Rätsel aber ist endlich auch die Bedeutung des Kopfes. Weder befriedigt mich eine der bisherigen[129]) Deutungen (Maske, Symbol der Legende, Alexander, jugendlicher Faun) noch ist es mir gelungen eine bessere zu finden, und ich verzichte darauf hier eine neue vorzubringen. Wer weiss, ob es je gelingen wird das Rätsel dieses Kopfes zu lösen.

Die Wände der Kurzseiten, desgleichen die 3 letzten Felder der Rückseite sind nachmals, angeblich von Gaspar Poussin, mit grössern und kleinern Landschaften geschmückt worden, es kann aber kaum bezweifelt werden, dass an Stelle wo nicht aller, so doch der letzten drei ursprünglich figürliche Darstellungen beabsichtigt waren. Und erwägt man, dass die

Gemälde der Decke das Reich des Himmels, die der Lünetten das der Lüfte versinnbildlichen, so wird die Vermutung gestattet sein, dass für die Bilder der Wände Darstellungen aus dem Erden- und Wasser-Leben, vielleicht auch aus dem Element des Feuers, z. B. vielleicht das Parisurteil, Vulkan und Venus, in Aussicht genommen waren. Weiteres Grübeln scheint mir jedoch auch hier zur Zeit aussichtslos. Für verwerflich aber halte ich die Ansicht von Haus,[130]) diese Wandgemälde hätten sich, wie die Galatea, auf das in der anstossenden Loggia nach Apulejus gemalte Psychemärchen bezogen. Denn die Psyche-Fresken dieser Loggia bilden, wie wir sehen werden, einen völlig in sich abgeschlossenen Cyclus, und

die Galatea

kann nicht, wie Haus unter Zustimmung v. Rumohr's und H. Grimm's annimmt, für die Venus gehalten werden, welche die durch die Schönheit der Psyche verblendeten und ihr selbst entfremdeten Sterblichen wieder gewinnen wolle. Denn ganz abgesehen davon, dass Apulejus von einer solchen Absicht der Venus nichts zu erzählen weiss, wie will Venus die Sterblichen zu ihrem Cultus zurückbringen, dadurch dass sie über das Meer fährt? Die Behauptung von Haus, dass Raffael sich mit Ausnahme des *sericum tegmen* und des *speculum* ganz genau an die Schilderung der über das Meer ziehenden Venus bei Apulejus[131]) gehalten habe, wird durch den Augenschein widerlegt. Wollten wir aber von Haus abweichend einfach den apulejanischen Meereszug der Venus annehmen, so erhielten wir eine Darstellung, welche nach der ersten Scene in der anstossenden Loggia fiele, nämlich nach der, in welcher Venus ihre Nebenbuhlerin dem Cupido zeigt. Dies geht erst recht nicht an.

Damit sind wir in die Galatea-Controverse eingetreten, welche noch heut nicht geschlichtet ist, da die Ansicht von Haus durch Platner (Beschr. d. St. Rom III, 3, 601) und Passavant (Raph. d'Urb. II, 143 sq.) mit unzureichenden Gründen[132]) bekämpft worden ist, an H. Grimm[133]) aber einen überaus eifrigen Verteidiger gefunden hat. Wer sich also, wie ich, mit dieser Ansicht in Widerspruch befindet, wird sich besonders mit den Argumenten dieses Forschers auseinanderzusetzen haben.

Was zunächst die Autorität der historischen Ueberlieferung betrifft, so spricht diese allein[134]) zu Gunsten der Galatea. Sowol Francesco d' Ollanda als Lodovico Dolce als Vasari nennen die Hauptfigur so. Ersterer legt in dem zweiten Teil seines Dialogs über die alte Malerei der Vittoria Colonna die Worte in den Mund, welche in der französischen Uebersetzung Raczynsky's (les arts en Portugal p. 22) lauten: *Dans le palais d'Augustin Ghigi Raphael a peint d'une manière admirablement poétique la fable de Psyché et Galatée, gracieusement entourée de tritons au milieu des ondes et d'Amours dans les airs,* der zweite lässt in seinem dialogo della Pittura 1557 (p. 250 ed. Firenze 1735) den Aretino sagen: *il simile potrei dire della sua Galathea, che contende con la bella poesia del Policiano e di molte altre sue leggiadrissime fantasie* (vergl. unten S. 57 u. 58 sq.), und Vasari nennt die Galatea an nicht weniger als vier Stellen seines Werkes: 1) im Leben des Raffael, wo er sie selbst beschreibt, VIII, p. 59: *Al quale — Ag. Chisi fece non molto dopo allogazione d' una cappella e ciò per avergli poco innanzi Raffaello dipinto in una loggia del suo palazzo oggi detto i Chisi in Trastevere con dolcissima maniera una Galatea nel mare sopra un carro tirato da due delfini, a cui sono intorno i Tritoni e molti Dei marini.* 2) im Leben des Peruzzi mit Bezugnahme auf die erste Stelle, VIII, p. 299: *Sono in questo luogo alcune cose fatte da Fr. Sebastiano Veneziano della prima maniera, e di mano del divino Raffaello vi è, come si è detto, una Galatea rapita dagli Dii marini.* 3) im Leben des Marc Anton X, p. 205: *Messero dopo questo in istampa la Galatea pur di Raffaelo sopra un carro tirato in mare dai delfini con alcuni Tritoni che rapiscono una Ninfa,* endlich 4) im Leben des Sebastian XI, p. 9: *Dopo quest' opera avendo Raffaello fatto in quel medesimo luogo una storia di Galatea, vi fece Bastiano come volle Agostino un Polifemo in fresco allato a quella.* An diesen Zeugnissen ist nicht zu rütteln; wenn Grimm in dem zweiten einen Fingerzeig dafür finden wollte, dass das Bild zu Vasari's Zeiten nicht Galatea geheissen habe, so hat er die Worte *come si è detto* falsch verstanden. Vasari bezieht sich auf die erste Stelle, begeht aber zugleich eine jener häufigen Flüchtigkeiten in Beschreibung der Darstellung.

Ist dies aber festgestellt, dann begreife ich nicht, wie man

die von Raffael in dem Briefe an Castiglione (oben S. 22) genannte Galatea für eine andre halten will als diese, da von einer zweiten Galatea nirgends auch nur die geringste Spur ist.

Grimm jedoch gesteht dies nicht zu, sucht vielmehr dem Schlusse, dass das Bild, welches Galatea hiess, wirklich Galatea darstellte, durch die Annahme zu entgehen, dass die Benennung desselben als ‚Galatea' auf einer zwar alten, aber falschen Umtaufe beruhe. Aber obwol er mehrere Wege, auf denen diese Umtaufe erfolgt sein soll, in Bereitschaft hat, so stehen doch der Betretung eines jeden derselben unüberwindliche Schwierigkeiten entgegen. Im Leben des Michelang. II S. 309 stellt er „als die einfachste Erklärung hin, dass man einer der anderen weiblichen Gestalten", die sich auf dem Bilde finden, einer von den Nymphen, den Namen Galatea gab und „dass dann danach das ganze Bild titulirt wurde". Wie soll man darauf gekommen sein eine der Nymphen Galatea zu nennen? Grimm meint, die Nymphe in den Armen des Triton könnte fast so gut als die ‚Venus' Hauptperson der ganzen Scene sein. Dies wird niemand zugestehen können. Nun habe Raffael die Stelle des Apulejus: *Portunus caerulis barbis hispidus et gravis piscoso sinu Salacia* so verstanden „Portunus, der die strenge Salacia in seinem fischhaften Schoosse hält". Wie ist es möglich so etwas zu denken! So konnte niemand diese Stelle verstehen, der im Besitz seiner Sinne war. *Piscoso sinu* sollte zu *Portunus, gravis* aber zu *Salacia* gezogen worden sein! Nun sei die unbekannte, selten vorkommende Nymphe Salacia (Salacīa in Rom ausgesprochen) zur Galatea geworden. Zugestanden, es habe jemand die Salacia nicht gekannt, obwol sie, wie der Commentar des Beroaldo zu der Stelle lehrt, jener Zeit bekannt war, und er habe aus Salatia oder Solatia, was sich in Handschriften und alten Drucken findet, Galatea gemacht, wie soll diese Nymphe Galatea es fertig bekommen haben den allbekannten Namen der Hauptfigur Venus zu verdrängen! Grimm wird diesen „Einfall" selbst aufgegeben haben. Wenigstens in „Künstler- und Kunstwerken II, 28" bringt er eine andre Erklärung vor. Hier meint er, der auf der daneben befindlichen Wandfläche gemalte Polyphem habe zu der Umtaufe der Venus in Galatea Anlass gegeben. Dabei schreibt er diesen Polyphem dem Raffael selbst zu, wird sich also nicht bewusst, dass ein

raffaelischer Polyphem eine Galaeta neben sich fast mit Notwendigkeit fordere. Ich teile, wie oben (S. 26 sq.) bemerkt, diese Ansicht nicht, sondern halte es für geraten den Polyphem dem Sebastian zu belassen, frage aber mit demselben Recht: Was in aller Welt hätte den Chigi veranlassen können den Sebastian einen Polyphem malen zu lassen neben einer auf der Muschel über's Meer fahrenden Göttin, wenn diese nicht Galatea wäre? Aber auch davon scheint Grimm zurückgekommen zu sein; wenigstens trägt er in den Jahrbb. für Kunstwissenschaft I, 65 sq. eine andre Erklärung vor: „Neben dem Polyphem und zwar rechts von ihm befand sich auf Einem Bilde mit ihm wirklich eine Galatea; das ist die von Raffael im Brief an Castiglione erwähnte Galatea. Wo ist dieselbe geblieben? Sie ging früh zu Grunde. Schon Vasari sah sie nicht mehr.“ — Und doch war sie so gefeiert, dass sie der Venus des Nebenbildes ihren Namen nehmen und an seine Stelle den eignen setzen konnte! Aber die Annahme selbst, dass neben dem Polyphem noch eine Galatea gewesen sei, ist völlig unstatthaft. Der Polyphem dieses Feldes nimmt so viel Platz ein, seine linke Fusspitze kommt dem Pilaster, welcher sein Feld von dem der Galatea trennt, so nahe, dass selbst für das Meer nur wenig, für eine Figur, und nun gar für Galatea, schlechterdings kein Platz ist. Aber auch auf der Meeresfläche im Innern ist keine Spur von einer ehemaligen Galatea; und wenn sie wäre, hätte die Nymphe zwerghaft klein sein müssen. Aber, wendet Grimm ein, das Bild ist übermalt. Sind dadurch auch die Contouren des Polyphem geändert? Musste er nicht derselbe Riese sein und bleiben, welcher er war?

Dies genügt, um auch diese Hypothese zu beseitigen. Doch wird es nützlich sein Grimm noch einen Augenblick auf seinem weitern Fluge zu begleiten, da er sogar unternommen hat zu zeigen, wie diese verlorne Galatea ausgesehen habe. Die Elemente derselben, meint er, seien uns erhalten in dem Polyphem und der Galatea, einem der Fresken, mit welchen Annibale Caracci die Decke eines Saales des Palazzo Farnese geschmückt hat. Eine Betrachtung der Gliederung dieses Saales und der Fresken lässt eine Nachahmung Raffael's nicht als besonders hervorstechend erscheinen. Die Nachahmung des Michelangelo wiegt vor. Das hier in Frage kommende Fresko aber stimmt, worauf

doch alles ankäme, nicht einmal in der Figur des Polyphem mit dem der Farnesina überein. Er sitzt anders, hält Stab und Syrinx anders, ist anders bekleidet, nimmt einen geringern Raum (nur die Hälfte des Bildes) ein. Für dieses Bild des Caracci, insbesondre für die Galatea, dürfte der Cyclop des Philostratos (Imagg. II, 18) wesentliche Züge geliefert haben.

Zugleich ist die Galatea auf demselben eine so untergeordnete Figur, dass es schwer denkbar ist, wie Castiglione ihr solche Lobsprüche hätte spenden können, noch schwerer aber, dass sie, die kleine Nymphe, über die ‚Venus' des Nachbarfeldes, jene hinreissende Erscheinung, hätte den Sieg davontragen und ihr, auch als sie selbst zu Grunde gegangen war, ihren Namen für alle Zeiten aufdrängen können. Heisst es einem ferner nicht zu viel zumuten, wenn man glauben soll, dass diese Galatea binnen 32 Jahren — denn Vasari soll sie schon 1545 nicht mehr gesehen haben — spurlos verschwunden war, während die Figuren rechts und links von ihr — die ‚Venus' und der Polyphem — vollständig erhalten blieben! Das dürfte doch wol auch der Sacco di Roma von 1527 nicht haben zu Stande bringen können.[135])

Aber auch der Beweis, dass die Galatea der Farnesina bei römischen Künstlern als Venus gegolten habe, ist Grimm nicht geglückt. Weder eine Composition des Caracci, in welcher er einen Triumphzug der Venus sieht, noch die des Albani beweist dies. Caracci hat in seinem Fresko, welches sich in demselben Saal des Palazzo Farnese befindet, durchaus nicht dasselbe darstellen wollen, was der Gegenstand der raffaelischen Galatea ist. Er hat Raffael's Galatea wol benützt, aber nicht wiederholt. Ersteres wird bewiesen durch die Uebereinstimmung in der Gruppe des sogen. Portunus und der Salacia, welche er umgedreht hat, des sogen. Palämon, welchen er nur auf den Delphin gelegt hat, des muschelblasenden Triton, des bogenschiessenden Amor; letzteres zeigt sich darin, dass die Umarmung, welche Raffael mit seinem Sinn für das schöne Maass zur Nebensache gemacht hat, hier zur Hauptgruppe geworden ist, dass die raffaelische Hauptfigur ganz fehlt, dass ausser manchem andern die ganze l. Seite Eigentum Caraccis ist. Die ganze Composition Caraccis wird aber auch mit Unrecht von Grimm als Triumph der Venus aufgefasst. Wenn er diese

Deutung auf die Unterschriften stützt, welche Stiche des Bildes aus d. 17. Jahrh. tragen, so meint er jedenfalls die Stiche des Pietro Aquila (geb. 1677), von denen derjenige der hier in Rede stehenden Composition die Unterschrift hat:

Semifero Tritone Venus dea vecta per altum
Aequoreo mulcet fluctus et numina ponti
Inscquitur Charitum, sequitur comitatus Amorum
It chorus et pueri iaculantur spicula flammas.

Als ob diese Verse etwas für die Intention des Künstlers bewiesen! Sie sind nicht mehr wert als die Erklärung eines Scholiasten eines alten Werkes, mithin durchaus der Kritik unterworfen. Und diese wird nicht schwanken können sie als verkehrte Erklärung zu bezeichnen. Dass Venus als Meergöttin sich von einem solchen Burschen eine derartige Umarmung sollte gefallen lassen, das ist ein Gedanke, welcher auch für einen Caracci zu stark ist. Was hätte ferner der gerade auf sie gerichtete Pfeil Amors bei ihr für einen Zweck? Ueberdies hat Venus in diesem Gemäldecyclus mit Anchises gruppirt bereits ihre Stelle. Sie hebt sich ferner hier von ihren Begleiterinnen so wenig ab, dass wir ihr gewis nicht zu nahe treten, wenn wir sie diesen gleichstellen und in ihr eine Meernymphe sehen, vielleicht, wenn ein Name gewünscht wird, eben jene Salacia, welche von Portunus umarmt wird. Sämmtliche Bilder des Cyclus feiern die Macht der Liebe, dieses die Macht der Liebe über die Bewohner des feuchten Elements.

„Noch deutlicher aber", fährt Grimm fort, „zeigt es (dass die Galatea Raffael's bei römischen Künstlern als Venus gegolten habe) Albani, welcher in einem Briefe (Felsina pittrice II., 158) vom J. 1635 einen von ihm vollendeten Gemäldecyclus beschreibt, darunter einen Triumph der Venus, den er Figur auf Figur in einer Weise darstellt, dass man Rafael's Gal. bis in die Einzelheiten vor sich zu sehen glaubt." Der Gemäldecyclus, um welchen es sich hier handelt, ist jedenfalls die berühmte Catena Amorosa oder die 4 Elemente, 4 Rundbilder für den Cardinal Maurizio von Savoyen gemalt, heut in der Gallerie von Turin (N. 260. 264. 271. 274). Das Element des Feuers ist dargestellt durch Vulkan, welcher in der Schmiede arbeitet und über welchem in den Wolken Venus auf ihrem von 2 Tauben gezogenen Wagen thront; die Luft durch Juno, welche

auf ihrem von Pfauen gezogenen Wagen durch die Luft fährt; die Erde durch die Magna Mater, welche von Bacchus, Ceres und Flora begleitet auf einem Wagen einherfährt. Wie ist endlich das dritte Element, um welches es sich hier handelt, das Wasser, dargestellt? Hören wir, wie der Künstler selbst sich über sein Werk an den Cardinal äussert:[136]) *Nel terzo giro, in cui doveasi rappresentare l' Acqua, ho voluto esprimervi il misculio dell' acque dolci, come de fiumi, fiumane e fonti alpini, ma sì anche di queste, come quelle del mare, in cui havendogli rappresentata Galatea che altro non simboleggia che l' humide spume di questo elemento, ho gli voluto altre marine Ninfe aggiungervi, parte perche contraponendo alle carnagioni de Tritoni rendino più vaga la pittura all' occhio, parte perche esprimendo con Amori quelle più principali operationi che si esercitano nell' acque, come raccoglier perle, sterpar coralli, pescar alle reti, ingannar i guizzanti con l' esca all' hamo, venissi ad esplicar maggiormente il meditato concetto.* Aus dieser Beschreibung nebst Darlegung der Intentionen des Künstlers folgt, dass es ebenso verkehrt ist dieses Bild ‚Triumph der Venus' zu nennen als zu sagen, es gebe die raffaelische Galatea bis auf Einzelheiten wieder. Der Künstler nennt selbst die Hauptfigur Galatea. Und ein Blick auf das Bild zeigt, dass man nicht einmal davon reden kann, Albani habe das raffaelische Fresko benützt. Selbst in der l. Gruppe eines Triton, welcher eine Nereide umarmt, lehnte er sich nicht an die entsprechende Gruppe der raffael. Galatea, sondern an die Hauptgruppe des farnesischen Fresko seines Meisters Caracci an. — Dieses Resultat wird nicht beeinträchtigt durch eine zweite Beschreibung und Deutung, welche Albani's Freund, der Dottore Orazio Zamboni von Bologna, in einem Schreiben vom 9. Oktober 1635 an den Venezianer Girolamo da Mulla von diesem Bilde gegeben hat:[137]) *Pacata l' instabilità del fluttuante elemento che poc' anzi minaccioso vedevasi contra le stelle guereggiare. Erasi pacificato all' aspetto di Venere, bastante Deità, co' suoi amorosi effetti a rasserenare i più turbati Numi. Non era più mare, haveva egli mutata l' essenza; s' era trasformato nel cielo di Venere. Galleggiava la dea in questa campagna di mobile cristallo sopra carro dorato assisa; che formando di nicchi e buccine un superbissimo trono veniva nel concavo corpo di ben larga e tersa con-*

chiglia capacemente raccolta. Haveva l' ingegnoso pittore consegnato a lo timone di quel carro un salace Delfino, che da leggiadro Amoretto con dorato strale veniva sollecitato al guizzo. Servivanla di sostegno duo alati, che da tenere mani rilasciando rubiconde sarti s' univano a purpureo panno, ch' a quelle celesti morbidezze serviva di gonfalone. Precorrevala rozzo Tritone; ornavanla di corteggio le Gratie, una delle quali sul dorso squammoso d' irsuto Tritone trionfava maestosa della mostruosa preda; vedevansi l' altre, Eufrosina e Talia sull' algoso lido accumulare perle e coralli; alleviavano le fatiche alle due belle piccioli Fanciulletti; in una parte di questa circonferenza sollazzavasi il pargoletto Amore a piè di muscoso scoglio; quivi il superbo Eridano prostrato a piè d' una frondosa rupe. Diese Stelle kann nur, indem sie auf manches einzelne im Bilde genauer eingeht, dazu dienen das Unrichtige der Behauptung „man glaube Rafael's Gal. bis in die Einzelheiten vor sich zu sehen" noch mehr in die Augen springen zu lassen; dass die Hauptfigur des Bildes Venus zu nennen sei, kann sie gegenüber dem Zeugnis des Künstlers in keiner Weise dartun. Oder wollte jemand wirklich den Zamboni für unfehlbar halten, der höre, wie in dem ‚trattato', an welchem er gemeinschaftlich mit Albani gearbeitet haben soll, die raffaelische Composition selbst Galatea genannt wird:[138]) *moltissime opere come la loggia di Ghisi, come la Galatea in fresco.*

Und doch kann uns gerade der Umstand, dass vom Künstler Albani die Hauptfigur Galatea, von dem ihm nahestehenden Zamboni aber Venus genannt wurde, den richtigen Weg zur Deutung der raffaelischen Figur zeigen. Noch habe ich nämlich nicht den Hauptgrund berührt, welchen Haus gegen die Benennung ‚Galatea' geltend macht (rifless. p. 2 und 3). Die Figur ist ihm für Galatea zu vornehm; eine Galatea, die nur eine Nymphe wie viele andre war, meint er, könne kein solches Gefolge von Tritonen und Nereiden haben, könne nicht von Amoren umschwebt sein. Allein beides ist unrichtig. Auf einem pompejanischen Wandgemälde (Casa de' Capitelli colorati, abgeb. bei Zahn, Orn. und Wandgem. II., 30) schwebt ein Amor einen Sonnenschirm über dem Haupt der Galatea haltend, und vor ihr schwimmt ein muschelblasender Triton.[139]) Ferner ist zu erinnern, dass die vier Delphine, welche den Wagen der philo-

stratischen Galatea ziehen, von παρθένοι Τρίτωνος, den ὁμωαὶ τῆς Γαλατείας, geleitet werden (Philostr. imagg. II, 18). Galatea ist eben, wenn auch in der ältern Poesie einfache Nereide, allmälich immer vornehmer[140]) geworden, der Venus marina immer näher gerückt, ja zuletzt fast mit ihr eins geworden. Man vergleiche Ovid Am. II, 11, 33 *aequa tamen puppi sit Galatea tuae* mit Hor. carm. I, 3, 1 *sic te diva potens Cypri — regat.* Ja in einem späten Gedicht des cod. Paris. 8084 V. 74 (Riese Anthol. Lat. 4. Hermes IV, 350 sq.)

Quis Galatea potens iussit Iove prosata summo
iudicio Paridis pulcrum sortita decorem

scheint Venus selbst Galatea zu heissen,[141]) wie es auch eine Venus Salacia gab.[142]) Und hier ist der Ort auch einer Composition zu gedenken, welche uns nur in einem Stich des Marco Dente da Ravenna erhalten ist (Bartsch XIV p. 182 N. 224). Dieselbe zeigt Galatea mit fliegendem Haar und flatterndem Gewande eine von zwei Delphinen gezogene Muschel lenkend, den Blick rückwärts zu dem auf einem Felsen sitzenden Polyphem gerichtet. Dieser stützt sich auf einen Stab und hält die Syrinx. Ueber Galatea aber fliegt ein Amor, mit gespanntem Bogen nach ihr zielend. Die Uebereinstimmung dieser Composition mit der des Raffael und Sebastian in den drei Figg. der Galatea, des Polyphem und des Amor ist so gross, dass sie jeden Zweifel über die Richtigkeit der Benennung ‚Galatea' für das Farnesina-Fresko ausschlösse, wenn der Stich, wie Bartsch meint, ein antikes Werk wiedergäbe. Raffael hätte dasselbe benützt, und es wäre damit etwa das antike Relief gefunden, welches Springer (Raffael S. 264) den Raffael vor Augen haben liess. Indessen ist der antike Ursprung der Composition mindestens nicht sicher — es gibt keine auf einer Muschel fahrende antike Galatea — und die Möglichkeit ist nicht ausgeschlossen, dass der Stich mit Auslassungen und Veränderungen, wie sie bei alten Stichen nicht selten sind, erst nach der Farnesina-Composition oder nach einer Studie zu derselben gemacht ist. Aber auch im letztern Falle beweist der Stich, dass auch der Meister mit dem Würfel die Hauptfigur unsers Fresko als Galatea gefasst hat.

Ist also, um das Urteil über den letzten Einwand zusammenzufassen, Galatea eine Fürstin des Meeres, dann hat

das Gefolge von Tritonen und Nymphen keinerlei Anstoss; und handelt es sich zugleich um die Macht der Liebe, welche sich auch an ihr erproben soll,[143]) dann ist auch die Anwesenheit und Tätigkeit der Amoren gerechtfertigt.

Wir kommen endlich zu einem bisher ganz übersehenen, meiner Meinung nach aber entscheidenden Punkte. Sehen wir, die wir den Polyphem nicht von Raffael, sondern von Sebastian gemalt sein lassen, von dieser Figur selbst ab und fragen wir unser Fresko selbst: Kann es ein Triumph der Venus sein? Nein. Es bliebe völlig unerklärt die für die Hauptfigur charakteristische Richtung des Blickes. Derselbe ist nach der Seite und zugleich in die Höh auf einen bestimmten Gegenstand gerichtet, auf welchen auch der sogenannte Palämon, in welchem, da er geflügelt ist und den Amoren gleicht, vermutlich auch ein Amor zu sehen ist, herum- und heraufschaut. Beide sehen und hören auf etwas; die Bewegung des Gespannes geht langsam vor sich; die Lenkerin hält die Delphine straff im Zügel, und der Amor lässt sich, wie seine Lage deutlich zeigt, von den Delphinen geradezu ziehen. Ich wüsste nicht, wie dies zu einem Zuge der Venus passte;[144]) vortrefflich aber passt es für Galatea, welche an dem Liebeslieder singenden Polyphem vorüberfährt. Und in der Tat singt der Polyphem, wie sein geöffneter Mund beweist, während er die Syrinx in der Rechten hält. Er singt ihr all das schöne, was Theokrit[145]) und nach dessen Vorbilde Philostrat,[146]) Nicetas Eugenianus VI, 515 sq., Ovid (Met. XIII, 784 sq.), zuletzt Angelo Poliziano in der Giostra del Magnifico Giuliano de' Medici libro I str. 117[147]) ihn singen lassen, aber sie erhört ihn nicht; sie zieht lächelnd vorüber, wie derselbe Poliziano in der folgenden (118.) Strophe sagt:

La bella ninfa con le suore fide
Di si rozo cantar vezosa ride.[148])

Damit ist meiner Meinung nach die Frage nach der Deutung des Bildes erledigt, und zugleich der Weg zu der poetischen Quelle, welcher Raffael folgte, gewiesen.

Wir haben bereits oben (S. 48 sq.) die Ansicht von Haus und Grimm, dass Raffael's Composition genau der Beschreibung des Apulejus entspreche, als durch den Augenschein widerlegt zurückgewiesen und haben nach dem Gesagten nicht nötig auseinanderzusetzen, dass wir dieser Ansicht auch in der

Fassung nicht zustimmen können, welche ihr einst Springer[149]) gab, wonach Apulejus dem R. nur den Stoff für die Galatea geliefert habe. Aber auch die Ansicht, dass R. dem ‚Cyklopen' des Philostratos gefolgt sei, welche, von Passavant 1839 (I, S. 229) geäussert, die Zustimmung von Platner (Beschr. d. St. Rom III, 3, 601), E. Förster (Raffael II, 132)[150]) und Jansen (Soddoma S. 98) fand, vermag ich nicht zu teilen, nicht weil ich glaubte, Grimm habe das richtige getroffen, als er[151]) schrieb: „R. lernte den Philostrat wahrscheinlich (erst) 1517 kennen, wo dessen Werke zum ersten Male gedruckt herauskamen" — letzteres ist ein Irrtum, von welchem sich Grimm durch Einsicht von Hain's Repertorium überzeugen kann — sondern weil mir die Abweichungen zwischen Philostrat und dem Bilde zu gross scheinen. Um zu übergehen, dass der ganze Chor der Tritonen, Seecentauren, Nereiden und Amoren bei Philostratos fehlt, und um nur von der Hauptfigur zu reden, die philostratische Galatea lässt den Blick über die weite Fläche des Meeres schweifen (οἱ ὀφθαλμοὶ βλέπουσι — τι συναπιὸν τῷ μήκει τοῦ πελάγους), die raffaelische blickt auf- und rückwärts; bei ihr flattert das Haar im Winde, bei jener wird das Gegenteil bemerkt (αἱ κόμαι δ'αὐτῆς οὐκ ἀνεῖνται τῷ ζεφύρῳ, διάβροχοι γὰρ δή εἰσι καὶ κρείττους τοῦ ἀνέμου); die philostr. hält das Gewand über sich zum Schutz gegen die Sonne und zugleich als Segel, die raffaelische lässt es frei hinter sich flattern und hält mit beiden Händen straff die Zügel, demnach ist auch die Haltung der Arme verschieden. Dort leiten Tritonstöchter die vier den Wagen ziehenden Delphine; hier hält sich ein geflügelter, auf einem Gewande schwimmender Knabe an dem Zügel fest.

Dagegen ist zwischen dem Fresko und der oben citirten Stelle des Angelo Poliziano in manchen Zügen eine solche Verwandtschaft, dass ich glauben möchte, R. habe durch sie die Inspiration für seine Schöpfung empfangen.[152]) Die (118.) Strophe lautet:

Due formosi delfini un carro tirono:
Sovra esso è Galatea che 'l fren corregge:
E quei notando parimente spirono:
Ruotasi a torno più lasciva gregge.
Qual le salse onde sputa, e quai s'aggirono;
Qual par che per amor giuochi e vanegge.
La bella ninfa con le suore fide
Di sì rozo cantar vezosa ride.

Die ersten 3 Verse entsprechen genau dem Fresko, desgleichen der letzte. Das *sputare le salse onde* (V. 5)[153]) ist hier an den Delphinen wahrzunehmen. Aber auch die Schilderung des Polyphem (Str. 115—117), welche dem Theokrit nachgebildet ist,

Gli omer setosi a Polifemo ingombrono
L' orribil chiome e nel gran petto cascono,
E fresche ghiande l' aspre tempie adombrono:
D' intorno a lui le sue pecore pascono.
Nè a costui dal cor già mai disgombrono
Li dolci acerbi lai che d' amor nascono:
Anzi tutto di pianto e dolor macero
Siede in un freddo sasso a piè d' un acero.

Dall' una all' altra orecchia un arco face
Il ciglio irsuto lungo ben sei spanne:
Largo sotto la fronte il naso giace:
Paion di schiuma biancheggiar le zanne:
Tra' piedi ha il cane; e sotto il braccio tace
Una zampogna ben di cento canne:
Lui guata il mar ch' ondeggia, e alpestre note
Par canti, e mova le lanose gote.

E dica, ch' ell' è bianca più che il latte etc.

hat einige wesentliche Züge für den Polyphem des Fresko geliefert. Denn auch dieser sitzt auf einem Stein unter einem Baume, das Haupt bekränzt, mit struppigem Bart, hält mit der R. die Syrinx an die Hüfte und singt. Auch bei ihm ist ein grosses buschiges Auge auf der Stirn,[154]) während die — allein sichtbare — r. Augenhöhle geschlossen ist. Nur an Stelle des Hundes ist hier der dicke Hirtenstock zwischen den Beinen getreten. Sebastian wird daher mit Raffael's Intentionen vertraut gewesen und völlig in sie eingegangen sein. Waren doch beide zu der Zeit der Entstehung der Bilder noch Freunde. Für das Gefolge der Galatea aber mag, das gestehe ich gern zu, die apulejanische Schilderung der Meerfahrt der Venus nicht ohne Einfluss geblieben sein. Sie bot ihm wenigstens Figuren, welche er ausgestalten und gruppiren konnte; so den *Portunus caerulis barbis hispidus* und die *gravis Salacia*, welche gruppirt in der Vordergruppe links zu erkennen sein mögen, den *auriga parvulus delphini Palaemon*, welchen er zu einem sich an die Delphin-Flosse und den Zügel anhängenden Amor umgestaltete,

die *maria persultantes* und *concha sonaci leniter bucinantes Tritones.*[155]) Dass der Kreis der raffaelischen Gestalten der Gefolgschaft derselbe ist wie bei Apulejus, scheint mir nicht auf Zufall beruhen zu können. Endlich für die Bildung und Gruppirung dieser Figuren wird er von seinem Studium antiker Reliefs, welche Meerthiasoi darstellen,[156]) Nutzen gezogen haben, wenn ich auch kaum Eine Figur als sicher entlehnt zu bezeichnen vermöchte.[157])

So viel von der Galatea und den Fresken der Gartenloggia überhaupt.

Wir wenden uns nun zu dem gefeiertsten Raume des Erdgeschosses, der

II. nördlichen Loggia oder dem Psychesaal,

dem Reich des Raffael und seiner Schüler.

Es ist auch dies eine Loggia,[158]) deren Lang-Seiten sich zu den Kurz-Seiten verhalten wie 5 : 2. Die Wände sind durch Pfeiler in je 5 resp. 2 Felder geteilt. Die Wandfelder waren unbemalt; ihre jetzige Einfassung und Gliederung durch Blumen- und Frucht-Guirlanden und Nischen erhielten sie erst bei Gelegenheit der Restauration durch Paradisi und Belletti.[159]) Die Lünetten sind von einem mächtigen Guirlandenbogen überspannt, welcher mit den zwei von den Wandpfeilern aus sich erhebenden Guirlanden die Spitzbogen oder Stichkappen einschliesst. Die genannten Guirlanden enden in einer grossen die ganze Decke umziehenden Guirlande. Letztere wird wiederum in der Mitte durch eine die Kurzseiten verbindende Guirlande in zwei Hälften geteilt; in einer jeden der beiden Hälften ist ein Gemälde mit Kante wie ein Teppich aufgespannt. In der Mitte zwischen beiden befand sich auch hier das Wappen Chigi's.

Vasari[160]) kann nicht Worte finden, um den Giovanni da Udine für die Schönheit und den Reichtum dieser Guirlanden zu beloben und sie verdienen dieses Lob in Wahrheit. Mit dem von ihm bemerkten obscönen Scherz, bestehend in der Bildung und Beziehung einer Melone zu einer geöffneten Feige (oberhalb des fliegenden Merkurs), hat es allerdings seine Richtigkeit.

Die figürlichen Darstellungen bilden einen doppelten Cyclus; der eine ist in die Stichkappen, der andre in die Zwickel gemalt. Die Handlung beider spielt im Reich der Lüfte, und

beide verherrlichen die Macht der Liebe, nur stehen sie nicht in so wechselseitiger Beziehung oder Abhängigkeit, dass der eine Cyclus auf den andern unmittelbar Bezug nähme, wie dies von Bellori vorausgesetzt wird, wenn er p. 154 sagt, die Bilder der Stichkappen dienen *per offerire i trionfi di Cupido alla Sposa in contrasegno della potenza e valore dello Sposo vincitore di tutti gli Dei.* Dass die Amoren der Stichkappen mit dem Helden der Zwickel Cupido für R. nicht identisch waren, zeigt schon ihre Mehrheit und die Verschiedenheit der äusserlichen Erscheinung. Sie sind Kinder, jener ist ein Jüngling. Vielmehr besteht jeder der beiden Cyclen unabhängig von dem andern; der eine, der Amorencyclus, schildert die Herrschaft der Liebe, indem er Liebesgötter vorführt, ausziehend zum Erweis ihrer Macht und triumphirend mit den Symbolen der Götter und Heroen; der andre, der Psychecyclus, erzählt die nach mannichfachen Prüfungen glücklich an's Ziel gelangte Liebe des Cupido und der Psyche.

Der Amorencyclus besteht aus 14 Bildchen. Mit Ausnahme des ersten und letzten führen dieselben Amoren mit Götter- und Heroen-Symbolen vor. Offenbar ist zu denken, dass sie dieselben entführt haben. Das erste Bildchen schildert den Ausflug, das letzte gleichsam die Heimkehr vom Siegesfluge.

Der Cyclus beginnt an der l. Kurzseite.

1. Ein Amor fliegt, in der L. den Bogen haltend, mit der R. die Spitze eines seiner aus dem Köcher ragenden Pfeile prüfend;[161]) ein zweiter — in der Ecke links — blickt auf eine Wolkenmasse gelehnt nach einem Opfer herab.

2. Ein Amor fliegt, die Symbole des Jupiter, zwei Zickzack-Blitze und einen Donnerkeil, auf dem Nacken tragend; rechts von ihm fliegt der Vogel des höchsten Gottes, der Adler.

3. Ein Amor fliegt, mit beiden Händen den Dreizack des Neptun, des jüngern Bruders des Jupiter, haltend. Neben ihm fliegen Vögel.

4. Ein fliegender Amor hält mit beiden Händen den Zweizack,[162]) das Symbol des Pluto, des dritten Bruders, vor einen von den drei Rachen des Cerberus, auf welchen sich ein zweiter Amor der Länge lang legt. In der Ecke fliegen Fledermäuse, die Vögel der Nacht.

5. Ein fliegender Amor fasst mit der R. in den Halter eines runden Buckelschildes, in der L. hält er ein Schwert. Daneben fliegen Falken und ein Specht, der Vogel des Mars.

6. Ein Amor, in der L. den Bogen, mit der R. den auf dem Kopf aufliegenden Köcher haltend, fliegt auf einen Greif, das Thier des Apollo, zu. Hinter ihm eine Schwalbe.

7. Ein Amor fliegt herab, in der R. den Schlangenstab, in der L. den Flügelhut des Merkur haltend.[163]) Zu beiden Seiten Vögel.

An der Kurzseite r. ist

8. ein Amor, welcher mit beiden Händen einen Rebstock hält; hinter ihm läuft eine Pantherin, das Thier des Dionysos, und

9. ein Amor weit ausschreitend und mit beiden Händen die siebenrohrige Hirtenpfeife des Pan haltend. In der Ecke l. eine Eule von andern Vögeln umflattert.

Die folgenden 5 Gruppen befinden sich an der Eingangsseite. Und zwar zunächst

10. Ein Amor fliegt nach r., mit beiden Händen einen halbmondförmigen Schild haltend, auf welchem ein Helm mit aufgeschlagenem Visir liegt. Rechts fliegt ein Falk und kleinere Vögel.

11. Ein Amor fliegt ebenfalls nach r., mit beiden Armen einen Schild haltend, während am r. Arm ein Helm mit seinem Riemen hängt.[164])

12. Zwei Amoren fliegen nach r., mit beiden Armen die Keule des Herkules haltend. Ihnen kommt ein Ungeheuer entgegen, welches Kopf, Brüste und Oberleib eines Weibes, Unterleib und Schwanz eines Drachen, ausserdem Tatzen und Flügel oben von Vögeln, unten von Schmetterlingen hat. Es ist Echidna.

13. Ein Amor fliegt abwärts, mit den Armen den Hammer und die Zange des Vulkan an sich drückend; auf ihn kommt ein schuppiger Basilisk zu. Rechts und links vom Amor sind Vögel, darunter eine Schwalbe.[165])

14. Ein Amor fliegt nach r., indem er sich auf ein Seeross und einen Löwen stützt, zwischen denen er sich befindet und welche er mittels eines Bandes lenkt.

Während über die Bedeutung der Symbole von 2—9 und 12—13 kein Bedenken obwalten kann, ist die von 10 und 11 zweifelhaft. Vasari hat die Gruppen ganz ausgelassen oder irrtümlich mit 5 verschmolzen; denn er redet nur Einmal von *di Marte gli elmi, le spade et le targhe.* Bellori (p. 133) bezieht sie auf *„Marte e gli eroi guerrieri“,* Passavant (Raph. d' Urb. II p. 286) auf Pallas und Mars, Springer (Raff. S. 341) auf Pallas. Allein Mars ist schon im 5. Bilde erschienen, und Pallas passt nicht in den Cyclus. Wollte man diesem auch weibliche Gottheiten zugestehen, so würde doch gerade Pallas nicht passen. Denn wann hat Eros sie bezwungen? Auch würde dann Raffael die Eule wol ihr, nicht dem Pan beigegeben haben. Es werden vielmehr göttergleiche Heroen, wie Perseus und Theseus, zu verstehen sein. Die Liebe derselben zu Andromeda beziehungsweise zu Ariadne war auch der Renaissance völlig geläufig. Von Perseus aber sagt Albricus in dem Büchelchen de deorum imaginibus, aus welchem mittelbar oder unmittelbar jene Zeit vielfach ihr mythologisches Wissen geschöpft zu haben scheint, c. 21: *Perseus filius Iovis inter deos annumeratus est,* und dass auch Theseus den Göttern gleichgestellt wurde, lehrten Cicero de nat. deor. III, 18, 45: *Quid? Theseus, Neptuni filius, reliqui, quorum patres dii, non erunt in deorum numero?* und der durch Poggio's lateinische Uebersetzung auch Nichtkennern des Griechischen zugänglich gemachte Diodorus Sic. IV., 62 οἱ Ἀθηναῖοι τιμαῖς ἰσοθέοις ἐτίμησαν αὐτὸν (τὸν Θησέα). Gerade zwischen den jüngsten in den Olymp aufgenommenen Göttern Dionysos, Pan und Hercules [166]) und insbesondre neben dem letzteren, als Repräsentanten des Heldenmuts, haben sie den geeignetsten Platz erhalten. Für die Aufnahme des Pan war wol ausser dem Liebesverhältnis zu Syrinx und Echo massgebend sein Ringkampf mit Amor mit dem Motto *omnia vincit amor,* wie er nach Servius zu Verg. ecl. II, 31 [167]) vom Albricus l. l. c. 9 *(cum Amore vero pingebatur luctam habuisse, qui ab ipso Pane victus erat)* erwähnt wird. Eben derselbe nennt auch die *fistula septem calamorum,* welche Raffael dem Amor als Zeichen seines Sieges über Pan gegeben hat, als Symbol des letzteren. Auch auf die Reihenfolge der 3 Götter Mars, Apollo, Mercur scheint eine Quelle wie Albricus massgebend gewesen zu sein; desgleichen erscheinen hier mit ge-

ringen Ausnahmen dieselben Attribute, welche dort im Anschluss an antike Ueberlieferung, vielleicht auch an bildliche Darstellungen aufgeführt werden. Nur die von Raffael dem Blitz gegebne Form eines Zickzacks findet sich meines Wissens nicht auf antiken Denkmälern, und der Zweizack scheint als Attribut des Pluto erst in der Renaissance aufgekommen zu sein.[168]) Bei Echidna, der Mutter der lernäischen Hydra, welche hier ein besonders geeignetes Symbol war, da sich ihr nach einer von Herodot IV, 9 erzählten Sage Hercules in Liebe beigesellte, mögen die Schilderungen des Hesiod theog. 298 sq.

ἥμισυ μὲν νύμφην ἑλικώπιδα, καλλιπάρῃον,
ἥμισυ δ' αὖτε πέλωρον ὄφιν δεινόν τε μέγαν τε

und des Herodot l. l. μιξοπάρθενον ἔχιδναν δικφυέα, τῆς τὰ μὲν ἄνω ἀπὸ τῶν γλουτέων εἶναι γυναικός, τὰ δὲ ἔνερθε ὄφιος, vielleicht auch ein Denkmal wie das albanische Relief (Zoega, bassirilievi t. 65) vorgeschwebt haben, doch hat sie hier noch Flügel und Tatzen erhalten.

Das Hauptmotiv selbst, dass Amor die Götter überwältigt und ihnen ihre Symbole entführt, desgleichen dass er über wilde Thiere triumphirt, ist durchaus antik und klingt in mannichfachem Echo auf Denkmälern wieder. Einige derselben mögen auch Raffael bekannt gewesen sein, wie vielleicht das überaus zierliche Relief von S. Vitale in Ravenna (Millin gall. myth. 73, 295),[169]) drei Amoren, deren einer den Dreizack, zwei eine grosse Muschel tragen, welches 1519 vom Meister des Würfels gestochen wurde (Bartsch XV 242), und es soll die Möglichkeit zugestanden werden, dass der Eindruck des einen oder andern dieser Denkmäler auf Raffael so gross war, dass er ihn auch in seinem Werke nicht wieder los wurde. Aber es bleibt dies doch Hypothese; und sicher ist kein bestimmtes Denkmal, welches er benützt hätte, namhaft zu machen. Was Bellori[170]) in dieser Hinsicht beibringt, die Darstellung zweier Amoren, welche auf den aus den Göttersymbolen gebildeten Trophäen sitzen, wie er sie in einer Antike des Palazzo Barberini und in einer Zeichnung aus raffaelischer Schule gefunden haben will, entbehrt durchaus der signifikanten Aehnlichkeit und ist somit ohne überzeugende Kraft. Erst recht gilt dies von den Amoren des capitolinischen Reliefs (Mus. Capitol. IV, 30), an welches Springer (l. l. S. 515) erinnert. Denn diese

fahren die Symbole des Hermes, der Artemis, des Dionysos, des Apoll auf Wagen, welche von den diesen Göttern heiligen Thieren gezogen werden. Auch mit den helmtragenden Amoren eines Bildchens der Titusthermen [171]) zeigen die entsprechenden Gruppen Raffael's keine Berührung. Dagegen möchte ich bestimmt glauben, dass Raffael für die Wahl und Durchführung des ersten der beiden Hauptmotive von einem Epigramm der von Janus Laskaris Florenz 1494 und von Aldus Venedig 1503 herausgegebenen Anthologia Graeca (genauer Planudea) Anregung empfing. Es ist dies nach meiner Meinung das Epigramm des Sekundos, IV, 215, welches die Eroten schildert, wie sie beutefroh und im Triumph sich mit den Symbolen des Dionysos, Zeus, Ares, Apollon, Poseidon und Herakles belasten. Es lautet:

Σκυλοχαρεῖς ἴδ' Ἔρωτας, ἴδ' ὡς βριαροῖσιν ἐπ' ὤμοις
ὅπλα φέρουσι θεῶν νήπι' ἀγαλλόμενοι,
τύμπανα καὶ θύρσον Βρομίου, Διὸς δὲ κεραυνόν,
ἀσπίδ' Ἐνυαλίου καὶ κόρυν ἠΰκομον,
Φοίβου δ' εὔτοξον φαρέτρην, Ἁλίου δὲ τρίαιναν,
καὶ σθεναρῶν χειρῶν Ἡρακλέους ῥόπαλον.
τί πλέον ἀνθρώποισιν, Ἔρως ὅτε καὶ πόλιν εἷλε,
τεύχεα δ' ἀθανάτων Κύπρις ἐλήσατο; [172])

An der Hand eines solchen Epigramms war es nicht schwer den Cyclus zu ergänzen; keinem aber konnte die Ausführung des Ganzen so gelingen wie Raffael. Seine Gruppen sind weder weichlich noch überschwänglich, sondern lebensvoll, leicht und graziös, und die Fülle der Motive scheint unerschöpflich, obgleich sowol der Raum als auch der Gegenstand weniger Gelegenheit zur Abwechslung bot als beispielsweis beim Amorencyclus in der Hochzeit des Alexander von Soddoma und bei den Amoren mit Jagdemblemen, welche Correggio kurze Zeit darauf (1519) auf Befehl der Aebtissin Giovanna da Piacenza im Kloster S. Paolo zu Parma malte.

Wir betrachten nunmehr

die Zwickel- (peducci)
und die Decken-Bilder (la volta).

Dieselben führen in überlebensgrossen Darstellungen die Geschichte der Vereinigung von Cupido und Psyche vor, und zwar hat sich Raffael im ganzen an Apulejus Metam. IV, 28 bis VI, 24 — nicht an den Epitomator desselben, Fulgentius Mythol. III, 6 [173]) — angeschlossen, jedoch so, dass er

nicht nur vieles veränderte, insbesondre die Venus idealisirte, sondern auch aus freier Erfindung, wenn auch vielleicht nicht ohne sachkundigen Beirat,[174]) mehrere Scenen hinzufügte.

Den Helden des Drama, Cupido oder Amor,[175]) hat Raffael von den Amoren der Stichkappen deutlich geschieden; denn während er diese als Putten mit kleinen Flügeln behandelt, hat er jenem die Gestalt eines Mellepheben, eines angehenden Jünglings, gegeben und das Maass der Flügel entsprechend vergrössert. Wenn Carl von Pulzky[176]) zu glauben scheint, dass nur der Cupido im Götterrat nicht als unentwickeltes Kind, sondern nach der Weise der griechischen Kunst als Mellephebe erscheine und darin ein treffendes Beispiel sieht, „wie richtig R. den Gedankengang der antiken Künstler erraten, wie fein er ihnen nachzufühlen im Stande war", so ist weder jene Einschränkung auf den Cupido der einen Scene noch die Einwirkung specifisch griechischen Kunstgeistes zuzugestehen. Der Cupido ist in allen Scenen gleich gestaltet,[177]) und Raffael folgte hierin einfach dem Apulejus, der ihn VI, 23 *adulescentem istum* und V, 31 *masculum et iuvenem* nennt.[178]) Die Scene des Götterrates ist gerade besonders lehrreich, insofern sie Cupido als Jüngling der Venus gegenüber vor Jupiter zeigt, die Psyche aber von einem der Amoren bewillkomnet, ähnlich wie in dem siebenten Zwickel von drei derselben emporgetragen werden lässt.[179])

Indem wir nunmehr an die Beschreibung der einzelnen Gruppen gehen, glauben wir damit nichts überflüssiges zu tun; denn Vasari berücksichtigt nur wenig Gruppen und deutet sie zum Teil noch falsch; die Beschreibung Platner's (Beschr. d. St. Rom III, 3, 596 sq.) ist weder genau noch vollständig; H. Grimm (Michelangelo II, 123[3] sq.) und A. Springer (Raffael S. 341 sq.) haben mit ihren Schilderungen andre Zwecke verfolgt und demgemäss die eigentlichen Schwierigkeiten nicht berührt. Am sorgfältigsten ist die Beschreibung Bellori's, nur wird sie durch seine symbolischen Deutungen beeinträchtigt.

1. (Braun, Farnesina Taf. 3 und 13.) Venus, nur mit einem leichten Stück Gewand angetan, welches ihr zugleich als Unterlage für den Sitz dient, sitzt auf Wolken und weist mit ihrer L. herab, während ihre R. um den Leib des neben ihr stehenden Cupido gelegt zu denken ist. Auch dieser blickt herab und zeigt mit der Spitze eines Pfeiles, den er, um seine

Energie zu beweisen, mit der ganzen r. Hand hält, aufmerksam nach derselben Stelle, nach welcher Venus zeigt. Raffael hat die Venus nicht, wie Apulejus,[180]) als Meer-Göttin aufgefasst, aber auch nicht, wie dieser,[181]) diese Scene auf die Erde, sondern, wie fast alle Scenen, in das Reich der Himmlischen, auf Wolken verlegt. Aber auch ihr Gesicht zeigt nichts von der *Venus gemens ac fremens indignatione* des Apulejus; vielmehr erscheint sie durchweg als die Venus alma.

2. (Braun T. 4 und 14.) Cupido, den Bogen auf dem Rücken, zeigt schwebend mit beiden Händen herab und blickt sich um, in den Augen der drei Grazien die Bekräftigung zu lesen, dass er nicht anders könne als ein Gebilde wie Psyche zu lieben. Von den Grazien, welche völlig nackt sind, weiden sich die beiden ersten an Cupido's Entzücken, die dritte jedoch kann sich noch nicht von der reizenden irdischen Erscheinung losreissen. Die erste sitzt, das l. Bein über das r. geschlagen, auf Wolken; ebenso die dritte, dem Beschauer den Rücken kehrend. Die mittlere steht en face, ihre Hände auf Schulter und Rücken der ersten legend. Die Gruppe ist Raffael's freie Erfindung. Er gewann mit derselben nicht nur einen psychologisch und dramatisch wirkungsvollen Contrast zur ersten Gruppe, sondern es gelang ihm auch gleich zu Anfang Aufklärung über die veränderte Haltung des Cupido zu geben, was bei Apulejus erst viel später, nämlich in dem Augenblick, wo Cupido der Psyche davonfliegt, geschieht.

3. (Braun T. 5 und 15.) Die Zurückweisung, welche Venus durch Juno und Ceres erfährt. Venus, eine prachtvolle Gestalt, welcher das Haar aufgelöst über den Nacken fällt und welche ihr leichtes mehr einer Schärpe als einem Mantel gleichendes Gewand mit d. L. vor den Schooss, mit der erhobnen R. in die Höh zieht, blickt feuchten Auges und mit leise geöffnetem Munde zu den Göttinnen auf. Es ist der letzte schmerzliche Blick, welchen sie ihnen beim Weggehen zuwirft. Juno, welche auf hohem Wolkenthron sitzt — zu ihren Füssen der Pfau —, ruft ihr mit abweisender Handbewegung aus weit geöffnetem Munde zu: wie kannst Du deinem Sohne dergleichen Liebe verbieten wollen und wie kannst Du von uns verlangen, dass wir die Hand zur Auffindung der dir verhassten Psyche bieten? Auch Ceres — einen Aehrenkranz im Haar —, welche

zwischen beiden steht, sieht Venus mit einem Ausdruck und einer Geberde an, in welchen sich Verwundrung über ihr Vorgehen ausspricht. Doch verstand sich Raffael zu gut auf die Charakteristik der Götterwelt, als dass er nicht ihren Ausdruck im Vergleich zu dem der schroffen und herrschsüchtigen Juno hätte mildern sollen. Namentlich aber tritt auch hier wieder das Streben die Venus in besserm Lichte als bei Apulejus erscheinen zu lassen hervor: denn sie stürzt hier nicht, wie bei diesem, zornig über den Hohn der Göttinnen hinweg,[182]) sondern kehrt ihnen in schmerzlicher Bewegung, jedoch sich selbst beherrschend und gelassen den Rücken.

Und wie sehr Raffael der Venus, als Göttin des weiblichen Liebreizes, gerecht zu werden suchte, zeigt auch die Wahl der folgenden Gruppe, welche an sich nur die Bedeutung einer Vorbereitung für die nächste hat.

4. (Braun T. 6 und 16.) Venus lenkt ihren Wagen zu Vater Jupiter empor. Sie hält stehend mit der L. die feinen Zügel ihres Gespannes, mit der R. fasst sie die beiden Enden ihres Gewandes, welches, einem Segel gleich, um ihren Leib flattert, nur den Schooss bedeckend. Ihr mit liebreizendem Flehen aufschauendes Auge lässt die Erreichung ihres Zieles als nahe erscheinen. Der über die Wolken fahrende Wagen mit hohen Rädern, ein Hochzeitsgeschenk ihres Gatten Vulkan, ist von Gold; über dem Kasten hängen Gewinde von Rosen und Myrten, ihren Lieblingsblumen; ausserdem ist er mit einem Relief geschmückt, welches ein von Amoren aufgeführtes Kampfspiel zeigt. An den aus räumlichen Gründen durch langen Zwischenraum getrennten Vorder- und Hinter-Jochen sind je 2 weisse Tauben gespannt; über diesen fliegen kleine Vögel. Nicht für die Hauptfigur, wol aber für das Beiwerk dieses Bildes machte Raffael ausgibigen Gebrauch von der Schilderung des Apulejus VI, 6: *Venus caelum petit. iubet instrui currum, quem ei Vulcanus aurifex subtili fabrica studiose poliverat et ante thalami rudimentum nuptiale munus obtulerat, limae tenuantis detrimento conspicuum et ipsius auri damno pretiosum. de multis quae circa cubiculum dominae stabulant procedunt quattuor candidae columbae et hilaris incessibus picta colla torquentes iugum gemmeum subeunt susceptaque domina laetae subvolant. currum deae prosequentes gannitu constrepenti lasciviunt*

passeres et ceterae quae dulce cantitant aves melleis modulis suave resonantes adventum deae pronuntiant.

5. (Braun T. 7 und 17.) Venus vor Jupiter. Venus, von welcher nur der Oberkörper sichtbar ist, steht in der Haltung einer Flehenden vor Jupiter, indem sie den einschmeichelnden Blick auf ihn richtet und mit ihrer L. sein r. Knie berührt.[183]) Hinter ihr fliegen zwei Tauben. Jupiter sitzt oder richtiger hängt mit seinem l. Beine auf seinem Adler, welcher, offenbar von dieser Last nicht eben erbaut, zusammengedrückt mit aufgesperrtem Schnabel zu Boden guckt. Mit der R. greift Jupiter selbstvergessen nach seinem l. Fuss, während er mit der L. den Donnerkeil an sich drückt. Der Mantel deckt, wie gewöhnlich beim antiken sitzenden Jupiter, nur den Unterkörper. Er schaut der Venus teilnemend in's Gesicht, und in seinem Blick liegt deutlich die Gewährung ihrer Bitte. Auch hier bot Apulejus nur die äussern Umrisse der Handlung. Von dem Stolz, mit welchem dieser (VI, 7 *tunc se protinus ad Iovis regias arces dirigit et petitu superbo Mercurii dei vocalis operae necessariam usuram postulat. nec renuit Iovis caerulum supercilium)* die Venus auftreten lässt, ist auch hier keine Spur. Vielmehr bietet Venus, der Thetis im ersten Gesange der Ilias[184]) vergleichbar, das rührende Bild einer Flehenden.

Während hierauf bei Apulejus Merkur mit Venus im Gespräch den Olymp verlässt und dann bei allen Völkern nach Psyche forscht, ist hier

6. (Braun T. 8 und 18) wieder die Handlung in die Luft verlegt. Wollte aber Raffael jenen einzigen Merkur zu Stande bringen, an dem alles Bewegung, jeder Zoll Leben, jede Muskel Eifer ist, so musste er ihn bei den gegebnen Raumverhältnissen allein darstellen. Und so fliegt er, völlig en face, mit ausgebreiteten Armen und flatterndem Mäntelchen, welches den durch Sonne, Wind und Wetter gebräunten Körper bloss lässt und nur auf der Brust und der l. Schulter zusammengeknotet ist, durch die Luft. An Geschwindigkeit gleicht er, wie der Hermes der Odyssee,[185]) einem Seevogel, an Gestalt, wie der der Ilias,[186]) einem eben erwachsnen Jüngling. An den Füssen hat er kleine Flügel, desgleichen an dem tief in die Stirn gedrückten Filzhut.[187]) In der R. hält er nicht den Heroldsstab, wie im Altertum und auch sonst (in Gruppe 10 und im

Götterrat) bei Raffael, sondern eine Trompete. Wie er mit weit geöffnetem Munde ruft, so sollte er auch durch diese Trompete recht eigentlich als *deus vocalis* charakterisirt werden.

Wie Gruppe 2, so ist auch Gruppe 7 (Braun T. 9 und 19), die von drei Amoren aus der Unterwelt emporgetragene Psyche, fast ganz freie Erfindung des R. Psyche, nicht, wie in der antiken Kunst, Mädchen, sondern eine reife Jungfrau, das Haar auf dem Scheitel in einen Knoten gebunden, ohne Flügel, in einem einfachen Röckchen, welches das l. Bein, die Arme, die r. Brust ganz und die l. teilweis freilässt, hält in der erhobnen L. die mit einem Deckel geschlossne Büchse, in welcher sich die Schönheitssalbe befindet. Ihren l. Schenkel stützt ein Amor mit beiden Armen; ein zweiter ihren l., ein dritter (mit Bogen auf dem Rücken) ihren r. Arm. Von diesen wird sie getragen, indem sie jungfräulich und zugleich beglückt ihre Augen senkt. Die Gruppe ist tadellos; von den Amoren sind besonders der erste und der dritte reizende Figürchen. Apulejus erwähnt das Aufsteigen der Psyche nur ganz kurz mit den Worten VI, 20 *vegetior ab inferis recurrit.* Wenn R. sie von den Genien der Liebe emporgetragen werden liess, so wollte er kaum, wie Platner (S. 597) meint, die Hülfe andeuten, „welche ihr Cupido durch die Erweckung aus dem tödtlichen Schlafe leistete", denn dieser Schlaf erfolgte ja erst nachher, vielmehr wollte er damit dasselbe ausdrücken, wie wenn er Psyche durch einen Amor in die olympische Götterversammlung eingeführt werden lässt, nämlich dass die Macht der Liebe sie die Arbeiten vollbringen und an's Ziel gelangen lasse. In gewisser Weise also spricht sich darin ein ähnlicher Gedanke aus, wie wenn die Venus bei Apulejus zur Psyche nach der ersten und zweiten Arbeit spricht VI, 11: *non tuum nec tuarum manuum istud opus, sed illius, cui tuo, immo et ipsius malo placuisti* und VI, 13 *nec me praeterit huius quoque facti auctor adulterinus.* Ob nicht übrigens doch eine Stelle des Apulejus trotz aller Verschiedenheit der in ihr geschilderten Situation dem R. für die Psyche Züge darbot, ich meine die Schilderung der vom Zephyr getragnen Psyche IV, 35 *Psychen — mitis aura molliter spirantis Zephyri vibratis hinc inde laciniis et reflato sinu sensim levatam suo tranquillo spiritu vehens paulatim per devexa rupis excelsae — reclinat,* lasse ich dahin gestellt.

8. (Braun T. 10 und 20.) Psyche vor Venus.[188]) Psyche blickt, in der R. die Büchse[189]) haltend, die L. bittend vor die Brust gelegt, mit flehendem Blick zu Venus auf, um in ihren Augen die Antwort zu lesen, dass es nun genug der Arbeiten sei. Diese, völlig nackt, nur mit Stirnkrone, Ohrringen und Armband geschmückt, sieht auf die Büchse herab, indem sie beide Arme erhebt, wie betroffen, dass Psyche auch diese Arbeit vollbracht habe, nicht, wie Grimm (S. 128) meint, „als sei es eine Wonne für sie Psyche noch dadurch zu quälen, dass sie das Gefäss nicht annehmen will". Denn davon verrät ihr Gesicht nichts. Vielmehr hat auch hier R. Bedacht genommen sie milder als Apulejus darzustellen, welcher zwar über diese Scene einfach mit den Worten VI, 21 *Psyche confestim Veneri munus reportat Proserpinae* hinweggeht, dagegen die Venus bei der voraufgehenden Uebergabe der Urne folgendermassen schildert VI, 16: *nec tamen nutum deae saevientis vel tunc expiare potuit. nam sic eam maiora atque peiora flagitia comminans appellat renidens exitiabile.* — Neben Venus fliegen hier wieder zwei Tauben.

Viel stärker ist wieder die Anlehnung an Apulejus in Scene

9. (Braun T. 11 und 21.) Jupiter und Cupido. Cupido,[190]) wieder ein Mellephebe mit reichem Lockenhaar, steht, in der gesenkten R. einen Pfeil, in der auf Jupiter's r. Oberschenkel gelegten L. den Bogen haltend, vor Jupiter. Dieser, wie oben, als Greis mit weissem Haupt- und Bart-Haar dargestellt, sitzt, das r. Bein über das l. gelegt, neigt seinen Kopf zu Cupido herab, küsst ihn, der sich alles gern gefallen lässt, auf den Mund und kneift ihn mit der L. in die Wange. Ebenso bei Apulejus VI, 22: *Cupido Iovi supplicat suamque causam probat. tunc Iuppiter prehensa Cupidinis buccula manuque ad os suum relata consaviat.* Oberhalb des Jupiter steht der Adler und blickt, den Donnerkeil im Schnabel, auf Cupido herab.

Wie diese Gruppe der fünften — Venus vor Jupiter — entspricht, so die zehnte und letzte (Braun T. 12 und 22) — Psyche von Merkur emporgehoben — der sechsten — Merkur — und siebenten — Psyche von Amoren getragen — zugleich. Merkur, in der erhobnen R. einen Heroldsstab[191]) haltend, fliegt mit Psyche empor, indem er seinen l. Arm um ihren Rücken legt. Diese erwidert seinen ermutigenden Blick

und seinen freundlichen Zuspruch dankbar frohen Auges, wobei sie schamhaft und bescheiden ihre Arme auf der Brust kreuzt, so dass die r. Brust bedeckt wird. Um ihr Haupt schwirren Käfer und Schmetterlinge, wol als Andeutung ihrer Beziehung zum Schmetterling, in der Ecke r. fliegt ein grosser Vogel. Apulejus schildert diese Scene nur mit den Worten VI, 23: *ilico per Mercurium arripi Psychen et in caelum perduci iubet* und verlegt dieselbe erst nach dem in der Götterversammlung mitgeteilten Entschluss des Zeus, dass Cupido die Psyche als ebenbürtige Frau haben solle. R. lässt sie sofort auf das dem Cupido gegebne Versprechen des Jupiter folgen. Diese wol hauptsächlich aus räumlichen Rücksichten — er brauchte noch ein Zwickelbild vor den olympischen Schlusstableaus — erfolgte Veränderung hatte auch eine Abweichung bei der Verteilung der Rollen in dem Götterrat zur Folge.

Dieser ist das erste, allerdings nicht dem letzten Zwickelbilde benachbarte, sondern auf der entgegengesetzten (r.) Seite befindliche, der beiden von R. wie zwei Teppiche[192]) aufgespannten

Deckengemälde (Braun, T. 23—25),

welche die Lösung des Conflicts im Stadium der Anbahnung und der Vollendung vorführen.

Während bei Apulejus (VI, 23) der Götterrat aus zwei durch die Herbeiholung der Psyche unterbrochenen Sitzungen besteht, in denen es sich einerseits um die Versöhnung der Venus und des Cupido, andrerseits um die Darreichung des Ambrosiatrankes an Psyche handelt, hat R. beide Acte in Einen zusammengezogen. Um dies zu ermöglichen, liess er statt des Jupiter den Merkur der Psyche die Ambrosiaschale reichen. Mit Recht schien für diese Function Ein Vertreter zu genügen;[193]) für die Entscheidung des zwischen Venus und Cupido noch immer schwebenden Conflictes war er unentbehrlich. Als Schiedsrichter sitzt Jupiter — wol wie oben auf dem Adler; wenigstens kommt dessen Kopf und Brust zwischen seinen Beinen zum Vorschein — den r. Fuss auf die Himmelskugel, den l. auf eine Wolke gesetzt, den r. Arm auf den Oberschenkel gestemmt, die r. Hand an's Kinn geführt, und hört mit gerunzelter Stirn und nachdenklichem Gesicht der Klage zu, welche Venus gegen ihren ungehorsamen Sohn vorbringt.

Seine Augen sind mit strengem Ausdruck auf diesen geheftet. Venus sucht schon durch den mächtigen Reiz ihrer Erscheinung und durch ihren Schmuck auf Jupiter zu wirken, insbesondre durch den gewinnend auf ihn gerichteten Blick. Während sie mit der R. ihr Gewand, welches nur den Unterkörper bis unter die Brüste deckt, aufhebt, damit es nicht schleppe, weist sie mit der L. auf Cupido, wie um auszusprechen: sieh, der Sünder kann seinen Ungehorsam nicht läugnen. Und wirklich erhebt Cupido, eine reizende Gestalt, nur bittend Kopf und Hände zu Jupiter, bittend, er möge seines Versprechens eingedenk bleiben. Rechts und links von Jupiter befinden sich die andern Götter, teils als Beisitzer, teils als interessirte Zuschauer: und zwar zur L. desselben sitzt Juno — hinter ihr der Pfau —, welche auch hier, wie die übrigen weibl. Gottheiten, für Cupido Partei nimmt, indem sie freundlich auf ihn herabsieht. Dasselbe tut die langgelockte Pallas, welche, angetan mit Helm und schuppiger Aegis, in deren Mitte das Medusenhaupt ist, in der erhobenen L. eine Lanze haltend, einem Herold gleich die Versammlung auf dieser Seite abschliesst. Auch ihre jungfräuliche Schwester und Gefährtin[194]) Diana, welche links von ihr, also dicht hinter Jupiter, mit ihrem Kopfe, welcher einen Halbmond trägt, hervorragt, blickt, wie es scheint, freundlich auf ihn herab.

Links von Jupiter sitzen, den Blick auf Venus gerichtet, die Brüder des Jupiter: zunächst Neptun, jünger als dieser, aber auch wilder und schroffer, mit beiden Händen den Dreizack haltend; sodann Pluto mit fahlem eingefallenen Gesicht, schwarzem geringelten Kopf- und Bart-Haar, finster und mismutig, in der R. den Zweizack. Zu seinen Füssen ruht der dreiköpfige Cerberus.

Hinter Venus steht (T. 26) der Pallas entsprechend Mars, bekleidet mit einem Helm, welchen ein ruhendes Ungeheuer krönt, kurzem Waffenrock, Harnisch und Stiefeln, in der erhobenen R. die Lanze haltend. Der Schild ist links von ihm angelehnt. Er lässt sein Auge, wie es scheint, verlangend auf Venus ruhen. An ihn schliessen sich, den sitzenden Göttern und Göttinnen der r. Seite entsprechend, die drei sitzenden Gestalten: Apollo, Bacchus und Herkules. Apollo, ein langgelockter Jüngling, ist mit seinem Nachbar Bacchus in lebhaftem Gespräch über den Gegenstand der Verhandlung. Seine

L. ruht auf der Lyra. Der mit Weinlaub und Trauben bekränzte Kopf des Bacchus strahlt, wie der unter dem Namen Dionysos oder Ariadne bekannte Kopf des Capitols, eine wunderbare seelische Anmut aus.[195]) Ueber die ganze Gestalt ist süsse, selbstvergessne Nachlässigkeit ausgegossen. Mit dem l. Arm lehnt er sich auf den Sitz, in der R. hält er einen Zipfel des Gewandes, auf welchem er sitzt; s. r. Bein ist über das l. gelegt. Ganz anders sitzt der mit Eichenkranz geschmückte Held Herkules, der bereits weisses Kopf- und Bart-Haar hat. Um der Verhandlung besser zu folgen, beugt er sich mit dem Oberkörper nach vorn und stützt seinen l. Arm, über welchen das Löwenfell herabfällt, mit dem Ellbogen und den r. Unterarm auf die Keule, während er das r. Bein über das l. legt. Obwol gebeugt, ist es doch ein herrlicher Körper. Hinter ihm steht, nur mit dem Oberkörper hervorragend, der ebenfalls weissbärtige Vulkan, der Götterkoch, eine grosse Mütze auf dem Kopf, über der l. Schulter die Feuerzange haltend. Auch er nimmt mit gespannter Aufmerksamkeit an der Verhandlung Teil. Hinter ihm, gleichsam an der Pforte, steht der *caelestis ianitor aulae*[196]) Janus mit Doppel-Gesicht, einem greisen und einem jugendlichen. Ersteres ist nach der ernsten Verhandlung, letzteres nach Psyche hingewandt. Er legt seine l. Hand auf und greift mit der r. unter etwas, was ich allerdings nach langem Schwanken für nichts anders als für das Hinterteil eines Schiffes (aplustre) halten kann. Nur kann ich in demselben nicht mit Bellori eine Andeutung der Ankunft des Janus in Italien sehen. Was sollte diese auch hier? Vielmehr kommt das Schiff dem Janus zu als Gott der Ströme,[197]) und findet sich auf der einen Seite von römischen asses, welche auf der andern Seite den Januskopf haben,[198]) wofür Ovid. Fast. I, 229 sq.[199]) eine ätiologische Legende mitteilt. Vor ihm und Herkules liegen im Vordergrunde zwei weisshaarige, langbärtige Flussgötter (T. 23). Der erste schaut schwermütig geradeaus, indem er seinen r. Ellbogen auf die l. Schulter einer neben ihm liegenden Sphinx, die r. Hand aber auf den Rücken eines, wie es scheint, dickhäutigen, schuppigen Thieres legt, von welchem nur der hintere Teil sichtbar ist. Rechts von ihm ragen, wol aus einem Horn, Aehren hervor. Die Sphinx, welche hier einen völlig weiblichen Kopf, bedeckt von einer langbändrigen, mit Edelsteinen

verzierten Kappe, und eine hermenartige Brust hat, aber auf Löwentatzen ruht, also recht eigentlich die γαμψώνυξ παρθένος des Sophokles (Oed. R. 1199) ist, lässt keinen Zweifel, dass R. den Nil darstellen wollte. Dazu passt auch alles übrige, auch dass der Nil nicht nur als ὁ κάλλιστος καὶ ἀξιολογώτατος ποταμῶν, sondern auch als δειπατής[200]) in dieser Versammlung besonders am Platze ist. Schwieriger ist es eine Benennung für den andern, vor Herkules liegenden, Flussgott zu finden. Er kehrt, nach r. blickend, dem Beschauer seinen prächtigen, muskulösen Rücken zu; der r. Schenkel ist im Knie gebogen, der Fuss steht auf; mit dem l. Arm stützt er sich ebenfalls auf jenes Thier. Bellori (p. 146) nennt ihn Tigris, aber nach einem Tiger sieht jenes Thier nicht aus. Eher könnte man an den Indus denken, welcher von gewisser Seite im Altertum[201]) dem Nil zugeeint wurde. An sich wäre auch der Tiber passend, aber neben ihm würde man die Wölfin erwarten. Oder sollte gar der Okeanos, der Vater aller Flüsse, dargestellt werden?

Endlich die Darreichung der Ambrosia von Seiten des Merkur an Psyche bildet fast eine Gruppe für sich. Merkur, der allzeit freundliche Segenspender (ἐριούνιος), reicht der Psyche mit der R. die Schale, während er in der L. den Schlangenstab hält. Psyche tritt heran und fasst die Schale mit der R., um sie nach dem Munde zu führen. Ein kleiner Amor, welcher sie von vorn umfasst, scheint sie vorwärts bewegen zu wollen.

R. hatte für diese ganze Composition an Apulejus nur indirekten Anhalt, nämlich an den Namen der Götter, welche dieser am Hochzeitsmahle Teil nehmen lässt; da dieselben aber für diese Composition nicht ausreichten, musste er noch andre Vertreter der Götterwelt heranziehen. Dabei hielt er sich an die hergebrachten, auch bei Albricus überlieferten Namen;[202]) nur die Flussgötter sind seine eigenste Zutat, auf welche er höchst wahrscheinlich durch die Erinnerung an die Teilname des Xanthos und andrer Flussgötter an der Götterversammlung in der Ilias υ, 7 und 40 sq. geführt wurde.[203])

Trotz der Menge der Figg. zeichnet sich die Composition durch besondre Uebersichtlichkeit aus; die beiden Schwerpunkte, die Bitte Cupido's und der Ambrosiatrank Psyche's, sind zugleich Angelpunkte der Composition geworden.

Und doch bildet den Höhepunkt des Ganzen erst das letzte, das zweite Deckenbild, die Vermählungsfeier (Taf. 26—28). R. fasste dieselbe in engstem Anschluss an Apulejus (VI, 24) als cena nuptialis, als Hochzeitsmahl, nahm auch alle von diesem genannten Götter auf und fügte ausser Amoren nur Neptun mit Amphitrite, Pluto mit Proserpina, Herkules mit Hebe hinzu. Im ganzen nehmen ausser dem Brautpaare an dem Mahle selbst nur die älteren und angesehensten Götter mit ihren Frauen Teil. Die Zahl derselben überragt die für das römische triclinium im allgemeinen festgehaltne Zahl der 9 Musen nur um Eins. Die Einrichtung des Mahles selbst aber ahmt die des römischen triclinium durchaus nach: so zunächst darin, dass die — länglich runde, reich verzierte und wolbesetzte [204]) — Tafel als eigentliches triclinium von den Gästen nur an 3 Seiten besetzt ist, während die vierte, hier die dem Beschauer zugekehrte, für die Bedienung frei bleibt; dass sie ohne Tischtuch ist, dass die Sitzplätze (lecti) mit Polstern (tori) und diese mit Kissen (pulvini) belegt sind, auf welche der l. Arm sich auflehnen kann; dass der lectus medius und summus (für die auf dem medius sitzenden Gäste l. befindlich) für die angesehensten, der zur R. von denselben befindliche imus für die weniger angesehenen Personen — hier Herkules und Hebe — bestimmt ist, dass der der Lehne zunächst befindliche Platz des lectus medius, welcher die bequemste Lage gestattete, für den höchsten gilt, daher hier von Jupiter eingenommen ist; endlich dass die Sitze von hinten bestiegen werden, was durch das hinter dem lectus imus stehende Bänkchen angedeutet ist.

Die r. Kurzseite, den lectus summus, nehmen Cupido und Psyche ein, neben einander liegend und beseligt einander in's Gesicht schauend; er legt seinen r. Arm um sie, sie hält ihre r. Hand auf's Herz, wie um ihm ihre Liebe auf's neue zu betheuern. So ist auch diese Gruppe im Vergleich zu der des Apulejus: *accumbebat summum torum maritus Psychen gremio suo complexus* decenter gehalten. Hinter ihnen stehen auf einer Estrade die drei Grazien, wie bei Apulejus, *spargentes balsama.* Die erste giesst aus einem Salbgefäss auf Psyche, mit den Fingern der l. Hand träufelt sie Milch aus ihrer r. Brust. Die Hände der beiden andern sind nicht sichtbar, doch scheint die dritte nach der Haltung des l. Armes dasselbe

mit der Brust zu tun, wie die erste, und die zweite scheint in ihrer l. Hand ein Giessgefäss zu halten.[205])

Vor der Estrade steht Bacchus, wieder eine in Bezug auf den Wuchs der Gestalt wie den Schmelz des Gesichtes ausserordentlich anziehende Figur, des Amtes des Götter-Mundschenken waltend,[206]) indem er aus einer Amphora in eine Trinkschale giesst,[207]) welche ein Amor über den einen von zwei grossen Marmorkrügen hält, während ein zweiter Amor, dem Beschauer den Rücken kehrend und sich mit dem l. Arm auf einen dritten Krug stützend, ihm bereits eine zweite Schale zur Füllung hinreicht.

An der Rückseite sitzen die drei Söhne des Saturn mit ihren Frauen, und zwar der Psyche zunächst Jupiter, etwas zurückgelehnt, gleichsam von seinen Sorgen ausruhend und nach der Schale fassend, welche ihm Ganymed reicht. Er bekümmert sich nicht um seine Ehehälfte Juno und will nichts wissen von solchen Zärtlichkeiten, wie sie zwischen dem Nachbar-Paar, Neptun und Amphitrite, ausgetauscht werden. Juno sieht und spricht daher zu diesen.

Ganymed, nicht der *rusticus puer* des Apulejus, sondern ein schöner langgelockter Jüngling, einen Kranz im Haar und den Mantel über den Rücken geworfen, reicht mit gebogenem Knie über die Tafel weg in der R. dem Jupiter die Schale.[208]) Neptun und Amphitrite umarmen sich; ersterer mit einem Ausdruck, als wolle er der Juno versichern, welch gute Frau er habe; und Amphitrite bekräftigt durch Blick und durch die auf's Herz gelegte Hand ihre Liebe. Dagegen herrscht selbst hier keine Gemeinschaft zwischen dem dritten Ehepaar: Pluto blickt finster und düster zu Boden, Proserpina sieht von ihm weg vor sich hin.

Vertrauter ist das Verhältnis zwischen Herkules und Hebe,[209]) welche den Kreis der Tischgäste schliessen. Herkules sitzt, das Haupt bekränzt und dem Beschauer den Rücken kehrend, auf seinem Sitz, auf welchen das Löwenfell gelegt und an welchen die Keule angelehnt ist, und blickt der Hebe freundlich in's Gesicht. Und diese, welche den Eckplatz einnimmt und ebenfalls dem Beschauer den wundervollen schneeigen Rücken zeigt, sitzt, ein Kopftuch im Haar, in anmutigster Ungenirtheit, indem sie sich mit dem l. Arm auf das Kissen

lehnt, ihr l. Bein unter den r. Oberschenkel steckt, so dass die Sohle desselben neben der r. Kniekehle zum Vorschein kommt, und mit der Spitze des r. Fusses den Boden berührt. Indem sie sich so ihrem Gatten zuneigt, redet sie zu ihm von dem Brautpaar, auf welches ihre ausgestreckte R. hindeutet.

Ueber die drei zuletzt genannten Paare streuen drei liebreizende muntere Horen,[210]) welche, wie die antike Psyche, Flügel von Pfauenaugen an den Schultern haben, Rosen,[211]) und zwar zwei über die 2 Paare der Rückseite, indem sie ihre Arme so einander zuführen, dass gleichsam eine Laube über den Sitzenden entsteht, die dritte über Herkules.

Hinter Herkules steht Vulkan mit einem Filzhut und einem ärmellosen schlechten Rock angetan; er regiert mit beiden Händen den Bratspiess, — *Vulcanus caenam coquebat,* sagt Apulejus, — wobei er einen nicht gerade freundlichen Blick auf seine tanzende Gemahlin Venus wirft. Von dem Heerde schreitet nach vorn ein Amor, auf der l. Schulter mit beiden Armen einen länglich runden Gegenstand tragend, welcher allem Anschein nach ein Köcher ist, dessen Band ihm über die Stirn hängt. Er ist bemüht sich seiner Last, welche ihm sichtlich schwer wird, wieder zu entledigen. Der Köcher ist für ihn zu gross,[212]) und so scheint es, dass es nicht sein eigner, sondern ein fremder ist, welchen er sich wieder einmal angeeignet hat. Wie im sechsten Stichkappenbildchen, so könnte es auch hier der Köcher des Apollo oder der des neben ihm sitzenden Herkules sein; vielleicht ist es aber noch ansprechender an den Köcher des Cupido zu denken; dieser hat eben jetzt andres zu tun als sich um seinen Köcher zu kümmern.

Venus, im Haar einen Kranz von ihren Lieblingsblumen, weissen und roten Rosen, tanzt, indem sie mit der erhobnen L. und der gesenkten R. ihr Gewand an den Zipfeln hält, dass das r. Bein bis zum Knie, die r. Brust und die Arme bloss bleiben. Zu ihrer R. steht, dem Beschauer die Rückseite, welche nur in ihrer untern Hälfte vom Mantel bedeckt ist, zukehrend Apollo[213]) (mit der unter dem Namen Krobylos geläufigen Haarfrisur). Er schlägt die Lyra mit dem Plektron und singt zugleich zum Tanze der Venus, auf welche er hinschaut. Links von ihm steht der bockfüssige Pan, die siebenrohrige Hirtenpfeife an den Mund führend. Im Hintergrunde steht der singende Musen-

chor; nur die erste, der Venus am nächsten stehende, Muse ist durch Attribute, eine Maske, welche sie vor sich, und eine Trompete, welche sie auf der r. Schulter hält, charakterisirt. Sie wird der heitern Situation entsprechend als Thalia zu bezeichnen sein.[214]) Melpomene, die Muse des Trauerspiels, hat in dieser Scene keinen Platz. Ausser ihr sind noch 5 Musen, nur eine jedoch in ganzer Figur, 3 mit den Köpfen, die eine nur mit einem Teil des Antlitzes sichtbar.

Wenn sich R. in keinem der Bilder so abhängig von Apulejus zeigt, wie in diesem, so ist er in keiner Gruppe so wenig über diese Abhängigkeit hinausgekommen, hat in keiner so wenig eignes hinzugetan, als in dieser, welche allerdings von allen die nebensächlichste ist. Er hat die Schilderung des Apulejus: *Musae voce canora personabant, Apollo cantavit ad citharam, Venus suavi musicae suppari gressu formonsa saltavit scaena sibi sic concinnata, ut Musae quidem chorum canerent, tibias inflaret Satyrus et Paniscus ad fistulam diceret* nur mit Weglassung des flötenden Satyr in's Malerische übersetzt.

Damit haben wir die Deutung des ganzen Werks beendet und zugleich den Anhalt, welchen Apulejus dem R. für dasselbe bot, klar zu stellen gesucht. Apulejus lieferte ihm grösstenteils nur das ungeformte Material, aber auch dieses nicht vollständig. Das Geringste war, dass R. es vervollständigte. Ungleich grösser war die Tat, durch welche er dasselbe vollkommen geistig durchdrang, idealisirte und wahrhaft künstlerisch ausgestaltete. Er hat sich aber auch in Bezug auf naive und treffende Charakteristik des Einzelnen als Meister bewährt und damit den vollgültigen Beweis geliefert, dass er sich in die Anmut und Schönheit der antiken Götterwelt völlig eingelebt hatte und in ihr heimisch geworden war. Wie wäre ihm ohne das, um nur Ein Beispiel zu nennen, die feine Nüancirung im Ausdruck der drei obersten Götter gelungen, welche sich als die Söhne desselben Vaters und doch so verschieden in ihrem Wesen offenbaren, des ernsten, aber wohlwollenden Jupiter, des rauhen, aber treuherzigen Neptun, des finstern und liebeleeren Pluto! Wie hätte er auf das Verhältnis der drei zu ihren Ehehälften, desgleichen auf das des Vulkan zur Venus, des Herkules zur Hebe solche Streiflichter fallen lassen können!

Die nächste Frage muss sein, ob R. zur Erreichung dieses Zieles noch durch Mittel äusserer Art, durch künstlerische Vorbilder, unterstützt worden ist.

Da ist zunächst zu bemerken, dass, so viel ich übersehen kann, kein Künstler des Mittelalters und der vorraffaelischen Renaissance denselben Gegenstand sich zum Vorwurf genommen hat.

Einigermassen anders steht es mit der Antike. Zwar gehört hieher nicht der eigentliche Mythus von dem freud- und leidvollen Verhältnis des Eros zu Psyche, welcher die alexandrinisch-römische Kunst auf's lebhafteste angezogen hat, sondern das Mährchen, dessen beide Hauptfiguren in der apulejanischen Version die Namen Cupido und Psyche erhalten haben, aber auch dieses scheint der spätern römischen Kunst nicht fremd geblieben zu sein. Zugleich bedarf es keines Beweises, dass bei der Frage, ob R. einer dieser antiken Darstellungen des Mährchens folgte, auch diejenigen nicht auszuschliessen sind, welche durch die neuere Forschung der Beziehung auf das Mährchen, wie es bei Apulejus erscheint, entkleidet worden sind.[215]) Denn die Zeit des R. hätte ihnen diese Beziehung belassen können. Und unter demselben Gesichtspunkte ist auch die Frage nach der Echtheit der Darstellungen, insbesondre der Gemmen, nicht Ausschlag gebend; denn R. hätte sie für echt halten können, auch wenn eine spätere Zeit zur Ueberzeugung von ihrer Unechtheit gekommen ist. Aber selbst die Möglichkeit zugestanden, dass diese Denkmäler schon zu Raffael's Zeiten bekannt waren, die Mehrzahl wenigstens der auf die apulejanische Fabel bezogenen Gemmen stellt andre als die von R. gewählten Scenen dar, und bei denen, welche, wie die Sarkophagreliefs, wirklich zum Teil dieselben Scenen (Unterredung der Venus mit Juno und Ceres, Zusammengebung von Cupido und Psyche durch Jupiter, Psyche mit der Büchse) darstellen, dürfte niemand sich zu der Behauptung versteigen wollen, dass R. etwas von ihnen entlehnt habe. So sehr ist alles verschieden.

Es liegt auf der Hand, wie verschieden von dieser eine zweite Frage ist, nämlich, ob R. sich für einzelne der hier von ihm geschaffenen Gestalten antiker Vorbilder bedient habe. Aber auch diese Frage birgt zwei in sich, welche scharf auseinander gehalten werden müssen, ob wirkliche Nachbildung oder

nur Studium antiker Figuren anzunehmen sei. Diese Fragen sind nicht gesondert, wenn Bellori (p. 84) bemerkt, dass Maratti bei der Restauration Zeichnungen von antiken Statuen wie dem Antinous und dem Torso des Belvedere benützte, *d' onde R. prese le sudette due figure* (Bacchus und Herkules des Göttermahles) oder wenn Gruyer, Raphael et l'antiquité II S. 286 — ein Werk, welches ich nicht erlangen konnte — nach v. Pulszky (Beitr. z. Raphael's Studium der Antike S. 49) „den Herakles im Rathe der Götter auf den Torso vom Belvedere zurückzuführen gesucht hat". Eine Nachahmung von Antiken kann ich weder für diese noch für irgend eine andre Figur des Cyclus zugestehen. Die dem Torso charakteristische Neigung des Oberkörpers und damit zusammenhängend des Kopfes nach r. fehlt beiden Herkulesgestalten. Stellung und Haltung des eingiessenden Bacchus ist ganz anders, vor allem bewegter, als die geschlossene Stellung und ruhige Haltung des Antinous d. i. des Hermes vom Belvedere. Und, um nur einige Beispiele herauszugreifen, für welche R. an Antiken, welche schon zu seiner Zeit bekannt waren, hätte Vorbilder finden können, die Lage und der Gesichtsausdruck seines Nil, desgleichen die Lage und die derbe muskulöse Hautbehandlung seines ‚Tigris' ist von der Lage, dem Gesichtsausdruck und der weichen, schlaffen Haut der unter Leo X. gefundnen Nilstatue sehr verschieden. Auch der Gesichtsausdruck des sogen. Marforio stimmt nicht zu dem jener beiden Flussgötter. Nur die Lage erinnert an die Statue des Tiber im Belvedere des Vatikan (Aldroandi, delle statue antiche p. 115 ed. Ven. 1558), welcher sich auf die Wölfin stützt und ein Füllhorn mit Früchten und Blumen neben sich hat. Völlig abweichend sind die raffaelischen Grazien von denen der antiken Gruppe von Siena, welche R. daselbst gezeichnet und gemalt haben soll.[216]) Nur ist auch hier das antike Motiv[217]) festgehalten, dass eine derselben dem Beschauer den Rücken kehrt. Und wenn Paolo Giovio in dem oben (S. 26) abgedruckten Briefe über den fliegenden Merkur des R. äussert: *R. pingeva un Mercurio d' età di tredici anni in circa a similitudine di quello di marmo, il quale anchora hoggi di vediamo ne la Loggia di Leone,*[218]) so kann sich die von ihm hervorgehobne Aehnlichkeit schon nach Masgabe des Inhalts der Stelle nur auf das jugendliche Alter, nicht auf das Motiv beziehen.

Wol aber ist eine auf Studium beruhende Benützung antiker Figuren und Motive zuzugestehen. R. hatte sich eben, wie in den poetischen Geist der antiken Mythologie, so auch in die Formenwelt derselben, in die plastische Ausgestaltung der Göttertypen so hineingesehen und hineingelebt, dass er bei mythologischen Darstellungen von ihr nicht mehr loskam, dass ihm vielmehr jene Typen gleichsam in Fleisch und Blut übergegangen waren. Am deutlichsten gibt sich dies Studium der Antike in dem ‚Götterrate' kund. Hier zeigen schon die Figuren im allgemeinen eine plastische Haltung,[219]) hier lässt sich auch noch im einzelnen am meisten Entlehnung antiker Motive constatiren. So hat beim Merkur der sogen. Antinous des Belvedere, beim Cupido wol ein dem Adorans des Berliner Museum verwandter Typus auf Stellung und Haltung Einfluss geübt; Studium des Torso und des Nil wird für den Herkules, die Flussgötter und die Sphinx nicht in Abrede zu stellen sein. Der Krobylos des Apoll wird auf den der Statue des Belvedere zurückgehen. Auch dass Jupiter einen Fuss auf die Himmelskugel setzt, wird einer Antike, wenn auch nicht gerade der entsprechenden Darstellung der Psyche-Sarkophage,[220]) entnommen sein; desgleichen dass der Adler des Jupiter im neunten Zwickelbilde den Donnerkeil im Schnabel hält.[221])

Es erübrigt noch ein Wort über die Entwürfe zu sagen, welche R. zu diesem Werke gemacht hat. Leider ist mir das Material für diese Frage noch nicht in jener höchsten erstrebenswerten Vollständigkeit zugänglich gewesen, aber es ist auch zweifelhaft, ob es überhaupt ausreichen wird, um in die Entstehung des Werkes dergestalt wie in die andrer einen Einblick zu gewinnen. Zwar ist die Zahl der Handzeichnungen nicht gering,[222]) aber bei mehreren derselben ist die Echtheit Bedenken unterworfen. So rührt die Rothstift-Zeichnung der Albertina (Braun N. 200), welche Venus vor Juno und Ceres zeigt, gewis nicht von R. her; dies beweisen teils die groben Umrisse, teils die Plumpheit des l. Schenkels der Venus.[223]) Die Zeichnung wird nach dem Fresko gemacht sein. Zweifelhaft scheint mir auch der raffaelische Ursprung des Bacchus des Göttermahls in der Ambrosiana (Braun N. 129).

Ganz anders freilich stünde es, indem uns in seltenster Weise ein Einblick in die Werkstätte des raffaelischen Schaffens

vergönnt würde, wenn die Compositionen zu den 32 Stichen des Agostino Veneziano und des Maestro del Dado,[224]) welche das Märchen von Cupido und Psyche nach Apulejus vorführen, von R. geschaffen wären. Bekanntlich ist dies die hergebrachte Ansicht, welcher Bellori (p. 152 ed. Rom.), Bottari (ed. Rom. des Vasari T. II p. 429 und 468[225]) u. Note p. 17), Platner (Beschr. d. St. Rom III, 3, 592), Bartsch (le peintre graveur t. XV p. 211 sq.) u. a. folgten. Aber schon Waagen (Kl. Schriften S. 231) wollte nur noch einen Teil der Compositionen dem R. zuschreiben, die übrigen führte er auf Michael van Coxcyen zurück, und Passavant (Raph. d'Urb. II p. 582) erklärte es für das wahrscheinlichste, dass Michael zwar einige flüchtige Entwürfe R.'s für diese Darstellungen benützt, aber viel von dem seinigen hinzugetan habe. Ich muss nach erneuter Prüfung der Stiche[226]) noch einen Schritt weiter gehen und die Urheberschaft R.'s völlig in Abrede stellen.

Gegen R. und für Michael spricht zunächst das einzige alte Zeugnis, welches wir über diese Compositionen haben, das des Vasari, welcher im Leben des Marc Anton und seiner Schüler sagt T. X p. 234: *fra molte carte poi che sono uscite di mano ai Fiamminghi da dieci anni in qua sono molto belle alcune disegnate da un Michele pittore, il quale lavorò molti anni in Roma in due cappelle che sono nella chiesa de' Tedeschi; le quali carte sono la storia delle serpi di Moisè e trentadue storie di Psiche e d' Amore che sono tenute bellissime.* Dass dieser Michele kein andrer sei als der bekannte Michael van Coxcyen, ist bereits in der ed. Rom. bemerkt. Dies Zeugnis des Vasari aber muss hier um so mehr in's Gewicht fallen, als er, wie er in seiner Autobiographie erzählt, bei seinem ersten Aufenthalte in Rom im J. 1532 Michael selbst kennen gelernt hat. Da dieser aber wie sein Lehrer Barend van Orley Jahre lang in Rom arbeitete und sich besonders der Schule Raffael's anschloss, so darf es kein Wunder nehmen, wenn diese Compositionen nicht nur Anklänge an R. im allgemeinen, sondern auch an die Fresken der Farnesina im besondern bieten. Letzteres gilt nicht blos für mehrere Nebengruppen der Compositionen, sondern auch für das Hochzeitsmahl, am meisten aber für den Götterrat (Blatt 30).[227]) Wenn schon dadurch der Einwand Waagen's, das Werk gehe über das, was Coxcyen sonst geschaffen habe, bei

weitem hinaus, sehr an Gewicht verliert, so erst recht, wenn man erwägt, dass Coxcyen noch eine zweite und zwar erheblichere Hülfe an Apulejus fand, an dessen Schilderung er sich wie ein Illustrator mit fast peinlicher Gewissenhaftigkeit angeschlossen hat. Die an Zahl und Bedeutung geringen Abweichungen reduciren sich auf zwei Klassen: teils folgte Coxcyen, wo Apulejus, wie im Götterrat, für das einzelne versagte, dem R. (vergl. A. 227), teils combinirte er Scenen, welche in der Erzählung nach einander eintreten, in der bildenden Kunst aber neben einander zur Erscheinung kommen können. So findet sich bei ihm die Begegnung der Psyche mit ihren beiden Schwestern, welche bei Apulejus (V, 26 und 27) in zwei Scenen zerfällt, auf Einem Blatt (XV); ebenso erfolgt bei ihm ebendaselbst der Untergang der beiden Schwestern gleichzeitig, bei Apulejus getrennt. Desgleichen combinirt er die Botschaft des Meervogels an Venus mit deren Meeresfahrt (Blatt XVI), während sie bei Apulejus (V, 28) erst später, nämlich beim Bade der Venus, erfolgt. Andre Abweichungen sind nur scheinbar, weil durch einfache Versetzung der Blätter resp. Platten entstanden; so ist Blatt XVIII fälschlich vor Blatt XIX und XX geraten. Die Darstellung der dritten Arbeit der Psyche, der Herbeiholung des Styxwassers (Apul. VI, 14—16), ist wahrscheinlich nur durch Versehen schon früh aus dem Zusammenhang mit den übrigen Blättern gelöst worden und in dem — der metrischen Unterschrift entbehrenden — Blatte (Bartsch XV p. 224 N. 71 [228]) zu erkennen, welches, wie die übrigen, mehrere Scenen neben einander darstellt, und zwar erstens wie Venus die Psyche nach der Styx weist, aus welcher sie das Wasser holen soll, zweitens wie der Adler das Gefäss hält, in welches das von Schlangen und Drachen bewachte Wasser läuft, während Psyche daneben kauert. Ob noch andre Blätter fehlen, ist zweifelhaft; man könnte an die Unterredung zwischen Cupido und Psyche (Apul. V, 5 und 11—13), an die Unterredung der beiden Schwestern (V, 9 und 10), an die Oeffnung der Salbenbüchse (VI, 20), deren Uebergabe an Venus (VI, 21), vielleicht auch an den Tanz der Venus, das Spiel des Apoll und Pan und den Gesang der Musen beim Hochzeitsmahl (VI, 24) denken, und würde auf diese Weise die Zahl von 38 Blättern herausbringen, welche Bottari in der ed. Rom. des Vasari (s. oben) genannt hat. Doch

bleibt dies ebenso unsicher, wie es an einer Gewähr für die Zahl 38 fehlt, wenn auch darauf, dass zu den angeblich verlorenen Blättern keinerlei Entwürfe vorhanden sind, keinerlei Gewicht zu legen ist. Denn letzteres gilt auch von den 32 Blättern.[229])

Gegen R. aber als Urheber dieses Werkes sprechen noch mehr als die Tradition folgende im Werke selbst liegende Momente:

1. die grundsätzliche Verschiedenheit in der Auffassung des Cupido: bei R. ist er ein, wenn auch noch zarter, Jüngling, bei Coxcyen ist er, wie ein gewöhnlicher Amor, als Knabe behandelt.

2. die durchgängige Verschiedenheit im Ausdruck der Psyche, der Venus und der Juno. Auch der Mars ist bei R. bartlos, bei C. bärtig, und der Janus hat bei R. einen bartlosen und einen bärtigen Kopf, bei C. zwei bärtige Köpfe.

3. die zahlreichen und ausgesuchten Obscönitäten (Blatt VI, VII, IX, XIII, XXXII).

4. die schwere und schwülstige, stellenweis (Blatt XIV) gedunsene Fülle und der Mangel an Grazie in den Leibern.

5. der, wie Passavant bemerkt hat, in Italien unbekannte Kachelofen auf Blatt VII und andrerseits das — im raffaelischen Fresko im Anschluss an die römische Sitte fehlende — Tafeltuch auf Blatt XXXI.

Letztere 2 Punkte fallen in's Gewicht; denn die 32 Compositionen ergeben sich als ein einheitliches Werk. Das Beginnen raffaelische und coxcyensche Blätter auf bestimmte Indicien hin scheiden zu wollen ist meines Erachtens aussichtslos; mithin dürfen auch Blätter, in welchen ein einzelnes gegen R. sprechendes Indiz nicht nachweislich ist, deshalb noch nicht ihm zugeschrieben werden.

Die Compositionen der Stiche geben nicht die raffaelischen Fresken im Entwurf oder in der Anlage wieder, sondern bekunden entweder eine andre Auffassung oder, wo sie Uebereinstimmung aufweisen, sind sie den Fresken gegenüber als abgeschwächt zu bezeichnen. Für ersteres weise ich besonders auf Blatt II, XVII und XVIII im Vergleich zu den Zwickelbildern 1, 3 und 5, für letzteres auf Blatt XVIII und XXIX (Merkur), XXII, XXIX, XXX und XXXI im Vergleich zu den Zwickelbildern 6, 8, 9, dem Götterrat und dem Hochzeitsmahl. Mit Einem Wort die raffaelischen Fresken verhalten sich zu den Compositionen von Coxcyen nicht wie vervollkomnete

Ausführungen zu Entwürfen, sondern wie die Schöpfungen eines genialen Künstlers, welcher der litterarischen Ueberlieferung des darzustellenden Stoffes mit voller Freiheit gegenübersteht, zu den Arbeiten eines Illustrators, welcher sich möglichst an den Text seiner Vorlage hält und wo er von diesem abweicht, unter dem Einfluss des Werkes jenes Künstlers steht.

So viel von dem Psyche-Saal.

Viel unscheinbarer ist der malerische Schmuck der übrigen Räume des Erdgeschosses.

Verhältnismässig am bedeutendsten ist der Fries des an die Psyche-Loggia anstossenden Saales, welcher nach demselben

III. der Saal der Friese

heisst. Vasari gedenkt desselben gar nicht, ebenso wenig einer der neuern Kunsthistoriker mit Ausnahme von Crowe und Cavalcaselle III p. 393 (= IV p. 410 Jordan), deren Aufzählung der einzelnen Scenen jedoch nicht nur ganz unvollständig, sondern auch vielfach falsch ist. Die Vita erwähnt denselben allerdings p. 65, 5: *adest etiam in cubiculo primae porticui proximo prope lacunar perpetua quasi taenia historiolis egregie efficta ab . . .*, doch ist die Stelle leider unvollständig, und gerade der Name des Künstlers fehlt. Crowe und Cavalc. schreiben ihn dem Peruzzi zu, während Jansen (Soddoma S. 106) an Giulio Romano zu denken scheint. Ich muss mich der Aeusserung einer bestimmten Ansicht enthalten. Dass ich hier, ohne den Fries selbst gesehen zu haben, bei der Kleinheit der Braunschen Photographien (Taf. 40—42) eingehendere Mitteilungen über die Darstellungen desselben machen kann, verdanke ich der Güte Ad. Klügmann's, welcher mit freundlicher Erlaubnis des Duca di Ripalda den Fries einer genauern Betrachtung unterworfen hat.

Der Fries beginnt an der nördlichen Wand mit den Taten des Herkules. 1. H. und zwei Centauren. 2. H. und der nemeische Löwe. 3. H. auf die stymphalischen Vögel schiessend. 4. H. und die lernäische Schlange, deren unsterblichen Kopf er, ganz wie Apollodor II, 5, 12 sagt, unter einem schweren Stein neben dem Wege vergraben hat. 5. H. und Cerberus. 6. Diomedes und seine Rosse ohne H. 7. „H. schleppt auf seinen Schultern einen Widerstrebenden davon.“ (Geryon

oder Cacus?) 8. H. und Echidna. 9. H. und der Stier. 10. H. hat den Antäus aufgehoben. 11. „H. schlägt auf eine halbliegende Figur, welche als Amazone nicht deutlich charakterisirt ist."

Die 12. und eine 13. Tat befinden sich schon auf der nächsten, an die Psyche-Loggia anstossenden Seite: „H. trägt den Himmel. H. und der Eber zu seinen Füssen." Darauf folgt, durch eine weibliche Herme getrennt, Merkur die Rinder des Apoll vor sich treibend; zwei Gespielinnen der Europa angstvoll am Strande, während diese selbst bereits vom Stiere durch's Meer getragen wird. — Danae empfängt auf ihrem Lager den goldnen Regen. — Juno überredet in Gestalt einer alten Frau die Semele; Zeus erscheint der letztern, welche hintenüberfällt. — Die Verwandlung Aktäons neben dem Bad der Diana. — Apollo, von Strahlen umgeben, hält den Kopf des an den Eselsohren erkennbaren vor ihm niedergefallenen Midas. Apollo (mit Strahlenkranz) spielt die Bratsche; „rechts von ihm sitzt ein bekleideter unbärtiger Mann" (wol Tmolus als Kampfrichter, welcher dem Apoll den Preis im Wettkampfe mit Pan zuerkannte); „links von ihm Pan mit Syrinx und ein König" (wol Midas, welcher dem Pan den Preis zuerkannte, vergl. Ovid. Met. XI, 153 sq.). — Tantalus bückt sich im Wasser. — Ein weisshaariger König (Oeneus oder Midas?) kniet vor Dionysos. — „Neptun fährt mit Amphitrite, welche die eine Hand auf den Rücken eines (ungeflügelten) Knaben legt, über's Meer von zwei Seepferden, auf denen Reiter, gezogen."

Die dritte Seite „enthält eine reiche Composition von Tritonen, Nereiden, Putten, Seethieren, Okeanos, Ungethümen in mannichfaltiger Aktion. Nahe der r. Ecke steht ein Nackter mit Violine in der Hand im Wasser." In letzterem ist vermutlich Arion zu sehen.

An der 4., Fenster-Seite: „Schlafende Nymphe und 2 Pane. — Zwei Figuren vom Rücken zu sehen mit Trinkgeräten; ein sitzender hält seinen l. Arm um einen Baum, neben welchem ein Amor. — Schindung des Marsyas, rechts davon 2 nackte Jünglinge im Gespräch. — Kalydonische Jagd. Atalante, am weitesten l. — Meleager, das Eberfell über dem Arm, kämpft gegen seine Oheime; am Boden liegt ein Erschlagener. — Die drei Parzen, von denen die r. den Faden abschneidet. Althäa verbrennt das Scheit. — Meleager auf dem Todtenbette. — Orpheus spielt vor einem Wasser sitzend (Vergl. Hor. c. I, 12, 10)

umgeben von Thieren. — Orpheus spielt stehend, Eurydice will aus der Erde zu ihm eilen, wird jedoch von einem, welcher noch ein Viertel in der Erde steckt (Charon? Vergl. Ovid. Met. X, 72), an den Haaren zurückgehalten. — Orpheus' Tod. Von 3 (thracischen) Weibern wird mit Keulen auf den Liegenden geschlagen."

Tatkraft, Liebe und Poesie sind es, welche auch in dieser Fries-Darstellung im Gewande des Mythus gefeiert werden.

Endlich im

IV. Saal der Bibliothek

ist nur ein Fries von Greifen, welche die Tatzen auf Candelaber legen.

Indem wir nunmehr die prachtvolle Treppe zum obern Stockwerk hinaufsteigen, betreten wir zuerst den grossartigen

V. Salone (Braun T. 45—57).[230])

Der bedeutendste malerische Schmuck desselben sind die Architektur-Wandgemälde, welche eine geradezu wunderbare Illusion hervorrufen.[231]) Sie bestehen in Hallen mit doppelter Säulenstellung und mit Nischen für Statuen. Durch diese Hallen eröffnet sich ein weiter Durchblick und zwar besonders schön an den Kurzseiten auf eine Hügelstadt mit Landschaft, während er an den Langseiten eingeschränkter ist.

Aber diese Architekturmalerei ist nicht der einzige malerische Schmuck des Saales.

Nach ihr zieht die Aufmerksamkeit auf sich ein Fries mit figürlichen Darstellungen, welcher oberhalb des Deckbalkens ringsum läuft. Auch dieser ist, obwol er das mannichfachste Interesse darbietet, bisher noch nicht Gegenstand eingehender Untersuchung gewesen.

Ueber den Künstler desselben schweigen die Quellen;[232]) in neuerer Zeit ist er entweder Schülern des Raffael[233]) im allgemeinen oder dem Giulio Romano[234]) im besondern zugewiesen worden. Nur Crowe und Cavalcaselle hist. of paint. Ital. III, 392 = VI, 410 ed. Jord. haben für Peruzzi gesprochen,[235]) und zwar, wie mir scheint, mit besserem Grunde. Ich habe den Fries allerdings nur einmal gesehen, möchte aber doch sowol darauf hinweisen, dass der dünne, magere, der Wärme entbehrende Vortrag mehr dem Peruzzi als dem Giulio zuzukommen scheint, als auch darauf, dass insbesondre der Wagenlenker des Oenomaus (Nr. 6 = Taf. 50) im Motiv der Wagen-

lenkerin an der Decke der Galatea-Loggia (Vergl. oben S. 40) auffällig ähnelt. Auch die in dem Fries zur Geltung kommende Gelehrsamkeit spricht mehr für Peruzzi als für Giulio.

Der Fries besteht aus 15 Darstellungen, von denen sich je 3 an den Kurz-, 5 an der einen, 4 an der andern Langseite befinden. Die Darstellungen sind an den drei ersten Seiten durch Hermen, welche als Gebälk-Träger resp. Trägerinnen behandelt sind und daher Tücher auf dem Kopf tragen, an der vierten Seite wol in späterer Abweichung von dem einheitlichen Plane durch grössere Zwischenräume geschieden. In letztere sind zu beiden Seiten Nischen gemalt, in denen je eine Muse (nur in der letzten zwei) steht. Von einem inneren Zusammenhange dieser 15 Scenen kann man, wie im Saal der Friese, nur uneigentlich reden: es ist eine Art poetischer Weltgeschichte mit besondrer Verherrlichung der Liebe und der Dichtkunst. Ovid's Metamorphosen sind hauptsächlich, daneben jedoch auch noch griechische Quellen benützt.

Die Darstellungen beginnen an der westlichen Kurzseite und wenden sich zur nördlichen Langseite u. s. w.

1. (Taf. 47.) Die deukalionische Flut. Zu beiden Seiten des Wassers, in welchem vorn eine schwimmende Leiche, hinten ein Schiff mit — wenigstens Einem — Insassen sichtbar ist, befinden sich Gruppen von Menschen, welche sich auf die Berge gerettet haben. Besonders treten klagende und betende Frauen hervor; über dem Wasser fliegt ein Vogel. So ist das ganze Illustration von Ovid Metam. I, 292 sq.

omnia pontus erant
occupat hic collem; cumba sedet alter aduncа

und 307 sq.

quaesitisque diu terris, ubi sistere posset,
in mare lassatis volucris vaga decidit alis.
obruerat tumulos immensa licentia ponti
pulsabantque novi montana cacumina fluctus.
maxima pars unda rapitur; quibus unda pepercit,
illos longa domant inopi ieiunia victu.

2. (T. 47 und 48.) Die Erschaffung der Menschen. Auf dem Parnass — im Hintergrunde steht ein dem Pantheon [236]) gleichender Tempel mit sieben Säulen und Statuen auf den Akroterien, also wol der Tempel der Themis [237]) — bücken sich der alte Deukalion und Pyrrha, beide verhüllten Hauptes

und in ungegürteten, langherabfallenden Gewändern, um Steine aufzuheben und hinter sich zu werfen. Aus diesen wachsen Menschen heraus; hinter Deukalion steht bereits eine Gruppe von männlichen, hinter Pyrrha eine von weiblichen Gestalten. Auch hier ist alles Illustration von Ovid l. l. 398 sq.

velantque caput tunicasque recingunt
et iussos lapides sua post vestigia mittunt.
saxa, quis hoc credat, nisi sit pro teste vetustas,
ponere duritiem coepere suumque rigorem
mollirique mora mollitaque ducere formam.
mox, ubi creverunt naturaque mitior illis
contigit, ut quaedam, sic non manifesta videri
forma potest hominis, sed uti de marmore coepto,
non exacta satis rudibusque simillima signis.
inque brevi spatio superorum numine saxa
missa viri manibus faciem traxere virorum
et de femineo reparata est femina iactu.

3. (T. 48.) An den Ufern des Peneus fasst Apollo (langgelockt,[238]) nur mit Mäntelchen bekleidet, den Köcher auf dem Rücken) die Daphne, welche bereits bis auf den Kopf und den Oberkörper in einen Lorbeer-Stamm resp. Zweige verwandelt ist, unter der Brust, um sie an sich zu ziehen. Sie wendet angstvoll den Kopf nach ihm um, während sich ihr Oberkörper nach vorn beugt, um zu entfliehen. Auch diese Gruppe ist fast ganz Illustration von Ovid. Met. I, 541 sq.

tergoque fugacis
imminet et crinem sparsum cervicibus adflat.
vix prece finita torpor gravis occupat artus,
mollia cinguntur tenui praecordia libro,
in frondem crines, in ramos bracchia crescunt.

An den Ufern des Flusses sitzen bärtige Flussgötter (mit Schilfstengeln oder Füllhörnern) auf Urnen sich stützend, teils allein, teils in Gruppen, und Nymphen.[239]) Der im Vordergrunde r. der Daphne zunächst sitzende und bewegt auf sie hinblickende Flussgott dürfte ihr Vater Peneus, den sie in ihrer Not anrief (v. 545), die andern vielleicht die Nachbarflüsse sein, wie sie Ovid v. 576 sq. schildert:

conveniunt illuc popularia flumina primum
populifer Sperchios et inrequietus Enipeus
Apidanusque senex lenisque Amphrysus et Aeas.

An der nördl. (Kamin-) Langseite befinden sich:

4. (T. 49.) Adonis und Venus. L. liegt Adonis aus-

gestreckt am Boden, den l. Arm über dem Kopf, unter der Brust eine tiefe Wunde. Hinter ihm schreitet der Eber, der ihn verwundet hat, dem Waldesdickicht zu, an dessen Saum zwei Menschen und zwei Satyrn sichtbar sind. R. sitzt vor einem Rosenstrauch Venus und zieht sich einen Dorn aus ihrem l. Fusse, welchen ihr eine Begleiterin stützt, während eine zweite ein Tuch unterhält, eine dritte Blätter von einem Baume pflückt, eine vierte etwas, wol ein Heilkraut, am Boden sucht, mehrere andre zusehen oder einander zurufen.

Diese Darstellung ist nicht aus Ovid — dieser erzählt Met. X, 708 sq., dass Venus, als sie den Adonis todt gefunden, seine Blutstropfen in Rosen verwandelt habe —, ja, so viel ich sehe, überhaupt nicht aus einer römischen, sondern, wenn auch vielleicht nur mittelbar, aus einer griechischen Quelle entlehnt, welche berichtete, dass Venus beim Umherirren nach dem Tode des Adonis sich einen Rosendorn in den Fuss getreten und mit ihren Blutstropfen die weissen Rosen in rote verwandelt habe.[240])

5. (Taf. 49 und 50.) Bacchus und Ariadne. Bacchus zieht die sich nur wenig sträubende Ariadne zu sich auf einen von zwei Panthern gezogenen Wagen; ein Panisk ist bemüht ihm dabei zu helfen. Auf der einen Seite des Wagens geht ein Satyr, die Doppelflöte blasend, auf der andern (vordern) eine Bacchantin beckenschlagend; vor ihr kniet ein Satyr mit Weintrauben. Auf diese Hauptgruppe folgt eine zweite, deren Mittelpunkt der dickwanstige weinselige Silen ist, welcher auf einem Esel sitzt, gestützt auf der einen Seite von einem jugendlichen, auf der andern von einem alten citherspielenden Satyr. Der Silen blickt sich begehrlich nach einer Bacchantin um, welche in der L. einen Blumenstrauss, in der R. einen Kranz (oder Gefäss?) hält. Ihr folgt eine zweite beckenschlagende Bacchantin. Vor dem Esel liegt ein Panisk, gegen den ein Ziegenbock mit seinen Hörnern anrennt. Im Hintergrunde erblickt man zwischen beiden Gruppen ein bemanntes Schiff, wol das, welches den Theseus von dannen trägt. Die Anregung für das Ganze und einzelne Züge bot wol wieder Ovid, art. amat. I, 537 sq.

ecce Mimallonides sparsis in terga capillis,
ecce leves satyri, praevia turba dei,
ebrius ecce senex pando Silenus asello

vix sedet et pressas continet ante iubas.
iam deus in curru, quem summum texerat uvis,
tigribus adiunctis aurea lora dabat.

dixit et e curru, ne tigres illa timeret,
desilit: imposito cessit harena pedi:
implicitamque sinu, neque enim pugnare valebat,
abstulit, in facili est omnia posse deo,
pars Hymenaee canunt, pars clamant Euhion, Euhoe.[241])

6. (Taf. 50 und 51.) Die Wettfahrt des Pelops und des Oenomaus. Das eine von den zwei vor den Wagen des Oenomaus gespannten Rossen ist gestürzt, während das andre scheu den Kopf rückwärts wendet. Oenomaus dies sehend neigt seinen Kopf und streckt verzweifelnd den r. Arm nach dem vorüberfahrenden Pelops aus; noch steht er, aber im nächsten Augenblick wird er auf seinen Sitz zurücksinken. Sein Wagenlenker (Myrtilus) bückt sich nieder, um so die Rosse eher zum Stehen zu bringen. Pelops sitzt bekränzten Hauptes auf seinem Wagen und blickt mit der Zuversicht des Siegers nach Oenomaus herüber. Auch sein Wagenlenker sieht sich nach dem Schicksal des gegnerischen Gespannes um. Neben einem Tempel, wol dem des Neptun, befinden sich die Zuschauer: in der ersten Reihe sitzen Frauen, unter diesen, am Diadem kenntlich, die Königin Sterope, und neben ihr in höchster Spannung nach den Wagen hinblickend, Hippodamia. Aus dem Hintergrunde kommt vor dem Tempel auf einem Zwiegespann hervorgesprengt Neptun, der Vater des Pelops, welcher ihn um Sieg angefleht hatte, in der R. den Dreizack haltend, mit der L. auf das Ziel hindeutend.[242]) Auch hier hat der Künstler nicht aus römischer, sondern aus griechischer Quelle, vermutlich aus Diodorus Sic. IV, 73 und Pindar Olymp. I, 69 sq. geschöpft.

7. (Taf. 51 und 52.) Der Parnass. Auf einem Berge, welcher durch ein Rundtempelchen und den einherschreitenden Pegasus als Helikon oder in den Augen der Renaissance wie des Mittelalters als Parnass[243]) charakterisirt ist, befindet sich eine Versammlung von Männern mit Lorbeerkränzen, welche in denselben Dichter erkennen lassen. In der Mitte steht eine mächtige bärtige Gestalt, mit beiden Händen den aufgehobenen Bausch des Mantels haltend; in diesen greift ein zweiter hinein, um Blumen aus demselben zu nehmen und auszustreuen. Bereits sind

verschiedne am Boden knieende Gruppen um diese Blumen beschäftigt, teilweis begeistert[244]) nach der Mittelfigur hinblickend. Im Vordergrunde rechts stürzt eine Figur (unbekränzt) mit abgewandtem Gesicht (wie verzückt?) hinweg, ein andrer befindet sich im Hintergrunde neben Wasser (Castalia oder Hippokrene?), indem er begeistert die R. erhebt und nach dem Pegasus hinschaut. Ich kann nur folgende unsichre Deutung geben. Sowol die hervorragende Stellung als auch die grossartige Erscheinung und besonders die geschlossnen Augen der Mittelfigur legen es nahe in ihr den blinden Dichterfürsten Homer, in den übrigen die andern classischen Dichter zu sehen, welche die Blumen seiner Poesie auflesen und zu ihm, als ihrem Meister, verehrungsvoll aufblicken. Der Gedanke selbst ist keineswegs neu. Um nur einiges zu erwähnen, in den Stesichoros sollte die Seele Homer's gewandert sein:[245]) so schien er des Homer voll. Aeschylus sagte, er habe in seinen Tragödien nur Stücke von der grossen Tafel Homer's dargeboten;[246]) Sophokles hiess der tragische Homer, da er nur Abdrücke der homerischen Grazie gegeben habe.[247]) Und Ovid Amor. III, 9, 25

adice Maeoniden, a quo, ceu fonte perenni,
vatum Pieriis ora rigantur aquis

singt, dass vom Mäoniden, wie von einem nimmerversiegenden Quell, der Mund aller Dichter genetzt werde. Und auch in der Unterwelt folgen bewundernd viele Schatten — doch wol in erster Reihe von Dichtern — dem, welcher dem Apoll und den Musen gleichkam (Sil. Ital. XIII, 782 sq.). Auch auf Raffael's Parnass lauschen alle dem Gesange Homer's.[248])

Ich gestehe selbst, die Deutung bleibt unsicher; um so mehr halte ich es für geboten der Versuchung zu widerstehen, die Namen für die übrigen Dichter aus dem 15. Gedicht des 2. Buchs der Amoren Ovid's zu entlehnen, obschon diese Versuchung um so lockender ist, als die Zahl der Dichter in dem Bilde und in dem Gedicht übereinstimmt. Nur die neben Homer stehende Figur dürfte als Hesiod oder — für die Renaissance noch passender[249]) — als Virgil zu benennen sein.

8. (Taf. 52.) Huldigung der Venus als der Göttin des Meeres. Venus empfängt von allen Seiten aus den Händen der Bewohner des Meeres Gaben. Die Göttin sitzt, völlig nackt (bis auf den Schooss), mit der Sohle das Wasser

berührend, auf dem Rücken eines Triton, indem sie sich nach einem Amor wendet, welcher vom Schwanz des Triton aus sich an sie zu schmiegen bemüht ist. Der Triton, welcher jugendlichen Kopf, aber thierische Ohren, menschlichen Ober-, aber Pferde-Unterleib hat und in einen Fischschwanz ausgeht, bläst auf einer Muschel in die Luft. Zur L. zumeist im Vordergrunde streckt der Venus eine Nereide, welche (wie ein Mann) auf einem Delphin reitet, eine Muschel entgegen; hinter ihr eine zweite, welche auf einem See-Löwen (?) reitend ihr ausser einer Muschel noch ein Halsband entgegenstreckt; ebenso hält ihr eine dritte etwas hin; eine vierte, welche auf dem Rücken eines bärtigen mit Blättern bekränzten Triton sitzt, streckt ihr einen Corallenzweig hin. Zur R. kommt zunächst ein Amor auf einem Delphin geritten, welcher der Venus ein Gefäss (?) hinaufreichen möchte; hinter ihm ragt eine Nereide mit dem Leibe aus dem Wasser und reicht der Venus eine Schüssel mit Perlen und Zweigen; von hinten kommt wieder ein bärtiger blattbekränzter Triton vorgetrabt, welcher auf seiner r. Schulter eine Vase, in der L. eine Kette trägt. Auf seinem Rücken sitzt eine Nereide. Am weitesten rechts reitet eine mit Guirlanden bekränzte Nereide, im Haar ein Band mit Edelsteinen, (wieder wie ein Mann) auf einem Seerosse heran, um der Venus einen Hummer zu reichen. Vor dem Seerosse schwimmen zwei Delphine. In den Lüften fliegen Amoren mit ihren Pfeilen auf die Gesellschaft des Wassers zielend. — Von den zahlreichen antiken Schilderungen solcher Meerthiasoi scheint mir keine solche Aehnlichkeit mit dieser Composition zu haben als die des Claudian de nupt. Honor. et Mar. 148 sq.

hoc navigat ostro
fulta Venus, niveae delibant aequora plantae,
prosequitur volucrum late comitatus Amorum
tranquillumque choris quatitur mare. serta per omnem
Neptuni dispersa domum. Cadmeia ludit
Leucothoe frenatque rosis delphina Palaemon.
alternas violis Nereus interserit algas,
canitiem Glaucus ligat immortalibus herbis.
nec non et variis vectae Nereides ibant
audito rumore feris. hanc pisce volutam
sublevat oceani monstrum Tartessia tigris,
hanc timor Aegei rupturus fronte carinas
trux aries, haec caeruleae suspensa leaenae

innatat, haec viridem trahitur complexa iuvencum
certatimque novis onerant conubia donis
cingula Cymothoe, rarum Galatea monile
et gravibus Spatale baccis diadema ferebat
intextum, rubro quas legerat ipsa profundo,
mergit se subito vellitque coralia Doto:
vimen erat, dum stagna subit. processerat undis:
gemma fuit. [250])

An der östlichen Kurzseite:

9. (Taf. 53.) Selene und Endymion. Auf einem himmelbettartigen Lager liegt Endymion, übrigens ebenso wenig wie der des capitolin. Sarkophags eine durch Schönheit ausgezeichnete Gestalt, den l. Arm über den Kopf gelegt, zur Selene aufblickend, welche sich ihm von hinten naht und sich nach seinem Kopfe neigt. Vor dem Lager schläft ein Mann, zu Füssen desselben ein Knabe, zwischen beiden, dem Beschauer den Rücken kehrend, eine, wie es scheint, ebenfalls männliche Figur. Auf einer Anhöhe, neben welcher sich das Lager befindet, liegt eine kleine bärtige auf eine Urne gestützte Gestalt, wol der Berggott Latmos. Ueber ihm fliegen Nachtvögel und zwei kleine Flügelfiguren, wol richtiger Amoren, als Schlaf- oder Traum-Genien zu nennen. Auf der andern Seite der Anhöhe liegen unter einer Hürde, über welcher die Mondsichel steht, drei schlafende Hirten. Es ist mir sehr wahrscheinlich, dass für diese Composition eines von den vielen Endymion-Sarkophagreliefs von Einfluss gewesen ist. Denn auch diese zeigen den Endymion bis auf den Unterkörper unverhüllt und den einen Arm über den Kopf geschlagen, [251]) die Selene mit bauschendem Gewande, den Latmos in ruhender Stellung — auf dem Sarkophag der Villa Borghese (Gerhard, Antike Bildwerke T. 38) hält er auch als Ursprung einer Quelle eine Urne —, und zur Andeutung des Hirtenstandes des Endymion Hirten in schlafender Stellung, endlich auch den geflügelten Schlafgott. [252]) Nur Eine Abweichung ist augenfällig; während End. auf den Reliefs wirklich schläft, erscheinen hier seine Augen offen. Der Maler lässt ihn mit offnen Augen schlafen, erweist sich also auch hier wieder als in den Alten wol bewandert, indem er der nur von Athenäus XIII p. 564 c. erhaltnen Erzählung eingedenk war, dass der Schlafgott Hypnos aus Liebe zu den schönen Augen des Endymion diese auch nicht im Schlafe sich schliessen liess.

War hier die Göttin des Mondscheins gefeiert, so die der Morgenröte im folgenden Bilde.

10. (Taf. 53 und 54.) Cephalus und Procris. Die l. Seite nimmt ein Aurora, welche stehend die vier ansteigenden Rosse ihres Wagens lenkt; hinter ihr steht auf dem Wagen ein langbärtiger Greis mit der L. vor sich hinweisend; vor den Rossen fliegt eine jugendliche, weibliche (?) Figur in flatterndem Gewande; über ihrer ausgestreckten L. steht ein Stern. Es ist also wol die Personifikation des Morgensternes, der stella Veneris.[253]) Das Gespann hat die Richtung nach einem Hügel, auf welchem eine Schaafheerde vor einer Hürde weidet. Auf der r. Seite des Bildes liegt Procris durch einen Wurfspiess in der Brust verwundet; Cephalus eilt von l. auf sie und lässt, da er sie erkannt hat, entsetzt die Arme sinken. Für Aurora[254]) möchte ich erinnern an Ovid Am. I, 13, 1:

Iam super oceanum venit a seniore marito
flava pruinoso quae vehit axe diem

und 10:

roscida purpurea supprime lora manu,

für Cephalus an Met. VII, 840:

sum ratus esse feram telumque volatile misi.
Procris erat! medioque tenens in pectore vulnus
ei mihi, conclamat. vox est ubi cognita fidae
coniugis, ad vocem praeceps amensque cucurri
semianimem et sparsas foedantem sanguine vestes
et sua, me miserum, de vulnere dona trahentem
invenio

und Art. am. III, 733 sq. Zweifelhaft bleibt die Bedeutung des langbärtigen Greises neben Aurora. Sollte es ihr Gemahl Tithonus sein, dem zwar Unsterblichkeit, aber nicht Jugend beschieden war, so würde dies insofern gegen die antike Ueberlieferung sein, als diese ihn gerade nicht mit Aurora den Wagen besteigen lässt.[255]) Doch möchte ich darin kein unüberwindliches Hindernis für diese Deutung sehen.

11. (Taf. 54.) Helios, dessen Kopf feuriger Glanz nimbusartig umgibt, lenkt stehend und herabschauend seinen über die Wolken fahrenden Wagen, vor welchen zweimal zwei Rosse gespannt sind. Um denselben fliegen, zum Teil die Rosse leitend, weibl. Figg. (im ganzen 11), deren mehrere grosse Schulterflügeln haben. Die vorderste (flügellos) trägt eine

Fackel.[256]) Letztere könnte als Aurora bezeichnet werden, vielleicht aber besser, wie die andern, als Hore. Die — wenigstens teilweise — Beflügelung derselben passt für die *Horae veloces* und *celeres*,[257]) welche den Wagen des Helios anschirren, Ovid Met. II, 118:

iungere equos Titan velocibus imperat Horis.
iussa deae celeres peragunt ignemque vomentes
ambrosiae suco saturos praesepibus altis
quadrupedes ducunt adduntque sonantia frena.

Hinter Helios steht ein Greis mit langem weissen Bart, flatterndem Kopfhaar, grossen Schulterflügeln, aber auf zwei Krücken gestützt, düster zu Boden blickend. Ich möchte die Figur Chronos nennen. Er ist der Vater der Horen[258]) und Ἡελίου πάρεδρος;[259]) auf ihn, als Gott der Zeit, passen sowol die Flügel,[260]) als auch, insofern diese träge schleicht, die Krücken. Antik ist nur das erstere, nicht das zweite Symbol.[261]) — In der Ecke r. befindet sich ein Hirt mit einer Schaafheerde.

Die Composition mag für Guido Reni's Aurora im Casino Rospigliosi nicht ohne Einfluss gewesen sein; eine Entlehnung im einzelnen hat jedoch nicht stattgefunden.

Wir kommen endlich zur südl. Langseite.

12. (Taf. 57, durch Versehen hinter T. 55 und 56 gekommen.) Die Schmückung der Venus. Die Göttin sitzt — in der Ecke l. — mit entblösstem Oberkörper; 2 Dienerinnen sind, die eine stehend, die andre sitzend, beschäftigt ihr das Haar zu ordnen und zu schmücken; eine dritte kniet zu ihren Füssen; eine vierte giesst eine Flüssigkeit aus einem Kruge; eine Gruppe von vier andern schreitet auf die Göttin zu; eine fünfte weist, dem Beschauer den Rücken kehrend, mit der R. auf Amoren hin, welche auf Bäume klettern oder Früchte auflesen. Im Vordergrunde r. sind 3 Amoren mit ihrer Aufmerksamkeit auf ein vorüberlaufendes Thier, wie es scheint, einen Hasen, gerichtet. Die Scene erinnert lebhaft an die Schmückung der Venus im cyprischen Haine, wie sie Claudian de nupt. Honor. et Mar. V. 49—109 schildert. Insbesondre mögen hier die Verse 99 sq. ihre Stelle finden:

caesariem tunc forte Venus subnixa corusco
fingebat solio. dextra laevaque sorores
stabant Idaliae. largos haec nectaris imbres
irrigat, haec morsu numerosi dentis eburno

multifidum discrimen arat: sed tertia retro
dat varios nexus et iusto dividit orbes
ordine neglectam partem studiosa relinquens.

Wie diese (12.) Gruppe der vierten — der dornausziehenden Venus —, so entspricht die

13. (Taf. 57 und 55) — ein Paniskenscherz — der fünften (dem Bacchuszuge). Am Saume eines Waldes kauert eine schöngelockte Nymphe, deren l. Arm, Seite und Fuss entblösst sind, in der R. einen nicht recht deutlichen Gegenstand (Traube oder Wolle?) haltend und schelmisch blickend: eine sehr gelungene Figur. Sie scheint die Preisrichterin, jener Gegenstand also der Preis zu sein für die zwei einander gegenüber tanzenden, bocksbeinigen und thierohrigen Panisken oder Satyrn; ein dritter liegt vor ihr und schaut ihr verliebt in's Gesicht; dasselbe tut ein vierter, welcher sich auf dessen r. Schulter stützt. Ein fünfter weist, dem Beschauer den Rücken kehrend, einen Waldbewohner (mit Stab) auf die schöne Nymphe hin. Auf der r. Seite steht eine Gruppe von drei Jünglingen (mit entblösstem Oberkörper) nach der Mittelgruppe teils schauend, teils hinweisend. Soll die Nymphe einen bestimmten Namen erhalten, könnte man an Oenone denken, welche bei Ovid an den Paris schreibt, Her. V, 135:

me Satyri celeres — silvis ego tecta latebam,
quaesierant rapido, turba proterva, pede

oder an Syrinx, von welcher eben derselbe sagt, Met. I, 690:

Naias una fuit, nymphae Syringa vocabant,
non semel et Satyros eluserat illa sequentes
et quoscunque deos umbrosave silva feraxve
rus habet
ritu quoque cincta Dianae

oder, falls der Gegenstand wirklich Wolle ist, an Selene.[262])

14. (Taf. 55.) Arion auf dem Delphin. Der Dichter mit flatterndem Gewande reitet, Bratsche spielend, auf einem Delphin. Sein Gesicht ist ernst. Seinem Spiele lauschen r. eine Nereide, welche auf dem Rücken eines bärtigen Triton sitzt, und ein Amor, welcher ebenfalls auf einem Delphin reitet, l. drei Nereiden, von denen die beiden ersten auf jugendlichen Tritonen, die dritte auf einem Seethier reitet. Im Hintergrunde fährt ein Ruderschiff mit zahlreicher Mannschaft. Es ist eine Illustration der bekannten von Herodot I, 24, Hygin fab. 194,

poet. astron. II, 17 und Gell. XVI, 19 erzählten Geschichte, nur die Meer-Göttinnen und der Amor sind freie Zutat des Künstlers. Auch hier spielt Arion, wie Apoll im Saal der Friese (und auf Raffael's Parnass), statt der Cither eine Bratsche.

Endlich die

15. (Taf. 56) Gruppe — Pan und Syrinx — entspricht in jeder Beziehung am meisten der dritten (Apoll und Daphne).

Pan (bärtig und bockfüssig) läuft mit ausgestreckten Armen und liebeschmachtendem Auge der Syrinx nach, aus deren Haaren und Fingern bereits Schilfstengel herauswachsen. Sie erhebt angstvoll die Arme und schaut sich nach ihrem Verfolger um. Die Figur des Pan ist wolgelungen, die der Syrinx nur wenig befriedigend. Vor ihr wächst aus dem Wasser Schilf, nach welchem eine weibl. sitzende Figur fasst, vermutlich eine der Nymphen *(liquidae sorores)*. Oberhalb dieser Figur liegt ein langhaariger, bärtiger Flussgott ausgestreckt, mit der R. sich auf ein Ruder stützend, die L. neben eine umgestürzte Urne gelegt, aus welcher Wasser fliesst. Es ist der Ladon. Auf der andern (l.) Seite liegt vorn ein flötenblasender Jüngling; hinter ihm stehen im Gespräch 2 Hirten auf ihre Stäbe gestützt; neben ihnen weiden Schaafe. Auch im Hintergrunde sieht man menschl. Figg. stehen und liegen. Hier war gewis wieder Ovid Metam. I, 688 sq. die Quelle. Die Haupthandlung ist geschildert V. 700 sq.

et precibus spretis fugisse per avia nympham,
donec harenosi placidum Ladonis ad amnem
venerit, hic illam cursum impedientibus undis
ut se mutarent liquidas orasse sorores
Panaque cum prensam sibi iam Syringa putaret,
corpore pro nymphae calamos tenuisse palustres.

Aber auch mit diesem Fries ist der malerische Schmuck nicht abgeschlossen, vielmehr erstreckt sich derselbe noch weiter auf die kunstvoll gegliederten Wände.

Zunächst sind in die Vierecke zwischen je 2 Stirnpfeilern, welche durch den Deck- und einen eingelegten Zwischenbalken abgeschnitten werden, die Bilder der 12 Götter in ruhender Stellung gemalt, und zwar an den Kurzseiten je 2, an den Langseiten je 4; nur ist an der nördl. Langseite an Stelle des dritten Bildes ein Kaminfresko mit einer Darstellung

des Vulkan getreten. Diese Götter sind grösstenteils sehr schöne und ausdrucksvolle Gestalten und machen in malerischer Beziehung einen bessern Eindruck als der Fries. Sie könnten eher von Giulio Romano herrühren. Wenn wir die Reihenfolge der Fries-Darstellungen festhalten, so haben wir

an der westlichen Kurzseite:

1. Merkur (T. 47) mit einem gebräunten, nur teilweis vom Gewande bedeckten Körper, Flügelhut, Flügelstab, einem etwas lauernden Gesichtsausdruck, welcher den Gott der Schlauheit bezeichnet.

2. Ceres (T. 48) mit Aehrenkranz, Füllhorn, aus welchem ebenfalls Aehren hängen, mit dem Ausdruck des Schmerzes — über den Verlust der Tochter. Vor ihr ringelt sich eine Schlange.

An der nördl. Langseite:

3. Diana (T. 49), mit Halbmond vorn über der Stirn und edelsteinverziertem Haarband, Köcher auf dem Rücken, dem Bogen in der L., die R. auf den Kopf eines Hundes gelegt, den sie auch anblickt. Die r. Schulter, über welche eine Haarlocke herabfällt, nebst Brust und Arm ist entblösst. Sie ist die kühne Jägerin.

4. Minerva (T. 49 und 50) mit Helm auf dem Haupte, latzartiger Aegis auf der Brust, den r. Arm auf den Schild gelegt, in der L. die Lanze haltend. Sie hat sinnenden Ausdruck.

Indem wir den Vulcan des Kamin als 5. rechnen, folgt die herrliche Gestalt der

6. Juno (T. 51 und 52), mit edelsteingeschmücktem Haarband. Sie blickt den vor ihr stehenden Pfau an und fasst ihn mit beiden Händen. Er ist ihre ganze Freude; an die „schmollende Herrin“ erinnert nur ein herber Zug um den Mund. Das lichte Untergewand lässt nur die Arme der λευκώλενος Ἥρη fast ganz frei.

An der östl. Kurzseite:

7. Venus (T. 53) kauernd, in der r. Hand den Apfel haltend, den l. Arm um Amor legend, welcher neben ihr steht, in der L. den Bogen haltend. Ihr Gewand lässt Brust, Rücken und r. Arm ganz frei; über die r. Schulter fallen Locken herab. Sie sieht etwas kokett aus.

8. Apollo (T. 54), langgelockt, mit Lorbeerkranz, auf dem Rücken den Köcher, die R. auf die Lyra gelegt, schaut als Gott der musischen Kunst stimmungsvoll vor sich.

An der südl. Langseite (unterhalb der leergelassenen Oeffnungen):

9. Saturn (T. 57), ein langbärtiger Greis mit fliegendem Barthaar, mit dem r. Arm sich aufstützend, in der ausgestreckten L. eine Sense haltend, blickt tiefsinnig nach der (r.) Seite. Es ist ein sehr schöner Kopf.

10. Jupiter (T. 55), mit der L. sich aufstützend, in der R. den Donnerkeil haltend, blickt mit sicher gebietendem Ausdruck gerade aus. Der Adler schaut zu ihm herüber.

11. Neptun (T. 56), mit der L. sich aufstützend, in der R. den Dreizack haltend, blickt kühn aufwärts. Auch dies ist ein sehr schöner Kopf.

12. Der kriegerische Mars (T. 56) mit Helm, Harnisch, Waffenrock angetan, hält in der R. ein Schwert. L. steht neben ihm eine Trophäe.

Auch hier[263]) fehlt Vesta. Dadurch, dass Saturn an ihre Stelle getreten ist, erscheinen statt der 6 Paare 7 männliche und 5 weibliche Gottheiten. In der Reihenfolge ist kein tieferes Princip erkennbar: mit Apoll beginnt die Reihe der männlichen, mit Ceres die der weibl. Gottheiten. Die Darstellung derselben ist die herkömmliche, von der des Albericus de deorum imaginibus nur hier und da abweichend.

Ein besonders glücklicher Gedanke war der Schmuck des Mantels des Kamins. Wenn im Altertum thönerne Bildchen des Hephäst auf den Heerd gesetzt wurden, so ist hier der Gott des Feuers selbst in seiner Schmiede arbeitend dargestellt. Als Werkstätte dient ihm mit seinen Gesellen, den Cyclopen,[264]) eine Felsenhöhle. Der Gott, eine kleine nackte übelgestaltete, hinkende Figur[265]) — von dem l. kürzeren Beine berührt nur die Fussspitze den Boden — hält mit der L. einen Pfeil mittels der Zange auf den Amboss, während er mit der erhobnen R. den Hammer schwingt. Auf den Amboss schlagen auch 2 gewaltige Cyclopen mit ihren Hämmern los. Hinter Vulkan erscheint Amor ihm etwas zutragend oder zuschauend. Seine Gegenwart lässt keinen Zweifel, dass Vulkan jetzt nicht Donnerkeile für Jupiter[266]), sondern Pfeile für seinen Stief-

sohn, den Liebesgott, schmiedet, ebenso wie an dem Fresko des Soddoma im anstossenden Schlafzimmer, desgleichen in dem ebenfalls als Kaminschmuck im Hause seines Freundes Girolamo zu Mantua dienenden Fresko des Giulio Romano, welches Vasari (T. II p. 462 ed. Rom.) beschreibt: *dipinse a fresco per M. Girolamo organista del duomo di Mantova, suo amicissimo, sopra un cammino a fresco un Vulcano, che mena con una mano i mantici e con l' altra, che ha un pajo di molle, tiene il ferro d' una freccia, che fabbrica, mentre Venere ne tempera in un vaso alcune gia fatte e le mette nel turcasso di Cupido.*[267])

Endlich ist an der Nord- und Ost-Wand unterhalb der ruhenden Gottheiten und oberhalb der Thüren je ein Amorenpaar gemalt. Dieselben, wie Schildhalter behandelt, auf niedrigen Postamenten stehend, fassen mit beiden Armen nach Guirlanden, welche eine Art Laube oder Nische bilden.[268])

Durch eine Thür in der Ostseite gelangt man in

VI. das Schlafzimmer,[269])

welches vielleicht das schönste unter allen malerischen Werken der Villa enthält. Es war dies der Raum, in welchem Soddoma seine Kunst beweisen sollte und wenigstens teilweis auf's allerglänzendste bewiesen hat. Drei Wände des Zimmers sind mit Fresken geschmückt: die Nord- oder Rückwand mit der Hochzeit des Alexander und der Roxane, die Ost- oder Ausgangswand mit Alexander und der Familie des Darius einerseits, Vulcan und Amoren andrerseits, die West- oder Eingangswand mit Alexander und dem Bucephalus. Diese von der natürlichen abweichende Reihenfolge ist es, in welcher nach meiner Ansicht die Bilder gemalt worden sind. Die Süd- oder Fenster-Wand blieb ohne malerischen Schmuck.

Auch hier erweist sich Vasari als ungenügend: er erwähnt nur die Hochzeit und den Vulcan und beschreibt beide falsch und unvollständig (t. XII p. 162: *Agostino gli diede a dipingere nel suo palazzo di Trastevere in una sua camera principale, che risponde nella sala grande, la storia d' Alessandro, quando va a dormire con Rosana, nella quale opera oltre all' altre figure vi fece un buon numero d' Amori, alcuni de' quali dislacciano ad Alessandro la corazza, altri gli traggono gli stivali ovvero calzari,*

altri gli levano l' elmo e la veste, e la rassettano, altri spargono fiori sopra il letto ed altri fanno altri uffici cosi fatti; e vicino al cammino fece un Vulcano, il quale fabbrica saette, che allora fu tenuta assai buona e lodata opera. Die Vita folgt ihm auch hier (p. 64, 2).

1. Die Hochzeit des Alexander und der Roxane (T. 58 und 59. 63—67[270]). Das Brautgemach, ein längliches Viereck, ist ein mehr der Phantasie als der Wirklichkeit entsprechender Raum, nichts weniger als versteckt, vielmehr so offen als nur irgend möglich, da man aus ihm sowol durch eine Säulenhalle nach hinten, als auch rechts und links unmittelbar in's Freie gelangt. Die Mitte des Gemachs, dessen Hinterwand mit Medaillons geschmückt ist, nimmt das Brautbett in Gestalt eines reich verzierten Tempelchens ein. Der Fries desselben enthält bewegte Gruppen von See-Nymphen, -Centauren und -Pferden. Auf dem Rande des breiten Lagers sitzt bereits bis auf das durchsichtige Untergewand entkleidet die Braut, nachdem sie soeben noch ein Fussbad empfangen hat.[271]) L. gehen zwei Dienerinnen (Taf. 64) mit den Badegeräten hinweg. Die der Braut zunächst stehende, dem Beschauer den Rücken kehrend, in einem Gewande, welches beide Arme, die r. Schulter und einen Teil des Rückens blosslässt, hält mit der L. eine Marmorvase auf ihrem Kopf, während sie mit der R. das Ende ihres langen Gewandes fasst. Mit welchem Eifer sie ihres Amtes gewartet hat, deuten die ihr noch über Stirn, Wange und r. Schulter herabfallenden Haare an. Sie blickt mit dem Ausdruck der treu ergebnen freundlichen Dienerin auf Roxane. Die zweite, der ersten ähnlich, nur mit ganz verwirrtem Kopfhaar, und ohne den freundlichen Gesichtsausdruck, wirft, während sie eben mit Becken (?) und Tuch hinausgehen will, noch einen Blick nach der Mittelgruppe. Von beiden sticht die dritte stark ab: eine Negerin (mit weissem Turban) guckt sie mit sinnlichem Grinsen hinter dem Ecksäulchen des Himmelbettes nach dem Brautpaar, indem sie mit der L. von hinten herumgreifend die Gardine zurückschiebt, welche ihr den Anblick des Paares entzieht. Roxane (T. 65) sitzt das r. Bein über das l. geschlagen, den r. Arm auf ein Kissen stützend und mit ihren Augen den Boden suchend. Mit der L. nimmt sie ein wenig ihr Gewand am r. Oberschenkel auf, da ihr ein

am Boden kauernder, schelmisch blickender Amor mit mehr Eifer als Erfolg die Schnüre der Sandalen zu lösen sucht. Ihre Haare sind zwar noch auf der Stirn durch ein Band zusammengehalten und mit Schmuck versehen, aber die Enden sind bereits gelöst und fallen über die r., in einer Locke auch über die l. Brust herab. Es ist das letzte dünne Gewandstück, welches die Arme völlig bloss lässt und nicht mehr im Stande ist die schwellenden Formen der Brust und des Leibes zu verhüllen; an der l. Schulter gleitet es auf den Arm herab. Auch von der l. Brust zieht es ein Amor weg,[272]) während er auf ihrem l. Schenkel steht, sich an ihre l. Wange anschmiegt und in ihren Locken spielt. Sein schmachtend und bittend auf Alexander gerichteter Blick sagt: Sieh und vergehe vor dieser Schönheit! Er ist nicht nackt, sondern mit kurzem Röckchen und flatternder Schärpe bekleidet, vertritt also in reizender Komik die Stelle der Brautjungfer (παράνυμφος oder νυμφεύτρια). Ein zweiter Amor guckt unter ihrem r. Oberschenkel vor und streichelt ihren l. Fuss, indem er sein Entzücken über denselben in seinen auf die Dienerinnen gerichteten Augen kundgibt. Alexander, (T. 66) ein schöner Jüngling mit reichem Lockenschmuck, angetan mit Mantel, Waffenrock und Stiefeln — der Helm liegt vor seinen Füssen —, tritt mit gewinnendem Lächeln von r. an das Lager heran und reicht der Roxane in der ausgestreckten R. eine Zackenkrone. Vor ihm geht ein dritter Amor, der ein Band oder Gürtel um Alexander's r. Bein und l. Schulter geschlungen hat und so in strahlender Glückseligkeit ihn gleichsam zieht. Hinter ihm duckt sich ein vierter unter eine Beinschiene Alexander's, welche er mit beiden Händen hält, sei es um einen Augenblick unter dieser schweren Last auszuruhen, sei es, was wahrscheinlicher, weil er mit einem andern (fünften), hinter Hymenäus kauernden Genossen Versteck spielt. Es folgt die herrliche Gruppe des Hymenäus und Hephästion (T. 67), welche beide in Bewunderung über die Schönheit der Braut versunken stehen. Hymenäus, ein reizender gelockter Jüngling mit idealem aus Bewunderung und Schmachten zusammengesetzten Gesichtsausdruck,[273]) erhebt seine R., während er mit der L. den langen Mantel, welcher den grössten Teil des Vorderkörpers frei lässt, an der Hüfte aufnimmt. Hephästion, welcher seine l. Hand auf die r. Schulter desselben legt, blickt

ebenfalls nach der Mittelgruppe. Er ist bekleidet wie Alexander und hält in der R. als Brautführer (πάροχος, νυμφαγωγός, παράνυμφος) die Fackel; sein Gesicht ist breit, derb und — mit Recht — realistischer als das des Hymenäus. Dicht hinter dem letzteren, jedoch bereits vor der Eingangssäule des Gemachs kauert ein fünfter Amor, welcher mit der R. sich aufstützt und mit der L. die Lanze Alexander's fasst, welche er auf seiner r. Schulter trägt. Auch die Schärpe Alexander's hat er sich umgeschlungen. Er blickt nach dem vierten Amor hin. Hinter ihm kommen 2 Amoren, welche einen dritten, den kleinsten von allen, auf dem Schilde Alexander's tragen oder vielmehr Schild und Amor fallen lassen, weil sie durch einen vierten Amor erschreckt worden sind. Dieser nämlich hat sich im Gesicht so schwarz gemacht, dass er wie ein Negerjunge aussieht, ist in den — am r. Ende des Bildes stehenden — Brustharnisch Alexander's gekrochen und fährt, wie sie jenen im Triumph vorüberträgen, plötzlich aus demselben heraus. Jener stürzt rücklings herab und fasst mit der L. bereits den Boden.[274]) Die Amoren dieser Gruppe scheinen unbeflügelt; der erste und der im Harnisch haben ein Haarband; der zweite trägt ein kurzes Röckchen. Der Ausdruck sowol des herausfahrenden, als der Schildträger, als des herabfallenden ist köstlich. Hinter der Gruppe ist Ausblick in's Freie; da sieht man Reiter im Schritt, andre über eine Brücke und die sich an diese anschliessende Landstrasse galoppiren; am jenseitigen Flussufer erhebt sich ein steiler Berg, der an seinem Fusse Häuser, auf seinem Gipfel ein Schloss trägt. Aber auch im obern Raum des Brautgemachs wimmelt es von Amoren. Schon vor der Eingangssäule fliegen 2, das Schwert mit Gehenk, den Köcher und Bogen Alexander's tragend (T. 63). Zu ihnen blickt ein dritter (oberhalb Hephästion's) herüber, indem er seinen Bogen hält und mit der R. auf das vom Pfeil der Liebe getroffene Brautpaar deutet; neben ihm fliegt ein vierter, um einen Pfeil einem fünften zu reichen, welcher hinter dem Vorhang oberhalb des Betthimmels vorkommt, diesen in Empfang zu nehmen. Unterhalb dieser beiden schiessen 3 andre Pfeile nach r. und nach l. Wieder 2 stehen auf der Seite des Bett-Daches, welche der Eingangshalle zugewendet ist; der eine hat den Vorhang des Bett-Daches so um sich geschlagen, dass ausser den Beinen

und dem Bauch nur das schmachtende Gesicht zum Vorschein kommt; der hintere kauert mit blinzelnden Augen. Sodann stehen zwei auf der Vorderseite des Bett-Daches: einer in der Mitte, der auch nur mit dem Gesicht verstohlen aus dem Vorhang guckt; der andre am l. Ende, welcher (breitbeinig) den Vorhang von sich abzustreifen sucht und nach den Dienerinnen herabblickt. Endlich fliegt noch einer oberhalb der Dienerinnen und zielt auch von dieser — der l. — Seite mit seinem Pfeil auf Alexander. Die Symbolik dieser Amoren bedarf keines Commentars: alle Empfindungen des Augenblicks erhalten einen deutlichen und doch decenten Ausdruck; ihre Mannichfaltigkeit klingt aufs schönste zur vollen Harmonie zusammen.

Um die Schöpfung Soddoma's richtig zu würdigen, ist es vor allem erforderlich nach der Vorlage, welche ihm den Stoff zu derselben darbot, zu fragen. Diese war ohne Zweifel die Beschreibung, welche Lucian in seinem Dialog Ἀετίων ἢ Ἡρόδοτος § 5 von dem entsprechenden Gemälde des Aëtion gibt. Die Stelle lautet: ἔστιν ἡ εἰκὼν ἐν Ἰταλίᾳ κἀγὼ εἶδον, ὥστε καὶ σοὶ ἂν εἰπεῖν ἔχοιμι. θάλαμός ἐστι περικαλλὴς καὶ κλίνη νυμφική, καὶ ἡ Ῥωξάνη κάθηται, πάγκαλόν τι χρῆμα παρθένου, ἐς γῆν ὁρῶσα αἰδουμένη ἑστῶτα τὸν Ἀλέξανδρον· Ἔρωτες δέ τινες μειδιῶντες ὁ μὲν κατόπιν ἐφεστὼς ἀπάγει τῆς κεφαλῆς τὴν καλύπτραν καὶ δείκνυσι τῷ νυμφίῳ τὴν Ῥωξάνην, ὁ δέ τις μάλα δουλικῶς ἀφαιρεῖ τὸ σανδάλιον ἐκ τοῦ ποδός, ὡς κατακλίνοιτο ἤδη, ἄλλος τῆς χλανίδος τοῦ Ἀλεξάνδρου ἐπειλημμένος Ἔρως καὶ οὗτος ἕλκει αὐτὸν πρὸς τὴν Ῥωξάνην πάνυ βιαίως ἐπισπώμενος, ὁ βασιλεὺς δὲ αὐτὸς μὲν στέφανόν τινα ὀρέγει τῇ παιδί, πάροχος δὲ καὶ νυμφαγωγὸς Ἡφαιστίων συμπάρεστι δᾷδα καιομένην ἔχων μειρακίῳ πάνυ ὡραίῳ ἐπερειδόμενος, Ὑμέναιος οἶμαί ἐστιν· οὐ γὰρ ἐπιγέγραπται τοὔνομα. ἑτέρωθι δὲ τῆς εἰκόνος ἄλλοι Ἔρωτες παίζουσιν ἐν τοῖς ὅπλοις τοῦ Ἀλεξάνδρου, δύο μὲν τὴν λόγχην αὐτοῦ φέροντες, μιμούμενοι τοὺς ἀχθοφόρους, ὁπότε δοκὸν φέροντες βαροῖντο, ἄλλοι δὲ δύο ἕνα τινὰ ἐπὶ τῆς ἀσπίδος κατακείμενον, βασιλέα δῆθεν καὶ αὐτόν, σύρουσι τῶν ὀχάνων τῆς ἀσπίδος ἐπειλημμένοι, εἷς δὲ δὴ ἐς τὸν θώρακα ἐσελθὼν ὕπτιον κείμενον λοχῶντι ἔοικεν, ὡς φοβήσειεν αὐτούς, ὁπότε κατ' αὐτὸν γένοιντο σύροντες. Diese Stelle[275]) lieferte dem Sod. nicht nur den Gesammtinhalt seiner Composition, sondern auch die Motive für die Hauptfiguren (Alex. und Roxane), für die Gruppe des Hephästion und des Hymenäus und für die Mehrzahl der Amoren. Und

doch ist Soddoma durchaus kein blosser Illustrator dieser Beschreibung, wovon man sich am besten überzeugt, wenn man seine Composition mit der Rotstiftzeichnung Raffael's in der Albertina (Braun N. 171) und mit dem nach dieser Zeichnung von einem seiner Schüler[276]) ausgeführten Fresko der sogenannten Villa Raffael's (Olgiati Nelli in Villa Borghese, seit 1849 im Palazzo Borghese) vergleicht. Denn diese ist im ganzen nur eine mit fast archäologischer Treue[277]) ausgeführte Reconstruction des Gemäldes, wie es Lucian beschrieben hat: R. hat die Figg. von l. nach r. in der Reihenfolge, wie sie Lucian nennt, vorgeführt, keine weggelassen, keine hinzugefügt, nur dass bei ihm nicht 2, sondern 4 Amoren den Schild tragen, und hat fast kein Motiv geändert. Nur dem auf dem Schilde getragenen Amor hat er einen Pfeil gegeben, und den in den Harnisch gekrochenen lässt er nicht die Schildträger erschrecken und so den ersten zu Fall bringen, sondern sich selbst auf die Enden des ebenfalls von ihm angezogenen, aber für ihn zu langen Alexanderrockes treten, stolpern und so zu Boden fallen. Diese archäologische Treue ist auch die Ursache geworden, dass seine Composition weit mehr einen reliefartigen als einen malerischen Eindruck macht, wenn sie auch in dieser Beziehung dem antiken Hochzeitsgemälde, der aldobrandinischen Hochzeit, noch nicht gleichkommt. Soddoma steht hier dem Text des Lucian mit derselben Freiheit[278]) gegenüber, wie Raffael in dem Psychecyclus dem des Apulejus. Er hat nicht nur ganze Gruppen, wie die Dienerinnen, den Amor, welcher der Roxane den Fuss streichelt, und das Amorengewimmel in der Luft und auf dem Betthimmel hinzugefügt, er hat auch den von Lucian genannten Figuren reichstes Leben eingehaucht, hat sie fast alle mit einem gewissen unnennbaren Zauber der Romantik umgeben, er hat als echter Künstler wahrhaft ideale Gestalten geschaffen. Es wäre unbillig, wollte man an die Zeichnung Raffael's und das nach dieser ausgeführte Fresko denselben Massstab legen wie an das Fresko des Sod., aber jeder unbefangne Beurteiler wird, wenn er auch dem von Dolce der raffaelischen Composition gespendeten Lobe zustimmt, dem Fresko Soddoma's den Vorrang zugestehen. Die Zeichnung Raffael's dürfte eher entstanden sein als Soddoma's Fresko; und vermutlich würde R. selbst seine Composition nicht so in Farben ausgeführt haben,[279]) wenn er jenes gekannt hätte.

Für mich gehört dieses Fresko Soddoma's zu dem schönsten, was die antikisirende Malerei der Renaissance geschaffen hat; nur an Grossartigkeit und Tiefe kann es sich schon seines Gegenstandes wegen mit der Schule von Athen nicht messen. Ebenso scheint mir dieses Bild eines der besten, wenn nicht das beste von allen, welche Soddoma geschaffen. Es zeigt sich hier noch am meisten der woltätige Einfluss, welchen Lionardo [280]) auf den Künstler geübt hat, zu dessen Naturell das sich selbst nicht genügen und die sich ganz dem Werke hingebende Energie nicht gehörten. Auch hier ist der liebevolle gleichmässige Fleiss und die treue Sorgfalt nicht überall wahrnehmbar; diese versagten z. B. bei der Gewandung des Alexander und des Hephästion, welche oberflächlich behandelt ist, aber im ganzen hat doch der gute Geist Lionardo's oder ein besondrer Glücksstern über der Ausführung des Bildes geschwebt. [281]) An Roxane ist alles herrlich: Anlage, Gestalt, Carnation, Ausdruck, Gewandung — ihr Kopf gehört zu dem schönsten, was die Kunst aller Zeiten geschaffen hat; ebenso an Hymenäus, an den zwei ersten Dienerinnen (besonders der ersten), an der Mehrzahl der Amoren, welche teilweis gar nicht reizvoller gedacht und gemalt werden konnten. Der Fluss der Linien, die Schönheit der ganzen Composition, der Reiz der Symbolik ist unnachahmlich. Und so weiss ich kein Bild des Künstlers, von welchem in gleichem Maasse das Urteil gälte, welches Paolo Giovio über ihn gefällt hat: *Sodomas quum impetuosum animum ad artem revocat, admiranda perficit et adeo concitata manu, ut nihilo secius, quod mirum est, neminem eo prudentius atque tranquillius pinxisse appareat.* (Vita Raf. Urb. im Anhang zu dem dial. de vir. lit. illustr. bei Tiraboschi stor. della letterat. Ital. t. VII p. 1722 ed. Fir.)

Und dieses dem Gemälde gespendete Lob wird nicht vermindert, wenn wir endlich mit einem Worte die Selbständigkeit des Malers in formeller Beziehung erörtern. Der Gegenstand ist von der neuern Kunst [282]) mehrmals, aber, so viel ich weiss, nicht vor Raff. und Soddoma behandelt worden. Von einer Einwirkung R.'s auf Sod. kann keine Rede sein. Eine antike Darstellung des Gegenstandes ist ebenfalls nicht auf uns gekommen. Aber auch für die Einzelfigg. hat sich Sod. nach meiner Ansicht keiner antiken Vorbilder bedient, wenn dies auch in neuerer Zeit von hervorragender Seite behauptet worden ist.

Dass der Hymenäus nichts antinousartiges habe, ist A. 273) bemerkt. Aber auch, dass der vatikan. Apoll, wie Conze (Heroen- und Göttergestalten S. 32) meint, auf die Fig. Alexander's von Einfluss gewesen sei, kann ich nicht zugestehen, auch wenn man sich den Apoll, wie im Stich des Agostino Veneziano (Bartsch 329) umgekehrt (nach l.) denkt. Stellung, Haltung der Arme und des Kopfes, Gewandung sind zu verschieden. Mit grösserm Schein von Recht könnte man von einer Aehnlichkeit zwischen ihm und dem Hymenäus reden, aber auch diese ist so winzig, dass sie recht wol auf Zufall beruhen kann.[283]) Ueberhaupt hat sich Sod. augenscheinlich viel weniger dem Studium der Antike zugewandt als Raffael.

Der Umstand, dass der Eifer des Sod. bei malerischer Ausschmückung der Ostwand (Braun T. 68—73) sich als mehr und mehr im Erlöschen begriffen herausstellt, berechtigt uns diese für jünger zu halten als die der Nordwand.

Diese Ostwand ist nicht, wie die eben betrachtete, eine ungegliederte Fläche, sondern durch Thür und Kamin zerschnitten. Dadurch wurde der Raum für das Wandbild eingeschränkt. Dasselbe reicht nicht soweit hinab, wie die beiden andern, weil schon der Kamin höher ist als der unter jenen Bildern befindliche Raum, und ausserdem die r. vom Kamin befindliche Thür, welche noch höher ist als dieser, ein beträchtliches Stück von der Fläche wegnimmt. Dadurch dass die Thür in das Bild hineinschneidet, hat dieses seine einheitliche Grundfläche verloren.

Zu beiden Seiten des Marmorkamin ist eine viereckige Fläche von ziemlich derselben Höhe wie dieser selbst bemalt, und zwar links mit Vulkan in der Schmiede, rechts mit Amoren, welche ihm Pfeile zutragen. (Braun T. 70.) Vulkan, eine kurze, gedrungene, markige Gestalt — das r. Bein, welches nur mit der Spitze auftritt, ist kürzer — mit hässlichem Gesicht, struppigem Bart- und Kopf-Haar, buschigen Augenbrauen, eine echte Schmiedegestalt, wie ihn Albericus[284]) schildert, völlig nackt, kniet mit seinem l. Beine auf einem Klotz vor einem niedrigen Ambos, auf welchen er mit der L. einen Pfeil in der Zange hält, während die gehobne R. den Hammer schwingt. Hinter seinem r. Arm kommt ein Amor (mit Stirnband) zum Vorschein. Schelmisch blickend stützt er sich auf seinen Köcher und zieht Pfeile aus demselben. Das Bild

verdient das Lob, welches ihm Vasari spendet; besonders der Vulkan ist wolgelungen und mit Sorgfalt ausgeführt.

Von den rechts befindlichen Amoren trägt der erste Pfeile auf seiner l. Schulter und in der r. Hand, der zweite (hinter ihm) mit beiden Armen auf der l. Schulter; der dritte bückt sich, um welche aufzuheben. Der erste ist am besten gelungen.

Das eigentliche Wandbild nimmt das sogenannte Zelt des Darius ein (Taf. 71—73), richtiger zu nennen: die Familie des Darius vor Alexander. Als Hinterwand des Zeltes dient ein an mehreren Baumstämmen befestigter Vorhang, als Dach ein zwischen den Aesten aufgespanntes Stück Zeug. R. und l. von diesem Vorhang hat man den Blick in's Freie. Ziemlich in der Mitte des Zeltes befindet sich die Hauptfigur, zugleich die bei weitem schönste Gestalt der ganzen Composition: eine Frau mit Stirnband in einem langen sie ganz verhüllenden Gewande, mit einem über den Kopf gezognen und unter der Brust gegürteten Tuche liegt auf den Knien vor Alexander mit flehend ausgestreckten Armen und einem noch flehenderen, wenn auch nur leise aufwärts gerichteten Antlitz. Obwol letzteres keine Spuren hohen Alters zeigt, ist doch kein Zweifel, dass Sisigambis, die Mutter des Darius, dargestellt ist. Hinter ihr stehen 3 Kinder, ihre Enkel: 2 Mädchen (bekleidet) und ein Knabe (nackt). Während das erste Mädchen furchtsam sich an den (l.) Arm der zweiten anhält und zu Boden blickt, schaut diese ebenfalls flehend zum König auf. Einen prächtigen Gegensatz zu ihnen bildet der muntre und mutige Knabe, welcher die R. entschlossen zusammennehmend mit der L. die ihm folgende weibl. Figur an der r. Hand fasst, um sie vorwärts zu ziehen. Diese, eine Frau in noch jugendlichem Alter, bekleidet mit einem einfachen Gewande, welches den Vorderleib und die Arme völlig bloss lässt, deckt, ähnlich wie Venus in antiken Statuen, mit der L. etwas ihre l. Brust und wendet ihr Gesicht merklich von Alexander ab. Sie ist nicht frei von einer gewissen Koketterie. Der Umstand, dass sie unter ihrer Umgebung am meisten hervorragt, macht es möglich in ihr die Mutter des Knaben, die Gemahlin des Darius, zu vermuten. Dass wir aber sie als solche nicht mit Sicherheit in Anspruch nehmen können, daran trägt zum Teil der Künstler selbst die Schuld, da er es an genauerer Charakteristik in diesem

Bilde gar sehr hat fehlen lassen. Sie erscheint nicht vornehmer als die andern. Um sie herum befinden sich 5 weibl. Figuren, welche sich wieder nicht über die Rolle von Statistinnen erheben; sie schauen teils nach r., teils nach l., teils fassen sie, wie die vierte und fünfte, einander an. Die drei ersten (r. und l. zunächst von der Gemahlin (?) des Darius) sind nur mit dem Oberkörper resp. Kopf sichtbar. Den erfreulichsten Eindruck macht die letzte, welche in Profil stehend freudig gestimmt — wol über die Gnade des Königs — nach r. blickt. Etwas älter sind die 2 Frauen, welche hinter den beiden Mädchen, als deren Erzieherinnen sie zu denken sind, stehen. Die eine (mit Kopftuch) legt gesenkten Blickes ihre l. Hand über die l. Schulter des ersten Mädchens; die andre führt ihre R. nach der r. Wange des zweiten Mädchens.

Auf der r. Seite des Bildes befindet sich Alexander mit seinem Gefolge. Der erstere, auch hier ein langgelockter Jüngling, bekleidet mit Helm, Harnisch, Mantel, Rock, Hosen, welche unter den Knien zusammengebunden sind, und Stiefeln, neigt sein sanftes Gesicht zur Mutter des Darius herab, fasst sie mit der R. an, um sie aufzuheben und ladet sie auch durch die Bewegung der l. Hand zum Aufstehen ein. Neben ihm steht ein zweiter ihm ähnlicher Jüngling (Hephästion), mit Helm, Mantel, Waffenrock und Schuhen bekleidet. Er blickt, die l. Hand an's Schwert gelegt, ebenfalls teilnamsvoll auf Sisigambis hernieder. Das hinter beiden befindliche Gefolge besteht aus Kriegern, welche alle bis auf einen Fahnenträger Lanzen haben. Ihre Ausführung ist sehr mangelhaft. Seiner Vorliebe für Thiere musste Soddoma auch hier fröhnen, indem er hinter Hephästion einen bellenden Hund anbrachte. Im Hintergrunde sieht man eine Brücke, über welche Truppen ziehen; ganz hinten erhebt sich ein steiler Berg mit Schloss; am diesseitigen Ufer steht ein Zelt, vor welchem man Bewaffnete, teilweis im Kampf begriffen, sieht; im Vordergrunde befinden sich Reiter und Fusssoldaten. Noch ist des Mannes zu gedenken, welcher gesenkten Hauptes hinter Sisigambis steht, mit dem Zeigefinger seiner r. Hand auf Alexander weisend, um ihr diesen, nicht Hephästion, als den König zu bezeichnen.

Erörtern wir nunmehr auch hier das Verhältnis des Sod. zu der Quelle, welche ihm den Stoff darbot, so berichten über

die hier dargestellte Scene im allgemeinen übereinstimmend, weil nach einem gemeinsamen Gewährsmann, die drei Schriftsteller Curtius III, 12, 15 sq., Diodor XVII, 37 sq., Arrian anab. II, 12, 6 sq. Letzterer kann jedoch für Sod. nicht die Quelle gewesen sein, da er den mutigen Sohn und die Gattin des Darius gar nicht erwähnt. [285]) Diodor wiederum legt das Motiv des Fingerzeigs nicht Einem, sondern Mehreren bei und stimmt auch in Einzelheiten bei weitem nicht so mit der Darstellung des Sod. überein, wie Curtius, dessen Bericht auch der detaillirteste ist. Diesen halte ich für die Quelle; zur Prüfung dieser Ansicht setze ich die Stelle selbst hieher: *(Alexander) tabernaculum cum Hephaestione intrat. is longe omnium amicorum carissimus erat regi: et sicut aetate par erat regi, ita corporis habitu praestabat. ergo reginae illum esse regem ratae suo more venerātae sunt. inde ex captivis spadonibus, quis Alexander esset, monstrantibus Sisigambis advoluta est pedibus eius ignorationem nunquam antea visi regis excusans; quam manu adlevans rex, ‚non errasti', inquit, ‚mater, nam et hic Alexander est': itaque Sisigambis: ‚tu quidem matrem me et reginam vocas, sed ego me tuam famulam esse confiteor'. rex bonum animum habere eas iussit, Darei filium collo suo admovit, atque nihil ille conspectu tum primum a se visi conterritus cervicem eius amplectitur. motus ergo rex constantia pueri Hephaestionem intuens ‚quam vellem', inquit, ‚Dareus aliquid ex hac indole hausisset'.* Und über die Frau des Darius sagt er: *coniugem eiusdem, quam nulla aetatis suae pulchritudine corporis vicit, adeo ipse non violavit.* Während Sod. die Verwechslung des Hephästion und des Alexander von Seiten der Sisigambis nur durch den Fingerzeig des spado andeutete, machte er den Fussfall der Sisigambis und die huldvolle Beugung Alexander's zu ihr zur Hauptsache, des jungen Königs Hochherzigkeit und Grossmut also zum Hauptmotiv der ganzen Darstellung. Ausser der Hauptgruppe entlehnt er dem Text des Curtius die Figg. des Hephästion, des spado, des Sohnes, event. auch der Gemahlin des Darius, haucht diesen Leben ein und, wodurch er sich doch auch hier über die Rolle des blossen Illustrators erhebt, zieht alle — auch die bei Curtius nur nachträglich genannten — Figg. in die Haupthandlung hinein. Der Knabe zieht durch Alexander's vertrauenerweckende Erscheinung und seine Worte ermuntert seine Mutter (Aufseherin?) vorwärts,

in den Gesichtern des weibl. Gefolges ist Beruhigung und Rührung zu lesen, und selbst über das Antlitz der Sisigambis geht ein Zug des Gefühls der Erhörung.

Leider ist dem Künstler für die Ausführung nur ein sehr eingeschränktes Lob zu erteilen. Die ganze r. Seite zeigt, besonders in den Figg. der Begleiter Alexander's, die Spuren grösster Eilfertigkeit und Sorglosigkeit; aber auch der l. Hälfte kann man wenigstens nicht ganz mit Jansen (S. 105) „auffallenden Fleiss und liebevolle Genauigkeit" nachrühmen. Diese Eigenschaften zeichnen nur die Mutter, welche an die Wandgemälde der Catharinenkapelle in Siena erinnert, den Sohn und die mutmassliche Gattin des Darius aus. An letzterer erstreckt sich die Sorgfalt auch auf die Falten des Gewandes.

Vorbilder haben dem Künstler wol ebensowenig zu Gebot gestanden, als er sich die Zeit nahm Studien für das Bild zu machen.

Es erübrigt noch mit wenigen Worten das Bild der Westwand,

Alexander auf dem Bucephalus (T. 74 und 75),

zu beschreiben; denn über den Maler und das Verhältnis des Bildes zu Raffael's Austreibung des Heliodor haben wir bereits oben (S. 33 sq.) unsre Ansicht auseinandergesetzt.[286]) Alexander sprengt auf einem Schimmel, vor dem mehrere Männer fliehen, fest und sicher sitzend nach r. Andre schauen in gespannter Erwartung ihm nach: unter diesen ragt ein bärtiger Krieger hervor, welcher durch sein Diadem vielleicht als König Philipp[287]) bezeichnet werden sollte. Er steht mit dem l. Fuss auf der Barrière, welche am untern Ende der ganzen Bildfläche gemalt ist, die R. an den Schwertgriff gelegt. Neben ihm guckt ein zweiter vor, beide Arme auf ein (ion.) Säulencapitell legend. Ein dritter stützt sich auf die Schultern des zweiten. Den unerfreulichsten Eindruck in dieser unerquicklichen Darstellung machen die garstigen Köpfe mit den verzerrten Zügen, am meisten der des Alexander. Das beste an dem Bilde ist die Architektur, bestehend aus einem Tempel, — hinter Alexander — an welchen sich ein dem Colosseum ähnlicher Bau und nach einem Zwischenraum die sogenannte Basilika des Constantin anschliesst. Letztere erscheint ganz in ihrem jetzigen

Zustande, nur sind noch die Wandsäulen, auf denen die Träger des obern Stocks ruhen, zu beiden Seiten des mittleren Gewölbes sichtbar. Vorn liegt l. die Wölfin, den Romulus und Remus säugend; weiter zurück stehen zwei Kamele.

Endlich sind auch an der Decke dieses Zimmers [288]) 12 Bildchen, abwechselnd je zwei und drei in einer Reihe, verteilt. Dieselben stellen nach Klügmann's Mitteilung dar:

1. die kalydonische Jagd und 2. Apollo und die Schindung des Marsyas;

3. Parisurteil; 4. Raub der Proserpina und 5. Aktäon;

6. Ceres auf Drachenwagen und 7. drei Sirenen (?) neben einem Baume schwebend;

8. Apoll und Daphne; 9. „Jupiter sitzt mismutig, zu seiner L. stehen zwei weibl. Figg.; eine dritte bückt sich zu einer auf einer kleinen Basis sitzenden Eule herab.“ Geburt der Pallas? und 10. „Ein Bärtiger stützt sich auf Violoncell. Dionysos. Pan Syrinx spielend.“

11. Europa und der Stier; 12. „Eine weibl. Figur auf Lager, im Hintergrunde eine fortgehende weibl. (?) Figur; vor einer, das Bild in der Mitte teilenden Thür spricht eine weibl. Figur mit Merkur, dessen Beutel sie bereits in der Hand hält.“ Die erste wird Herse, die letzte ihre von Merkur durch Gold bestochene Schwester Aglauros sein. Ob die fortgehende die dritte Schwester Pandrosos sei, ist nicht zu entscheiden. Vergl. Ovid Met. II, 708 sq. und besonders V. 737

pars secreta domus ebore et testudine cultos
tres habuit thalamos, quorum tu, Pandrose, dextrum,
Aglaurus laevum, medium possederat Herse.

Damit sind wir am Ende der Beschreibung der Wandgemälde und geben nur noch einer kurzen Schlussbetrachtung Raum.

An keinem Privathause haben solche Künstler in solcher Gemeinschaft Werke solcher Vollendung geschaffen. Die Gemälde der Villa Farnesina repräsentiren den Höhepunkt der antikisirenden Richtung der Renaissance. Jener Geschmack,

welcher sich auch für den malerischen Schmuck der Wände Gegenstände der alten Welt aussuchte, zuerst und noch halb schüchtern im Palast und in den Villen des Lorenzo Medici, schon kühner im Schloss der Gonzaga zu Mantua hervortretend, ist hier zu grösster Freiheit und Vollkommenheit durchgedrungen, während er im Palazzo del Te zu Mantua bereits im Niedergange begriffen ist.

Sämmtliche Darstellungen der Farnesina gehören der antiken und zwar der griechischen Welt an und sind eine Verherrlichung derselben; nie und nirgends regte sich seit den Tagen des Augustus der Geist des Griechentums in Rom lebendiger und mächtiger als hier. Mit vielleicht Einer und nur teilweisen Ausnahme (Galatea) sind sie sämmtlich aus alten Schriftstellern entlehnt, alle aber sind eigenartig aufgefasst und vorgetragen. Keine ist Copie einer entsprechenden antiken Kunstdarstellung. Nur spärlich und nur in Einzelheiten zeigt sich eine Benützung antiker Denkmäler. Am meisten ist Raffael in den Geist und die Form der Antike eingedrungen. Den grössten Schmelz und einen romantischen Zauber hat Soddoma über seine ‚Hochzeit Alexander's' und seine ‚Mutter des Darius' ausgegossen. Tectonische und perspektivische Meisterschaft einerseits, die grösste Gelehrsamkeit und Vertrautheit mit den Alten andrerseits hat Peruzzi an den Tag gelegt. So ist das Verhalten der drei grossen Meister Raffael, Soddoma und Peruzzi zur Antike in den Schöpfungen der Farnesina in gewisser Weise ähnlich, wie das der drei römischen Elegiker Catull, Tibull und Properz zur griechischen Poesie.

Eine Vergleichung der Farnesina-Fresken mit den analogen Schöpfungen der Künstler der Früh- und Spät-Renaissance, insbesondre des Sandro Botticelli und Mantegna einerseits, des Giulio Romano andrerseits, muss einer andern Gelegenheit vorbehalten bleiben.

Noten.

[1]) Für das Leben des Agostino Chigi war man bis vor kurzem auf zerstreute Notizen angewiesen. Verhältnismässig die reichste Ausbeute gewährten Fea's notizie intorno Raffaele Sanzio, Roma 1822, und prodromo di nuove osservazioni, Roma 1816. Diese bildeten auch die Hauptquelle für v. Reumont's Schilderung Jahrbb. f. Kunstwissenschaft I, 213—220 und Gesch. d. Stadt Rom III, 2, 398—400 und an andern Stellen. Seit 1878 ist dies anders. In diesem Jahre nämlich hat Cugnoni im zweiten Bande des Archivio della Società Romana di storia patria p. 46—83 eine zusammenhängende von Fabio Chigi, dem nachmaligen Papst Alexander VII., verfasste vita des Ag. Ch. veröffentlicht. Dieselbe bildet einen integrirenden Bestandteil einer Geschichte der Chigi (Chigiae Familiae Commentarii), welche Fabio im Alter von noch nicht ganz zwanzig Jahren 1618 in Siena ausarbeitete und nach seiner Uebersiedlung nach Rom in den Jahren 1626 bis 1630 berichtigte und durch Zusätze erweiterte. Sie ist enthalten in der Hdschr. der bibliotheca Chisiana a. I, 1. (Vergl. Cugnoni p. 39.) Die in Rede stehende Partie, welche die Geschichte des Ag. enthält, ist die ausführlichste und zugleich die ausgeführteste des ganzen Werks. Es ist eine ziemlich fleissige Compilation aus verschiedenartigen Quellen. Mehrmals beruft sich Fabio auf von ihm selbst eingesehene Urkunden, (vergl. p. 46, 31. 72, 14. 81, 30) ja p. 60, 29 und 73, 31 sogar auf Papiere Agostino's. Als seine Hauptquelle jedoch nennt er die handschriftlich in der Chisiana (G. II, 37 sq.) erhaltene historia Senensis des Sigismundus Titius, des jüngern Zeitgenossen des Agostino (p. 83, 12 *miraturque Sigismundus Titius in suis historiis toties a nobis laudatis, ex quibus pleraque ex his decerpta sunt).* Er citirt dieselbe noch pag. 50, 35. 53, 3 und 23. 58, 25. 66, 23. 67, 9. 72, 13. 77, 17. 79, 33. 82, 20, hat sie aber noch viel öfter, bisweilen auch mit Beibehaltung des Ausdrucks benützt, z. B. p. 53, 26 sq. Obwol noch nicht sämmtliche Stellen Tizio's von Cugnoni publicirt sind, lässt sich doch schon jetzt sagen, dass Fabio demselben mit leidlicher Treue, jedoch nicht ohne eine gewisse Uebertreibung im Ausdruck gefolgt ist. Man vergleiche z. B. die Worte des Tizio: *Litteris modice conspersus fuerat; multos tamen historicos legerat; naturali pollebat ingenio, vir sagax* etc. mit der Fassung des Fabio p. 53: *ingenio fuit apprime solerti atque acuto, iudicio vero acerrimo et quamquam a literis longe aberraverat, pollebat tamen naturali rerum cognitione atque sagacitate mirabili ad hominum gratiam sibi promerendam. Historiam unam, si quando lectioni vacabat, diligentissime coluit, ut vitae magistram ac prudentiae normam.* Auch reichen die von Cugnoni publicirten Stellen Tizio's und Urkunden aus, um Fabio einer gewissen Flüchtigkeit in chronologicis zu überführen. Vergl. die Belege in Note 7) und 27) sowie in Cugnoni's

Note 2) 51) 65) und 161). Nächstdem beruft sich Fabio am meisten auf die Briefe und die Cortigiana des Pietro Aretino (vergl. p. 56, 28 sq.; 65, 28 sq.; 68, 7 sq.; 69, 16) und die Briefe des Pietro Bembo (vergl. p. 53, 9 sq.; 69, 14; 83, 30 sq.). Des Vasari gedenkt er nur zweimal: p. 51, 5 unter den Zeugen für den Reichtum Agostino's und p. 65, 5 für das Lob, welches Tizian der Malerei des B. Peruzzi in der Galatea-Loggia spendete. (Eine dritte Erwähnung p. 63, 34 bezieht sich auf eine nebensächliche Einschaltung, auf das Verhältnis des Serlio zu Peruzzi.) Aber damit ist auch die Benützung des Vasari keineswegs erschöpft. Auf ihn geht der grösste Teil dessen zurück, was Fabio in den Abschnitten ‚Fautor bonarum Artium', ‚Praecipua quaedam de Raphaele Sanctio, Habitatio eius et Horti' (p. 61—64) über die Wandgemälde in der Villa Agostino's sagt. Zwar bietet er hier die eine oder andre Nebensache, welche sich bei Vasari nicht findet, aber auch diese sind nur für Ausschmückungen der Vasarianischen Relationen, nicht für Bereicherungen des Quellenmaterials anzusehen. Wie wenig er über den Anteil der verschiednen Künstler an der Ausschmückung der Villa genaueres in Erfahrung gebracht hatte, als Vasari, zeigen die Lücken, welche er sich genötigt sah p. 64, 1 sq. und 34; p. 65, 7 sq. zu lassen.

Die an sich viel wichtigeren Original-Urkunden, welche Cugnoni in den Noten zu dieser Vita — so werde ich sie im folgenden kurz bezeichnen — aus Hdschrr. der Bibliothek und des Archivs der Chigi im Archivio vol. II und III zu publiciren angefangen hat, sind gerade für unser Thema, die Villa Chigi's, nicht so ergiebig, als man wünschen möchte.

Natürlich konnte es nicht meine Absicht sein hier eine ausführliche Biographie Ag. Chigi's zu geben, sondern nur ein die Hauptzüge aus dem Leben und Charakter des interessanten Mannes sammelndes Bild. Die Irrtümer in den bisherigen Darstellungen habe ich meist stillschweigend berichtigt.

[2]) Vergleiche die Ablassbulle Leo's X. vom 25. Nov. 1513 bei Löscher, Reformations-acta I, 369.

[3]) Als solcher erscheint er bereits in der Urkunde vom 8. Juni 1510 (Archiv. della Soc. Rom. III p. 209).

[4]) So schreibt der Venezianer ‚Ser Marco Antonio Michiel de Ser Vettor' unmittelbar nach Agostino's Tode aus Rom: *intendo aver lassato al mondo tra contanti debitori, danari imprestati di pegni, alcuni beni stabili, danari in banchi che guadagnavano, offici, argenti e gioie ducati ottocento mila* (Ticozzi in der Fortsetzung von Bottari raccolta di lettere sulla pittura vol. I Milano 1822 ep. 48).

[5]) Mit diesem Beinamen erscheint er bereits in der Urkunde vom 11. Juni 1510 (Arch. l. l. p. 210).

[6]) Bembo, lettere vol. III fol. 14 b.

[7]) Die Urkunde ist von Fea notizie p. 89 publicirt. Die Angabe der Vita p. 54, 32, welche das Ereignis in's Jahr 1506 setzt, beruht auf einem Versehen. Vergl. Cugnoni Archivio II p. 222 Not. 51.

[8]) Archivio l. l. p. 228. Vita p. 66, 23.

[9]) Vita p. 67, 27. 77, 13. 80, 7.

[10]) Dieses Altarbild wird erwähnt in der Urkunde des Archivio l. l. p. 217 Z. 13. (Vergl. A. 20.)

[11]) Vita di Soddoma t. XII p. 162 ed. Mil.

[12]) Dieser schreibt z. B.: *M. Agostin Ghisi anchora m' è stato buono amico a questa volta sicome fu sempre* (delle lettere di Bembo, Venetia 1564 vol. I p. 18). Vergl. auch die Urkunde bei Cugnoni Not. 146.)

[13]) Vergl. die Briefe desselben an Giovanni da Udine (lettere, libro II Parigi 1609 fol. 232 b: *le magnificentie reali d'Agostin Chisi, del qual' sono allievo),* Giuliano Salviati (ib. fol. 213: *per rispetto de lo esser' io suto creatura del magnifico Agostin' Chisi),* Ferieri Beltramo (libro I fol. 126 b: *la sorte mia — mi balzò appresso d'Agostin Chisi, dove sarei morto — se io non havessi risuscitato l' animo negli apparati, nelle cene con la pompa, de le quali piu volte fece stupir' Leone inventore de la grandezza dei Papi.*

[14]) Vergl. Joannis Pierii Valeriani de literatorum infelicitate libri ed. Amstelod. 1647 p. 75.

[15]) Vergl. J. P. Valeriani l. l. p. 150. Galli Egidii de viridario Augustini Chigii Romae 1511 pag. XXVIII.

[16]) Vergl. die in A. 1) (S. 116) genannte Stelle des Tizio.

[17]) de viridario Aug. Chigii, praefatio.

[18]) Πινδάρου. Ὀλύμπια Νέμεα Πύθια Ἴσθμια μετὰ ἐξηγήσεως παλαιᾶς πάνυ ὠφελίμου καὶ σχολίων ὁμοίων. Impressi Romae per Zach. Calergi Cretensem etc. Die Subscription lautet: Supradictus Pindarus cum scholiis impressus fuit Romae anno MDXV in aedibus Augustini Chisii.

Auf fol. 1 b steht folgendes, das Wunder des Ereignisses feierndes Epigramm:

Λαμπρίδιος Κορνηλίῳ βενίγνῳ τῷ οὐιτερβεῖ.

Εὔδοξος θύμβρις πάρος οὐκ ἐχάρασσεν ἀγαυοὺς
Ἑλλήνων μόχθους χαλκογράφοισι τύποις.
Ἦν τόδε μὲν τέρας, ἦν καὶ νη Δία πουλὺ δικαίως·
Ἔργον γὰρ μεγάλη ῥώμῃ ἔοικε μέγα.
Νῦν δέ γε τοῦτο τέρας πέσε σοῖς, κορνήλιε, δώροις,
Χ' ἡμῖν γραικοτύπου κάλλος ἐπῆλθε πόνου.
Ὡς δ' ἄλλοις προφέρει λοιπῶν πόλις αὕτη ἄνασσα,
Οὕτω καὶ βίβλοις φαιδροτέραις κρατέει.

In derselben Officin wurden 1516 auf Kosten des Cornelio Benigno von demselben Zacharias Kalliergi Θεοκρίτου εἰδύλλια mit den σχόλια gedruckt.

[19]) Vergl. die Urkunden vom 10. und 12. Nov. 1510 bei Fea notizie p. 81 sq. und Cugnoni Not. 84, ausserdem auch Not. 103 p. 217, Z. 21.

[20]) Vergl. Francesco Bocchi, le bellezze della citta di Firenze, F. 1591 (ed. Fir. 1677 p. 277) und Vita p. 76, 11, welche als Namen des Kassirers Giulio Borghese nennt. Aus beiden schöpft Fea prodromo p. 36—42. — Dass Agostino auch Donator des Altar-Fresko Peruzzi's zu S. Maria della Pace gewesen und als solcher in demselben dargestellt sei, wie Mündler (Jahrbb. f. Kunstwissensch. II, 299) behauptet, ist falsch. Es war vom Cardinal Ferdinando Ponzetti geweiht. Agostino war nie „hochbetagt" oder gar „ein Achtziger". Die in A. 10) erwähnte Urkunde redet ausdrücklich von einem Tafelbilde.

[21]) Vergl. die Abbildungen bei Pontani, opere architettoniche di Raf. p. 26, den Grundriss bei Geymüller Gazette des beaux arts II per. t. III p. 84, die Mosaiken der Kuppel in L. Gruner's ‚Planeten', London 1850.

[22]) Vasari VIII p. 212 ed. Mil. Vergl. Springer, Raffael S. 513.

[23]) Vasari Peruzzi III p. 285 ed. Fir. Timoteo III p. 232. Vita p. 74, 27. Monsignor Giulio Sansedoni soll die Originalzeichnung Peruzzi's besessen haben. Vergl. die Herausgeber des Lemonnierschen Vasari VIII p. 225.

[24]) Vasari IV p. 283 ed. Fir. Vita p. 74, 28.

[25]) Ausserdem nennt die Vita p. 60, 29 sq. (*quos in eius adversariis adscriptos comperimus, hi sunt. Raphael Sanctius Urbinas, Johannes Barilius, Julius Romanus, Johannes Utinensis, Johannes Franciscus cognomento Il fattore, Laurentius Florentinus scalptor vulgo Lorenzetto, Hieronymus Eugubinus, Bernardinus Viterbiensis, Antonius a Sancto Marino)* noch Hieronymus Eugubinus und Bernardinus Viterbiensis. Ersteren kenne ich nicht. Sollte etwa diesem Namen ein Lesefehler des Autors der Vita zu Grunde liegen, sollte *Hieronymus Genga Urbinas* in etwas undeutlicher Schrift gestanden haben? Dieser wird auch p. 74, 27 *(tabulam Arae maioris a Hieronymo Genga pingi curavit)* in der Vita genannt — Bernardus de Viterbio erscheint in der Urkunde vom 15. Febr. 1518 (Ms. Chigi R. v. c. Archivio III p. 211) als einer der Experten, welche über den Bau des Marstalls ein Urteil abzugeben haben. Vergl. auch die von Cugnoni Not. 83 publicirte Urkunde.

[26]) Ueber das Geschäftshaus Agostino's vergl. Cugnoni Not. 102 nebst Plan, Fea notizie p. 5, v. Reumont Jahrbb. f. Kunstwissensch. I, 213 und 215.

[27]) Diesen nennt die Vita p. 59, 7 als Baumeister; aber sie irrt schon in Bezug auf das Jahr und die Veranlassung, indem sie 1503, das Jahr der Wahl Julius' II., nennt. Tizio (bei Cugnoni Not. 65), sagt nichts von Bramante. Es wird eine Flüchtigkeit in der Benützung Tizio's vorliegen.

[28]) Eine Beschreibung dieses Bogens ist uns erhalten von einem Augenzeugen, dem Florentiner Arzt Gian Giacomo Penni, in seinem Sendschreiben an die Schwester des Papstes, die Gemahlin des Piero Medici, in der ‚cronicha delle Magnifiche et honorate Pompe fatte in Roma per la Creatione et Incoronatione di Papa Leone X Pont. Opt. Max. 1513', wiederholt bei Roscoe life of Leo the Tenth vol. V Append. No. LXX p. 203 [2] sq. Vergl. Cugnoni Not. 65.

[29]) Vasari Sodd. t. XII p. 163 *delle quali cose Agostino, al quale piaceva quell' umore, n'aveva il maggiore spasso del mondo.* — Wenn die Vita p. 61, 28 sq. das Verhältnis zwischen Michelangelo und Agostino auf die Rivalität zwischen Agostino's Liebling, Raffael, und dem Michelangelo zurückführen will, so beweist das, wie sie auch hierin unter Vasaris Einfluss steht.

[30]) Vergl. auch Bembo lettere vol. III fol. 12 b.

[31]) Eine im Garten aufgestellte Marmorgruppe nennt Pietro Aretino in einem Brief vom J. 1537 (lettere libro I fol. 258: *cose lascive, come nel palazzo Chisio fa fede il Satiro di marmo, che tenta di violare un fanciullo;* danach Vita p. 65, 27). Sollte es nicht Pan und Olympos gewesen sein?

Nur wolle man nicht diese Gruppe mit der einst im Palazzo Farnese, jetzt in Neapel befindlichen (Gerhard-Panofka S. 456 N. 3) identificiren. Denn letztere sah bereits 1550, also noch ehe die Statuen der Farnesina an den Cardinal Farnese verkauft waren, Ulisse Aldroandi im Palazzo Farnese (le statue di Rome p. 155[2]).

[32]) Vergl. die in A 13 Z. 10 sq. citirte Stelle des Aretino, sowie desselben lettere libro I fol. 271.

[33]) Z. B. die Herzogin von Urbino (Archivio III p. 217 Z. 17).

[34]) Tizio im Archivio l. l. p. 228.

[35]) Hadriani Junii animadversa, Basel 1556 lib. IV cap. 8 ‚de nepotino luxu Chiesii cuiusdam Romani civis'. Vergl. Fanucci, trattato di tutte le opere pie di Roma (1602) p. 161., die Vita p. 67, 15 sq., das Gedicht des Freiherrn Ferd. v. Fürstenberg ‚epulum Augustini Chisii in portico supra Tiberim pensili Leoni X. Pont. Max. et compluribus Cardinalibus datum' (Septem illustr. viror. poem. ed. II. Amstelod. 1672 p. 200) und Fea notizie p. 14.

[36]) Die gegenteilige Aeusserung von Redtenbacher, Peruzzi S. 14 ist gar zu sonderbar.

[37]) Spartian. Sever. 4. Notit. et Curios. Urb. reg. XIV (Jordan Topogr. II, 564).

[38]) Vergl. Archivio l. l. p. 209.

[39]) Eine Abbildung des Hauses gibt von 2 Seiten Adolf Braun's vorzüglich gelungenes photographisches Werk ‚Palais de la Farnesina' ta. 1 und 2, ein Werk, welches auch der Beschreibung der Gemälde in dieser Schrift zu Grunde gelegt ist. Durch grosse Sauberkeit empfehlen sich die Grundrisse des Gebäudes und der Fassade bei Le Tarouilly, édifices de Rome moderne pl. 100—102, bei Gruner, Fresco Decorations in Italy pl. 16 und 17, und bei Pontani opere architettoniche di Rafaello, Roma 1845 S. 16. Letztere geben auch architektonische Details.

[40]) Dieser Fries wird erwähnt in der Rechnung eines Anonymus im Archivio l. l. p. 216, Z. 27.

[41]) Diese Ausgabe ist im folgenden stets gemeint, wenn kein Zusatz gemacht ist. Ich bedaure, dass ich nicht durchweg nach Einer Ausgabe citiren konnte.

[42]) Vita p. 61, 5.

[43]) *Incoato vix opere Julius Pontifex, ut aemulationem adderet ad locum accedens percontatus est, an aedificium par futurum esset eis, quae tunc temporis alii dynastae molirentur affirmavitque ipsi. Rursus ait vix credere se, scire quippe magnificentius per aemulationem a Riariis parari. Tum Augustinus illius dicta excipiens pollicitus est elegantius aedificare se stabulum, quam futura erat domus illa, neque fidem fefellit adiuncto ad Balthassarem Peruzzium altero operis inventore ac dispositore Raphaele Urbinate consultisque aliis.*

[44]) Auch dieser Marstall bestand aus einem Erd- und einem Ober-Geschoss mit sieben Fenstern Front; das Erdgeschoss hatte dorische, das Obergeschoss korinthische Pilaster. Vergl. die Beschreibung von Milizia memorie degli architetti (ed. III Parma 1781) I p. 202 und die Reconstruction bei Pontani opere architett. di Raff. p. 26. Nachmals diente das

Gebäude als Heumagazin (Comolli vita inedita di Raffaello, Roma 1791 p. 74) und wurde fast bis auf die Basis abgetragen (Pontani p. 11 und 21).

[45]) Wem die Ausführung des Baues übertragen wurde, erfahren wir jetzt durch die von Cugnoni (Archivio III. p. 211, Not. 7 und 10 und p. 215 Not. 14) veröffentlichten Urkunden. Am 23. Mai 1514 hat der Architekt Giovantonio Pallavicini aus Mailand 40 Dukaten auf seine Arbeit an dem Gebäude erhalten. *(Anno* 1514. *Die* 23. *Maii. Magr. Jo. Antonius Christophori de Pallavicinis Mediolanen. Architector confessus fuit habuisse a DD. haeredibus q. Mariani de Chisiis duc.* 40, *quos sibi dederunt pro parte solōnis laborum, et aliarum rerum cuiusdam Stabuli per eundem in Horto D. Augustini de Chisis conficien. cum certis pactis inter eos conventos.)* Aber er scheint den Bau nicht sehr gefördert zu haben, denn Agostino Chigi hat einen zweiten Contract abgeschlossen mit Giovantonio Folleti aus Mailand über Aufmauerung der Fundamente und der Mauern des Marstalls, und hat diesem dafür so viel Geld gezahlt, dass er nach Abschätzung der Arbeit durch Sachverständige am 15. Febr. 1518 noch 440 Dukaten herauszubekommen hat. *(Die* 15. *februarij* 1518. *Cum hoc fuerit quod alias Joannes Antonius Folleti Murator mediolanensis convenerit cum magnifico domino Augustinus de Chisiis Cive senensi de edificando quoddam stabulum seu eiusdem menia et fundamenta fabricando et faciendo prope palatium eiusdem Magnifici domini Augustini in Regione Transtiberim* etc.) Aber auch er hat den Bau nicht zu Ende gebracht; am letzten Juni 1520, also bereits nach Agostino's Tode, schliessen die Erben desselben einen dritten Contrakt über Beendigung des Baues mit Giacomo und Menaldo Betino aus Caravagio, welche bereits für Agostino gearbeitet hatten. *(Cum-nel prefato giardino o vero la casa de la stalla desso palazzo, li heredi del detto magnifico messer Augustino intendono de fare et edificare certi muri et altri edifici, e cossi che li prefati maestri — promettono — fare et edificare et finire tutti li muri edificii et muraglie necessarie et conveniente ne la casa de la stalla d' epso Jardino, per precio de Carlini quattordici la canna del muro* etc.)

Gar nichts wissen wir über den Baumeister der im Garten nahe dem Ufer des Tiber erbauten, schon 1598 durch die Ueberschwemmung grossenteils zerstörten, durch den jetzigen Besitzer erneuerten Loggietta. Gaspare Celio (memorie de' nomi degli artefici delle pitture di Roma, Napoli 1638) und ihm folgend Titi (descrizione delle pitture in Roma 1686 p. 36 ed. 1763) wiesen sie dem Raffael zu, während Passavant l. l. in ihr mehr den Stil Peruzzi's zu erkennen glaubte. — Vergl. auch Cugnoni Arch. III Not. 137).

[46]) So Pontani l. l. p. 11 und 19, die Herausgeber des Lemonnierschen Vasari T. VIII p. 46 und Geymüller, gazette des beaux arts II per. t. III p. 88. Vergl. Passavant, Raph. d' Urb. II p. 393.

[47]) So, nicht wie Redtenbacher, Peruzzi S. 14 und 22 angibt, lauten die Worte. Dagegen ist sowol die Aufschrift: *L' architrave e a proportione del pilastro A el fregio e alto dua architravi* etc., als die Unterschrift: *Palazzo de Ghigii in Roma* von späterer Hand hinzugefügt, gewis nicht, wie Alb. Jahn (Jahrbb. f. Kunstwissensch. II, 144) meinte, von Agostino Chigi. — Von einer dritten Handzeichnung Peruzzi's wird unten (A. 230) die

Rede sein. — Unergiebig für Entscheidung der Frage erweist sich der sogenannte Palazzetto Farnese oder della Linotta in der Via dell' Aquila (Cugnoni im Archivio l. l. p. 224 Not. 105). Denn weder ist sicher, dass er von Peruzzi erbaut ist, noch kann er ohne weiteres als Modell der Farnesina bezeichnet werden. Vergl. Burckhardt Cicerone S. 324 [3].

[48]) Vergl. Vas. III p. 282 ed. Fir. Serlius de architectura transl. a Saraceno lib. IV cap. 11 Venet. 1568 p. 343.

[49]) Edifices de Rome pl. 101 und p. 240. Gruner, Fresco Decorations and Stuccoes p. 8. Verhältnismässig am besten erhalten waren die Bildchen der Bogenfüllungen an der Garten-Loggia: sitzende oder liegende weibliche Flügelgestalten mit Palmzweigen, Trompeten, Schlangenstäben, Füllhörnern oder Fackeln. An der Front des Hauses waren diese Figuren schlechter erhalten. Die Gegenstände der eigentlichen, durch jene Aufschriften bezeugten, Wandbilder waren nicht mehr zu erraten.

[50]) Dieses Datum ist nicht nach florentinischer Rechnung in den 31. Januar 1513 umzusetzen; denn, wie mich eine Untersuchung der Bullen und Breven Julius' II. gelehrt hat, folgte dieser nicht dem calculus Florentinus, sondern der aera communis.

[51]) Schon Fabio Chigi erwähnt sie in der Vita p. 65, 10 sq.

[52]) Elogio storico di Raffaello p. 104 und 286. Aus diesem haben Passavant (Raph. d' Urb. II p. 144) und H. Grimm (Michelangelo II, 308 [3]) geschöpft, letzterer mit der unrichtigen Bemerkung, dass derselbe das Material vollständig liefere. — Ich habe das Gedicht des Palladio selbst benützt, das des Egidio in Excerpten meiner Freunde Cugnoni und Guidi in Rom.

[53]) Vergl. Bembo's epitaphium Galli in den carmina p. 45 sq. ed. Venet. 1552.

[54]) Vergl. die Vorrede fol. 4: *Suburbanum tuum, quod omnes merito admirantur, nonnulli etiam poematis aureis decantarunt.* — Bei Cugnoni Arch. II p. 217 Not. 54 sind auch 2 Epigramme des Ubisso auf die Villa abgedruckt.

[55]) Ueber ihn vergl. ausser der Vita p. 54, 34 sq. und 65, 13 sq. Stefano Borgia in Amadutii Anecdota litteraria vol. II p. 167—190 und Cugnoni l. l. Not. 52.

[56]) So Fea notizie p. 4 (vergl. prodromo di nuov. osserv. p. 47): *le pitture della ora Farnesina ordinate a Raffaele dal lodato Agostino furono compite nell' anno* 1511, *descritte e lodate subito da Blosio Palladio e da Gallo Egidio,* dem Cugnoni Not. 95 folgt, Platner (Beschr. d. St. Rom III, 3, 591), welcher die Deckengemälde des Psychesaales in's J. 1511 setzt, H. Grimm (Künstler und Kunstwerke II, 10), welcher die Galatea Raffael's 1512 setzte, endlich Magni (della poesia di Raffaello, Urbino 1877 p. 14), welcher letztere zwischen 1511 und 1512 setzt.

[57]) Im ‚Suburbanum Chisii per Bl. Palladium' fol. 2.

[58]) Es ist mir wahrscheinlicher, dass das erste *aut* zu streichen, als dass dem Dichter in *pictas animasse* ein metrischer Schnitzer begegnet sei.

[59]) *Pandioniae sorores* enthält eine Ungenauigkeit: Aglauros und Pandrosos sind mit Prokne und Philomele verwechselt.

[60]) Passavant l. l. kann weder den Palladio noch die Deckenbilder Peruzzi's genau angesehen haben, wenn er letztere in der Stelle Palladio's wiederfinden will.

[61]) Vergl. Vita p. 68, 11 sq. Also das Gegenteil des Wahren steht bei J. P. Richter (Sebastian del Piombo S. 4), dass Agostino oftmals Venedig in Geschäften besucht habe.

[62]) Vergl. p. 68, 15 sq. *Julium Bononiam usque sequutus est — anno MDXI, quo quidem tempore Venetias se contulit* etc. p. 61, 8 sq. *Sebastianus Venetus quem Venetiis nactus Romam secum duxit.* Vergl. p. 77, 2 sq. 59, 34 sq. 83, 29.

[63]) Vergl. Gregorovius Gesch. d. St. Rom VIII, 62 sq.

[64]) Irrtümlich ist ebendaselbst p. 68, 18 sq. die Fürsprache Agostino's für Petrucci von dem Aufenthalt im J. 1511 geschieden.

[65]) Vergl. Gregorovius l. l. — Die Bemerkung der Herausgeber des Lemonnierschen Vasari T. X p. 122 und v. Reumont's (G. d. St. R. III, 2, 426), dass Seb. erst gegen Anfang des Jahres 1512 nach Rom gekommen sei, wird dadurch ebenso hinfällig, wie die Annahme Springer's (Raffael S. 210), dass dies schon bald nach Raffael's Ankunft geschehen sei.

[66]) Pungileoni elogio di Raff. p. 104 und die Herausgeber des Lemonnierschen Vasari T. VIII p. 23 und 45.

[67]) In der ersten Ausgabe lautet der letzte Satz: *Aveva Raffaello fatto in questo medesimo luogo una storia di Galatea et Sebastiano non stette molto, che fece un Polifemo in fresco allato a quella.*

[68]) Passavant Raph. d' Urb. II p. 144. Burckhardt Cicerone S. 1025 [3]. Jansen, Soddoma (S. 98). Lübke, Grundriss d. Kunstgesch. II 215 [8]. Vergl. auch Waagen Kl. Schriften S. 198 und Springer, Raffael S. 260 sq. Wunderbar ging v. Rumohr, Ital. Forsch. III, 141 in die Irre, wenn er aus Gründen der malerischen Ausführung und der Nicht-Vollendung des Galatea-Cyclus das Bild später als den Psychesaal gemalt sein liess.

[69]) Nach der Original-Ausgabe: Della nuova scielta di lettere di diversi nobilissimi huomini con un discorso della commodità dello scrivere di M. Bernardino Pino, Venezia 1574 libro secondo 249 p. 400.

[70]) Fea, Notizie p. 8 sq.

[71]) Das von P. Bembo abgefasste Ernennungsbreve steht in P. Bembi epistolarum Leonis X. P. M. nomine scriptarum lib. IX ep. 13 Venetiis 1552 p. 252. Leo X wurde am 11. März 1513 gewählt und datirte seine Breven, indem er die Jahre seines Pontificats von dem Tage seiner Krönung an zählte. Ich würde dies nicht von neuem hervorheben, wenn nicht der alte Irrtum Bottari's, welchen bereits Fea l. l. p. 13 rügte, dass Raffael's Ernennung erst im J. 1515 erfolgt sei, nicht blos von Gotti vita di Michelangelo I p. 123, sondern auch von Burckhardt Geschichte der Renaissance in Italien S. 109 [2] wiederholt worden wäre, wenn nicht der Anonymus in der Biblioteca Italiana, Milano 1817 Tom. VII p. 344 auch den von ihm angegriffenen Marchese Haus (difesa delle riflessioni di un oltramontano su la creduta Galatea di Raffaello, Palermo 1818 = Bibl. Ital. 1818 T. XI p. 135) überredet hätte, dass der in Rede stehende Brief Raffaels an Castiglione in's Jahr 1515 gehöre, und wenn nicht auch Springer (Raffael S. 263. Vergl.

jedoch S. 511 Anm. zu S. 295, 27), Magni (della poesia di Raffaello, p. 14) und Lübke (Gesch. d. ital. Malerei II, 324) den Brief Raffaels in den Herbst des J. 1515 gesetzt hätten. Die Datirung des Breve schliesst die Annahme des calculus Florentinus aus.

[72]) Haus, alcune riflessioni di un oltramontano su la creduta Galatea di Raffaello, Palermo 1816 p. 1 machte sich eines offenbaren Misverständnisses schuldig, wenn er den Brief dahin interpretirte, Raf. habe nur eine Galatea malen wollen und habe in Bezug auf die Ausführung den Rat Castigliones erbeten, und es ist schwer begreiflich, wie er nach der Vorhaltung des Anonymus p. 345 (s. oben Not. 71) an diesem Irrtum festhalten konnte (Difesa p. 2.). Sowol das *mi terrei un gran maestro,* als auch das *per dipingere una bella* deuten auf keinen blossen Entwurf, sondern auf ein ausgeführtes Gemälde hin.

[73]) Die Darstellung von Dumesnil, histoire des amateurs Italiens p. 73 sq. ist ungenau, insbesondre wird die Annahme (p. 133), dass Castiglione von Ende August 1513 bis Ende Mai 1516 ununterbrochen in Rom gewesen sei, durch den im Text erwähnten Brief Bibbiena's an ihn nach Urbino widerlegt.

[74]) Vergl. Pungileoni elogio p. 107: *Il Polifemo dicesi rifatto dall' Albani, poi da pittor dozzinale,* und die Herausgeber des Le Monnier'schen Vasari T. X p. 122. — Die von Iwan Lermolieff (Beiblatt z. Ztschr. f. bild. Kunst 1878 N. 33 Sp. 555) geäusserte Meinung, dass der Polyphem überhaupt erst viel später, wahrscheinlich von G. Poussin gemalt worden sei, ist meines Erachtens haltlos. — In neuster Zeit ist am r. Fuss des Polyphem ein breiter Riss entstanden, doch ist auch so, wie mir Klügmann schreibt, keine Spur der ursprünglichen Arbeit erkennbar geworden.

[75]) H. Grimm, Künstler und Kunstwerke II, 58. Springer, Raffael S. 262.

[76]) Diesen Brief hat die Vita p. 64, 17 im Sinn, folgt jedoch nicht der in ihm ausgesprochenen Ansicht, sondern, wie gewöhnlich, dem Vasari. Von den Neueren hat, so viel ich sehe, zuerst Passavant (Raph. d'Urb. II, 144) auf den Brief hingewiesen.

[77]) Vergl. Tiraboschi, stor. della lett. Ital. T. VII p. 889 ed. Fir.

[78]) Vergl. v. Reumont Gesch. d. St. Rom III, 2, 172.

[79]) Burckhardt, Cultur der Renaissance S. 179[3]. v. Reumont l. l. III, 2, 340.

[80]) Der Brief, im Archivio Buonarroti Appendice N. 11 befindlich, ist von Gotti vita di Michelangelo II p. 52 und 56 veröffentlicht. Durch denselben wird die Behauptung Platners (Beschr. d. St. Rom III, 3, 591), dass die Deckengemälde der Psychelogia 1511 vollendet wurden, bündigst widerlegt und andrerseits zugleich erwiesen, dass der ganze Cyclus von Burckhardt (Cicerone S. 1026[3], vergl. auch Grimm, Künstler und Kunstwerke II, 10) zu weit herabgerückt worden ist.

[81]) Wie Gotti I p. 127 sich für dasselbe Jahr noch auf eine *lettera sopra citata di Sebastiano del Piombo* berufen kann, verstehe ich nicht. In dem von ihm p. 126 citirten Briefe Sebastians (Bottari-Ticozzi, raccolta di lettere sulla pittura T. VIII Milano 1825 p. 42) findet sich keine Erwähnung der Arbeiten in der Farnesina.

[82]) Irrtümlich gibt derselbe (Sebast. del Piomb. S. 10) gar den 1. Januar 1520 als Datum des Briefes an.

[83]) Damit wird der von andrer Seite (vergl. d. Herausgeber der Mailänder Ausgabe des Vasari VIII p. 105 und Passavant Raph. d' Urb. II p. 477) gemachten Beobachtung, dass in mehreren Figuren, insbesondre in den Horen des Hochzeitsmahles, Anklänge an die sogen. Fornarina seien, nicht widersprochen.

[84]) Die Vita p. 62, 4 sq. folgt auch hier Vasari, nur fügt sie hinzu, dass zu derselben Zeit auch Leo X Klage führte, dass Raffael die Arbeit in den Loggien nicht fördere.

[85]) Im vierten Teil seines Dialogs über die alte Malerei, welchen Raczynski in französ. Uebersetzung veröffentlicht hat (les arts en Portugal p. 53): *Nous arrivâmes aux gracieux jardins et au palais d' Augustin Ghigi, dont les peintures sont de la main de Raphael d' Urbin et ne me paraissent pas inférieures aux ouvrages des anciens* etc. Francesco d' Ollanda kam 1537 oder 1538 nach Italien und hielt sich mehrere Jahre in Rom auf. Vergl. Raczynski, dictionnaire historico-artistique du Portugal p. 136.

[86]) Danach die Vita p. 64, 5 sq.

[87]) *Animalium volucrumque species* sagt auch die Vita p. 64, 12.

[88]) Noch zwei Mitarbeiter ausser den von Vasari angeführten nennt, allerdings ohne Angabe einer Quelle, Titi descrizione delle pitture in Roma (Roma 1686; ed. 4. (1763) p. 34) nämlich Gaudenzio Ferrari und Raffael del Borgo und zwar schreibt er dem erstern zu die Malerei des *peduccio* (Zwickel), *ove è la Cerere* (d. h. Venus im Begriff von Juno und Ceres wegzugehen) *e quello, dove Giove baccia Cupido, e quello, dove è il Mercurio* (d. h. der fliegende M.), *e quello verso il prato* (den mit Gras bewachsenen Platz an der Nordseite? Vergl. Richardson traité III p. 184) *con femine* (Venus mit Psyche?), dem letzteren einen Teil der andern peducci, während er von Raffael gemalt sein lässt: die Gruppe der 3 Grazien, insbesondre die, welche dem Beschauer den Rücken kehrt, die 3 Horen des Göttermahls und einige Amoren in den Stichkappen; von Giulio Romano: den Cupido der Grazien-Gruppe und Teile der Deckenbilder; von Penni: einige Zwickel und andere Teile der Deckenbilder. Dagegen gibt die Anmerkung zur ed. Milanese Vasari's (T. VIII p. 107: *Questa storia fece dipingere a Pellegrino di Modena ed io n' ho il disegno)* allerdings ohne eingehende Begründung an, dass der den Cupido küssende Jupiter von Pellegrino da Modena gemalt sei, von dem Vasari sagt, dass die Hülfe, welche er dem Raffael bei Ausmalung der vatikanischen Loggien leistete, so ausfiel, *che Raffaello si servì poi di lui in molt' altre cose* (T. VIII p. 330). Bellori (descrizione delle immagini dipinte da R. p. 77 = 153 ed. Rom. 1821) weist die Ausführung grösstenteils dem Giulio Romano zu, dessen *maniera più fiera e risentita e congiunta ad una gran prattica di colorire a fresco senza ritocchi* erkennbar sei, nur am Göttermahl habe Penni mehr Anteil; Raffael habe an mehreren Stellen Hand angelegt, wirklich gemalt habe er nur die Grazien-Gruppe, während der Cupido derselben von Giulio sei. Letzteres halte ich mit andern schon wegen des stark in's Ziegelrote fallenden Tones der Figur für das wahrscheinlichste. Für die vollendetste wird allgemein

die Malerei der dem Beschauer den Rücken kehrenden Grazie gehalten, und sie dem Raffael selbst zuzuschreiben könnte man dadurch bewogen werden, dass die Gruppe von Marc Anton gestochen (Bartsch le peintre graveur XIV 344) und von Annibale Caracci in Oel copirt worden ist (Bellori descr. delle immagini dip. da Raff. p. 78). Doch ist dies Argument nicht recht beweiskräftig, denn auch der fliegende Merkur und der den Cupido küssende Jupiter sind von Marc Anton gestochen (Bartsch XIV, 343 und 342), und die Gruppe der Venus, Juno und Ceres ist auch von Caracci copirt, und doch zeigen sie nicht jenen besonderen Zauber der Farbengebung, um sie dem R. selbst zuzuschreiben. Wie im Text bemerkt, wird meiner Meinung nach bei der jetzigen Uebermalung positive Zuweisung der Gruppen an bestimmte Maler nicht mehr gelingen, es sei denn, dass neue Documente zum Vorschein kommen.

[89]) Dies geschah im October 1508, wie die von Cugnoni Not. 90 publicirte Urkunde beweist.

[90]) Danach die Vita p. 64, 2.

[91]) Danach die Vita p. 61, 22 *proprium eidem cubiculum pingendum dedit ac brevi demortuo Julio II ipsum successori Leoni conciliavit.* Man hüte sich aus dem *brevi* zu schliessen, dass Fabio Chigi über den Zeitpunkt, in welchem Agostino den Soddoma für die Arbeit in seiner Villa heranzog, genauer unterrichtet gewesen sei als Vasari. — Wenn R. Vischer (Sodoma S. 28) die Fresken des Sodd. 1513, Jansen (Soddoma S. 98) erst 1514 setzt, und Lübke (Gesch. der ital. Malerei II, 402) in letzterem Jahre gar erst die Berufung Soddoma's erfolgt sein lässt, so sind alle diese Ansätze zu spät.

[92]) Dies Fresko wird meist mit Stillschweigen übergangen. Titi descrizione p. 35 nennt es: *di incerto autore.* In Ad. Braun's Palais de la Farnesina N. 74 wird es dem Vasari zugeschrieben, ich weiss nicht, aus welchem Grunde. Jedenfalls erwähnt Vasari in seiner Autobiographie dasselbe nicht. Der jüngere Richardson (traité III p. 194) irrte nicht blos in Bezug auf die Erklärung des Bildes — *une bataille, où l'on voit Alexandre monté sur un grand cheval* — sondern auch in Bezug auf die Schule, indem er es, wie alle Fresken des Zimmers, der *école Romaine* zuwies. Was er an allen Fresken des Zimmers tadelt, trifft nur auf dieses eine; auf die Hochzeit Alexander's angewendet, wird sein Tadel zur Selbstverurteilung. Endlich kann ich auch nicht glauben, dass aus den Worten von Crowe und Cavalcaselle (history of painting in Italy III, 392 = IV, 409 Jordan: *in the hall of the upper floor, which precedes the rooms adorned by Bazzi and Beccafumi)* zu schliessen sein sollte, dass sie Beccafumi für den Maler dieses Fresko halten. Es scheint mir für diesen zu schlecht. Nur das könnte ich allenfalls für möglich halten, dass Soddoma auch dieses Fresko begonnen, jedoch kaum über die allerersten Anfänge gebracht habe.

[93]) Diese Uebereinstimmung ist von Vischer (Sodoma S. 30) bemerkt, aber umgekehrt, wie auch von Lübke (Gesch. d. ital. Malerei II, 402) als Beweis für Einwirkung Raffael's auf Soddoma erklärt worden. Doch muss diese Ansicht nach unsrer Auseinandersetzung aus chronologischen Rücksichten aufgegeben werden, denn die Befreiung Petri ist im J. 1514 gemalt. — Auf sich beruhen lasse ich die ebenfalls unverkennbare Aehnlichkeit im Kopf

Alexanders mit dem des Apoll auf dem Bilde des H. Morris Moore ‚Apoll und Marsyas', weil dessen Meister nicht feststeht.

[94]) Archivio III p. 212 und 215 sq.

[95]) Diesen Tag nennt die Vita p. 82, 5; den 10. April Fea prodromo p. 48 und notizie p. 3.

[96]) v. Reumont Jahrbb. f. Kunstw. I, 218 nennt fälschlich 4 Söhne.

[97]) Vita p. 77 und 81.

[98]) Vita p. 82, 18 und 49, 30.

[99]) Vergl. v. Reumont l. l.

[100]) Die Quittung Leo's vom 6. Mai 1521 und das Verzeichnis der von ihm verpfändeten Sachen ist bei Fea notizie p. 90—92 abgedruckt.

[101]) In der Bulle (bei v. Reumont l. l. S. 219) heisst es: *timeri facile possit, ne, nisi celeri ei restauratione prospectum sit, deformi ruina brevi tempore collabatur.*

[102]) Vergl. die im Archivio l. l. III p. 219—223 publicirten Urkunden und Fea prodromo p. 46 und notizie p. 5.

[103]) Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello, Roma 1695 p. 83. (ed. 1821 p. 361). Aus ihm schöpft Titi descrizione p. 34 sq. (ed. 1763).

[104]) Springer (Raffael S. 344) sagt fälschlich 1701. Bellori † 1696.

[105]) Vergl. Comolli vita inedita di Raffaello p. 86.

[106]) Vergl. Anm. 74).

[107]) Traité III p. 197.

[108]) Mit Recht haben Crowe und Cavalcaselle III p. 389 = IV, 406 Jord. die ältere Ansicht (Bottari vita di Bonarroti p. 166. Comolli vita di Raffaello p. 87. Lanzi stor. pitt. d. Ital. I p. 197 im Widerspruch mit p. 411), dass Daniel da Volterra die Decke gemalt habe, zurückgewiesen und dieselbe auf eine Verwechslung mit dem im Palazzo Farnese gemalten Friese (Vasari IV p. 579 ed. Fir.) zurückgeführt. Warum Gruner, Fresco Decorations and stuccoes p. 9 wenigstens die Verzierungen auf Goldgrund dem Daniel zuschreibt, weiss ich ebenso wenig, wie warum die Pilastermalerei von Soddoma herrühren soll. (Vergl. Anm. 118.)

[109]) Eine Abbildung der Decke gibt Gruner l. l. pl. 18.

[110]) Fulgentius Mythol. I, 26: *De sanguine Medusae nasci fertur Pegasus in figuram Famae constitutus. Virtus (Perseus) enim dum terrorem (Medusam) amputaverit, famam generat: unde et volare dicitur, quia fama est volucris.* Vergl. Mythogr. Vat. III, 14, 3. I, 130. II, 113. — Zur Darstellung der Fama vergl. Ovid Met. XII, 46: *tota est ex aere sonanti, tota fremit vocesque refert iteratque quod audit.*

[111]) Vergl. Hygin. poet. astr. II, 18.

[112]) Vasari T. VIII p. 299 hat in beiden, im einzelnen von einander abweichenden, Ausgaben aus diesem einen Bilde zwei gemacht: *Et quello che di stupenda maraviglia vi si vede è una loggia sul giardino dipinta da Baldassare con le istorie di Medusa, quando ella converte gli huomini in sasso et* — die zweite Ausgabe fügt sogar hinzu: *appresso quando Perseo le taglia la testa con molte altre storie ne' peducci;* das Bild des Wagens hat er ganz ausgelassen.

[113]) Ich halte die Zahl derselben für bedeutungslos, da jedoch Crowe und Cavalcaselle dieselbe auf sieben angeben, so bemerke ich, dass es nur sechs sind.

[114]) Vergl. Hygin. poet. astr. II, 1 und 2. Vermutlich hat sich Peruzzi an dieses in vielen Handschriften erhaltene, zuerst Ferrara 1475 gedruckte Werkchen bei seiner ganzen Darstellung des gestirnten Himmels gehalten.

[115]) Vasari begnügt sich mit *molte altre storie.* Crowe und Cavalcaselle III p. 389 haben die Darstellungen weder vollständig noch richtig aufgezählt. — Interessant wäre ein Vergleich dieser Darstellungen des Thierkreises mit den älteren des Perugino im Cambio zu Perugia.

[116]) Ueber dies Bildchen vergl. S. 21.

[117]) Damit glaube ich die Sache genauer zu bezeichnen als Crowe mit dem Hinweis auf die „etrurische Vasenmalerei".

[118]) Auch hier ist die Autorschaft des Daniel da Volterra (Titi descriz. p. 452 ed. 1763) unbegründet. Vergl. A. 108).

[119]) Hist. of Paint. in North Italy vol. II p. 318 = VI, 372 Jord.

[120]) Crowe: *a composition of three figures (baffling).* Jordan: *eine undeutsame Gruppe von drei Figuren.*

[121]) So sagt Ovid (Met. III, 726) von Agave: *collaque iactavit movitque per āëra crinem.*

[122]) Falsch Crowe: *two females seated let birds fly out of a wicker cage, perhaps the fable of Pandora.* Ueber die Deutung des Palladio vergl. oben A. 59).

[123]) Falsch Crowe: *perhaps the fable of Admetus and the golden hair.*

[124]) Falsch Crowe: *A male and female wrapped together in a mantle, perhaps Pluto and Proserpina.*

[125]) Ersteres sagen Titi descrizione p. 35 und Crowe; letzteres derselbe Titi p. 452 und Francesco Bracciolini in seiner komischen Epopoe ‚lo scherno degli dei', Venetia 1627 — in der ersten Bearbeitung (Firenze 1618) fehlen die 6 letzten Gesänge noch — Canto XVII str. 8 p. 352:

gran cosa è l' arte; e quei, ch' han visto il sanno,
disegnata una testa col carbone
nella loggia de Ghisi, anco il pennello
dietro a lei rimaner di Raffaello. —

[126]) Die früheste Erwähnung dieser Tradition finde ich — Palladio und Vasari gedenken des Kopfes überhaupt nicht, Bracciolini nennt keinen Künstler-Namen, die von Comolli herausgegebne vita anonima di Raffaello (p. 86) kann als selbständige Quelle nicht gelten — bei Titi descrizione (1686) p. 35 *(una testa colossea, che da alcuni si crede di Michelangelo Bonarotti, di che nessun scrittore ha lasciato memoria)* und p. 452 (*la testa colossale è chiaramente del Buonarotti, nè altri era capace di disegnare a mente una testa si tremenda con tanta bravura. dicesi che stando Daniello in proscinto di dipignere questa lunetta, andò il Bonaroti per parlarli* etc.). Vergl. Bottari, vita di Bonarroti p. 166 und Comolli p. 87 n. 97.

[127]) Vergl. A. 108).

[128]) So Gaspare Celio (vergl. Titi l. l. p. 35), Prunetti in seiner — ganz unbedeutenden — descrizione delle pitture esistenti nei Palazzi Farnese

e Farnesina (ed. II, 1825) und in neuester Zeit Lermolieff (Ztschr. f. bild. Kunst, Beiblatt, 1878 Nr. 33 Sp. 555).

[129]) Vergl. Comolli l. l. p. 85 und 87. D'Argenville abregé de la vie des fam. peint. p. 82. Richardson traité III p. 197. Gsell Fels, Rom S. 942 [2]. Lermolieff l. l.

[130]) rifless. p. 5. difes. p. 4, gebilligt von v. Rumohr, Ital. Forsch. III, 141.

[131]) Met. IV, 31: *adsunt Nerei filiae chorum canentes et Portunus caerulis barbis hispidus et gravis piscoso sinu Salacia et auriga parvulus delphini Palaemon. iam passim maria persultantes Tritonum catervae, hic concha sonaci leniter bucinat, ille serico tegmine flagrantiae solis obsistit, alius sub oculis dominae speculum progerit, currus biiuges alii subnatant. talis ad Oceanum pergentem Venerem comitatur exercitus.*

[132]) Dahin rechne ich auch den von einer römischen Autorität (wahrscheinlich Fea, vergl. prodromo p. 45) gegen Haus (dif. p. 4) erhobenen Einwand, dass die Figur als Venus zu jung resp. jünger als die Venus des Psychecyclus sei. Dies trifft kaum auf die Venus, welche vor Zeus steht, oder auf die tanzende Venus des Göttermahles.

[133]) Leben Michelangelo's II, 306—309 [3]. Künstler und Kunstwerke II, 26—30 und 58. Jahrbb. f. Kunstwissenschaft I, 65. Leben Raphael's p. XV. Vergl. auch v. Reumont, Jahrbb. I, 213 sq.

[134]) Die von Grimm (Leben Michelang. II, 308) aus Pungileoni angeführten Worte des Gallo Egidio lib. III, pag. 16

nec munera desunt
Et Veneri et Veneris puero, velut illa sub undis
Orta inter superos rebus pulcherrima praesit

beziehen sich, wie aus dem S. 15 sq. Gesagten hervorgeht, weder auf die Farnesina, noch überhaupt auf ein Gemälde. Dass auch Palladio dieses Fresko nicht erwähne, ist gleichfalls oben (S. 19 sq.) erörtert.

[135]) v. Reumont, Jahrbb. f. Kunstwissenschaft I, 216.

[136]) Malvasia, Felsina pittrice, Bologna 1678, II p. 237.

[137]) Ib. p. 240.

[138]) Ib. p. 246.

[139]) Ueber ein andres pomp. Gemälde vergl. Jahn, Arch. Beitr. S. 416.

[140]) Vergl. Nonn. Dion. I, 58. VI, 81. XXXIV, 80, wo sie neben Thetis, Amphitrite und Aphrodite erscheint.

[141]) Mithin scheint weder *Cytherea* noch *Latoa* noch Umstellung (Baehrens, Rhein. Mus. 32, 219) nötig.

[142]) Vergl. Preller, Röm. Mythologie S. 394 [2].

[143]) Ovid Met. XIII, 758 sq. lässt Galatea sagen:

Pro quanta potentia regni
est, Venus alma, tui! Nempe ille immitis et ipsis
horrendus silvis et visus ab hospite nullo
impune et magni cum dis contemtor Olympi,
quid sit amor, sentit nostrique cupidine captus
uritur.

144) Wer sich wirklich Rechenschaft geben will über das, was Raffael malen wollte, kann nichts anfangen mit dem, was Passavant, Raph. d'Urb. II, p. 143 sagt: *cette peinture représente allégoriquement le triomphe de la beauté éthérée sur les plaisirs matériels ou, pour mieux dire, c'est en quelque sorte la vie de l'âme qui l'emporte sur la vie des sens.* Aber auch Burckhardt's (Cicerone S. 1025[3]) Deutung: *(Es handelt sich um) das Erwachen der Liebe in seiner vollen Majestät. Die Fürstin des Meeres ist lauter wonnige Sehnsucht; umzielt von Amorinen, umgeben von Nymphen und Tritonen, welche die Liebe schon vereinigt hat, schwebt sie auf ihrer Muschel über die ruhige Fluth,* halte ich nicht für ganz treffend, weil sie die im Text hervorgehobenen Besonderheiten übersieht.

145) id. XI, 17:

καθεζόμενος δ' ἐπὶ πέτρας
ὑψηλᾶς ἐς πόντον ὁρῶν ἄειδε τοιαῦτα·
Ὦ λευκὰ Γαλάτεια, τί τὸν φιλέοντ' ἀποβάλλῃ,
μύσχῳ γαυροτέρα, σφηλωτέρα ὄμφακος ὡμᾶς κτλ.

146) imagg. II, 18 ἔστι δ' αὐτῷ ποιμενικὸν ᾄσμα, ὡς λευκή τε εἴη καὶ γαῦρος καὶ ἡδίων ὄμφακος κτλ.

147) *E dica ch' ell' è bianca più che il latte*
Ma più superba assai ch' una vitella etc.

148) Vergl. auch die ‚Manto' des Poliziano (Opp. ed. Par. 1519 T. II fol. LXXXV):

Sed quid io tam dulce tibi est Galatea sub undis
Quam formosa vocet nequicquam ad littora Cyclops,
infelix Cyclops.

Die Version, welche bei Properz IV, 2, 5 (1,45) angedeutet, bei Nonnos und in Denkmälern öfter begegnet (Helbig, Symbol. philol. Bonn. in hon. Ritschelii S. 362 sq., dazu ein Relief in Turin, Bull. d. I. 1873, p. 139 (?) und ein pomp. Wandgemälde: Mau, Bull. 1874, p. 202), wonach Polyphem von Galatea begünstigt wird, scheint der Renaissance fremd geblieben zu sein.

149) Bilder aus d. neuern Kunstgeschichte, S. 34.

150) Etwas modificirt Jahrbb. d. Kunstwiss. II S. 348 und 349.

151) Preuss. Jahrbb. XXXIV S. 43.

152) Unzweifelhaft hat bereits Lodovico Dolce in der oben (S. 49) angeführten Besprechung des Bildes diese Stelle im Sinn. Das Gedicht erschien zuerst 1494, wodurch sich die Vermutung der Herausgeber der deutschen Uebersetzung Dolce's (Quellenschriften f. Kunstgeschichte II, Wien 1871, S. 79) widerlegt, dass die Verse Poliziano's mit Rücksicht auf Raffael's Galatea geschrieben seien. Von neuem hat Springer (Raffael, S. 264) auf die Stelle hingewiesen.

153) Vergl. Hesiod. scut. Herc. 211 ὁτοὶ δ' ἀναφυσιόωντες ὀελφῖνες.

154) Theocr. id. XI, 29:

οὔνεκά μοι λασία μὲν ὑφρῦς ἐπὶ παντὶ μετώπῳ
ἐξ ὠτὸς τέταται ποτὶ θώτερον ὥς μία μακρά,
εἷς δ' ὀφθαλμὸς ὕπεστι.

Vergl. O. Jahn, Arch. Beitr. S. 415.

[155]) Von dem muschelblasenden Triton und der ihm benachbarten Nereide der r. Ecke gibt es eine schöne Rotstiftzeichnung in der Akademie zu Venedig (Braun, Nr. 145).

[156]) Vergl. die Zusammenstellungen von Jahn, Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1854, 178 sq. Von solchen lernte er beispielsweis wol nicht nur die thierischen Ohren und die Bildung der Leiber, sondern auch den schwermütigen Gesichtsausdruck der Seecentauren, wie ihn besonders der Ruderhalter zeigt. Auf ein Relief als Vorbild für diesen weist, wie Springer bemerkt, die Art hin, wie er die Wellen stampft, als wären sie fester Boden. Auch Amoren finden sich in diesen Meerthiasoi häufig.

[157]) Springer (Raff. S. 510) erwähnt besonders zwei Reliefs; aber in dem ersten von einem Sarkophage ‚in aede D. Francisci ad Ripas' (Bartoli admiranda Rom. t. 31 u. 32) stimmen weder die Amoren noch die Nereide mit unserm Fresko überein; und auch in den Tritonen des andern (Millin gall. myth. C, 406), welche Ruder halten und die Muscheltrompete blasen, ist keine wirkliche Uebereinstimmung mit den entsprechenden Figg. des Fresko im einzelnen vorhanden. Gleiches gilt von der das Gewand über sich haltenden Nymphe.

[158]) Eine farbige Nachbildung gibt Gruner, Fresco Decorations pl. 17a.

[159]) Vergl. Bellori descr. p. 170 [2] und oben S. 37.

[160]) Tom. III p. 49 ed. Rom.

[161]) Eine nicht ganz übereinstimmende Skizze dieses Amor gibt die Rötelzeichnung in Dresden (Braun Nr. 76, wo der Bogen fälschlich auf Diana bezogen ist).

[162]) Die Zacken desselben sind umgebogen, so dass Vasari ihn für den Karst des Vertumnus erklären konnte.

[163]) Gegen die besondere Beziehung, welche Springer (Raffael S. 341) diesem Amor beilegt, dass er nicht allein die Attribute des Merkur trage, sondern auch das Wesen desselben im Scherze nachäffen wolle, möchte ich mich sceptisch verhalten. Wenn er sagt, Raffael habe ihm den wirklichen Götterboten benachbart, so ist dies nicht genau. Es befindet sich der Amor mit dem Symbol des Dionysos zwischen ihnen. Komisch wirkt nur die Grandezza, mit welcher sich dieser Amor einem Tambourmajor gleich bewegt. — Eine Rötelzeichnung dieser Gruppe von zweifelhafter Echtheit im Museum Teyler zu Haarlem nennt Passavant Raph. d'Urb. II p. 286 Nr. 19.

[164]) Dieser Amor ist gestochen, wahrscheinlich von Agostino Veneziano (Bartsch XIV p. 179 Nr. 218).

[165]) Eine Rötelzeichnung dieses Bildchens im Museum Teyler zu Haarlem nennt Passavant l. l. 286 N. 25.

[166]) Vergl. Her. II, 145. Diod. Sic. IV, 39. Alberic. l. l. c. 22: *Hercules Iovis filius quem in deorum collegio antiqui acceperunt.*

[167]) Vergl. Mythogr. Vat. I, 127. II, 48. Comment. Bern. Lucan. ed. Usener p. 111. O. Jahn, Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1869 S. 25 sq. Dazu das jüngst entdeckte pompejanische Wandgemälde mit griechischem Epigramm (Sogliano, Bull. d. Inst. 1876 p. 29 sq. Fiorelli notizie degli scavi di antichità 1876 p. 13—15. Dilthey epigrammatum graecorum Pompeis

repertorum trias, Turici 1876, p. 2 sq.) Auch Annibale Caracci hat in einem der Fresken des Palazzo Farnese diesen Kampf dargestellt.

[168]) Vergl. Conze, Heroen- und Göttergestalten S. 12.

[169]) Vergl. Valentinelli, Marmi scolpiti della Marciana N. 193 und 199. Heydemann, Antikensammlungen in Ober-Italien S. 66 N. 10.

[170]) p. 155 ed. II: *Io penso che R. sommo estimatore e seguace dell' arte degli antichi raccogliesse dalle ruine qualche vestigio di questa invenzione, avendone veduto un disegno fatto nella sua scuola con due Amori sopra un trofeo composto di armi e di spoglie degli Dei. Uno simile se ne vede nel Museo della Biblioteca Barberina appresso una piccola statuetta di Venere antica di metallo. Nel quale trofeo sono scolpiti il delfino di Nettuno, il martello di Vulcano, la clava d' Ercole, la siringe del Dio Pane, il serpe d' Esculapio, l' arco e la faretra di Apolline, il timpano e 'l cembalo di Bacco con due Amoretti nella sommità, che celebrano il trionfo della madre e Dea della bellezza.*

[171]) Mirri, le antiche camere delle Terme di Tito t. 13.

[172]) Bellori und Springer (S. 339) nennen das diesem in der Anthologie folgende Epigramm (215) des Philippos:

Συλήσαντες Ὄλυμπον ὅ' ὡς ὅπλοισιν Ἔρωτες
κοσμοῦντ' ἀθανάτων σκῦλα φρυασσόμενοι.
Φοίβου τόξα φέρουσι, Διὸς δὲ κεραυνόν, Ἄρηος
ὅπλον καὶ κυνέην, Ἡρακλέους ῥόπαλον,
εἰναλίου τε θεοῦ τριβελὲς δόρυ θύρσα τε Βάκχου,
πτηνὰ πέδιλ' Ἑρμοῦ, λαμπάδας Ἀρτέμιδος κτλ.

Aber in dem anderen Epigramm fehlt Artemis in gleicher Weise wie bei Raffael.

[173]) Denn Fulgentius hat gerade die Mehrzahl der von Raffael vorgeführten Scenen übergangen. Dasselbe gilt von Boccatius' de geneal. deor. V, 23, welches Werk überhaupt auf die Farnesinafresken ohne Einfluss geblieben ist.

[174]) Man möchte hier am ersten an den jüngern Filippo Beroaldo denken, welcher gerade Apulejus' Metamorphosen Bologna 1500 mit Commentar herausgegeben hatte und andrerseits zu dem Kreise Agostino Chigi's gehörte, wie die oben (S. 18) abgedruckte Ode zeigt.

[175]) Letzterer Name findet sich bei Apulejus nur V, 23 und VI, 10.

[176]) Beiträge zu Raphael's Studium der Antike, Leipzig 1877, S. 49.

[177]) Uebrigens hat ihn auch Giulio Romano in der Hochzeit des Amor und der Psyche im Palazzo del Te zu Mantua als Jüngling dargestellt; somit ist die Behauptung von Conze (Heroen- und Götter-Gestalten S. 28) zu modificiren. Dagegen in Coxcyen's Compositionen (vergl. oben S. 85) erscheint er als Knabe.

[178]) Wenn Venus V, 29 von seinen *immaturi amplexus* redet, so geschieht dies, um ihn zu kränken. Uebrigens vergl. auch IV, 30 und V, 4.

[179]) Auch der Hymenäus der Alexanderhochzeit Soddoma's ist Mellephebe, die Amoren sind Putti.

[180]) Vergl. IV, 28 und 31; V, 28, 29 und 31.

[181]) IV, 31 *hunc (Cupidinem) perducit (Venus) ad illam civitatem et Psychen coram ostendit.*

[182]) V, 31 *Venus indignata ridicule tractari suas iniurias praeversis illis altrorsus concitato gradu pelago viam capessit.*

[183]) Vergl. Ovid Her. XVIII, 78 *tendere summissas ad tua crura manus* und die in der folgenden Note citirte Stelle des Ilias.

[184]) Il. α, 500 sq.

(Θέτις) λάβε γούνων (Διὸς)
σκαιῇ (Ζεὺς δ') ἀκέων ἧστο

und 528:

ἣ καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων.

Es sei gestattet hieran eine weitergehende Bemerkung zu knüpfen. Die apulejanische Erzählung von Cupido und Psyche bietet in leicht erklärlicher Weise eine grosse Menge von Motiven, welche in der Ilias und Odyssee begegnen, oft in mannigfachen Verschlingungen. Schon die Leiden, welche Psyche durch den Zorn einer beleidigten Gottheit zu bestehen hat, welche sie auch in das Reich der Proserpina treiben, ehe sie mit Cupido als Gattin vereint wird, erinnern an die Leiden des Odysseus. Doch fehlt hier der Raum diese Bezüge in voller Ausführlichkeit darzulegen. Ich halte mich daher nur an einige von denjenigen, welche Raffael für seine Darstellung ausgewählt hat. Der ersten Scene entspricht die Weisung, welche Athena dem Pandaros gibt, auf Menelaos mit dem Pfeil zu schiessen (Il. δ, 94); der dritten die Verspottung der Aphrodite durch Hera und Pallas (Il. ε, 418); der vierten die Fahrt der Aphrodite zum Olymp im Wagen des Ares (Il. ε, 355 sq.); der fünften die Tröstung der Aphrodite durch Zeus (ebendaselbst V. 427 sq.). und die Bewilligung des Hermes durch Zeus an Pallas oder an Priamos (Od. ε, 28 sq., Il. ω, 333 sq.); der sechsten der Flug des Hermes zu Kalypso (Od. ε, 51) oder zu Priamos (Il. ω, 347), dem Hochzeitsmahle der Götterschmauss nach der Versöhnung (Il. α, 584—604). Raffael selbst aber scheint mir noch mehr unter dem Eindrucke homerischer Motive gestanden und manchen Scenen geradezu neue Reminiscenzen untergelegt zu haben. Dahin rechne ich ausser der in Rede stehenden Scene, auf welche die angeführte Stelle (Il. α, 500 sq.) eingewirkt zu haben scheint, die zweite Gruppe, für welche das Il. γ, 154 geschilderte Entzücken der troischen Greise über die Erscheinung der Helena von Einfluss gewesen sein dürfte; desgleichen die Hinzufügung der Flussgötter zu dem Götterrat nach Il. υ, 7 sq.; vielleicht auch das gespannte Verhältnis zwischen Jupiter und Juno im Hochzeitsmahl nach Il. α, 539 sq.; Uebertragung von Zügen des Hephaistos (Il. α, 584 und 598) auf Bacchus und Ganymed ebendaselbst.

[185]) Od. ε, 51 σεύατ' ἔπειτ' ἐπὶ κῦμα λάρῳ ὄρνιθι ἐοικώς.

[186]) Il. ω, 347

κούρῃ αἰσυμνητῆρι ἐοικὼς
πρῶτον ὑπηνήτῃ, τοῦπερ χαριεστάτη ἥβη.

[187]) Irrtümlich redet Grimm Michelang. II, 127[3] hier und in der 10. Gruppe von einem Helm.

[188]) Eine Rotstiftzeichnung ist im Louvre (Braun N. 257).

[189]) Passavant Raph. d' Urb. II p. 284 redet fälschlich von der Urne mit Styxwasser.

[193]) Vasari nennt ihn Ganimede. — Ueber eine Handzeichnung der Gruppe vergl. S. 125 A. 88).

[194]) Nicht eine Trompete, wie Bellori p. 141 meint; denn die allein sichtbare Spitze — das übrige ist durch die Guirlande verdeckt — zeigt kein Mundstück. Auch an dem nach diesem Fresko gemachten Stich des Jacopo Caraglio (Bartsch XV N. 50 p. 86) hat er einen Heroldsstab. Auch die prachtvolle Rotstiftzeichnung in Weimar (Braun N. 144) lässt nur an einen solchen denken.

[195]) Eine Würdigung dieses Kunstgriffes gibt schon Serlio de archit. IV c. 11 p. 345 transl. a Saraceno.

[196]) Die Rücksicht darauf, dass Jupiter auch auf dem zweiten Deckengemälde, dem Hochzeitsmahl, die Schale hält (Bellori p. 159) war wol kaum von Gewicht. Dort empfängt er sie aus den Händen eines andern, seines Mundschenken; hier hätte er sie gereicht.

[197]) So sitzen Pallas und Diana auch in der Darstellung des Götterrates und des Göttermahles im Codex Ambrosianus der Ilias T. IX und X neben einander.

[198]) Auf ihn passt, was Ovid Metam. IV, 18 sagt: *tu formosissimus alto conspiceris caelo.*

[199]) Ovid Fast. I, 139.

[200]) Alberic. de deor. im. c. 14. Vergl. Preller, Röm. Mythologie S. 151 [2].

[201]) Z. B. Müller-Wieseler Denkm. Alt. Kunst I, 63, 328.

[202]) *cur navalis in aere*
altera signata est, altera forma biceps?
V. 233: *Tuscum rate venit in amnem*
ante pererrato falcifer orbe deus.
V. 239: *at bona posteritas puppem formavit in aere*
hospitis adventum testificata dei.

Bellori (p. 146: *memoria della sua venuta in Italia e dell' ospizio di Saturno)* hat die Rollen des Janus und des Saturn vertauscht.

[203]) Aristid. or. in Iov. I p. 10 ed. Dind.

[204]) Vergl. Arrian Anab. VI, 1, auch Aesch. Suppl. 284 sq., welcher die Aethiopen zu Nachbarn der Inder macht. S. Riese Jahrbb. f. Philol. 117 S. 698.

[205]) Nur Vesta liess er weg; diese fehlt überhaupt in der Renaissance, welche sich darin mit Ilias und Odyssee in merkwürdiger Uebereinstimmung befindet.

[206]) Vergl. A. 184).

[207]) An dem S. 66 gerügten Fehler leidet Bellori's (p. 148) Deutung der Salzfässer, *che il sale sia degno cibo della sapienza degli Dei, e che in se sostenga la sostanza delle cose.* Das salinum durfte auf keinem Tische fehlen, und als heilig (Arnob. adv. nat. II, 67) am wenigsten auf dem der Götter selbst.

[208]) Dieses Gefäss ist sichtbar an der prachtvollen Rötelzeichnung dieser 3 Grazien in der Windsor-Sammlung (Grosvenor Gallery Publications, Raphael and Michelangelo N. 14).

[206]) Vergl. Apul. VI, 24 *ceteris Liber ministrabat.* Ueber die Rotstiftzeichnung dieser Figur in der Ambrosiana zu Mailand (Braun N. 129) vergl. oben S. 82.

[207]) Vergl. Il. α, 598 (Ἥφαιστος) οἰνοχόει γλυκὺ νέκταρ ἀπὸ κρητῆρος ἀφύσσων.

[208]) Vergl. Il. α, 584 δέπας ἀμφικύπελλον μητρὶ φίλῃ ἐν χειρὶ τίθει und Cod. Ambros. Iliad. t. X ed. Mai.

[209]) Bellori p. 150 nennt sie fälschlich Deianira. Vergl. Prop. I, 13, 23 *caelestem flagrans amor Herculis Heben.*

[210]) Ueber die Aehnlichkeit in den Köpfen dieser Horen mit der sogenannten Fornarina vergl. oben Anm. 83).

[211]) Vergl. Apul. l. l. *Horae rosis et ceteris floribus purpurabant omnia.*

[212]) Dies hat Bellori übersehen, wenn er den Köcher für den des Amor selbst hält mit der gesuchten Deutung: *porta la faretra vota senza strali promettendo in questo giorno di non ferire e svelati gli occhi benda la fronte* (p. 151). Platner hat hier (S. 600), wie meist, nur Bellori's Deutung wiederholt.

[213]) An der Rotstiftzeichnung der Albertina (Braun N. 168) ist das Gewand Apollo's nur flüchtig angedeutet, sonst stimmt die Figur völlig.

[214]) In der Darstellung des Göttermahls im Codex Ambrosianus T. X, dessen Bilder übrigens dem R. völlig fremd geblieben sind, ist Urania die Führerin des Musenchors.

[215]) Vergl. O. Jahn, Arch. Beitr. S. 128. Heydemann, Arch. Zeit. 1869 S. 21. Primer de Cupidine et Psyche, Vratislav. 1875, p. 61 sq. (eine Arbeit, welche von Furtwängler Ann. d. I. 49 p. 190 unbillig beurteilt worden ist). Der kritischen Sonderung hat sich nicht genügend befleissigt Collignon, essai sur les monuments relatifs au mythe de Psyché, Paris 1877. Bei der Mehrzahl der im ‚Recueil des pierres du baron de Stosch' auf das apulejan. Mährchen bezognen Gemmen ist bereits Toelken im Katalog der Berliner Gemmen von dieser Ansicht abgegangen; bei den 4, für welche er an dieser Beziehung festhält, hat sich mir dieselbe angesichts der Originale als höchst unsicher ergeben. Bei N. 694 ist mir sowol Psyche als die Leuchte, bei 714 sowol Psyche als auch die Venus sehr zweifelhaft. Der Intaglio N. 713, Psyche vom Adler das Gefäss erhaltend, ist modern (Arch. Anz. 1867 S. 67 und 70. Conze, Ztschr. f. Oestr. Gymn. 1874, 446). Und dass N. 712, welche die gefesselte Psyche darstellt, auf das apulejanische Mährchen, nicht auf den alexandrinischen Mythos zurückgehe, ist sehr unwahrscheinlich. In N. 1127 (= Lippert Daktyl. 1 Tausend 840 p. 288) erkenne ich nicht Pan mit Psyche, sondern mit Olympos. Ueber die bei Collignon unter N. 105—111 aufgezählten Gemmen kann ich nicht aus eigner Anschauung urteilen. Dagegen glaube ich in der Tat, dass dem Urheber der Composition, welche uns in den 3 Sarkophagreliefs erhalten ist (Collignon N. 164—166), mit einigen, jedoch unwesentlichen, Modifikationen dieselbe Version wie dem Apulejus vorlag. Und Bekanntschaft mit dieser verrät auch die Darstellung der Psyche mit der Büchse auf dem bei S. Lorenzo in

Rom gefundnen Sarkophagrelief (Bull. della commiss. arch. municip. Settembre-Ottobre 1873 t. 4, 1. Collignon N. 187).

[216]) Vergl. Springer Ztschr. f. bild. Kunst VIII (1873) S. 72 und 73. Raff. und Mich. S. 88. (C. Ruland) the works of Raphael in the royal library at Windsor Castle p. 125 und 126.

[217]) Schon von Albericus c. 5 *(tertia dorsum in contrarium vertebat)* hervorgehoben.

[218]) Vielleicht ist dies der heut in den Uffizien (N. 263) befindliche überaus jugendliche Merkur (Dütschke, Antike Bildwerke in Ober-Italien III N. 501 S. 215, abgebildet bei Clarac mus. de sculpt. IV, 660, 1518. Müller-Wieseler, Denkm. A. K. II, 23, 311). Ulisse Aldroandi (le statue di Roma ed. Ven. 1558 p. 121) sah ihn noch *in una loggia coverta piu à dentro* (vom Giardino des Belvedere aus). Vielleicht war also auch hierin die Erinnerung Giovio's nicht genau. Unter Julius III. (1550—1555) wurde er — nach der Randbemerkung eines Anonymus in dem Aldroandi-Exemplar der Münchner Bibliothek: *translatus est Florentiam Julio 3. p. m.* — nach Florenz versetzt. Vergl. Michaelis Arch. Zeit. XXXIV S. 146 A. 3 und S. 152 A. 9.

[219]) Schon von Vasari VIII, 45 richtig bemerkt: *Et nella volta fece il concilio de gli iddei in cielo, dove si veggono nelle loro forme, abiti et lineamenti cavati da lo antico con bellissima grazia et disegno espressi.*

[220]) Mus. Capitol. I, T. CI. Arch. Zeit. 1869 T. 16. Vergl. A. 215).

[221]) Vergl. O. Müller, Handb. der Archäol. § 350, 4.

[222]) Vergl. Passavant Raph. d' Urb. II p. 283 sq. Lübke, Gesch. d. ital. Malerei II S. 330. Weigel, die Werke der Maler in ihren Handzeichnungen S. 582 sq. — Die Nummern der mir bekannten Braun'schen Photographien nach Handzeichnungen habe ich immer an den betr. Stellen angemerkt.

[223]) Zu keiner Entscheidung der Frage führt, was v. Rumohr, Ital. Forsch. III, 140 sagt: *Vor etwa 20 Jahren habe ich einige in drey Kreiden fleissig gezeichnete Köpfe gesehen, welche damals mir das Ansehen hatten schöner zu sein als deren malerische Ausführung, und dennoch gehörten sie zu einer Gruppe, welche ihrer bessern Ausführung willen gewöhnlich dem Meister* (Raffael) *beygemessen wird: den zürnenden Göttinnen. Diese Zeichnungen befanden sich damals im Besitz des Malers Prof. Abel, welcher später zu Wien verstorben ist.* — Wenn Rehberg, Rafael S. 105 sagt: *Es soll sich in England ein kleines sehr schönes eigenhändiges Gemälde von R. befinden, welches Psyche vorstellt, da sie umgeben von kleinen Genien zum Himmel emporschwebt und einer von den Vorstellungen in dreyeckiger Form in der Farnesina zum Vorbild gedient hat,* so ist damit wol die farbige Zeichnung der *Psyche carried to the Mountain in the possession of W. Russel Esq.* (Ruland, the works of R. p. 734 N. 79) gemeint.

[224]) Blatt 4, 7 und 13 sind von Ag. Veneziano, die übrigen vom Meister mit dem Würfel. — Von diesen sind zu scheiden die 2 Stiche *delle nozze di Psiche state dipinte da Raffaello non molto innanzi,* welche Vasari T. X p. 209 dem Agostino zuschreibt. Wahrscheinlich sind diese

wiederzufinden im Stich der Götterversammlung von Caraglio (Bartsch XIV N. 54, p. 89) und in dem des Göttermahles vom Meister des Würfels (XV N. 38, p. 210), welche nach den Fresken oder Zeichnungen zu denselben, aber mit starken Veränderungen, gemacht sein werden.

[225]) Die daselbst geäusserte Vermutung, dass einige der Stiche nach den Fresken Giulio Romano's im Palazzo del Te zu Mantua gemacht seien, wird später (Note p. 53) mit Recht zurückgenommen.

[226]) Die Kunsthandlung von Amsler und Ruthardt stellte mir ihr sehr schönes, vordem in der Sammlung Didot's befindliches Exemplar freundlichst zur Verfügung.

[227]) Für diese Composition hatte Coxcyen an Apulejus keinerlei Anhalt und so folgte er ganz und gar dem R., indem er sogar auch den Merkur der Psyche die Schale reichen, den Fuss des Jupiter auf einer Kugel ruhen liess, den Janus hinzufügte und nur den Pluton und die Flussgötter wegliess, offenbar weil ihm diese nicht in den Olymp zu gehören schienen. Im übrigen hat er nur einzelne Figg. umgestellt und gewisse Motive verändert.

[228]) Vergl. Passavant II p. 582 N. 59.

[229]) Zweifelhaft ist, ob die Bemerkung Bottaris' (l. l.): *Il sign. Carlo Jatris pittore Inglese acquistò in Firenze circa il* 1735 8 *pezzi di pensieri originali di questa favola* durch Passavant l. l., welcher in dem *Jatris* den Schwindler Jervas vermutete, ihre endgültige Erledigung gefunden hat. Was Rehberg, Rafael S. 104 sagt: *Aus der Geschichte der Psyche hatte R. schon früher eine Folgereihe von Scenen nach der Erzählung dieser Fabel des Apul. gezeichnet, mehrere derselben in seinem Hause auf die Mauer gemalt und diese Gegenstände hier mehr geschichtlich als allegorisch behandelt,* das gehört in das Bereich der in diesem Buche auf's üppigste wuchernden Hariolationen. Im übrigen vergl. Passavant p. 582.

[230]) Eine Federzeichnung in den Uffizien N. 250 (Rückseite) gibt eine Skizze des Grundrisses mit den Maassen und der Aufschrift: *Sala de Misser augustino Chigii* von Peruzzi's Hand. Auch von dieser verdanke ich Ferri eine Durchzeichnung.

[231]) Pietro Aretino erklärte sie für das grösste Kunstwerk in der Villa (Serlius de arch. IV, p. 344 transl. a Saraceno).

[232]) Die Vita p. 64, 1 ist auch hier lückenhaft (vergl. S. 117 A. 1).

[233]) So von Titi descrizione p. 35 und danach von Platner, Beschr. d. St. Rom III, 3, 603. Wenn letzterer speziell von dem Kaminfresko bemerkt, es erinnere mehr an den Stil des Giulio Romano als an den des Soddoma, dem es Vasari durch einen Irrtum beizulegen scheine, so ist der Irrtum auf seiner Seite. Vasari redet (T. XII p. 162) nur von dem Bilde neben dem Kamin im anstossenden Schlafzimmer (vergl. S. 109).

[234]) So von den Herausgebern des Le Monnier'schen Vasari (T. X, 88), von Burckhardt (Cicerone S. 1029[3]) und Jansen (Soddoma S. 106).

[235]) Ihnen stimmt Lübke (Gesch. d. italien. Malerei II, 412) bei.

[236]) Es ist bekannt, welchen Einfluss das Pantheon auf die Kunst der Renaissance geübt hat.

[237]) Vergl. Ovid. Met. I, 373.

[238]) Vergl. Ovid. Met. I, 563 *meum intonsis caput est iuvenale capillis.*

[239]) Vergl. Ovid. l. l. 575 *nymphisque colentibus undas.*

[240]) Am ersten kommt wol, wenn auch zu jener Zeit nur handschriftlich vorhanden, Tzetzes zu Lykophron V. 831 in Betracht. Ausser bei ihm findet sich diese Version bei Eudocia viol. I, 24. Choric. de rosa p. 132 sq. ed. Boiss. Vergl. Greve de Adonide, Leipzig 1877 p. 12. Auch Natalis Comes mythol. p. 522 (ed. Lugd. 1605) kennt dieselbe.

[241]) Zu der Gruppe des Bacchus und der Ariadne vergl. noch Art. am. III, 157, zum Silen Metam. IV, 26 sq., zum Schiff des Theseus Heroid. X, 30, und pompej. Wandgemälde, z. B. bei Presuhn, Pompeji Tafel X. Wie bei der dritten, so ist auch bei dieser Gruppe die Schilderung des Angelo Poliziano in der giostra di Giuliano de' Medici str. 111 und 112 zu verschieden, um an sie als Quelle zu denken.

[242]) Zwischen ihm und den Köpfen der Rosse schneidet die eine Seite des Kamin-Mantels ab, hinter den Zuschauern im Tempel die andre.

[243]) Vergl. Albericus de deor. imagg. c. 21. Mythogr. Vat. I, 130; II, 112 und die in meinem Buch ‚Francesco Zambeccari und die Briefe des Libanios' Stuttgart 1878 S. 238 sq. gegebenen Belege.

[244]) Zum furor poeticus vergl. Stat. Theb. I, 32 *laurigero fortior oestro* und Marsilius Ficinus epp. lib. I opp. I p. 673 (Basel 1561) *carmina cantorem ipsum quodammodo concitant in furorem.*

[245]) Anthol. Pal. VII, 75. Vergl. Dio Chrys. or. II p. 83 und or. LV p. 284 R.

[246]) Athen. VIII p. 347 E.

[247]) Diog. Laert. IV, 20. Suidas s. v. Πολέμων. Vita Sophocl. ed. Westerm. biogr. p. 131.

[248]) In carikirter Form lag ein ähnlicher Gedanke dem Bilde des Galaton zu Grunde, auf welchem Homer speiend und die andern Dichter das von ihm Ausgespiecne aufschlürfend dargestellt waren (Aelian var. hist. XIII, 21).

[249]) Vergl. z. B. Polizian's Nutricia in den Opp. ed. Paris 1519, t. II fol. 79 a.

[250]) Zur Venus auf dem Rücken des Triton vergl. auch Sidon. Apoll. carm. XI, 34 sq. und Nonnos Dion. I, 57; zu den Nereiden auf Seeungeheuern Mosch. id. II, 117 sq. und Nonn. Dion. XLIII, 264; zum muschelblasenden Triton Mosch. id. II, 119 sq. und Ovid. Met. I, 333 sq.

[251]) Vergl. dazu allerdings auch Lucian dial. deor. XI, 2: ἡ δεξιὰ δὲ περὶ τὴν κεφαλὴν ἐς τὸ ἄνω ἐπικεκλασμένη ἐπιπρέπει.

[252]) Vergl. O. Jahn, Arch. Beitr. S. 53 sq.

[253]) Sollte die Figur männlich sein, so wäre sie Lucifer zu nennen und Ovid Met. IV, 628 *dum Lucifer ignes evocet Aurorae* zu vergleichen.

[254]) Wie hier, ist sie auch auf manchen antiken Denkmälern ungeflügelt. Vergl. Jahn, Arch. Beitr. S. 94.

[255]) Vergl. Ovid Am. I, 13, 35 sq.

illum (Tithonum) dum refugis, longo quia grandior aevo,
surgis ad invisas a sene mane rotas.

[256]) Vergl. dazu die vor dem Sonnengott von der Göttin des Morgenthaues getragene Fackelhalterin am Panzer der vatikanischen Augustus-Statue.

[257]) Vergl. auch Nonn. Dion. XII, 54 ἀελλόπος ἔδρακεν Ὥρη und εὔποδες Ὧραι öfter, z. B. XXXVIII, 331.

[258]) Nonn. Dion. XII, 15.

[259]) So wenigstens nach Welcker (Griech. Götterl. I, 145) *‚in einem von Stanley edirten Chaldäischen Orakel'*, ein Citat, das ich allerdings vergeblich zu verificiren gesucht habe.

[260]) Vergl. Anthol. Pal. VII, 421 (= graec. I, 128) ταχύποδα Χρόνον und ἀκοίρητος χρόνος in einem der chaldäischen Orakel bei Stanley zu Aesch. Prom. 9 und Taylor im Classical Journal T. 17 p. 249. Bei Nonnos Dion. II, 422 sitzt Chronos auf einem geflügelten vierspännigen Wagen, und bei eben demselben (XI, 485) heisst Λυκάβας, der Stellvertreter des Chronos, ἀσταθής und ἀελλοπόδης. Ebenso ist der inschriftlich gesicherte Χρόνος der Apotheose Homers (Kortegarn, de tabula Archelai, Bonnae 1862. Müller-Wieseler, Denkm. A. K. II, 75, 968), desgleichen die Figur des Aion (ebendaselbst 967) geflügelt.

[261]) Doch redet auch Euripides Bacch. 889 von dem ὀαρὸν χρόνου πόδα, und beim Aion soll wol die um den ganzen Leib gewickelte Schlange auch ein Hemmis rascher Bewegung andeuten.

[262]) Vergl. Dilthey, Arch. Zeit. XXXI, 73 sq.

[263]) Vergl. A. 202).

[264]) Vergl. Verg. Aen. VIII, 418.

[265]) Ovid Am. II, 17, 20 *turpiter obliquo claudicet ille pede.*

[266]) Vergl. Ovid Met. I, 259, III, 305 sq. Claudian de rapt. Pros. II, 174. Serv. z. Verg. Aen. VIII, 424 sq. Georg. IV, 170. Ecl. IV, 62. Ueber antike Denkmäler, welche dies darstellen, vergl. Wieseler, Jahrbb. des Vereins von Alterthumsfreunden des Rheinlandes V, 356 sq. Ausserdem ist an Dom. Ghirlandajo's für das Spedaletto bei Volterra gemalte *storia di Vulcano, dove lavorano molti ignudi fabbricando con le martella saette a Giove* (Vasari II, 415 ed. Fir. vergl. Crowe und Cavalc. III. 249 Jordan) zu erinnern.

[267]) Auch an die von Enea Vico da Parma gestochne Composition des Rosso (Vasari X p. 224 *Vulcano con alcuni Amori che alla sua fucina fabbricavano saette, mentre anco i Ciclopi lavoravano*) möge erinnert werden; desgleichen an Vasari's Schmiede des Vulkan (vergl. Braun, Albertina N. 86).

[268]) Die Beschreibung von Crowe und Cavalcaselle III p. 392 (= IV, 409 Jordan): *nor does he neglect the ornaments above the doors where the supporters of scutcheons are made to stand in classic pose, and children play above the architrave* ist nicht genau.

[269]) Jansen (Soddoma S. 106) redet von *„dem grossen Saale, wo Soddoma's Hephästion sich befindet"*!

[270]) Verhältnismässig am wenigsten ist auf den Braun'schen Photographien der Kopf der Roxane gelungen. Ungenügend ist die Abbildung in Vischer's Sodoma S. 29. Auch Wittmer's durch Photographien verbreitete Zeichnung ist trotz aller Sorgfalt und Sauberkeit doch als, namentlich im Ausdruck der Figg., verfehlt zu bezeichnen. Ueberdies hat er nicht nur den Helm Alexanders umgelegt, sondern auch dem über Hymenäus fliegenden

Amor einen besondern Köcher gegeben: er trägt ihn in Wahrheit mit dem andern zusammen. Mit um so aufrichtigerer Freude begrüsse ich den Beschluss des Verwaltungsrates der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien, dass Prof. Jacoby bis Ende 1884 nach seiner Aquarellkopie des Bildes einen Kupferstich machen, und dass ausserdem der Kopf der Roxane in einem chromolithographischen Facsimiledruck publicirt werden solle. Vergl. Mitteilungen der Gesellschaft für vervielf. Kunst VI (1878) S. 41 und 46.

[271]) Vergl. Aristoph. Pax. 843 sq. Poll. III, 43 und was von mir bei Besprechung der Aldobrandin. Hochzeit in der Arch. Zeit. N. F. VII (1874), S. 9 bemerkt worden ist.

[272]) Was Jansen sagt, dass dieser Amor das Gewand noch hastig und fest zurückziehe und erschrocken und in ernster Erregung auf den Bräutigam blicke, ist falsch.

[273]) Nur ist es nicht richtig mit Jansen (Soddoma S. 102) von antinousartigem Ausdruck zu sprechen. Davon hätte schon die nicht gesenkte, sondern im Gegenteil etwas gehobne Kopfhaltung abmahnen sollen. Keiner Widerlegung bedarf, dass derselbe diese Figur Hephästion genannt hat.

[274]) Auch hier entspricht die von Jansen gegebene Beschreibung dieses Amorentrosses nicht der Wirklichkeit: *Der Haupttross der Amoren ist die Stiege heraufgepoltert und purzelt nun zum Gemache herein. Die Verwirrung, die hier die Braut, den Bräutigam selber ergriffen hat, wirkt auch auf sie, der vorderste lauscht kauernd verlegen vorwärts; zwei, die einen dritten auf des Königs Schild tragen, kommen aus dem Schritt und lassen ihn herabfallen; der grosse Helm ist von seinem Köpfchen herunter mit fortgerollt* (irrtümliche Folgerung aus der Zeichnung Wittmers), *der letzte, der sich in ein schwer Stück Harnisch gesteckt hatte, schleppt sich eben erst die oberste Stufe herauf. Lucian lässt den kleinen Liebesgott in den grossen Harnisch schlüpfen, um die andern zu erschrecken. Bei Soddoma kommt er vielmehr als der letzte hinter den andern hergekeucht, was wol natürlicher und viel humoristischer ist.*

[275]) Fraglich ist nur, ob Sod. oder sein Berater sie im Original oder nur in einer lateinischen Uebersetzung kannte. Für das letztere könnte vielleicht sprechen, dass er, wie auch der Künstler des Borghesischen Fresko und Parmigianino (Albertina, Braun N. 325), dem Alexander eine Krone, nicht, was dem Ausdruck des Originals (στέφανος) und der griechischen Sitte wol mehr entspricht, einen Kranz in die Hand gab. Das lateinische Wort *corona* liess beide Auffassungen zu; auf erstere aber mussten die Künstler, welche nicht im Vollbesitz antiquarischer Erudition waren, gerade hier, wo es sich um eine Königs-Hochzeit handelt, zuerst verfallen. Dies dürfte den ihnen von archäologischer Seite (Helbig, Ann. d. Inst. 1866, 456) gemachten Vorwurf wenigstens mildern. Wenn auch eine gedruckte lateinische Uebersetzung des lucianeischen Ἀετίων aus jener Zeit nicht nachzuweisen ist, konnte eine solche doch handschriftlich existiren. Eine grosse Zahl solcher Uebersetzungen ist nie zum Druck gelangt. Doch bleibt die Sache bei der grossen Ausbreitung, welche die Kenntnis des Griechischen schon damals in Rom gewonnen hatte, unsicher.

[276]) Von Perin del Vaga meint Passavant (Raph. II, 289). — Die Unterschiede der Handzeichnung Raffael's und des Fresko sind folgende: auf ersterer sind sämmtliche Figg. nackt; es fehlt die Krone in Alexanders R., während die L. den Helm zu halten scheint, desgl. die Fackel in Hephästions Hand. Der auf dem Schild getragene Amor hat einen Pfeil. Die retouchirte Sepiazeichnung des Louvre (Braun, N. 277) ist erst nach dem borghesischen Fresko gemacht; nur erscheint hier Hephästion etwas älter, die Amoren etwas zopfig. Hinzugetan ist — vielleicht nach Soddoma's Vorbild — ein über Alexander fliegender Amor mit Schwert. Und der auf dem Schild getragene Amor hält hier, wie in der Original-Zeichnung, einen Pfeil. Eine dritte Zeichnung, früher in der Königl. Sammlung des Haag, jetzt in England befindlich, erwähnen Weigel (die Werke der Maler in ihren Handzeichnungen S. 596 N. 7063), als in der Windsor Gallery, Lübke (Gesch. d. ital. Malerei II, 333) als in Oxford befindlich, ohne dass es mir bisher gelungen ist eine Photographie derselben zu erlangen. — Die Beachtung der oben angegebnen Unterschiede lässt keinen Zweifel, dass Dolce nicht die Originalzeichnung besass, wie er im Aretino p. 246 ed. Fir. angibt, sondern nur entweder die Zeichnung des Louvre oder die in England befindliche. Auch der Stich des Agostino Veneziano oder vielmehr des Jacopo Caraglio (Bartsch XV, p. 95 N. 62), welchen Vasari t. X p. 209 erwähnt, ist nicht nach der Originalzeichnung, sondern, nur in umgekehrter Richtung, nach der des Louvre (oder der englischen?) gemacht. Welche Bewandnis es mit dem in der ed. Rom. des Vasari t. II p. 131 erwähnten Stich von Cochin in der Sammlung Crozat hat, weiss ich nicht. — Mit vollem Recht hat sich übrigens Lübke l. l. S. 403 gegen die Ansicht Lermolieff's, dass die raffaelische Composition von Soddoma herrühre, erklärt.

[277]) Auch die — im ganzen unerfreuliche — Composition des Parmigianino (Albertina, Braun N. 325) ist mit archäologischer Treue gemacht, nur in den Amoren hat sie sich grössere Freiheit gestattet; die des Francesco Primaticcio (ebendaselbst N. 449) weicht völlig von Lucian ab.

[278]) Dies bemerke ich gegen Lübke l. l.

[279]) Die Entstehungszeit des borghesischen Fresko ist nicht überliefert.

[280]) Am meisten lionardesken Typus zeigen die Köpfe der beiden Dienerinnen, der Roxane und des Alexander.

[281]) Der Tadel, welchem man in dieser Beziehung hier und da bei Neueren (auch bei den Herausgebern des Le Monnier'schen Vasari T. XI p. 147) begegnet, scheint auf Platner, Beschr. d. St. Rom. III, 3, 604 zurückzugehen, welcher „die Ausführung der Composition ihrer Schönheit keineswegs entsprechend, vielmehr in der Zeichnung und Modellirung des Nackten mangelhaft“ nennt, dies Urteil aber, wie ich von Wittmer weiss, ohne erneute Prüfung des Originals niedergeschrieben hat. Auch Vischer's (Sodoma, S. 30) Urteil muss ich als unzutreffend bezeichnen. Wie so ist Roxane's Gestalt leichtsinnig verfehlt? Wie so die Stellung des Hymenäus nicht fest? Nur auf seine ganz schlechte Abbildung trifft dies zu. Mit Befriedigung sehe ich, dass bereits Lübke (II S. 403) gegen Vischer Widerspruch erhoben hat.

[282]) Vergl. A. 277).

[283]) Noch weniger freilich vermag ich H. Grimm (Arch. Zeit. XXXII S. 169) zuzugeben, dass das — einst im Besitz des Niccola de Bonis, später der Duchi di Noja, jetzt im Museo Nazionale zu Neapel befindliche — Relief (Winckelmann mon. ined. N. 115. Mus. Borb. III t. 40), welches Alexandros (Paris) mit Eros vor Helena mit Aphrodite zeigt, dem Raffael bei seiner Alexanderhochzeit vorgeschwebt habe, wobei er die Inschrift ΑΛΕΣΑΝΔΡΟΣ falsch verstanden habe. Auch hier ist Stellung, Haltung der Arme — der l. Arm Alexanders ist gehoben, weil er eine Lanze haltend zu denken ist — des Kopfes, Gewandung gänzlich verschieden. Auch hier hätte es näher gelegen an das ähnliche, ebenfalls einst in Neapel im Palazzo Colombrano, jetzt in Marbury Hall befindliche Relief (Specim. of anc. sculpt. II pl. XVI. Müller-Wieseler D. A. K. II, 27, 295. Vergl. Arch. Zeit. XXXII S. 87 und S. 47 N. 35. Ein drittes, auf dem Esquilin gefunden, ist jetzt im Conservatorenpalast zu Rom) zu denken; aber auch hier scheint mir die Aehnlichkeit zwischen dem von Eros vor Helena geführten Paris und dem Alexander Raffaels zufällig und nicht grösser zu sein, als sie durch Gleichheit der Situation hervorgerufen zu werden pflegt.

[284]) De deor. imag. c. 15: *Vulcanus pingebatur similitudine fabri deformis et claudi malleum in manu tenentis.* Vergl. A. 265).

[285]) Noch kahler ist die Erzählung im Itinerarium Alexandri c. 37 und bei Julius Valerius I, 54.

[286]) Hier möge noch die Vermutung Platz finden, dass für die Wahl dieser Scene vielleicht Agostino's Vorliebe für das ihm vom Sultan geschenkte Ross, welches er keinen vor sich besteigen liess (Vita p. 59, 24 und p. 54, 14, vergl. oben S. 3), mit von Einfluss gewesen sei.

[287]) Der König wird bei Ps.-Callisthenes c. 17 (Vergl. auch Lamprechts Alexanderlied V. 379 sq.) von der schon erfolgten Bändigung des Rosses benachrichtigt. Die älteren Erzählungen (Arrian anab. V, 19, 5. Diodor XVII, 76. Curtius VI, 5, 18) schweigen von ihm. Julius Valerius und das Itinerarium Alexandri haben die Geschichte gar nicht.

[288]) Ein Stück dieser Decke ist bei Gruner, Fresco Decorations pl. 30 abgebildet.

Druckfehler:

S. 118 Z. 27 lies: νῆ.

S. 127 Z. 18 lies: p. 161 statt p. 361.