



Raffaels Muse – Erotische Inspiration in der Renaissance

Raffael – der „die Malerey auf den höchsten Grad der Vollkommenheit gebracht“ hatte, mit dem diese Vollkommenheit nach „kurze[r] Lebenszeit“ aber wieder „starb“¹ – wurde (auch) deshalb zum Ausnahmekünstler, da er ein Ausnahme-Liebhaber war. Dies scheint zumindest die Botschaft, die Jean-Auguste-Dominique Ingres mit seinen beiden gemalten Episoden Raffaels Vita vermitteln wollte. Die Erstfassungen dieser Gemälde aus den Jahren um 1813/14 waren zwar zunächst als Bestandteile eines umfangreicheren, ‚kompletten‘ Lebenszyklusses Raffaels gedacht. Von diesem realisierte Ingres dann aber doch nur die beiden Liebesszenen – nämlich: „Raffael wird von Kardinal Bibbiena dessen Nichte Maria zur Frau versprochen“ und „Raffael malt das Porträt seiner Geliebten, der Fornarina“ (von diesem Thema sollten bis 1860 nicht weniger als fünf Fassungen entstehen).² Bestimmend für diese Auswahl war wohl die Idee, mit diesen beiden Sujets komplementäre Aspekte des Künstler-(Liebes-)Lebens beleuchten zu können: Einerseits den exzessiven, sinnlichen Raffael, der überhaupt nur noch in Anwesenheit seiner Geliebten aus dem Volk inspiriert malen konnte und letztlich an Liebes-Erschöpfung und sexueller Verausgabung frühzeitig verstarb – Vasari in seinen „Vite“ von 1550 und schon ein Jahr zuvor Simone Fornari, der freilich wohl bereits Vasaris Text im Manuskript kannte, hatten Andeutungen in diese Richtung geliefert.³ Andererseits den vergeistigten *Idea*-Künstler Raffael, dessen Tugend und spektakulären sozialen Aufstieg die versprochene Ehe mit einer Kardinals-Nichte verdeutlicht, wobei der Künstler diese Eheschließung tatsächlich offenbar so lange hinauszögerte, bis die keusche Verlobte Maria Bibbiena schließlich kurz vor deren Vollzug verstarb.⁴ Die mit Maria Bibbiena verbundene Vorstellung von heiligmäßiger Tugend und übermenschlich reiner Schönheit wird in der wenig später von Johannes Riepenhausen gestochenen Raffael-Vita von 1833 noch deutlicher, insofern die Kardinals-Nichte hier gar nicht mehr in Erscheinung tritt, sondern nun gleich die (Sixtinische) Madonna als Pendant zur „Fornarina“ fungiert und die Eingebung spendet.⁵

In allen diesen Fällen wird die Liebe zu Frauen zum Sinnbild für (intellektuelle) Kunst-Liebe und künstlerisches Produzieren erhoben, wenngleich Raffaels Geliebte ganz unterschiedliche Formen von vorbildlicher Schönheit und Musen-Inspiration repräsentieren. Es ist das komplexe Wechselspiel von keuscher

Abb. 1
Raffael, Bildnis einer jungen Frau (La Fornarina), 1518/1520.
Öl auf Holz, 85,5 × 61,5 cm.
Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Inv.-Nr. 2333.

Verlobter beziehungsweise Madonna und irdischer Geliebter um den Ausnahmekünstler – von Sublimierung versus Ausleben der Sinnlichkeit – und damit implizit auch die Frage, ob so herausragend schöne (religiöse) Bilder nicht auch einen entsprechend herausragend tugendhaften, quasi heiligen Maler verlangten, die zunehmend das posthume Interesse an der Person Raffaels bestimmten: „Der Teufel hatte ihn nun einmal durch seine erste Sünde dem Bedürfnis untertan gemacht, und er musste sich durch neue immer wieder auf einige Zeit auslösen, damit er seinen himmlischen Gedanken leben konnte.“⁶

Die Sensationslüsternheit an allem Sexuellen, Morbiden und Skandalösen – verstärkt noch durch die für die Idee von ‚Künstlertum‘ seit dem späteren 18. Jahrhundert zentrale Vorstellung vom Ineinander-Übergehen von Modell, Geliebter und erotisch inspirierender Muse⁷ – verschaffte den Anhängern des ‚sinnlichen Raffael‘ zunächst große Aufmerksamkeit. Nachdem bereits Johann Heinrich Füssli Raffaels Liebesleben (und nach diesem Vorbild offenbar auch das eigene) imaginiert hatt, konnte etwa Fulcran-Jean Harriet auf dem Pariser Salon von 1800 eine unvollendete Zeichnung einreichen, die ganz explizit den Liebestod Raffaels in den Armen der Fornarina darstellte (als Pendant zu einem „Tod des Vergil“ konzipiert) (Abb. 2).⁸ Beginnend mit Johann David Passavants Raffael-Biografie (1839–1858) dekonstruierte die kunsthistorische Forschung aber zunehmend diese Romanze. Seitdem ist Raffael, der Madonnen-Maler, intensiv erforscht worden, Raffael der Liebhaber aber in Misskredit und Vergessenheit geraten.

Bei diesen Fantasien über Raffael und die Frauen spielten nicht nur Texte und historisierende Szenen zum Leben des Meisters, sondern vor allem auch die Frage nach authentischen Porträts seiner Geliebten eine herausragende Rolle. 1772 versah Domenico Cunego seinen Stich nach dem Aktbildnis einer jungen Frau, das sich heute im Palazzo Barberini zu Rom befindet, erstmals mit der Beischrift „Raphaelis Amasia vulgo La Fornarina / Extat Romae in Aedibus Baerberinis“.⁹ Das Blatt fand als Bestandteil von Hamiltons „Schola Italicae Picturae“ (1773) europaweite Verbreitung. Auch wenn die Identifizierung in der Folge heftig umstritten blieb, hat sich zumindest der Bildtitel „Fornarina“ für dieses Werk durchgesetzt. Dass tatsächlich die Geliebte Raffaels zu sehen ist, wird heute nicht mehr ernsthaft diskutiert, vielmehr versucht, das ungewöhnliche Gemälde in die kunsthistorische Entwicklungsgeschichte des weiblichen Porträts einzureihen, um es dann je nach Interpretation als Darstellung einer Kurtisane, als Sinnbild einer tugendhaften Verlobten beziehungsweise Ehefrau (freilich nicht derjenigen Raffaels, sondern eines hochgestellten Auftraggebers) oder aber als mehr oder weniger idealisiertes und typisiertes Bildnis in der Rolle einer antiken Göttin bestimmen zu können.¹⁰ Eine auch nur halbwegs akzeptierte und plausible Interpretation

ließ sich damit aber nicht erzielen – Daniel Arasse hat immerhin auf die offenbar bereits von Raffael selbst intendierte ‚ikonographische Unbestimmtheit‘ des Bildes hingewiesen.¹¹ Dagegen wurde die Deutungsperspektive, wie sie 1934 das revolutionäre Buch von Ernst Kris und Otto Kurz über die ‚Legende vom Künstler‘ eröffnete, nämlich die Rolle des Künstlers als eines ‚Liebhabers‘ und insbesondere das Dreiecksverhältnis von ihm zu weiblichem Modell und Werk zu untersuchen, nicht weiter verfolgt, obwohl explizit darauf hingewiesen wurde: „Es wäre eine lohnende Aufgabe, hier an Beispielen – etwa an den Biographien eines Raffael – diese These im einzelnen zu erläutern“.¹² Allein ein Aufsatz von Jennifer Craven versucht bislang, das Bild als petrarkistische Allegorie von Begehren, Ruhmesstreben und Malerei zu deuten.¹³

Dieser Beitrag will nun zeigen, dass die Vorstellung von Raffaels inspirierender Geliebten gerade nicht posthumer Künstlermythos ist, weder um 1800 noch von Vasari erfunden wurde, sondern einen entscheidenden und neuen Aspekt von Raffaels Selbstverständnis und Selbst-Mythisierung trifft: Denn schon Raffael lancierte offenbar seine künstlerische Inspiration in Kategorien erotischer Attraktion. Sein Porträt der „Fornarina“ setzt Modell, (vermeintliche) Geliebte und Muse der Malerei in eins und markiert so einen entscheidenden Schritt hin zu dieser später omnipräsenten Vorstellung von der Geliebten als erotischer Inspirationsquelle des Künstlers und umgekehrt: von der Kunst als Quasi-Geliebter des Künstlers. Anders gesagt: Zur Zeit Raffaels wird die antike Vorstellung von den erotischen Musen wiederbelebt, und Raffael visualisiert mit seinem Bildnis der „Fornarina“ wirkmächtig die Vorstellung von einer ‚Muse der Malerei‘. Verstehen lassen sich so alle Elemente des ungewöhnlich großen und den Betrachter direkt adressierenden Aktbildnisses – weiterhin unbekannt bleibt jedoch die Identität der Dargestellten. Denn für Raffael und die von ihm verfolgte Nobilitierung seines künstlerischen Tuns entscheidend war die Idee, dass nun auch die Maler und nicht nur die Dichter durch eine erotische Muse inspiriert wurden. Es ging primär um das Postulat einer solchen „Geliebten“, nicht darum, eine tatsächliche Partnerin darzustellen, was von vornherein eher unwahrscheinlich scheint.

Wenn sich aber Raffaels „Fornarina“ als Inspirations-Bild verstehen lässt, dann verändert sich auch unser Blick auf eine ganze Reihe weiterer berühmter, bislang schwierig zu deutender weiblicher Akt- und Idealbildnisse der Jahre um und nach 1500. Die hier entwickelte Deutung versteht sich so als Beitrag zum Projekt einer umfassenden Neubewertung von Liebes- und biologischen Prokreativitäts-Vorstellungen für den Kunstdiskurs der Frühen Neuzeit. Raffael nimmt dabei eine zentrale Stelle ein, die heute geläufige Vorstellungen vom Selbstverständnis dieses Malers wesentlich erweitert.

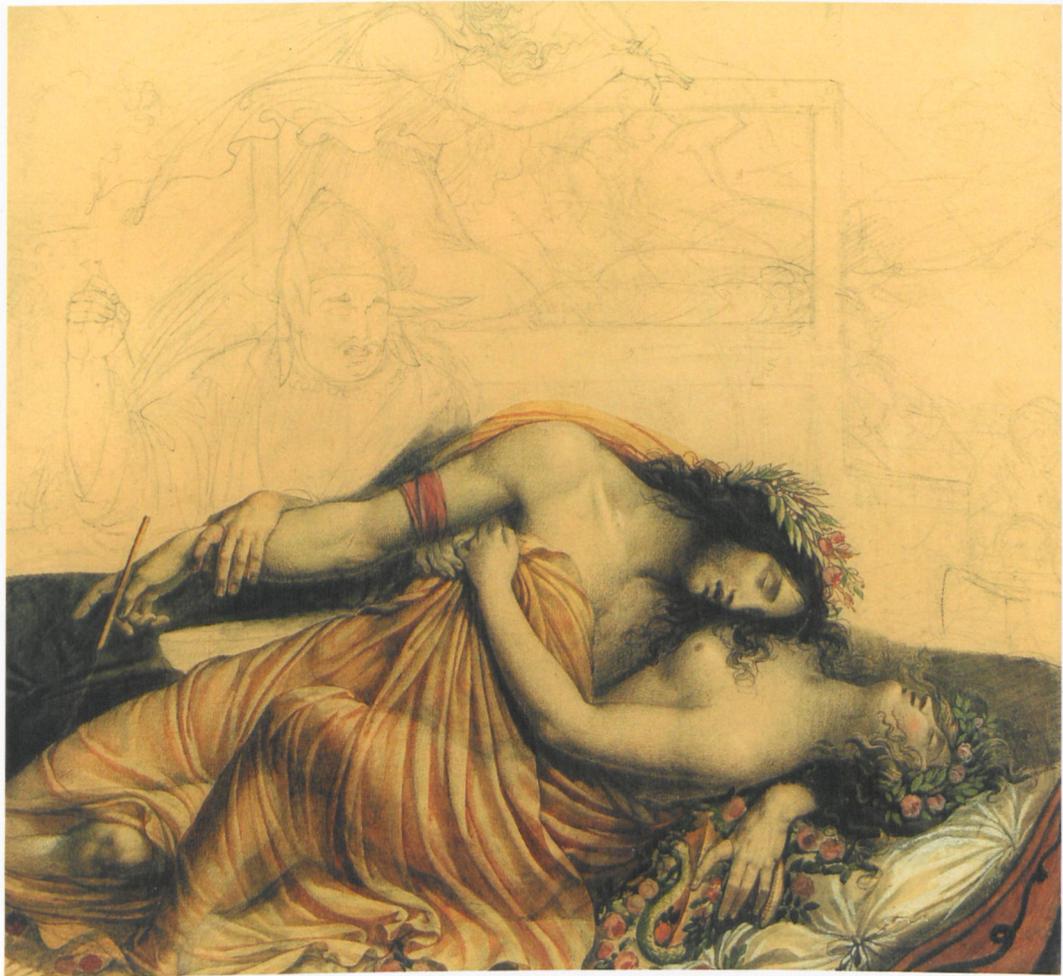


Abb. 2
Fulcran-Jean Harriet, Der Tod
Raffaels (Ausschnitt), 1799/1800.
Kreide mit Aquarelle und Gouache,
45,4 × 37,7 cm.
Privatsammlung.

Es folgen drei Kapitel: I. „Raffaels Inspiration“, II. „Die Erotik der Musen und Malerei“, und III. als kurzer Epilog „Die zehnte Muse – Triumph und Vergessen“. Um die Hauptargumentation zu entlasten, präsentiert der Anhang „Dokumente eines Liebeslebens“ die wichtigsten Textquellen mit jeweils neuen Informationen und Ansichten zu Raffaels Liebschaften vom 16. bis ins 19. Jahrhundert. Dabei gilt, das lässt sich vorwegnehmen: Je länger Raffael tot war, desto mehr Details wurden über sein vermeintliches Liebesleben kolportiert.

I. Raffaels Inspiration

Eine sitzende junge Frau mit entblößtem Oberkörper blickt uns ohne Scham und mit dem Anflug eines Lächelns an. Auf der für ein Porträt relativ großen Pappelholz-Tafel von 85,5 × 61,5 cm erscheint sie im Ausschnitt bis zu den Knien, in freier Landschaft vor dem Hintergrund eines dichten Gebüsches aus Myrten und – kaum

noch zu erkennen – Quitten (Abb. 1).¹⁴ Ihre dunklen Haare werden von einem turbanartigen Kopftuch mit Perl-Schmuck hochgebunden, die rechte Hand zieht einen durchsichtigen Schleier über den Bauch bis zu den Brüsten hoch, der linke Arm ist auf den Schenkel und das rote Untergewand gelegt, die Hand bedeckt die Scham.¹⁵ Am Oberarm trägt sie zudem einen blau emaillierten Goldreif mit der Aufschrift „RAPHAEL VRBINAS“. Die aufgrund des ungewöhnlichen Frauentyps, des relativ harten, ‚porzellanhaften‘ Inkarnats und der Schattierung lange Zeit umstrittene Zuschreibung an Raffael ist durch die jüngste Untersuchung der Unterzeichnung und Malstruktur im Jahr 2000 jetzt wohl endgültig zumindest so gesichert, dass die Grundkonzeption, wenn auch vielleicht nicht die gesamte Ausführung, von Raffael selbst stammt. Dem Gemälde fehlt zudem in einigen Körper-Partien die endgültige maltechnische Vollendung. Unfertig geblieben, entstand es in den letzten Lebensjahren des Meisters, um 1518/20.¹⁶

Die erste gesicherte Nachricht über das Gemälde datiert von 1595; die darauf Dargestellte wird nach bisheriger Kenntnis erst-



Abb. 3
Nach Leonardo da Vinci (Andrea Salai?), Monna Vanna.
Öl auf Leinwand, 86,5 × 66,5 cm.
St. Petersburg, Ermitage, Inv.-Nr. 110.

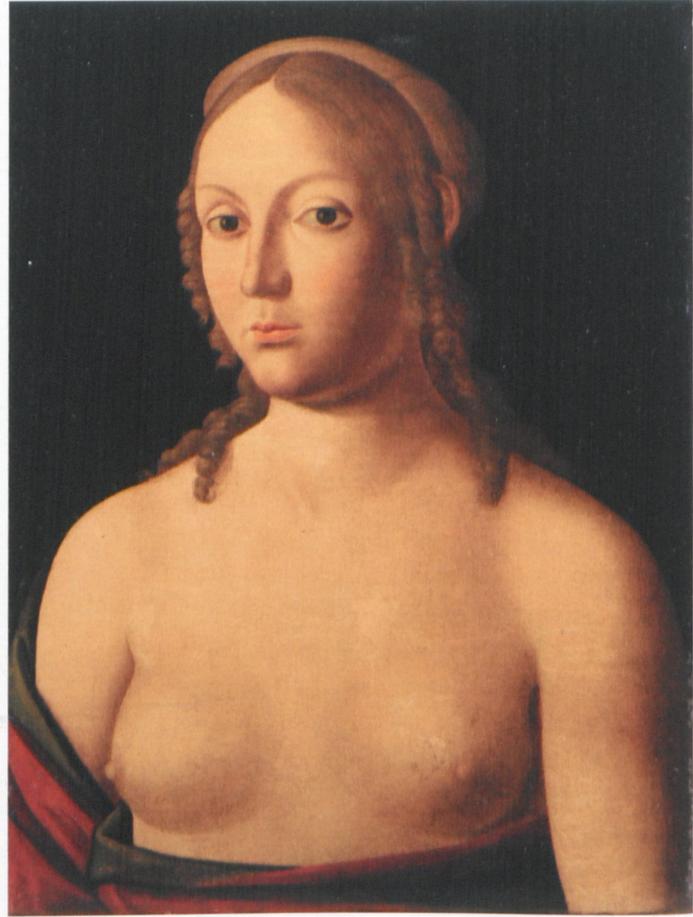


Abb. 4
Giovanni Mansueti, Weibliches Aktbildnis, um 1520/25 (?).
Ehemals Öl auf Holz, auf Leinwand übertragen, 50,1 × 38,7 cm.
York, York Art Gallery, Inv.-Nr. YORAG 733.

mals in einer Quelle von 1618 als namenlose Geliebte Raffaels angesprochen – genauer: als seine Dirne („Illius ... meretricula“).¹⁷ Angesichts dieser schlechten Quellenlage konnte die Forschung auch noch alternative Bilder vorschlagen, auf denen Raffaels Geliebte dargestellt sein soll – insbesondere die so genannte „Velata“. Eine Reihe von Kunsthistorikern sah auf beiden Bildern die gleiche Frau porträtiert, einmal angezogen, einmal nackt – eine Frau, die angeblich auch noch in vielen anderen Werken Raffaels als Modell erscheint. Dies bleibt freilich alles reine Spekulation.

Die Forscher-Fraktion jedenfalls, die die „Fornarina“ als ‚erotisches Porträt‘, wenn nicht gleich Kurtisanen-Bildnis deutet, kann sich vor allem auf Raffaels Abhängigkeit von einem verlorenen Leonardo-Vorbild, der so genannten „Monna Vanna“, stützen. Dass Raffael sich intensiv mit der Porträtkunst Leonardos, der von 1513 bis 1516 ebenfalls in Rom weilte, auseinandersetzte, lässt schon das von der „Mona Lisa“ angeregte Lächeln erkennen.

Noch deutlicher werden diese Bezüge aus den Röntgenaufnahmen unseres Gemäldes: Die „Fornarina“ sollte ursprünglich vor eine offene Landschaft mit einem mittigen Busch platziert werden, eine Lösung, die Leonardos „Ginevra de’ Benci“ vorerzert. Vor allem jedoch muss Leonardo als Begründer des monumentalen weiblichen Akt-Porträts gelten, wenngleich sein Gründungswerk heute verschollen und nur mehr über Schüler-Kopien und -Adaptionen zu rekonstruieren ist (Abb. 3). Betrachtet man die, aufgrund von Erinnerungsfehlern widersprüchlichen, Berichte des Antonio de’ Beatis über den Besuch des Kardinals von Aragon am 10. Oktober 1517 bei dem gerade in Frankreich angekommenen Leonardo und Vasaris Lebensbeschreibung des Meisters, dann dürfte Leonardo in Rom unmittelbar vor Raffaels „Fornarina“ das Akt-Bildnis der Geliebten von Herzog Lorenzo de’ Medici („Monna Vanna“) geschaffen haben.¹⁸ Noch andere Frauenakte im „Porträtmodus“ vom

Beginn des 16. Jahrhunderts sind erhalten, etwa ein circa 50 auf 38 cm großes Gemälde wohl des Giovanni Mansueti (circa 1470 – 1526/27); allerdings ist deren Deutung praktisch immer ungeklärt (Abb. 4).¹⁹ Zumindest aber Schriftzeugnisse belegen Kurtisanen-Porträts.²⁰

Würde man freilich alle Renaissance-Darstellungen einer halb oder ganz nackten Frau unter Kurtisane verbuchen, dann wäre dies als eines der Hauptbildthemen der Zeit anzusehen. Die Verteidiger der ‚Ehrbarkeit‘ der Fornarina und anderer dieser Darstellungen verweisen zudem auf deren Attribute, die sich allesamt auf Hochzeits- und Tugend-Ikonographie zurückführen lassen: so etwa Myrte und Quitte, die Perle und der Ring. Auch entkleidete Brüste seien nur im wirklichen öffentlichen Leben als anstößig empfunden worden. In bildlicher Darstellung dagegen gehört zumindest eine entblößte Brust zu den Symbolen der Tugend – wie auf einem Holzschnitt von Bernardino Corio „Mediolanensis Patriae Historia“ von 1503 mit der Inschrift „SOLA VIRTUS ETERNA“ besonders klar zu erkennen ist (Abb. 5).²¹ Schon Alexander von Aphrodisias soll als Begründung, warum die antiken Götter überhaupt ganz nackt dargestellt würden, vermerkt haben, dass in ihnen die Tugend offen zutage läge und kein Laster verborgen würde.²² Schließlich berichten eine ganze Reihe von Renaissance-Schriftquellen nicht nur von Kurtisanen-Bildnissen, sondern auch davon, dass in den Schlafzimmern ehrbarer Ehepaare erotisch ansprechende Bilder aufgehängt werden sollten, da sie die Produktion schöner Nachkommen förderten.²³

Das Argument der Nacktheit führen drittens auch die Forscher an, die in der Fornarina primär ein Rollenbildnis als antike Göttin Venus erkennen wollen: Für sie spricht zudem die angedeutete *Venus pudica*-Haltung, die allerdings ähnlich wie der durchsichtige Schleier weniger keusch verhüllt, denn die sinnlichen Reize für die Betrachter-Imagination noch steigert. Antiken *Veneres* abgesehen ist schließlich auch der Armreif oder *cestus*. Dessen Bedeutung ist als Signum der antiken Liebesgöttin und als Signatur Raffaels freilich noch nicht wirklich erfasst. Man muss sich bewusst machen: Kein anderes Porträt Raffaels ist signiert, keine der elf Signaturen auf anderen Gemälden besonders in der Bildfiktion motiviert. Raffaels Name auf dem Schmuckstück scheint so eine besondere Beziehung des Künstlers zur Dargestellten zu signalisieren – und zwar eine Beziehung, die gerade nicht einseitig die Frau als künstlerisches Produkt und zugleich ‚Besitz‘ Raffaels markiert und annonciert.²⁴ Mit dem Armreif dürfte sich vielmehr ein demütiger Wunsch im Sinne von Hohelied 8,6 verbinden: „Setze mich wie ein Siegel auf dein Herz und wie ein Siegel auf deinen Arm.“ Dies geht zusammen mit der Wunschvorstellung des Schenkenden, der Frau als „Diener“ stets so nahe zu sein wie dieser. Der junge Michelangelo etwa dichtet 1507 in diesem Sinne auf den Gürtel einer Frau: „[...] möge er dich immer umschließen – wie es meine Arme wollten!“²⁵ Auch

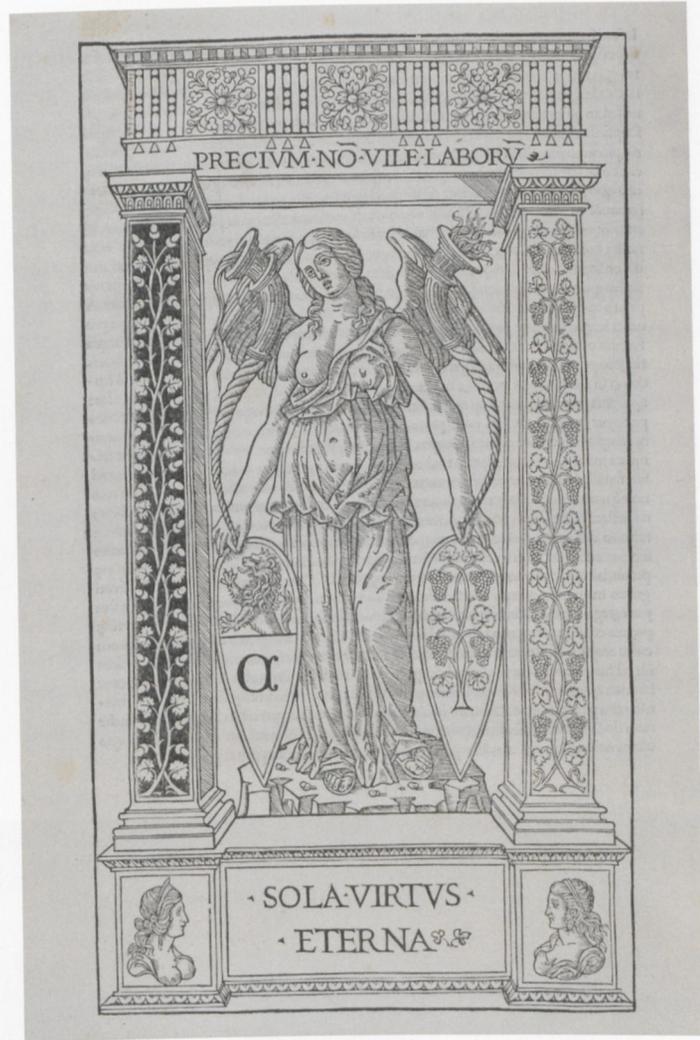


Abb. 5
Bernardino Corio, SOLA VIRTUS ETERNA,
Holzschnitt, aus: ders., *Mediolanensis Patriae Historia*, Mailand 1503, fol. 2v,
Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz,
Abteilung Historische Drucke, Sig. 2^o Ro 8920.

die Sagentradition, wie sie dann in Eichendorffs „Marmorbild“ kulminiert, kennt die letztlich verwandte Vorstellung, dass eine Venus-Statue durch den Ring einen jungen Verehrer in magischen Bann schlägt.²⁶ Vor diesem Hintergrund scheint mir auch der Armreif der Fornarina nicht nur ihren Status als „Geschöpf“ Raffaels anzuzeigen, sondern umgekehrt auch dessen besondere Hingabe an diese. In dieser gegenseitigen Verpflichtung liegt das stärkste Indiz dafür, dass dem Bildnis der „Fornarina“ eine ganz außergewöhnliche Bedeutung für den Maler selbst zukam.

Allerdings kann diese Funktion kaum in einem rein ‚privaten‘ und von der Öffentlichkeit verborgenen Bildnis der Geliebten bestanden haben, denn die „Fornarina“ wurde nicht nur wenig

später exakt kopiert und ihr genereller Haltungstypus für andere Frauenbildnisse adaptiert.²⁷ Bereits in den 1520er Jahren erscheint die „Fornarina“ auch in der bislang nicht endgültig gedeuteten Freskenausstattung der römischen Villa Lante: In einem Raum ist dort neben den Dichterbildnissen von Dante, Petrarca und Polizian oder Ariost auch Raffael abgebildet, in einem zweiten und dritten Raum dagegen Frauenbildnisse, die allesamt auf Raffael-Modelle zurückgehen.²⁸ Schließlich: Es gibt zwar Berichte aus Antike wie Renaissance, dass Maler ihre Geliebten als Modelle benutzt hätten,²⁹ aber es ist neben der „Fornarina“ kein einziges weiteres monumentales Privat-Bildnis der Geliebten eines Renaissance-Malers gesichert (ein Inventar aus dem Jahr 1561 erwähnt immerhin eine Zeichnung Parmigianinos von seiner Geliebten).³⁰

Eine überzeugende Deutung müsste nun nicht nur alle diese widersprüchlichen Beobachtungen einbeziehen können, sondern auch noch einen weiteren, entscheidenden visuellen Hinweis auf eine Hauptfunktion unseres Gemäldes, der bislang erstaunlicherweise übersehen wurde: Die junge Frau deutet weder eine Verhüllung ihrer Brust im Pudica-Gestus an noch legt sie die Hand auf das Herz, wie bislang häufig geschrieben, sondern sie präsentiert

und drückt offenbar sogar leicht ihre Brustspitze. So zurückhaltend uns der Gestus vielleicht erscheinen mag, an seiner Explizitheit für den zeitgenössischen Betrachter ist nicht zu zweifeln: Man vergleiche ihn mit dem zurückhaltenden Still-Motiv der Madonna lactans, bei dem sich in der zweiten Hälfte des Quattrocento ein neues Decorum-Ideal mit zunehmend verhüllter Brust der Muttergottes abzeichnete. Entsprechend „entkörperlicht“ kann die Lactatio des heiligen Bernhard, also der Milchstrahl der Madonnen, der den Heiligen bei seinem Schreiben inspiriert, nur mehr in Abbeviatur wiedergegeben werden: Bei Filippino Lippis Gemäldeversion berührt die Madonna gerade noch ihr Gewand.³¹ Und auch entsprechende Szenen aus der profanen Ikonographie verschwinden zunächst im 15. Jahrhundert weitgehend: So die Grammatik, die ihre Schüler an der Brust mit Grundlagen nährt oder aber die Philosophie, an deren Brüsten die Wissensdurstigen hängen.³² Der Gestus von Verrocchios Büste einer Frau mit Blumensträußchen, sehr wahrscheinlich ein Liebesbild, mag ebenfalls subtil in Richtung Brust weisen.³³

In den Renaissance-Texten jedoch finden sich die Nähr- und Inspirationsmetaphern durch Brust und Milch eines personi-



Abb. 6
Jan Sander van Hemessen,
Dichter-Musiker mit inspirierender
Muse, um 1550.
Öl auf Leinwand, 159 × 189 cm.
Den Haag, Mauritshuis, Inv.-Nr. 1067.

fizierten Prinzips weiterhin allenthalben. Bereits Dante („Purgatorio“ 22, 11) hatte Homer so charakterisiert, dass dieser mehr als alle anderen von den Musen mit ihrer Milch genährt worden sei: „che le Muse lattàr più ch'altro mai.“ Michelangelo wird ähnlich behaupten, seine Begabung mit der Milch der Amme aus dem Steinmetz-Ort Settignano eingesogen zu haben.³⁴ Und in Jean Lemaire de Belges „La Plainte du Désiré“ von 1504 (gedruckt 1509) spricht die personifizierte Kunst im Rahmen einer Aufzählung von Künstlern Leonardo, Giovanni Bellini und Perugino an als: „mes beaux enfants nourriz de ma mamelle“.³⁵

Auch die visuelle Zurückhaltung ändert sich in den Jahren nach 1500 wieder: So kann die nährenden Natur – etwa auf der Patera Martelli nach antikem Gemmenvorbild – freigiebig ihre Milch spenden. Eine liegende Venus des Paris Bordone von 1537/38 hält dann dem Betrachter ihre Brust entgegen.³⁶ Vielleicht am besten illustriert dies aber das außergewöhnliche, an Venedig inspirierte Gemälde Jan Sanders van Hemessen von um 1550: Hier spritzt die Muse (oder Natura) ihre inspirierende Milch auf das Instrument des Dichter-Musikers (Abb. 6).³⁷ Vor diesem Hintergrund sei vorgeschlagen, auch den Griff von Raffaels „Fornarina“ als Inspirationsgestus zu verstehen, die halbnackte Frau als inspirierende Muse-Geliebte des Malers. Spielt sich das Zweierverhältnis auf dem niederländischen Gemälde im Bild ab, so ist dieses Verhältnis bei Raffael um 90 Grad gedreht zur Interaktion zwischen Bild und Betrachter geworden.

Damit ist freilich noch nicht erklärt, wie dieses Motiv mit den zuvor analysierten Elementen des Gemäldes zusammengeht – das wird das nächste Kapitel zeigen. Schon an diesem Punkt aber lässt sich ein weiteres Indiz dafür anführen, dass Raffaels so genannte „Fornarina“ tatsächlich als kunsttheoretisches und Künstler-selbstreflexives Bild verstanden werden muss, denn Raffael hatte offenbar noch eine andere Geliebte im Bildnis festgehalten – eben die eingangs erwähnte Maria Bibbiena, seine zu früh verstorbene Verlobte. Dieses zweite Gemälde ging entweder schnell verloren oder aber das Gedicht beschreibt im Vorausgriff ein überhaupt erst noch zu malendes Bildnis. Dieses wird jedenfalls weder von Vasari noch von späteren Autoren erwähnt. Erhalten hat sich aber ein nun wirklich zeitgenössisches Gedicht dazu, das ganz auf die Parallele von körperlichem Zeugungs- und künstlerischem Produktionsakt abzielt und damit genau die hier verfolgte Fragestellung einer sexualisierten Kunsttheorie belegt. Allerdings geht es in leichter Verschiebung der biologischen Metaphern nicht um die erotische Inspiration, sondern bereits um die erzeugten Werke als ‚Kinder‘ des Künstlers. In den beiden entscheidenden Zeilen spricht Maria Bibbiena aus dem Grab heraus: „Wenn ich aber ihn [Raffael] nicht zum Vater machen konnte, so macht es die Malerei / Denn seine [Raffaels] Rechte malt nicht, sondern zeugt.“³⁸

II. Die Erotik der Musen und Malerei

Musen und Geliebte standen schon in der Antike in engem Bezug: So bittet der spätantike Mythograph Fulgentius die Muse, ihn auf keinen Fall heimzusuchen, denn er sei verheiratet und könne daher niemanden als Geliebte in sein Haus aufnehmen – seine Frau würde dieser die Wangen zerkratzen.³⁹ Umgekehrt sprechen Properz, Catull, Martial und andere römische Elegiker ihren jeweiligen Geliebten Qualitäten von Musen zu.⁴⁰

Obwohl etwa Fulgentius das gesamte Mittelalter hindurch eine Hauptquelle für die Kenntnis antiker Mythologie war, mussten in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts offenbar mehrere Faktoren zusammenkommen, damit diese antike Verbindung von Muse und Geliebter wieder präsent wurde. Zunächst wurde um 1447 in Ferrara mit der Ausstattung eines Este-Studiolo und dann in den 1450er Jahren im Tempio Malatestiano in Rimini die Ikonographie der antiken Musen wieder rekonstruiert.⁴¹ Dabei ordneten Humanisten und Renaissance-Mythographen die Musen in die gleiche Kategorie ein wie die antiken Nymphen – beide wurden geradezu austauschbar. Deshalb konnten insbesondere in Rom sehr erfolgreich Statuen von Quellnymphen, wozu im Prinzip alle hingelagerten, in Schlaf gesunkenen antiken Frauen zählten, die sich über einem Brunnen platzieren ließen, zum *genius loci* von Gelehrten-Treffpunkten und zu einer Art Muse dieser Vereinigungen werden (so ist es etwa bezeugt für den römischen Zirkel des Angelo Colocci), wobei sich diese Statuen schlafender Frauen alle mehr oder weniger nackt präsentierten.⁴² Auch auf der Ebene der Texte wurden die römischen Elegiker mit ihren Geliebten als Quasi-Musen vor allem ab den 1450er/60er Jahren wiederentdeckt mit dem Ergebnis, dass sich nun erstmals in lateinischen Renaissance-Dichtungen nicht nur die Vorstellung vom ‚Kuss der Musen‘ nachweisen lässt, sondern zunehmend Renaissance-Autoren ihre tatsächlichen (oder erhofften) Geliebten als ‚zehnte‘ Muse ansprechen.⁴³ Die Musen in den Fensterlaibungen der Sala delle Prospettive der Villa Farnesina, um 1517/18 von der Peruzzi-Werkstatt gemalt, posieren dann unmittelbar vor Raffaels „Fornarina“ ebenfalls weitgehend nackt.

Als vierter Faktor für die Annäherung von Muse und Geliebter kam das wiedererwachte Interesse an antiken Künstleranekdoten hinzu: Vor allem die Episode von Apelles, Campaspe und Alexander thematisiert das Verhältnis von Liebe und Kunst – wobei sogar schon 1506 Jacques Lefevre d'Étaples in seinem Aristoteles-Kommentar für Apelles anmerkt, dass diesem beim Anblick der Campaspe aus übertriebenem Liebesbegehren die Kräfte geschwunden seien und seine Malkunst dadurch dauerhaft gelitten habe; eine Gefahr, der sich heutigentags die Maler ebenfalls konfrontiert sähen.⁴⁴ Schließlich fünftens – und sicher mit am wichtigsten – Petrarca's Liebe und Verehrung für Laura,

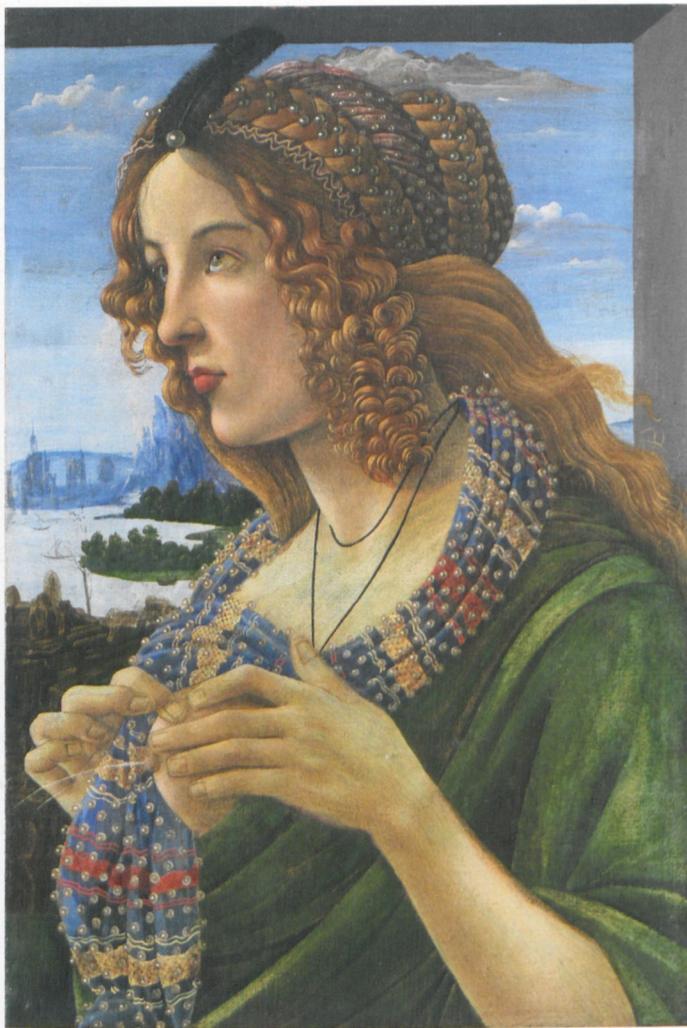


Abb. 7
Sandro Botticelli, Muse, um 1480/85.
Öl auf Holz, 58,5 × 40,5 cm.
Privatsammlung.

die den Dichter als Muse beflügelte und in seinem „Canzoniere“ umfassend besungen wurde, konnte im Verständnis der Jahre um und nach 1500 mit ihrer Petrarca-Begeisterung zunehmend erotisch-körperliche Komponenten gewinnen: Eine Buchillustration, die Petrarca in der Rolle Apolls, Laura als Venus zeigt, belegt in extremis, wie die von Petrarca selbst in ihrem Wesen bewusst unbestimmt gelassene Liebe in Relation zu Akt-darstellungen gesetzt werden konnte.⁴⁵ Verstehen lässt sich in diesem Kontext etwa auch Giorgiones zeitgleiche Lösung in seinem „Ländlichen Konzert“, auf dem zwei musizierende junge Männer die sie begleitenden nackten Frauen gar nicht wahrnehmen, da diese als inspirierende, antikische Nymphen des dargestellten *locus amoenus* in einer anderen Wirklichkeits-ebene agieren.⁴⁶ Vor diesem Hintergrund scheint es dann mehr

als naheliegend, auch Giorgiones Bildnis einer jungen Frau vor einem Lorbeerstrauch nicht nur als Aktualisierung von Petrarcas Laura zu interpretieren, das Porträt einer Geliebten der ersten Jahre des 16. Jahrhunderts im Rollenmodell der Petrarca-Laura also, sondern die demonstrativ entblößte Brust wiederum als erotisierendes Inspirationsmotiv zu verstehen.⁴⁷

Zu fragen ist, ob eine solche Deutung nicht für eine Vielzahl mehr oder weniger idealisierter Frauenbildnisse seit dem späten 15. Jahrhundert zutrifft: Aus Botticellis Werkstatt stammt eine der frühesten Serien dazu, wobei ein Exemplar in Privatbesitz nicht nur qua Federschmuck die Dargestellte als nymphentartige Muse ausweist, sondern diese nun explizit das Lactatio-Motiv vorführt, das sich wiederum am einfachsten als ‚Quell der Inspiration‘ verstehen lässt (Abb. 7).⁴⁸ Zurückhaltender, in der intendierten Botschaft aber wohl sehr vergleichbar ist bei einem Bildnis-Diptychon Palma Vecchios wohl aus den frühen 1510er Jahren einem idealisierten Jüngling in Rüstung mit Lorbeerkranz eine junge Frau mit Efeu im offenen Haar und entblößter Schulter gegenübergestellt, die die Hand auf Brust und Herz legt.⁴⁹ Aus der hier vorgeschlagenen Interpretation folgt, dass solche ideal-schönen Frauenbildnisse, ganz egal, ob sie auf eine tatsächliche Geliebte rekurrierten oder nicht, den männlichen Betrachtern in Nachfolge Petrarcas als erotisch-visuelle Stimulanz ihrer literarischen, musikalischen, künstlerischen Produktion dienen konnten – wie es aus Texten gerade im Florenz des Lorenzo de’ Medici bestens bezeugt ist.⁵⁰ Mit dieser Überlegung passt im Übrigen ein Detail bestens zusammen, das auf Botticellis Frankfurter „Bildnis der Simonetta“ erst vor wenigen Jahren bemerkt wurde. Allein schon aufgrund seiner exzeptionellen Größe kann es nur ein überhöhenes Ideal-Bildnis darstellen. Zudem trägt die „Nymphe“ ein „Panzerkorsett“ und agiert also auch in der Rolle einer Minerva oder keuschen Schutzgöttin der Künste.⁵¹ Dies und die Darstellung des Dichterwettstreits von Apoll und Marsyas auf ihrer Gemme legen auch für dieses ‚Bildnis‘ nahe, dass hier idealisierte Geliebte der Medici-Brüder und inspirierende Schutzgottheit nahtlos und bewusst ineinander übergehen.

Wann aber werden aus diesen Musen und Geliebten der Dichter nun die Gespielinnen von Malern und anderen Künstlern?⁵² Bereits auf der Planetenkinder-Radierung des Hausbuchmeisters aus den 1480er Jahren fällt auf, dass allein den Maler an der Staffelei eine Frau begleitet und ihm vertraut den Arm um die Schulter legt.⁵³ Leonardo da Vinci scheint wenig später in Mailand eine Art humanistische Akademie betrieben zu haben, in der sich Gelehrte, Dichter, Musiker und Künstler zu Diskussionen trafen. Möglicherweise als Erkennungszeichen und Einladung zu diesem Zirkel diente eine Reihe von kleinen Kupferstichen, die allesamt mit „ACHA[DEMIA] LE[ONARDI] VI[NCI]“ beschriftet sind (Abb. 8).⁵⁴ Einer davon zeigt eine junge Frau in antikischer Gewandung,



Abb. 8
 Umkreis des Leonardo da Vinci, Muse der ACADEMIA LEONARDI VINCI, um 1500.
 Kupferstich, 13,6 × 13 cm.
 London, British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. 1850,1109.92.



Abb. 9
 Tullio Lombardo, Ideales Paar (Selbstbildnis mit Muse/Ehefrau), vor 1499.
 Marmor, 47 × 50 × 25 cm.
 Venedig, Galleria Giorgio Franchetti in der Ca' d'Oro.

Weinlaub im gelösten Haar – Weinlaub als dem zweiten wichtigen Gewächs des Parnass mit inspirierender Wirkung – und wiederum entblößter Brust. Diese Muse galt nun auch für Künstler.

Den letzten, entscheidenden Schritt dürfte dann wenig später der venezianische Bildhauer Tullio Lombardo vollzogen haben: Ein Doppelrelief von seiner Hand zeigt einen jungen Mann und eine junge Frau mit entblößtem Dekolleté in antiker Auffassung und mit exstatisch nach oben gewandten Blicken. Dass dieses Relief in der „Hypnerotomachia Poliphili“ von 1499 kopiert wurde, liefert den *terminus ante quem*. Weiterhin ist die Signatur des Künstlers auffällig: Alle anderen Porträteliefs des Künstlers sind nicht signiert. Und wenn Werke doch seinen Namen tragen, dann im Genitiv. Hier erscheint „TVLLIVS LOMBARDVS“ im Nominativ an der Stelle, an der auf antiken Grabreliefs, den wichtigsten Vorbildern für diese Art der Komposition, der Name des Dargestellten steht. Alles dies deutet darauf hin, dass es sich hier um ein Selbstbildnis des Künstlers handelt – ein Selbstbildnis des Künstlers mit seiner (1504 verstorbenen ersten?) Frau, wie es zunächst scheint, wenn man es etwa neben das gesicherte, ungefähr gleichzeitige Selbstbildnis des Israel van Meckenem mit Ehefrau stellt.⁵⁵ Allerdings kommen auf den zweiten Blick

Zweifel, die sich auch dann nicht ganz auflösen, wenn man die beiden in der Rolle antiker Götter oder Liebender wiedergegeben sieht. Agiert doch die junge Frau mit ihren so demonstrativ entblößten Brüsten in einer ganz anderen Reliefebene, nämlich vor dem Künstler; zudem sind beide erstaunlich beziehungslos, beide suchen mit dem Blick etwas über ihnen. Wenn hier freilich die Muse Tullios als antikische Ideal-Geliebte und verkörperte erotische Inspiration erscheint (möglicherweise ja dann doch mit Anspielungen auf die Ehefrau), dann hätten wir den frühesten Beleg für eine solche Personifikation (Abb. 9).

Warum diese Liebesthemen in der Kunsttheorie und diese ‚Biologie der Kreativität‘ um 1500 solches Interesse gewannen, scheint einigermaßen verständlich.⁵⁶ Das unerklärliche Phänomen künstlerischer Erfindung und das Genie, das mit der Renaissance wieder interessant wurde, verlangte nach einer wissenschaftlichen Erklärung – und diese ließ sich vermeintlich sehr überzeugend aus der Parallele zu körperlicher Liebe und biologischer Prokreativität herleiten. Eine berühmte Zeichnung Leonardo da Vincis, die ein Paar beim Geschlechtsakt im anatomischen Querschnitt zeigt, kann dies in den Grundzügen verstehen helfen. Verfolgt man bei Leonardo den Herkunftsweg

des männlichen Spermas zurück, erkennt man, dass dieses offenbar aus dem Rückgrat kommt und dieses wiederum eine Verbindung zum Gehirn hat. Nur dort kann das männliche Sperma logischerweise auch entstehen, denn es transportiert ja den aktiven Entwurf oder Disegno des zu zeugenden Kindes in die Mutter hinein. Die gleiche Stelle, das gleiche Vermögen im Gehirn ist aber auch zuständig für die Formung, für die Zeichnung des Vaters – daher sehen Kinder auch ihren Vätern ähnlich!

Schließlich: Diese Stelle im Gehirn legt nicht nur die äußere Form von Vater und Kindern fest – diese Stelle ist auch an der Produktion aller anderen Vorstellungsbilder beteiligt, also etwa auch der Gemälde und Statuen, die ein Mann herstellt. Daraus begründet sich das Sprichwort, so Leonardo, dass „jeder Maler sich selbst malt“ – will sagen: dass man in jedem Werk die unverwechselbare stilistische Eigenheit des jeweiligen Erzeugers erkennen kann. So wie ein Vater sich stets in seinen Kindern



Abb. 10
Ugo da Carpi, „Raffael und seine Geliebte“, um 1530.
Chiaroscuro-Holzchnitt,
17,3 × 13,8 cm.
London, British Museum,
Department of Prints and Drawings⁵.
Inv.-Nr. 1895,0617.90.

reproduziert, so reproduziert jeder Maler seine Eigenheiten in seinen Werken. Kurz: Die Zeichnungen oder Ideen für Bildwerke, die Zeichnung oder Form des eigenen Körpers und die Zeichnung oder Form der Kinder werden nach dieser Vorstellung an ein und demselben Ort im Kopf erzeugt, sie entsprechen sich daher; Zeugungskraft und Formungskraft wirken entsprechend. Der Mann, der sich bei der einen Sache – etwa der Malerei – zu sehr verausgabte, konnte für die andere Schaden nehmen, im Extremfall eben bis zu Raffaels Liebestod. Andererseits konnte der unendlich kreative ‚Super-Künstler‘ im weiteren Verlauf des 16. und frühen 17. Jahrhunderts zugleich als unendlich potenter Liebhaber erscheinen. Ein Beispiel dafür liefert Benvenuto Cellini, der nicht nur die Nymphe von Fontainebleau formte und in Bronze goss, sondern mit dem Modell zugleich ein Kind zeugte.⁵⁷ Oder aber Tizian, den Anthonis van Dyck als alten Mann in Begleitung seiner schwangeren Geliebten darstellt.⁵⁸ Umgekehrt wird so auch die seit Marsilio Ficino wieder intensiv propagierte platonische Sublimierungstheorie verständlich, wonach Kraft einsparung auf der einen Seite zu besonderer Kraftreserve auf der anderen führte.

Vor diesem Hintergrund nun scheint Raffaels „Fornarina“ kaum anders denn als Inspirationsfigur verständlich. Die scheinbare Ambivalenz von anziehend-erotischer Nacktheit und Ehe- beziehungsweise Tugend-Symbolen charakterisiert exakt das Wesen dieser Musen-Geliebten, die einerseits stets aufs Neue und in ungeahnter Weise beflügeln, andererseits die Stelle einer lebenslangen Gefährtin und Quasi-Ehefrau einnehmen können. Zugleich liefert das Bildnis aber auch einen Kommentar über Raffaels Kunst: Seine Malerei schlägt ihre Betrachter in liebenden Bann; der Grad erotischer Attraktion angesichts dieses Bildnisses wird zum unmittelbaren Gradmesser der künstlerischen Qualität. Leonardo da Vinci hatte exakt diesen Mechanismus angesichts erotischer Gemälde als Paragone-Argument notiert, zeige sich hieran doch, um wie viel wirkungsvoller Gemälde gegenüber dem bloßen Wort der Liebesdichtung seien.⁵⁹ Pietro Aretino wird dieses Argument 1549 explizit auf Raffael-Bilder beziehen: „imprimersi nel cuor di chi le contempla gli infiamma il petto d’amore“.⁶⁰ Bereits anlässlich des Todes von Raffael 1520 hatte der griechische Humanist Janis Lascaris ein Gedicht verfasst, in dem er das tödliche Fieber damit erklärte, dass der Schmiede- und Künstlergott Hephaistos eifersüchtig auf den irdischen Künstler Raffael gewesen sei, denn dessen überirdisch schöne Frauengestalten ließen sich nur so erklären, dass er eben Hephaistos die Gattin Aphrodite und ihre Begleiterinnen, die Grazien, abspenstig gemacht habe.⁶¹ Dies ist nicht nur der erste schriftliche Beleg für Raffaels Liebes-Künste. Der Umstand, dass dieses erste Textzeugnis noch ganz metaphorisch und kunsttheoretisch intendiert war, liefert ein weiteres Indiz dafür, dass die hier verfolgte, ebenfalls kunsttheoretische Deutung der

„Fornarina“ im Denkhorizont der Jahre um 1520 möglich war. In diesen Kontext könnte auch ein Chiaroscuro-Holzschnitt des Ugo da Carpi aus den Jahren um 1530 mit der Aufschrift „RAPHAEL VRBINAS – PER VGO DACARPI“ gehören, der einen Mann vor einer sitzenden Personifikation (?) zeigt (Abb. 10). Sicher handelt es sich nicht um „Raffael und seine Geliebte“, wie von der späteren Kunstliteratur tituliert, vielmehr stammt wohl der Entwurf von Raffael, der aber möglicherweise sich selbst mit einer Inspirationsfigur seiner Kunst darstellte.⁶² Die Musen-Geliebte auf Raffaels Bildnis jedenfalls thematisiert die Inspiration des Künstlers und stellt zugleich durch ihre Malweise die Wirkmacht des so erzeugten Gemäldes unter Beweis!

III. Die zehnte Muse – Triumph und Vergessen

Es wäre an dieser Stelle noch eingehender zu diskutieren, ob Raffael mit der „Fornarina“ nicht auch einen Kommentar zum Verhältnis von Natur, Schönheit und überhöhter Idee in seiner Kunst liefern wollte – alles bekanntlich zentrale Kategorien für Raffael. Damit würde sich auch der Kreis zur Milch spendenden Natura in der Renaissance schließen. Wichtiger scheinen an dieser Stelle aber zwei andere Punkte. Erstens: Während Raffael mit der „Fornarina“ sein Bild der erotisch inspirierenden Muse der Malerei realisierte, arbeitete er auch an den Entwürfen für die Fresken der Sala di Costantino des Vatikan, die unmittelbar nach seinem Tod von seiner Werkstatt ausgeführt wurden. Dort findet sich die erste bekannte Darstellung der personifizierten Malerei.⁶³ Indem das abstrakte Konzept ‚Malerei‘ als Personifikation einen sinnlich erfahrbaren weiblichen Körper bekommen kann, ist auch die Voraussetzung für die Erotisierung geschaffen. In der Folge werden die klaren Unterschiede zwischen Personifikation und Muse der Malerei verschwinden. Dass in den Jahren um 1500 aber zwischen den abstrakt-rationalen Personifikationen und den sinnlichen Musen einer Kunst unterschieden wurde, verdeutlicht das Titelblatt von Giovanni Sacroboscus „Sphaera mundi“ (1488), auf dem die personifizierte Astronomie rechts von ihrem Hauptvertreter Ptolemaios, links dagegen von der nackten, nach oben gen Himmel blickenden Muse Urania begleitet wird.⁶⁴ Zweitens: Die hier vorgeschlagene Deutung als inspirierende Musen-Geliebte schließt alternative Sichtweisen – etwa als wiedererschaffene antike Göttin der Schönheit und Liebe oder auch nur als sexuell erregendes Aktbildnis – gar nicht aus. Dabei stellen solche ambivalenten Lesarten keine postmoderne kunsthistorische Beliebigkeit der Interpretation dar, sondern geben wohl ziemlich genau zeitgenössische Wahrnehmungsweisen angesichts solcher Bildnissen mit Geliebten und erotischen Darstellungen insgesamt wieder. Das legen die erhaltenen Gedichtsammlungen und andere Quellentexte

zu solchen Bildnissen nahe.⁶⁵ Sind doch diese Konterfeis nicht ausschließlich und meist noch nicht einmal vorrangig für die Geliebte selbst gemalt, sondern dienen immer auch dem Gespräch in der Freundesrunde des Mannes. Und diese Männer-Gespräche können in ihrer Ausrichtung je nach Kontext stark variieren. Prinzipiell sollen die Gemälde immer auch spielerisch die Geistesschärfe der Anwesenden unter Beweis stellen, so dass auch in dieser Hinsicht gilt: Das schöne, erotische Bildnis der Geliebten wird auf vielerlei Weise doch immer zu einer Art stimulierender Muse des männlichen Ingeniums! Dieses Element des Ingeniös-Spielerischen scheint entscheidend für die originale Rezeptionssituation von Raffaels „Fornarina“. Ihre Inspirationskraft galt jedenfalls nicht nur ihrem Maler-Schöpfer, sondern jedem deutenden Betrachter und dessen Ideen zwischen körperlicher Attraktion, sublimierender Erotik und kunsttheoretischem Diskurs. Daher ließ sich das Bild so gut kopieren und war für andere Betrachter interessant. Die Frage, ob sie die tatsächliche Geliebte Raffaels war oder reine Erfindung, wird damit eigentlich nebensächlich. Entscheidend für Raffael war, von sich das Bild eines Kunst- und Musen-Liebhabers und die Existenz einer eigenen Muse der Malerei nach dem Modell der Dichter-Musen zu propagieren.

Allerdings sollte es auch nach Raffael nochmals rund 70 Jahre dauern, bevor die Muse der Malerei endgültig Zugang zum Parnass erhielt. Auf Federico Zuccaris großformatigem Kupferstich „Lamento della Pittura“, der Klage der Malerei vor den Göttern über die ihr widerfahrende Geringschätzung auf Erden, unterstützen die übrigen neun Musen die Bitte ihrer Schwester. Ein wenig späterer Kupferstich des Aegidius Sadeler zeigt dann, wie Athena die Muse der Malerei in den Kreis der übrigen Musen einführt. Bei Pietro Testa zieht Pittura um 1640/42 im Triumphwagen auf den Parnass. Aber erst bei Jacques Stella im Frankreich genau dieser Jahre hat die Malerei dann endgültig eine der alten Musen verdrängt (beziehungswise ist mit Polyhymia verschmolzen), so dass deren Schar wieder der kanonischen Neun-Zahl entspricht.⁶⁶ In Italien hatte zu diesem Zeitpunkt Artemisia Gentileschi bereits in ihrem Beitrag zur Ruhmesgalerie Michelangelos in der Florentiner Casa Buonarroti (1615/16) die Personifikation der „Hinneigung zur Kunst“ (Inclinazione) als nackte, erotisch so anziehende junge Frau gemalt, dass deren Scham wenig später von den männlichen Kollegen übermalt werden sollte.⁶⁷ Andererseits sind es genau diese Jahre um 1600, in denen Raffaels „Fornarina“, die angesichts ihrer Ambiguität wohl ziemlich schnell die Betrachter überforderte, endgültig zur Venus, Geliebten oder gleich ‚Hure‘ Raffaels degradiert wurde. Endgültiger Triumph der Muse und Vergessen erfolgten zum gleichen Zeitpunkt.

Neben Raffael dem Madonnen-Maler und Künstler-Tugendhelden, neben dem Frühbegabten und unerschöpflichen Er-

finder, neben dem sozialen Aufsteiger, dem humanistischen *pictor doctus*, Antiquar und Werkstattleiter sollte zukünftig auch wieder der Künstler-Liebhaber ernst genommen werden. Mit dem Bildnis der „Fornarina“ vollzog Raffael selbst den entscheidenden Schritt, Inspiration und liebende Hingabe an die Kunst in die Gestalt einer erotischen Muse zu übersetzen. Hier beginnt die später allgegenwärtige Vorstellung, dass Modell, Geliebte und Muse des Künstlers eins seien.

*Prof. Dr. Ulrich Pfisterer, Institut für Kunstgeschichte,
Ludwig-Maximilians-Universität München.*

Anhang:
Raffael – Dokumente eines Liebeslebens

Anhang 1
verfasst um 1520, gedruckt 1537

Janus Lascaris, *Epigrammata & Graeca & Latina*, in: Polybios: *De romanorum militia, et castrorum metatione*, hg. v. Janus Lascaris, Basel 1537, S. 106 [griechisches Epigramm auf Raffaels Tod]:

σῆς, Ῥαφαῆλε, χερὸς θευόμενος Ἀμφιγυήεις
ἔργα, θεῶν μορφάς, εἰκόνας ἡμερίων,
οὐκ ἄτερ Ἀφρογενοῦς Χάριτός τ'—εἶπεν—τάδε ποιεῖς·
ὡς σε δ' ἐμὴ γαμετὴ καὶ Χάρις αὐτομολεῖ.
οὐ μέντοι δεσμούς, οὐ δίκτυά γ' ἀνέρι τεύξω,
οὔτε γέλων μακάρεσσ', οὐ μερόπεσσι τιθῶ.
πῦρ δ' ὀλοὸν δάψει σε τὸ συγγενές, ὄφρ' ἀπόλοιο,
Κύπρις δ' αὐτὴ παρ' ἐμοὶ καὶ Χάρις αὐθι μένοι'.
εἶπ' ὠκειὰ δὲ θεῶν φθονερὴ τίσις. αἴψα δὲ καῦσος
εἰσφρήσας ψυχὴν σῶν λίας' ἐκ ρεθέων.
λῶστε ζωογράφων, σὸν δ' αὐτὸ κλέος οὐκ ἂν ὄλοιο,
οὔτ' ἐρατῆς σοφίης, οὔτ' ἀγανοφροσύνης.

[„Als sich Hephaistos die Werke deiner Hand ansah, Raffael, die Gestalten der Götter und Bilder der Menschen, sagte er: ‚Du [kannst] dies nicht ohne Hilfe der schaumgeborenen Aphrodite getan haben; meine Frau und ihre Grazien sind mit dir durchgebrannt! Aber ich will dieses Mal keine Ketten und Netze schmieden – für dich, einen Sterblichen – oder den ehrwürdigen Göttern und weitsichtigen Sterblichen Anlass zum Lachen geben. Mein Element, das Feuer, wird dich zerstören, so dass du stirbst und die Göttin aus Zypern und die Grazie bei mir bleiben.‘ So redete er. Unverzüglich erfolgte die zornige Rache der Götter: Schnell ereilte dich ein Fieber und ließ den Atem des Lebens aus deinen Gliedern weichen. Aber der unsterbliche Ruhm, wunderbarer Maler, sowohl deiner anmutigen Kunst als auch deines anziehenden Wesens kann nicht untergehen.“]68

Anhang 2
1549/50

Simone Fornari da Reggio, *Osservazioni sul Furioso dell'Ariosto/Spotione sopra L'Orlando Furioso*, Florenz 1549, S. 513f. zu Ariosts „canto“ 33:

„Lavorò in Roma, oltre una infinità di quadri e figure diverse, e tutte belle, nelle stanze di Giulio Secondo molte cose vivacissime e gratiose: e così seguì al tempo di Leon Decimo. Gli fu a propria e somma lode recato l'aria dolce e vaga che egli, sopra ogni altro pittore, dar seppe alle figure da sè composte. Fu nell'architettura intendente e ne diede molti disegni. Il Cardinal Bibiena, per la bontà dell'animo e per l'eccellentia dell'arte, il costrinse a prendere una sua nipote per moglie. Ma egli il matrimonio non volle mai consumare, perciocché aspettava il capel rosso dalla generosa liberalità di Leone, il quale gli pareva, e per le sue fatiche e la virtù, haverlo meritato. Ultimamente, per continovare fuor di modo i suoi amori, se ne morì in età di 37 anni l'istesso di, che nacque.“69

Anhang 3
1550 [1568]

Giorgio Vasari, *Le Vite dei più eccellenti architetti pittori e scultori italiani*, Florenz 1550, Bd. 2, S. 665f. und 669f.

„Fece poi Marco Antonio per Raffaello un numero di stampe, le quali Raffaello donò poi al Baviera suo garzone, ch'aveva cura d'una sua donna, la quale Raffaello amò sino alla morte, e di quella fece un ritratto bellissimo, che pareva viva viva; il quale è oggi in Fiorenza appresso il gentilissimo Matteo Botti mercante fiorentino, [...]; tenuta da lui come reliquia per l'amore che egli porta all'arte, e particolarmente a Raffaello: [...].

Ritrasse Beatrice Ferrarese et altre donne, e particolarmente quella sua, et altre infinite.

Era Rafaello persona molto amorosa et affezionata alle donne, e di continuo presto ai servigi di 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 Agostin Ghigi, 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 e' portava ad una sua donna; per il che Agostin si disperava di sorte, che per via d'altri e da sé e di mez[z]i ancora operò sì, che appena ottenne che questa sua donna venne a stare con esso in casa continuamente in quella parte dove Rafaello lavorava: il che fu cagione che il lavoro venisse a fine. [...]. Aveva Rafaello stretta e domestica amicizia con Bernardo Divizio cardinale di Bibbiena, il quale per le qualità sue molo l'amava; e però lo infestava già molti anni per dargli moglie: et egli non la recusava, ma diceva volere ancora aspettare quattro anni.

Laonde lasciò il cardinale passare il tempo, e ricordollo a Rafaello, che già non se lo aspettava; et egli vedendosi obligato, come cortese non volle mancare della parola sua, e così accettò per donna la nipote di esso cardinale. E perché sempre fu malissimo contento di questo laccio, andava mettendo tempo in mezzo, sì che molti mesi passarono che il matrimonio non s'era ancora consumato per Rafaello. E ciò faceva egli non senza onorato proposito, perché avendo tanti anni servito la corte et essendo creditore di Leone di buona somma, gli era stato dato indizio che alle fine della sala che per lui si faceva, in ricompensa delle fatiche e delle virtù sue il Papa gli avrebbe dato un capèllo rosso [...]. Però egli di nuovo in luogo importante andava di nascosto a' suoi amori; e così continuando fuor di modo i piaceri amorosi, avvenne ch'una volta fra l'altre disordinò più del solito: per che a casa se ne tornò con una grandissima febbre, e fu creduto da' medici che fosse riscaldato; onde non confessando egli quel disordine che aveva fatto, per poca prudenza loro gli cavarono sangue, di maniere che indebitato si sentiva mancare, là dove egli aveva bisogno di ristoro. Per il che fece testamento: e prima come cristiano mandò l'amata sua fuor di casa e le lasciò modo di vivere onestamente, [...].⁷⁰

Anhang 4

7. März 1595

Vizekanzler Rudolf Coraduz, kaiserlicher Botschafter in Rom, berichtet an Rudolf II. von zum Verkauf stehenden Bildern in römischen Sammlungen:

„Nella Casa della Contessa di Santa Fiore:

[...]

Una donna nuda ritratta del vivo, meza figura, di Raffaele.“⁷¹

Anhang 5

22. Febr. 1597

Lodovico Cremaschi an den Herzog Vincenzo I. Gonzaga in Mantua darüber, dass die Contessa Caterina Nobili Sforza ihr Raffael-Gemälde einer „Venus“, eigentlich die „Fornarina“, nicht verkaufen will:

„Fui condotto in una stanza piena di quadri fra' quali vedi la mezza Venere nuda, con occhi e capelli nigri, nel braccio sinistro della quale, in un braccialetto, è scritto Raphael Urbinas, [...].“⁷²

Anhang 6

frühes 17. Jh. (vor 1641)

Postillen zu Vasaris Raffael-Vita in der Ausgabe 1568 zur Stelle „aveva cura d'una sua donna [...] pareva viva viva“:

„Ritratto di MARGARITA donna di Raffaello [...] MARGARITA.“⁷³

Anhang 7

1618 – 1630

Fabio Chigi (später Papst Alexander VII.), Chigiae Familiae Commentarij, Ms. Chig. a. I, i, Biblioteca Chigiana, Rom, c. 21 – 44 zu „Augustinus Mariani“:

„Praecipua quaedam de Raphaelae Sanctio Huius Raphaelis, pictorum sua sententia facile Principis, operam ut adhiberet postremis eius vitae temporibus, quamquam viro amicus in primis, fautor ac liberalis maxime erat, callidis tamen inventis uti necesse habuit. Sumpserat ille sibi perficiendas Vaticanas Porticus superiores, verum mulierculae cuiusdam amore vehementer captus vix operi manum admovebat, eamque quasi aliud agens, abalienata in amores cogitatione. Qua de re conquestus Leo Pontifex petijt ab Augustino, cui Raphaellem viderat omnino antea obsequentem, si quo modo posset ad picturam ex animo prosequendam revocare; affirmavit ille, atque suis primo in aedibus, ut ea perficerentur, quae incepta relicta erant, postulavit, votique compos a Pontifice perhumaniter factus est. Cumque ob eadem animi perturbationem, negligentem suis etiam in rebus cerneret Augustinus, licet eum benigne et comiter detineret; mulierem illa diu latitare curavit, perinde quasi amatorio furto a procis peregre abductam; ipsum interea demulcens, suamque pollicens operam, ut ubi nam esset comperiretur. Ad mercatores sibi notos ubique dare se litteras, eosque respondere simulatus, repertam tandem, ac brevi reversuram. Eluserat hoc pacto diu Raphaellem, iamque opus procedebat, verum ut expectandi tedio refrigescens vidit, continuo mulierem obtulit, utque ea commodius uteretur, eidem in aedibus, ubi pingebat, commorandi potestatem aut fecit, aut conniventibus oculis permisit; Alexandri Macedonis imitatus indulgentiam, qui Apelli Regium scortum adamanti, liberaliter donavit, ne ab incepto opere pingendi prae amore desisteret. Verum non admodum felici evento cessit id Raphaeli, frequentius enim, quam par erat, Venere [fuerunt] illum utentem, obijisse constat anno MDXX. die VI. Aprilis, eadem qua natus erat septem surpa triginta ante annos. Illius sane meretriculae non admodum speciosam tabulam ab ipso effictam vidimus Romae in aedibus ducis Boncompagni, figura iustae magnitudinis, revincto sinistro brachio tenui ligula, in eaque aureis literis descripto nomine *Raphael Urbinas*.“⁷⁴

Anhang 8

1642

Hieronymus Tetius, Aedes Barberinae ad Quirinalem descriptae, Rom 1642, S. 153f.

„Primus occurrit nobis Raphael, inspiciendamque offert nobilissimam tabulam, in qua dimidiatam pulcherrimae feminae figuram depinxit, lineamentis, atque coloribus, tam artificiose anima-

tam, ut profecto dixeris e tabula prosilire, non modo, viventem sed blande exanimantem incaute eam intuentes; cui plane Campaspen illam ab Apelle depictam praefendam existimaveris. Neque tamen divinum Raphaëlis ingenium ex huius imaginis inspectione omnino dignoscere possumus; non enim admirabilem componendarum historiarum ordinem atque optimam in moribus affectibusque exprimendis rationem, quibus ille longe caeteris omnibus antecellit, ex una hac pictura facile intelligas.“⁷⁵

Anhang 9 1657

Francesco Scannelli, *Il Microcosmo della pittura, Cesena 1657,*

S. 166:

„una mezza figura di femmina al naturale nella Galeria dell'Eminentissimo Antonio Barberino dipinta in ordine al gusto di quelle, che sono a Ghisi, creduta il ritratto, e particolar modello della propria Innamorata, Pittura la quale contiene sopra l'altre adequatissime sufficenze dell'arte una pastosità straordinaria con grande, e ben rilevata naturalezza.“

Anhang 10 1675

Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Nürnberg 1675, Bd. II/2, S. 97f. (Kap. 7):*

„Er war ein großer Liebhaber des Frauenzimmers / und versäumte damit viel Zeit / dannenhero / als er obgedachte Werke in des Augustin Chisi Pallast verfärtigen solte / und dieselbe / seiner Liebe halber / nicht schnell genug von statten giengen / ließ der Patron dieses Künstlers Liebste die Wohnung in seinem Palast nehmen / damit er zugleich der Arbeit und seiner Lieb abwarten möchte: Zwischen Raphael und Michael Angelo war eine beharrliche Kunst-Eiffersucht / welche auch jezuweilen in kleine Mißverständlein ausbrach: [...].

Er bliebe unverheuratet / weil man ihme zum Cardinals-Hut vielfältige Hoffnung gemacht / indem er aber allzu unmäßig liebte / wurde er von einem hitzigen Fieber angegriffen / welches diese schön blühende Kunst-Blume verbrennet / und eben auf den Tag seiner Geburt / nämlich am Char-Freytag / im 37ten Jahr seines Alters / und 1520ten nach Christi Geburt / seines Lebens beraubet hat / mit höchster Betrübniß des Papsts / ganzen Römischen Hofes / und aller Kunstliebenden / besonders der Mahlere / weil mit diesem Künstler auch viel Künsten ins Grab verscharret worden; [...].“

Anhang 11 1776

Anna Riggs Miller, *Letters from Italy ... in the years MDCCLXX and MDCCLXXI, Dublin 1776, Bd. 3, S. 60f.*

„A Portrait, by Raffaello, of his favourite Mistress, for whom he died. She is of a brown complexion, and if at all handsome, to my mind one of the most disagreeable beauties I ever saw. Her face is of a vulgar *contour*; a sharp chin, strong lines, with features lean and hard; her countenance stupid and insensible. She has a bracelet above her elbow in the antique fashion, on which is engraved Raffaello.“

Anhang 12 1776

Pierre J. B. Nougaret, *Anecdotes des Beaux-Arts, 3 Bde., Paris 1776 – 1780, Bd. 1, S. 331f.*

„L'amour & la galanterie étoient les passions dominantes de Raphaël: il se plaisoit tellement avec les Dames, qu'elles pouvoient tout obtenir de lui. Le cœur toujours rempli de l'objet de sa flamme, il a souvent eint dans ses tableaux le portrait de sa maitresse: dans ses amusemens même, en croyonnant quelques dessins, il se plaisoit à tracer les traits de celle qu'il aimoit. On conserve encore une carte sur laquelle il a représenté l'une des Belles qui l'occupoiert jusques dans ses moindres instans. Plusieurs personnes connoissant le penchant que Raphaël avoit pur les femmes, ne dédaignoient point de le servir dans ses amours, afin de devenir ses amis, & d'en avoir quelque tableau. Le Prince Augustin Chigi, voyant qu'il ne finissoit point une gallerie, commencée depuis long-temps, parce qu'il alloit chaque jour passer plusieurs heures auprès de la maitresse qu'il avoit alors, lui permit de venir avec cette femme loger dans son Palais. [...]

Les talens de Raphaël, lui acquirent une telle considération, que le Cardinal Bibiena, lui offrit sa nièce en mariage; mais Raphaël crut devoir renonce à cette illustre alliance, dans l'attente du chapeau de Cardinal, que Léon X lui avoit promis. Il ne refusa pourtant point ouvertement le parti avantageux qui lui étoit proposé; il pria son Eminence de lui accorder quatre années, afin de pouvoir, disoit-il, se rendre plus digne de l'honneur qu'elle vouloit lui faire. Ce temps expiré, le Cardinal parut toujours dans les mêmes dispositions, & Raphaël consentit alros d'épouser la nièce; mais il recula de jour en jour l'instant du mariage, se flattant que le Pape rempliroit ses promesses, & qu'il se verroit enfin décoré de la pourpre Romaine.

La passion trop vive que Raphaël avoit pour les femmes, le fit mourir à la fleur de son âge. Emporté par l'amour que lui inspiroit une belle personne, il eut l'imprudence de se livrer à de tels excés, qu'il tomba dans le dernier épuisement, & n'étoit plus

animé que par une fièvre violente. Il n'ôsa découvrir la cause de sa maladie, que les Médecins traitèrent de fluxion de poitrine; une saignée acheva de lui ôter le rest de ses forces, & lui devint mortelle.

Sentant bien qu'il approchoit de sa fin, il fit sortir de sa maison une femme qu'il entretenoit; & par son testament lui assura de quoi vivre dans une honnête aisance.

Regretté, pleuré de Rome entière, Raphaël mourut un Vendredi-Saint, le même jour & à la même heure qu'il étoit né."

Anhang 13

1790

Angelo Comolli, Vita inedita di Raffaello da Urbino illustrata con note, Rom 1790, S. 54 f. und 87 – 93:

„Imperciochè facendogli Agostino Chigi dipingere in casa sua in Trastevere la loggia, [...], Raffaello non attendeva al lavoro con premura fuggendo spesso per trovare la sua amata: la qual cosa fece venire in testa ad Agostino, che voleva presto finita quell'opera, di far venire la donna in sua casa, acciò l'avesse sempre seco, et non perdesse tempo fuori di casa, et con ciò finì quel lavoro, che è ammirabile, et stupendissimo. Et la sua passione per le belle donne fu sempre viva, et fu poscia la sua rovina, et quasi direi con rabbia delle donne, se Raffaello non avesse detto molte volte, che egli havea trasporto non per le donne, ma per le belle, perchè dai belli volti imparava la bellezza nell'arte sua; ma il fine mostrò il contrario, et finì i suoi giorni assai presto per aver troppo inchinato a questa sua passione.“

Anhang 14

1792

Giorgio Vasari: Vite de' più eccellenti Pittori Scultori e Architetti, hg. v. Guglielmo della Valle, Siena 1792, Bd. 5, S. 234 und 302 f. [Kommentar des Guglielmo della Valle]:

„Molte altre cose si raccontano di Raffaello e della causa di sua morte; ma prima di crederle, conven riflettere da chi sono scritte o venute. Aveva anch'egli i suoi emoli e contrarj. Il Bonarroti, che sempre voleva esser primo e solo, nell'opporgli Sebastian del Piombo e in altre circostanze fece vedere che non era tranquillo agli applausi che quegli aveva da Roma e dagli uomini illustri di fuori; e non è maraviglia che quelli del suo partito, che non eran pochi, comperassero a buon mercato le ciarle del volgo per macchiarne la fama. Sembra però che ad un giovane scostumato e sfacciatamente perduto dietro le donne di mal affare non avrebbe esibito in isopsa la sua Nipote il famoso Cardinal Divizio da Bibbiena, e che Raffaello, altronde onoratissimo, anche dopo promessale la fede di sposo, non avrebbe gittata la vita, senza modo usando con una di quelle.“

[Kommentar zu „per l'amore che portava ad una sua donna“]
„Lo studio del nudo espose in ogni età gli Artefici a simili vizj, e soprattutto quelli di un temperamento conforme a Raffaello.“

Anhang 15

1829

Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino del signor Quatremere de Quincy, hg., übers. und komm. v. Francesco Longhena, Mailand 1929, S. 189 – 191 und im Anhang von Longhena S. 385 – 394, hier S. 388 f.:

„Melchior Missirini: Al nobile uomo il sig. RENATO ARRIGONI I. R. Segretario di Governo in Venezia.

[...] Adunque le dico, facendomi dal principio, essere stata la così detta Fornarina, figlia di un fornaro a soccida in Roma, che abitava oltre il Tevere verso santa Cecilia. Era nella sua casa un orticello cinto da un muro, il quale per poco, che l'uomo si levasse sui pidi, era sopravanzato sì, che colui che guardava dominava tutto l'interno. Quivi codesta figliuola stava spesse volte a diporto, e poichè la fama della sua bellezza era sparsa, e traeva la curiosità de' giovani, e massime degli allievi dell'arte, che vanno in cerca della beltà, tutti desideravano vederla.

Ora avvenne, che anche Raffaello passò di là in quella appunto, che la giovinetta era nella corte, e credendo non essere veduta si lavava i piedi all'orlo del Tevere, conciossiachè il patrio fiume baciava l'area dell'orticello. Rialzatosi il Sanzio sul picciol muro vide la giovine, e attentamente l'esaminò, e come quello, che era istraordinariamente vago delle cose belle, trovandola bellissima, di quella innamorò, e pose in essa tutto il suo pensiero, nè ebbe pace finchè non fu sua.

Dato adunque il cuor suo a questa donna, la trovò vie più gentile e di forte carattere, che alla sua condizione non avria creduto convenirsi; perchè si accese di giorno in giorno in maggior fuoco, e ne anche più sapea applicarsi all'arte senza la sua compagnia: della qual cosa accortosi Agostino Chigi, che allora facea operare Raffaello alla Farnesina, procacciò ch'ella venissene ogni giorno a starsene con Raffaello.

Ora dimorando assieme il valent'uomo le acquistò l'immortalità del nome, e col suo grido, e colle sue opere: e come far sogliono gli innamorati, che non sapriano muovere ragionamento, ove non entrasse l'oggetto della loro affezione, così Raffaello più non seppe dipingere se non parlava dell'amata sua col linguaggio dell'arte. Perciò più volte la dipinse, e la introdusse nel gran fresco dell'Eliodoro, opera somma, che vince la prova dell'altre, ove la Fornarina è dipinta con tale agilità di movenza, ch'io ho sentito più volte dire al Canova esser quello il più bel corpo mosso da Raffaello sotto le sembianze della donna sua: e la pose nel gran quadro della Trasfigurazione: e la ritrasse a parte in magnifica tavola porta in dono a Taddeo suo amicissimo a Firenze: e

finalmente la collocò nel Parnasso sotto il simbolo di Clío: e questo fu veramente il ritratto più vero sì del volto, sì della persona della Fornarina. Così egli la sublimava, come in apoteosi, nelle sue opere più klassische.“

[Es folgt eine ablehnende Analyse des Fornarina-Gemäldes der Barberini.]

Anhang 16 1839 – 1858

Johann D. Passavant, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, 3 Bde., Leipzig 1839 – 1858, hier Bd. 1, S. 224 – 228: Nach einer ausführlichen Beschreibung der beiden zu diesem Zeitpunkt als mögliche Porträts von Raffaels Geliebter diskutierten Gemälde weist Passavant erstmals alle nach Vasari ergänzten Aussagen zu ihrer Person zurück.

„Gerne möchte ich nun im Stande sein einige nähere Auskunft über die Beglückte selbst geben zu können, welche in der Geschichte stets Rafael's Namen begleiten wird. Man hat ihr den Namen Fornarina gegeben, und dürften wir dem Misserini [vgl. hier Nr. 15] Glauben beimessen, so wäre sie die Tochter eines Sodabrenners gewesen, welcher über dem Tiberfluss bei S. Cecilia wohnte. Noch zeigt man ein Häuschen mit einer schönen alterthümlichen Fenstereinfassung von gebrannter Erde in der Strasse S. Dorotea No. 20, als ihr Geburtshaus. Dazu soll ehemals ein kleiner Garten gehört haben, in den man über eine niedere Mauer hineinsehen konnte, und in welchem das liebliche Mädchen oft verweilt habe. Ihre Schönheit sei daher bald ins Gerede gekommen und die jungen Leute, besonders die Zöglinge der Kunst, stets leidenschaftliche Freunde des Schönen, hätten sich im Vorbeigehen oft an der Mauer auf die Zehen gestellt, das herrliche Mädchen zu sehen. Auch Rafael, den begeisterten Verehrer der Schönen, habe ihr Ruf hingelockt, und da er das Mädchen gerade belauscht habe, wie sie an einem im Garten springenden Wasser die Füße gebadet, sei er von so heftiger Liebe ergriffen worden, dass er nicht eher Ruhe erlangte, bis er sie die Seine habe nennen dürfen. Nachdem er ihr nun sein Herz geschenkt, habe er sie weit liebenswürdiger und von edlerem Gemüth befunden, als ihrem Stande nach zu erwarten gewesen, so dass das Feuer seiner Liebe immer mächtiger geworden, und er nicht mehr ohne sie habe leben mögen. – So schön nun auch diese Erzählung lauten mag, die selbst durch ein Bildchen unterstützt wurde, welches dem Sebastiano del Piombo zugeschrieben wird, und worin Rafael dargestellt ist, wie er mit seiner Geliebten am springenden Wasser im Garten sitzt [Anm. 1: Das Bildchen gehört Lord Northwick und ist als ein Werk des Sebastiano del Piombo von Reynolds in Aquatinta gestochen worden. Es ist aber ein Mach-

werk aus dem verflochtenen Jahrhundert: [...].], so haben doch neuere Forschungen dargethan, dass diese Sage als eine reine Erfindung anzusehen ist, dass selbst der Name Fornarina nicht weiter hinaufreicht, als in die Mitte des verflochtenen Jahrhunderts [...]. Wir müssen uns daher mit der Angabe des Vasari begnügen, welcher mit schlichten Worten berichtet, Rafael habe ein Mädchen geliebt, welches bei ihm gewohnt und dem er bis zum Ende seines Lebens zugethan war.“

Anhang 17 1897

Antonio Valeri, *Chi era la Fornarina*, in: *Vita Italiana* n.s. III, 17 (1897), S. 353 – 363 mit der angeblichen Identifizierung von Wohnhaus und Vater der Fornarina und damit ihrem vollständigen Namen: Margarita di Francesco Luti da Siena, wohnhaft im Palazzetto dei Sassi, Via del Governo Vecchio 48; auf der Dokumentengrundlage von Armellinis „Un censimento della città di Roma sotto il pontificato di Leone X“ (1518), in dem „Una casa de ms Benedetto Saxo habita Fran^{co} senese fornaro“ in der heutigen Via del Governo Vecchio 48 verzeichnet ist; und einem Eintrag im Archiv des Conservatorio di Sant'Apollonia in Trastevere:

„A dì 18 Augusti 1520 // Hoggi e stata receuta nel n[ost]ro Conservatorio ma.^a Margarita vedoa, figliola del quondam Francesco Luti da Siena.“⁷⁶

Anmerkungen:

* Für vielfältige Anregungen und Hilfe bei der Ausarbeitung dieses Textes danke ich Sarah Betzer, Andreas Beyer, Matteo Burioni, Andreas Henning, Alison Luchs, Jürgen Müller, Alessandro Nova und Giancarla Periti.

- 1 Anton Joseph Dezallier d'Argenville, *Leben der berühmtesten Maler ...*, Leipzig 1767, Bd. 1, S. 66.
- 2 Hélène Toussaint, *Ingres et la Fornarina*, in: *Bulletin du Musée Ingres* 1986, S. 63–74; Rosalind E. Krauss, *You irreplaceable you*, in: *Studies in the History of Art* 20 (1989), S. 151–159; Sarah Betzer, *Artist as lover. Ingres' „Raphael and the Fornarina“* [im Erscheinen]. – Für den Kontext s. *Raphael et l'art français*, hg. v. Jean-Pierre Cuzin, Ausst.-Kat. Paris 1983/84, *Grand Palais*, Paris 1983; Raffaello. *Elementi di un mito*, hg. v. Franco Borsi, Ausst.-Kat. Florenz 1984, *Biblioteca Medicea Laurenziana*, Florenz 1984; Beate Reifenscheid, *Raffaël im Almanach. Zur Raffaelrezeption in Almanachen und Taschenbüchern der Romantik und des Biedermeier*, Frankfurt a. M. u. a. 1991; als Beispiel für die Übertragung auf andere Künstler (Albani und seine Geliebte im Atelier) s. Stéphane Loire, *Les visages de l'Albani*, in: *Studi sul Barocco romano. Scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell'Arco*, hg. v. Mario Serio u. a., Rom/Mailand 2004, S. 119–132, hier S. 125f. und Farbtbf. L.
- 3 Vgl. Anhang Nr. 2 und Nr. 3; zu dem noch früheren Gedicht des Lascaris, Anhang Nr. 1.
- 4 Zu den Quellen und der Identifizierung dieser Verlobten s. John Shearman, *Raphael in early modern sources (1483–1602)*, New Haven/London 2003, Bd. 1, S. 182f. (Nr. 1514/8).
- 5 Vgl. Ekaterini Ketzis, *Romantische Identitätsfindung. Zur Konstruktion des Idealkünstlers in den Viten Raffaels der Brüder Riepenhausen*, in: *Raffaël als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert*, hg. v. Gilbert Hess u. a., Berlin u. a. 2012, S. 3–45.
- 6 Achim von Arnim, *Raphael und seine Nachbarinnen*, in: *ders., Werke in sechs Bänden*, hg. v. Roswitha Burwick u. a., Bd. 4: *Sämtliche Erzählungen 1818–1830*, hg. v. Renate Moering, Frankfurt a. M. 1992, S. 259–315, hier S. 282; dazu Christian Begemann, *Frauen – Bilder. Kunst, Kunstproduktion und Weiblichkeit in Achim von Arnims „Raphael und seine Nachbarinnen“*, in: *Bild und Schrift in der Romantik*, hg. v. Gerhard Neumann und Günter Oesterle, Würzburg 1999, S. 391–410.
- 7 S. etwa Joachim Gaus, *Ingenium und Ars: das Ehepaarbildnis Lavoisier von David und die Ikonographie der Museeninspiration*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 36 (1974), S. 199–228; Mary D. Sheriff, *Moved by Love. Inspired artists and deviant women in eighteenth-century France*, Chicago u. a. 2004.
- 8 Udolpho van de Sandt, *Fulchron-Jean Harriet*, in: *Revue de l'Art* 159 (2008), S. 21–34, hier S. 28f.; die genaue Identifizierung und Bedeutung der allegorischen Figuren im Hintergrund sind unklar. – Zu Füssli s. Karl F. Hahn, *„Raffaël und die Fornarina“*. Eine Bilderfindung Johann Heinrich Füsslis, in: *Labyrinthos* 3 (1984), Heft 5–6, S. 37–53, und Camilla Smith, *Between phantasy and angst. Assessing the subject and meaning of Henry Fuseli's late pornographic drawings, 1800–1825*, in: *Art History* 33 (2010), S. 420–447, hier S. 440–443. – Weitere Fornarina-Darstellungen in Salons etwa von François-Édouard Picot, dazu Étienne A. Réveil (Hg.), *Musée de peinture et de sculpture: ou, Recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières de l'Europe*, Paris 1828, Bd. 3, Nr. 215, und von Nicaise De Keyser, dazu Dirk Pauwels, *Rafaël en de Fornarina (1842), een historisch genrestuk vsan Nicaise De Keyer (1813–1887). Kanttekeningen, theoretische en kritische reflecties bij een der „parels“ van het Antwerpse Salon van 1843*, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* 71 (1991), S. 211–314.
- 9 Raphael Urbinas. *Il mito della Fornarina*, hg. v. Rosanna Barbiellini Amidei u. a., Ausst.-Kat. Rom 1983, *Galleria Nazionale*, Mailand 1983, v. a. S. 26f.; Anna Cerboni Baiardi, *L'Accademia Raffaello di Urbino. Custode del mito*, Ausst.-Kat. New York 2007, *Istituto Italiano di Cultura*, New York 2007, S. 78f. (Kat. 19). – Für die Frage, wie es zum Namen „Fornarina“ kam, ist neben den erotischen Assoziationen, die mit dem Backen verbunden wurden, auch interessant, dass Berninis Geliebte Costanza wenig zuvor ebenfalls als „römische Bäckerin“ bezeichnet wurde, s. Alison Luchs, *The sculptor's lady: a French eighteenth-century response to Bernini's Costanza?* in: *Festschrift Jennifer Montague* [im Druck].

- 10 Zum Stand der Deutungsdiskussionen s. David A. Brown und Konrad Oberhuber, *Monna Vanna and Fornarina: Leonardo and Raphael in Rome*, in: *Essays presented to Myron P. Gilmore*, hg. v. Sergio Bertelli und Gloria Ramakus, Florenz 1978, Bd. 2, S. 25–86; *La Fornarina di Raffaello*, hg. v. Lorenza Mochi Onori, Ausst.-Kat. Mailand 2002, *Fondazione Arte e Civiltà*, Genf u. a. 2002; Andreas Beyer, *Das Porträt in der Malerei*, München 2002, S. 144; Sabine Poeschel, *Raffaël und die Fornarina. Ein Bild wird Biographie*, in: *Westfalen und Italien. Festschrift für Karl Noehles*, hg. v. Udo Grote, Petersberg 2002, S. 285–298; David L. Clark, *Raphael's Fornarina. Venus pudica or Venus aphrodisia?* in: *Konsthistorisk tidskrift* 74 (2005), S. 224–232; Jürg Meyer zur Capellen, *Raphael. A critical catalogue of his paintings*, 3. Bde., Bd. 3: *The Roman portraits, ca. 1508–1520*, Landshut 2008, S. 144–149 (Kat. 78).
- 11 Daniel Arasse, *La „Fornarina“ ou le mythe de l'amour peintre*, in: Daniel Arasse u. a., *Symboles de la Renaissance III*, Paris 1990, S. 13–24. Zur prinzipiellen Problematik weiblicher Porträts um 1500 insgesamt Elizabeth Cropper, *The beauty of woman. Problems in the rhetoric of Renaissance portraiture*, in: *Rewriting the Renaissance*, hg. v. Margaret W. Ferguson u. a., Chicago u. a. 1987, S. 175–190 (mit weiterer Lit.).
- 12 Ernst Kris und Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt a. M. 1980 [zuerst 1934], S. 151; vgl. jedoch die Arbeiten von Margot und Rudolf Wittkower, *Künstler. Außenseiter der Gesellschaft*, Stuttgart 1989, S. 166–196; Paul Barolsky, *Giottos Vater. Vasaris Familiengeschichten*, Berlin 1996 [zuerst engl. 1992], und Frédérique Verrier, *Frammenti di un discorso sugli amori degli artisti nella prima edizione delle „Vite“*, in: *Letteratura & Arte* 1 (2003), S. 103–115.
- 13 Jennifer E. Craven, *Ut pictura poesis. A new reading of Raphael's portrait of „La Fornarina“ as a Petrarchan allegory of painting, fame and desire*, in: *Word & Image* 10 (1994), S. 371–394; vgl. auch Hermann U. Asemissen und Gunter Schweikhart, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994; Stephen Campbell, *Eros in the Flesh: Petrarchism, the Embodied Eros and Male Beauty in Italian Art, 1500–1540*, in: *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 35 (2005), S. 629–662 und Mary Garrard, *Brunelleschi's Egg. Art and Gender in Renaissance Italy*, Berkeley/Los Angeles/London 2010, S. 198f.
- 14 Anna L. Francesconi, *Lo sfondo botanico*, in: *Mailand 2002*, wie Anm. 10, S. 77–85.
- 15 Grazietta Butazzi, *L' iconografia – l'acconciatura. Riflessioni a proposito di una testa ornata su un corpo non abbigliato*, in: *Mailand 2002*, wie Anm. 10, S. 87–91; Maria G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, *I gioielli della „Fornarina“*, in: *Mailand 2002*, wie Anm. 10, S. 93–97.
- 16 *Mailand 2002*, wie Anm. 10, S. 101–105, Roberto Bellucci u. a., *Indagini su Raffaello. La „Fornarina“, analisi non distruttiva a confronto*, in: *Kermes* 16 (2003), S. 64–72; Meyer zur Capellen 2008, wie Anm. 10; dagegen wieder Late Raphael, hg. v. Tom Henry und Paul Joannides, Ausst.-Kat. Madrid 2012, Prado, Madrid 2012, S. 282: „although very widely attributed to Raphael, probably by Giulio Romano“.
- 17 Vgl. Anhang Nr. 4 und Nr. 7 in diesem Beitrag.
- 18 Dazu Brown/Oberhuber 1978, wie Anm. 10.
- 19 Zu Mansuetis bislang weder genauer datiertem noch analysiertem Werk s. *York Art Gallery, Catalogue of Paintings*, Bd. 1, *Foreign Schools 1350–1800*, bearb. v. John Ingamells u. a., York 1961, S. 28 (Kat. 733); Enrico M. Dal Pozzolo, *Colori d'amore. Parole, gesti e carezze nella pittura veneziana del Cinquecento*, Treviso 2008, S. 43f.
- 20 Vgl. nur die Zusammenstellungen von Texten und Bildern bei Hans Ost, *Tizians so genannte „Venus von Urbino“ und andere Buhlerinnen*, in: *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*, hg. v. Justus Müller Hofstede und Werner Spies, Berlin 1981, S. 129–149; Brita von Götz-Mohr, *Individuum und soziale Norm. Studien zum italienischen Frauenbildnis des 16. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. u. a. 1987; Anne Ch. Junkerman, *Bellissima donna. An interdisciplinary study of Venetian sensuous half-length images of the early sixteenth-century*, Ph.D.diss. University of Berkeley 1988; Linda Wolk-Simon, *„Rapture to the Greedy Eyes“. Profane love in the Renaissance*, in: *Art and Love in Renaissance Italy*, hg. v. Andrea Beyer, Ausst.-Kat. New York 2008, *The Metropolitan Museum*, New Haven/London 2008, S. 43–58.
- 21 Vgl. bereits die Kritik bei Dante, *Purgatorio* 23, 100f.; weitere Text- und Bildbeispiele für die Wahrnehmung und Bewertung nackter Brüste bei Sergio Bertelli,

- 43 Walther Ludwig, Der Ritt des Dichters auf dem Pegasus und der Kuss der Muse. Zwei neuzeitliche Mythologeme, in: Nachrichten der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse 1996, Nr. 3; zur visuellen Erotisierung der Musen Stephen J. Campbell, ‚Sic in amore furens‘. Painting as poetic theory in the Early Renaissance, in: *I Tatti Studies* 6 (1995), S. 145–168; neben Isabella d’Este, die als „zehnte Muse“ angesprochen wurde, ein Beispiel von 1531 für die explizite Überhöhung der Geliebten zur ‚himmlischen Venus‘ und zugleich ‚zehnten Muse‘ bei Antonino Lenio di Parabita, Oronte gigante, hg. v. Mario Marti, Lecce 1985, S. 80 (1, 1, 333–47) und S. 88f. (1, 1, 377–392).
- 44 Contenta Politicorum libri octo [... elucidatore Iacobo Fabro Stapulensi], Paris 1506, fol. 119r: „Quam ut nudatam [Campaspen] vidit, Apelles ad insanos usque axarsit amores, corporis vires simul et ars pingendi (invalescens morbo) illi desuere. Id autem intelligens Alexander, illi Campaspen donavit, ut ad se rediret Apelles. At pictorem tradunt ad priorem pingendi gratiam non redisse. [...] Stulta enim, lascivia, et intemperata sunt, et quae virtutem ab animo extrudunt, redduntque insanos. Cuius rei periculum in optimo artifice factum est, qua in re licenter et plurimum peccare solent nostri temporis pictores.“ – Die Vorstellung vom Tod durch Liebeserschöpfung lässt sich vor Raffael aber kaum nachweisen, vgl. etwa den „Cathalogo di quei che morirono fra le braccia de lor amate donne“ in: Ortensio Landi, *Sette libri de cathaloghi a varie cose apparenti*, Venedig 1552, S. 412–414; zur empfohlenen, ‚gesunden‘ Häufigkeit des Geschlechtsverkehrs s. Bell 1999, wie Anm. 23, S. 27–33.
- 45 J. B. Trapp, Petrarch’s Laura. The portraiture of an imagery beloved, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 64 (2001), S. 55–192; vgl. insgesamt auch Ingeborg Walter und Roberto Zapperi, *Das Bildnis der Geliebten. Geschichten der Liebe von Petrarca bis Tizian*, München 2007; Wolf-Dietrich Löhr, *Lesezeichen. Francesco Petrarca und das Bild des Dichters bis zum Beginn der Frühen Neuzeit*, Berlin 2010.
- 46 Vgl. etwa Gabriele Frings, *Giorgiones Ländliches Konzert. Darstellung der Musik als künstlerisches Programm in der venezianischen Malerei der Renaissance*, Berlin 1999.
- 47 Vgl. zur bisherigen Diskussion Kia Vahland, *Lorbeeren für Laura. Sebastiano del Piombos lyrische Bildnisse schöner Frauen*, Berlin 2011.
- 48 Frankfurt a. M. 2009, wie Anm. 36, S. 160–163 (Kat. 4).
- 49 Zuletzt Tiziano Vecellio, *Amor sacro e amor profano*, hg. v. Claudio Strinati, Ausst.-Kat. Rom 1995, Villa Borghese, Rom/Mailand 1995, S. 252f. (Kat. 17).
- 50 Vgl. nur Charles Dempsey, *The portrayal of love. Botticelli’s „Primavera“ and humanist culture at the time of Lorenzo the Magnificent*, Oxford 1992.
- 51 Frankfurt a. M. 2009, wie Anm. 36, S. 152–159 (Kat. 1–3), die Zitate S. 155.
- 52 Neuere Werke zu dieser Frage springen etwa von der Antike ins 18./19. Jahrhundert, vgl. etwa Mary D. Sheriff, *Moved by love. Inspired artists and deviant women in Eighteenth-Century France*, Chicago/London 2004; *L’artiste et sa muse*, hg. v. Christiane Dotal und Alexandre Dratwicky, Paris 2006; *Il ritratto dell’amante. L’artista, la musa, il simulacro*, hg. v. Saveria Chermotti u. a., Padua 2009.
- 53 Vgl. Asemissen/Schweikhart 1994, wie Anm. 13.
- 54 Vgl. für die Stichserie *Carmen Bambach, Leonardo, Tagliente, and Dürer: ‚La scienza del far di groppi‘*, in: *Achademia Leonardi Vinci* 4 (1991), S. 72–98.
- 55 Alison Luchs, *Tullio Lombardo’s Ca’ d’Oro relief: a self-portrait with the artist’s wife?* in: *Art Bulletin* 71 (1989), S. 230–236; Alison Luchs, *Tullio Lombardo and Venetian High Renaissance Sculpture*, Ausst.-Kat. Washington DC 2009, National Gallery of Art, Washington/New Haven/London 2009, S. 66–69 (Kat. 1); ein Resümee der Forschung und andere Deutung bei Claudia Kryzarsch, *„Il poeta cantore e l’amante“. Una nuova interpretazione per il „Doppio ritratto“ di Vienna come „Allegoria della musica“*, in: *Tullio Lombardo. Scultore e architetto nella Venezia del rinascimento*, hg. v. Matteo Ceriana, Venedig/Verona 2007, S. 69–79; zum größeren Kontext Nicole Birnfeld, *Der Künstler & seine Frau. Studien zu Doppelbildnissen des 15.-17. Jahrhunderts*, Weimar 2009.
- 56 Vgl. für das Folgende ausführlich und mit Nachweisen Maria Ruvoldt, *The Italian Renaissance imagery of inspiration. Metaphors of sex, sleep, and dreams*, Cambridge u. a. 2004; Ulrich Pfisterer, *Zeugung der Idee – Schwangerschaft des Geistes. Sexualisierte Metaphern und Theorien zur Werkgenese in der Renaissance*, in: *Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, hg. v. Ulrich Pfisterer und Anja Zimmermann, Berlin 2005, S. 41–72; Christian Begemann, *Gebären*, in: *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, hg. v. Ralf Konersmann, Darmstadt 2007, S. 121–134; Anthony Colantuono, *Titian, Colonna and the Renaissance science of procreation*, Farnham u. a. 2010; Ulrich Pfisterer, *Kunst-Liebe π Liebes-Kunst*, in: *Liebesemantiken*, hg. v. Kirsten Dickhaut [im Druck].
- 57 Vgl. Margaret A. Gallucci, *Benvenuto Cellini. Sexuality, masculinity, and artistic identity in Renaissance Italy*, New York/Houndmills 2003.
- 58 Ulrich Pfisterer, *Alternde Künstler als Liebhaber – Inspiration, (Pro-)Kreativität und Verfall: Anthonis van Dyck, Tizian und die Tradition der Renaissance*, in: *Alter und Altern. Wirklichkeiten und Deutungen*, hg. v. Peter Graf Kielmansegg und Heinz Häfner, Heidelberg u. a. 2012, S. 55–71.
- 59 Claire J. Farago, *Leonardo da Vinci’s ‚Paragone‘: a critical interpretation with a new edition of the text in the ‚Codex Urbinas‘*, Leiden u. a. 1992, S. 220–227 (Kap. 23); zu Leonardos sexualisiertem Vokabular für den künstlerischen Schaffensprozess auch Martin Kemp, *From ‚Mimesis‘ to ‚Fantasia‘. The Quattrocento vocabulary of creation, inspiration and genius in the visual arts*, in: *Viator* 8 (1977), S. 347–398. – Zur weiteren Umsetzung dieser Vorstellungen s. Mary Pardo, *Artifice as seduction in Titian*, in: *Sexuality and gender in Early Modern Europe. Institutions, texts, images*, hg. v. James G. Turner, Cambridge u. a. 1993, S. 55–89; Nicola Suthor, *Augenlust bei Tizian. Zur Konzeption sensueller Malerei in der Frühen Neuzeit*, München 2004.
- 60 Genauer: Aretino lobt einen anderen Maler für ein weibliches Bildnis, das in dieser Hinsicht dem Stil Raffaels gleichkäme, s. Pietro Aretino, *Lettere sull’arte*, hg. v. Ettore Camesasca, 3 Bde., Mailand 1957–1960, Bd. 2, S. 294 (Nr. DXVI). – Vgl. dann Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge Schoole der Schilderconst [...]*, Rotterdam 1678, S. 291, mit der These, der Betrachter des Galatea-Freskos von Raffael würde bei deren Anblick die gleiche Liebe empfinden, wie sie der Maler in die Darstellung der Nymphe investiert habe, denn „was zunächst unwahrscheinlich klingt, das kann die Liebe erreichen: da die Seelenkräfte in verliebten Sinnen die größte Wirkkraft entfalten.“
- 61 S. Anhang, Nr. 1; zur Deutung Rijser 2012, wie Anm. 38, S. 72–74.
- 62 Dazu und zu der Signaturformel, die Ugo auch noch anderweitig verwendete, Lisa Pon, *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance print*, New Haven/London 2004, S. 75–78.
- 63 Zu den Anfängen der Pictura-Personifikationen im Bild zuletzt Édouard Pommier, *Le prime immagini della ‚pittura‘ nell’arte italiana del Rinascimento*, in: *L’intelligenza della passione*, hg. v. Michela Scolaro und Francesco P. Di Teodoro, San Giorgio di Piano (BO) 2001, S. 463–477; Ulrich Pfisterer, *Cennino Cennini und die Idee des Kunstliebhabers*, in: *Grammatik der Kunstgeschichte: Sprachprobleme und Regelwerk im ‚Bild-Diskurs‘. Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag*, hg. v. Hubert Locher und Peter Schneemann, Berlin 2008, S. 95–117; Ulrich Pfisterer, *Picturas Schlaf und Erwachen – Vorstellungen vom Neuanfang der Malerei um 1600*, in: *Novità – Neuheitskonzepte in der Kunst um 1600*, hg. v. Ulrich Pfisterer und Gabriele Wimböck, Zürich/Berlin 2011, S. 311–357, hier im Katalog für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts zu ergänzen ein Fresko im Erdgeschoss des Palazzo Farnese, Caprarola. – Möglicherweise markiert Raffael auch einen wichtigen Punkt für die ‚Musen-Architektur‘, vgl. Marcin Fabiański, *Iconography of the architecture of ideal musaei in the fifteenth to eighteenth centuries*, in: *Journal of the History of Collections* 2 (1990), S. 95–134.
- 64 Giovanni Sacrobosco, *Sphaera mundi*, Venedig: Johannes Lucilius Santritter und Gerolamo de Sanctis 1488; die Inschriften besagen. „Ptolemaeus princeps astronomorum“ und „Vrania musa: caelestis“.
- 65 Dazu etwa Giovanni Pozzi, *Il ritratto della donna nella poesia d’inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, in: *Lettere Italiane* 31 (1979), S. 3–30; Mary Rogers, *Sonnets on female portraits from Renaissance North Italy*, in: *Word & Image* 2 (1986), S. 291–305; Chrysa Damianaki Romano, *„Come se fussi viva e pura“. Ritrattistica e lirica cortigiana tra Quattro e Cinquecento*, in: *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance* 60 (1998), S. 349–394; Norman E. Land, *The Viewer as poet. The Renaissance response to art*, University Park 1994; Ulrich Pfisterer, *Akt und Ambiguität: 1552, 1559, 1640*, in: *Erosionen der Rhetorik? Strategien der Ambiguität in den Künsten der Frühen Neuzeit*, hg. v. Valeska von Rosen, Wiesbaden 2012, S. 29–60.

- 66 Zusammenfassend Matthias Winner, Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen, Diss. Köln 1957; außerdem Jacques Stella (1596–1657), hg. v. Sylvie Laveissière und Léna Widerkehr, Ausst.-Kat. Lyon 2006, Musée des Beaux-Arts/Toulouse Musée des Augustins, Paris 2006, S. 168f. (Kat. 97). – Allerdings scheint bereits 1592 nördlich der Alpen eine zehnte Muse der Goldschmiedekunst dargestellt worden zu sein, vgl. Wunderwerk: göttliche Ordnung und vermessene Welt. Der Goldschmied und Kupferstecher Antonius Eisenhoit und die Hofkunst um 1600, hg. v. Christoph Stiegemann, Ausst.-Kat. Paderborn 2003, Erzbischöflichen Diözesanmuseum, Mainz 2003, S. 211 (Kat. 46).
- 67 R. Ward Bissell, Artemisia Gentileschi and the authority of art, University Park (PE) 1999, S. 205–208 (Kat. 8); Pfisterer 2011, wie Anm. 63.
- 68 Originaltext und englische Übersetzung bei Rijser 2012, wie Anm. 38, S. 73; fehlerhaft bei Shearman 2003, wie Anm. 4, Bd. 1, S. 654f.
- 69 Zit. n. Shearman 2003, wie Anm. 4, Bd. 2, S. 967f.
- 70 Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, hg. v. Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1966–1997, Bd. 4 (testo), S. 190, 199f. u. 208f.
- 71 Zit. n. Shearman 2003, wie Anm. 4, Bd. 2, S. 1398.
- 72 Zit. n. Shearman 2003, wie Anm. 4, Bd., 2, S. 1415f.
- 73 Zur Datierung der Postillen: der in den Randnotizen mehrfach genannte Ferrante Carli lebt von 1578 bis 1641; wenn es sich bei dem ebenfalls erwähnten, verstorbenen Kardinal del Monte um Francesco Maria handeln sollte, würde dies den Zeitraum auf nach 1627 einschränken. Die postillierte Ausgabe ist heute verschollen; sie war im 19. Jahrhundert im Besitz von Giuseppe Vannutelli, Rom; publiziert von Pietro E. Visconti, *Notizie risguardanti il testamento di Raffaello [...]*, in: Pietro Odescalchi, *Istoria del ritrovamento delle spoglie mortali di Raffaello Sanzio da Urbino [...] con l'aggiunta delle notizie anedote raccolte dal cav. Pietro Ercole Visconti*, Rom 1833, S. 85f. und 91–95; zuletzt dazu Shearman 2003, wie Anm. 4, Bd. 2, S. 1195.
- 74 Zit. n. G. Cugnoni, Agostino Chigi il Magnifico, in: *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 2 [1878], S. 37–83, Zitat hier S. 62f., der Artikel wird fortgesetzt S. 209–226, S. 475–490; 3 [1879], S. 213–232, S. 291–305; S. 422–448; 4 [1880], S. 56–75 und S. 195–216.
- 75 Zit. n. Hieronymus Tetius, *Aedes Barberinae ad Quirinalem descriptae*, hg. v. Lucia Faedo und Thomas Frangenberg, Pisa 2005, S. 435f.
- 76 Diese Dokumente nochmals in A. M. Bessoni Avreli, *Chi era la Fornarina?* Albano Laziale 1928.