



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Das Leben Raphaels

Grimm, Herman

Stuttgart [u.a.], 1903

Der Sieg Constantin's.

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

gesamten Composition uns recht vor die Augen. Auch ihr geistiger Inhalt ist leichter zu erkennen. In Raphael's Anschauung hatten Verklärung und Himmelfahrt sich vereinigt und andere Gedanken noch waren hineingeflossen: symbolisch genommen lehrt der untere Theil des Gemäldes, wie hilflos und ohnmächtig die Welt ohne Christus sei, während der obere Christus in der Fülle seiner Macht zeigt. Christus' sich emporwendendes Antlitz scheint überirdisches Licht zu empfangen.

2.

Der Sieg Constantin's.

Raphael würde mit der Transfiguration die religiöse Malerei einstweilen haben ruhen lassen, um sich der geschichtlichen zuzuwenden. Beauftragt war er, den Sieg Constantin's über Maxentius in dem an die anderen vaticanischen Zimmer anstoßenden Saale zu malen, dessen Wände die Thaten Constantin's zeigen. Seine Schüler haben nach seinem Tode hier gearbeitet.

Hätte Raphael all diese Gemälde selbst ausführen dürfen, in jener abermaligen Rückkehr zum Wirklichen, die die Verklärung Christi als seine letzte Entwicklungsstufe zeigt, so hätte die Constantinschlacht ihn in ganz neuem Lichte dastehen lassen. Aber nur die große getuschte Federzeichnung der Composition ist eigenhändige Arbeit¹⁾. Für einige Gestalten darauf sind noch Naturstudien erhalten. Mit diesen Hilfsmitteln wurde von Giulio Romano das Werk ungenügend genug ausgeführt,

¹⁾ Im Louvre.

auch in seiner jetzigen Gestalt aber von außerordentlicher Wirkung.

Die drei großen Meister der italiänischen Malerei haben jeder ihr Schlachtgemälde unternommen: Leonardo die Reiter Schlacht im Regierungspalaste zu Florenz, Michelangelo den Ueberfall der Badenden, der ebendort ausgeführt werden sollte, Raphael den Sieg Constantin's. Allen dreien ist das Geschick nicht günstig gewesen. Zu einer Zeit, wo Raphael an seine Arbeit kaum dachte, ging Michelangelo's Carton schon zu Grunde ohne daß nach ihm gemalt worden war, während Leonardo's Wandgemälde auch damals schon nur noch wenige Jahrzehnte der Existenz vor sich hatte. Es war bei seiner Herstellung vom Meister wieder eins der unglücklichen technischen Experimente gemacht worden, denen auch das ‚Abendmahl‘ in Mailand so früh erlag. Raphael aber ist von ihnen dreien am übelsten davongekommen. Sein Gemälde steht fertig und wohlerhalten da, nicht aber von ihm auf die Wand gebracht, sondern mit Zusätzen versehen, die seinen Anblick beeinträchtigen, ohne daß man sich, wenn man davorsteht, Rechenschaft ablegt, worin diese Aenderungen bestehen.

Leonardo und Michelangelo stellten Episoden der vaterländischen Geschichte dar, keiner jedoch in so umfassendem Sinne, daß sich aus den Compositionen ergeben würde, was geschieht. Mag Leonardo's Reiterkampf, wie er uns in Abbildungen heute vorliegt, nun bloß ein Theil des Gemäldes gewesen sein oder Alles geben, was darauf zu sehen sein sollte: vor Augen steht uns die kunstreichste Gruppe aus Menschen und Pferden, die die neuere Kunst geschaffen hat; trotz der bestialischen Wuth aber, mit der die Menschen und die Rosse sogar sich anfallen, ermangelt

sie dramatischen Inhalts. Wir sehen zwei Parteien sich eine Fahne streitig machen, ahnen aber weder, welche siegen wird, noch nimmt eine davon unser Mitgefühl in Anspruch. Vernichten Alle zuletzt einander, so ist uns gleichgültig, was aus der Fahne wird. Michelangelo's 'Badende' sind noch inhaltsloser. Wir sehen den sie überfallenden Feind nicht, und weder die Zuversicht, daß man sich noch zu rechter Zeit waffnen werde, noch die Furcht, es sei zu spät, erwächst aus der Composition. Die Figuren sind leidenschaftslos in der Bewegung und haben etwas Zufälliges in der Zusammenstellung¹⁾.

Mengen von Menschen darzustellen, die der gleiche Gedanke erfüllt, oder zu erfüllen beginnt, war Raphael's Element. Endlich konnte er sich nun in einem Umfange den Wünschen seines Talentes hingeben wie nie zuvor. Zwei Heere, nicht bloß eine größere oder geringere Anzahl im Kampf begriffener Männer, sondern zwei Armeen waren zu malen, von deren Sieg oder Untergang das

¹⁾ In der unbestimmten Haltung, in der Michelangelo den Carton componirte, hat Raphael auf einer seiner ältesten Zeichnungen (die in Perugia noch, wir wissen nicht, zu welchem Zwecke, von ihm gemacht worden ist) dargestellt, wie Perugia gestürmt werden soll. Die Inschrift PERUSIA AUGUSTA, die wir heute noch auf der Stadtmauer lesen, bezeugt es. Man schießt mit Pfeilen, man legt Sturmleitern an, aber wir sehen weder, wer die Stadt vertheidigt, noch ob der Angriff gelingen wird. Der Beweis dafür, daß die Zeichnung von Raphael herrühre, liegt darin, daß die Composition später für die Loggien verwandt wurde.

Attila's Umkehr und der Sieg der Saracenen vor Ostia sind keine Schlachtgemälde. Raphael's Natur war der Darstellung grausamer Scenen abhold. Ich erinnere daran, wie gemäßiget sein Kindermord gehalten ist. Er hat auch nie Carriaturen gezeichnet wie Lionardo oder organische Verzerrungen wie Michelangelo.

Schicksal des römischen Reiches und, als Folge dieser Entscheidung, das der römischen Kirche abhing. Der Moment war darzustellen, wo Constantin, der erste christliche Kaiser, zum Sieger über den Feind des Christenthums wird.

Eine Wand, doppelt so breit als hoch, mußte bedeckt werden: Raphael macht die kaum zu bewältigende Fläche dadurch übersehbar, daß er sie geistig in drei ideale Theile theilt, von denen er dem mittelsten so entscheidendes Uebergewicht über die beiden anderen verleiht, daß alle drei zu einem einzigen Anblick sich zusammenschließen.

Lassen wir die Blicke auf dem die Mitte der ungeheuren Composition bildenden, siegreich einherstreichenden Constantin nicht zuerst ruhen, sondern die Betrachtung links beginnen. Hier, auch räumlich uns am nächsten, wird der letzte Widerstand der Truppen des Maxentius gebrochen. Dann, rechtshin weiterschreitend, trifft unser Auge den im Flusse versinkenden Maxentius, dem Constantin an der Spitze seiner Cavallerie¹⁾ bis an den Rand des Flusses nachstürmend, eben seinen Speer zuschleudern will. Dann rechtshin noch einmal weiterschreitend, Flucht und Verfolgung: das geschlagene Heer, das sich schwimmend oder in Fahrzeugen über den Fluß und über die den Strom ganz im Hintergrunde mit vielen Bogen überspannende Brücke zu retten sucht. Diese drei Momente, die, je mehr wir nach rechtshin weitergehen, in weiter und weiter in die Tiefe zurückweichenden Ereignissen Vorder-, Mittel- und Hintergrund füllen, lassen, so breit sich auch das Gemälde ausdehnt, sofort erkennen was vorgeht. Zugleich

¹⁾ Ich brauche den modernen Ausdruck, weil hier die Reiter als organisch geschlossene Masse durchbrechen.

wirkt die Mitte, wo das Entscheidende eintritt, doch so mächtig, daß was rechts und links sich ereignet dem geistigen Gehalte nach sich dieser Mitte unterordnet, die den Betrachtenden immer wieder anzieht, um ihn immer wieder dann nach rechts und links zu den anderen Scenen mit den Blicken sich wenden zu lassen. Auf der eigenen Zeichnung hatte Raphael durch kraftvolle Schattenlagen genau angegeben, wie er die Dinge malerisch zu behandeln beabsichtigte. Der Unverstand des Giulio Romano, der alle drei Theile zu einem monotonen Panorama ineinanderwirkte, wäre unbegreiflich, verriethen nicht auch andere Werke dieses Künstlers, wie wenig seine Kräfte zureichten. Giulio's Unfähigkeit, den Intentionen seines Meisters nachzukommen, wurde hier, was die Massenbildung anlangt, verstärkt durch eine dilettantische Vorliebe für vielfachen Schmuck und Einzelheiten, mit denen er die Gestalten behängt. Man sehe, wie sorgsam Raphael immer alles Beiwerk dem Gesamteffecte unterordnet und wie thöricht Giulio hier von diesem Grundsatz abgeht. Wie er durch Ueberladung der Pferde mit Geschirz und der Soldaten mit Waffenstücken die Kampfszene links im Vordergrund beeinträchtigt, die aber auch so noch immer die größte Wirkung thut; wie er dann durch Auflösung der Mittelpartie in einzelne Figuren, zwischen die er zuviel Raum bringt, den auf Raphael's Skizze hier sich bietenden Haupteffect des von Constantin durchbrochenen Centrum's beinahe aufhebt und das massenhafte und unwiderstehliche Vordrängen der siegenden Armee sich zum Theil in ein gleichgültiges Getümmel auflöst. Dieses Vorstürmen der Reiterei mit Constantin an der Spitze bis dicht an den Fluß und das wahnsinnige Sichhineinstürzen der Befolgten zerfällt auf Giulio's Gemälde in einzelne Scenen.

Und endlich auch der gemeinsame Strom der Flüchtenden und ihrer Verfolger über die Brücke im Hintergrunde rechts, dem Raphael etwas mit der Landschaft Zusammenfließendes verleihen wollte, ist in unnöthiges Detail zergliedert. Raphael läßt über dem geschlagenen Heere hier eine langgezogene compacte Wolke wie einen gespenstigen Drachen hinfliegen, die, als Ueberschrift gleichsam, Tod und Untergang zu besagen scheint: Giulio, ohne Verständniß dafür, hat sie in allerlei unbedeutendes Gewölk getrennt. Nirgends hat er die anderen symbolischen Winke, die Raphael's Skizze trägt, verstanden. Um den Siegeslauf der Truppen des Constantin anzudeuten, waren viele nach der rechten Seite hin wehende Fahnen an verschiedenen Stellen angebracht worden: bis auf eine einzige hat Giulio sie fortgelassen! Die Feldzeichen des Maxentius läßt Raphael sinken: vorn im Flusse, rechts neben dem ertrinkenden Kaiser, macht einer seiner Leute einen letzten Versuch, sein Feldzeichen und sich zu retten: auch diese tief symbolische Gestalt fehlt auf dem Gemälde. Raphael hatte den untergehenden Maxentius mit genügendem Raum umgeben, damit er dadurch sichtbarer hervortrete; Giulio läßt ihn von anderen Gestalten dicht umdrängt erscheinen. Man vergleiche das Einher Sprengen Constantin's¹⁾ auf der Skizze und auf dem Gemälde. Wie energisch die Skizze den siegenden Kaiser als Kämpfenden zeigt, der spähend den Kopf vorgebeugt und das in die vor ihm niederstürzenden Feinde mit den Vorderfüßen hineinschlagende Pferd zurückreißend — da ein Sprung weiter ihn selber in die Fluthen tragen würde —, den

¹⁾ Der, wie Brunn zuerst nachgewiesen hat, genau die Mitte der ganzen Composition einnimmt.

erhobenen Wurfspeer dem verlorenen Gegner nachsenden will, und wie gleichgültig parademäßig hingaloppirend Kaiser und Pferd von Giulio gemalt worden sind. Wie treten auf Raphael's Zeichnung die Energie und der suchende Blick Constantin's hervor! Wie der Kaiser das Pferd im Zügel hat, das sich kaum halten lassen will! Wie er, Maxentius scharf in's Auge fassend, seinem Wurfspeer die entscheidende Richtung zu geben sucht, deren letztes Ziel die völlige Vernichtung des Gegners ist! Dicht neben Constantin deutet einer der Berittenen, die ihn umgeben, mit der Hand nach Maxentius hin, und dieser scheint sich, untergehend, zugleich noch hinter seinem Pferde gegen den drohenden Wurfspeer decken zu wollen: man sieht, wie er am aufgereckten Kopfe des Pferdes vorüber nach Constantin hinüberblickt, im Extrinken noch den drohenden Wurf fürchtend; man sieht — anders als auf dem Gemälde — wie er mit angstvoll und vergebens sich krallenden Händen den Hals des Pferdes umschließt. Dieses unmittelbare Zusammentreffen der beiden Hauptfiguren dehnt Giulio Romano bis zur Unverständlichkeit auseinander. Die unter Constantin's Kofse zurückstürzenden Krieger reducirt er auf die Hälfte; die Entfernung zwischen den beiden Kaisern verbreitert er; den heransprengenden Krieger, der auf Maxentius deutet, bringt er mehr in den Hintergrund: alles was Raphael's Willen zufolge Drängendes, unmittelbar Entscheidendes im persönlichen Begegnen der beiden Gegner liegen sollte, ist dermaßen abgeschwächt, daß wir fast den Eindruck empfangen, als ob keiner von beiden Kaisern den andern bemerke, so daß Constantin, an Maxentius vorüber, das Ufer weiter entlang sprengen würde, wenn ein Reiter ihm mit deutender Hand nicht

zeigte, daß Maxentius im Flusse unten mit den Wellen kämpft.

Was die Malerei anlangt, so haben die Gemälde der anderen Gemäler weit mehr gelitten als die des Constantinsaaes: welche Harmonie aber ist trotzdem über sie noch ausgebreitet! Wie schließen sich die Gruppen zusammen, wie tritt der Vordergrund vor, weicht der Hintergrund zurück! Und wie breitet sich bei Giulio's Constantinschlacht dagegen, deren Malerei vortrefflich erhalten ist, eine breite öde Masse einzelner Gestalten vor uns aus, keine im Hinblick auf die nächsten anderen ausgeführt. Und wie deutlich läßt die Skizze doch erkennen, daß Raphael im Sinne hatte, die Einzelheiten den großen Massen unterzuordnen. Und trotzdem, welche Wirkung des Gemäldes auch so wie es dasteht! Keiner der späteren Schlachtenmaler in zwei Jahrhunderten hat ohne Wiederholung dieser Motive arbeiten können. An vielen Stellen begegnen wir diesen Szenen wieder.

Eine Gruppe noch will ich aus dem Anfangs unübersehbar Reichthum der Composition herausheben, die unter Raphael's eigener Hand gewiß eine der schönsten geworden wäre: der mit dem Feldzeichen in den Händen hinfinkende Jüngling von früh jugendlicher Schönheit, den ein älterer, bärtiger Mann zu stützen oder wieder emporzuheben bemüht ist. Wir sahen, wie gern Raphael, wenn er Menschenmassen darstellt, junge Leute einmischt: hier hat er einen herrlichen Gegensatz geschaffen. Die erhaltenen Naturstudien Raphael's erlauben uns einen Unterschied zu machen zwischen den Gestalten, die Giulio Romano nach Raphael's Zeichnungen ausführte, und denen, wo er nur aus sich selbst schöpfen durfte: mir ist nicht zweifelhaft, daß diese Gruppe in Raphael's Zeichnung

vorlag¹⁾. Sie ist die ergreifendste des gesammten Gemäldes, auch räumlich genommen uns am nächsten, am sichtbarsten. Die im Tode kraftlos hinfließenden Arme des Jünglings, das machtlos ewig Schlafende der jungen Glieder bewegt uns mit tragischer Gewalt. Die Legende ist denn auch nicht ausgeblieben. Vater und Sohn, die bei diesem Kampfe von Römern gegen Römer auf verschiedenen Seiten fochten, sollen sich wiederfinden. Wie oft ist diese Gestalt nachgeahmt worden! Tief symbolisch wirkt sie als Sinnbild hoffnungsloser Niederlage. Jeder auch, dem Raphael's Thätigkeit in Gedanken vor Augen steht, sieht, daß diese Gruppe, in einer neuen Richtung seiner Anschauungen, das Erhabenste sei, was er hervorgebracht habe. Und nun sollte er sie nicht vollenden. Sein eigenes Schicksal scheint er in einer Vorausahnung der Dinge dargestellt zu haben.

In besonderer Weise bin ich durch die Constantinsschlacht an Raphael's Person in Rom jetzt noch einmal erinnert worden.

Vor Porta Angelica, an den Abhängen des, nach Westen hin Rom von den Sümpfen und dem Meere trennenden, Monte Mario genannten Höhenzuges, hatte

¹⁾ Wir finden sie links am Rande des Gemäldes. Es scheint, daß besonders für diese linke Seite des Gemäldes Raphael's Studien zahlreicher vorhanden waren als sie auf uns gekommen sind. Giulio Romano hat durch den dicht hinter dem sterbenden Jünglinge sichtbaren, den Rücken uns zuwendenden Krieger, für den eine besondere Vorlage Raphael's wohl nicht vorlag, den Eindruck auch dieser Gruppe beeinträchtigt, zu geschweigen von den auf den Boden gestreuten Waffenstücken, durch die die Einfachheit des Anblicks beeinträchtigt wird. Den ersten Gedanken der Gestalt des Jünglings könnte Raphael der Antike verdankt haben.

Raphael für den Cardinal Giulio dei Medici eine Villa zu erbauen begonnen. Auf halber Höhe des Berges wurden breite Terrassen angeschüttet, auf deren höchster das Haus steht. Nie völlig ausgebaut und niemals bewohnt (solche spätere Bewohner ausgenommen, die sich zigeunermäßig darin einrichteten) bietet es den Anblick der Verwahrlosung. Der verwilderte Garten umher ist mit Gesträuch bewachsen.

Wieder einmal jetzt den steilen geradegezogenen Weg dahin emporsteigend und in seiner Mitte Halt machend, sah ich das Schlachtfeld und die Stelle, wo Maxentius im Flusse versinkt, unter uns sich ausbreiten, wie Raphael's Skizze und das Gemälde sie zeigen. Das Gefilde lag hier noch unberührt wie zu Raphael's Zeiten. Der herankommende, in flachen Ufern nach rechts sich wendende Fluß; die Brücke (Ponte molle) mit den unregelmäßigen Bogen schwer, fast dammartig das Wasser durchschneidend; die nach allen Seiten hin sich erstreckende culturlose Ebene, und die in der Ferne sie weit umkränzenden Sabinerberge und anderes Gebirge, das an diese sich anschließt: Raphael hätte den Ausblick von dem Punkte aus, wo wir standen, eben in sein Buch gezeichnet haben können. Der Cardinal sollte von der Terrasse seiner Villa aus das Feld, auf dem der Sieg der christlichen Kirche über das Heidenthum sich entschied, zu seinen Füßen liegen sehen. Daß die Schlacht nicht an dieser Stelle stattfand, hat Graf Moltke in seinen Römischen Studien dargelegt¹⁾, das Ereigniß aber ist in der Art, wie Raphael es darstellt, in die Phantasie des Volkes eingedrungen.

Nicht bloß dieser Blick auf die Landschaft aber rief

¹⁾ Deutsche Rundschau, 1879.

das Gefühl der gleichsam persönlichen Gegenwart Raphael's mir zurück. Als Bild plötzlicher Unterbrechung eines in beschränkten Formen großartig wirkenden Baues steht die Villa selbst uns vor Augen. In Pompeji geben die frisch ausgegrabenen Häuser das seltsame Gefühl, als könne deren einstmaliger Besitzer aus einer der Thüren leidenschaftlich hervorbrechen, um uns als den zufällig vorhandenen Erstenbesten für die Beraubung und Verwüstung seines Eigenthums verantwortlich zu machen: in ähnlicher Art beschleicht unsere Phantasie hier die Vorstellung, als könne Raphael mit seinen Leuten erscheinen und wie erstarrt dastehen beim Anblick der Vernachlässigung, der sein Bau mitten in der Entstehung anheimgefallen ist.

Die Villa war, als die Arbeit liegen blieb, im Innern weiter fertig geworden als draußen. Die Decken und oberen Theile der Wände der nach dem Garten sich in großen Bogen öffnenden Loggia¹⁾ sind gemalt und mit Stuckornamenten belegt, nur der äußeren Architektur fehlt der Bewurf. Dieser Umstand aber gerade, daß die Backsteine roh und rein daliegen, läßt (wie bei einigen Partien des vaticanischen Palastes, die Bramante baute) die Linien und Flächen um so klarer sich geltend machen. Man hat gleichsam eine Skizze vor sich, einen Entwurf, die Ahnung des noch halb im Geiste des Meisters stecken-

¹⁾ Die Loggia ist heute vermauert. Geymüller giebt ausführliche Nachricht über den Bau. Es ist Mitte des Cinquecento noch versucht worden, ihn fertigzustellen, und es wurden, nach verändertem Plane, Anbauten gemacht, die aber gleichfalls als Ruinen unvollendet dastehen. Vor zehn Jahren war das Haus, das ein Bauer mit seiner Familie bewohnte, in so verwahrlostem Zustande, daß man nur mit Vorsicht darin umhergehen konnte. Heute dient es in den oberen Stuben als Wohnung eines Pächters, der die umherliegenden Ländereien ausnutzt.

den Werkes, den persönlich man als schaffende, noch lebendige Kraft unwillkürlich hinzudenkt. Wir glauben zu empfinden, was Raphael hier vorhatte. Nirgends habe ich fast colossal empfundene Verhältnisse so schön dem Dienste einfach häuslichen Bedürfnisses angepaßt gefunden wie hier. Der Cardinal wollte offenbar nur mit kleinem Gefolge in seiner Villa hausen. Ein entzückendes Beispiel der Verwerthung antiker Bauweise steht uns in ihr vor Augen, ein Triumph des Geschmacks der Tage, in denen Michelangelo's gewaltige Formen in Italien noch nicht zur Herrschaft gelangt waren. Die Villa ist in dieser Verwüstung und Verwilderung heute ein besserer Repräsentant der Zeit Raphael's als die Farnesina.

Und auch die innere Decoration der Loggia giebt Aufschluß möglicherweise über das, was wir unter der letzten Thätigkeit Raphael's, den Ausgrabungen und der Wiederherstellung der Stadt, zu denken haben.

Anzunehmen ist, daß es sich um eine im damaligen Sinne wissenschaftliche Untersuchung der römischen Ruinen gehandelt habe: Ausmessung des Vorhandenen, Bestimmung der Grundmauern und Vergleich mit den Nachrichten der antiken Autoren. Zwar rührt ein Raphael zugeschriebener Bericht darüber an Leo X. nicht von Raphael her¹⁾, die darin enthaltenen Gesichtspunkte aber sind wohl die bei der Unternehmung leitenden gewesen. Wie nun vereinigen wir mit diesen gelehrten Untersuchungen das Entzücken der Römer, die in Raphael, einen von der Gottheit gesandten Wiederhersteller ihrer Stadt erblickten? In dem Briefe des Venetianischen Gesandten, der Raphael's Tod nach Hause meldet, wird ein

¹⁾ Zahn's Jahrbücher.

‚Buch‘ erwähnt, in dem nicht nur die Pläne und die Aufzeichnung der Ruinen, sondern auch ihre ideale Herstellung von Raphael's Hand enthalten sei: auf diese waren die Augen der Römer zumeist wohl gelenkt, für die die Größe und Schönheit des antiken Roms in immer höherem Maße Gegenstand ästhetischer Aufregung wurde. Nun bietet der Plafond der großen Loggia in den Stuckornamenten, neben vielfachen Szenen aus dem Galateamythus, eine Reihe architektonischer Darstellungen, die in perspectivisch künstlich verstärkter Vertiefung scharf und vortrefflich erhalten, das Innere antik erscheinender Räume mit Statuen darin, den Einblick in antike Tempel etwa gewähren. Hatte Raphael aus den Zeichnungen jenes ‚Buches‘ Einiges hier verwerthet? Zu mehr freilich als der Aufstellung dieser Vermuthung bin ich noch nicht gelangt ¹⁾.

3.

Raphael's Tod.

In Castiglione's Elegie lesen wir, daß Raphael sich bei den Ausgrabungen die tödtliche Krankheit geholt hat, der er im Verlaufe weniger Tage erlag ²⁾.

¹⁾ Wie sehr Raphael unter dem Einflusse der Antike damals stand, zeigt auch der breite, in Farben völlig ausgeführte Fries des an die Loggia anstoßenden Zimmers mit Spielszenen von Kindern und Grotten zwischen üppig vollen Blumen- und Fruchtbestons, die, gleich jenen Bildern aus den Abenteuern der Galathea, die Lectüre des Philostratos bezeugen. Die Verehrung und künstlerische Aufnahme der Antike hatte zu der Zeit, wo Raphael starb, ihren Höhepunkt in Rom noch nicht erreicht, sondern ist später zu noch vollerer Entfaltung gekommen.

²⁾ Ueber die Todesursachen: Ueber Künstler und Kunstwerke 2, 59.