



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Renaissance und Barock

Wölfflin, Heinrich

München, 1888

§ 4. System des Innenraumes.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-53132](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-53132)

Breite der Façade, drei Absätze bilden die ganze Gliederung. Oben eine Façade von zwei Geschossen zu je drei Intervallen, durch Doppelpilasterbündel gegliedert, unten von Bogen, oben von Fenstern durchbrochen, beide aber verhältnissmässig klein gebildet, um den Eindruck geschlossener Massigkeit nicht zu stören. Der Giebel entspricht nur dem Mitteltheil¹⁾. Milizia²⁾ klagt, dass der Architect die Gunst des Terrains nicht besser zu verwerthen gewusst habe. „Bei einer solchen Erhebung, bei so viel freiem Raum nach vorn, hätte man einen malerischen Durchblick schaffen können, so dass der Pfeilerhof und die (hintere) Façade der Kirche gleichzeitig sichtbar geworden wären“. Der Vorwurf ist berechtigt, aber er trifft nicht das Können, sondern das Wollen des Architecten. Die reichen, malerischen Prospective entsprechen nicht dem ernstesten Geschmack des ersten Barockstils.

4. *System des Innenraumes.* Der Barock verlangt möglichst weite und hohe Räume. Aber nicht die gleichmässige Steigerung der Grössenverhältnisse bedingt den Eindruck. Bramante's S. Peter ist nicht barock. Man findet hier wohl einen Kuppelraum von den bedeutendsten Dimensionen, aber um ihn herum ordnete Bramante vier Nebenkuppelräume an, die ihn nicht beengen, aber ihm doch ein Gegengewicht bieten. Sie behaupten dem grossen Raume gegenüber ihre Selbstständigkeit und mässigen so den Eindruck des Ueberwältigenden. Michelangelo rechnete im Gegentheil gerade auf diesen Eindruck; er drückte die Nebenräume so weit herab in ihrer Grösse, dass sie neben dem Hauptraume nicht mehr aufkommen können, und gewann so ein unbedingt dominirendes Centrum, dem gegenüber alles Andere unfrei und ohne eigenen Willen erscheinen muss. Der Durchmesser der Nebenräume ist bei Michelangelo nur ein Drittel von dem des Mittelraumes ($d : D = 1 : 3$), bei Bramante betrug er mehr als die Hälfte des Kuppeldurchmessers (d zu D steht im Verhältniss des goldenen Schnittes).³⁾

Mit dieser bestimmten Absicht, möglichst grosse Räume „aus einem Stück“ zu geben, verbindet sich natürlich die andere, die

1) Dies Motiv kehrt wieder bei S. Carlo de' Catinari und S. Caterina da Siena.

2) Milizia, *memorie* II. 143.

3) Es ist Renaissanceempfindung (wie sie in Oberitalien lange sich festhält), wenn Galeazzo Alessi an S. M. da Carignano (Genua) Nebenkuppeln und Hauptkuppeln wie $1 : 1,25$ proportionirt.

Mauern dieser Räume mit einer einzigen Ordnung zu gliedern. Alle Rücksicht auf menschliche Grössenverhältnisse wird aufgegeben, um eben jene spezifisch barocke Wirkung des Ueberwältigenden zu gewinnen. Bramante hatte wohl auch Kolossalgliederungen angeordnet, aber daneben immer noch rein entwickelte, fröhliche Säulen kleinerer Ordnung, an die man sich anklammern kann. Das Kolossale schlägt so nicht nieder, sondern wird gleichsam fassbar, das Gefühl findet eine Beruhigung in diesen ihm näher stehenden Gestalten, ihre ungestörte Existenz giebt ihm selbst Halt und Sicherheit.

Michelangelo will nur das Kolossale. Das Kleinere kann nicht mehr selbstständig daneben bestehen. Wo es auftritt, wie an den kapitolinischen Bauten, da tritt es gedrückt und gehemmt auf. Man erinnere sich an jene Säulen, die von der Last an die Pfeiler herangedrängt werden. Der Mensch muss sich beugen vor dem Uebergewaltigen.

Das Interieur der Renaissance ist darauf berechnet, dass der Mensch es beherrsche, mit seinem Lebensgefühl es ausfüllen könne; im Barock wird er vom Raum verschlungen, er versinkt im Uebergrossen. Nach diesen Gesichtspunkten gestaltet sich der kirchliche Innenbau.

a. Das Langhaus mit Kapellen. — Für den vereinfachten Grundriss gab der Gesù das entscheidende Beispiel: ein Schiff von bedeutendster Höhen- und Breitenausdehnung, statt aller Nebenschiffe nur eine Reihe von Kapellen, die, dunkel gehalten¹⁾, keinen Anspruch auf selbstständige Bedeutung machen und mehr als Uebergang, denn als Abschluss dienen. Eine „malerische“ Architectur der grossen Wandaltäre in der Tiefe thut das Uebrige, die Grenze zu verwischen und die Phantasie in's Unbestimmte zu leiten. Die Kapellen der Renaissance sind im Gegentheil klar bis in den hintersten Winkel.

Die Querschiffe gelangen ebenso wenig zu einer bedeutenderen Entwicklung; sie haben meist keine grössere Tiefe als die Kapellen²⁾.

1) Die Fenster des Schiffes so hoch, dass kein directes Licht in die Kapelle dringt.

2) Es scheint das nicht nur darin begründet zu sein, dass der ganze verfügbare Raum von der Breite des Mittelschiffes absorbiert wurde, sondern man wollte dem Langhaus kein starkes Gegengewicht bieten. Der spätere Barock giebt wieder ausladende Querschiffe.

Der Chor schliesst im Halbrund.

Einschiffige Kirchen mit Kapellen waren während der ganzen Renaissance entstanden, aber doch stets nur bei kleinen Dimensionen. Grössere Räume suchte man stets zu gliedern. Das Neue am Gesù ist die Uebertragung des *einen* Schiffes auf grosse Verhältnisse. Man fragt nach Uebergängen. Darauf ist zu antworten mit dem Hinweis auf die eben erwähnte Redaction des bramantischen S. Peter durch Michelangelo. Noch bedeutender und jedenfalls unmittelbar bestimmend für Vignola ist das Beispiel gewesen, das Michelangelo an der Kirche von S. M. degli angeli gab. Bekanntlich handelte es sich um die Umwandlung eines antiken Thermenraums in eine Kirche für die Karthäuser. Michelangelo übernahm die Aufgabe. Nun war er nicht der Mann, der aus Pietät das Alte schonte; wenn der antike Langsaal seine Form im Wesentlichen behielt, so geschah dies darum, weil er Michelangelo's Ideen entsprach. Die Zeit war gekommen, wo das Raumgefühl der späten Römer wieder verstanden wurde. Die Renaissance hatte sich mehr am Centralbau des augusteischen Pantheon begeistert. Für die Wände hatte Michelangelo auch schon Kapellen angenommen, wie der Gesù sie zeigt. (Sie wurden im 18. Jahrhundert wieder vermäuert.)

Trotzdem bleibt Vignola das ungeschmälerte Verdienst, die typische Form zuerst rein ausgebildet zu haben. Alles Frühere erscheint neben dem Gesù schmal und eng. Sein Langhaus wird in der Folge sogar bestimmend für den Ausbau von S. Peter, wo Nebenschiffe zwar nicht umgangen werden konnten, aber doch in einer Form gegeben wurden, die ihnen den Charakter von eigenen Räumen benimmt. (Auflösung in ovale Kuppeln; ausserdem verwehrt die Breite der Pfeiler den Einblick vom Hauptschiff aus zum grössten Theile.)

Der Barock hielt aber das Ideal eines einzigen Raumes, dessen Bedeutung nur in den grossen Verhältnissen liegt, nicht lange fest. Es macht sich im 17. Jahrhundert bald ein Streben nach dem Malerischen bemerkbar, im Sinne grösserer Mannigfaltigkeit. Man will reiche Durchblicke, interessante Verkürzungen und Anderes, was nur durch freie Säulenstellungen und Theilung des Raumes zu erreichen ist. Mit dieser Theilung sinkt auch der Sinn für die absolute Grösse.

Ein höchst eigenthümliches Beispiel für den Charakter dieser späteren Zeit bietet S. M. in Campitelli. In Oberitalien, namentlich in Venedig, hatte die Architectur immer stark unter solch' malerischen Einflüssen gestanden. Wie ganz verschieden ist selbst Palladio's Redentore ¹⁾ von römischen Mustern. (Coupirung des Raumes, Kuppelraum vom Langhaus abgetrennt, Durchsicht durch die hinteren Säulen in einen neuen Raum.)

b. Das Tonnengewölbe. — Der Raum wird gedeckt durch ein Tonnengewölbe. Es ist durchaus unbarock, das Langhaus in eine Reihe einzelner Kuppeln aufzulösen, wie es in Venedig beliebt ist und wie selbst ein dem Barock nahestehender Meister Pellegrino Tibaldi es thut (S. Fedele, Mailand. Ebenso S. Ignazio, Borgo S. Sepolcro). Der Stil will den Raum nicht in einzelne Kompartimente theilen, sondern möglichst an einem Stück lassen und diesen Dienst thut die Tonne.

Nach L. B. Alberti hat sie vor der flachen Decke auch eine grössere „dignitas“ voraus; vor Allem aber ist es wesentlich, dass sie den Eindruck der Bewegung giebt: die Tonne scheint sich jeden Augenblick auf's Neue zu wölben, ja bei bestimmten Proportionen glaubt man ein Wachsen des Raumes nach oben zu empfinden. Die Gliederung der Tonne geschieht ursprünglich durch breite Gurten, die den Pilastern der Wände entsprechen; dann wird mehr und mehr der tectonische Zusammenhang aufgehoben, der Gewölbeansatz verdeckt und das Ganze der Decoration anheimgegeben.

Die Anwendung der Tonne war stets abhängig von der Beleuchtungsfrage. Bedeutend konnte sie erst werden, als man wagte, die Rundung mit Lichtöffnungen zu durchbrechen (Stichkappen mit mannigfach geformten Fenstern). Dadurch allein war das für den kirchlichen Charakter unentbehrliche Oberlicht zu gewinnen. Die Tonne von Alberti's S. Andrea (Mantua), einem Bau, der dem Barocktypus nahe kommt ²⁾, konnte bei den kleinen Verhältnissen dunkel bleiben und die Lichtzufuhr der Kuppel überlassen.

1) Scamozzi, les bâtimens de Palladio. Fol. tom. III. pl. 1 ff.

2) Einschiffiges Langhaus mit Kapellen; Kuppel und runder Chorabschluss. (Grundriss bei Burckhardt, Ren. Fig. 75.) Unbarock ist aber die Länge des Schiffes im Verhältniss zur Kuppel (3 : 1, während sie kaum die Proportion von 2 : 1 haben sollte), die bedeutende Behandlung der Querarme (Kapellen an den Seitenwänden) und die kleine Chorapsis.

S. Peter!

Die ersten Stichkappen mit Halbrundfenstern in der Tonne des Carmine (Padua), noch aus dem XV. Jahrhundert¹⁾.

Bei den Kreuzgewölben von S. M. degli Angeli war die Lösung leicht.

Entscheidend: Gesù, wo aber die jetzige Decoration einer viel späteren Zeit angehört (Abb. 19).

In S. Peter Tonnenfenster erst durch Maderna in den vorderen Theilen des Langschiffes.

c. Die Wandbehandlung. — Die Wand ist von den Kapelleneingängen durchsetzt. Diese Eingänge sind im Bogen gewölbt und werden eingefasst von Pilastern, die die Wand ihrer ganzen Höhe nach gliedern.

Die Einheit dieser Wandordnung ist ein Motiv, zu dem die Renaissance nur sehr langsam kam. Einschiffige, flachgedeckte Kirchen mit Kapellen, wie Cronaca's S. Francesco al monte (Florenz) von 1500, haben zwei vollständige Pilasterordnungen übereinander: die untere rahmt die Kapellen ein, die obere die Fenster. Später beseitigt Sansovino (S. Marcello, Rom und S. Francesco della Vigna, Venedig) die obere Ordnung, lässt die Mauer mit den Fenstern ungliedert und drückt sie auch in der Grösse zu einer Art von Attica herab. — Das Gewölbe wird mit einem einheitlichen System verbunden bei Alberti (S. Andrea, Mantua), in grössern Verhältnissen aber sind zwei Ordnungen das Gewöhnliche für den Langbau und namentlich für den Centralbau.

Bramante hatte auch für S. Peter diese Zweiteilung zuerst angenommen (Geymüller a. a. O., T. 3, 4, 5), dann aber sich zu einer durchgehenden Pilasterordnung mit unteren Säulen entschlossen (Geym. T. 13) und schliesslich gar zu einer reinen Kolossalordnung, wenigstens theilweise: die (kleinern) Säulen werden in die Umgänge an den vier Enden der Kreuzarme verwiesen (Geym. T. 14).

Michelangelo beseitigt sie auch dort (s. o.). Von da an bleibt das System massgebend für die römischen Bauten. In Oberitalien hatte man einen kleinlichen Sinn nie ganz überwinden können, man wird selten ein Werk treffen, das der römischen Empfindung für das Grosse nahe käme. — Auch in Rom meldet sich im spätern Barock wieder die Neigung zu kleinen Theilen.

1) Burckhardt, Ren. in Italien S. 134.

Wölflin, Renaissance und Barock.

Die Gliederung der Wand geschieht durch Pilaster. Der Pilaster ist der nothwendige Ausdruck des gehaltenen Ernstes. Oberitalien mag nie die Säule ganz missen (Palladio), in Rom erscheint sie erst, nachdem die Façade sie wieder aufgenommen, auch im Innern (nach der Mitte des XVII. Jahrhunderts).

Der einfache Pilaster konnte bei den gewaltigen Flächen keine genügend starke Gliederung abgeben; Bramante (S. Peter) giebt ihn gedoppelt; zwei Nischen übereinander sind dazwischengeklemmt. Der Gesù (Abb. 19) behält bei geringern Dimensionen die Kuppelung

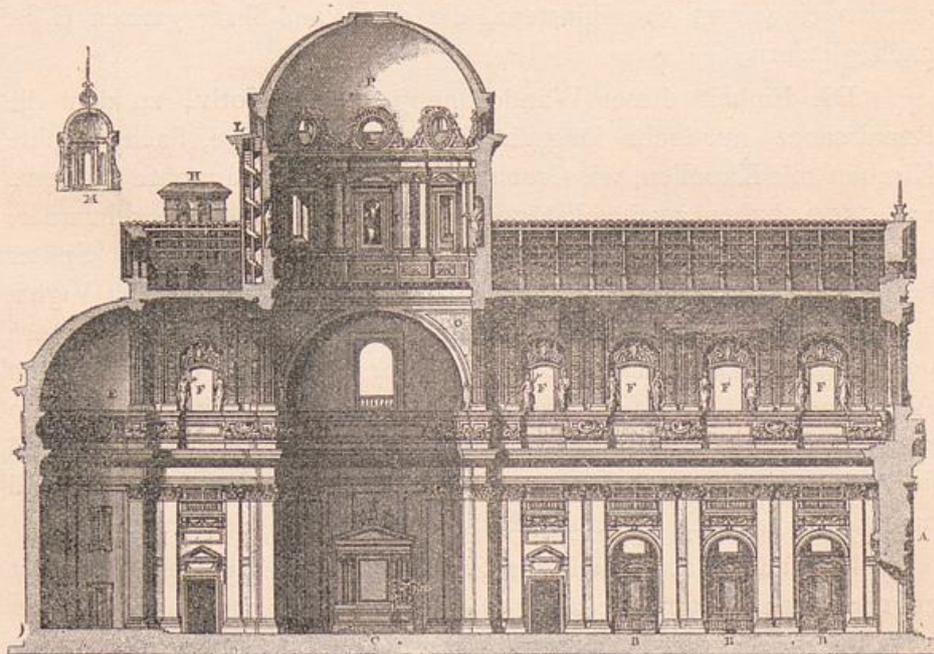


Abb. 19.

II Gesù. Durchschnitt ¹⁾.

bei, entfernt aber die Nischen (vgl. die Entfernung der Nischen aus der Façade durch Porta). Kleinere Kirchen begnügen sich mit dem einfachen Pilaster. — S. Andrea della valle führt die Form des Pilasterbündels ein (auch in den Gewölbegurten fortgeführt). — S. M. in Campitelli endlich gibt ganze Haufen von freien Säulen; der reiche Stil hat begonnen.

¹⁾ Nach Daviler. Etwas zu schlank.

Die Bildung des Pilasters im Einzelnen entspricht dem Geist, mit dem er verwendet wird: der ernste Charakter der ersten Zeit bildet den Sockel niedrig und schwer. Michelangelo liess in S. M. degli angeli den ganzen Fussboden erhöhen, um die schlanken, antiken Säulensockel verschwinden zu machen. Mit der zunehmenden Befreiung der Glieder erhöht sich auch dieser Theil, der die Säule vom Erdboden emporzuheben bestimmt ist. (Die gleiche Entwicklung wie beim Sockel der Façade.)

Noch deutlicher spricht die Behandlung der Attica. Der Barock verlangte eine schwer lastende Bildung. Die schlanken Ansätze des Kreuzgewölbes, die Michelangelo in S. M. degli angeli vorfand, erstickte er in einer drückend reichen Attica; der Gesù zeigt eine einfachere, aber noch schwerer lastende Form. Dann aber hebt sich der Druck, und allmählich verschwindet die Attica ganz.

Der Bogen (d. h. der Kapelleneingang), der in der Renaissance das Pilasterintervall ganz ausfüllt, bis an das Gesims heranreicht und zu diesem durch eine Schluss-Console in Beziehung gesetzt wird, wird jetzt oft so niedrig gehalten, dass ein beträchtlicher leerer Raum unterhalb des Gesimses entsteht. So im Gesù (hier ist der freie Mauerraum theilweise zu einer Galerie benützt), in S. M. dei monti, in der chiesa nuova. Die Schlusskonsole bleibt fort. Sie kommt erst wieder mit dem zunehmenden Hochdrang, zugleich beleben sich dann die Bogenwinkel durch sitzende und liegende Figuren, die Richtung nach oben wird dadurch energisch betont. In S. Peter kann man die zunehmende Plastik dieser unglücklichen Zwickel-Gestalten beobachten: die letzten (dem Eingang zunächst) drohen jeden Augenblick mit ihrer gewaltigen Masse in die Tiefe zu stürzen.

Es kommt die Zeit, wo die ganze Komposition eine aufgeregtere wird: was gibt sich Borromini für Mühe, die Wand der alten Lateransbasilika in Aufruhr und Bewegung zu bringen. Das Kircheninnere gab damit einen bedeutenden Factor der Wirkung auf, nämlich den Kontrast zur Façade. Bis dahin hatte man im Gegensatz zu der Unruhe der äusseren Erscheinung ein höchst ruhig und gross komponirtes Interieur gegeben, mit Borromini fängt Alles aussen und innen gleichmässig an zu schreien.

Die Beschleunigung des Pulsschlages zeigt sich deutlich in der Veränderung der Proportionen von Bogen und Pilasterintervallen. Die Intervalle werden immer enger, die Bogen schlanker, die Schnelligkeit der Aufeinanderfolge nimmt zu. Man vergleiche in dieser

Beziehung Gesù und Andrea della valle. Auch im Langhaus von S. Peter bemerkt man, wie Maderna mit den Pfeilern viel näher zusammenrückt als seine Vorgänger.

Ein neues Motiv des Barock ist, auf die drei gleichen Intervalle des Langhauses ein kürzeres vor der Kuppel folgen zu lassen, das sich jenseits derselben wiederholt. Dies hat dann gewöhnlich keinen Bogen, sondern nur eine kleinere Thüre. Offenbar beabsichtigte man eine Verstärkung der Kuppelträger damit, für das Auge aber ist es eine sehr wirksame Vorbereitung auf den Kuppelraum¹⁾.

d. Die Kuppelbildung und Lichtwirkung. — Als allgemeine Züge der Kuppelbildung ergeben sich: der Tambour rund, nicht polygon; Gliederung innen und aussen durch Pilaster oder Säulen; Attica; die Wölbung mit Rippen schlank-aufsteigend; Laterne mit Bekrönung. Natürlich blieb S. Peter Vorbild für Alle. Michelangelo hatte die Hauptkuppel nur bis zum Tambour fertig gestellt, aber ein grosses Holzmodell hinterlassen. Nach diesem vollbrachte Giac. della Porta 1588 die Riesenwölbung²⁾.

Bramante projectirte eine Flachkuppel, gleich der des Pantheon, mit den bekannten Stufenringen. Die Kuppel schwebt über einem Kranze von freien Säulen, die einen Umgang bilden³⁾. Das Ganze breit, ruhend, im Gegensatz zu dem mehr aufstrebenden Gebilde Michelangelo's, das in jeder Linie Nerv und Kraft ist, ohne deshalb gothisch-körperlos zu werden.

H. v. Geymüller⁴⁾ beschreibt den Unterschied mit folgenden Worten: „Bei der Kuppel Bramante's ist das Einheitlich-Ruhende

1) Ein Freund bemerkte, es sei das ein kurzes Anhalten des Athems, bevor der grosse Kuppelsprung folge.

2) In jüngster Zeit ist durch Garnier (*Gazette des beaux arts*, II. per., t. XIII. p. 202) und Gurlitt (a. a. O. S. 66) dem Giac. della Porta nicht nur das technische, sondern auch das künstlerische Verdienst zugesprochen worden. Die Entscheidung der Frage hängt davon ab, ob das vorhandene Holzmodell Michelangelo's von der ausgeführten Kuppel abweicht. Eine Erhöhung der innern Schale wird allgemein zugegeben, es handelt sich nur um die berühmte äussere Umrisslinie. Die Messungen differiren. Gotti (und Geymüller) erkennen nur Michelangelo als Künstler an. Geymüller (a. a. O. S. 244): „Innen ist die Kuppel $\frac{1}{3}$ höher als dies von Michelangelo beabsichtigt war, im äussern Umriss dagegen und mit genauer Beibehaltung des Details nur $2\frac{1}{2}$ Palmen d. h. ganz unbemerklich höher.“

3) Abbildung bei Serlio, lib. III. fol. 66.

4) A. a. O. Text S. 244.

im breiten Porticus und in den Stufenringen des Kuppelanfangs in leuchtender Schönheit ausgedrückt; hier ist der Tambour die Hauptsache, wie eine herrliche Krone über dem Grab des Apostelfürsten schwebend, nur mit der nothwendigen Decke versehen, die hier als zierlich elegante Flachkuppel auf den Säulen leicht aufruhet. Michelangelo zertheilt den Porticus in einzelne Strebepfeiler mit gekuppelten Säulen an der Stirn, er verstärkt das verticale Element, verstärkt aber zugleich auch die Last. Die Masse der Kuppel ist bei ihm eine viel grössere.“

Die Geschichte der Kuppel seit Michelangelo ist wesentlich nur eine Geschichte der wechselnden Proportionen, im System ändert sich nichts. Die Geschichte der Proportionen aber ist diese: mit dem Schwererwerden aller Formen sinkt auch die Kuppel zu einer gedrückten Bildung herab, erholt sich dann aber und von Jahrzehnt zu Jahrzehnt lässt sich eine Steigerung zu immer grösserer Schlantheit bemerken. Und zwar innen und aussen. Das ruhige Schweben, das nach dem Ausdruck Jacob Burckhardt's die Peterskuppel den Menschen empfinden lässt, wird mehr und mehr zu hastigem Auffahren. Man mag an die gleiche Erscheinung im Gebiete der Malerei erinnern: die Heiligen schweben nicht mehr, sondern fahren mit leidenschaftlicher Hast aufwärts. Im Gesù beträgt die Höhe nur das dreifache Mass der Breite (im Innern vom Boden aus gerechnet), in S. Andrea della Valle genau das Vierfache. In S. Peter erhöhte Giacomo della Porta die innere Schale der Kuppel um $\frac{1}{3}$ gegenüber dem Project Michelangelos, was aber die Ruhe dieser ungeheuren Weite nicht alterirt. —

Der Hauptzweck der Kuppel aber ist, jene Ströme des Lichtes von oben in die Kirche zu leiten, die für den weihevollen Charakter des Raumes so wesentlich sind. Im Gegensatz zu der überirdischen Helle hier wird das Langhaus verhältnissmässig dunkel gehalten, vornehmlich aber die Tiefe der Kapellen verschwindet ganz im Finstern¹⁾. Der Raum scheint unbegrenzt. Es sind das die Effecte der Beleuchtung, die die Malerei eben erst gefunden hatte, die hier aber im höchsten Sinne zu einer gewaltigen Wirkung verwendet werden. Der Barock zuerst rechnet mit dem Licht als einem

1) Man vergleiche die analoge Erscheinung in der Malerei: der dunkle Grund.

wesentlichen Stimmungsfactor. — Dass der Raum jetzt überhaupt dunkler gehalten wird als in der Renaissance, hängt zusammen mit der Schwere der Formen. Später als die Architectur leichter athmet, wird auch das Kircheninnere wieder heller.

Cap. II. Palastbau.

1. Die profane Architectur des Barock steht zur kirchlichen in einem auffallenden Gegensatz. Man wäre geneigt, hier überhaupt eine barocke Stilentwicklung zu leugnen, so sehr überrascht es, nach der quellenden Fülle und Kraft der Kirchenfaçaden hier eine zurückhaltende, strenge Formgebung zu finden. Es scheint auf den ersten Blick unmöglich, dass derselbe Maderna, der S. Susanna schuf, zu gleicher Zeit jenen Palast der Mattei bei S. Caterina de' Funari (Mattei di Giove) aufführte, ein Gebäude, das durchaus der Horizontale unterworfen, schmucklos und gross, einen freudlosen, fast düstern Eindruck macht.

Der Barockstil ist auch hier vorhanden, aber die Façade des Palastes hat eben andere Gesetze, als die der Kirche: sie ist nur zu verstehen als Aussenarchitectur, der eine ganz andere Innenarchitectur entspricht: aussen kalte, ablehnende Förmlichkeit, innen üppige, sinnberauschende Pracht.

Die Zeit der Vornehmheit auf spanische Weise war gekommen: ein steifes, schwerfälliges Wesen im Verkehr, statt der natürlichen Aeusserung eines lebendigen Gefühls eine gemachte Haltung, statt der Mannigfaltigkeit des Individuellen ein allgemeiner, gleichgültiger Ton¹⁾. Dies wird bestimmend für den aristokratischen Palast. Ant. da Sangallo, der ein vornehmer Herr in Rom geworden war²⁾, gab in seinem eigenen Hause ein Muster (Pal. Sacchetti, Abb. 20); er hat alles Eigenthümliche und Warm-Lebendige abgestreift und traf damit den rechten Ton. Alle freiere Aeusserung verschliesst man in's Innere des Hauses.

1) Vgl. Ranke, Päpste I⁸ 317.

2) Nebenbei bemerkt, lässt sich überhaupt ein allgemeines Vornehmerwerden bei den Künstlern beobachten. Sie nehmen in Rom die ersten Stellungen in der Gesellschaft ein, werden Cavalieri, zu diplomatischen Missionen verwendet. Es wird Manches dadurch auch in ihrem Stil verständlich.

f. Ribers